

Une symphonie du chaos

Jacques Kermabon

Number 177, May–June 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81941ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2016). Une symphonie du chaos. *24 images*, (177), 40–41.

Une symphonie du chaos

par Jacques Kermabon

L'annonce du décès d'Andrzej Żuławski aura fait couler plus d'encre dans la presse people que dans les revues de cinéma. Les paparazzis n'auraient pour rien au monde voulu manquer les larmes de Sophie Marceau aux obsèques de celui qui partagea sa vie pendant plus d'une quinzaine d'années. Alors qu'il fut un temps considéré comme une étoile montante du cinéma d'auteur, son œuvre, un peu oubliée, laisse le souvenir assez lointain de tensions exacerbées, d'un mouvement perpétuel qui frôle la vaine agitation, de passions tumultueuses, de personnages traversés par des forces qui les dépassent. À se remémorer la petite quinzaine de titres qu'il laisse derrière lui, on y découvre aussi la place de la littérature.

Primé au Festival de Locarno en 2015, mais passé quasiment inaperçu, son dernier film, *Cosmos*, est adapté de Witold Gombrowicz. Avant, il y avait eu Christopher Frank (*L'important c'est d'aimer*, 1974), Raphaëlle Billetdoux (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*, 1988), des variations sur des classiques : *L'Amour braque* (1984) s'inspire de *L'idiot*, de Dostoïevski, *La Fidélité* (1999) file l'intrigue de *La Princesse de Clèves* dans notre monde contemporain.

Le socle de la matière littéraire comme garde-fou et horizon apparaît au fondement de l'œuvre de ce cinéaste né dans une famille de lettrés. Son père, Mirosław Żuławski était écrivain, de même que son grand-oncle, Jerzy Żuławski, auteur de science-fiction, et tous deux étaient aussi poètes, journalistes, traducteurs... Le père du cinéaste, attaché culturel à l'ambassade de Pologne en France de 1945 à 1949, se retrouve de nouveau à Paris de 1956 à 1965 comme représentant de la Pologne auprès de l'UNESCO. C'est pendant ce deuxième séjour qu'Andrzej Żuławski étudie à l'IDHEC, l'Institut des hautes études cinématographiques. Revenu en Pologne, il est l'assistant d'Andrzej Wajda, publie des textes sur le cinéma, des poèmes, un roman, *Kino*, interdit par les autorités de son pays. Il réalise deux courts métrages pour la télévision, dont un, particulièrement remarqué, *Le Chant de l'amour triomphant* (1967). Les scénarios en sont coécrits avec son père, tout comme celui de son premier long, *La Troisième Partie de la nuit* (1971), en partie nourri de l'expérience des années d'Occupation de celui-ci. Son activité de résistant était alors couverte par sa participation à des recherches contre le typhus. Il vendait son sang en nourrissant des poux dans un laboratoire de vaccin. Si on n'avait pas de repères biographiques, on prendrait volontiers ces scènes saisissantes, où des personnes volontaires se retrouvent avec des cages de poux sanglées de cuir sur leur peau, pour une parabole ou un trait fantastique tant les espaces où ces prélèvements se déroulent sont filmés comme des endroits clandestins, des lieux de conspiration. Si *La Troisième Partie de la nuit* se situe sous l'occupation nazie, le climat de surveillance généralisée, les policiers en imperméable et chapeau, ne sont pas sans évoquer la pression du pouvoir communiste. En même temps,

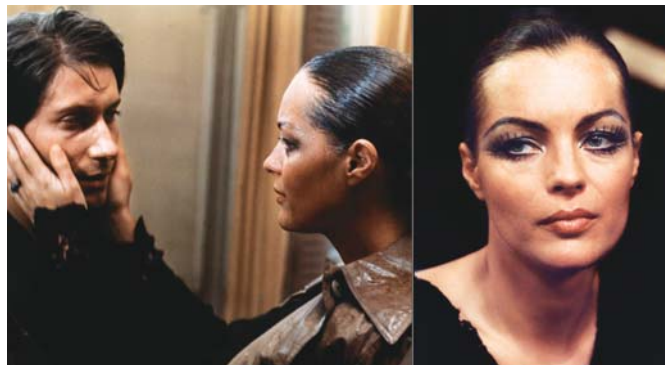


Possession (1981)

cette dimension historico-politique peut n'être perçue que comme la toile de fond d'un récit, où drames et affres de situations conjugales sont pris dans la spirale d'un récit fantastique aux accents mystiques. Ces ingrédients – y compris l'effet miroir des deux personnages féminins incarnés par la même comédienne – préfigurent *Possession* (1981), qui, avant d'atteindre le statut de film culte dans le champ du fantastique gore, fit scandale sur la Croisette et valut à Isabelle Adjani un prix d'interprétation.



La Fidélité (1999)



L'important c'est d'aimer (1974)

Żuławski pratique volontiers le mélange des genres. La relation triangulaire – le mari, la femme et l’amant – quoique nourrie des mesquineries du quotidien domestique, dérive ici vers un récit fantastique jusqu’à ce qu’apparaisse un véritable monstre, présence tentaculaire visqueuse et sanguinolente aux origines indécidables – expression d’un Ça, du Mal, figure divine ? – dans l’étroite duquel la femme atteint, sous les yeux de son mari, une jouissance qu’elle n’a pas connue avant. Certains ont parlé de surenchère et de complaisance dans les scènes de violence, le sang qui gicle ou gargouille, le meurtre de l’amant la tête plongée dans la cuvette des WC pleine de vomis. Et comment oublier cette scène d’anthologie avec une Adjani possédée comme un derviche tourneur diabolique, qui pulvérise une bouteille de lait contre la paroi d’un tunnel piétonnier – heureusement désert – et finit par s’effaïsser le dos contre le mur, tandis que s’écoule de son corps un épais sang glaireux. Żuławski ne craint pas de flirter avec les scènes chocs – *La Troisième Partie de la nuit* comprenait un véritable accouchement filmé en gros plan – voire le Grand Guignol. Dans *Chamanka* (1995), tourné en Pologne, la femme – troublante Iwona Petry –, après avoir connu une passion sexuelle avec un anthropologue, finit par fracasser l’arrière du crâne de son amant et manger sa cervelle à la petite cuillère. *Le Diable* (1972), son deuxième long métrage, une œuvre ambitieuse sur fond de partage de la Pologne au début du XVIII^e siècle, est censuré en raison de la cruauté et de la violence de certaines scènes – il ne sortira qu’en 1988. Un rasoir coupe-choux, en particulier, y provoque un certain nombre de dégâts, blessures et égorgements jusqu’à une émasculatation finale.

Personnages exaltés, paroxystiques, volontiers déclamatoires, du bruit, de la fureur, des accouplements plus ou moins fiévreux... avec ce film, Żuławski déploie une palette qui restera comme sa signature pour le meilleur et pour le pire. La mise en scène passe d’abord par une façon qu’ont les personnages d’occuper l’espace, de le parcourir selon un désordre qu’on croirait immaîtrisé et dont une caméra exploratrice, sinieuse, tournoyante, capte les mouvements sans leur être assujettie. Cette manière de filmer doit beaucoup au cadreur et chef-opérateur, Andrzej Jaroszewicz, fidèle complice, dont Żuławski disait qu’il était comme sa deuxième peau. Le réalisateur revendiquait aussi le choix du grand-angle. Je vois large, disait-il, et la caméra ne doit pas ciller.

Entre le jeu des acteurs, qui n’échappe pas toujours à l’outrance, et des parti pris optiques qui déforment les perspectives, le cinéma de Żuławski fait sortir le réalisme de ses gonds, joue sans ambages la carte de l’artifice. La réalité parcourue par la caméra est surtout

celle qui a été mise en place, comme si l’enregistrement du chaos impulsé par la mise en scène comptait plus que la création induite par l’agencement des plans. À cette dimension « théâtrale » répondent des personnages qui ne craignent pas de se donner en spectacle. Et combien de fictions de Żuławski interfèrent avec le monde du cinéma ou du théâtre. Une représentation d’*Hamlet* fait irruption dans *Le Diable*, les acteurs viennent saluer les spectateurs du film à la fin de *La Femme publique* (1983), les caméras sont par moments apparentes dans *Boris Godounov* (1989). Si ces mises en abyme ont pu un temps séduire comme des traits de modernité, aujourd’hui, on les mettrait moins au crédit de cette œuvre inégale.

De même, le lyrisme exacerbé, les outrances n’échappent au risque du ridicule ou de la gratuité que quand ils passent par une comédienne habitée comme Adjani, ou Romy Schneider, dans sa manière de laisser affleurer les fêlures. *L’important c’est d’aimer* – un triangle amoureux dans le monde du spectacle –, irruption de Żuławski sur la scène du cinéma d’auteur français après l’interdiction du *Diable* par la Pologne, doit en effet beaucoup à ses deux comédiens principaux. Jacques Dutronc et son art, avec une nonchalance calculée, de jeter ses phrases comme à regret tout en laissant planer des sous-entendus, met, lui, la « distanciation » au cœur même de son interprétation. Mais il a fallu par contre à Sophie Marceau le temps de mûrir pour apparaître complètement à l’aise, dans leur dernier film en commun, *La Fidélité*, lequel, classicisme de Madame de La Fayette oblige, est aussi celui avec lequel Żuławski s’inscrit le plus visiblement dans le moule du cinéma d’auteur français.

La Fidélité était produit par Paulo Branco et c’est lui qui, plus de quinze ans après, lui permet de tourner au Portugal son œuvre ultime, qui confirme son peu d’appétence pour le naturalisme, son goût pour le théâtral et les outrances. Tout comme le roman de Gombrowicz, *Cosmos* échappe aux catégories établies. Une vague trame policière, des rêveries amoureuses, cette farce bouffonne qui pourrait être une satire de la petite bourgeoisie vire au théâtre de l’absurde et file encore vers d’autres rives. La femme de la pension (Sabine Azéma) s’immobilise en silence dès lors qu’elle est trop agitée, son mari (Jean-François Balmer) se lance dans des tirades aux propos banals et son langage se disloque.

Gombrowicz disait avoir emprunté au genre policier car cette littérature donne un sens au chaos du monde. Żuławski, lui, n’eut de cesse de nous faire entendre ce chaos, selon des accords parfois dissonants, mais un lyrisme bourgeonnant toujours intact. 24