

# KATIA ET LE CROCODILE

Film réalisé en 1966, Tchécoslovaquie. Prise de vue réelle, noir et blanc, 66 minutes.

## Les enfants du désordre

Le point de vue de Clément Graminiès

### ENTRE RÉALISME ET FULGURANCES POÉTIQUES

Les films en prise de vues réelles à destination des jeunes publics ou mettant en scène des enfants répondent bien souvent à un objectif pédagogique clair : à travers une histoire que l'on déploie, d'obstacles que l'on pose sur le parcours des personnages, d'un enjeu ou d'un problème bien identifiable et qu'il convient de résoudre, on amène le jeune spectateur à adopter une posture active lui permettant de se saisir du message de l'œuvre et de sa portée morale.

Ce qui peut déconcerter lorsque l'on découvre pour la première fois **Katia et le Crocodile**, c'est le peu d'embarras dont fait preuve la réalisatrice à vouloir absolument répondre à cette mission qui porte souvent en elle ses propres limites : en effet, combien de films, contraints par un didactisme trop lisible, finissent par circonscrire l'imaginaire du public à une liste d'intentions ? Si le scénario est écrit à quatre mains par Ota Hofman et Věra Šimková, qu'il est lui-même l'adaptation d'un roman signé Nina Gernetova et Grigori B. Jagdfeld, il ne constitue pour autant pas l'argument le plus solide pour défendre les nombreuses qualités du film tant il

peut relever du prétexte : un groupe d'enfants mené par la petite Katia s'évertue à retrouver plusieurs animaux exotiques échappés de leurs cages et semant le chaos dans les rues de la vieille ville de Prague.

Là où d'autres projets se seraient probablement attachés à rendre pleinement crédible la raison pour laquelle Micha, le garçon par l'intermédiaire duquel Katia va basculer dans cette aventure rocambolesque, se retrouve assis en pleine rue avec des lapins angoras, un singe et surtout un crocodile caché dans un sac, le récit fait ici fi de toute vraisemblance ou d'explication plausible, tout comme la caractérisation psychologique des personnages ne constitue pas plus un enjeu d'écriture.

La plupart des adultes sont volontairement stéréotypés tandis que les enfants sont essentiellement définis par leurs actions ou leurs réactions face à une succession de situations. La belle singularité du film tient alors dans sa capacité à se reposer sur un matériau réaliste (des lumières naturelles et des décors ancrés dans la quotidienneté tchécoslovaque des années 1960) pour faire d'inattendus pas de côté : au-delà du joyeux bazar que provoque l'irruption



de ces animaux dans la routine d'un quartier et de ses habitants, le dérèglement que s'attache à mettre en scène Véra Šimková se nourrit souvent de fulgurances poétiques, comme lorsque les ballons défient les lois de la gravité, ouvrant alors la voie vers une magie aussi salutaire que déconcertante qui rappelle à notre souvenir le très beau film d'Albert Lamorisse, **Le Ballon rouge** (1956).

### À HAUTEUR DE REGARD D'ENFANT

Dès le premier plan, Véra Šimková place son héroïne au centre du dispositif au point d'en faire le moteur de sa mise en scène et de son montage. En très gros plan, nous découvrons tout d'abord le regard de Katia fixé sur une brindille qu'elle manipule dans sa main sans beaucoup de conviction. À son expression boudeuse et son intérêt qui finit par s'évanouir dans la durée du plan, il fait peu de doutes que l'enfant s'ennuie ferme. À la faveur d'un montage alterné qui ne lésine pas sur les faux raccords pour mieux souligner les sautes de temps et les ruptures qui s'opèrent dans la tête de la petite fille, on découvre ensuite son environnement : une rue passante où escaliers, rampes et murets n'offrent que de fugaces divertissements, Katia revenant toujours à son irrépressible ennui auquel un ballon défiant les lois de la pesanteur mettra finalement un terme.

Cette introduction, d'une redoutable efficacité si l'objectif est de nous rendre les immédiats complices de la jeune héroïne, nous renseigne sur ce qui constituera le parti pris principal, en termes de mise en scène, de la réalisatrice tout au long de son film : se placer à hauteur de regard d'enfant pour que les spectateurs embrassent avec un enthousiasme partagé l'incongruité de leurs aventures. Pour ce faire, il est intéressant de noter que les adultes sont – à quelques exceptions près, notamment dans la dernière partie du film – relégués à la périphérie du cadre : apparaissant très régulièrement au second plan (comme dans les scènes tournées dans la rue ou au supermarché), ces adultes voient même leur corps souvent coupés au cadre, réduits à de simples amorces ou à des silhouettes dans le plan, comme si seule la marche des enfants comptait. Peu importe si les décors (rues, grands appartements) ne sont pas toujours adaptés à la taille des jeunes protagonistes et pourraient donner le sentiment de les écraser : d'une agilité constante, la caméra privilégie un axe le plus souvent horizontal afin de se situer au niveau des personnages de petite taille et de faire de leur environ-

nement leur terrain de jeu. Si on peut cependant relever la présence de quelques plongées ou contre-plongées, celles-ci n'entrent pas en contradiction avec le dispositif général, montrant au contraire combien la meute d'enfants survoltés finit par semer le désordre au sein de la communauté. Les animaux, eux aussi filmés le plus souvent en gros plan, se retrouvent sur un terrain d'égalité dans cette confrontation sous forme de cache-cache avec les enfants. On peut d'ailleurs noter combien les raccords regards sont nombreux entre les deux clans, traduisant ainsi la forte impression que produisent ces créatures intrigantes auprès de Katia et de ses amis.

### LES ADULTES ET LA QUESTION GÉNÉRATIONNELLE

L'absence des parents de Katia – justifiée dans un dialogue entre Micha et elle par une mission professionnelle se déroulant dans de lointaines contrées – et la manière dont sont représentés les autres adultes peuvent faire l'objet d'interprétations. Au-delà de l'intérêt de se mettre à hauteur des jeunes personnages pour prendre d'autant plus au sérieux le défi qui se pose à eux (retrouver les animaux égarés dans le décor urbain), le film donne le sentiment de s'engager sur un terrain bien plus politique.

Ces adultes – absents, relégués au stade de figurants ou bien ridiculisés dans la dernière partie lorsqu'il s'agit de capturer le crocodile – peuvent incarner une génération de citoyens soumise à la mainmise de l'URSS et d'un régime politique non démocratique les privant de nombreuses libertés (d'expression, de presse, d'élections, etc.). Dans un contexte comme celui-ci, on imagine combien le respect de règles érigées soi-disant au nom du collectif prédomine et n'autorise pas les écarts de comportements.

Or, l'intrusion d'animaux vient semer le chaos, tournant en ridicule l'attachement des adultes à faire respecter un ordre sapé de toutes parts tant la situation se révèle incontrôlable. En ce sens, **Katia et le Crocodile** pourrait être vu comme une référence par toute une frange d'un cinéma contestataire qui, en mettant en scène des enfants, use de l'art de l'allégorie pour s'éviter les foudres de la censure. On peut citer en premier lieu le cinéma iranien qui, par l'intermédiaire de metteurs en scène de premier plan comme Abbas Kiarostami (**La Récréation** en 1972, **Le Passager** en 1974, **Où est**



*la maison de mon ami ?* en 1987), Amir Naderi (*Le Coureur* en 1985) ou encore Jafar Panahi (*Le Ballon blanc* en 1995, *Le Miroir* en 1997), s'est souvent attaché à dresser des portraits d'enfants obstinés, refusant de renoncer à leurs passions ou leur sens de la justice, comme un miroir tendu à une génération d'adultes résignés face aux abus d'un pouvoir autoritaire : « *Les héros kiarostamiens sont minuscules dans un tel monde et seraient vite broyés s'ils s'avisait d'affronter la Loi en face. Par l'agencement à un petit objet ou la fidélité à une idée fixe, ou encore mieux les deux, ils peuvent fausser compagnie à la Loi, avancer «en douce» à pas minuscules, parcourir un bout de chemin, résister à leur façon, éprouver leur liberté, commencer à se trouver, et peut-être même un jour s'en sortir* »<sup>1</sup>.

Il n'est d'ailleurs par anodin que les seuls adultes trouvant grâce à la caméra de Věra Šimková soient le grand-père de Katia et ses acolytes de l'orchestre. D'abord lui aussi relégué à la périphérie du cadre et soumis à l'autorité du chef d'orchestre, le grand-père, handicapé par une vue déclinante qui le limite dans ses mouvements et dans sa perception du monde, semble d'abord infantilisé dans ses réactions puis retrouver une seconde jeunesse au contact du lapin angora et du crocodile découverts dans l'appartement. Les aventures rocambolesques de Katia et de ses amis agissent alors comme par effet de contagion auprès du vieil homme, embarqué lui aussi dans la traque improbable de ces animaux venus d'ailleurs. L'orchestre de retraités, emmené par le grand-père, déploie une insolence toute juvénile et franchement réjouissante à courir dans les rues de la ville ou à grimper sur les toits, fantaisie qui trouve son acmé lors de la scène finale, lorsque ces derniers se retrouvent à jouer avec les ballons bondissants. Se dessine alors sur leurs visages un sentiment de béatitude, symbole d'un réveil aussi inattendu qu'inespéré.

### LE CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE, L'INSOUMISSION PAR LE DYNAMITAGE DES RÈGLES

Cette lecture est d'autant plus tentante que le cinéma tchèque explore en ces années-là une veine irrévérencieuse qui tente tant bien que mal de passer entre les mailles du filet de la censure. Intéressons-nous par exemple aux trois longs métrages que Miloš Forman a réalisés entre 1963 et 1967 : *L'As de pique*, *Les Amours d'une blonde* et *Au feu les pompiers !* permettent, en dépit de

leurs sujets très éloignés de *Katia et le Crocodile*, de contextualiser l'ébullition qui se joue les quelques années précédant le *Printemps de Prague* (1968). Dans *L'As de pique*, Miloš Forman suit les mésaventures d'un adolescent qui ne trouve ni sa place dans le monde professionnel ni un mode de communication satisfaisant avec ses parents, qui lui opposent en retour un modèle de vie dans lequel il ne se retrouve pas. Dans *Les Amours d'une blonde*, le réalisateur met en scène une jeunesse déboussolée qui tente tant bien que mal de trouver ses repères dans un pays où les dysfonctionnements s'accumulent et où les signes extérieurs de richesse sont légion, en contradiction totale avec la doctrine communiste. Dans *Au feu, les pompiers !*, un concours de beauté organisé à l'occasion du bal des pompiers tourne au fiasco parce que les candidates se défilent les unes après les autres : s'ensuit un énorme désordre – absolument hilarant – stoppé net par un drame, l'incendie de la maison du capitaine des pompiers, laissant tout le monde coi.

Dans ces trois films, tellement remarquables dans les festivals étrangers qu'ils offrirent à Miloš Forman son passeport pour Hollywood, le réalisateur donne à voir des personnages dont l'humanité débordante ne peut cadrer avec les exigences rigides d'une dictature. On pourrait ainsi définir les enjeux du cinéma tchèque de ces quelques années d'effervescence : « *Le contenu des œuvres était à la fois politique et humain, c'est-à-dire qu'il mettait en balance le destin et l'imperfection de l'homme. En demandant pourquoi le cinéma avait été réduit au simple rôle de rapporteur d'événements historiques, les réalisateurs ont su donner un second souffle au cinéma tchèque, dans un contexte politique qui faisait justement partie de l'histoire.* »<sup>2</sup>

C'est exactement ce même motif que Věra Šimková travaille de son côté : parce que l'ennui règne en maître dans les premières scènes du film et n'offre aucune perspective (Katia tourne en rond dans les rues de son quartier comme les héros de Miloš Forman souffrent de leur quotidien ronronnant), l'irruption de l'imprévu (ici, les animaux) dynamite toutes les règles : les enfants deviennent, l'air de rien, les porte-drapeaux d'un anarchisme décomplexé où tout ce que les adultes s'évertuent à rendre sérieux est détourné en jeu (le lâcher de ballons, la recherche du crocodile dans le canal, le sauvetage par les pompiers).



Ce double niveau de lecture qu'offre le film est quelque peu tronqué par le fait que la seule version disponible en France est doublée, donnant le sentiment que *Katia et le Crocodile* ne vise que le jeune public alors que sa richesse et son sens de l'allégorie peuvent interpeller les cinéphiles de tout âge.

### TOURNER LE DOS AU CINÉMA OFFICIEL

Bien qu'elle soit relativement courte, l'une des scènes les plus intéressantes à commenter en ce sens est probablement celle où Katia part à la recherche d'Elena. Cette dernière, un peu plus âgée que Katia, participe avec un autre groupe d'enfants à ce qui ressemble à une sortie pédagogique ou scolaire dans un cinéma. Alors qu'une femme adulte tente de faire régner un minimum de discipline dans le hall tout en contrôlant les billets (elle incarne la loi et l'interdit), un jeune garçon, intrigué par le remue-ménage qui s'annonce, demande le titre du film qui sera projeté. *La Panthère prise au piège* (en VF), lui répond l'accompagnatrice. Peu impressionné, l'enfant rétorque : « *Nous, on a bien pris au piège un crocodile, alors...* ».

Par cette affirmation d'apparence anodine, Věra Šimková questionne l'intérêt d'un cinéma officiel, contrôlé par l'Etat et au service d'une idéologie, qui ne serait même plus en capacité de restituer la réalité, aussi excitante qu'instable, du monde extérieur. D'ailleurs, quelques secondes plus tard, la réaction d'Elena est sans équivoque : la jeune fille, pourtant bien installée sur son fauteuil dans l'attente que la projection débute, se lève et part sans demander son reste dès lors que Katia l'informe de l'existence de ces animaux exotiques. Aussitôt après, nous retrouvons les deux filles en train de cavalier dans les rues, portées par un désir d'imprévu et de chaos bien plus stimulant que toutes les histoires que les adultes se sont attachés à leur raconter jusqu'ici. Lancé à leurs trousses, le garçon du cinéma a beau être rabroué par Elena qui le somme d'arrêter de les suivre, il ne peut lui non plus résister à l'excitante tentation de s'extirper d'un quotidien un peu ennuyeux (nous avons découvert ce personnage alors qu'il faisait des courses au supermarché pour ses parents) pour vivre lui aussi une grande aventure rocambolesque faite de hasards et d'incertitudes. C'est que « la vie est ailleurs », serait-on alors tenté d'affirmer en clin d'œil au titre de l'un des romans les plus fameux de Milan Kundera (1973).

### LE CINÉMA EN HÉRITAGE

La valeur du film de Věra Šimková est d'autant plus à souligner qu'elle s'inscrit dans la continuité de plusieurs films importants de l'histoire du cinéma, preuve en est que la production tchécoslovaque des années 1960 est allée puiser chez d'autres cinéastes ce qui pouvait garantir son renouvellement et lui permettre de s'affranchir des diktats nationaux : « *Cette génération (...) a interprété de manière très créative les leçons de dédramatisation et du antihéros, faite de psychologie et de sociologie modérées, qui venaient d'Italie, de France, d'Angleterre et de Suède. Les cinéastes ont prudemment dosé les procédés de cinéma-vérité et du nouveau cinéma américain et ont habilement utilisé des acteurs non professionnels, là où il fallait faire croire en l'authenticité de la vie, avec ses plaisirs, ses joies et ses misères* »<sup>3</sup>. En ce sens, *Katia et le Crocodile* convoque le souvenir de plusieurs figures déjà connues des spectateurs : en premier lieu, on peut bien évidemment penser au jeune Antoine Doinel que François Truffaut a mis en scène dans *Les quatre cents coups* (1959).

Si l'âge des personnages et les sujets n'ont en soi que peu en commun, la démarche du réalisateur français était, avec ce premier long métrage mettant en scène un jeune adolescent et qui rencontra un vif succès critique et public, de rompre avec toute une tradition de la mise en scène, que sa qualité de critique réputé jugeait réactionnaire et déconnectée d'enjeux sociétaux préfigurant mai 68. Parmi les références revendiquées par Truffaut, l'une des plus intéressantes à mettre en correspondance avec *Katia et le Crocodile* est *Le Petit Fugitif* de Raymond Abrashkin, Morris Engel et Ruth Orkin (États-Unis, 1953). Le premier élément à relever est celui du contexte de production : fleuron du cinéma indépendant de la côte Est, le film peut être vu comme un pied de nez aux studios hollywoodiens qui écrasent depuis plusieurs décennies la production nationale en imposant sur un mode industriel ses normes esthétiques. Reposant sur un dispositif bien plus léger (on comprend en quoi il constitue une référence pour la Nouvelle Vague française), *Le Petit Fugitif* s'attache à raconter les aventures de Joey, jeune garçon de sept ans, qui fugue du côté du parc d'attractions de Coney Island (New York) pour y passer une journée et une nuit où seul son plaisir prime, enchaînant les attractions sans avoir à composer avec



les interdits imposés par les adultes.

Comme dans le film de Véra Šimková, les règles volent en éclat à la faveur d'un heureux concours de circonstances qui relève davantage du hasard ou du jeu innocent que d'une volonté délibérée de saper l'autorité. On ne pourra pas en dire autant de **Zéro de conduite**, chef-d'œuvre de Jean Vigo (1933) censuré en France jusqu'en 1946 : si les adultes y sont également caricaturés ou soumis aux desiderata d'une horde d'enfants survoltés, le réalisateur prématurément décédé en 1934 assumait d'attaquer frontalement l'institution (ici, une école) en en sapant l'autorité et en ridiculisant ses représentants. Ainsi, **Katia et le Crocodile** sonne comme une variation féminine, – peut-être moins commentée ou consacrée par l'histoire du cinéma que ses prédécesseurs – où l'appel à une forme de subversion vient trouver son terreau le plus fertile dans l'inso-lence de l'enfance.

## NOTES

1-Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, éditions Cahiers du Cinéma, 2004, p. 20.

2-Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek (sous la direction de), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 107.

3-Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek (sous la direction de), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, éditions du Centre Pompidou, 1996, pp. 105-107

## Bibliographie

Jean Béranger, *La Tchécoslovaquie*, éditions Presses Universitaires de France, 1978, 127 pages.

Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, éditions Cahiers du Cinéma, 2004, 95 pages.

Marie-Madeleine Brumagne, *Jeune Cinéma tchécoslovaque*, Positif, 1969, 174 pages.

Collectif, *Jeunes Cinéastes tchécoslovaques*, éditions ARJECI, 1967, 56 pages.

Collectif, *Panorama du cinéma tchécoslovaque*, éditions Cinéma d'État Tchécoslovaque, 1952, 45 pages.

F. Fejtö et J. Rupnik (sous la direction de), *Le Printemps tchécoslovaque 1968*, éditions Complexe, 1999, 345 pages.

Michael Wellner-Pospíšil, Jean-Gaspard Páleníček (textes réunis par), *Culture tchèque des années 1960*, éditions L'Harmattan, 2007, 431 pages.

Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek (sous la direction de), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, éditions du centre Pompidou, 1996, 288 pages.