

cinéma
PAUL DESMARETS
 place du Barlet – Douai
 répondeur : 03 27 99 66 69
 www.hippodromedouai.com
 hippodrome
 douai scène nationale

QUATRE NUITS AVEC ANNA

Jerzy Skolimowski

Né le 5 mai 1938 à Lodz (Pologne)
 Profondément marqué par la guerre (il est retrouvé survivant dans les décombres de sa maison à Varsovie, tandis que son père résistant est fusillé par les Nazis), Jerzy Skolimowski manifeste peu d'intérêt pour les études, et se fait même souvent renvoyer. Il entreprend néanmoins des études universitaires de Littérature et d'Histoire afin d'échapper au service militaire.
 Il se forme par la suite à l'école de cinéma de Lodz, en compagnie en particulier de Roman Polanski, pour lequel il écrira en 1962 le scénario de son premier film : *le Couteau dans l'eau*.
 Passionné de Jazz, sa collaboration avec Krzysztof Komeda lui permet de rencontrer Andrzej Wajda. Ce dernier lui confie alors l'écriture du scénario des *Sorciers innocents*.
 À peine âgé d'une vingtaine d'années, Jerzy Skolimowski a déjà à son actif plusieurs recueils de poèmes, une pièce de théâtre, des courts-métrages, un documentaire (*AKA*) et plusieurs scénarii.
 Dans la mouvance du vent libertaire qui balaye le cinéma d'Europe Centrale dans les années 60, avec des cinéastes comme Milos Forman qui insufflent un traitement ironique aux conflits inter-générationnels, Skolimowski participe au renouveau du cinéma polonais.
 L'engagement physique, la dépense, l'énergie se retrouvent justement dans ses films, tant dans la mise en scène et le montage qu'à l'écran, et resteront tout au long de sa carrière un signe particulier de sa poétique.
 Avec *Signes particuliers : néant* en 1964 (jusqu'à *Success is the Best Revenge* en 1984), il inaugure le premier film semi autobiographique d'une série de six sur le thème de la perte de l'innocence, dans lesquels il tient notamment le rôle récurrent du personnage Andrzej Leszyc.
 Après *la Barrière* en 1966, il signe *le Départ*, dans lequel il dirige Jean-Pierre Léaud, un film jugé mineur par son auteur, en dépit de l'Ours d'or qu'il remporte au Festival du film de Berlin. Il n'a selon lui pas la force ni la virulence de *Haut les mains*, qu'il a conçu comme « un gigantesque cri silencieux, une provocation pour les 32 millions de Polonais pour les faire réagir sur ce qui ne va pas dans le pays ». Le film est d'ailleurs rapidement interdit, et ne sortira qu'en 1980.
 À la fin des années 60, le cinéaste émigre au Royaume-Uni, sa carrière s'internationalise. Ses premiers films dotés de budgets conséquents,

2008 (sortie France : 5 novembre 2008) - Pologne / France - couleur - 1h27 - VO

de **Jerzy Skolimowski**

scénario : **Jerzy Skolimowski** et **Ewa Piaskowska** - image : **Adam Sikora** - montage : **Cezary Grzesiuk** - premiers assistants réalisateurs : **Slawomir Malyszko, Leszek Staron** et **Marcin Szczerbic** - décors : **Marek Zawierucha** - costumes : **Joanna Kaczynska** - musique : **Michal Lorenc** - son : **Frédéric de Ravignan** - production : **Alfama Films** et **Skopia Film** - producteurs : **Paulo Branco** et **Jerzy Skolimowski** - distributeur : **Les Films du Losange**.

avec : **Artur Steranko** (Leon Okrasa), **Kinga Preis** (Anna), **Redbad Klynstra** (le juge), **Jerzy Fedorowicz** (le neurologue), **Urszula Bartos-Gesikowska, Malgorzata Buckowska, Marcin Jdrzejewski, Barbara Kolodziejka, Zbigniew Konopka...**

COURT MÉTRAGE : TERMINAL

2002 - Espagne - couleur - 12 mn - sans dialogue

film d'**Aitzol Aramaio** (réalisation et scénario) - image : **Jesús Haro** - montage : **Guillermo S. Maldonado** - musique : **Bingen Mendizabal** - son : **James MunozSound** - production : **Aitzol Aramaio, Pako Ruiz**

avec : **Loli Astoreka, Marivi Bilbao, Ramon Barea, Blanca Oteya, Miguel Angel**

Un chauffeur de bus pense qu'une junkie qu'il avait l'habitude de voir régulièrement est morte. Il regrette de ne pas avoir pu l'aider. Mais quelques temps plus tard, elle réapparaît...

Pour son premier film de fiction, Aitzol Aramaio a su conserver son œil de documentariste, captant l'essentiel du geste et du regard qui remplacera avantageusement tout dialogue pesant. *Terminal* est la (non)rencontre entre deux mondes, deux solitudes. La force des préjugés, les peurs diverses - résultat d'une société individualiste - enferment les personnages et leurs envies dans leur statut-prison. Au final, au terminus pourrait-on dire, le film est un constat désabusé de notre société dans laquelle la peur de l'autre et de ce qu'il est censé représenter est la plus forte. **R.A.D.I**

ENTRETIEN AVEC JERZY SKOLIMOWSKI

Vous avez tourné votre film précédent, *Ferdynand*, en 1991. Qu'avez-vous fait pendant cette période ?

J'ai peint. J'avais enfin le temps de peindre tout ce que j'ai voulu peindre dans ma vie. J'ai exposé aux États-Unis, au Canada, en France, en Pologne. La peinture a toujours été l'art qui m'intéressait le plus. J'ai peint dès mon adolescence, ensuite je n'avais plus le temps. Une chose a contribué à ce que je revienne à la peinture, c'est qu'avec l'âge et les expériences pas très heureuses que j'ai éprouvées quand je faisais mes films, j'ai développé une certaine aversion à côtoyer des gens. Dans cet état psychique d'il y a quinze ans, je ne pouvais donc plus envisager de faire des films. Je me suis enfermé dans mon atelier, je me suis reposé de la fatigue causée par toutes ces personnes. Et cela fait à peu près un an que je me sens de nouveau prêt.

Comment l'envie d'écrire est-elle revenue ? Pour ce film en particulier ?

Comme je suis membre de l'Académie des Oscars, chaque année on m'envoie l'ensemble des films pris en considération pour être nominés. En général, je n'arrive pas à dépasser les premières minutes. Je me suis posé la question : quel est le film que je voudrais voir ? Cela a commencé par un fait-divers qu'Ewa Piaskowska a lu quelque part : en Extrême-Orient, un homme terriblement timide, très amoureux d'une femme, n'a trouvé qu'un moyen de se rapprocher d'elle : la nuit, il se faufilait chez elle pour la regarder. C'est tout.

Le film est foncièrement polonais dans le mélange de tragi-comique, avec ce personnage isolé, obsessionnel.

Oui, probablement. La Pologne est un pays assez surréaliste. Le surréalisme renferme et le côté ridicule et le côté tragique. La première image qui m'est venue à l'esprit est celle de la vache qui flotte sur l'eau. Leon, le personnage, va à la pêche et je voulais que dans cette situation normale de sa vie, il y ait un signal qu'il allait se passer des choses bizarres.

Le décor de la scène du viol est extraordinaire : un bateau de pêche, au milieu d'un kolkhoze abandonné...

En fait les choses sont liées, je voulais confronter deux éléments, l'eau et le feu. Leon est en contact quotidien avec l'eau parce qu'il pêche et avec le feu parce qu'il travaille au crématorium de l'hôpital. J'ai donc cherché un endroit où il y aurait plein d'eau, des lacs : en Mazourie au nord-est de la Pologne, l'eau est visible partout. Il y a aussi dans cette région un choc de cultures : c'est à la frontière entre l'ancienne Pologne et l'ancienne Prusse orientale. L'influence allemande est perceptible dans l'architecture de l'hôpital et en même temps les petites maisons sont polonaises. Cette histoire est placée partout et nulle part. Cela ne m'intéressait pas de montrer des voitures, des portables, des téléviseurs...

La bizarrerie laisse place à une histoire d'amour.

Si on compare ce film à mes films plus anciens, cette fois-ci je voulais raconter l'histoire d'un sentiment. Mais, à certains

comme *Deep End, Les Aventures du brigadier Gérard* (1970) ou encore *Roi, Dame, Valet* sont des échecs cinglants; en dépit d'acteurs et d'actrices de renom en haut de l'affiche. Sa carrière subit une éclipse qui durera jusqu'au succès critique du *Cri du sorcier* en 1978, suivi par celui de *Travail au noir*. Porté par Jeremy Irons, et prenant pour toile de fond la loi martiale décrétée par Jaruzelski en Pologne en 1980, le film reste le plus grand succès commercial du cinéaste, couronné du Prix du Meilleur scénario au Festival de Cannes en 1982. Avec *le Bateau phare* (1985), il signe sa première collaboration avec le cinéma américain. En 1988, il réalise *les Eaux printanières*; l'occasion pour lui de revenir sur un genre qu'il avait tenté d'aborder sans succès dans *Roi, Dame, Valet*. Depuis le début des années 1990, il tourne peu, consacrant surtout son temps à la poésie et la peinture. On a notamment pu le voir chez Tim Burton dans le délirant *Mars Attacks*, ou encore dans *Avant la nuit* (2000) de Julian Schnabel. En 2007, David Cronenberg le sort de sa semi-retraite en lui confiant un rôle ambigu dans ses *Promesses de l'ombre*.

sources : allocine.com

moments, le spectateur ne pourra pas accepter ce héros. Je voulais une attitude ambivalente. Que le spectateur veuille le défendre quand il est condamné, mais d'un autre côté qu'il ne soit pas acceptable à 100 %. Il éveille un certain soupçon, comme s'il y avait en lui une tendance à s'auto-accuser. Il est témoin d'un viol : peut-être cette vue l'a-t-elle fasciné, peut-être était-il trop lâche pour intervenir. Je ne voulais pas un héros sympathique, je veux qu'il soit vu de haut, avec une certaine condescendance, par la plupart des spectateurs. Les spectateurs doivent se sentir meilleurs, plus intelligents que mon héros. Les choses sont mieux en place dans le cerveau du spectateur que dans la tête du personnage. C'est un personnage à la limite de l'autisme. Il ne participe pas au monde. Pendant le viol, il est surpris de voir la vie lui présenter quelque chose de si incompréhensible. Le monde prend sa revanche sur lui au tribunal. Il ne répond pas, son visage est absent. Pour mon propre usage, j'appelle cette grimace « le visage de Buster Keaton ». Comme s'il était à côté. Il préfère regarder une mouche ; c'est quelque chose qui est dans son monde à lui.

Le plus émouvant est sa maladresse.

Oui, cette merveilleuse tristesse ne consiste pas seulement en une grimace, elle touche le corps entier. À Hollywood, je ne pourrais pas avoir cette finesse de trait ; il faudrait que le personnage soit plus criard.

Comment avez-vous trouvé votre acteur ?

C'est le meilleur choix d'un interprète pour un rôle que j'aie jamais fait. J'avais trois candidats. Le plus jeune avait 22 ans, le plus âgé 50, le troisième entre les deux. Le plus jeune singeait, c'est un vrai talent qui commence à apparaître. Le second reconnu sur la scène artistique, acteur intelligent, a tout compris au scénario ; force intellectuelle. Un troisième, un homme brisé par la vie, jouant dans un théâtre de province des rôles qui lui arrivent au hasard. C'est celui-là qui m'a convaincu. Les deux autres auraient joué Leon ; lui pouvait le devenir.

Vous avez travaillé ensemble ?

Aujourd'hui j'ai l'impression qu'il n'a pas participé, ou que s'il l'a fait, ce n'est pas de manière consciente. Il s'est passé quelque chose de magique, Leon s'est imposé à lui. On n'a pas fait de lecture de scénario ; un mois avant le tournage, je lui ai demandé de mettre des semelles de plomb pour alourdir son pas : ça a transformé sa manière de marcher. Il avait subi une attaque cérébrale. Il avait peur de ne pas être en mesure de refaire ce qui lui était demandé : je lui ai dit que c'était justement ça, ce personnage. On peut faire autrement, comme Daniel Day-Lewis dans *My Left Foot* : il s'est injecté le personnage comme s'il avait vécu sa vie ; entre les prises, il se couvrait la tête pour ne pas être en contact avec les autres. C'est une méthode technique. Comme dans *Rain Man*, nous sommes à l'extérieur d'une grande performance. Alors que là, dans mon film, je peux croire : oui c'est lui, c'était réellement lui. On a créé autre chose, à la limite d'une psychothérapie.

Vous pensez maintenant au projet *America* d'après Susan Sontag ?

Je ne pense à rien. Je n'arrive même pas à peindre. Je dois me remettre de ce film et de ce tournage. Aujourd'hui je dois vivre la maladie de ce film.

Dossier de Presse (extraits)

Jerzy Skolimowski, auteur de quelques films étonnants (*Deep End, le Départ* ou *Travail au noir*), fit partie de la nouvelle vague venue des pays de l'Est (Polanski, Forman) dans les années 60. Le voici de retour, plus de quinze ans après une adaptation de *Ferdynand* (1991), d'après le célèbre roman de son compatriote polonais Gombrowicz. Depuis, Skolimowski, selon ses dires, peignait des tableaux dans sa maison de Malibu. *Quatre nuits avec Anna*, qui fit l'ouverture de la Quinzaine des réalisateurs en mai dernier, à Cannes, apparaît au premier abord comme un film très simple. Il n'en est rien. D'une écriture cinématographique pure et resserrée, au montage très travaillé (la façon dont Skolimowski joue des flash-backs est magistrale), ce film quasi muet est composé de rimes intérieures, de multiples cadres superposés, de champs alignés, de lignes de fuite qui construisent un monde inquiétant, à la fois réaliste (la cruauté du milieu du travail) et abstrait, où il est question de regard, d'identification, de ces questions qui travaillent les cinéastes depuis toujours. Skolimowski montre surtout en quoi l'imagination, en s'interposant entre la réalité et notre regard, peut déformer nos sensations, nos pensées, et donc nos vies. D'où un film habité de fausses vérités, où un être humain tente en vain de survivre et d'éprouver des sentiments dans une société où chacun vit dans sa solitude et son égoïsme. Enfin, cet opus à la fois noir et drôle (grâce notamment à la performance de son acteur principal), kafkaïen, profondément désespéré, peut aussi être regardé comme l'autoportrait en idiot d'un cinéaste déçu par l'humanité.

Jean-Baptiste Morain - Les Inrockuptibles

Après 17 ans d'absence, Jerzy Skolimowski revient avec un film qui étonne par la hardiesse et la richesse de sa construction, l'excellence de la direction d'acteurs, la subtilité de l'entrelacs des thèmes. Ici, le montage s'annonce dès le début comme une manipulation - c'est la morale du cinéaste que de le dire clairement, et c'est un excellent moyen de mettre le spectateur en empathie avec le personnage principal, qui subit un montage intérieur des événements. Chaque plan peut être piégé, car sa signification peut être changée plus loin dans le montage par d'autres plans. *Quatre nuits avec Anna* est donc une mystification. D'autant que des scènes du passé peuvent surgir inopinément, et de la même manière que des moments de présent. Ainsi, quand le viol dont Leon est témoin a-t-il lieu ? Peu importe précisément, mais ce devait être avant que naisse la fascination de Leon pour la victime. Et la scène de son propre viol ? La mystification peut être élaborée par nécessité, pour supporter un traumatisme. Le montage traduit cette nécessité car il indique la prééminence de la temporalité (le temps tel qu'il est vécu) sur la chronologie. Il reflète aussi le caractère inopiné et brusque de la remontée de scènes traumatiques. Remontée qui peut être interprétée comme le résultat du travail de réparation que va entreprendre Leon. Pas sur lui-même, mais sur Anna. Son amour pour elle le conduit à essayer de la réparer, elle qui a été violée tout comme lui. D'où une scène dans laquelle il recoud des boutons à l'un des vêtements d'Anna : une scène superbe, parmi tant d'autres.

P. F - Fiches du Cinéma