

TADY DE

TU DMÉ

NIKKO

NE DO

TANE



TADY ODTUD MĚ
NIKDO NEDOSTANE



Personne ne me sortira d'ici



Exploration de la relation entre les régimes d'expression présents au sein de différentes typologies d'espace des *Panelak* à travers une lentille cinématographique.





Remerciements

Je tiens à remercier ma tutrice Axelle Grégoire de m'avoir guidée pendant la rédaction de cet écrit et pour tous les commentaires et avis intéressants qu'elle m'a donnés.



Je remercie également Joseph Popper, Jérémie Cerman, Catherine Guiral, Noémi Michel, Sébastien Quequet, Noam Toran et Eloïse Vo pour leurs retours inspirants et stimulants.

Je tiens également à remercier toutes les personnes de ma classe, mes amis et ma famille pour leur soutien et leurs conseils précieux.



Chiara Kocis
 Suivie par Axelle Grégoire
 Master Espace et Communication
 Haute école d'art et de design - Genève
 2023/2024

○	○		
○	○		
		Avant-propos	11
		Histoires cinématographiques, artistiques et architecturales sur la vie standardisée en Tchécoslovaquie des années 1970	15
○	○	Un regard cinématographique sur la standardisation des espaces de vie	19
		Traumatismes et transformations dans la production artistique	23
		Parmi les murs de Jizni Mesto: un projet architectural doublé d'un projet social	27
○	○	Les espaces de liberté au sein de Panelstory	33
		En construction: désorientation dans les travaux d'un espace public en évolution à Jizni Mesto (séquence 1)	41
		Tricoter l'individualité : ornementation et ameublement des intérieurs des Panelak (séquence 2)	49
○	○	Harmonies dissonantes : le rôle ambigu des espaces-tampons dans Panelstory (séquence 3)	55
		Entre structures rigides et expressions libres	61
		Bibliographie	66
○	○		



Les images de ce travail sont extraites du film *Panelstory* de Vera Chytilova. Car la distribution du film a été bloquée quelques années après sa sortie, cette archive cinématographique n'est pas facilement accessible, ce qui m'a obligé à pirater la seule source que j'avais à disposition en prenant des photos de l'écran avec mon téléphone.



AVANT-PROPOS

1. *Ironija sud'by*, réalisé par Èl'dar Aleksandrovič Rjazanov Èl'dar (Mosfil'm, 1975), 192 min.

En parlant à ma mère de son enfance dans la Tchécoslovaquie communiste, elle évoquait souvent *Ironie Osudu*, un film des années 1970 se déroulant dans la Russie de Brejnev.¹ Le personnage principal, qui fête le Premier de l'an à Moscou, s'enivre et se retrouve accidentellement à Leningrad. Une fois sur place, il oublie qu'il n'est plus dans la capitale et donne son adresse à un chauffeur de taxi. Comme par hasard, une rue portant le même nom existe également à Leningrad et le protagoniste, une fois arrivé, se retrouve devant un immeuble identique à celui dans lequel il habite. Tous les détails sont les mêmes : la porte d'entrée en acier peinte en vert, la forme de l'escalier et même les badges nominatifs sur chaque entrée. Le phénomène sur lequel repose l'intrigue de ce film est l'uniformisation de la ville, à l'époque soviétique, depuis l'espace public jusque dans l'espace privé.

2. *Pelisky*, réalisé par Jan Hrebejk (Česká Televize, 1999), 115 min.

Un autre film dont on m'a souvent parlé, et que j'ai probablement vu au cours des vingt-cinq veillées de Noël que j'ai pu vivre jusqu'à présent, c'est *Pelisky*.² Ce film est devenu une tradition pour toutes les familles tchécoslovaques le jour de Noël. Chaque année, l'après-midi précédant le réveillon, il est diffusé sur la télévision nationale slovaque et, avec ma famille, nous nous asseyons dans le salon pour le regarder. Certains ont le privilège de s'asseoir sur le canapé ou les fauteuils tandis que d'autres, souvent les plus jeunes, sont obligés de s'allonger par terre, car le salon est petit et les places assises sont limitées. C'est ainsi que l'on passe deux heures à regarder le film dans les rires et les discussions.

Ce qui m'a toujours fasciné dans *Pelisky* et à travers les rires de mes proches, c'est sa capacité à transformer un sujet aussi sérieux que l'occupation soviétique en comédie. Le réalisateur, Jan Hrebejk, permettait ainsi à une nation entière de se remémorer avec humour son passé peu glorieux.

Ce que je souhaite souligner, en présentant ces deux films, c'est la façon dont l'écriture cinématographique est capable de transformer un souvenir amer et parfois douloureux par l'humour et l'ironie, faisant osciller le spectateur entre nostalgie du souvenir et distance critique.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

○ ○ HISTOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES,
ARTISTIQUES ET ARCHITECTURALES

○ ○ SUR LA VIE STANDARDISÉE

○ ○ EN TCHÉCOSLOVAQUIE
DES ANNÉES 1970

○ ○

○ ○

○ ○





UN REGARD CINÉMATOGRAPHIQUE SUR LA STANDARDISATION DES ESPACES DE VIE

Les trois quarts de la population slovaque et tchèque vivent encore dans des appartements appartenant à des lotissements construits par le gouvernement socialiste de l'ancienne Tchécoslovaquie depuis les années 1950 (Schwarzbaum, 2015)³. Ces immeubles, appelés *Panelak* (**fig. 1**) en slovaque, se trouvent à la fois dans les centres et dans les périphéries des villes⁴.

Les quartiers, appelés *Sidlisko*, sont constitués d'unités bâties identiques et monolithiques, liés au discours de standardisation de l'espace urbain pendant le communisme (**fig. 2**). L'objectif était de créer des quartiers modernes uniformes pour créer "un sentiment d'égalité universelle entre tous les membres de la société", mais cela avait aussi pour effet de "renforcer le pouvoir coercitif du parti communiste" (Visan, 2011)⁵.

Cette thèse cherche à explorer l'interaction entre les *régimes d'expression* qui se manifestent dans les extérieurs monolithiques de l'espace urbain communiste ainsi que dans les intérieurs privés et communs que ces bâtiments, les *Panelak*, regroupent.

3. Lisa Schwarzbaum, "The monoliths of Bratislava", *The New York Times*, Octobre 30, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/11/01/travel/slovakia-bratislava-tourism.html>.

4. Le phénomène des *Panelak* a émergé à l'époque dans le but de fournir des logements bon marché et rapides à construire en réponse au problème de pénurie des logements de la ville.

5. Laura Visan, "Partially Colour" (Master diss., Université de York, 2011), 54-56.

En considérant le terme de *régime d'expression* comme des interstices au sein de ces architectures, créés de manière spontanée, accidentelle ou volontaire, pour permettre aux habitants de trouver des espaces d'expression et de liberté.

Ce mémoire cherche donc à comprendre si le phénomène de standardisation de l'espace à l'époque soviétique a conduit à une plus grande expression de l'individualité au sein des intérieurs d'appartements privés. Cependant, il est crucial de ne pas tomber dans un discours manichéen dans lequel l'espace extérieur est défini comme un lieu de contrôle absolu imposé par le régime tandis que l'espace intérieur est délimité comme un lieu de liberté d'expression absolue. Une telle définition binaire serait inappropriée ainsi qu'inexacte, car le discours de normalisation de l'espace à l'époque soviétique ne s'est pas limité à l'espace public. Ce que cette thèse souhaite plutôt saisir, c'est la relation entre les modes d'expression présents dans l'espace public et dans l'espace privé, en essayant de comprendre ces deux derniers comme s'ils étaient des vases communicants.

Cet écrit cherche donc à identifier ces différents modes d'expression en se basant sur des données spatiales et historiques dont témoigne le film "semi-vérité" (Howard, 2018)⁶ réalisé en 1979 par Vera Chytilová, *Panelstory : aneb jak se rodi sidliste*.⁷ Ce dernier sera utilisé comme une archive cinématographique fournissant des informations sur le quartier de *Jizni Mesto* dans la banlieue de Prague.

L'œuvre de Chytilová remet en question la normalisation, un phénomène propre à la Tchécoslovaquie dans la période qui a suivi le Printemps de Prague. La réalisatrice dépeint une "mosaïque frénétique" (Howard, 2018)⁸ de la vie pendant la construction d'un quartier résidentiel de Prague, dans laquelle les histoires

6. Cerise Howard, "Prefab Story: Farcical Times at a Prague High-rise", *Senses of Cinema*, Juin, 2018, https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html#cg-personal.

7. *Panelstory : aneb jak se rodi sidliste*, réalisé par Vera Chytilová (Bontonfilm, 1979), 97 min.

8. Howard, "Prefab Story: Farcical Times at a Prague High-rise".



des personnages s'entrechoquent et créent progressivement des relations sociales. La construction de ces relations est présentée parallèlement à la construction des unités résidentielles, en intercalant des plans qui filment les personnages et leurs histoires avec des scènes plus axées sur l'architecture en devenir.

Bien que les histoires mises en scène soient fictionnelles, elles sont filmées dans le décor réel existant du quartier *Jizni Mesto* dans la capitale tchécoslovaque. Chytilová reprend l'atmosphère de ces immeubles pour mettre en scène les maux associés à la vie dans un lotissement inachevé. Tout ceci démontre le désir de la réalisatrice de mettre en évidence une réalité problématique à travers une sorte de "poème audiovisuel naturaliste" (Bukovansky, 2022)⁹.

Cela renvoie à l'écriture cinématographique de Vera Chytilová, que beaucoup définissent comme une pratique influencée par la Nouvelle Vague et l'approche française du cinéma-vérité.¹⁰ En fait, *Panelstory* représente un épisode de l'expérimentation "pseudo-documentaire" (Culík, 2018)¹¹ de Chytilová, dans laquelle elle s'est intéressée aux aspects ordinaires et décontractés de la vie quotidienne d'une manière poétique et satirique.

"Le film frémit dans les yeux des spectateurs comme un nerf sensible et tendu de contestation, dans lequel ce n'est peut-être pas le scénario lui-même qui est central, mais plutôt l'expression de cette indignation fondamentale face à l'état des choses" (Cieslar, 2001)¹².

9. Michael Bukovansky, "Svéhlavá mezi řádky: alegorie v normalizačních filmech Very Chytilové" (Bachelor diss., Université de Olomouc, 2022), 74-75.

10. Le terme cinéma-vérité fait référence à un style de documentaire cinématographique qui vise à capturer la réalité telle qu'elle se déroule sans forcément recourir à des scénarios préétablis.

11. Jan Culík, "A Courageous Voice from Central Europe", *EEFB*, Octobre, 2018, <https://eeff.org/retrospectives/The-Films-of-Vera-Chytilova>.

12. Jiri Cieslar, "Panelstory", *Reflex no.22*, Novembre, 2001, *Reflex*.



TRAUMATISMES ET TRANSFORMATIONS DANS LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Les blocs de béton filmés par Chytilová dans *Panelstory* montrent un décor de chantier (fig. 3.), mettant en miroir l'inachèvement du programme urbain, mais aussi du programme sociétal communiste.

Il est donc essentiel de fournir un contexte historique de l'œuvre mais aussi de la Tchécoslovaquie des années 1970 afin de comprendre l'enchevêtrement des événements complexes qui ont accompagné l'occupation soviétique du pays.¹³

Panelstory, ainsi que la naissance du quartier *Jizni Mesto*, se situe dans la première décennie de l'occupation soviétique du pays, au plus fort du processus de normalisation. Cette période a été caractérisée par diverses dynamiques de saisie du temps et de l'espace personnels des individus en raison de la nécessité pour le parti communiste de surveiller la population tchécoslovaque. La censure, appliquée aux médias et à l'environnement culturel, était un autre outil de contrôle. Le gouvernement communiste, sous l'influence de l'Union soviétique, a essayé d'aligner la production artistique sur l'idéologie politique

13. La Tchécoslovaquie, fondée en 1918, s'est caractérisée au début par une forte croissance économique, des réalisations sur le plan culturel et un environnement urbain florissant. L'optimisme du Pays s'est ensuite arrêté avec le début de la Seconde Guerre mondiale. Pendant l'occupation nazie, l'environnement urbain de Prague a connu de profonds bouleversements et destructions. En plus de la libération de la Tchécoslovaquie de l'occupation nazie, l'un des moments cruciaux de l'histoire de la Tchécoslovaquie a été le coup d'État en 1948. Le parti communiste a ainsi pris le contrôle du gouvernement. Cela a marqué le début d'un régime communiste avec un système de parti unique. Le Printemps de Prague, une stratégie de démocratisation progressive née en réaction à l'occupation soviétique, a été interrompu par l'invasion du pays par les troupes soviétiques en août 1968 et le processus de normalisation qui s'en est suivi. L'occupation a pris fin en 1989, avec la révolution de velours qui a conduit à l'effondrement du régime.

14. Parmi les sujets interdits par la censure du régime figuraient la critique du gouvernement, les représentations de la vie qui remettaient en question le récit officiel du parti communiste, ainsi que toute autre forme de contenu pouvant être considéré comme promouvant les valeurs occidentales et capitalistes.

15. Culík, "A Courageous Voice from Central Europe".

16. Bukovansky, "Svéhlavá mezi rádky: alegorie v normalizačních filmech Very Chytilové", 75.

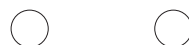
17. Son effort et des mois de persuasion se sont également manifestés par une lettre écrite au président Husák dans laquelle elle réaffirmait ses sincères valeurs socialistes.

du parti au pouvoir pour qu'elles se conforment aux principes du réalisme socialiste. Ce dernier est un courant artistique et culturel qui met l'accent sur la glorification des idéaux communistes et la présentation d'une image positive du régime.¹⁴

Ce phénomène de censure a donc poussé un grand nombre de cinéastes contemporains du Printemps de Prague à fuir le pays (dont Milos Forman, Ivan Passer, Jan Nemeč et d'autres exposants de la Nouvelle Vague) ou à réduire considérablement leurs visions expérimentales.

Après l'effondrement du Printemps de Prague, Vera Chytilová s'est ainsi retrouvée parmi les cinéastes marginalisés par le système des *Studios Barrandov*, une boîte de production centrale pour la création cinématographique de l'époque (Culík, 2018)¹⁵. L'intensification de la censure dans ces années a conduit à l'interdiction d'un certain nombre de films réalisés dans les années 1960, dont certains de Chytilová ainsi que ceux de ses collègues de la *FAMU*, une école de cinéma fondée en 1946 à Prague et dont Vera Chytilová a été la première étudiante femme. Les auteurs de la Nouvelle Vague ont ainsi été accusés de promouvoir dans leurs films des idées cyniques, individualistes et nihilistes. Les tendances expérimentales, définies comme totalement inutiles, ont été interdites, car éloignées de l'esthétique et de l'idéologie du réalisme socialiste. Certains jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague tchèque ont dû prendre des distances par rapport à leur travail des années 1960 en faisant une déclaration publique témoignant leur engagement en faveur du socialisme (Bukovansky, 2022)¹⁶.

Seule Vera Chytilová, non sans difficultés, a réussi à revenir à la réalisation de films dans les années 1970 sans compromettre son inventivité (en décidant par exemple de réexaminer la réalité indépendamment de toute idéologie). Grâce à sa persévérance et à sa diplomatie¹⁷, elle réussit



à réaliser une série de films audacieux, dont *Panelstory*, dans un régime totalitaire. Dans ce dernier, Chytilová dénonce l'inadaptation des *Panelak* à la vie domestique et cette critique peu flatteuse s'avère être un produit qui ne pouvait être plus en contradiction avec les idéaux portés par le réalisme socialiste (Howard, 2019)¹⁸.

18. Howard, "Prefab Story: Farcical Times at a Prague High-rise".



PARMI LES MURS DE JIŽNÍ MĚSTO: UN PROJET ARCHITECTURAL DOUBLÉ D'UN PROJET SOCIAL

Dans le film de Chytilová, une large distribution d'acteurs, dont de nombreux non-professionnels, montre un fragment de la société pragoise à la fin des années 1970. Les habitants se retrouvent unis par le partage forcé de logements trop petits dans un environnement semi-construit, que la cinéaste met en évidence en soulignant le manque d'infrastructures et l'impossibilité de distinguer un bloc résidentiel d'un autre (fig. 4).¹⁹ Avec un choix de techniques cinématographiques préméditées, Chytilová essaie de transmettre au spectateur les mêmes sentiments que ceux que semblent ressentir les héros de l'œuvre. C'est le cas de la caméra qui filme les différents immeubles d'habitation par le bas dans la première séquence et qui, par l'utilisation du plan en contre-plongée, donne au spectateur un sentiment d'impuissance face à une architecture aussi imposante (fig. 5).

Chytilová présente donc dans son travail ce que fut le phénomène de standardisation et d'unification extrême de l'espace public à l'époque socialiste en montrant comment l'effacement des signes identifiables rendait

19. En effet, le film commence avec un homme et un chauffeur de taxi perdus dans le lotissement, cherchant désespérément l'appartement de la fille du vieil homme, qui, malgré l'aide des habitants du quartier, s'avère introuvable.

impossible l'appropriation individuelle de l'espace. Ce phénomène a contribué au renforcement de la société communiste en Tchécoslovaquie et constitue un élément fondamental pour comprendre l'analyse du quartier dans lequel Chytilová a décidé d'effectuer son travail, *Jizni Mesto*. Pour l'analyser, il faut plutôt s'interroger sur le sens de cette transformation urbaine et sur la construction de ces unités résidentielles pour remplacer les habitations individuelles. À l'époque de l'occupation communiste, "la notion de vie privée a, en effet, été jugée comme un vestige de la société bourgeoise en déclin et a été remplacée par la notion de surveillance" (Visan, 2011)²⁰. L'émergence du phénomène des *Panelak* s'inscrit dans cette idéologie et dans la transformation forcée de la Tchécoslovaquie en *une société égalitaire*.

20. Visan, "Partially Colour", 56.

21. Ben Austwick, "Panelák Prague : Communist social housing in the Former Czechoslovakia", *Municipal dreams*, Mai 8, 2018, <https://municipaldreams.wordpress.com/2018/05/08/panelak-prague-communist-social-housing-in-the-former-czechoslovakia-part-one-design-and-development/>.

22. Martina Koukalová, "Panel forms over time", dans *Panelák's Twenty-five housing estates in Czech Republic*, dir. Lucie Skrivanková (Prague: Lucie Skrivanková, 2017), 21-23.

23. Rarement ces unités résidentielles ont été insérées avec sensibilité dans le contexte urbain : les bâtiments historiques, les églises et les monuments ont été démolis pour faire place à ces nouveaux quartiers conçus selon les exigences du parti communiste.

Aujourd'hui, la moitié de la population pragoise réside dans ces bâtiments en béton construits par les communistes entre les années 1950 et 1990. La rapidité de la conception et de la construction de ces bâtiments, en plus d'être une clé au problème de pénurie des logements de la ville, a également permis de donner un nouveau visage à celle-ci, en supprimant les traces laissées par la société capitaliste (Austwick, 2018)²¹.

L'architecture, définie comme une pratique élitiste liée au pur plaisir esthétique et déconnectée des besoins réels de la population, devait donner un sentiment de sécurité sociale à la population en lui fournissant un logement. Ce faisant, la population se serait soustraite à la participation active à la vie politique et aurait favorisé le développement des idéaux communistes au sein de la société. C'est ainsi qu'est né, au début des années 1950, ce que Koukalová (2017)²² qualifie de "matérialisation des rêves résidentiels de l'Europe de gauche et dégradation de la création architecturale".²³

L'émergence de ces blocs de logements



identiques, constitués de panneaux préfabriqués contenant de petits appartements, est due à l'héritage du gouvernement communiste "d'un ensemble complexe de recherche et développement" (Tallis, 2015)²⁴ qui lui a permis de mettre en œuvre un programme de construction de logements à grande échelle.²⁵ Les premiers bâtiments expérimentaux ont été construits à Zlín.²⁶ Cette production de masse d'éléments identiques a conduit à un phénomène de standardisation au sein de l'industrie de la construction : des panneaux de béton aux décorations socialistes-réalistes que l'on peut voir sur certains des premiers bâtiments des années 1950, "tout a été standardisé et reproduit à grande échelle" (Spicaková, 2014)²⁷.

Outre les innovations matérielles, des modèles de conception et de production se sont aussi développés comme la construction dite "en flux" (Tallis, 2015)²⁸ qui consistait en une série de tâches exécutées en chaîne, de l'usine au chantier. Ces développements ont culminé avec ce que l'on a appelé le projet BA, du nom de l'actuelle capitale slovaque, Bratislava. Ce dernier peut être décrit comme le premier véritable système *Panelak*. C'est ainsi qu'a commencé dans le pays la construction de myriades de quartiers résidentiels identiques (Spicaková, 2014)²⁹.

L'uniformité de ces quartiers est également due à l'influence du courant brutaliste sur la création architecturale de l'Est. De nombreux architectes se sont inspirés des réalisations de Le Corbusier en matière d'habitat, soulignant la crudité du béton, mettant en valeur la structure et créant ainsi une représentation de la vigueur.

Les intérieurs des appartements des *Panelak*, aussi petits soient-ils, constituaient pour les résidents une sorte de sanctuaire qui les protégeait de l'influence des autorités. Selon David Crowley (2002)³⁰, l'espace privé représentait en effet une véritable menace pour le régime. Ce dernier a

24. Benjamin Tallis, "Panel Stories", *CEE New Perspectives*, Juillet 3, 2015, https://ceenewperspectives.iir.cz/2015/06/03/panel-stories-public-lies-private-lives-in-panelaks-and-sidlistes/#_ftn2.

25. En 1940 un département des bâtiments préfabriqués a été créé à Zlín, qui a ensuite conçu le premier modèle de construction en panneaux préfabriqués en 1943. Avec l'arrivée au pouvoir du parti communiste en 1946 et la crise du logement, ce projet a été approfondi et le département a été rebaptisé *Département des bâtiments préfabriqués*.

26. Ce processus a évolué dans les années qui ont suivi avec la réalisation des premières unités d'habitation de taille considérable, comme le quartier *Solidarita* à Prague. Ce complexe résidentiel a marqué un tournant dans l'expérimentation des logements préfabriqués.

27. Barbora Spičáková, *Sídliste Solidarita* (Brno: Barbora Spičáková, 2014) 65-76.

28. Tallis, "Panel Stories".

29. Spičáková, *Sídliste Solidarita*, 65-76.

30. David Crowley, *Socialist Spaces: sites of everyday life in the Eastern Block* (Oxford: Berg, 2002), 1-22.

donc tenté d'intégrer la vie privée des citoyens dans une dimension publique, afin de "ne laisser aucune place à des sentiments tels que l'isolement ou la ségrégation". La sphère privée n'était pas en opposition absolue avec la sphère publique, mais restait néanmoins le principal lieu de subversion du peuple tchécoslovaque, où les gens pouvaient se réunir et échanger leurs points de vue "loin de l'espace urbain dominé par la propagande soviétique" (Visan, 2011)³¹.

31. Visan, "Partially Colour", 58.

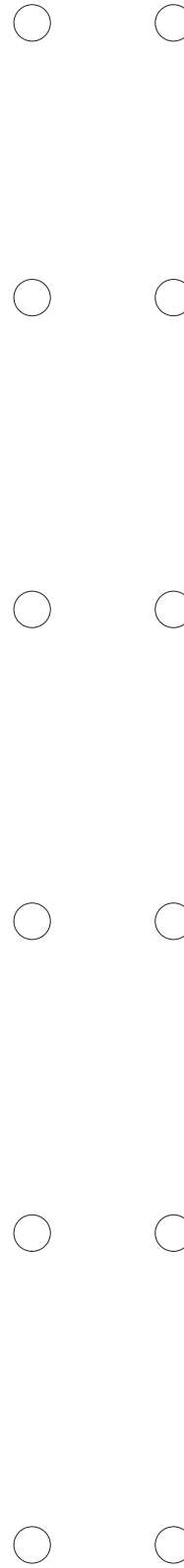
Jizni Mesto, qui signifie *Ville du Sud* en tchèque, est un quartier de la périphérie de Prague qui existe encore aujourd'hui et qui compte environ 35 miles appartements. Le quartier a été construit dans les années 1970 dans le but de loger tous les travailleurs qui avaient décidé de migrer vers la capitale à l'époque. Cependant, la construction a pris beaucoup plus de temps que prévu, ce qui signifie que les premiers habitants du quartier se sont retrouvés à vivre sur un chantier pendant plusieurs années (**fig. 6**). Les routes ayant été construites en dernier, les premiers habitants ont vécu dans "une marée de terre labourée par les camions des ouvriers" (Tallis, 2015)³². Cette période est restée dans les mémoires comme *les années de boue et de bottes* (**fig.7**), un phénomène qui a touché Vera Chytilová ainsi que plusieurs autres artistes de l'époque. Václav Táborsky, cinéaste contemporain de Chytilová, a d'ailleurs réalisé un film à ce sujet, intitulé *Zablácené mesto* (1963)³³, c'est-à-dire *Ville boueuse*.

32. Tallis, "Panel Stories".

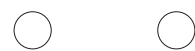
33. *Zablácené mesto*, réalisé par Václav Táborsky (FAMU, 1963), 8 min.

L'objectif de ce projet urbain était de créer une communauté autosuffisante en incluant des écoles, des centres de santé et des centres commerciaux (**fig.8**). En plus, des espaces communs, des cours et des espaces verts ont été intégrés au quartier afin de faciliter la socialisation et les loisirs des habitants, le tout "dans le but de promouvoir la cohésion de la communauté" (Ouredníček, 2011)³⁴.

34. Martin Ouredníček, *Pražská Predmestí* (Prague : Pražská Predmestí, 2011), 1-9.



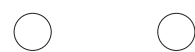
L'ambiance et l'atmosphère de ce quartier ont été capturées en 1979 par *Panelstory*, ce qui a permis à Vera Chytilová d'apporter une réflexion importante sur la vie dans ces grands complexes résidentiels. Le film a été tourné dans *les années de boue et de bottes du quartier*, montrant ainsi aux spectateurs le caractère dysfonctionnel du modèle promu par le gouvernement socialiste tchécoslovaque.

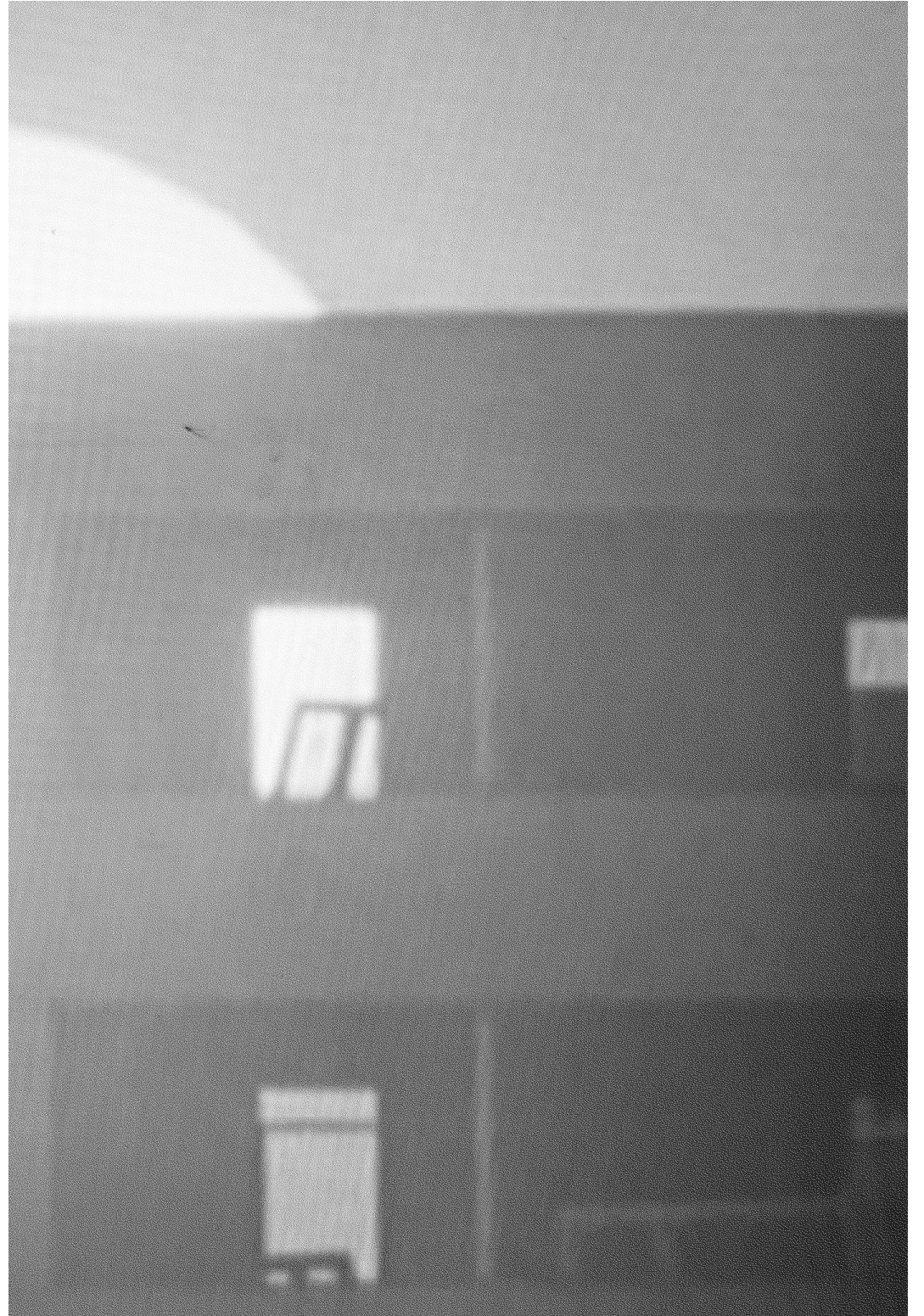
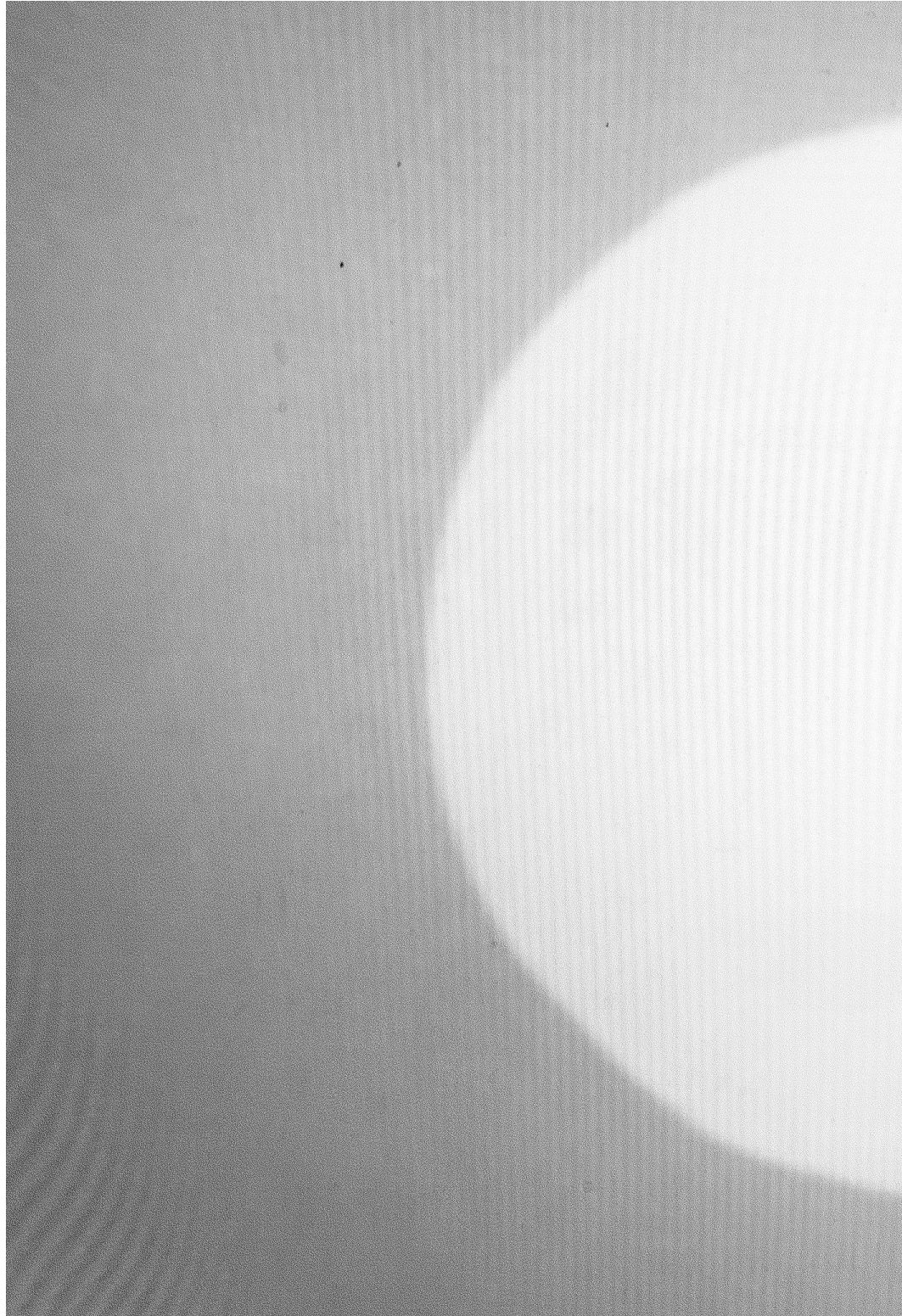


LES ESPACES DE
LIBERTÉ AU SEIN



DE PANELSTORY







Le film raconte une série de micro-histoires humaines dans le contexte d'un quartier en construction. Qualifié de "tragicomédie" (Bukovansky, 2022)³⁵, le film possède également une portée documentaire puisqu'il décrit un morceau de ville en chantier, montrant par exemple dans de nombreuses séquences de vrais ouvriers au travail (**fig. 9**). Le motif du chantier est aussi traduit dans la bande sonore du film qui emprunte à la rythmique et à l'improvisation du jazz. À certains moments, différentes sonorités aiguës et inquiétantes accentuent la dimension presque "apocalyptique" de l'œuvre (Bukovansky, 2022)³⁶.

Le sous-titre du film *Panelstory : aneb jak se rodi sidliste*, ou *Panelstory : ou la naissance d'une cité* ne figurait pas dans la première version du film approuvée par la production. Cette formule évoque l'avènement compliqué du lotissement et constitue ainsi la première critique de ce complexe architectural. À la manière d'un kaléidoscope, ces histoires interrogent différentes thématiques ; comme les relations humaines, l'éducation des enfants, le travail, la cohabitation entre voisins et la vie conjugale, dressant ainsi un portrait de la société tchécoslovaque de l'époque. À travers ces thématiques, la réalisatrice amène le spectateur à explorer les dysfonctionnements de l'urbanisme, la standardisation du mode de vie et la contrainte que cela représente pour les habitants.

La dimension documentaire de l'œuvre est également renforcée par le choix d'utiliser une caméra portée pour capturer les paysages urbains en construction. Le complexe d'habitations inachevé situe l'œuvre dans un chantier où les trottoirs, les lampadaires, les routes et diverses autres infrastructures urbaines sont absents (**fig. 10**).³⁷

Le contexte du film devient le dispositif central pour traduire le chaos des histoires des habitants et le chantier semble même devenir un

35. Bukovansky, "Svéhlavá mezi rádky: alegorie v normalizačních filmech Very Chytilové", 75.

36. Ibid.,

37. Les mères sont obligées de marcher dans cette ville boueuse avec leurs enfants et leurs poussettes, s'enlisant dans le sol et peinant à se déplacer. Il en va de même pour les personnes âgées qui, avec leurs cannes, tentent de se déplacer dans l'espace urbain en empruntant les trajectoires précédemment tracées par d'autres passants.

personnage à part entière qui devient actif par son caractère évolutif et par les conséquences que cela a sur les mouvements des personnages. Sa présence imprègne la bande sonore qui mélange mélodies et bruits du chantier. Il y a donc une sorte de dialogue qui s'instaure entre cette architecture en chantier et les habitants. Cette relation s'écrit par les mouvements et déplacements des habitants, mais surtout par leur capacité à contourner le mal fonctionnement des bâtiments afin de pouvoir mener à bien leurs activités quotidiennes (fig. 11).³⁸

La représentation symbolique de ce groupe de personnages fait peut-être allusion à une "allégorie de la construction contemporaine du socialisme" (Hames, 2009)³⁹, en montrant des familles de différentes générations et origines se retrouver dans un mélange d'événements absurdes et permettant à Chytilová de créer "une vue d'ensemble de la société et de ses incertitudes" (Hames, 2009)⁴⁰. Le thème fondamental qui oriente cette critique sociale est donc la question des projets d'urbanisme accélérés qui imprègne les histoires des différents personnages et détermine leur destin.

D'autres questions, telles que le manque de moralité et d'empathie mutuelle, sont dépeintes dans les micro-récits individuels de chaque personnage. Cela montre une dissonance avec les principes de la société communiste, dans laquelle un esprit de collectivité et d'égalité était censé être soutenu par de telles créations architecturales.⁴¹ En plus de critiquer l'incapacité à créer un esprit collectif, Chytilová démontre l'inefficacité de la planification urbaine à travers le choix d'un décor très précis : l'ordre et l'ardeur au travail proclamés par le parti se matérialisent dans le film sous la forme d'un chantier caractérisé par la confusion et le chaos. Le directeur de la photographie, Jaromír Šofr, soutient le point de vue de Chytilová par des "zooms rapides, des travellings sinueux, des plans au grand angle et des panoramiques en coup de

38. Chytilová a manifestement voulu insister sur l'impossibilité de l'harmonie entre les habitants et leur espace : elle révèle d'abord le caractère inachevé du projet urbain qui amène à penser le lieu par son aspect dysfonctionnel et son incohérence formelle.

39. Peter Hames, *Czech and Slovak cinema : theme and tradition* (Édimbourg: Universitè d'Édimbourg, 2009), 278.

40. Ibid.,.

41. Au contraire, la réalité capturée par Chytilová montre comment l'individualisme était présent au sein de ces communautés formées d'un large éventail de personnages de différentes générations et classes sociales. Chacun est pris dans son propre micro-univers, se heurtant à celui des autres, comme s'il s'agissait d'un effet secondaire de l'architecture. Les relations créées entre eux peuvent donc être définies comme des relations circonstanciées, comme la petite fille qui court désespérément entre tous les appartements à la recherche de quelqu'un qui pourrait aider sa mère enceinte ou encore les rencontres faites par le vieux monsieur avec différents habitants pendant qu'il cherche l'appartement de sa famille. Ces rencontres sont perçues par les résidents comme des collisions ennuyeuses plutôt que comme des rencontres de nature sociale.

fouet" (Howard, 2018)⁴² qui offrent une vision peu élogieuse de la situation à *Jizni Mesto*.

La voix de Chytilová se lit également dans l'écriture des dialogues entre les personnages qui mettent en évidence un regard critique sur le système des *Panelak* et plus largement le modèle soviétique.⁴³

Dans cette recherche, le film est analysé à travers trois prismes de lecture. D'abord, le point de vue de la réalisatrice (qui s'exprime à travers l'utilisation d'allégories et des techniques cinématographiques telles que la caméra portée et le montage éclaté). Ensuite, l'espace décrit (c'est-à-dire la composante matérielle de l'espace qui est captée par l'objectif cinématographique) et enfin l'utilisation des mots (c'est-à-dire l'analyse textuelle des dialogues entre les différents personnages comme symptôme d'un malaise que la réalisatrice a voulu accentuer).

Pour procéder à l'analyse des séquences sélectionnées, il est donc nécessaire de prendre en compte ces perspectives, car les informations offertes par le film seront décortiquées à travers un prisme constitué par ces trois enjeux.

Le choix des séquences est basé sur les types d'espace représentés : la première montre les dynamiques dans les espaces extérieurs de *Jizni Mesto* à l'échelle du quartier (fig. 12), la deuxième se déroule principalement dans les intérieurs privés des *Panelak* à l'échelle des appartements (fig.13), tandis que la troisième se déroule dans ce que l'on appelle les espaces tampons, c'est-à-dire les lieux partagés au sein des *Panelak*, tels que les couloirs, l'ascenseur, les caves, etc (fig. 14). Le choix des trois séquences présente ainsi trois natures d'espace différentes qui permettent d'obtenir des informations sur les régimes d'expression à l'œuvre dans ces trois contextes différents.

42. Howard, "Prefab Story: Farcical Times at a Prague High-rise".

43. L'exclamation de la mère épuisée "Nous vivons dans le socialisme et le socialisme ne jette pas les gens à la rue !" pourrait sembler une déclaration flatteuse à l'égard du régime mais, compte tenu du contexte, elle s'avère être une "critique des travailleurs incompetents et socialement supérieurs qui ne lui viennent pas en aide" (Bukovansky, 2022). L'expression de la mère de Sona lors de la visite d'un appartement où elle explose en disant "Des architectes ! Je parie qu'il n'y avait même pas une femme parmi eux" démontre plutôt une prise de position de Chytilová contre le système patriarcal de l'époque, tandis que le malentendu assez fréquent tout au long du film, dans lequel les gens confondent le sexe des bébés, représente une moquerie de "l'interchangeabilité du sujet socialiste" (Howard, 2018).



EN CONSTRUCTION:
 DÉSORIENTATION DANS
 LES TRAVAUX D'UN
 ESPACE PUBLIC EN ÉVOLUTION
 À JIŽNÍ MĚSTO⁴⁴

La première séquence se situe au début du film, alors que le générique n'a pas encore fini d'apparaître. La séquence commence par un montage extrêmement dynamique dans lequel Jiri Brozek, le monteur du film, montre d'abord un zoom accéléré sur un *Panelak* éclairé à l'aube pour ensuite déclencher une succession particulièrement rapide de plans moyens sur une série d'immeubles d'habitation.⁴⁵ En termes de montage et de photographie, ces trois premières secondes de la séquence suscitent chez le spectateur une sensation comparable au vertige.

Le montage saccadé se termine sur un plan sur le soleil qui se lève lentement derrière un bâtiment. Par un brutal contraste, la caméra cadre le soleil comme "une sphère lumineuse dont les rayons traversent les sols inachevés des différents bâtiments" (Bukovansky, 2022).⁴⁶ Cet effet est renforcé par le choix de saturer les couleurs pour accentuer le rapport des pleins et des vides des façades ; le spectateur entre dans le film comme à travers un portail surnaturel (**fig. 15**).

Le chantier est ainsi introduit et le spectateur se retrouve devant un tableau semi-apocalyptique.

44. *Panelstoy : aneb jak se rodi sidliste*, 02:48 à 07:20.

45. La rapidité du montage de ces champs permet de déduire que plusieurs bâtiments ont été cadrés, mais l'aspect homogène et uniforme de ceux-ci peut mettre en doute cette affirmation

46. Bukovansky, "Svéhlavá mezi rádky: alegorie v normalizačních filmech Very Chytilové", 75.

Ainsi commence une série de plans rapides capturés à travers l'objectif instable de la caméra portée. La main ondulante du chef opérateur accentue le désordre du contexte urbain et renforce aussi l'aspect documentaire de l'œuvre. Ainsi, l'aspect monolithique de l'architecture contraste avec la topographie accidentée du sol du quartier en chantier (**fig. 16**).

Apparaît alors un plan moyen dans lequel on aperçoit pour la première fois des grues. Le paysage semble encore inhabité et la présence humaine n'est perçue que par le mouvement de ces infrastructures de construction (**fig. 17**). Le mouvement panoramique de la caméra dévoile progressivement aux yeux du spectateur un décor composé par une montagne de blocs de béton empilés en premier plan avec une série d'immeubles à moitié construits en arrière-plan (**fig. 18**). La réalisatrice met ainsi l'accent sur un décor coloré uniquement par le mouvement des grues.⁴⁷

La cinéaste fait ensuite intervenir les premiers acteurs : on en déduit que les plans précédents étaient des plans subjectifs qui ont été filmés depuis une voiture conduite par un chauffeur de taxi accompagné d'un monsieur âgé. Ces derniers tombent sur un groupe d'ouvriers au travail qui les empêchent d'avancer. L'ouvrier s'exclame en voyant le chauffeur de taxi : "Qu'est-ce que tu fais encore ici, espèce d'idiot?" (**fig. 19**). La première rencontre du film entre deux personnages est une altercation comme si Chytilová souhaitait mettre en évidence la rudesse des rapports humains.

La deuxième interaction a lieu peu après, lorsque le chauffeur de taxi s'arrête devant deux enfants qui sont en train d'aller à l'école pour leur demander le chemin.

Vêtus respectivement de bleu et de jaune, ils apparaissent comme des phares de couleur dans un espace chromatiquement neutre (**fig. 20**). La

47. La stylisation semble volontairement antiesthétique, en montrant aux spectateurs l'aspect inachevé du lotissement comme s'il s'agissait "d'un appel à l'éveil social du spectateur" (Hames, 2009).

caméra les suit dans un mouvement horizontal jusqu'à ce qu'ils ne soient plus qu'à quelques mètres d'elle. En courant, les mouvements des enfants semblent maladroits et inconfortables, on sent que la réalisatrice a voulu accentuer la présence du chantier de manière presque caricaturale (**fig. 21**).

Les enfants répondent au chauffeur de taxi qu'ils ne savent pas où se trouve le bâtiment qu'il cherche. Leur réponse "Nous vivons dans le bloc 338" donne une idée de la taille du quartier et de la difficulté de trouver un bâtiment précis dans une confusion à cette échelle.

Le chauffeur de taxi poursuit ensuite sa recherche en s'informant auprès de deux habitantes avec un chien et un enfant qui semblent essayer d'atteindre la rue déjà pavée pour se promener. Ces dernières peinent à descendre sur les planches de bois instables posées au sol, censées aider au passage. Après avoir introduit le désordre du quartier, la réalisatrice présente donc les premiers personnages en accentuant leur mise en déséquilibre. Par ses premières interactions, elle semble insister sur la relation difficile entre les habitants et leur espace environnant (**fig. 22**).

Les deux résidentes s'avèrent incapables d'aider le chauffeur de taxi, mais elles l'informent de l'existence d'un panneau d'orientation au bout de la route, en lui disant que "de toute façon, vous ne le trouverez pas là" (en référence au bâtiment que le chauffeur de taxi est en train de chercher).

Le chauffeur, en désespoir de cause, décide alors d'appeler ses collègues pour demander comment se rendre dans l'immeuble. La femme qui répond au téléphone lui conseille de chercher un balcon où sont étendus des vêtements colorés, car une personne qui fait souvent la lessive habite dans cet immeuble. L'homme regarde autour de lui et, sur l'écran, il ne voit que des immeubles où des vêtements colorés sont étendus. "Ces gens ne font-ils rien d'autre que de la lessive ? Putain !" s'exclame

le chauffeur de taxi. Ces plans sur les vêtements étendus sur les balcons des immeubles montrent un mode d'appropriation de l'espace. À partir de la minute 05:23, les plans sont caractérisés par un mouvement très rapide de la caméra dans l'axe horizontal ainsi que dans la profondeur de champ. Des zooms brusques en contreplongée sur les balcons aménagés mettent en valeur le contraste entre ces derniers et l'aspect général monotone des façades. Cependant, on remarque des similitudes entre ces phénomènes d'expression : les balcons habités ont tendance à comporter un étendoir à linge, une chaise et, dans beaucoup de cas, un landau (**fig. 23**).

En effet, même s'il s'agit d'un phénomène d'individualisation de l'espace, cela montre aussi le thème de l'unification du style de vie qui s'est développé à l'époque socialiste où un modèle de famille idéale était proposé par le régime.⁴⁸

Toutefois, tout au long du film, certains personnages semblent échapper aux discours sur la standardisation de la vie ainsi qu'aux autres sujets que Chytilová critique. L'un de ces personnages est le vieux monsieur, appelé Honda, qui cherche l'appartement de sa fille. Ce dernier incarne en fait une allégorie de la génération précédente, celle de l'entre-deux-guerres, représentant ainsi les années de plus grande démocratie et de modernité en Tchécoslovaquie. L'homme s'avère être le seul personnage à ressentir de l'empathie (en s'inquiétant par exemple pour une résidente âgée assise, toujours seule, à la fenêtre de sa maison).⁴⁹

Les plans sur les bâtiments et les effets de zoom se poursuivent jusqu'à ce que les personnages rencontrent un groupe de mères à qui ils demandent des indications supplémentaires. L'une de ces femmes, la mère d'un enfant appelé Pepik, semble savoir où se trouve l'immeuble recherché par les deux personnages et propose de

48. D'ailleurs, le thème de la famille standardisée et socialiste revient dans plusieurs séquences et est souvent condamné par la réalisatrice, qui met en avant le sujet en soulignant son désaccord avec celui-ci. À travers ses héroïnes, Vera Chytilová se positionne sur le rôle des femmes dans cette société, qui semblent réduites à la cellule familiale. Celle-ci tente de montrer comment l'annulation de l'identité féminine pour soutenir un rôle domestique est néfaste. Comme la jeune mère qui loue les plaisirs de la domesticité tout au long du film pour exploser en sanglots à la fin, ou le personnage de Sona qui poursuit son seul rêve: emménager avec Petr dans un *Panelak*, abandonner l'école et fonder une famille.

49. Cela démontre donc le désir de Chytilová de mettre un accent sur la problématique communautaire de l'ère communiste en montrant comment le régime, bien qu'il ait essayé de promouvoir des idéaux collectivistes, a fini par échouer et par soutenir la création d'une société encore plus individualiste qu'auparavant.

les accompagner. Cette femme laisse donc Pepik à la garde d'une amie et monte dans la voiture du chauffeur de taxi. Pepik semble bouleversé par le départ de sa mère qu'il vit comme un abandon et décide de fuir la femme pour retrouver son père: c'est ainsi que commence le deuxième récit de quête du film. La narration kaléidoscopique de la réalisatrice passe donc d'un personnage à un autre, en remplaçant la quête en voiture de Honda par celle de Pepik, qui poursuit sa recherche à pied comme dans un passage de relais.

L'enfant entame ainsi une aventure dans un espace urbain en chantier où il semble profiter du chaos qui l'entoure pour échapper à la surveillance des adultes, volant à droite et à gauche et passant par des chemins de traverse (**fig. 24**). Dans la séquence précédente, l'espace du chantier semblait déboucher sur une perte de repère. Dans cette nouvelle séquence qu'ouvre la fuite de Pepik, le chaos du chantier semble avoir un effet émancipateur.

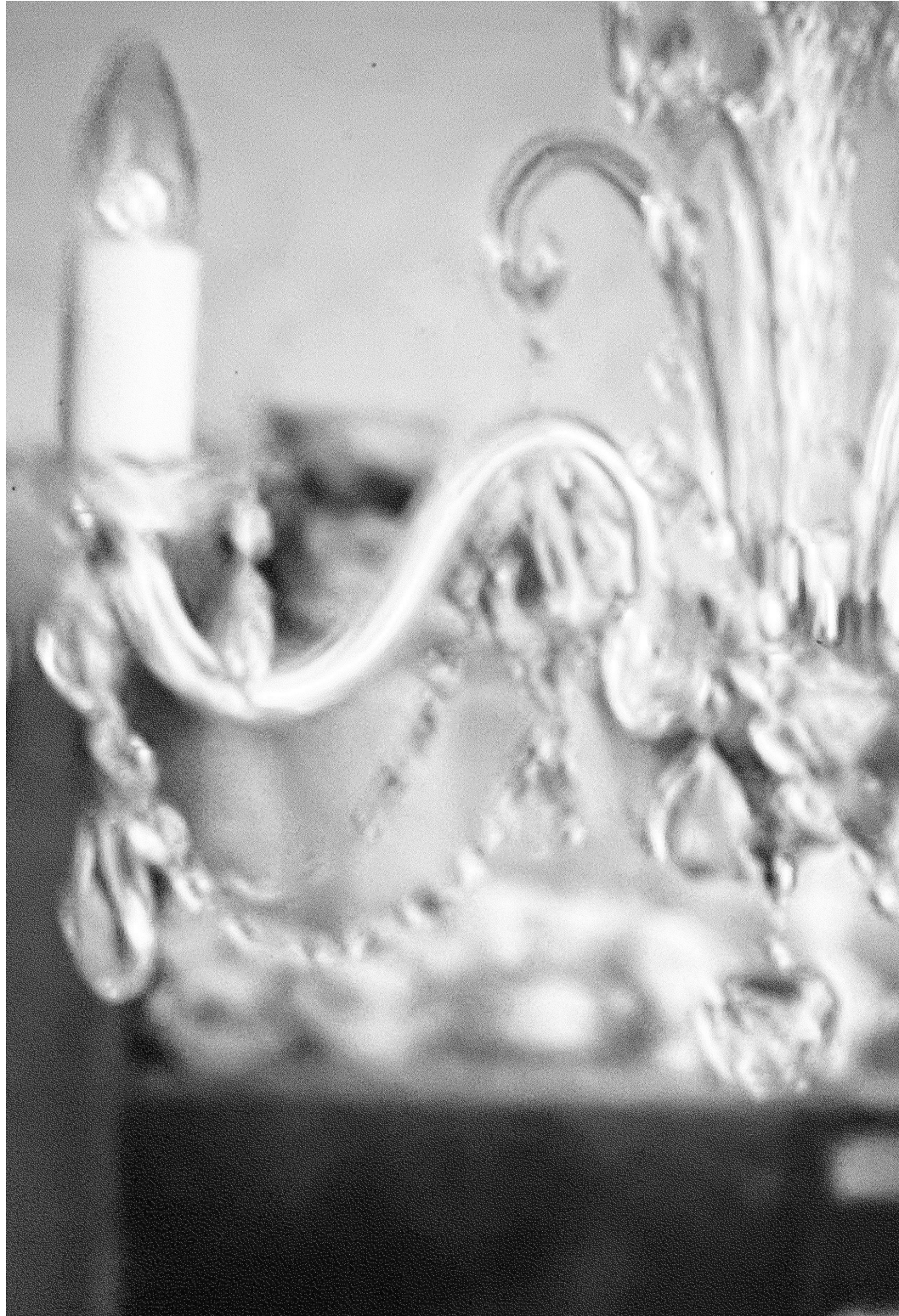
Le thème de la quête, porté par Honda puis par Pepik, sera par la suite abordé par d'autres personnages du film tels que l'acteur Kodet à la poursuite de la postière, le chef de chantier à la recherche des ouvriers, ou la mère de Pepik à la recherche de son enfant. Ce motif récurrent est lié au discours sur l'isolement et sur le manque de lien social: il est même perceptible dans le mode de narration choisi par Chytilová, dans lequel "une intrigue épisodique entrelace partiellement les histoires individuelles des personnages, qui restent toutefois indépendantes les unes des autres" (Hapala, 1982)⁵⁰.

Honda et Pepik représentent ainsi deux personnages dont les trajectoires s'entrechoquent fréquemment tout au long du film, mettant en évidence deux pôles opposés dans l'enchevêtrement des relations qui se nouent à l'arrière-plan du chantier. Honda représente la génération passée et l'ordre, tandis que Pepik

50. Jiri Hapala, "Odpovednost pro kazdeho", *Bulletin FAMU*, 1982, Famu.

indique la génération future et la transgression qui la caractérise (**fig. 25**). En effet, dans les derniers plans de la première séquence, on voit l'enfant grimper et escalader les clôtures enchevêtrées de fils de fer (**fig. 26**). Le petit garçon se lance à la recherche de son père dans un territoire interdit. Cette odyssée est capturée à travers un spectre visuel déroutant et monté de manière chaotique, renforçant son attitude émancipée.





TRICOTER
L'INDIVIDUALITÉ :

ORNEMENTATION ET
AMEUBLEMENT DES

INTÉRIEURS DES PANELAK⁵¹

De l'espace extérieur en constante évolution, on passe ensuite à l'intérieur des bâtiments, où l'espace est moins en chantier, mais où l'architecture reste néanmoins inachevée. Les choix cinématographiques effectués dans les plans associés aux intérieurs diffèrent de ceux utilisés dans les extérieurs : le montage est moins fragmenté, la caméra est fixe et même le choix de la musique tend à donner une plus grande impression de calme.

La deuxième séquence est tournée en décor, montrant ainsi une série d'appartements appartenant à différents personnages du film mais aussi les parties communes (hall d'entrée, escaliers, ascenseurs, etc.) de ces immeubles.

La séquence commence par un rapide travelling sur la façade d'un des immeubles (**fig. 27**), ce qui permet au spectateur de contextualiser le plan dans l'espace. Le spectateur entre ensuite à l'intérieur de l'immeuble, directement dans une chambre, celle de Petr où se trouve Sona, un nouveau personnage, et Honda, le vieil homme du taxi. À ce moment, les histoires se croisent : Sona attend Petr dans sa chambre pour lui annoncer

51. *Panelstoy : aneb jak se rodi sidliste*, 58:09 à 1:06:20.

qu'elle est enceinte.

Quelqu'un frappe à la porte et Sona court se cacher derrière un rideau dans le couloir, craignant qu'il s'agisse des parents de Petr qui rentrent à la maison. Cachée derrière le rideau, elle s'aperçoit qu'en ouvrant l'armoire du couloir, elle peut entendre au loin les conversations des voisins par les gaines techniques (**fig. 28**). Elle commence donc à écouter la conversation d'un homme et d'une femme qui, dans le plan suivant, s'avèrent être sa mère et le célèbre acteur Jiri Kodet. Les deux sont filmés en train de boire un café et de tenir une conversation sur un ton séducteur dans une série de plans rapprochés dans le salon de l'acteur.

En analysant les décors des intérieurs privés, on remarque un changement radical dans la valeur chromatique des prises de vue : si auparavant seules les infrastructures du chantier coloraient l'espace public, maintenant on remarque désormais une plus grande présence chromatique grâce notamment au papier peint et aux autres éléments de décoration.

Si on compare la chambre de Petr et le salon de Jiri, on remarque des tendances différentes dans la décoration de l'espace intérieur. La chambre du jeune homme tend vers l'adolescence (**fig. 29**). Cette dernière est équipée uniquement du mobilier nécessaire à une chambre à coucher, les meubles bon marché semblent provenir du magasin *Interier Praha*, une industrie d'aménagement d'intérieur tchécoslovaque qui s'est développée dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle (Johanusová, 2017)⁵² suite à la croissance de la demande d'éléments d'aménagement due à l'émergence des *Panelak*.⁵³ L'armoire et le bureau sont des modules similaires à ceux distribués par l'entreprise (**fig. 30**). Ces modules de qualité médiocre ont été fabriqués sur mesure en fonction des besoins des appartements des *Panelak*, obligeant ainsi les résidents à s'adresser

52. Markéta Johanusová, "Nábytek národního podniku Interier Praha" (Bachelor diss., Université de Masaryk/Brno, 2017), 10-15.

53. À la naissance de cette entreprise, les designers ont tenté de poursuivre un style associant la simplicité et l'utilité à l'exclusivité du matériau, mais la pression exercée par le parti communiste pour renouveler rapidement le mobilier ainsi que les moyens de la production tchécoslovaque ont entraîné une baisse de la qualité des

à cette entreprise pour meubler leur logement (**fig. 31**). L'armoire paraît être en bois aggloméré et recouvert d'une fine couche en noyer et en chêne teinté, les deux avec une finition en vernis de polyester. Les murs sont enduits de blanc et recouverts d'une série d'affiches collectées dans des magazines et des pochettes de disques, comme celle avec un ukulélé qui se trouve au-dessus du lit (**fig. 32**).

Cela rappelle le phénomène de contrebande qui s'est développé en Tchécoslovaquie pendant l'ère socialiste, où des magazines, des livres et des œuvres cinématographiques et musicales de l'Ouest étaient illégalement importés et distribués dans le Pays. On lit à travers le décor de la chambre de Petr la fascination pour l'Occident inconnu et le désir de rébellion des jeunes.

En comparaison, l'appartement de l'acteur est décoré selon une esthétique appartenant à une époque antérieure à l'occupation soviétique, avec des objets qui semblent refléter le caractère élégant de l'acteur : comme le fauteuil sculpté en noyer recouvert de velours vert sur l'assise et le dossier, le cendrier coulé en laiton finement décoré (**fig. 33**), le papier peint dans des tons bleus représentant un motif floral dans le style de l'Art déco tardif (**fig. 34**), les chandeliers disséminés dans la pièce, ou encore les différents tissus raffinés utilisés pour personnaliser le mobilier. Ces éléments semblent dresser le portrait du personnage.

Le plan moyen cadré sur le côté fenêtre de la pièce permet de voir les deux personnages au premier plan, entourés de ce décor de meubles historiques (**fig. 35**). Le miroir sculpté en noyer et provenant visiblement de la fin du 19^{ème} siècle (**fig. 36**), ainsi que l'abat-jour en tissu bordeaux qui semble appartenir à l'époque victorienne, rappellent que, malgré diverses tentatives de standardisation, les communistes n'ont pas réussi à liquider entièrement le design d'avant l'ère du

matériaux et de l'exécution. La construction de masse des années 1970 a apporté au design une nouvelle forme de vie car la composition des appartements classiques a été nettement modifiée. De nombreux designers, dont Jiri Jiroutek, Gerald Neusser ou Milan Čeček, ont donc conçu une série de meubles répondant à ces nouvelles nécessités qui ont été distribués notamment par *Interier Praha*.

réalisme socialiste.

De l'aménagement de cet appartement, on peut donc déduire le positionnement social du personnage de Jiri et son rejet à l'égard du phénomène de la standardisation. Cette position est d'ailleurs renforcée par une série d'exclamations, dont "Regardez par la fenêtre, ne voyez-vous pas l'orthodoxie et la primitivité? (...) L'architecte qui a conçu ce lotissement a économisé beaucoup d'argent, parce qu'il n'a pensé qu'au strict néant. L'homme est comme un miroir, il ne reflète que ce qui l'entoure. (...) Regardez, vous voyez ce parterre? Quelqu'un a planté des fleurs et les gens coupent déjà le chemin vers l'arrêt de bus. Fleurs ou pas fleurs, seul le chemin le plus court vers la destination compte". Cette déclaration semble porter la voix de Chytilová pour susciter des réflexions sur l'effet de ces quartiers résidentiels sur les communautés qui y ont vécu: elle compare la radicalité de cette architecture au caractère direct des relations entre les personnages.

Après le quasi-monologue de l'acteur, la caméra revient sur Sona qui semble gênée par cette discussion et par le fait de pouvoir entendre toutes les conversations privées des habitants. Celle-ci décide de fermer l'armoire et de quitter la maison de Petr.

La bande sonore reprend une mélodie inquiétante et des images du chantier en construction réapparaissent à l'écran. Le point culminant de cette hystérie musicale est atteint au moment où Helenka sonne aux portes des différents appartements pour demander de l'aide pour sa mère, terrorisée, qui est en train d'accoucher. Les voisins se retrouvent donc dans la maison de l'enfant (**fig. 37**). L'intérieur de l'appartement semble ici plus contemporain de l'époque socialiste : le mur du salon est entièrement recouvert d'un meuble en bois laqué qui sert de



bibliothèque, mais aussi de vitrine et de meuble de télévision. Les objets sont disposés de manière très régulière et les éléments décoratifs se composent de tasses, de vases et de verres en cristal. Le meuble semble être un module multifonctionnel similaire à ceux que l'architecte Gerald Nausser a créés et qui ont connu un grand succès dans la décoration intérieure de la Tchécoslovaquie dans les années 1970. Il s'agit donc d'un nouveau type d'espace privé qui, comparé aux intérieurs décrits ci-dessus, s'avère être moins subversif que les autres.



HARMONIES DISSONANTES : LE RÔLE AMBIGU DES ESPACES TAMPONS DANS PANELSTORY⁵⁴

En passant à l'analyse de la troisième séquence, c'est-à-dire celle qui se déroule principalement dans l'espace-tampon du *Panelak*, on peut introduire un quatrième et dernier exemple d'intérieur privé. La séquence commence en effet dans l'appartement de la famille du jeune Petr. La mère du garçon et son grand-père, Honda, discutent dans le salon en attendant que son père revienne du travail. Le décor est à nouveau constitué d'un cadre conforme à l'esthétique socialiste : la fonctionnalité domine la forme et le design se caractérise par un aspect géométrique dont les couleurs appartiennent à une palette neutre. Des modules de meubles semblables à ceux que l'on trouve dans l'appartement de la famille d'Helenka sont aperçus derrière les personnages (**fig. 38**) : dans ce cas, on remarque cependant davantage d'ornements qui donnent un aspect plus personnalisé au logement. Les housses des coussins du canapé tricotées à la main dans des couleurs et des motifs vifs ou le défilé de figurines et de marionnettes exposées dans les armoires sont deux exemples intéressants (**fig. 39**). Le tricotage d'éléments décoratifs témoigne ici de la

54. *Panelstoy* : *aneb jak se rodi sidliste*, 1:30:04 à 1:36:07.

volonté de personnaliser les intérieurs socialistes par le biais d'une activité créative.

La mère de Petr tente de persuader Honda d'emménager en lui vantant ce nouveau type d'habitation où chaque bâtiment est relié par un ascenseur qui lui permettrait de ne plus avoir à monter les escaliers. La situation devient absurde quand les personnages entendent un bruit provenant du couloir. La mère reprend: "C'est terrible ! Un autre idiot est resté coincé dans l'ascenseur", trahissant le caractère dysfonctionnel du bâtiment, à l'encontre de sa déclaration précédente.

La mère court alors vers l'ascenseur, filmée en plan américain en contre-plongée par une caméra à l'épaule. Avec un mince objet métallique (**fig. 40**), elle parvient à manipuler la porte de l'ascenseur et à l'ouvrir. On apprend alors que c'est le père de Petr qui, particulièrement irrité par une énième panne de l'ascenseur, demande à son épouse d'aller chercher de l'aide quelque part. La caméra se déplace avec un mouvement légèrement maladroit, comme si la réalisatrice souhaitait à nouveau accentuer la confusion du moment. La mère tend alors la main au père pour essayer de le sortir de l'ascenseur, mais elle n'y arrive pas (**fig. 41**). Les parents de Petr semblent alors devenir nerveux, ce qui est renforcé par la voix de la voisine qui, à travers sa porte d'entrée, demande aux parents de Petr de "se taire, puisque la pauvre Helen a enfin réussi à s'endormir".

Cette déclaration, ainsi que la capacité de Sona à écouter les conversations des voisins dans la séquence précédente, démontre à quel point l'insonorisation de ces immeubles était mauvaise. Ces anecdotes peuvent aussi évoquer une mise sous écoute, mettant ainsi en évidence l'absence de liberté d'expression, même dans les intérieurs privés. En effet, en plus de la mère d'Helen, un autre résident entend la discussion des parents de Petr et entreprend de les aider. Ce dernier décide



donc de se rendre au sous-sol de l'immeuble, où se trouvent les caves et les locaux techniques, afin de déverrouiller l'ascenseur et de permettre à l'homme de sortir (**fig. 42**).

Tout au long du film, il est en effet difficile de comprendre la structure des espaces communs de ces bâtiments, le spectateur y est volontairement désorienté par le montage et l'enchevêtrement des histoires. Malgré le fait que chaque porte soit accompagnée d'un certain nombre d'objets personnels des résidents (comme les poussettes, les chaussures ou les jouets des enfants), il est difficile de se repérer et de différencier une entrée d'une autre. Les espaces-tampons assument ainsi un rôle ambigu : l'architecture paraît influencée par le phénomène de standardisation autant que les extérieurs du quartier, mais les objets personnels posés aux entrées reflètent un début d'expression d'individualisme.

Lorsque le père de Petr parvient enfin à sortir de l'ascenseur et à entrer dans la maison, il entame une discussion animée avec son fils au cours de laquelle ils discutent de l'avenir du jeune homme et de l'immoralité des parents. Petr les accuse d'avoir invité son grand-père à vivre avec eux uniquement parce qu'ils aimeraient échanger sa maison à la campagne contre une nouvelle voiture, à la suite de quoi le vieil homme se lève et décide de quitter l'appartement. L'histoire se termine donc avec Honda, un personnage allégorique représentant les générations passées, qui décide de quitter le complexe d'appartements et de retourner à la campagne parce qu'il est scandalisé par les expériences qu'il a vécues au cours de la journée. De l'indifférence des gens à la superficialité de sa fille, le personnage est confronté à une société qu'il juge individualiste et matérialiste.

Une fois Honda parti, les parents de Petr continuent de se disputer et le jeune homme décide de s'enfuir pour rejoindre Sona, son

amoureuse. Le soir venu, ils se retrouvent tous les deux dans un immeuble en construction sans électricité ni aménagement (**fig. 43**). Cette transformation du motif du chantier en un refuge possible pour les deux personnages ouvre une nouvelle perspective. La possibilité de Sona et de Petr d'échapper à cette spirale d'uniformisation semble proche puisque l'immeuble qui devra les accueillir est loin d'être terminé et semble représenter *une cage* moins hermétique que celles vues précédemment.

Le couple discute de l'avenir, décidant de garder l'enfant et, alors que le ciel s'assombrit et que la bande sonore s'intensifie, Petr demande "Tu ne voudrais pas t'échapper sur la lune avec moi?" et Sona répond "Non, personne ne pourra me sortir d'ici".

Chytilová conclut ainsi son œuvre par une gifle au spectateur : en montrant la volonté des deux personnages de rester dans *cette prison*, la réalisatrice souligne l'efficacité de la manipulation du système socialiste. La décision du jeune couple de suivre le modèle familial recommandé, comme leur volonté d'acheter une maison du lotissement de *Jizni Mesto*, fait perdre au spectateur tout espoir en l'avenir.

Le film se termine ainsi sur un plan du ciel nocturne de Prague, avec un changement d'échelle qui peut signifier que les aventures des héros du film ne sont que quelques histoires parmi d'autres qui se jouent simultanément sur les mêmes questionnements. La vue est troublée par une série d'unités d'habitation au premier plan (**fig. 44**) et, alors que la lune monte dans le ciel, la bande sonore s'achève sur un cri désespéré.





ENTRE STRUCTURES RIGIDES ET EXPRESSIONS LIBRES

L'analyse de ces trois séquences, chacune visant à explorer les dynamiques présentes au sein d'une typologie d'espace précise, permet d'en retirer les grands thèmes spatiaux présents dans chacune d'entre elles.

De la première émerge un discours d'émancipation engendré accidentellement par la confusion de l'espace urbain du quartier. Le chantier impose d'une part une série de désagréments aux habitants, mais leur offre d'autre part une plus grande possibilité d'expression: comme les poutres de bois posées au sol pour créer des chemins au gré des besoins, ou comme l'appropriation de l'espace urbain par le personnage de Pepik. Cette émancipation est présentée en contraste avec le projet architectural en construction, comme si la réalisatrice cherchait à montrer simultanément les idéaux du grand projet socialiste et le constat de son inaboutissement. Depuis l'espace urbain, on perçoit ainsi la volonté d'uniformisation du régime communiste mais aussi la porosité qui s'y est finalement développée grâce aux divers dysfonctionnements du système et à l'inventivité de

la population. Chytilová accentue cette confusion et cette émancipation par l'utilisation de techniques cinématographiques telles que la caméra portée, la bande sonore décousue et le montage fragmenté.

Ces stratégies contrastent avec celles mises en œuvre dans la deuxième séquence, qui présente l'intérieur des appartements. En effet, on peut noter un changement dans l'approche cinématographique : la caméra est plus stable, la bande sonore plus mélodique et le montage moins expérimental. Dans les appartements la liberté d'expression des personnages tend à se manifester d'un point de vue plus matériel par l'ameublement et la décoration des intérieurs.

Si l'ossature (ou hardware) de l'aménagement des appartements est également conditionnée par la question de l'uniformité, la peau qui la recouvre (ou software) semble davantage illustrer les univers des différents résidents. En effet, on peut déduire divers traits de personnalité des personnages à partir des objets qui ornent et recouvrent cette ossature. Les papiers peints (qui ne se répètent jamais d'un appartement à l'autre), les nappes en dentelle tricotée ou les collections d'objets présentés dans les vitrines contrastent avec les modules de mobilier issus d'une industrie comme *Interier Praha*.

Une autre séquence du film montre une jeune femme qui, en cuisinant, se rend compte que le système de plomberie est en panne et décide d'aller chercher de l'eau dans les toilettes pour pouvoir préparer une soupe pour son mari qui rentre du travail (**fig. 45**). Cet exemple illustre bien comment les habitants du quartier ont su s'adapter aux infrastructures défaillantes par le détournement et l'inventivité. Différentes séquences tout au long du film montrent comment les habitants agissaient sur le bâtiment et étaient capables de manipuler les structures techniques



de ces architectures (**fig. 46**).⁵⁵

Des espaces de liberté apparaissent ainsi par flashes tout au long du film : qu'il s'agisse de l'espace urbain dans lequel Pepik grimpe le long des façades des immeubles, des appartements dans lesquels Jiri peut laisser transparaître sa personnalité, ou des sous-sols dans lesquels le voisin de la famille de Petr est libre de se déplacer et de manipuler les installations techniques.

L'hypothèse première de ce travail était donc de différencier, voire d'opposer, les régimes d'expression à l'œuvre dans les espaces extérieurs et dans les intérieurs privés. Cependant, ce discours s'est avéré trop manichéen. Ce que cet écrit a finalement saisi, ce sont les relations entre les modes d'expression présents dans l'espace public et dans l'espace privé, en essayant de révéler les interstices et les espaces de porosité qui se sont créés au sein de ces architectures.

Cet écrit a donc cherché à identifier les espaces de liberté qui existaient au sein de ces constructions en se basant sur *Panelstory* de Vera Chytilová comme lentille permettant d'obtenir des données spatiales et historiques.

De même que les personnages du film parviennent à donner de la place à leur expressivité dans un schéma architectural qui se veut rigide et uniforme, de même Vera Chytilová parvient à exprimer son désaccord avec la planification urbaine communiste tout en respectant les critères imposés à la production artistique de l'époque

Cet écrit explore donc les régimes d'expression à l'intérieur même d'une expression: Chytilová a contourné les schémas imposés à la production artistique de l'époque pour montrer une société qui a contourné les schémas imposés par la création architecturale. La qualité tautologique de cette recherche propose ainsi

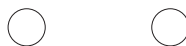
55. Les entrées des bâtiments sont un motif intéressant à analyser : le film montre, dans différentes scènes, une série de solutions éphémères mises en place par les habitants pour accéder à leur logement. Par exemple, des poutres en bois sont adossées aux entrées en béton et remplacent les marches et rampes d'accès inachevées. Ces solutions témoignent d'une inventivité des habitants, devenue nécessaire pour la vie quotidienne dans le quartier, dans un contexte de construction qui semble sans fin.

deux clés de lecture: celle de Chytilová et de son œuvre et celle de l'acte de création dans la société communiste soviétique. Le cinéma se révèle ainsi un support d'analyse efficace et une véritable source historique.

Panelstory est donc un espace de liberté qui, à travers une série de héros placés sur le même plan, donne corps à une critique de la société communiste inachevée que la réalisatrice met en exergue en présentant un ensemble de personnages dissonants qui créent néanmoins un collectif.

Ce n'est pas l'histoire d'un héros, mais une histoire collective. Une histoire collective qui naît de l'enchevêtrement des trajectoires habitantes, avec plein d'individualité, de dissonance, de friction.

Par la narration plurielle, le film choral, le passage de relais et les articulations d'histoires, la réalisatrice offre une autre vision du collectif. Un collectif vivant, pas celui du modèle uniformisé.



BIBLIOGRAPHIE

Livres:

Crowley, David. *Socialist Spaces: sites of everyday life in the Eastern Block*. Oxford: Berg, 2002.

Hames, Peter. *Czech and Slovak cinema: theme and tradition*. Édimbourg: Université d'Édimbourg, 2009.

Koukalová, Martina. "Panel forms over time". Dans *Panelák's Twenty-five housing estates in Czech Republic*, sous la direction de Lucie Skrivanková, 20-45. Prague: Lucie Skrivanková, 2017.

Ouredníček, Martin. *Pražská Predmestí*. Prague: Pražská Predmestí, 2011.

Spicáková, Barbora. *Sídliste Solidarita*. Brno: Barbora Spicáková, 2014.

Vlasák, Zbynek, dir. *Autorka neklidu - Vera Chytilová ocima české filmové kritiky*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2021.

Articles:

Austwick, Ben. "Panelák Prague: Communist social housing in the Former Czechoslovakia". *Municipal Dreams*, Mai 8, 2018. <https://municipaldreams.wordpress.com/2018/05/08/panelak-prague-communist-social-housing-in-the-former-czechoslovakia-part-one-design-and-development/>.

Culík, Jan. "A Courageous Voice from Central Europe". *EEFB*, Octobre, 2018. <https://eefb.org/retrospectives/The-Films-of-Vera-Chytilova>.

Cieslar, Jiri. "Panelstory". *Reflex no.22*, Novembre, 2001.

Hapala, Jiri. "Odpovednost pro kazdeho". *Bulletin FAMU*, 1982.



Howard, Cerise. "Prefab Story: Farcical Times at a Prague High-rise". *Senses of Cinema*, Juin, 2018. https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html#cg-personal.

Schwarzbaum, Lisa. "The monoliths of Bratislava". *The New York Times*, Octobre 30, 2015. <https://www.nytimes.com/2015/11/01/travel/slovakia-bratislava-tourism.html>.

Tallis, Benjamin. "Panel Stories". *CEE New Perspectives*, Juillet 3, 2015. https://ceenewperspectives.iir.cz/2015/06/03/panel-stories-public-lies-private-lives-in-panelaks-and-sidlistes/#_ftn2.

Textes académiques:

Bukovansky, Michael. "Svéhlavá mezi rádky: alegorie v normalizačních filmech Very Chytilové". Bachelor diss., Université de Olomouc, 2022.

Johanusová, Markétá. "Nábytek národního podniku Interier Praha". Bachelor diss., Université de Masaryk/Brno, 2017.

Visan, Laura. "Partially Colour". Master diss., Université de York, 2011.

Films:

Aleksandrovic Rjazanov, El'dar, réalisateur. *Ironija sud'by*. Mosfilm, 1975. 192 min.

Chytilová, Vera, réalisatrice. *Panelstory: aneb jak se rodi sídliste*. Bontonfilm, 1979. 97 min.

Hrebejk, Jan, réalisateur. *Pelisky*. Česká Televize, 1999. 115 min.

Táborsky, Václav, réalisateur. *Zablácené mesto*. FAMU, 1963. 8 min.


Mémoire de Master 2023/2024







Iconographie:

Chytilová, Vera, réalisatrice. *Panelstory: aneb jak se rodi sidliste*. Bontonfilm, 1979. 97 min.







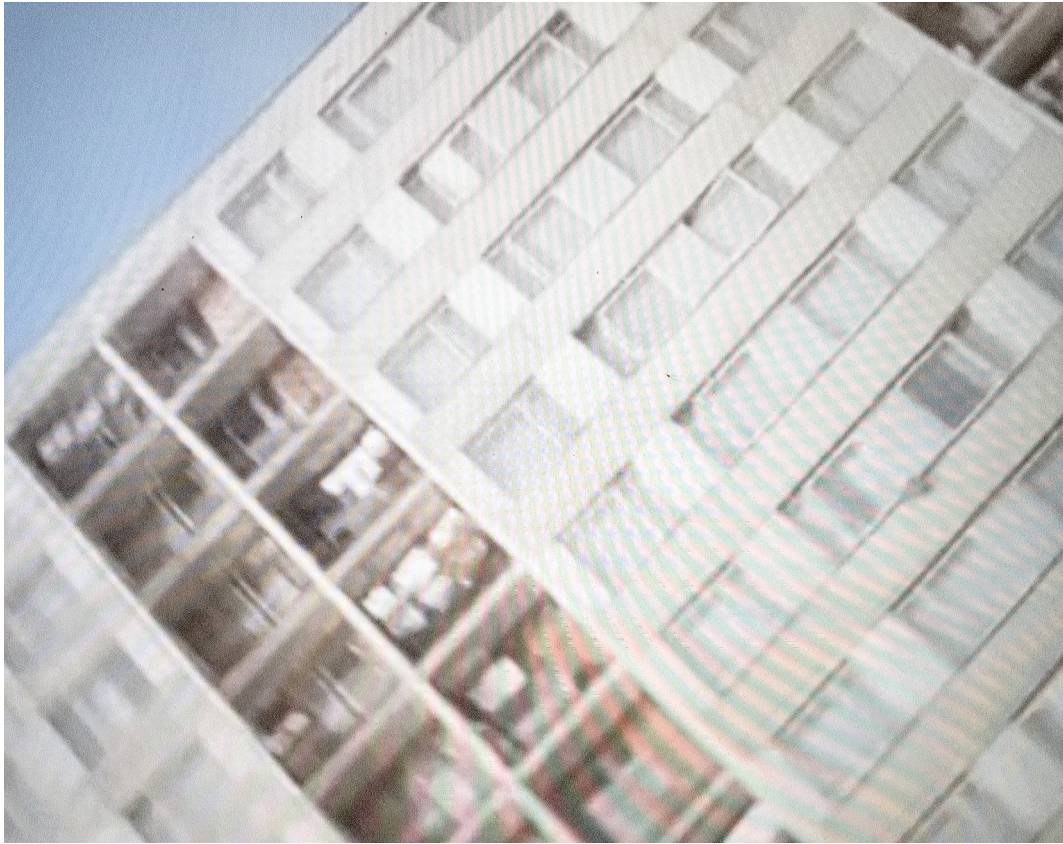




Iconographie

Figure 1.1 & 1.2
Figure 2.1







Iconographie

Figure 3.1 & 3.2 & 3.3







Iconographie

Figure 4.1 & 4.2
Figure 5







Iconographie

Figure 6.1 & 6.2 & 6.3

Figure 7

Figure 8









Iconographie

Figure 9.1 & 9.2

Figure 10



Figure 11

Figure 12

Figure 13

Figure 14











Iconographie

Figure 15

Figure 16

Figure 17.1 & 17.2

Figure 18

Figure 19

Figure 20

Figure 21

Figure 22













Iconographie

Figure 23

Figure 24.1 & 24.2

Figure 25.1 & 25.2 & 25.3

Figure 26











Iconographie

Figure 27

Figure 28

Figure 29

Figure 30

Figure 31

Figure 32.1 & 32.2

Figure 33

Figure 34

Figure 35

Figure 36















Iconographie

Figure 37





Iconographie

Figure 38

Figure 39



Figure 40

Figure 41

Figure 42.1 & 42.2

Figure 43.1 & 43.2

Figure 44













Iconographie

Figure 45.1 & 45.2

Figure 46.1 & 46.2 & 46.3







