

Le cinéma de Jerzy Skolimowski L'art du plaquage polonais

Jean-Philippe Gravel

Volume 27, Number 4, Fall 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/569ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, J.-P. (2009). Le cinéma de Jerzy Skolimowski : l'art du plaquage polonais. *Ciné-Bulles*, 27(4), 42–49.

L'art du plaquage polonais

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Cela faisait 17 ans qu'il n'avait rien tourné lorsque **Quatre Nuits avec Anna** fit l'ouverture de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2008, avant d'effectuer un passage éclair à Montréal, au Festival du nouveau cinéma. Et 23 ans à vivre dans la périphérie de Hollywood, où il n'avait jamais rien produit après l'expérience encourageante qu'avait été pour lui **The Lightship (Le Bateau-phare)** en 1985. Mais il faut croire que Jerzy Skolimowski s'accommode assez bien de son statut d'ermite. Son parcours, qui a plus d'une fois connu l'échec (son adaptation de l'inadaptable *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz en 1991), semble l'avoir entraîné à rompre avec la planète cinéma pour de longues périodes (6 ans entre **Roi, Dame, Valet** [1972] et **The Shout [Le Cri du sorcier]**, 1978), 17 ans entre *Ferdydurke* et **Quatre Nuits...**). C'est le cinéma qui s'en trouve appauvri d'autant. Osons le dire : cet auteur de moins en moins connu ou fréquenté demeure peut-être le plus talentueux des cinéastes polonais et son œuvre, l'une des plus singulièrement personnelles qu'ait connue le cinéma tout court. La condition de cinéaste expatrié n'a jamais été facile, mais le nombre de difficultés traversées par Skolimowski confine sans doute au record : problèmes de distribution, rapt de projet par l'équipe ou les producteurs, censure et endettement ont certainement contribué au fait qu'il soit si peu (re)connu. Le critique aime à défendre les martyrs de la profession; ainsi cherchera-t-il, dans les lignes qui suivent, à le faire découvrir encore en commençant par le début.

Petite esquisse biographique

Jerzy Skolimowski naît à Lodz en 1938, en pleine guerre. Son père, un architecte membre de la résistance polonaise, est assassiné par les Allemands alors que Skolimowski est encore très jeune (il dira par ailleurs n'avoir gardé aucun souvenir de lui). De cette période, les biographies retiennent deux anecdotes qui font

image : d'abord, celle d'un enfant tiré vivant des décombres d'une maison bombardée; ensuite, celle d'un garçon contraint d'accepter les bonbons des soldats de la Gestapo en visite d'inspection.

« [M]a mère imprimait clandestinement un bulletin quotidien. On dissimulait le matériel sous mon matelas. Nous cachions aussi une famille juive [...] dans une toute petite pièce derrière une armoire. [...] Je me rappelle deux descentes de la Gestapo [...]. Les soldats [...] voulaient me donner des bonbons [...] et je les refusais parce qu'un bon petit garçon polonais ne devait pas les accepter. Ma mère me dit : " Mieux vaut les prendre. " Cela m'a troublé¹. » Bien que son cinéma soit de toutes parts traversé par les anxiétés de la jeunesse, Skolimowski ne regrettera jamais son enfance « horrible ».

Son adolescence est turbulente; il est souvent expulsé de l'école pour des coups pendables. Jeune homme, il étudie l'histoire, l'ethnographie et la littérature. À 20 ans, il a déjà publié quelques recueils de poésie et rédigé une pièce de théâtre. Il se passionne pour le jazz et la boxe, disputant quelques combats sur le ring et jouant de la batterie dans des formations locales. Employé comme homme à tout faire, il accompagne le groupe de Krzysztof Komeda en tournée. Il rencontre ensuite Andrzej Wajda, de 12 ans son aîné et déjà célèbre (il a réalisé **Cendres et Diamant** en 1958).

Quand ce dernier lui demande son avis sur un scénario conçu par Jerzy Andrzejewski sur la jeunesse polonaise, Skolimowski n'est pas tendre. Wajda le met alors au défi de faire mieux et c'est ainsi qu'il conçoit en partie le scénario des **Innocents charmeurs** (Wajda, 1960).

Dans la filmographie de Wajda, le film détonne. Ordinairement épris de sujets à portée sociale qui procèdent, avec prudence, du recul historique (tant par goût personnel que pour attendre la cen-



1. YAKIR, Dan. « Entretien avec Jerzy Skolimowski », *Positif*, n° 260, octobre 1982.



Jerzy Skolimowski tournant *Quatre Nuits avec Anna*

sure), il explore ici le présent d'une jeunesse avide de loisirs, d'aventures faciles et de jazz, en racontant le flirt d'une nuit entre un médecin sportif et une jeune femme rencontrée dans une boîte. Traversé par la passion de Skolimowski pour les femmes, le jazz et la boxe, le film se compromet dans une morale lénifiante. Sous leur masque de désinvolture, les deux protagonistes cachent un attachement amoureux profond auquel ils finissent par céder, se mettant à l'abri des valeurs décadentes de la libération des mœurs. Mais cette finale ne fait pas oublier l'individualisme, le laisser-aller, le désengagement social et les tentations du capitalisme qui colorent ce portrait d'une jeunesse rêvant de voitures sport et de chalets à la campagne. Une donne nouvelle dans un cinéma traditionnellement orienté par des sujets sociaux...

Digression sur le rôle social de l'artiste en Pologne

Dans la préface du livre *Le cinéma polonais*² de Jacek Fuskie-wicz, Andrzej Wajda résume ainsi l'importance du rôle social depuis longtemps conféré à l'artiste polonais :

[c]'était comme [s'il] transcendait sa propre condition, aidé en cela par les circonstances historiques. Il était plus qu'un auteur : il était la conscience, le

prophète, une institution nationale enfin. Et cela d'autant plus que la Pologne [...], en tant qu'État, avait été absente des cartes durant un siècle et demi [et] ne disposait pas de véritables institutions légitimes : ni pouvoir, ni gouvernement, ni parlement, ni vie politique, ni opinion publique qui puissent s'exprimer normalement. [...] L'art et la culture [...] étaient donc des usurpateurs [...] s'appropriant des thèmes et des messages qui, dans d'autres sociétés, appartenaient au domaine des institutions politiques et de l'opinion publique. Cela a toujours imposé à l'art polonais un certain engagement, et l'empêchait par conséquent [de] se limiter à briller grâce à des paradoxes ou à éblouir par l'invention [...].

Cette donne commence à changer avec la génération dépeinte par *Les Innocents charmeurs*, où d'ailleurs Polanski, Komeda et Skolimowski, futurs trublions de ce mouvement, ont de petits rôles. En 1962, Skolimowski, sur le point de passer son examen d'entrée à l'école supérieure de cinéma de Lodz, est intercepté par Polanski, qui l'invite à concevoir les dialogues du *Couteau dans l'eau*. Le résultat témoigne de leur complicité dans l'imaginaire. De toute évidence, l'esprit de haute mécréance qui travaille ce suspense psychologique (exploitant les tensions entre un couple de bourgeois et un jeune auto-stoppeur importunément invité à leur croisière du dimanche) laisse croire à une paternité assez

2. FUSKIEWICZ, Jacek. *Le cinéma polonais*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 9.



Walkover

bien partagée. Mauvaises manières, obsession du désordre, irruption dramatique de l'étranger qui refuse de « se tenir » et fait exploser tous les possibles... : dans leur rôle, Polanski et Skolimowski affirment déjà ici leur engagement pour l'absurde et la dissidence, au détriment des responsabilités civiles de l'artiste polonais.

Il faut dire que l'histoire de la Pologne au XX^e siècle — flanquée, de 1944 à 1989, d'un régime d'inspiration soviétique capricieux et fluctuant, annexée au III^e Reich pendant la Seconde Guerre mondiale, frappée par l'indignité d'avoir abrité six camps de concentration, soumise à la terreur stalinienne après la guerre, puis victime, en 1981, d'un coup d'État... — a bien perpétué l'étrange figure de son destin marqué, depuis des siècles, par des périodes d'occupation et une instabilité territoriale et politique constante. Résultat : hors de la légitimité qu'elle cherche à se donner par la culture et parallèlement à sa conception traditionnellement engagée de l'art, la Pologne est le ferment d'un lot impressionnant de créateurs dissidents, faisant fi de leurs devoirs sociaux et ne s'autorisant que d'eux-mêmes. Goût de l'absurde, imaginaire débridé et immaturité assumée, la conjoncture polonaise étouffe souvent ses créateurs plus fantasques, contraints alors de s'exiler. Aussi, Witold Gombrowicz, figure majeure de la modernité littéraire du XX^e siècle, passera une vingtaine d'années en Argentine. Et au fil des années 1960-1970, Polanski, Zulawski et Skolimowski s'exileront d'eux-mêmes ou seront expulsés de Pologne.

1962-1967 : la trilogie d'Andrzej

« L'artiste, c'est de la forme en mouvement. [II] est un constant jeu de miroirs, sa conception de l'univers ne se limite pas à un

seul point de vue — il est le siège de glissements incessants et au mouvement du monde, il ne peut opposer que le sien propre... » Ces mots de Witold Gombrowicz semblent parfaitement s'appliquer au personnage d'Andrzej Lezczyc, *alter ego* auquel Skolimowski consacre trois films. **Rysopis** (**Signe particulier : néant**), sorti en 1964, est d'abord son film de fin d'études : un montage de ses courts métrages étudiants augmenté de scènes tournées avec des chutes. De **Rysopis** à **Walkover** (1965), puis **La Barrière** (1966), Skolimowski suit les déboires de cet *angry young man* polonais qui refuse de se compromettre à l'autel des responsabilités de la vie adulte (sans toutefois se refuser aux comforts du capitalisme occidental). Il vivote d'un lieu, d'un métier et d'une rencontre à l'autre, entre grandes ambitions et paresse chronique : il s'engage dans l'armée par refus de s'occuper de son sort (**Rysopis**), dispute des matchs de boxe amateurs pour gagner sa croûte (**Walkover**), abandonne plusieurs fois ses études (**Rysopis**, **La Barrière**), puis tente cyniquement d'abdiquer devant les valeurs bourgeoises en se mettant en quête d'une femme riche qu'il pourrait épouser (**La Barrière**).

La narration, réputée chaotique, épouse le parcours improvisé de ce personnage qui a peut-être quelque chose de l'Antoine Doinel de Truffaut, en plus révolté. La censure n'apprécie pas et bientôt talonne le cinéaste qui, plutôt que céder à l'intimidation, entreprend des projets de plus en plus risqués. Le point culminant de cette attitude de défi sera sans doute **Haut les mains**, film quasi suicidaire qui est aussi, selon ses termes, son plus engagé. Il dira : « J'ai eu des problèmes avec certains représentants du système. Avant **Haut les mains** (1967), j'avais été convoqué plusieurs fois pour des interrogatoires [...] extrêmement déplaisants. [Mais] d'une certaine façon, ils m'ont poussé à me mêler des affaires polonaises plus que je ne l'aurais fait naturellement. **Haut les mains** [...] fut le premier film politique réalisé en Pologne sur une situation contemporaine³. »

Dans sa première mouture (avant la version remontée de 1981), **Haut les mains** décrit le voyage d'une poignée d'anciens étudiants en médecine à bord d'un train de marchandises pour rejoindre celui de leur ami qui, médecin de campagne, ne s'est pas présenté à leur célébration d'anciens diplômés. Au cours du voyage, ils se livrent à une sorte de psychodrame où ils rejouent des épisodes de leur jeunesse. Ils se remémorent le climat de la terreur stalinienne et leur gagne-pain d'alors : la réalisation d'un grand portrait de Staline à qui, par inadvertance, ils avaient collé deux paires d'yeux. On apprend que, jugé provocateur par les autorités, seul Zastawa — vraisemblablement le médecin qu'ils vont rejoindre — s'est opposé à ses juges et a souffert des conséquences de ce geste (d'où sans doute son exil à la campagne). Au matin, les

3. CIMENT, Michel. « Entretien avec Jerzy Skolimowski », *Positif*, n° 260, octobre 1982.

amis découvrent que le train de marchandises à bord duquel ils sont montés s'est contenté d'emprunter des voies de desserte qui les ont ramenés à leur point de départ⁴.

Critique de l'immobilisme d'une génération qui ignore où elle va? Protestation contre le stalinisme? Réflexion sur l'oubli collectif des indignités de la guerre? Privé de contexte, **Haut les mains** reste opaque. Mais pour Skolimowski, le film se concevait comme une protestation contre le stalinisme toujours en place et présent dans l'esprit des gens des années après sa mort. Et Skolimowski, à l'époque, est le seul à aborder pareil sujet. Le film étant aussitôt interdit par la censure, le cinéaste milite pour le distribuer, mais en vain. « [...] Par désespoir, après un an de tentatives pour faire distribuer le film, j'ai déclaré que, tant qu'il ne sortirait pas, je ne tournerais plus en Pologne. J'ai cru que cela aurait un certain effet sur les censeurs, mais leur seule réponse fut : " O.K. foutez-le camp. On ne veut plus de vous ici. " J'ai ensuite commencé ma carrière à l'étranger [...] »⁵ — une carrière qui ne cessera, dès lors, de se dérouler dans la précarité.

1970-1972 : les déconvenues de l'exil

Dans des conditions proches des films de grands studios, Skolimowski, installé en Angleterre, tourne avec une équipe de professionnels **Les Aventures de Gérard** (1970), film d'aventures situé dans l'ère napoléonienne inspiré de Sir Arthur Conan Doyle. Les conflits de tournage le jettent dans la disgrâce de ses producteurs, qui lui retirent le montage du film. Il perdra aussi le contrôle artistique de **Roi, Dame, Valet** (1972), une adaptation d'un texte de Vladimir Nabokov en forme de pochade, mettant en vedette David Niven et Gina Lollobrigida. « Ce sont tous les deux des films idiots, et de mauvais films. Je ne veux pas en parler. Je suis heureux que presque personne ne les ait vus⁶. » Pourtant réalisé dans la même période, **Deep End** (1970), qui relate l'anxiété sexuelle d'un adolescent employé dans un bain public à Soho, acquerra la réputation d'être l'un de ses meilleurs films. Je retiens, pour ma part, le souvenir d'un film aux coloris étudiés (Skolimowski est également peintre) où l'anxiété et la frustration sexuelles de l'adolescent se voient décuplées par le fait qu'il se trouve être le seul personnage amoureux et vierge dans un environnement où la promiscuité sexuelle est galopante : tantôt farfelue, tantôt sordide. Un décalage existentiel qui rappelle — de façon inversée — l'argument d'un court métrage brillantissime de Roman Polanski (**Gdy spadaja anioly**, 1959) où la figure du personnage étranger est cette fois tenue par la gardienne âgée

4. Tous les résumés des films polonais de Skolimowski sont tirés du livre *Le cinéma polonais*, sous la direction de Boleslaw MICHALEK et Frank TURAJ, coll. « cinéma/pluriel », Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 236-297.

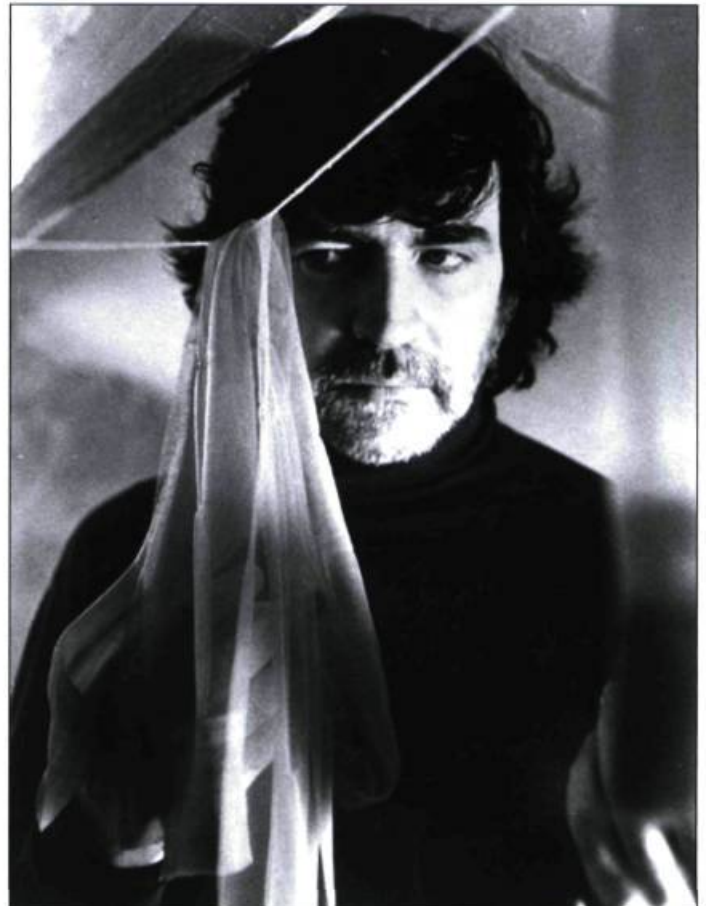
5. CIMENT, Michel. *Op. cit.*

6. *Ibid.*

d'une toilette pour hommes, dans lesquelles les usagers se livrent à leurs manies et à des rencontres de passage, tandis qu'elle ressasse le souvenir de ses enfants assassinés par la guerre, ignorée de tous.

1972-1978 : **The Shout**

Ébranlé par l'échec de **Roi, Dame, Valet**, Skolimowski s'isole et ne tourne rien pendant cinq ans. Il est finalement approché par le producteur Jeremy Thomas pour adapter une courte nouvelle de Robert Graves, *The Shout*, écrite au début du siècle. Bien qu'il ne dispose que de quatre semaines pour en rédiger l'adaptation et d'autant pour le tournage, **The Shout** (1978) connaît un succès relatif, aidé en cela d'une astuce qui lui sert d'argument de vente : faire entendre le « cri qui tue » du sinistre Alan Bates — en fait, un hurlement enregistré par Skolimowski, puis dupliqué et harmonisé sur une quarantaine de pistes audio. L'emploi, remarquable et assez inhabituel, du Dolby (un procédé encore nouveau à l'époque) est à la hauteur de la narration en tiroirs de ce drame fantastique où un vagabond à la fois génial et menaçant (Bates), qui prétend avoir vécu 18 ans dans une tribu aborigène et assassiné ses propres enfants, impose sa présence dans le ménage d'un compositeur de musique (John Hurt) afin d'ensorceler sa femme (Susannah York).



Alan Bates dans *The Shout*

Le motif du triangle à géométrie variable (déjà présent dans **Le Couteau dans l'eau**) s'assortit ici d'un argument de drame fantastique qui n'est peut-être que le délire d'un fou. La narration de ce récit est prise en charge par Charles Crossley (Bates), qui se confie au jeune Robert Graves (Tim Curry) au cours d'une partie de criquet disputée entre le personnel et les pensionnaires d'un asile psychiatrique. Observant que John Hurt et Susanah York font partie de l'équipe des employés, le spectateur peut penser que le récit de Crossley est en fait fabriqué de toutes pièces. S'appropriant les lois du genre fantastique, Skolimowski exploite avec économie les ressources de la narration à focalisation interne, qu'il tient de ses films-carnets, pour provoquer cette fois le doute et l'angoisse du public sur le quotient ambigu de réalité et d'invention de l'histoire racontée. Le film obtient le Prix spécial du jury à Cannes en 1978.

Digression sur le sport et les jeux

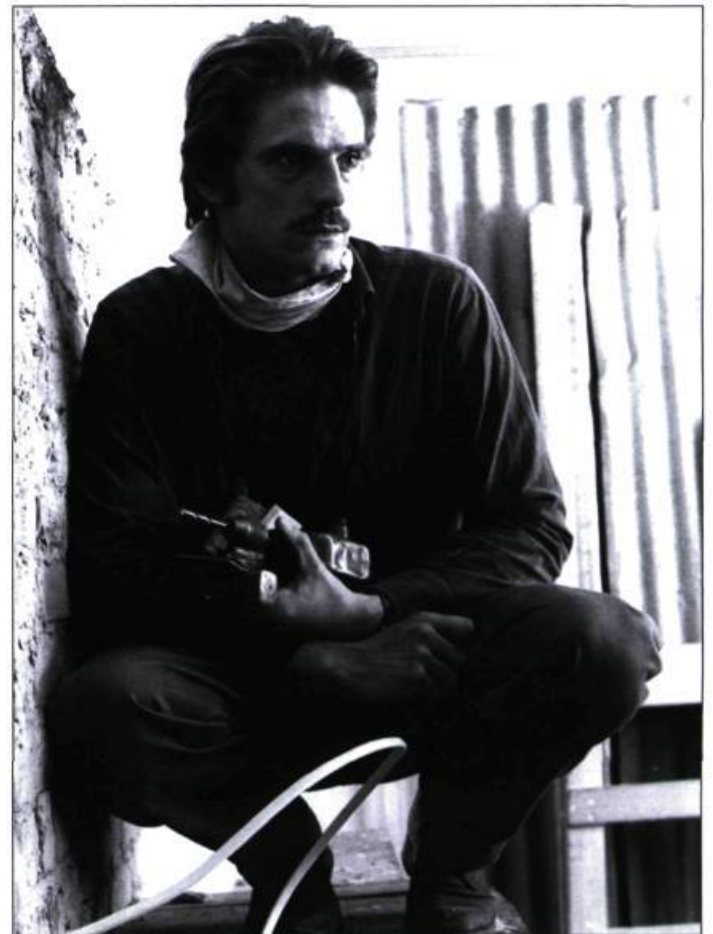
Le moment semble venu de dire qu'on s'adonne beaucoup, dans les films de Skolimowski, à des sports violents ou absurdes. Dans la première catégorie, comptons la boxe (**Walkover**) et le football (**Success Is the Best Revenge**); dans la seconde, assurément, se situe le criquet (**The Shout**). Chez Skolimowski comme chez Kubrick — autre expatrié ayant trouvé résidence en Angleterre —, le jeu impose une métaphore de la civilisation, comme un ensemble de règles qui cherchent à détourner de leur but les pulsions agressives de l'homme. Mais ce qui intéresse Skolimowski, ce n'est pas tant le fonctionnement du jeu que la manière dont l'intrusion d'un élément étranger peut en modifier les règles. La présence du jeune homme dans **Le Couteau dans l'eau** et l'invasion du couple d'Anthony Fielding par Crossley dans **The Shout** se signent tous deux de l'irruption d'un désir et d'une volonté qui menacent l'équilibre du couple, clos sur lui-même. Affronter l'ennemi, alors, implique tantôt qu'il faille s'approprier les stratégies de l'autre, tantôt en inventer de nouvelles. Le bourgeois installé affiche alors l'outrecuidance de la jeunesse; le musicien catholique (il joue dans une église de village) recourt à la sorcellerie pour se défaire de l'importun.

Mais il se peut, aussi, que la Nature intervienne et que la partie en court régresse dans un chaos absolu, une explosion de folie dont on saisit alors qu'elle avait toujours été latente, presque à portée de mains. Skolimowski excelle dans ces portraits du désordre dignes du peintre Hyeronimus Bosch : la joute de criquet dans **The Shout**, comme la partie de football dans **Success Is the Best Revenge (Le Succès à tout prix)**, atteint ainsi des sommets mémorables : moments de grâce chaotique où les lois se dissolvent pour laisser éclater ce qu'elles s'efforçaient de cacher : l'image — très chargée, d'un point de vue existentiel — d'une humanité courant en tous sens dans un décor de boue et d'éclairs torrentiels. Comme si, chez cet artiste, consentir à « jouer le jeu », à main-

tenir un simulacre d'ordre dans une lutte réglée contre l'opposant n'était qu'une illusion et que pour pleinement jouer le jeu, il fallait consentir à se « salir » tôt ou tard, à prendre le risque du désordre. Le jeu chez Skolimowski, ou quand l'éthique et la morale deviennent aussi une affaire de muscles...

1981 : le prologue de **Haut les mains**

À la suite (et en dépit) du succès de **The Shout**, Skolimowski, à la fin des années 1970, peine à concrétiser ses projets. Et bien qu'il s'inquiète de la situation polonaise (qu'il sent au bord de l'implosion), il consent à se rendre à Beyrouth (alors en pleine guerre civile) pour le tournage du **Faussaire** de Volker Schlöndorff, qui lui confie le rôle du cynique photoreporter Hoffmann. Le tournage se déroule dans un périmètre qualifié de « zone neutre », mais la destruction est partout et Skolimowski, qui ne recule pas devant le désordre, en profite pour filmer des images saisissantes de la capitale libanaise en ruines, pareille à un décor postapocalyptique. Aussi, lorsqu'une possibilité s'offre à lui de présenter **Haut les mains** en Pologne (alors que son film avait été rayé des filmographies officielles), il décide d'intégrer ces images dans un « prologue » qui s'efforce de replacer le film dans le contexte de sa vie de nomade et des derniers avatars de



Jeremy Irons dans **Moonlighting**

la situation polonaise. À un montage resserré du film d'origine, il ajoute alors un prologue saisissant, qui est peut-être l'une des séquences les plus atypiques et les plus hallucinées de son cinéma — voire du cinéma tout entier.

Dans ce qui semble une synthèse de 14 années d'exil, Skolimowski, dans une logique associative comparable à la technique du « flux de conscience » de James Joyce, entremêle images oniriques et documentaires, récapitule ses démêlés avec la censure polonaise, commente son existence d'expatrié et anticipe — avec les images captées à Beyrouth — l'avenir cauchemardesque de la Pologne. Un peu à la manière de la séquence psychédélique de **2001 : l'odyssée de l'espace**, Skolimowski arpente les confins d'un monde marqué par l'imminence de la destruction. Tour à tour rêve et réalité, allégorie prémonitoire et bilan introspectif passant, au fil des raccords, d'une Londres policée au chaos des ruines de Beyrouth, le prologue de **Haut les mains** dresse autant le portrait d'une conscience inquiète que d'un monde hanté par l'imminence de la destruction. Comme si Londres et Beyrouth, entre l'espace du rêve et celui du réel, se rassemblaient en un seul lieu : celui, peut-être, d'une Pologne future et entièrement détruite.

C'est peu dire que les 30 minutes du prologue de **Haut les mains** constitue un sommet de modernité cinématographique où le réel et le fantasme, le passé et le présent, le « je » de l'observateur et l'universalité du propos, ultimement, fusionnent. Et à travers cette douleur et cette angoisse, voire grâce à elles, le « prologue » de **Haut les mains** semble aujourd'hui autant en avance sur son temps que sur le nôtre.

1981-1982 : **Moonlighting**

En 1981, la catastrophe que Skolimowski redoutait devient réalité : Wojciech Jaruzelski, placé à la tête du parti en octobre, déclare la loi martiale en Pologne le 13 décembre suivant, espérant mater les grèves ouvrières et les protestations causées par la popularité croissante du mouvement Solidarité. À ce moment, Skolimowski planche à l'écriture de **Moonlighting**, un projet encore vague inspiré par sa rencontre avec des ouvriers polonais engagés au noir pour rénover sa maison.

Encore une fois, c'est l'actualité immédiate qui lui apporte la métaphore qui donnera sa charpente au film :

Pendant deux ou trois semaines [après la déclaration de l'état de siège], j'ai abandonné toute idée d'écrire. J'étais écrasé, incapable de travailler. J'ai sérieusement envisagé de retourner en Pologne, d'offrir mon aide, mais il n'y avait aucune communication possible. [Les lignes téléphoniques étaient alors

coupées.] Le 5 janvier 1982, j'avais quelques pages de notes et j'ai contacté d'abord Jeremy Irons [...]. Il savait [...] que je voulais que le film soit prêt pour Cannes — question d'impact et de timing par rapport à la situation en Pologne. Son soutien — le premier que je reçus — fut déterminant. Je n'avais ensuite pas une minute à perdre. [...] Je suis allé à Soho et dans la Cité, et j'ai fini par trouver l'argent. Ensuite, dix jours pour écrire le scénario, vingt-trois pour le tourner et voilà comment j'ai pu être prêt pour Cannes⁷!

Écrit et tourné dans l'urgence, **Moonlighting** — film le plus connu du cinéaste — prouve une fois de plus la volonté de Skolimowski de faire un cinéma qui tienne à la fois de l'engagement et de la subjectivité. La narration est cette fois assumée par le personnage de Nowak (Jeremy Irons), transporté à Londres afin de rénover la maison de séjour d'un haut dignitaire du Parti, que Skolimowski interprète lui-même. Quittant la Pologne avec trois ouvriers à sa charge (bien qu'il soit le seul à parler anglais), Nowak, à la tête du petit groupe, s'enferme entre quatre murs, dans ce lieu étranger qui est aussi hors du temps (seul à détenir une montre, il change l'heure régulièrement pour faire abattre plus de besogne aux ouvriers). Un microcosme social se forme tout de même, contestant son autorité : tandis que Nowak redoute que sa petite amie ne soit ravie par son patron en son absence, la Pologne tombe sous l'état de siège; embêté, il décide de n'en rien révéler aux autres. L'argent venant bientôt à manquer, il s'adonne au vol à l'échelle pour assurer la subsistance du groupe.

Le film, flanqué de dialogues polonais dépourvus de sous-titres, abandonne le spectateur à la seule voix intérieure de Nowak. Le soliloque de ce dernier, où se ressassent ses inquiétudes et ses manigances, ses soucis pour la survie de son couple et son obsession de voir la besogne terminée, malgré tout, dans les délais, situent le film entre le réalisme et l'absurde. Réalisme parce qu'il examine en détail la tâche des ouvriers et de leur contremaître (travail salissant, physique, où rien ne se déroule comme prévu), mais absurde aussi par la métaphore du jeu, cher à Skolimowski, qui consiste cette fois à observer une sorte de micro-organisme social, avec ses luttes de pouvoir, sa désinformation, le désordre qui le menace et l'aveuglement que lui infligent ses objectifs à courte vue. Et lorsqu'en dépit des épreuves la tâche est enfin terminée, les ouvriers n'ont plus qu'à mettre la clé dans la porte et à rentrer chez eux. Le problème, évidemment, est qu'ils n'ont plus de chez eux et la toute dernière scène du film, remarquable, saisit ce moment où, encore une fois, les règles du jeu ne tiennent plus et laissent éclater la sauvagerie anarchique des rapports humains lorsqu'ils sont affranchis de quelque code social que ce soit.

7. *Ibid.*

1984 : **Success Is the Best Revenge**

Acclamé à Cannes, aidé par l'interprétation très forte de Jeremy Irons, **Moonlighting** sera le plus grand succès commercial de Skolimowski. Est-ce qu'il pense à cette légitimité, à ce prestige, lorsqu'il intitule son film suivant **Success Is the Best Revenge**? Si c'est le cas, le titre ne manque pas d'ironie, car la « lune de miel » de Skolimowski avec le succès sera de courte durée.

Toujours préoccupé par le sort de la Pologne, il conçoit, pour son film suivant, une fresque ambitieuse et casse-cou. Il s'aide cette fois d'un court scénario de son fils (Michael Lyndon), qui relate le désir d'un adolescent polonais conspuant la lâcheté de son père et entreprenant de rejoindre sa patrie en crise. Skolimowski étoffe la proposition du scénario en ajoutant à son film les déboires du père, Rodak (Michael York), un artiste qui semble avoir fait de sa condition d'expatrié une entreprise lucrative... Le plus frappant est sans doute que la composition du personnage de Rodak est tout entière traversée par l'ambivalence. Fort de son statut d'artiste international, il profite des avantages symboliques de la reconnaissance, comme en témoigne une scène hilarante où il accepte l'ordre de la Légion d'honneur des mains de Michel Piccoli — qui prend d'évidence un malin plaisir à mimer les tics de Jack Lang, sur un texte écrit par Michel Ciment. Plus tard, et malgré ses tracasseries financières, on verra Rodak solliciter un prêt bancaire pour se procurer une voiture sport. Mais lorsque les immigrés polonais (qu'il a, lui aussi, engagés au noir contre un salaire misérable, pour faire de la figuration dans sa pièce de théâtre) menacent de faire la grève pour obtenir de meilleures conditions, il leur offre spontanément d'employer cette somme pour les payer.

Bref, le personnage est du pur Skolimowski : contradictoire, angoissé, parfois infantile, passant de la lâcheté au courage selon l'occasion et l'humeur; indéfini, en somme. Et si la voix hors-champ de son fils Michael prépare le spectateur à le juger durement, la suite des événements nuancera le portrait. Chez Rodak, la bravoure et le pathétique, indissociables, sont moins une affaire de principes que déterminés par le hasard.

Si **Moonlighting** était un exemple d'économie narrative, **Success Is the Best Revenge** (1984) retrouve l'auteur dans l'effervescence brouillonne de ses narrations proches du carnet de bord. Amateur de jazz, Skolimowski est à l'aise dans ces formes chaotiques relativement improvisées où la succession des séquences, sans se raccorder sur le plan diégétique, se module sur un jeu complexe de renvois poétiques qui finit par faire tableau. Mais ce chaos reflète aussi la réalité du tournage du film. Abandonné par ses producteurs, Skolimowski s'y grève d'importantes dettes personnelles, hypothéquant ses biens et sa maison; et lorsqu'il fait démolir son toit pour le tournage d'une scène, il ne dispose plus

des fonds nécessaires pour le reconstruire! Son film sera longtemps confisqué par les huissiers; seule sa sélection cannoise permettra au cinéaste de remettre la main dessus pour en achever le montage. La faillite aura pris sa revanche sur le succès de **Moonlighting**... Et c'est un cinéaste ruiné, mais encore fier, qui dira, interviewé à Cannes : « Les Anglais me traitent comme un étranger. Je ne fais pas partie de l'industrie du cinéma anglais. Je suis un franc-tireur. Tous mes actes sont plus ou moins anticonformistes. Pour faire ce film, j'ai dû violer certaines règles et l'industrie n'aime pas ça. Puisque je joue sur son terrain, je devrais probablement jouer le jeu, et pourtant je persiste à croire au plaquage polonais⁸. »

Refuser de jouer sur le terrain de l'hôte selon ses règles; pratiquer le « plaquage polonais » dans tous les contextes, en s'emparant des commandes, en s'obstinant à faire œuvre personnelle en dépit des conditions adverses; subvertir les moyens pour arriver à ses fins... Cette attitude de défi expliquera la démarche de Skolimowski comme ses résultats forcément irréguliers, inégaux. **Success Is the Best Revenge** sera son dernier film anglais. À Cannes, il est contacté par des producteurs allemands qui souhaitent le voir réaliser l'adaptation d'un roman de Siegfried Lenz, *Das Feuerschiff*. Des liens s'établissent aussi avec Hollywood : la production du film sera essentiellement américaine, mais son tournage, sur un authentique bateau-phare dans la mer du Nord, en pleine tempête, le protégera quelque peu des « fuites » et des visites de plateau imprévues.

1986 : **The Lightship**

The Lightship, qui s'avance sous l'allure d'un simple *thriller*, se démarque d'emblée par la force de sa métaphore directrice et sa morale ambiguë. Le film se déroule au cours des années 1950, période où quelques bateaux-phares, ces navires qui devaient rester fixes sur la mer pour servir de repère aux autres navires, étaient encore en service. À la tête de son équipage, le capitaine Miller (Klaus Maria Brandauer) se tient garant que le bateau-phare ne lèvera jamais l'ancre. La hantise d'avoir laissé périr des hommes à bord d'un bateau coulé pendant la guerre explique en partie son zèle, quasiment converti en passion pour l'immobilisme. Cette passion sera mise à rude épreuve lorsqu'un improbable trio de gangsters viendra occuper le bateau, avec à sa tête Kaspary, sorte de dandy épiqueur épris de désordre (Robert Duvall, qui se délecte du rôle) qui n'a d'autre volonté que de faire lever l'ancre au bateau-phare.

L'absurdité du conflit tient au fait que le suspense, ici, dépend entièrement du plaisir pervers de Kaspary à différer sa décision.

8. NIOGRET, Hubert et François THOMAS. « Entretien avec Jerzy Skolimowski », *Postif*, n° 281-282, juillet-août 1984.



Robert Duvall dans *The Lightship*

On comprend que cet attermoisement lui permet de philosopher sur la liberté et la figure des amarres larguées, qui contestent la passion de Miller pour l'immobilisme — lequel, en interdisant toute riposte, exaspère son équipage désireux d'en découdre au plus vite avec les intrus. De l'attentisme à la lâcheté, la frontière semble mince, surtout pour le fils de Miller, jeune homme tenté par la délinquance que Skolimowski fait de nouveau interpréter par son fils, Michael Lyndon. Aussi, à la résolution de ce paradoxe (lever l'ancre et faire échouer les navires ou confronter les gangsters au prix de la violence) s'ajoute, pour Miller, cet enjeu supplémentaire : faire reconnaître son courage derrière sa lâcheté apparente; reconquérir, en somme, le respect de son fils... Ce qui ne se fera pas sans un sacrifice qui semble, après coup, implacablement logique.

Après le chaos narratif de *Success Is the Best Revenge*, *The Lightship*, comme *Moonlighting* avant lui, rappelle combien Skolimowski sait aussi se débrouiller dans l'art de l'épuration narrative et des conflits réduits à leur essence, pour en creuser les enjeux sans distraction. La fantaisie, on la trouvera du côté des détails insolites et parlants : telle cette caméra qui ne cesse de revenir sur une motte de crème glacée, abandonnée, fondant sur une table, pendant que sur le pont un personnage subit une cruelle vendetta. *The Lightship* appartient à la catégorie rare du *thriller* « senti » : cédant à un goût compulsif pour la « psychologie de comptoir », on suppose qu'il y a autant de Skolimowski dans l'apparente passivité du capitaine Miller (qui cache peut-être un certain courage) à se laisser « occuper » et à jouer le jeu de l'autre qu'il y en a dans le « joker » qui s'approprie l'espace de l'hôte et aime se divertir du désordre qu'il cause, quitte à en pâtir : entre le plaquage polonais et la jouissance du joker...

Gagnant du prix de la réalisation au Festival de Venise, *The Lightship* aurait pu amorcer, pour Skolimowski, une intéressante carrière hollywoodienne. Au lieu de quoi, à la suite d'une adaptation d'Ivan Tourguéniev (*Les Eaux printanières*, 1989) réputée impersonnelle et de celle, réputée ratée, de l'impossible Gombrowicz (*Ferdydurke*, 1991), il se murera dans un silence de 17 ans. Période dont il ne dira pas grand-chose, sinon qu'il y a renoué avec la peinture et ne s'est pas ennuyé du milieu du cinéma, qu'il a peu fréquenté et qui lui a rendu la politesse en parlant assez peu de lui aussi.

Pour ce qu'on sait de *Quatre Nuits avec Anna* (2008), en résumé : il a tantôt été reçu comme un « retour à la forme », un « retour à la Pologne » (lieu de tournage du film) ou un « retour au cinéma » (avec ou sans le retour à la forme). Échec ou réussite? Que de questions! Le mieux est de s'attendre à tout (ou mieux encore, à rien), bien que le film n'ait pas la réputation d'un projet usurpé (comme *Roi, Dame, Valet* par exemple) : première chose dont on peut plus ou moins être sûr. La seconde est qu'il est parmi ceux chez qui isolement et obsession font bon ménage : un homme hante la nuit l'appartement d'une infirmière (elle travaille dans le même hôpital où il incinère les cadavres) pour l'observer dans son sommeil. Et ça serait tout. Minimaliste, la proposition pourrait se situer entre *La maladie de la mort* de Duras, *La prisonnière* de Proust et le suspense insolite et obsessionnel, comme tous les films sur le regard contemplatif? Mais gardons-nous d'en écrire la critique à l'avance, comme on pourrait le faire, les yeux fermés, même si les épithètes se bousculent au portique. Car cela doit bien promettre au fond, et qu'il importe qu'il paraisse raté ou inégal, sans dire pour autant qu'il s'agirait d'un « bon divertissement », un film « intéressant » : digne de vivre, finalement. ■