

Le Secret d'un grand conteur (1971)
et les transferts culturels
franco-tchécoslovaques

ANASTASIA MAMAEVA
(Paris)

THE SECRET OF GREAT NARRATOR (1971)

AND FRENCH-CZECHOSLOVAK CULTURAL TRANSFERS

The article is dedicated to the Czechoslovak film *The Secret of Great Narrator* (1971) directed by Karel Kachyňa as an example of cultural transfers between French and Czechoslovak culture, especially literature and cinema. Made and released during the dramatic time following the Soviet-led invasion of August 1968, this family-friendly film is ostensibly an adaptation of the biography *Les Trois Dumas*, known in the English translation under the title *The Titans* (1957). However, the book's author André Maurois is eclipsed by the filmmakers due both to their strongly experimental project and to the overwhelming popularity of Alexandre Dumas as well as the general francophilia in the Czech lands and Czechoslovakia. Under the new regime, the film's ambitious artistic direction, offhand tone, and the very references to France and French *joie de vivre* become a stark contrast to the return of socialist realism in cinema. These factors indicate the film's value in the building of the so-called imaginary West in Czechoslovak "normalization"-era culture.

KEYWORDS: Czechoslovak cinema, cultural transfer, Karel Kachyňa, Ester Krumbachová, Alexandre Dumas.

MOTS-CLÉS: Cinéma tchécoslovaque, transfert culturel, Karel Kachyňa, Ester Krumbachová, Alexandre Dumas.

INTRODUCTION

Malgré son thème, son style, sa date de sortie ou les cinéastes impliqués, *Le Secret d'un grand conteur* (*Tajemství velikého vypravěče*) n'a pas jusqu'à présent fait l'objet d'une étude académique approfondie. Tourné en 1971 et sorti à la fin du mois d'avril 1972, ce long-métrage tout public représente avec beaucoup d'esprit et d'énergie une série d'épisodes des vies d'Alexandre Dumas père et de son fils, les deux écrivains français du XIX^e siècle.

Oubliée aujourd'hui, cette comédie biographique a bénéficié du plus grand budget¹ parmi les films tournés en 1971 au Studio Barrandov, le principal studio de cinéma tchécoslovaque, dépassant même le drame historique sur la fondation du Parti communiste *La Clé* (*Klíč*, réal. Vladimír Čech) (HULÍK, 2009 : 123). Le film a été bien reçu dans les quotidiens et la presse professionnelle au moment de sa sortie², mais quelques années plus tard, la réception critique change pour le pire selon les demandes du nouveau régime, comme nous le verrons plus loin.

Cette dynamique de la réception dans la presse n'est pas surprenante : les années avant et après la sortie du film sont turbulentes non seulement pour le cinéma mais pour toute la société tchécoslovaque. État communiste depuis 1948, la Tchécoslovaquie vit la période d'une libéralisation relative à partir de la fin des années 1950, avec une liberté d'expression, d'échanges avec l'étranger et un essor artistique qui culmine dans les quelques mois entre janvier et août 1968 connus sous le nom de Printemps de Prague. Cette tentative de la nouvelle administration du pays de moderniser le pays s'achève avec l'invasion par les forces armées des pays membres du Pacte de Varsovie³ et l'instauration de la période dite de « normalisation ». Outre des changements institutionnels, cette dernière signifie pour le cinéma le retour partiel de l'esthétique du réalisme socialiste des

¹ 6 000 000 couronnes, soit 2,2 millions d'euros environ aujourd'hui.

² Selon les journaux quotidiens et les magazines pragoïses, bratislaviens et nationaux : *Večerní Praha*, *Svobodné slovo*, *Československý voják*, *Svět socialismu*, *Eud*.

³ Une alliance militaire existant entre 1955 et 1991 et réunissant l'Union soviétique, l'Allemagne de l'Est, la Bulgarie, la Roumanie, la Hongrie, la Pologne, la Tchécoslovaquie et l'Albanie (jusqu'en 1968).

années staliniennes, ainsi qu'une diminution des contacts – sinon une rupture – avec les pays considérés comme « bourgeois ». Cette inflexion impacte notamment le nombre d'adaptations littéraires et le choix des auteurs comme les choix esthétiques, les thèmes et jusqu'aux accessoires et emprunts linguistiques dans les dialogues ou les décors.

L'esthétique expérimentale de ce film mérite d'être réinscrite dans la veine des courants modernes de part et d'autre du rideau de fer et de montrer son ancrage dans une longue histoire de transferts dans la culture populaire ; il s'agira d'éclairer leur hétérogénéité ou métissages inattendus (ESPAGNE, 1999), ainsi que les enjeux des périphéries et des marges dans les cas centre-européens (MARÈS, ROYER, 2024). Dans notre film, cette francophilie historique rencontre paradoxalement les tentatives de présenter les auteurs du XIX^e siècle comme Dumas ou Zola comme des précurseurs ou des alliés du communisme d'État (BARJONET, ZIEGER, 2022). En même temps, elle cherche à contrebalancer de manière nuancée une demande pour l'art de réalisme socialiste renouvelée par l'invasion de la Tchécoslovaquie en août 1968. Ce nouveau contexte invite une interprétation politique du choix artistique des cinéastes ainsi que les changements dans la réception de leur œuvre. Le concept d'occident imaginaire me semble propice ici à la fois pour étudier les transferts culturels du film et les nouvelles tensions dans le cinéma tchécoslovaque post-1968.

UN LONG-MÉTRAGE TRANSMÉDIAL

Le scénario du *Secret d'un grand conteur* adapte pour l'écran la biographie *Les Trois Dumas* de l'écrivain académicien français André Maurois (1885-1967), parue en France en 1957, et qui avait été traduite en tchèque en 1966 (puis en slovaque en 1971)⁴. Écrivain renommé et biographe de Victor Hugo, de George Sand, de Balzac,

⁴ MAUROIS André (1957) : *Les trois Dumas*. Paris, Hachette. MAUROIS André (1966) : *Tři Dumasové*. Prague, Mladá fronta. MAUROIS André (1971) : *Traja Dumasovci*. Bratislava, Smena.

de Byron et de nombreux autres figures littéraires, scientifiques ou politiques, André Maurois est régulièrement publié en Tchécoslovaquie par les plus grandes maisons d'édition comme Mladá fronta, Smena et Odeon. Pour la seule période communiste (1948-1992), 28 titres sont parus à Prague et à Bratislava, avec une période particulièrement active entre 1966 et 1975 : entre un et quatre titres paraissent chaque année.

Or, la biographie d'Alexandre Dumas signée par Maurois est certainement mieux connue auprès des publics tchèques et slovaques dans la version télévisuelle de Jaroslav Dietl (1929-1985). Écrivain, dramaturge et scénariste prolifique, il partage ses intérêts entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Figure-clé de la télévision tchécoslovaque, il l'est devenu notamment grâce à ses séries qui créent l'image d'une société socialiste opulente, idyllique et moderne. En septembre 1970, l'adaptation de Dietl des *Trois Dumas* sort à la Télévision tchécoslovaque en trois épisodes sous le titre *Alexandre Dumas père* (*Alexandr Dumas starší* ; trois épisodes de 72, 91 et 65 min, réal. Jaroslav Dudek). Cette série en noir et blanc se vante de décors plutôt somptueux pour la télévision de l'époque et visant une vraisemblance historique, ainsi que de la présence de Vladimír Menšík (1929-1988) dans le rôle éponyme⁵. Les chapitres sur le père de l'écrivain, Thomas Alexandre Dumas (1762-1806), un général de la Révolution française et le premier des trois Dumas du livre, sont raccourcis radicalement en une phrase dans l'introduction qui est répétée en début de chaque épisode : un *voiceover* accompagne une séquence collage qui présente Alexandre Dumas père, auteur prolifique et personnage fascinant.

Le long-métrage en couleur de 101 minutes tourné en 1971 et sorti en 1972, objet de cet article, présente quant à lui une mise en scène plus expérimentale. En effet, son équipe réunit d'un côté des artistes proches du cinéma expérimental comme la costumière Ester

⁵ Célèbre à l'époque grâce à ses rôles comiques de second plan ou bien à la comédie expérimentale à succès d'Oldřich Lipský *Happy End* (1967), Menšík est au moment de la sortie du *Secret d'un grand conteur* sur le point de devenir l'un des visages de la comédie et de la télévision tchécoslovaque des décennies suivantes.

Krumbachová ou le chef de la photographie Josef Illík⁶ ; de l'autre, le réalisateur de nombreux films pour adolescents et sur des adolescents, Karel Kachyňa, de même que l'inventeur ambitieux de la série télévisée tchèque Jaroslav Dietl. Sans jamais être classé parmi les films expérimentaux de l'époque, le film l'est toutefois à plusieurs niveaux. D'abord par sa structure : elle inclut une série de tableaux représentant les aventures du romancier français à diverses étapes de sa vie, les alternant avec des scènes muettes accompagnées de musique qui racontent les intrigues de ses romans et pièces de théâtre : *Henri III et sa cour* (1829), *Les Trois Mousquetaires* (1844), *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846), etc. Or, et c'est un deuxième niveau, certaines de ces scènes sont réminiscentes des décors minimaux et éphémères du nouveau théâtre ou de la télévision de l'époque, tandis que d'autres reconstruisent les illustrations classiques de Maurice Leloir, Pierre-Gustave Staal et d'autres Français du XIX^e siècle. Troisièmement, ce film très stylisé rompt également avec la vraisemblance dans le choix d'acteurs : ainsi, les rôles du père et du fils Dumas à des périodes différentes de leurs vies sont interprétés par les acteurs Martin et Petr Štěpánek qui ont à l'époque 24 et 23 ans.

⁶ Dans la mesure où il est possible de parler d'un style personnel dans le contexte d'un studio de cinéma d'État socialiste, la photographie à travers d'objets ou l'utilisation puissante de couleurs est assez régulière, au moins à cette époque, chez le directeur de la photographie Josef Illík (1919-2006) dans ses drames à une esthétique expérimentale de la « Nouvelle Vague » (*Un chariot pour Vienne*, réal. Karel Kachyňa, 1966), de genre (*Mademoiselle Golem*, réal. Jaroslav Balík, 1972) ou de télévision (*Les Torrents du printemps*, réal. Václav Krška, 1968). La recherche transmédiatique sophistiquée de l'artiste polyvalente Ester Krumbachová (1923-1996) est également traçable à travers sa direction artistique dans le cinéma expérimental (*La Fête et les invités*, réal. Jan Němec, 1966) autant que populaire (*Un chapeau de paille d'Italie*, réal. Oldřich Lipský, 1972).



Un exemple de séquence réunissant la biographie de l'écrivain et ses écrits, la fiction, le montage, le film sonore et muet, en couleur et en noir et blanc. De gauche à droite et de haut en bas : scène avec Alexandre Dumas (interprété par Martin Štěpánek) en train de lire Les Trois Mousquetaires — transition zoom blur à l'illustration classique de Maurice Leloir⁷ — cut vers le groupe d'acteurs⁸ habillés en mousquetaires qui tirent leurs épées — autre cut : les mousquetaires débouchent sur leurs ennemis et une bataille a lieu, dans le décor où Alexandre Dumas lisait le roman.

Il est intéressant de noter que la séquence d'ouverture de chacun des épisodes de la série télévisée utilisait déjà la technique du collage et accompagnait les mêmes illustrations classiques du portrait de

⁷ Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan bras dessus, bras dessous, après avoir croisé le fer avec les Gardes du Cardinal au couvent des Carmes déchaux ; gravure de Jules Huyot d'après un dessin de Maurice Leloir (Paris, Calmann-Lévy, 1894).

⁸ Leur nombre différent de celui dans l'illustration n'est jamais expliqué dans le film.

l'écrivain et d'autres attributs de son métier dans un mi-cadre mi-blason.



Alexandre Dumas père (1970), séquence d'ouverture

Il est intéressant de noter qu'une intermédialité pareille s'observe dans une autre production tchécoslovaque de l'époque adaptant une autre œuvre classique de littérature de genre « occidentale ». En 1970, Martin Hollý réalise pour l'antenne de Bratislava de la Télévision tchécoslovaque, la mini-série *A. C. Dupin intervient* (*A. C. Dupin zasahuje*). Ses trois épisodes sont une adaptation fidèle de *Double Assassinat dans la rue Morgue*, *La Lettre volée*, et « *C'est toi l'homme* », soit de la dite « trilogie du chevalier Auguste Dupin » d'Edgar Allan Poe, l'un des premiers exemples de littérature policière. Au début de chacun des épisodes, une séquence de dessins monochromes (la série est en noir est blanc, selon la norme de l'époque) termine par un collage de dessin et photo qui introduit le protagoniste, détective invraisemblable précurseur de Sherlock Holmes.

La fidélité au texte source et les limitations de la télévision slovaque de l'époque rendent cette adaptation moins intéressante, mais son hybridité nous aide à mieux comprendre le contexte dans lequel arrive le long-métrage de Kachyňa et Dietl. Sept ans avant *Perceval le Gallois* du Français Éric Rohmer, le film tchécoslovaque rend sur le grand écran une stylisation plus proche du théâtre expérimental ou des décors bidimensionnels et éphémères de la télévision de l'époque.



Le Secret d'un grand conteur : *Alexandre Dumas père lit son roman chez le baron Taylor de la Comédie Française* ; la mise en scène muette du résumé de sa pièce de théâtre *Henri III et sa cour*

Bel exemple de transmédialité, le récit de Maurois adapté pour la télévision par Dietl réunissait ainsi le nouveau médium de la télévision et l'illustration, voire le style visuel de l'ensemble classique. Le film de Kachyňa s'appuie lui aussi sur des références classiques malgré son aspect moderne et y entremêle références au théâtre contemporain et à la télévision. Outre les illustrations, le film se passe dans un Paris du XIX^e siècle. Alexandre Dumas semble y jouer le rôle de symbole de la culture française, une figure des lettres françaises tellement plus fascinante qu'elle éclipse son biographe jusque dans la séquence titre du film : dans les premières secondes du film, le premier nom suivant le titre du film est celui de Jaroslav Dietl en tant qu'auteur de l'« idée » (*námět*), ce qui reflète son importance dans l'industrie de l'époque ; puis Dietl et Kachyňa y paraissent en tant que scénaristes. De la série au long-métrage, le nom d'André Maurois a complètement disparu du générique malgré la relative

fidélité du scénario au texte source. La presse témoigne du même oubli paradoxal pour un auteur beaucoup lu dans le pays. Faute d'explications données par les acteurs du projet, nous pouvons envisager cet effacement comme la conséquence de l'immense influence de Dietl sur les collègues et le public d'un côté, par la popularité incomparable de Dumas par rapport à celle de Maurois auprès du spectateur tchécoslovaque de l'autre.

« FOLLE MAIS ÉVEILLEUSE » : UNE ŒUVRE HYBRIDE PARUE À UN MOMENT CHARNIÈRE

Si la photographie, la direction artistique et le scénario du film sont encore proches de la « Nouvelle vague » des années 60, la « normalisation » qui s'abat sur le pays après la répression du Printemps de Prague se révèle dans le choix d'un genre apolitique de divertissement pour tous les âges. Le dialogue rappelle les formules exaltées de l'art de réalisme socialiste des années 1930 : « Je ne suis pas venu à Paris pour un gagne-pain, mais pour la gloire » ; « Celui qui dit que je publie les récits des autres sous mon nom, m'ôte tout : mon esprit, mon cœur, ma main, mes lèvres » ; « J'écris tous les jours. Le jour où je n'ai pas écrit de ligne est un jour perdu » ; « Tu dois penser à l'écriture comme le Comte de Monte-Cristo pensait à la vengeance », etc. La même tonalité s'entend dans les propos des auteurs du film, le scénariste, Jaroslav Dietl, et son co-scénariste, le réalisateur Karel Kachyňa :

Nous écrivons sur quelqu'un qui a fasciné des millions de personnes, de Français, d'Américains, de Russes, de Tchèques, enfin d'Anglais. En plus, il les a fascinés par ses récits il y a 150 ans et les tient toujours. [...] En relisant ses meilleurs romans, nous voyons que ses héros sont des hommes honnêtes, droits, directs, courageux et intrépides. Puis, que le bien l'emporte toujours sur le mal et la vie, sur l'anéantissement. Troisièmement, que les hommes de Dumas ne connaissent pas le scepticisme, la méfiance, le nihilisme ou les obstacles insurmontables. Qu'ils se battent pour leur cause juste et

ne cèdent jamais au défaitisme, au pessimisme, etc. (MATĚJKOVA, 2009 : 15)⁹

En effet, Alexandre Dumas père était populaire en tant que l'un des écrivains français et étrangers les plus traduits et publiés dans les pays tchèques de l'empire austro-hongrois puis en Tchécoslovaquie. Sa biographie par André Maurois permet aussi d'imaginer comment ce personnage historique pouvait facilement devenir un personnage de fiction, un héros aventurier presque type pour les lecteurs puis spectateurs tchèques. Certains aspects de ce personnage mythique ont circulé dès la première édition de ses romans, d'autres ont été diffusés par la biographie romanesque d'André Maurois ; enfin l'écrivain français, parangon de débrouillardise, de créativité et de productivité frénétique, en a gagné d'autres dans le contexte de la Tchécoslovaquie socialiste.

Or, Jaroslav Dietl avait parodié ce style et ton dans sa pièce de théâtre *Mademoiselle pour Son Excellence, camarades ! Une comédie loufoque, mais éveilleuse (Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi! crazy komedie, ale buditelská)* de 1964. Ces petites éminences communistes à la tête d'une petite ville balnéaire qui ne connaissent ni pessimisme ni obstacles insurmontables, accueillent un jour le dirigeant d'un riche État arabe qui leur demande « une mademoiselle ». Leur volonté de prostituer l'une de leurs collègues suscite bien des complexités bureaucratiques, rendues plus compliquées encore par les intérêts économiques et le désir de promouvoir une bonne image de leur ville. Comme l'indique Paulina Bren dans son livre sur la culture de la Tchécoslovaquie « normalisée », cette farce parodie évidemment la crise communiste croissante au début des années 1960 (BREN, 2011).

Vers 1970, les braves hommes, héroïques et honnêtes semblent être de nouveau en demande, même s'ils arrivent de l'autre côté du

⁹ Ma traduction. Dans le texte : « [...] píšeme o někom, kdo strhl milion lidí od Francouzů až po Američany, Rusy, Čechy, ba dokonce i Angličany. A co víc, strhl je ke svým příběhům před sto padesáti lety a drží je dodnes. [...] Když si znovu přečteme jeho nejlepší romány, zjistíme, že jeho hrdinové jsou muži čestní, rovní, přímí, stateční a neohrožení. Dále pak, že vždycky dobro zvítězí nad zlem a život nad zmarem. A za třetí, že Dumasovi muži nevědí, co je skepse, nevíra, nihilismus a nepřekonatelné překážky. Že bojují za svou spravedlivou věc a že nikdy nepodlehnu poraženectví, pesimismu a zoufalství. »

rideau de fer. Alexandre Dumas l'écrivain devient ainsi un personnage mythique, aux côtés de Fanfan la Tulipe et de ses propres mousquetaires. En effaçant la frontière entre une fiction et une biographie fabuleuse, la structure narrative du film renforce cet effet. Adaptation des *Trois Dumas* d'André Maurois, le scénario du *Secret d'un grand conteur* se focalise sur Alexandre Dumas père, mais aussi sur ses personnages qui rencontrent leur créateur dans plusieurs scènes à travers le film. Le Comte de Monte-Cristo, les Mousquetaires, Henri III et les autres personnages des pièces de théâtre et romans dumasiens sont introduits dans des scènes muettes et stylisées de manière de plus en plus interconnectée avec le récit sur l'écrivain. Dès la séquence d'ouverture, il s'agit d'une scène théâtrale que l'absence de décors, les costumes et l'abondance de lumières colorées distinguent des scènes sur les premiers pas de l'écrivain dans le monde parisien, avec, au contraire, des décors plus somptueux, une couleur blanche dominante et une lumière si forte que les personnages ni les objets n'ont d'ombre. La dernière des insertions muettes représentant l'intrigue d'un des romans commence par des illustrations classiques françaises pour continuer en fiction filmé en noir et blanc teinté qui finit par déboucher sur le même type de décors, le salon quasi monochrome de Dumas père, déjà d'un certain âge.

Cette liberté artistique pourrait être surprenante dans le film le plus cher de l'année 1971, or il est important de prendre en considération le moment charnière auquel *Le Secret d'un grand conteur* sort sur les écrans. Outre le théâtre et la télévision, son esthétique est également liée au cinéma de la « Nouvelle vague tchécoslovaque », soit aux premiers films de toute une génération de cinéastes qui cherchent à rompre avec le canon du cinéma stalinien le long des années 60. Les traits caractéristiques de ce nouveau cinéma incluent souvent les décors éphémères, la photographie sous un angle inhabituel ou à travers des objets, l'utilisation de teint ou de filtres colorés, l'interruption du récit principal par des vignettes ou structure non linéaire de narration, etc¹⁰.

¹⁰ *Les petites marguerites* (Sedmikrásky, réal. Věra Chytilová, 1966), *Les Diamants de la nuit* (Démanty noci, réal. Jan Němec, 1964), *Un jour un chat* (Až přijde kocour, réal. Vojtěch Jasný, 1963), *Les Oiseaux, les Orphelins et les Fous* (Vtáčkovia, siroty a blázni, réal. Juraj Jakubisko, 1969) respectivement.

Or, la rupture et la dénonciation du cinéma de la « nouvelle vague » deviennent l'un des enjeux importants pendant les premières années de la période de « normalisation ». La dénonciation et le licenciement de cinéastes ainsi que les tentatives de reconversion des spectateurs passent notamment par la presse. Tandis que le film a été initialement bien reçu par les journaux en 1972, comme nous l'avons vu, le critique de cinéma marxiste-léniniste prééminent Jan Kliment a inséré deux ans plus tard dans sa revue d'une nouvelle comédie idéologiquement conforme les propos suivants¹¹ :

Saluons le courage du réalisateur et soutenons-le, car d'autres tournent autour du pot, et même s'ils s'expriment, ils préfèrent encore faire des films sur l'amour ou sur Alexandre Dumas, ce qui est pour un citoyen infiniment moins sérieux et contraignant que de s'attaquer à un sujet d'actualité.¹²

Tandis que le nouveau régime et ses hérauts demandent aux cinéastes ostensiblement d'en finir avec Alexandre Dumas (ou l'amour !), le clivage est encore plus profond. Il date depuis plusieurs décennies : les histoires légères associées à la France et leurs mises en scène stylisées accompagnent les cinéastes tchécoslovaques depuis la déstalinisation de la fin des années 50, mettent en question le canon réaliste socialiste ou entrent en dialogue avec lui.

UNE NOUVELLE GÉNÉRATION DE TRANSFERTS CULTURELS DANS LES FILMS STYLISÉS

En 1971, Alexandre Dumas appartient à la culture générale de ses lecteurs tchécoslovaques dès leur jeune âge en tant que l'un des

¹¹ Responsable du pôle culturel de *Rudé právo*, le quotidien principal porte-parole du Parti communiste — a propos du film *L'Hippopotame* (Hroch, réal. Karel Steklý, 1974).

¹² Ma traduction ; dans le texte « Vítejme tvůrcovu odvahu a podpořme ji, protože jsou i jiní, kteří přešlapují kolem horké kaše, a i když udělají nějaké prohlášení, přece jenom raději a častěji točí filmy jen o lásce nebo třeba o Alexandru Dumasovi, což je nepoměrně méně občansky závažné i závazné než pustit se do žhavé tematiky » (KLIMENT, 1974 : 5)

auteurs français ou étrangers les plus connus (ŠOTOLOVÁ, 2016 ; POUČOVÁ, 2020). L'accessibilité du film de Kachyňa et Dietl, avec ses personnages types, dialogues pleins de slogans ou décors stylisés, va de pair. Tout en étant un exemple de cinéma socialiste accessible pour toute la famille, *Le Secret d'un grand conteur* propage également la francophilie tchèque, quoique au second degré. On pourrait dire que le recours anachronique aux clichés de la culture populaire, le mélange de médias et procédés, de l'art expérimental et du kitsch télévisé¹³, rend hommage au surréalisme tchèque, lui aussi particulièrement proche à ses débuts du surréalisme français et ayant une forte influence sur les générations suivantes dans l'art visuel, le monde du livre et le cinéma.

Or, une autre parenté s'observe dans ce dernier : avec des films du pionnier d'intermédialité en cinéma qu'est Karel Zeman. Ses adaptations des œuvres de Jules Verne, *Aventures fantastiques* (*Vynález zkázy*, 1958), *Le Dirigeable volé* (*Ukradená vzducholod'*, 1967) et *Sur la comète* (*Na kometě*, 1970) (respectivement d'après les romans *Face au drapeau*, *Deux ans de vacances* et *Hector Servadac*), ainsi que *Le Baron de Crac* (1962, d'après Rudolf Erich Raspe) abandonnent toute vraisemblance et mettent un récit d'aventures fantastiques joués par des acteurs dans des décors aplatis réminiscent de livres illustrés anciens¹⁴. Les décors bidimensionnels, les récits d'aventures invraisemblables et les références à la France (lieux, personnages, etc.), surtout d'une époque lointaine se rencontrent dans ce cinéma socialiste pour des effets et des raisons qui ne sont pas très différents.

¹³ Par exemple, dans la scène de bacchanale chez Dumas que l'admirateur de son ancienne épouse (venu la défendre contre le comportement répréhensible de l'écrivain) interrompt momentanément et furieusement pour ne faire que bientôt rejoindre les noceurs.

¹⁴ Un autre exemple incontournable de variation hautement stylisée sur le thème de culture populaire étrangère, cette fois américaine et non pas française, serait la comédie musicale culte *Jo Limonade* (réal. Oldřich Lipský, 1964).



Le Secret d'un grand conteur de Karel Kachyňa et Le Dirigeable volé de Karel Zeman

Outre la francophilie, le jeu avec les tropes et clichés de littérature et cinéma populaire français s'explique également par la relative familiarité, notamment du spectateur tchécoslovaque, avec ceux-ci. La distribution de films français (et italiens) domine le marché de films importés tout au long de la période socialiste en Tchécoslovaquie aux côtés de l'URSS et d'autres pays du « Bloc de l'Est » (GILBURD, 2018 ; STEHLÍK, 2013). Il est difficile de surestimer l'influence, sur les cinéastes et leur public, qu'ont dans la région les films d'aventure français, et avant tout *Fanfan la Tulipe* (CHRISTIAN-JAQUE, 1952). En effet, les scènes de cape et d'épée (dans des espaces encombrés ou autrement mal adaptés, à la *Fanfan la Tulipe*) dans *Le Secret d'un grand conteur* servent à la fois de procédé spécifique à son médium pour rendre le récit encore plus dynamique, pour ajouter une valeur pédagogique chère aux studios de cinéma socialistes, c'est-à-dire pour donner le résumé le plus bref possible de plusieurs romans classiques de la littérature universelle. Elles représentent enfin un hommage à ce qui attire les spectateurs tchécoslovaques de l'époque vers le cinéma français.

Aux côtés du fantastique et de l'historique, les références à la France renvoient à un pays étranger avec une culture fascinante, qui ne serait pas trop éloigné (comme les USA ou la Grande Bretagne), avec une véritable histoire commune, mais sans connotation négative d'agresseur ou d'opresseur (comme l'Allemagne ou l'Autriche) (REZNIKOW, 2002 : 22). Une adaptation comique de biographie historique qui n'attaque pas le Parti communiste ni un pays voisin du bloc socialiste, parle de l'une des figures les plus aimées du marché du

livre est encore plus importante dans la période du renforcement de censure et d'interruption d'échanges culturels. Elle représente un lien avec la culture occidentale et sa modernité, à travers ses choix à l'échelle de direction artistique dans les conditions d'impossibilité de faire un choix pareil de texte à adapter. En même temps, le thème de francophilie et de l'excès décoratif côtoient dans ce film la simplicité, l'éloge de la diligence et de la débrouillardise appréciés par les productions socialistes réalistes.

La perte d'accès facile et régulier à la culture française contemporaine résulte dans une mythologisation et une fétichisation, proches de ce qu'Alexei Yurchak désigne d'occident imaginaire. Ce concept entend d'après lui un ailleurs « produit localement et qui n'existe qu'au moment où l'occident réel ne peut être rencontré » (YURCHAK, 2006). Lui l'applique à la société soviétique des dernières décennies du communisme. Pour notre film, l'usage peut être double. Premièrement, une version d'Occident imaginaire se trouve dans la réception du film : la presse de l'époque exalte son sujet et de son esprit dans des propos qui indiquent la popularité de Dumas auprès du lectorat tchécoslovaque. Deuxièmement, l'Occident imaginaire en tant que phénomène soviétique est amené par les « normalisateurs » dirigés depuis Moscou. Nous voyons ainsi que dans le cas du *Secret d'un grand conteur*, les transferts culturels sont triangulaires. Il est question non seulement de références tchèques à une œuvre française précise ou la culture française dans toute la diversité d'un tableau lacunaire et anachronique. Il l'est également des rapports avec l'Union soviétique, son contrôle immédiat dans le cadre de « normalisation », mais aussi son héritage réaliste socialiste auquel les générations précédentes de cinéastes tchécoslovaques ont fait face dans leur travail institutionnel et leur recherche artistique.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, le transfert culturel franco-tchécoslovaque acquiert une nouvelle signification dans ce nouveau contexte politique. Le déclin de vrais contacts avec la France pour des raisons politiques et économiques, la réorientation des chefs du studio

vers l'URSS sinon diminuent le nombre de films qui font référence à la France, au moins changent la nature de ses références. Il s'agit en réalité d'une relation triangulaire incluant l'URSS qui n'est pas récente, et qui depuis des décennies meut tels courants dans le cinéma tchécoslovaque comme la « nouvelle vague » dans les années 1960.

Pendant la période de « normalisation » et sous le contrôle réveillé des censeurs et des comités composés des membres du Parti communiste non spécialisés en cinéma, les références à la France tendent vers les adaptations d'œuvres classiques qui ont possiblement déjà été adaptés pour le public tchécoslovaque ; l'écart historique est un choix plus sûr que la représentation de la société contemporaine ; un décor fantaisiste vient remplacer un vrai lieu sur la carte accessible aux cinéastes ainsi qu'aux touristes. Sans devenir un geste de simple résistance politique, les références à la France, d'une adaptation de littérature française à un buste de Napoléon deviennent un moyen d'échapper aux nouvelles directives et à l'esthétique dominante.

CORPUS ŒUVRES AUDIOVISUELLES

- DUDEK, Jaroslav (1970) : *Alexandr Dumas starší* [*Alexandre Dumas père*]. 3 épisodes de 72, 91 et 65 min. Prague, Česká televize.
- KACHYŇA, Karel (1971) : *Tajemství velikého vypravěče* [*Le Secret d'un grand conteur*]. 101 min. Prague, Filmové studio Barrandov.
- STEHLÍK, Jan (réal.) (2013) : Export, import, publicistika. *Těžká léta československého filmu 1969-89* [*Exportation, importation, journalisme. Les années difficiles du cinéma tchécoslovaque 1969-89*]. 52 min. Prague, Česká televize.

BIBLIOGRAPHIE

- BARJONET, Aurélie – ZIEGER, Karl (dir.) (2022) : *Zola derrière le rideau de fer*. Lille, Septentrion.
- BREN, Paulina (2011) : *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. New York, Cornell University Press (édition numérique).

- ESPAGNE, Michel (1999) : *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HULÍK, Štěpán (2009) : *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* [L'avènement de la normalisation au studio de cinéma Barrandov (1968–1973) ; mémoire de fin d'études]. Prague, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.
- GILBURD, Eleonory (2018) : *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Harvard University Press.
- KLIMENT, Jan (1974) : Filmová fraška o frašce politické. Nad novinkou Karla Steklého *Hroch* [Une farce cinématographique sur une farce politique. Sur le nouveau film de Karel Stekly, *L'Hippopotame*]. In : *Rudé právo*, roč. 54, n°103 [2. květen], Prague, s. 5.
- MARÈS, Antoine – ROYER, Clara (dir.) (2024) : *Les Traductions de la littérature de langue française en Europe centrale. Flux, réseaux et circulation au XXe siècle*. (à paraître).
- MATĚJKOVÁ, Jolana (2009) : *Jaroslav Dietl. Tajemství vypravěče* [Jaroslav Dietl. Le secret d'un conteur]. Prague, XYZ.
- MAUROIS, André (1971) : *Třaja Dumasovci*. Bratislava, Smena.
- MAUROIS, André (1966) : *Tři Dumasové*. Prague, Mladá fronta.
- MAUROIS, André (1957) : *Les trois Dumas*. Paris, Hachette.
- POUČOVÁ, Marcela (2020) : Les traductions tchèques du roman populaire français au XIXe et au début du XXe siècles. In : *Belphégor*, 18/1 (en ligne).
- REZNIKOW, Stéphane (2002) : *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- ŠOTOLOVÁ, Jovanka (2016) : La littérature française à travers ses traductions tchèques au cours des 25 dernières années. In : *Mutatis Mutandis*, vol. 9, n° 2, 445-463.
- YURCHAK, Alexei (2006) : *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press. (édition numérique).

Anastasia Mamaeva

UMR EurOrbem

Sorbonne Université

9 rue Michelet, 75006 Paris, France

mamaevaanastasia@icloud.com