

Deep End (1970), *Travail au noir* (1982), *Essential Killing* (2010)

L'obscène et l'abstrait

Jean-Paul Engélibert

Les grands cinéastes sont ceux qui savent condenser leur art en une scène. Chez Skolimowski, cette scène se trouve à la fin de *Deep End*. Dans la piscine qui se remplit d'eau, les corps nus, ralentis, empêchés et aux gestes gauches des deux personnages sont peu à peu absorbés par le décor abstrait : un cube blanc à la géométrie rigide, vu en plongée, les coulures rouges de la peinture sur les parois, le glauque de l'eau où sombre la jeune fille. La tension entre l'obscénité des corps et l'abstraction du décor ne se résout qu'ici, quand le garçon enlace la fille qu'il aime et qu'il a tuée pour le seul acte d'amour dont il aura été capable. Sous l'eau, respiration, temps, gestes et volontés suspendus, les corps débarrassés d'eux-mêmes peuvent enfin se rejoindre. Cette tension entre la lourdeur de la chair et la pureté abstraite de la vision parcourt et structure le cinéma de Skolimowski, et en particulier *Deep End* (1970), *Travail au noir* (1982) et *Essential Killing* (2010).

Les choses et la chair

La matière apparaît sous deux espèces dans le cinéma de Skolimowski : les choses et la chair. Choses encombrantes, lourdes, qui font obstacle à la volonté et chair désirante, souffrante, martyrisée. Les deux se répondent et souvent dans les mêmes images. Dans *Deep End*, Michael (John Moulder-Brown) et Susan (Jane Asher), nus dans la piscine qui se remplit d'eau, peinent de plus en plus à se déplacer. La caméra portée suit leurs courses embarrassées au ras de l'eau. Les deux jeunes gens sont gauches et lents. Michael en particulier est gêné par sa nudité : la gêne de la chair est accentuée et rendue visible par l'embarras du mouvement. Quand, par dépit amoureux, il pousse vers Susan la lampe qui va blesser mortellement la jeune fille, son geste est exécuté comme au ralenti : la lourdeur de l'objet répond à celle de l'eau. La scène conjoint obscénité de la chair et indocilité de la matière. Obscénité d'un corps qui désire et se découvre incapable de satisfaire son désir, matière lourde, insaisissable ou difficile à manipuler qui renvoie toujours le corps à lui-même : la piscine assemble ces éléments et les fait jouer en tous sens. C'est en poussant et levant de lourds sacs de neige que les deux personnages y entrent. C'est du fond de la piscine qu'une Susan trépidante insulte son premier amant, un incapable qui ne séduirait que des lycéennes parce qu'elles sont trop inexpérimentées pour le juger comme il le mérite. C'est sur le fond encore que Michael s'allonge nu pour réclamer à Susan le prix de son dévouement : il a retrouvé son diamant. Puisque leur intrusion dans la piscine déserte avait d'abord pour but cette entreprise burlesque : récupérer un diamant perdu dans la neige. Rappporter la neige dans des sacs, la faire fondre dans la piscine, filtrer l'eau dans un collant pour enfin retrouver la pierre, éloigner le vieil amant arrivé là à l'improviste :

toutes entreprises qui humilient le corps. Car le corps est toujours en butte aux obstacles, il est toujours entravé et jamais magnifié, toujours rabaissé et jamais exalté. Quand sa beauté est susceptible d'éveiller le désir, la caméra s'éloigne. Quand Susan se déshabille pour s'offrir à Michael, Skolimowski les filme en plan d'ensemble. La plongée sur le bassin vide supprime toute sensualité et toute émotion. Le regard est clinique et froid. L'objectif est un œil qui juge.

Excès de la matière

Dans *Travail au noir*, de nombreux plans montrent les ouvriers portant et poussant des paquets trop gros et trop lourds. Le poids des bagages est le premier sujet de crainte de Nowak (Jeremy Irons) : à l'aéroport, il faut dissimuler les outils dans les bagages à main, mais les paquets tombent et les clous se répandent à terre. Les objets sont récalcitrants, ils ne se laissent pas manipuler. Les courses de Nowak au magasin de bricolage le montrent encombré de sacs : un à chaque main, un sous chaque bras, filmé en plongée, en plan de semi-ensemble au milieu d'une rue, pressé de rentrer auprès des ouvriers. Jamais les gestes ne s'effectuent aisément. L'obstacle est toujours premier. La maison est filmée du début à la fin comme une chose qui résiste. L'eau, encore, y sert à humilier les hommes : après qu'ils ont refait toute la plomberie, une fuite se déclenche, l'eau coule à torrents, détruit un plafond, souille cloisons et planchers. Tout est à refaire. Mais ce n'est pas dans le décor abstrait de la piscine. Dans le concret d'une maison sans charme, aux volumes étriqués, sous des éclairages faibles. Les choses résistent comme pour accabler les hommes et les punir. À la fin du film, les travaux sont finis, mais aucun regard n'est accordé au résultat : tout se passe comme s'il n'y avait pas lieu d'être fier, ni même content. La tâche accomplie ne suscite aucun commentaire, n'apporte aucune satisfaction. Un plan, filmé du trottoir, permet d'apercevoir l'entrée de la maison avant que Nowak ne referme la porte : on voit mal ce qui a changé. Il n'y a pas eu d'œuvre, mais un effort laborieux, toujours à recommencer, et dont le résultat paraît si négligeable qu'il ne mérite pas un coup d'œil.

Tout se passe comme si cette impossibilité de faire œuvre se radicalisait avec le temps. Ainsi, dans *Essential Killing*, toute l'énergie du protagoniste se concentre-t-elle sur deux actions : se cacher et fuir. La possibilité même d'accomplir quelque chose lui est retirée. Assourdi dès sa capture par la roquette qui explose près de lui, incapable de parler anglais ou polonais, il n'a aucun moyen de communiquer. Les ouvriers de *Travail au noir*, Polonais à Londres, étaient enfermés dans leur langue ; lui, Irakien en Pologne, est enfermé dans le silence. Entretemps, les entraves du corps se sont resserrées. Dès avant sa capture, la caméra n'adopte le point de vue du solitaire que pour humilier son corps : quand il se dissimule dans la grotte, lance-roquettes à l'épaule pour tenter d'échapper aux