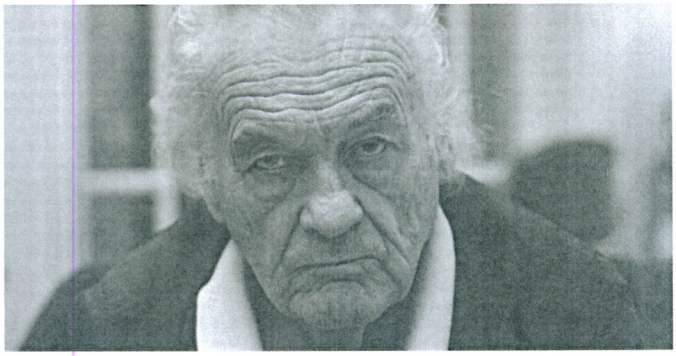


« Je suis définitivement un cinéaste européen »

Entretien avec
Jerzy Skolimowski

Issu de la même génération que Roman Polanski, Jerzy Skolimowski est moins connu que le réalisateur de *Chinatown* et du *Pianiste*. Pourtant récompensé aux festivals de Cannes, Venise et Berlin, il est l'auteur d'une filmographie des plus stimulantes, qui l'a conduit à affirmer un style nerveux et jazzy, quels que furent ses différents pays hôtes en Europe (Pologne, Belgique, Italie, Royaume-Uni). Rencontre avec un jeune cinéaste de 80 ans.

Entretien réalisé par JULIEN WAUTIER et SYLVAIN LEFORT / Photo de MARC MOQUIN

Vous êtes l'invité d'honneur de la 7e édition du festival Toute la mémoire du monde, organisée à la Cinémathèque française, au cours de laquelle seront notamment projetés *Le Départ*, *Walkover*, *Signe particulier : néant*, *La Barrière*, et l'invisible *Bateau phare*. Dans quel état d'esprit êtes-vous à l'idée de revoir vos premiers films ?

C'est une vraie satisfaction de savoir que ces films sont encore montrés, et que des spectateurs ont envie de les voir. J'avais peur que certains d'entre eux aient mal vieilli, mais on me dit qu'ils sont encore très regardables. Que l'on apprécie encore mon ancien travail me rend très heureux. J'en ai revu certains et j'y ai plutôt pris du plaisir. Je ne me souvenais pas très bien de quelques uns, j'ai même donc été parfois surpris, comme avec *Deep End*, que j'aime toujours beaucoup. J'ai vu des extraits du *Bateau phare* et j'étais assez impressionné ! C'est bien filmé, avec de belles couleurs, plein d'émotions, et les comédiens, comme Robert Duvall et Klaus-Maria Brandauer, sont superbes. Pourtant, ces deux-là étaient vraiment ennemis sur le tournage et en privé. Depuis, Robert Duvall est devenu un très bon ami. Quant à Brandauer, il était infernal. Il était devenu l'ennemi de tout le monde, et surtout de lui-même.

> Dès les débuts de la Nouvelle Vague, il existait un véritable esprit de compétition entre les jeunes réalisateurs. ”

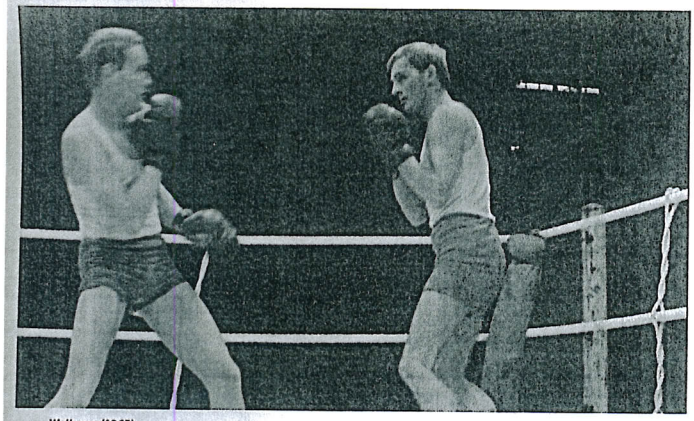
Vous le dites insupportable. Était-ce parce qu'il devait initialement interpréter le rôle endossé par Duvall, que vous avez finalement interverti ? Comment cela s'est-il passé ?

Deux ou trois semaines avant le début du tournage, lors d'un grand dîner à Los Angeles, un des responsables du studio a fait la réflexion suivante, sur le ton de la plaisanterie : « Tiens, peut-être devraient-ils intervertir leurs rôles ! ». L'idée a commencé à germer dans nos esprits – surtout le mien ! Et je me suis dit qu'il fallait essayer. Le boss du studio m'a dit que si quelqu'un arrivait à les convaincre, enfin surtout à le convaincre, cela ne pouvait être que moi. Je suis donc retourné à Londres, Brandauer a pris un vol depuis Munich et m'a retrouvé chez moi, sans bagage, les mains dans les poches. Quand je lui ai ouvert la porte, il a foncé sans même me dire bonjour, car il savait très bien ce qui se passait. Il m'a dit : « Mais pourquoi veux-tu que je joue ce rôle, finalement ? » Et je lui ai répondu que c'était un beau challenge que je trouvais plus intéressant. Si je lui donnais le rôle du méchant, ce qui était prévu, et ce dont il avait l'habitude, il n'y aurait plus de surprises pour le public ! Il aurait certainement joué de la même manière que dans ses précédents rôles. Il s'est mis en colère, mais heureusement, il a fini par accepter. Je pense que cela a parfaitement fonctionné et sert le film.

Votre fils Michael joue également dans ce film. Quelle est la dimension autobiographique du *Bateau phare* ?

Il y a des tensions entre père et fils dans toutes les familles, c'est inévitable. Cela peut aller du petit désaccord jusqu'au réel conflit. Il y a toujours une compétition entre les générations, c'est naturel. Ma relation avec mon propre fils n'était pas des plus

Klaus Maria Brandauer et Dennis Hopper dans *Le Bateau phare* (1985).



Walkover (1965)

sereines, il y a eu des moments difficiles. J'ai utilisé des éléments de ma vie personnelle dans ce film, en travaillant avec Michael.

Vos premiers films sont assez impressionnants d'un point de vue formel. *Walkover* est composé de 29 plans séquences. Était-ce une façon de vous prouver que vous étiez capable de telles prouesses techniques ?

À l'époque, même si personne ne le disait haut et fort, il existait un véritable esprit de compétition entre les jeunes réalisateurs. Et ce, dès les débuts de la Nouvelle Vague, au moment où les caméras ont été descendues dans la rue. C'était à celui qui ferait les plans les plus longs et les plus complexes. J'en discutais avec certains collègues à l'époque. La première fois où je suis sorti de Pologne, c'était après avoir réalisé *La Barrière*, mon troisième film. Je suis allé au Festival de Bergame, mais avec des récompenses d'ordre financier - environ 5 000 dollars, ce qui, à l'époque, représentait beaucoup d'argent. La concurrence allait être rude : la France était représentée par Claude Lelouch, l'Italie par Bertolucci… Mais c'était pour moi l'occasion de les rencontrer pour la première fois. J'ai aussi rencontré Milos Forman, que je connaissais depuis mon enfance. Nous étions dans la même pension tchèque pendant quelques années, c'était le « boss » de mon dortoir. Étant mon aîné de 6 ans, il nous traitait très sévèrement et n'hésitait pas à nous gifler pour des bêtises. Tout le monde aimait montrer ce qu'il savait faire avec une caméra. Il y avait une vraie rivalité. Dans *Walkover*, certains plans durent onze minutes – ce qui est la longueur maximale d'une pellicule. Je crois que j'ai sans doute gagné !

Ces plans-séquences ne sont pas uniquement des morceaux de bravoure. Ils suivent constamment votre personnage principal et servent votre propos. On sent d'ailleurs que le mouvement prend une part importante dans vos films.

C'est une sorte de mélange entre mon énergie et cette envie de prouver des choses formellement. Mais je crois que c'est surtout une manière de coller au mieux au rythme, aux pulsations d'une jeunesse et de son besoin d'aller quelque part, même si elle ne sait pas où.

Cette même rivalité existait-elle avec d'autres cinéastes polonais comme Wajda ou votre ami Roman Polanski ?

Wajda était beaucoup plus âgé, il est presque la génération qui m'a précédé. Roman, en revanche, n'a que cinq ans de plus que moi. Bien sûr, il y a eu un peu de concurrence. Mais heureusement pour nous, nos styles et nos approches du cinéma sont très différents. Roman était toujours très méticuleux : il préparait ses films bien en amont, alors que moi je laissais plus de place à l'improvisation. J'aime l'idée de ne pas être organisé, cela me permettait d'être plus attentif à ce qui pouvait se passer, aux petits incidents et comment je pouvais les utiliser pour les intégrer à mon film. J'avais besoin de cette spontanéité, de pouvoir changer les choses, d'ajouter une idée au dernier moment. Wajda était le plus sérieux d'entre nous. Il pensait très fort à la thématique de ses films, à l'impact que cela pouvait avoir sur la Pologne. On avait chacun notre voie.

Lorsque l'on visionne en particulier vos quatre premiers films, on découvre le monde au même moment que les personnages, depuis leur point de vue. C'est un aspect qui caractérise vos films de cette époque. Il en est de même avec l'utilisation de la musique : le jazz rythme les mouvements de vos personnages, comme en écho avec l'improvisation. En aviez-vous conscience au moment du tournage ?

J'ai assez d'égo pour avoir conscience de ce qui me pousse et me stimule. Cela devait être dans un coin de ma tête, dans mes petits calculs. S'autoriser une grande part d'improvisation, c'est faire preuve de bravoure, car vous pouvez rater quelque chose. Mais je prenais le risque, et généralement j'avais raison, mon instinct ne me trompait pas.

Pourquoi interprétez-vous le personnage principal de vos deux premiers films ?

J'ai tourné *Signes Particuliers : néant* pendant mes quatre années d'études à l'école de Łódź. Et n'oubliez pas qu'à l'époque on tournait avec des bobines de film. Elles devaient être importées en Pologne. Cela coûtait donc très cher, et leur accessibilité était très limitée pour les étudiants. Lors de ma première année, nous avions le droit à une minute et demie de pellicule chacun pour faire un petit film. J'ai donc fait mon premier court-métrage, dans lequel je ne jouais pas car je voulais d'abord vérifier que je parvenais bien à transposer mon imaginaire dans une réalité filmique. C'était un test pour moi. J'avais déjà prévu que dès ma deuxième année d'étude, je profiterais de chaque opportunité, de chaque minute de pellicule sur laquelle je pourrais mettre la main, pour tourner un seul film et finir l'école en ayant tourné un long-métrage. Je faisais le calcul : il me fallait huit minutes la seconde année, puis une vingtaine de minutes la troisième année, afin que je puisse présenter un long-métrage pour le diplôme de fin d'études. Mais j'ai rapidement réalisé que cela serait difficile. J'ai donc mis la main à la poche pour acheter des chutes de pellicule que certains photographes récupéraient en studio.

Signes particuliers : néant (1965).

À partir du moment où j'avais décidé de faire mon premier long-métrage, il me fallait un acteur principal qui soit disponible tout au long de ces trois années, au moment où j'en avais besoin. Il fallait qu'il ne change pas d'apparence, qu'il ne se coupe pas les cheveux ou se laisse pousser la moustache… Je n'avais donc pas d'autre choix que de me choisir moi-même ! C'était une raison purement pratique. Mais cela a fonctionné, et je suis même allé montrer le film au Festival du film de New-York, alors que j'étais encore étudiant ! Pour le suivant, *Walkover* – mon premier film professionnel –, j'avais heureusement un peu plus de pellicule à ma disposition, mais j'ai quand même décidé de conserver le même personnage. J'ai mis trois ans à réaliser *Signes particuliers : néant*. Vu le manque de bobines, le tournage a été assez épique : je n'avais le droit qu'à une seule prise, on ne pouvait même pas se permettre les dix secondes du clap. Dès que j'étais prêt à tourner, je me plaçais entre la caméra et le cadre et je lançais « Moteur ! », puis je me précipitais devant l'objectif. Moment assez cocasse : lorsque j'ai montré mon film au jury composé d'une quinzaine de professeurs et de réalisateurs reconnus, afin de décrocher mon diplôme, ils étaient dans la salle et je les observais depuis la cabine de projection. Lorsque la lumière s'est rallumée, personne

n'a bougé ni prononcé un seul mot pendant au moins deux minutes. Puis l'un d'eux s'est levé, a ouvert la porte et m'a dit : « Skolimowski, venez ici ! ». Lorsque je suis rentré dans la salle, ils se sont levés et m'ont tous serré la main en me disant : « Bienvenue collègue ».

Dans ces premiers pas filmographiques, le sport et l'esprit de compétition sont très présents : la boxe, les courses de voitures… Souvent, cela se termine de manière un peu pathétique ou grotesque. Y a-t-il là une forme d'ironie ?

Avant de rentrer à l'école de cinéma de Łódź, j'ai essayé pas mal de choses. J'ai voulu devenir poète et j'ai même publié deux recueils. Ils étaient cependant assez mauvais, à part deux ou trois vers, peut-être. J'ai aussi essayé la boxe, mais j'étais moyen (11 combats pour 5 défaites). J'ai même tenté d'être batteur de jazz, mais ça n'a pas marché. Bref, tout ce que j'ai entrepris ne fonctionnait pas vraiment. Heureusement, j'ai trouvé le cinéma qui rassemble mes compétences : l'écriture, la peinture – je peignais déjà un peu à l'époque. Même si ce n'est que récemment que je pense être devenu un bon peintre. Il m'a fallu cette pause de près de 17 ans, entre 1991 et 2008, pour me dévouer entièrement à la peinture et la considérer enfin au sérieux. C'est pourquoi les efforts qui sont décrits ne sont pas des succès et n'atteignent pas leurs buts.

C'est aussi un regard ironique sur la société. Beaucoup de gens s'occupent à des choses sans grande importance, finalement. Et c'est une critique discrète du régime communiste. Je ne pouvais pas vraiment aller plus loin, bien sûr. Mais au moins je donnais quelques indices et mon sentiment envers le système s'exprimait aussi au travers d'allusions poétiques.

Lorsqu'il parlait de politique culturelle au grand congrès du Parti, pendant les années 1960, le dirigeant communiste polonais de l'époque, Gomułka, criait : « Nous ne voulons pas de films comme ceux de Polanski ou de Skolimowski, nous ne voulons pas des personnages qu'ils décrivent, ce ne sont pas des membres de notre société socialiste, ce sont des *outsiders* que l'on devrait exclure de notre société ! » Cette réaction m'a fait très plaisir : cela montrait que j'avais réussi !

Les tournages de *4 nuits avec Anna* ou *Essential Killing* semblent beaucoup plus préparés. Étaient-ils aussi improvisés que les autres ?

Non, pas du tout. J'ai eu par exemple l'idée de la séquence finale d'*Essential Killing* la veille au soir. En réalité, je ne savais pas trop comment finir ce film. Nous avions donc préparé quelques plans, qui correspondaient à ce qui était écrit initialement, avec les baraquements militaires. Et puis j'ai eu l'idée de les faire disparaître. Nous avons donc dû passer la nuit à les enlever pour être prêts à tourner au petit matin. Si ça, ce n'est pas de l'improvisation…

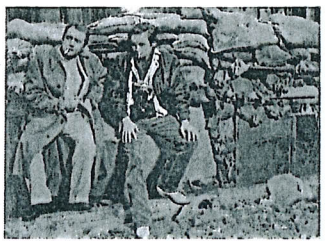
Jeremy Irons dans *Travail au noir* (1982)

L'énergie et l'improvisation sont donc les moteurs de tous vos films ?

Oui, en espérant que cela continue ! C'est exactement la même chose pour mes peintures. Je ne prépare jamais rien, c'est de « l'action painting ». Tout est basé sur l'énergie, l'improvisation et les accidents. Comme mes films, oui.

Vous avez fait des films un peu partout dans le monde : en Belgique, en Angleterre, en Italie… Pourtant, on repère des influences américaines dans votre œuvre.

J'appartiens sans aucun doute au cinéma européen. Je ne pense pas avoir vraiment d'influences venues d'ailleurs. J'aime beaucoup Sam Fuller, Bob Rafelson ou les frères Coen par exemple, mais je ne pense pas avoir beaucoup de choses en commun avec eux. Je suis définitivement un cinéaste européen et un spectateur difficile, assez cynique. Pourtant, je vais souvent au cinéma en étant optimiste. J'ai envie d'être surpris, de voir de belles choses. Il m'arrive de trouver qu'un film soit bien fait, mais j'ai trop conscience des dispositifs de mise en scène pour me laisser aller complètement. En fait, le seul film qui a réussi à me faire pleurer, c'est mon film préféré : *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson. Ce film m'a retourné. J'ai ressenti énormément de compassion pour l'âne, bien plus qu'avec n'importe quel personnage du film, car lui, je sais qu'il ne joue pas. C'est réel. Donc la séquence où il est en train de mourir m'a beaucoup fait pleurer. J'ai probablement plus de bienveillance pour les animaux que pour les humains.



Jerzy Skolimowski avec Bruno Ganz sur le tournage du *Faussaire*, de Volker Schlöndorf (1981)

Et John Huston ? On a l'impression qu'il y a des points communs entre vous.

C'est drôle, c'est exactement ce que m'a dit sa fille Anjelica : « Il y a d'étranges similarités entre votre travail et celui de mon père ».

Quelle a été votre meilleure expérience de tournage ?

Je pense que le travail le plus serein et le plus efficace que j'ai réalisé, c'est *Le Cri du sorcier*. Jeremy Thomas était vraiment le producteur idéal, et c'est le seul producteur de ce type que j'ai croisé. D'abord, c'est vraiment un mordu de cinéma, il pense au film avant de penser business. Il aime vraiment le cinéma et il a d'ailleurs réalisé un beau film, très délicat : *All the Little Animals*, avec le tout jeune Christian Bale. Jeremy est vraiment le producteur rêvé. Il m'a soutenu dans toutes mes décisions artistiques, même si elles étaient contre les logiques de production. Quand je lui disais : « Jeremy, je pense que nous devrions le faire comme ça, parce que je sens que ça va être mieux », il me soutenait toujours. Pareil pour la musique du film. Au départ, nous avions fait appel à un musicien pop très célèbre – que je ne citerai pas car je n'ai pas apprécié son travail. J'ai alerté Jeremy sur le fait que nous ne pouvions pas l'utiliser. Il m'a complètement soutenu et nous avons finalement fait appel à Mike Rutherford du groupe Genesis pour écrire l'intégralité de la bande-son. Avec un producteur comme lui, vous vous sentez plus fort : alors que vous êtes en pleine effervescence créative, vous n'êtes pas épaulé par quelqu'un qui vous coupe les ailes.

Faire l'acteur pour d'autres cinéastes (*Les Promesses de l'ombre* de David Cronenberg, *Mars Attacks!* de Tim Burton…) ou jouer dans *Avengers*, cela vous amuse-t-il ?

Ce job est assez facile, en fait, surtout si on le compare avec le fait de diriger un film. Du coup, j'aime bien !

Dans le film de Volker Schlöndorff, *Le Faussaire*, vous jouez le rôle d'un reporter photo à Beyrouth durant la guerre. C'est un rôle très fort.

J'étais aux côtés de Bruno Ganz, d'Hanna Schygulla et Jean Carmet – un beau casting européen. Volker est un bon cinéaste, il fait partie de ceux avec qui j'ai préféré travailler. Il était à l'écoute de mes idées concernant mon rôle. À l'époque, je n'avais jamais tenu d'appareil photo entre les mains, je ne savais donc pas du tout prendre de clichés. Si vous observez ce film avec attention, vous pouvez constater que je fais n'importe quoi avec l'appareil photo ! Mais surtout, le tournage était dangereux, puisqu'il s'est déroulé au Liban. Un jour, nous avons dû nous interrompre car un sniper tirait dans nos parages. Tout le monde a dû se mettre à l'abri et des militaires sont intervenus pour essayer de le déloger. Le plus fou, c'est que les types qui se tiraient dessus pendant la journée se retrouvaient la nuit à danser côte à côte dans les mêmes discothèques. Le monde est quand même bien étrange.

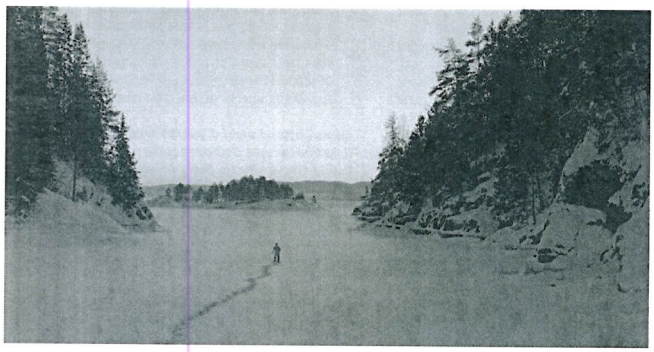
Que pensez-vous du cinéma polonais actuel, d'un cinéaste comme Pawel Pawlikowski par exemple ?

Pawel connaît actuellement un véritable succès. C'est bien mérité, car il est talentueux. Il fait partie de ces cinéastes très méticuleux, qui préparent longuement leurs films, à l'opposé de ma façon de faire. Je travaille de manière beaucoup plus rapide, presque insouciante – au point que certains, devant mes films, pensent que je les tourne avec ma main gauche. Pawel travaille dur, essaye, tente des choses. Ses tournages durent en moyenne 70 jours. Moi, ils ne m'ont jamais pris plus de 35 ou 40 jours. Le résultat de ses réalisations est excellent, j'aime beaucoup ses deux films *Ida* et *Cold War*. J'apprécie aussi énormément d'autres cinéastes comme Małgorzata Szumowska, qui a reçu quelques prix à Berlin.

Quel est votre sentiment sur ce qu'on appelle aujourd'hui le cinéma de patrimoine et au fait qu'il soit plus accessible pour de jeunes générations avec les ressorties, le DVD et les rétrospectives ?

Je n'y pense pas trop, honnêtement. En fait, il est étrange pour moi de réaliser que je suis maintenant devenu un classique. J'ai l'impression que mon esprit est toujours aussi jeune : j'ai toujours autant de projets, au cinéma comme en peinture. Peut-être que le label « classique » m'aide à les mettre en œuvre ! On a oublié le nom de beaucoup de cinéastes très talentueux, qui ont accompli de vraies réussites. J'ai donc conscience d'être un peu chanceux sur le fait que certaines personnes redécouvrent mon travail, que des structures comme Malavida vont chercher des films et font un travail intelligent pour proposer ces films à un nouveau public, plus jeune. J'ai récemment assisté à quelques projections et j'étais surpris de voir à quel point ces films, dont certains ont plus de 50 ans, sont encore bien reçus aujourd'hui et que le jeune public y trouve des échos très contemporains. ■

Remerciements à Marion Eschard.



Essential Killing (2010), avant-dernier film de Jerzy Skolimowski, survival enneigé.

Skolimowski en quatre films

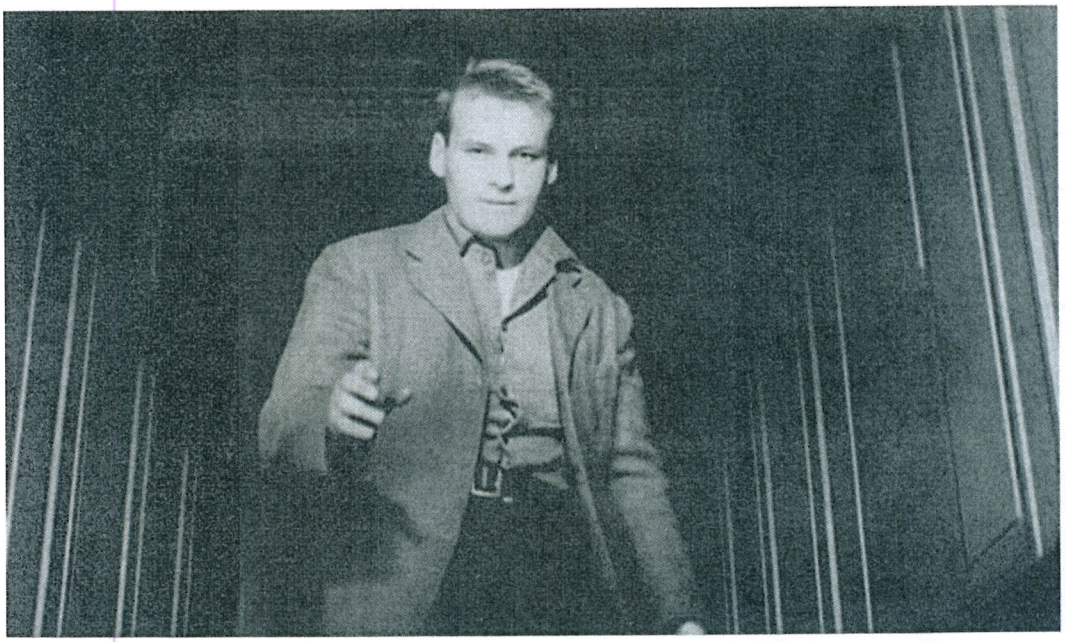
Juste après l'ouverture de *Signes particuliers : néant* (1965), il y a cette superbe séquence : un long travelling qui accompagne Andrzej Leszczyc (personnage récurrent des trois premiers films de Skolimowski, qu'il interprétera lui-même deux fois) le long d'une rue, jusqu'à une place où il attrape un tram. Il impose d'entrée son style singulier : jeu d'ombres, travail sur le son, et surtout une obsession du mouvement, de l'occupation de l'espace et du plan. Un parti pris formel qui sera encore plus marqué avec *Walkover* (1965), son deuxième film. On y suit, en 28 plans-séquences aux mouvements d'appareil impressionnants, l'errance urbaine de son héros – largement autobiographique – dont les déplacements incessants reflètent les questionnements intérieurs : la complexité du rapport aux femmes, le refus du monde adulte, la difficulté de se conformer à une société en pleine déréliction et le désir de fuite, moins par idéaux politiques que par peur de la perte des illusions. Le cinéaste interroge dans le même temps son pays et le sens de l'existence de la jeunesse polonaise de l'époque. Mais il n'y apporte pas de réponses, préférant s'en remettre au hasard, à la désinvolture et à l'incongru. Comme sur un ring, il essaye de trouver son équilibre dans un univers instable, avec une dextérité folle et un sens aigu de l'improvisation. Inventer et déconstruire ses formes comme manière de résister à l'absurdité et la violence du monde. En deux films, il inscrit la Pologne dans le sillage de la Nouvelle Vague et annonce déjà son œuvre à venir. Installé en Grande-Bretagne depuis la fin des années 1960, Jerzy Skolimowski se montre toujours attentif aux soubresauts de son pays d'origine. En témoigne *Travail au noir* (1982), conçu dans l'urgence de la loi martiale décrétée en Pologne par le général Jaruselski en décembre 1981. Parabole politique sardonique et implacable, dans laquelle l'état de siège est métaphorisé par une demeure londonienne que rénovent des ouvriers polonais tenus dans l'ignorance des événements par un contremaître bilingue, incarné par Jeremy Irons. *Travail noir* reste l'un des films les plus subtils et nuancés de son réalisateur, lauréat du prix du meilleur scénario à Cannes. Seul film véritablement américain de Jerzy Skolimowski, *Le Bateau phare* (1985) est un huis-clos maritime. En rassemblant une poignée d'hommes crapuleux et retors, le cinéaste transforme peu à peu son polar en un théâtre d'affrontements physiques et psychologiques 100 % masculin, centré sur le duo Klaus-Maria Brandauer-Robert Duvall. Une atmosphère et une intrigue qui rappellent plus d'une fois John Huston et son *Key Largo*, aussi huis-clos masculin en milieu maritime. Invisible en salles depuis sa sortie en 1985, le retour du *Bateau phare* fait figure de véritable événement cinéphile grâce à la ressortie de Malavida. ■

La rétrospective par Malavida Films est en deux volets :
20 mars 2019 : Travail au noir *et* Signes Particuliers : néant
10 avril 2019 : Walkover *et* Le Bateau phare
Travail au Noir *et* Le Bateau phare *seront également disponibles en Blu-ray le 10 avril 2019, suivis d'un coffret DVD avec les quatre films ainsi que* Le Départ.

JULIEN WAUTIER et SYLVAIN LEFORT

REPRISE / DVD. Réédition de quatre films de Jerzy Skolimowski, entre années 60 et 80, de part et d'autre du rideau de fer.

Skolimowski, contre les murs



Signes particuliers : néant (1965).

Éternel printemps pour le cinéma de Jerzy Skolimowski qui connaît, ce mois-ci une actualité faste. La Cinémathèque française l'accueille en invité d'honneur du festival Toute la mémoire du monde (13-17 mars), avant de lui consacrer une rétrospective dans la foulée (14 mars-8 avril). Parallèlement, Malavida ressort en salle, à partir du 20 mars, puis en DVD-Blu-ray, un bouquet de quatre films : ses deux premiers manifestes, *Signes particuliers : néant* (1964, qui malgré sa réputation n'avait jamais connu l'honneur d'une sortie salle française) et *Walkover* (1965), ainsi que deux films « occidentaux », le londonien *Travail au noir* (1982) et *Le Bateau phare*, coproduction germano-américaine, jamais rééditée depuis sa sortie en 1986.

Dès sa turbulente entrée en scène, Skolimowski s'affiche comme un corps bondissant : réalisateur, acteur, boxeur, poète. *Signes particuliers : néant* suit la dernière journée d'un jeune homme avant son départ pour l'armée. *Walkover* est un autoportrait de l'artiste en faux loser, tellement effrayé par le match de sa vie, qu'il ne se rend pas compte que beaucoup sont bien moins hardis que lui. Au sein des Nouveaux Cinémas des années 60, Skolimowski est le cinéaste de la fougue impétueuse, et parfois sciemment improductive. Les interdits et les restrictions n'empêchent guère la jeunesse de faire valoir son sens du mouvement, en autant d'informelles chorégraphies déterminées par la longueur des chutes de pellicule sauvées des poubelles de l'école de Lodz (*cf.* entretien avec le cinéaste dans les *Cahiers* d'octobre dernier). Les héros ont beau trouver des échappatoires aux petits espaces où ils sont assignés (chambres, bureaux, salles d'examens), ils en reviennent souvent à leur point de départ, comme prisonniers d'un invisible et élastique ruban de Möbius. Au gré de plans-séquences virtuoses (sollicitant souvent les transports en commun comme travellings gratuits), l'espace se déploie de façon labyrinthique, révélant d'insolites jeux d'échelles, des rapports incongrus entre intérieur et extérieur, avant et arrière-plans (le paysage industriel de *Walkover* comme figuration littérale d'une société en forme d'usine à gaz).

Deux décennies plus tard, qu'en est-il de cet élan ? L'ex-jeune homme en colère, désormais artiste en exil, aurait-il trouvé au sein du « monde libre » un environnement propice à son explosivité ? La réponse cinématographique s'avère d'une cinglante ironie. La maison en travaux de *Travail au noir* ou l'immobile *Bateau phare* se révèlent les théâtres d'une autre aliénation. Plus question, comme dans les films polonais, d'exploiter l'espace jusqu'à la distorsion mais au contraire de buter contre ses propres limites. Modèle de film d'intervention (moins de six mois entre l'historique événement déclencheur et la projection cannoise), *Travail au noir* délocalise l'état de siège décrété par le général Jaruzelski dans une paisible rue londonienne. Un quatuor d'ouvriers polonais y retape la maison d'un mystérieux commanditaire. Ce qui avait commencé comme une comédie de l'incompréhension linguistique se mue en fable politique, où le contremaître anglophone réactive une mécanique d'oppression en miniature (avec un impeccable Jeremy Irons habité par son implacable machiavélisme malgré lui). L'évolution du chantier permet à Skolimowski de flirter avec différents codes de cinéma : l'espionnage (l'équipe en mission à l'étranger, la maison désossée comme chambre d'écho géopolitique), le burlesque (un « keatonisme » à l'état natif) voire le fantastique (on enlace la télévision, dérisoire émetteur de signaux souffreteux, presque comme dans *Vidéodrome*, sorti l'année suivante), alimentant une version domestique du *Radeau de la Méduse*.

Fort de la puissance de ces images de naufrage, qu'invente alors Skolimowski quand il part en pleine mer ? L'argument du *Bateau phare* – l'irruption d'un groupe de braqueurs sur un bateau – rappelle celui du *Couteau dans l'eau* de Polanski (que Skolimowski avait coscénarisé) tout en multipliant les clins d'œil au cinéma américain de série B : action située en 1955 (mais dans les insituables eaux internationales d'une Amérique fantasmée), héros en révolte aux allures de James Dean, cabotinage onctueux de Robert Duvall en truand maniaque et précieux. Huis clos flottant, film de « cavale immobile », *Le Bateau phare* est aussi le lieu d'un piège. Même sans tempête ni ressac, c'est là que viennent se fracasser les rapports filiaux. Des années 60 aux 80, un saut de génération s'est effectué. Que le fils rebelle du capitaine velléitaire – témoin ambivalent de la remise en cause de l'autorité paternelle par les hors-la-loi – soit interprété par Michael Lyndon, le propre fils du cinéaste, témoigne d'une amère prise de conscience partagée entre père et fils. Il y a encore plus tragique pour la jeunesse que de se cogner la tête contre les murs, c'est de ne pas réussir à lever l'ancre.

Joachim Lepastier

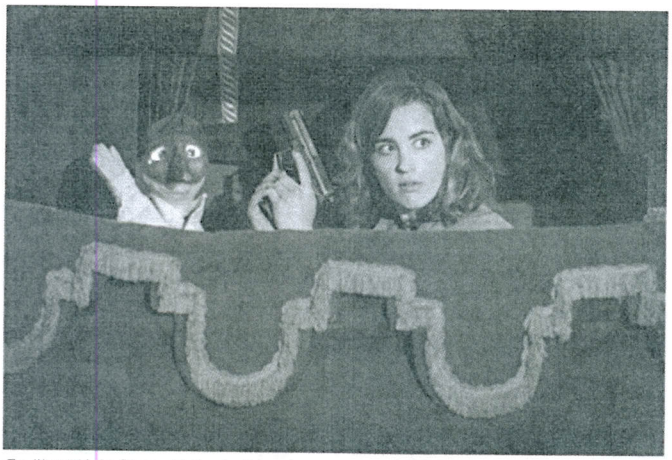
OCTOBRE 2018 / N°748

En couverture : *The House that Jack Built* de Lars von Trier.
© Zentropa

CAHIERS DU CINEMA

© ZENTROPA / CHRISTIAN GEISNAES

The House that Jack Built de Lars von Trier.


© CLAIRE NICOL

En liberté ! de Pierre Salvadori.

© VALANTIN

Le Départ de Jerzy Skolimowski.

6 Événement

***The House that Jack Built* de Lars von Trier**

8 **Le matériau du crime** par Joachim Lepastier

10 **Tu étais un Satan pervers et terrifié** par Pacôme Thiellement

14 **Faire les films qui manquent** entretien avec Lars von Trier

22 **Un acteur libre** entretien avec Matt Dillon

30 Cahier critique

30 ***Mon cher enfant*** de Mohamed Ben Attia

32 **À court d'explication** entretien avec Mohamed Ben Attia

34 ***En liberté !*** de Pierre Salvadori

35 **Avoir du métier** entretien avec Pierre Salvadori

38 ***People That Are Not Me*** de Hadas Ben Aroya

39 **Ma génération** entretien avec Hadas Ben Aroya

42 ***Les Âmes Mortes*** de Wang Bing

43 **Rendre la parole** entretien avec Wang Bing

46 ***La Tendre Indifférence du monde*** d'Adilkhan Yerzhanov

47 **Un cinéma partisan** entretien avec Adilkhan Yerzhanov

49 ***Girl*** de Lukas Dhont

50 ***Six Portraits XL*** d'Alain Cavalier

52 ***First Man*** de Damien Chazelle

53 ***Halloween*** de David Gordon Green

54 ***Le Rouge et le Gris*** de François Lagarde

55 ***L'Envers d'une histoire*** de Mila Turajlic

56 ***Breaking Away*** de Peter Yates

58 **Notes sur d'autres films**

65 Journal

65 **Festival** Open bar à Venise

70 **Série** *Pose*, voguing doux

72 **DVD** *The Tree of Life*, l'arbre vivant

76 **Festivals** Sarajevo, Lussas, Cinéma Différent

78 **News internationales, disparitions**

80 Réplique

80 **La ruée vers l'ORE – Parcoursup à l'os** par Laurence Giavarini

82 Hommage

82 **Kira Mouratova ou la liberté sans conditions** par Eugénie Zvonkine

88 Entretien

Jerzy Skolimowski

88 **Le film des passages** entretien avec Jerzy Skolimowski

96 The End

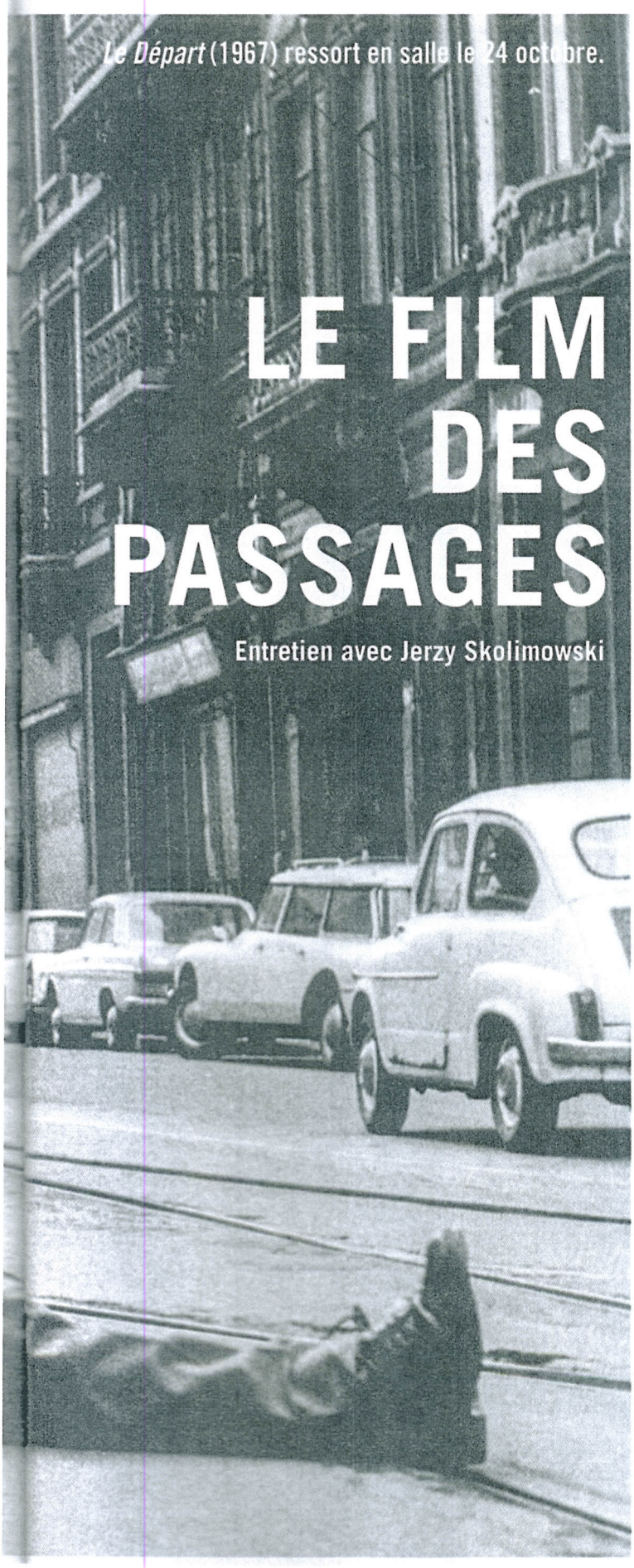
96 **Un jeune homme mélancolique**

CAHIERS DU CINEMA

ENTRETIEN

CAHIERS DU CINEMA

ENTRETIEN



Le Départ (1967) ressort en salle le 24 octobre.

LE FILM DES PASSAGES

Entretien avec Jerzy Skolimowski

Passage à l'âge adulte (Marc, un jeune garçon coiffeur rêve de participer à un rallye automobile, mais en recherchant la Porsche-sésame, il rencontre l'amour), passage à l'Ouest (le premier film d'un « cinéaste de l'Est » réalisé « de l'autre côté du rideau de fer », à Bruxelles), *Le Départ*, que Malavida ressort le 24 octobre, est le film de tous les passages, surtout des passages esthétiques. Vu d'aujourd'hui, il apparaît comme l'hybridation de la Nouvelle Vague (Jean-Pierre Léaud, Catherine Duport, hélas plus jamais revue ensuite, et le chef opérateur Willy Kurant, arrivés du plateau de *Masculin féminin*) avec un sens de l'absurde venu de l'Est. Il faut non seulement voir Léaud virevoltant comme jamais, mais aussi l'entendre inventer un sabir extraterrestre, quand il s'improvise interprète d'un improbable maharadjah.

Cours camarade, le vieux monde est derrière toi ! Deux ans avant 68, le slogan est déjà mis en scène dans une ouverture tout en courses et en chansons qui préfigure le sprint « modern love » de Denis Lavant dans *Mauvais Sang*. La jeunesse court, poursuit ses idées fixes, mais ne s'épuise pas moins « dans le monde libre » que dans une Pologne sous chape de plomb. Le film se consume littéralement à la dernière image, mais avant cela Skolimowski, à la manière du boxeur qu'il fut, aura aligné autant de crochets avec sa caméra directe. Captation documentaire (l'immersion dans la foule du Salon de l'Auto, ou plus précurseur, la disproportion des affiches publicitaires pointée par de savoureux jeux d'échelle), astuces de cinéma primitif (une balade amoureuse où les reflets des deux amants dans un grand miroir perturbent le jeu des champs-contrechamps), érotisme inattendu (un « écorché » de voiture comme lieu de rapprochement des corps des amants). Le tempo étant donné par le free jazz de Krzysztof Komeda, à l'unisson des démarrages des bolides filmés avec la netteté de la ligne claire et le fétichisme du pop art.

En mai, une belle projection au Cinéma de la Plage lors du Festival de Cannes nous a donné l'occasion de rencontrer Jerzy Skolimowski, qui fête cette année ses 80 ans. Toujours athlétique, le regard perçant, il évoque les circonstances de production du film et ses conséquences sur sa vie personnelle, aussi rocambolesques que le film lui-même. Sa filmographie qui court d'un pays à l'autre, d'une échelle de production à son extrême – du brûlot « tourné à la maison », *Travail au noir* (1982) à la production culturelle de prestige *Les Eaux printanières* (1989) – atteste que le cinéaste est bien celui des perpétuels nouveaux départs. Suite des (re)découvertes au printemps prochain avec les ressorties par Malavida de ses cinglantes premières œuvres polonaises (*Signe particulier : néant* (Rysopis) et *Walkover*, respectivement de 1964 et 1965) ainsi que du méconnu drame maritime, *Le Bateau-phare* (1985).

J.L.

C'était agréable de voir *Le Départ* au Cinéma de la Plage à Cannes ?

C'était spécial. Revoir son propre film 51 ans après, venir le présenter sur scène… Ça rappelle des souvenirs.

Je vous ai apporté le dernier numéro des *Cahiers*, à propos du Festival de Cannes 68. On voit Jean-Pierre Léaud, Godard et Truffaut un peu bousculés…

Roman (Polanski) ne doit pas être loin.

Comment vous, réalisateur polonais, parvenez-vous à tourner un film à Bruxelles avec des acteurs français ?

C'était en 1966, un an après mon diplôme de l'école de cinéma de Lodz. J'avais déjà trois longs métrages à mon actif : *Signe particulier : néant (Rysopis)*, *Walkover* et *La Barrière*. Avec *La Barrière*, j'étais allé à l'Ouest pour la première fois, au festival de Bergame, où j'ai gagné le Grand prix. Et j'ai reçu plusieurs propositions pour faire un film en Europe de l'Ouest. Mais je ne parlais que le polonais, ce qui était très compliqué. Durant ces discussions est apparue une vieille dame belge, madame Bronka Ricquier, qui a dit : « Je suis née en Pologne et je connais un peu la langue, donc je peux vous aider pour la traduction. » Nous sommes allés dans les débats avec des Hollandais d'Amsterdam, où elle faisait la traductrice. Mais après plusieurs heures de discussion, elle est devenue soudainement de mauvaise humeur. Elle a commencé à me dire, en polonais : « Arrêtons ces discussions. Ces personnes sont sans intérêt. Ils sont hollandais. » Vous savez, les Belges et les Hollandais ne s'aiment pas. Et puis elle a dit : « Moi, je vais faire ce film avec vous ! » Elle était l'épouse du propriétaire de plusieurs magazines d'automobiles en Belgique. Donc, le sujet du film devait être en rapport avec les voitures. C'était la seule indication que j'avais et je devais trouver une idée. Voilà comment ça a commencé.

Avait-elle déjà produit des films ?

Non. Elle n'avait rien à voir avec le monde du cinéma. C'était une simple réaction. En tant qu'interprète, elle s'était rendue compte que ces discussions n'allaient nulle part. Comme j'avais gagné le festival, elle a dû se dire que j'avais un certain talent, et se demander : « Mais pourquoi je n'essaierais pas ? » C'était faire preuve de beaucoup de courage !

Comment vous-êtes vous mis au travail ?

J'ai invité mon ami, Andrzej Kostenko, à écrire le scénario avec moi. Nous logions à Bruxelles, dans un petit hôtel, puisque toute cette aventure s'est montée avec un budget modeste. Tous les jours, nous devions fournir quatre, cinq ou six pages du scénario avant d'être autorisé à aller dîner. C'est comme ça qu'on a fonctionné et en deux semaines, nous avions le script. Et nous avons commencé à tourner tout de suite.

Aujourd'hui on voit le film comme la rencontre de la Nouvelle Vague française, avec la présence de Jean-Pierre Léaud et de Willy Kurant à l'image, et de celle des pays de l'Est. Est-ce que vous-même vous aviez cette volonté de réunir ces deux types de cinéma ?

J'ai travaillé de la même manière que pour mes films polonais. J'étais le seul à travailler de cette manière en Pologne, et puis j'ai commencé à rencontrer des collègues cinéastes dans les festivals, à Pesaro ou à Bergame : Bertolucci, Forman, Schlöndorff.

Avez-vous écrit en pensant à Jean-Pierre Léaud ou avez-vous fait le casting ensuite ?

Non, je n'ai pas écrit pour lui, mais on a fait le casting très vite et Jean-Pierre Léaud était mon premier choix. Et comme j'ai eu raison ! Parce qu'il n'y avait que lui pour jouer ce personnage à la fois amusant, légèrement fou et obsédé. Jean-Pierre est parfait.

C'est l'un des films où son jeu est le plus physique. Il court et saute comme un acrobate.

C'est venu de notre façon de travailler. Je ne parlais aucune langue, à part le polonais, et lui ne parlait que le français. On ne pouvait pas vraiment se parler. Nous avons donc décidé que j'allais lui montrer exactement ce que je voulais. À chaque prise, j'ai joué pour lui, même quand il doit sauter de la voiture à travers la fenêtre de la portière. Il m'a dit : « Si tu le fais, je le ferai. »

CAHIERS DU CINEMA

ENTRETIEN

Avez-vous travaillé de la même manière pour *Essential Killing* (2010) avec Vincent Gallo, dont le jeu est aussi très physique ?
C'était complètement différent parce qu'à ce moment-là, je parlais anglais. Gallo est quelqu'un de très particulier. C'est d'abord un excellent acteur, très intelligent, brillant, mais très égoïste aussi. Donc la collaboration n'a pas été facile. Nous nous sommes rencontrés ici à Cannes, à la Quinzaine des réalisateurs. Je lui ai parlé du projet, en sortant de la projection de *Tetro* de Coppola, où je l'avais trouvé très bon. Je lui ai donné le scénario au Carlton et deux heures plus tard, il m'a rappelé : « Eh, c'est super. Je veux le faire. Je laisse déjà pousser ma barbe. Commence à rassembler le financement du film. » C'était donc en mai et nous avons tourné en décembre. Mais je l'avais averti : « Vincent, tu devras marcher pieds nus dans la neige. » Il m'a répondu : « J'adore la neige. J'adore courir pieds nus. » Mais quand il a dû le faire, il a vraiment souffert et il a commencé à se plaindre. Il n'était pas si heureux sur le plateau, mais c'est le résultat qui compte et il est très fort. Maintenant on a oublié les moments difficiles et on est fiers de ce qu'on a réussi à faire tous les deux.

Comment avez-vous choisi Catherine Duport pour *Le Départ* ? Étrangement on ne l'a pas revue dans d'autres films ensuite…
Je l'avais vue dans *Masculin féminin*, où elle jouait déjà avec Jean-Pierre Léaud. Je trouvais que physiquement, elle était parfaite, avec un mélange d'innocence et de féminité. Le casting a été fait de façon très intuitive, mais il a très bien fonctionné. Je suis vraiment heureux du résultat. Parce que je ne l'avais jamais rencontrée avant le début du tournage. Je ne sais pas pourquoi elle n'a pas tourné dans d'autres films ensuite.

Comment la musique s'est-elle intégrée dans l'écriture ?
La musique est essentielle, mais elle n'était pas préexistante. C'est seulement après un premier montage que j'ai invité mon grand ami Krzysztof Komeda à Bruxelles. On a dû monter un piano dans un appartement au premier étage. C'était toute une installation pour faire passer le piano par la fenêtre. Il a commencé à composer, puis nous sommes allés à Paris enregistrer la musique. Il avait déjà une belle réputation dans le monde du jazz, et il s'est arrangé pour engager les meilleurs jazzmen de Paris. Il y avait de grands noms parmi eux [Gato Barbieri, Philippe Catherine, Don Cherry, Jean-François Jenny-Clark, Eddy Louiss, Jacques Thollot, René Urtreger, ndlr]. Mais je dois avouer qu'au moment où Krzysztof a donné les partitions à l'ensemble, j'ai bien vu qu'ils étaient assez sceptiques. Évidemment Krzysztof s'en est aperçu et il m'a juste dit : « Attends juste le moment où ils vont commencer à jouer. » Et j'ai réellement été témoin de ce changement. Après les premières notes, ils sont devenus de plus en plus joyeux, optimistes et engagés dans cet enregistrement.

Krzysztof Komeda a composé au piano en voyant le film ?
Il n'a pas improvisé devant le film, mais évidemment, la bande originale était écrite en fonction du film, de son rythme et en mettant des accents à certains moments.

Votre cinéma est assez proche du jazz : très libre et basé sur le mouvement.
Very free, oui ! Le jazz est en partie improvisé. J'ai fait en sorte que les musiciens puissent ajouter leurs idées dans cette bande originale.

Comment se sont intégrées les chansons qui apparaissent à deux moments clefs : au début et durant la séquence au Salon de l'Auto ? Quand et comment ont-elles été composées ?
Elles ont été écrites lors du premier montage. Elles devaient indiquer que le film était une étrange histoire d'amour. J'ai écrit les paroles en polonais et Bronka Ricquier les a traduites en français. Bien que je ne comprenne pas le français, je me souviens encore de quelques phrases : « *Vides toujours, autour de nous, malgré nous.* »

La séquence avec cette chanson au Salon de l'Auto avec la voiture coupée en deux est d'un romantisme incroyable, presque érotique même avec le rapprochement des deux personnages.
Cette scène a été totalement improvisée. Nous n'avions le droit de ne tourner que trois ou quatre heures à l'intérieur de ce Salon de l'Auto. Bien sûr j'avais fait une première visite de repérage avant. Quand j'ai vu cette voiture coupée en deux, je me suis dit qu'elle devait être dans le film, mais c'était une décision totalement spontanée. C'était la façon de tourner de la Nouvelle Vague, de manière presque documentaire, la caméra au poing, avec une lumière légère.

Il y a quand même un doute avec la scène où le vieil homme fait un malaise cardiaque. Est-ce un incident réel ? Parce que c'est vraiment filmé comme un documentaire…
Pas vraiment ! (*Petits rires.*) C'est improvisé mais avec la complicité d'un figurant. J'ai fait une petite répétition avec lui pour voir s'il était capable de faire le mort. Et il était très convaincant.

***Le Départ* raconte un passage à l'âge adulte, mais on peut y voir aussi une métaphore sur la perte de la virginité.**
Oui, c'est un film sur un grand passage. Le jeune homme est obsédé par les voitures et se rend compte que finalement ce n'est pas le plus important dans sa vie. Le plus important, c'est le trajet qu'il est capable de faire pour aller vers les autres. La fille devient de plus en plus proche de lui, et peut-être qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre. Comment on arrive à cette reconnaissance commune, ce qu'il y a de plus important dans la vie, c'est le vrai sujet du film. La voiture, c'est la métaphore de ce qui se passait avant qu'il ne se rende compte que la chose la plus importante était la relation avec les autres.

La fin du film est surprenante avec la pellicule qui s'enflamme. C'est la même que celle de *Macadam à deux voies*, un autre film fameux sur les voitures.
Oui, mais le film de Monte Hellman a été réalisé plusieurs années après, en 1971. Nous nous connaissons bien tous les deux, mais je ne lui en ai jamais parlé. Je ne voudras pas le mettre dans une situation trop embarrassante (*Rires*) !

À propos de musique, dans *Travail au noir*, vous avez travaillé avec Hans Zimmer, dont c'est l'une des premières partitions.
Il l'a écrite avec Stanley Myers. À cette époque, Hans Zimmer était un inconnu. Quand j'ai parlé de la musique avec Stanley, il m'a répondu qu'il connaissait un jeune qui faisait des choses intéressantes en musique électronique. J'ai écouté et ça m'a plu. Ensuite, j'ai retravaillé avec lui sur *Le Bateau-phare*. C'était la première fois qu'il allait à Hollywood. Il me doit donc beaucoup (*Rires*).

La musique de *Travail au noir* est très minimaliste, à l'opposé de ce que Hans Zimmer compose aujourd'hui. Il y a une continuité très fine entre les sons du chantier et la musique du film. Comment travaillez-vous cette imbrication ?
La musique est toujours très importante dans mes films. Quand j'étais très jeune, le jazz a eu un gros impact en Pologne. C'était en 1956, j'avais 18 ans. En allant dans les tout premiers festivals de jazz, je suis devenu une sorte de groupie de Krzysztof Komeda. Je suis allé le suivre dans sa tournée. Et comme il me voyait à tous ses concerts, il m'a proposé un job d'électricien. J'étais donc en charge des éclairages des concerts, même si je n'y connaissais rien en technique… et que j'ai été responsable de beaucoup de courts-circuits ! C'était mon tout premier boulot, mais j'avais une ambition plus grande. J'ai essayé d'écrire les paroles des chansons de Komeda. Bien sûr c'était très primitif. Quand je les ai montrées à Krzysztof, il s'est un peu moqué de moi. Il a commencé à improviser d'autres paroles et c'était déjà bien meilleur. Mais comme j'étais ambitieux, j'ai commencé à lire de la poésie, à lire T.S. Eliot et un an après, je publiais mon premier recueil de poèmes. Ces années, entre 1956 et 1958, où je suis entré à l'école de cinéma, c'est vraiment le moment où j'ai développé mon esprit créateur.

Dès vos premiers films, il y a une maîtrise étonnante de l'espace, des rapports entre premiers plans et arrière-plans, souvent en plans-séquences. Comment arrivez-vous si vite à une telle maîtrise ?
Il y a une phrase fameuse d'Orson Welles qui dit que la caméra est le plus beau jouet pour un garçon (« *the best toy for a boy* »). Donc, j'ai demandé à mon imagination comment utiliser ce jouet. Je me suis amusé à concevoir des plans compliqués pour pouvoir vraiment jouer avec la caméra.

À cet égard, le début de *La Barrière* est très impressionnant. On voit des corps de jeunes gens tomber. On se demande s'il s'agit d'une exécution, et l'on se rend compte que ce n'est qu'un jeu où ils essayent d'attraper des allumettes avec leur bouche. Ce qui est perturbant, c'est que la séquence a une double signification.
Souvenez-vous que, quand j'étais jeune homme, j'ai publié des livres de poésie. Pour moi, spécialement à cette époque, la métaphore était très importante. Je voulais attraper des métaphores avec la caméra. Ce début de *La Barrière*, c'est à la fois une exécution et l'exécution d'un jeu, une compétition.

Comment inventez-vous vos jeux visuels, comme dans la séquence avec le miroir, et les faux reflets, dans *Le Départ* ?
Une séquence comme ça, on ne pouvait pas l'écrire. On l'a improvisé avec le miroir. Tout est naturel, sans effet spécial, avec quelques astuces de montage.

Est-ce que certaines scènes du *Départ* ont été « écrites au montage » ?
Non, on n'a pas eu le temps de chercher dans la salle de montage, puisqu'on a eu très peu de temps. Le premier montage a été fait en 48 heures. Vous vous rendez compte ? Le budget était tellement minuscule que tout a dû être fait très rapidement. Mais quand on voit que le résultat fonctionne encore aujourd'hui, c'est bien la preuve qu'il a été fait par une équipe talentueuse.