

«TU NE ME CONNAIS PAS» : LA PERCÉE D'URSZULA ANTONIAK

Convenu, maniéré, caricatural, maladroit et déséquilibré: souvent, les qualificatifs des critiques à l'égard des premières réalisations de la cinéaste Urszula Antoniak, depuis 1993, n'étaient pas tendres. Aussi la percée foudroyante d'Antoniak lors du Festival international du film de Locarno en 2009, avec son premier long métrage *Nothing Personal*, arriva-t-elle comme un coup de tonnerre dans un ciel serein. Elle y obtint six récompenses. Aux Pays-Bas aussi, le film fut accueilli par des acclamations. Le succès fit que son deuxième long métrage alors en préparation fut le bienvenu, un an plus tard, aux Ateliers de Cannes, une occasion pour des talents internationaux exceptionnels d'être mis en contact avec des financiers, des coproducteurs et des distributeurs. En 2011 ce film, *Code Blue* (coproduit, entre autres, par la société de Lars von Trier, *Zentropa*) put figurer, en première, au programme de la Quinzaine de Cannes, les limbes des meilleurs cinéastes du monde.

Dès son premier long métrage à succès, Antoniak s'est systématiquement affranchie d'une règle de base de la tradition hollywoodienne: la présence nécessaire dans l'intrigue d'un héros au comportement logique et compréhensible, afin d'entraîner le spectateur dans l'histoire. L'être humain est par essence trop complexe pour pouvoir être résumé en quelques simples considérations psychologiques. C'est pourquoi, justement, elle utilise le mystère que véhicule cette complexité pour captiver son public. À lui de cogiter sur l'origine du comportement d'un personnage, Antoniak ne mâche pas la besogne. Si cet article était écrit comme un film d'Antoniak, on n'y lirait nulle analyse, mais de pures descriptions de son travail.

IMPOSSIBLE DE CONNAÎTRE AUTRUI

«Tu ne me connais pas» est peut-être bien la phrase qui résume le mieux ce autour de quoi tourne le travail d'Antoniak. Exprimée à la lettre par le principal personnage masculin de *Nothing Personal*, la proposition revient sous différentes formes dans plusieurs de ses films.



Egbert Jan Weeber dans *Bijlmer Odyssee*, 2004.

Dans le film de fin d'études d'Antoniak à la *Nederlandse Filmacademie*, *Vaarwel* (Adieu, 1993), le thème était déjà: dans quelle mesure des époux peuvent-ils se connaître? Au sens propre comme au sens figuré, c'est une sombre histoire, celle de l'architecte Martin qui soupçonne sa femme Liz de le tromper avec un avocat, Jacques. Sur une image de Liz endormie, on entend en voix off Martin se demandant comment réussir à voir une chose «enfouie au plus profond d'elle».

Dans la première réalisation d'Antoniak à sa sortie de l'académie, le téléfilm *Bijlmer Odyssee* (2004), un gars perd son amour tout récent quand il quitte son appartement de l'arrondissement *Bijlmer* d'Amsterdam pour aller chercher à manger dans une baraque à frites, et s'égare. Ils viennent juste de partager le même lit, mais ne connaissent pas le nom l'un de l'autre. Quand le patron du snack lui demande de la décrire, il ne peut dire que: «Elle est spéciale».

Dans son deuxième téléfilm, *Nederlands voor beginners* (Néerlandais pour débutants, 2007), figure une enseignante de néerlandais qui, sur un ton indiscret, supérieur, essaie d'amener la Polonaise Alina à s'épancher sur son mariage avec un Néerlandais par ces paroles: «Je te comprends». Ce sur quoi Alina prend un air dédaigneux et réplique: «Moi, je ne te comprends pas».

Dans *Code Blue* l'impossibilité de connaître autrui est également l'un des thèmes porteurs. Il est question dans le film d'une infirmière hospitalière qui, dans un hôpital, s'occupe de patients en fin de vie. Lorsqu'elle pense que c'est pour leur bien, elle les délivre même de leurs souffrances, de sa propre initiative. En nous montrant à quelle terrible équivoque cela peut mener, Antoniak fustige implacablement l'arrogance qu'il faut posséder pour s'imaginer comprendre autrui. La véracité de ce que l'infirmière Marian raconte aux autres sur elle-même ne peut être contrôlée. Son voisin Conrad - qui en sait plus sur Marian que bien des gens - dit qu'elle ressemble à une actrice.

LIVRÉS À EUX-MÊMES

Qui est Urszula Antoniak? Qu'est-ce qui détermine son identité en tant que cinéaste? Antoniak, qui habite aux Pays-Bas depuis plus de vingt ans, s'énerve quand on la qualifie de Polonaise. Dans une interview de 2009 pour *Kunststof tv*, elle déclare: «Je suis un cinéaste néerlandais. Je possède la nationalité néerlandaise, mais je suis confrontée à chaque instant à mes origines. (...) Quand on est immigré, on est confronté très douloureusement à sa condition. On abandonne son environnement, sa culture, sa langue, sa famille, ses amis, et on arrive tout à coup dans un autre pays où tout est étranger. Mais c'est aussi une très bonne situation pour apprendre à se connaître soi-même, pour savoir qui on est véritablement en dehors de tout cela».

Ce n'est pas un hasard si, dans ses films, les personnages d'Antoniak abandonnent leurs affaires et partent pour l'étranger (Anne pose ses affaires dans la rue quand elle part en Irlande dans *Nothing Personal*, Penny jette ses vêtements avant de s'envoler vers New York dans *Bijlmer Odyssee*). Dans presque chaque film d'Antoniak on trouve des boîtes contenant du fourbi qui sont passées à d'autres, jetées, prises ou retrouvées: des existences fourrées dans des cartons de déménagement dans *Vaarwel* et *Code Blue*, des boîtes remplies d'un bazar superflu mais néanmoins pas encore dépourvu de toute importance dans *Nederlands voor beginners* et *Nothing Personal*.

Les personnages d'Antoniak sont toujours livrés à eux-mêmes. La solitude et la mort ne sont jamais bien loin. L'être humain, peut-il laisser sa vie derrière soi pour prendre un nouveau départ?



Lotte Verbeek dans *Nothing Personal*, 2009.

UNE CINÉASTE EST NÉE

Urszula Antoniak naquit dans la ville de Czestochowa, en Pologne méridionale. C'est la «*Lourdes polonaise*», un lieu de pèlerinage dédié à la «*Vierge noire*», une icône byzantine à laquelle on attribue un pouvoir de guérison. Elle grandit là, de l'autre côté du rideau de fer, dans un minuscule appartement avec sa mère, ouvrière de l'industrie textile, son père, communiste convaincu et ouvrier métallurgiste, et sa sœur, son aînée de cinq ans et son contraire dans presque tous les domaines, à l'exception d'une passion partagée pour les livres. Antoniak garde secrète sa date de naissance: «*Parce qu'on l'utilise souvent pour cataloguer une génération de cinéastes. J'ai peu de choses en commun avec mes contemporains et, de plus, l'immigration vous confisque trois à cinq ans de votre vie*». Lorsqu'elle avait quatorze ans, Antoniak fut témoin d'un miracle: «*C'était dans l'église baroque du XIII^e siècle, avec la chapelle de la Vierge, un endroit sombre où scintillent les ex-voto dorés apposés en reconnaissance de guérisons de jambes et de bras, et la présence*

d'une icône angoissante, représentant une femme noire au regard mauvais, qui semble tout voir. Un soir, il y avait une procession. Un groupe récitait son rosaire. J'ai vu de quelle manière un grand paralytique se leva de son fauteuil roulant: l'angoisse totale habitait son visage. Tout le monde se tut. L'homme marcha vers l'icône et s'effondra, évanoui. Les autres s'agenouillèrent, priant à haute voix, étendus par terre, l'orgue retentit. «Waouh!», me dis-je. «C'est ça qu'il me faut». Ce n'était pas la cause du miracle qui m'intéressait, mais son effet sur les gens. À ce moment-là, le cinéaste est né en moi».

Durant l'hiver de 1987, Antoniak troqua le climat déprimant, répressif de son pays natal pour les Pays-Bas, plus libres, capitalistes. Elle venait juste de terminer sa formation de producteur à l'Académie du cinéma de Katowice. Une fois aux Pays-Bas, elle exerça toutes sortes de petits boulots avant de s'inscrire à la *Nederlandse Filmacademie*, option réalisation. Après son examen de fin d'études en 1993, elle travailla, entre autres, comme scénariste et documentariste. Ce fut une période heureuse, durant laquelle elle vécut avec son grand amour Jacek Lenartowicz, l'ancien batteur du populaire groupe de rock polonais *Tilt*, venu étudier le scénario et la réalisation à la *Nederlandse Filmacademie* alors qu'Antoniak y effectuait sa seconde année. Mais en 2003, tandis qu'elle travaillait à son premier téléfilm, *Bijlmer Odyssee*, le destin frappa. Il s'avéra que Jacek souffrait d'une tumeur au cerveau, et qu'il n'aurait plus que six mois à vivre, durant lesquels elle s'occupa de lui à la maison.

Après la mort de son compagnon, Antoniak sombra dans un trou noir. Elle perdit à peu près tout contact avec les autres, avec le monde extérieur. Il lui fallut des mois pour refaire surface, pour être à nouveau en état de faire des choix. «Presque plus rien ne me rattachait à la vie, mais, en même temps, cela me procurait un grand sentiment de liberté. En écrivant des histoires courtes et des scénarios je tentais de rester mentalement saine», confia-t-elle au quotidien *Het Parool*. Elle travaillait des idées qu'elle utiliserait plus tard pour ses films. Comme dans la future séquence d'ouverture de *Nothing Personal*, elle déposa ses affaires - celles de Jacek - dans la rue pour regarder comment les passants y cherchaient ce qui était à leur goût. «Pour moi, c'était ça, ses obsèques», dit Antoniak dans la même interview.

Antoniak se découvrit à nouveau, et continue peut-être bien à le faire. Car qu'est-ce qui fait d'un être humain une personne? Qu'est-ce qui détermine l'individualité de quelqu'un? Et dans quelle mesure le contact avec les autres est-il déterminant? Qu'est-ce qui fait que quelqu'un vire de bord? Ce sont là les questions fondamentales de son œuvre.

LA POSSIBILITÉ DE RENAÎTRE

Ce qui est curieux, c'est que le travail d'Antoniak postérieur au décès de Jacek se trouva aussi bien semblable que transformé. La thématique est restée la même tandis que la manière de la représenter a gagné en force. La plus grande différence est la mesure dans laquelle Antoniak, depuis son premier long métrage, fait confiance à l'éloquence de l'image. Là où, dans *Bijlmer Odyssee* et *Nederlands voor beginners*, chaque fait est encore souligné par des dialogues superflus, il n'est pas prononcé un mot de trop dans *Nothing Personal* et *Code Blue*. Le plus souvent, c'est le silence qui parle; le paysage ou le langage du corps. Le scénario et le montage sont beaucoup plus affûtés; parfaitement minutés, décortiqués, strictement écrits et dépourvus de toute fioriture superflue.

Demeure la mort qui - à l'exception de *Nederlands voor beginners* - a toujours joué un rôle dans l'œuvre d'Antoniak. «La mort est un élément de la vie», dit Antoniak à ce sujet. La mort en tant que présence logique dans des films qui traitent de la possibilité de renaître. De capitulation, de solitude, de solidarité, d'amour et d'abandon. Le moment où l'on fait la



Bien de Moor dans *Code Blue*, 2011.

toilette des morts et où ils disparaissent sous un drap, est porté à l'image avec une attention minutieuse dans *Vaarwel*, *Nothing Personal* et *Code Blue*.

Toutefois, celui qui s'imagine qu'Antoniak est une personne sinistre ne la connaît pas. La mort, aussi, a besoin d'un pendant qu'on trouve dans l'œuvre d'Antoniak sous la forme d'un humour rude, jubilatoire, noir, dont on n'estimera jamais trop la valeur, selon Antoniak: «Je pense que l'ironie est la chose la plus importante dans la vie. Elle lui est organiquement liée. Les films sans ironie, je les trouve insupportables». Dans une interview sur le portail *Web Cineuropa*, elle dit: «L'ironie est pour moi ce qui donne du goût à la vie, la sagesse majeure. Je me sens apparentée à la tradition d'Europe centrale qui mélange influences juive, slave, et germanique. Pensez à Kafka et Musil mais aussi à Billy Wilder et Ernst Lubitsch, qui ont épicé Hollywood de cette touche d'ironie typique».

Même dans *Code Blue*, le film le plus sombre d'Antoniak à ce jour, on trouve des situations et des dialogues burlesques qui en appellent à l'humour absurde. Lorsque l'infirmière Marian constate à la caisse du supermarché qu'il y a une erreur sur le ticket, la dame qui ferme la file retire promptement son chariot pour s'engager dans une autre queue. Il y va de quatre-vingts centimes, mais c'est pour Marian une question de principe. La caissière lui tend un formulaire que le client doit remplir s'il veut être remboursé. Marian refuse et veut parler au directeur. «C'était une erreur», lui dit-elle, laissant tomber un silence, «mais je peux faire avec». Ensuite de quoi elle oblige la caissière, avec un regard sévère, tranquille, supérieur, à reconnaître sa faute.

Si par le passé le style visuel d'Antoniak s'est toujours exprimé, il s'est depuis fortement affirmé: alors que son film de fin d'études, *Vaarwel*, était déjà un discret mélange de drame existentiel façon Ingmar Bergman et Jean-Luc Godard, parsemé de paysages romantiques faisant penser à l'œuvre du peintre Caspar David Friedrich, et de portraits minutieusement éclairés évoquant Rembrandt, *Bijlmer Odyssee* surprit par une prise de vue nocturne pleine de vitalité, aux mouvements alertes. *Nederlands voor beginners*, à son tour, fut strictement composé

et rigoureusement cadré par une caméra fixe. *Nothing Personal* combina une caméra subjective en observation et de somptueux paysages tournés en panoramique sur pied; un style qu'on retrouva dans *Code Blue*, mais maintenant avec des panoramiques serrés qui esquissent un cadre propice à la claustrophobie, glacial, de textures dures, impersonnelles, de verre, de tissu, de lino, de métal et de béton, pratiquement sans horizon, tout au plus avec un petit bout de ciel qui donne «de l'air».

UN CRI SILENCIEUX

La manière qu'a Antoniak d'insérer du son pour rendre sensible la vie intérieure de ses personnages, est remarquable. Dans *Vaarwel*, elle faisait déjà usage de sonorités et d'échos abstraits, produisant des effets de gong, sépulcraux, par exemple pour une scène où une femme se réveille en sursaut quand son mari lui annonce, en voix off, qu'il a compris qui est son amant. Dans *Bijlmer Odyssee*, un mélange éclatant, bourdonnant, bouillonnant de bruits de la ville contribue dans une large mesure à créer une atmosphère menaçante, virile, aliénante. Dans *Nothing Personal* où, si l'on excepte la musique qu'écoutent les deux personnages principaux, aucune mélodie n'est introduite pour renforcer l'ambiance, le mixage utilisé pour la bande-son est, en revanche, conçu pour créer un paysage sonore qui rende le silence perceptible. Antoniak pressentit pour cela le compositeur américain Ethan Rose, qui avait antérieurement créé des ambiances pour les scènes de skateboard de *Paranoid Park* de Gus Van Sant. Il signa à nouveau les paysages sonores de *Code Blue*. Avec ce film, Antoniak franchit un nouveau pas, en introduisant un silence assourdissant là où l'image suggère normalement une présence sonore. Cela se passe dans la séquence d'ouverture, où un vieux visage surgit du néant, inerte, les yeux grands ouverts, fixes. Juste comme on se demande si le visage est mort, il ouvre la bouche, au ralenti. Pour dire quelque

chose? Le mouvement se poursuit lentement en un halètement, pour se terminer par un long cri, prégnant, silencieux.

Enfin, le jeu d'Antoniak avec la réalité dans des scènes surréalistes ou relevant du réalisme magique, est plein d'intérêt. Ce jeu constituait déjà l'épine dorsale de *Vaarwel*, dans lequel une femme vient chercher à la morgue son mari victime d'un accident. Quand, à l'occasion du déménagement consécutif à sa mort, elle trouve le journal intime dans lequel il décrit ses soupçons d'infidélité et le projet qu'il a de l'assassiner, elle le découvre post mortem sous un autre jour. Ce qui est particulier, c'est que l'histoire n'est pas racontée par elle, mais par les yeux de son mari; des yeux qui voient un adultère dont la réalité demeure incertaine. Et du même coup, le cliché de la veuve éplorée est remis en doute.

La scène de *Code Blue* dans laquelle Marian l'infirmière se trouve à la maison, près de la porte, un bouquet de tulipes roses à la main, est une scène forte. Un couple de visiteurs admire le nouvel appartement et bavarde sur la vue et la circulation tandis que la bande-son donne à entendre un doux bruissement de vent. Quand plus tard suit pratiquement le même plan de Marian tenant un bouquet de tulipes à la main, on ne sait plus, tout à coup, si elle s'imaginait la banale petite visite standard ou si elle était capable de prévoir son issue. Auparavant, Antoniak utilisa la même technique dans une scène-clé de *Nederlands voor beginners*, où la Polonaise Alina, au cours d'une excursion dans le cadre du cours de langue, est assise près de l'Africaine Lula, sur un petit banc au pied d'un moulin, juste à côté du redoutable fouet des longues ailes. Dans le plan suivant, elles entrent dans un champ de maïs récolté, chacune parlant dans sa langue, tandis que les sous-titres s'estompent jusqu'à devenir illisibles. Quand Alina, angoissée, crie: «Lula, je ne te comprends pas!», Lula a disparu de l'image. Antoniak clôt la scène par un plan des deux dames de retour sur le petit banc. Ce qui s'est passé avant, c'était peut-être une chimère, un mirage qui rend sensible la défektivité du contact entre les deux femmes.

L'œuvre d'Urszula Antoniak ne se laisse pas embrasser par ce nombre réduit de mots. Dans chaque phrase, le cliché est à l'affût. Le lecteur devrait surtout regarder personnellement les films d'Antoniak pour en appréhender la richesse complexe et se forger sa propre idée.

Karin Wolfs

Critique de cinéma.

mail@karinwolfs.nl

Traduit du néerlandais par Marcel Harmignies.