

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JERZY SKOLIMOWSKI

Deep End



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.site-image.eu



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic
Rédacteur du livret : Jean-François Buiré.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Signes particuliers	2
Acteurs – Deux jeunes pros improvisent	3
Genèse – Londres-sur-Isar	4
Contexte – Swinging or not swinging	6
Découpage narratif	8
Récit – A hard week of days and nights	9
Mise en scène – Il faut bien que le corps exulte	10
Séquence – La fièvre du samedi soir	12
Motif – Jaune sur blanc, tout fout le camp	14
Plan – Ceci n'est pas une piscine	15
Technique – Acteurs et caméra, même combat	16
Filiations – Un héritage français ?	17
Pistes de travail	18
Critique – L'éternel retour	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

Deep End

États-Unis, R.F.A., Royaume-Uni, 1971



Affiche originale française

Réalisation : Jerzy Skolimowski
Scénario : Jerzy Skolimowski, Jerzy Gruza, Boleslaw Sulik
Image : Charly Steinberger
Son : Carsten Ulrich, Christian Schubert
Décors : Tony Pratt, Max Ott Jr.
Musique : Cat Stevens, The Can
Montage : Barrie Vince
Producteurs : Judd Bernard, Lutz Hengst, Helmut Jedele
Production : Maran Film, Bavaria Atelier, Kettledrum Productions Inc.
Distribution France : 1971 : Ursulines Distribution
2011 : Carlotta Films
Durée : 1 h 31
Formats : 35 mm couleurs, 1:1,85
Tournage : avril-juin 1970
Sortie France : 15 décembre 1971

Interprétation

Mike : John Moulder-Brown
Susan : Jane Asher
Le professeur d'éducation physique : Karl Michael Vogler
Chris,
le fiancé de Susan : Christopher Sandford
Le directeur des bains : Karl Ludwig Lindt
La caissière des bains : Erica Beer
La première cliente de Mike : Diana Dors
Kathy,
son ex-petite amie : Anita Lochner
Le directeur du cinéma : Eduard Linkers
L'hôtesse du night-club : Annemarie Kuster
Le vendeur de hot-dogs : Burt Kwouk
La prostituée : Louise Martini

SYNOPSIS

À quinze ans, Mike a quitté l'école et trouvé un premier emploi : préposé au vestiaire des hommes dans un établissement de bains publics, à Londres. Susan, plus âgée de quelques années, s'occupe de la clientèle féminine. Elle l'initie à ce travail et lui propose un arrangement : il pourrait arrondir leur paie auprès de certaines clientes. Mike s'y refuse, après en avoir fait l'expérience à son corps défendant, mais tombe amoureux de Susan. Il est vierge, elle est fiancée à un jeune homme aisé (qui lui a offert une bague ornée d'un diamant) tout en maintenant une liaison avec un professeur d'éducation physique, dont Mike a été l'élève. Le soir venu, Mike s'immisce dans la vie de Susan, du fiancé et de l'amant. Il les suit au cinéma, en discothèque, fait barrage à leur voiture. Mike repousse les avances de son ex-petite amie venue le voir aux bains, et d'une prostituée. Au cours d'une de ses pérégrinations nocturnes, il s'empare d'une pancarte de *strip club* qu'il croit être une image de Susan, et lui demande des comptes à ce sujet. Un jour de neige, il force les rangs d'une course en plein air organisée par le professeur-amant, puis fait en sorte que Susan crève deux pneus de la voiture de celui-ci. Exaspérée, la jeune femme le gifle, et le diamant de fiançailles saute dans la neige. Mike prend alors les choses en main. Avec Susan, il ramasse le périmètre de neige autour d'eux, et l'emporte aux bains publics. Dans la piscine vide, il fait fondre la neige afin de récupérer le diamant. Durant cette quête, Susan rompt avec son amant et se dispute au téléphone avec son fiancé. Cependant, Mike a retrouvé le diamant. Une suite de ruses et d'abandons tacites amène Susan à faire l'amour avec le jeune homme : le rapport semble un échec. Susan doit rejoindre son fiancé mais Mike tente de la retenir, tandis que l'eau commence à monter dans le bassin. Il pousse une lampe suspendue qui vient heurter Susan à la nuque. Le coup lui est fatal et c'est un corps sans vie que Mike étreint dans l'eau.

RÉALISATEUR

Signes particuliers



Jerzy Skolimowski dans *Walkover* (1965)

« Au début, on est toujours... avant que... » (*Rysopis*)
« Tu vas te battre ? » « Non, je vais lutter. » (*Walkover*)

Naît en 1938 à Lodz, en Pologne. Enfance marquée par la guerre : père tué par les nazis, mère résistante, arrangements de façade avec l'occupant, survie de justesse aux bombardements. Boxe, football, poésie, théâtre expérimental, batterie.

Avec Roman Polanski, récrit en trois jours et trois nuits le scénario du premier long métrage de ce dernier, *Le Couteau dans l'eau*. École de cinéma de Lodz : « détourne » le court métrage qu'il doit réaliser lors de chacune des années qui mènent au diplôme pour constituer, au bout du compte, son premier long métrage : *Rysopis*. Il y joue un jeune homme tiraillé entre jeunesse encore vive et maturité, personnage qu'il interprète de nouveau dans *Walkover*.

Un quatrième opus, *Rece do góry*, anti-stalinien, est interdit par la censure polonaise (Skolimowski le remontera en 1981). Dès lors, pérégrinations internationales, tournages et coproductions entre Belgique, Tchécoslovaquie, Italie, Royaume-Uni, Suisse, R.F.A., France, États-Unis.

Pauses cinématographiques : 1972-1978, 1991-2008 (durant la seconde, il se consacre à la peinture). Retour en force avec deux films, *Quatre nuits avec Anna* et *Essential Killing*, où se retrouvent ses motifs, thèmes et procédés de prédilection : personnage solitaire, survie, concentration temporelle, minoration de la technologie, minimisation des dialogues, dialectique déplacement/immobilité, fascination pour le processus et pour le changement d'état, femme désirée et/ou scrutée, objectivée, rêvée, abusée.

(Ce qui suit est un montage d'extraits d'entretiens que Jerzy Skolimowski a accordés tout au long de sa carrière.)

Le départ

La base de mes deux premiers films, c'est un petit poème que j'avais écrit dans un recueil publié en 1960 : il me semble que dans les quelques vers de ce poème, il y a non seulement les sujets de mes deux films, mais encore les sujets de tous les films que je pourrai faire à l'avenir.

[Le poème en question :

Quand il aura tué les années,

Quand il aura fait fi de la jeunesse et de l'amour,

La gorge serrée il voudra tout refaire

Et il ne refera que le nœud de sa cravate.]

Je suis très romantique. La charge des cavaliers polonais contre les tanks allemands est, elle aussi, romantique.

J'ai pratiqué un peu tous les arts, de la boxe à la littérature. J'ai une peur panique d'ennuyer les gens. Ma propre vie est très rapide. Je ne supporterais donc pas de raconter quelque chose de façon lente.

J'ai été poète, ce qui me porte naturellement à montrer les choses de façon symbolique ou métaphorique.

Travail au noir

Dès que je commence à penser à un film, je vois ce film, là, devant moi. Je n'invente pas un sujet, mais seulement des images, ces images bougent, il y a quelqu'un qui marche, et il lui arrive telle et telle chose. Je vois ces choses de façon floue, très liée, en un flot où tout est continu. Au bout de ce flot, il y a le film terminé.

Je pense que moins il y a de dialogue, meilleur est le film, parce que les mots prennent alors une véritable importance.

J'ai toujours cru dans ce bon vieux modèle grec : un seul lieu, une courte durée, un petit nombre de personnages.

FILMOGRAPHIE

1964 : *Rysopis* (Signes particuliers : néant) – 1965 : *Walkover* (*Walkover*) – 1966 : *Bariera* (*La Barrière*) – 1967 : *Le Départ* – 1970 : *The Adventures of Gerard* (*Les Aventures du brigadier Gérard*) – 1971 : *Deep End* – 1972 : *King, Queen, Knave* (*Roi, Dame, Valet*) – 1978 : *The Shout* (*Le Cri du sorcier*) – 1981 : *Rece do góry* (*Haut les mains*) – 1982 : *Moonlighting* (*Travail au noir*) – 1984 : *Success is the Best Revenge* (*Le Succès à tout prix*) – 1986 : *The Lightship* (*Le Bateau-phare*) – 1989 : *Torrents of Spring* (*Les Eaux printanières*) – 1991 : *30 Door Key* (*Ferdydurke*) – 2008 : *Cztery noce z Anna* (*Quatre nuits avec Anna*) – 2010 : *Essential Killing*

Ce qui m'intéresse dans mes films, c'est d'abord les personnages et leur évolution. Je fais confiance aux techniciens et je travaille sur les acteurs. Même le script est un prétexte. Cela redevient un récit après le montage et peut-être, alors, existe-t-il une construction.

Mon film ne raconte pas une anecdote, ou une suite de faits particuliers, mais il vise à rendre compte du paysage mental du héros. Donc, je m'arrange pour que la réalité que je présente agresse le spectateur de manière aussi chaotique, brutale, indisciplinée qu'elle le fait avec mon héros. Ce fait de ne pouvoir tout comprendre ni tout saisir doit aboutir à un certain agacement, chez le spectateur. La vie nous agace de la même manière. C'est cet agacement qui est pour moi le réalisme.

Roi, Dame, Valet

Dans la construction même de mes films il y a quelque chose qui ressortit au domaine du jeu. Mais il ne faut pas oublier que mes films renvoient aussi à cette part de jeu qui se trouve normalement dans la vie – et que le jeu proprement dit se trouve concrétiser –, à cette part de jeu profond qui ne se trahit pas toujours à l'extérieur, mais qui renvoie souvent à ce qui se passe bien en dessous de la peau.

Je crois aux caractéristiques behavioristes. Je suis attentif aux gestes des gens, aux mouvements presque fortuits, aux pauses dans le discours. Ce sont les éléments d'une mosaïque dont on peut jouer. Un sport ne révèle pas uniquement votre attitude face à la victoire ou à la défaite ; pendant une partie, les joueurs sont nus ; ils n'ont pas le contrôle de tous leurs muscles. Ce qui nous plaît dans une partie de poker, c'est le moment où un visage impassible laisse échapper un tressaillement d'émotion.

ACTEURS

Deux jeunes pros improvisent

Les Anglo-Saxons qualifient *Deep End* de « *coming of age film* » (« *film de passage à l'âge adulte* »), bien que Jerzy Skolimowski équilibre la sentimentalité liée à ce type de récit par un sens aigu de la cruauté et du grotesque. Ce qui, en revanche, conforte cette catégorisation, c'est le fait que trois des acteurs du film ont œuvré au cinéma et à la télévision depuis l'adolescence, voire depuis l'enfance dans le cas de Jane Asher et de John Moulder-Brown, et que le cinéaste polonais les confronte à des acteurs d'âge mûr (Erica Beer dans le rôle de la caissière, Karl Michael Vogler dans celui du professeur d'éducation physique – expression à entendre très littéralement, en l'occurrence), au physique déclinant (Diana Dors, ex-sex symbol ayant considérablement forci, qui interprète la première cliente de Mike) ou carrément décati (le directeur des bains dont le visage ravagé est opposé à celui du jeune homme dès le début du film, le premier client récalcitrant, la grosse dame égarée dans la cabine de Mike).

Skolimowski a très vite retenu Asher et Moulder-Brown, la première pour sa force de caractère et sa flamboyance rousse, le second pour sa grâce mêlée de gaucherie et de timidité inquiète, sous un vernis de sophistication.. Tous deux devront forcer leur accent afin d'évoquer l'origine prolétaire de leurs personnages. Un autre acteur anglais compte pour beaucoup dans la genèse du film, même s'il y tient le rôle relativement mineur du fiancé de Susan. Ex-enfant vedette, au creux de la vague en 1970, Christopher Sandford accepte, outre son rôle, d'être le répétiteur-chaperon d'un John Moulder-Brown qui, à dix-sept ans, n'a pas l'âge légal pour travailler en Allemagne, où une bonne part du tournage a lieu (voir GENÈSE p. 4).

Sandford fait également office de *dialogue coach* pour les acteurs allemands, qui forment l'essentiel de la distribution : ils seront en fin de compte doublés par des acteurs anglais, mais leur élocution doit s'accorder à l'avance au doublage en question. Pour ajouter à la complexité linguistique, Skolimowski maîtrise encore très mal l'anglais en 1970, et Sandford contribue à récrire les dialogues que le



cinéaste a conçus avec ses deux co-scénaristes, également polonais. Asher et Moulder-Brown sont eux aussi invités à « angliciser » leur texte et celui des autres personnages, et à y instiller un argot typiquement londonien (« *guv* » pour « *boss* » – mot que le directeur des bains récuse et dont Susan s'amuse –, « *quid* » pour « *pound* », « *mob* » pour « *shilling* », « *poof* » pour « *pédé* », etc.). Quarante ans après, Jane Asher souligne qu'une part du caractère surréel du film tient à cette façon de placer dans la bouche de comédiens allemands des expressions presque outrancièrement britanniques (le « *Nice weather for the ducks* » dit par la caissière à Mike, par exemple). Moulder-Brown ajoute que certaines qualités de l'interprétation tiennent à ce décalage : ainsi, l'aspect accablé du professeur après la sermonce que lui adresse Susan vers la fin du film tiendrait à ce que Karl Michael Vogler aurait à ce moment-là bredouillé un texte anglais qu'il ne maîtrisait pas.

Profiter de l'instant présent

Ce texte, l'acteur allemand l'aurait d'autant moins maîtrisé que Skolimowski lui aurait demandé de l'improviser pour partie. Les souvenirs qu'ont respectivement Jane Asher et John Moulder-Brown du degré d'improvisation auquel Skolimowski a incité ses acteurs diffèrent quelque peu, Moulder-Brown se rappelant d'un film dont le scénario tout entier aurait été un canevas à partir duquel les comédiens étaient encouragés à broder quand Jane Asher garde en mémoire un scénario tout de même assez précis, mais ménageant des plages d'improvisation. *A minima*, le film avait tout intérêt à intégrer certains accidents de tournage qui s'accordent avec la maladresse du personnage de Mike, ainsi qu'avec les risques croissants qu'il prend au fur et à mesure du récit : la chute dans la piscine au début du film (un pur accident dans le souvenir de Skolimowski, quoique Moulder-Brown s'en rappelle comme d'une initiative qu'il aurait prise), celle à vélo lorsque Mike tente de barrer la route de la



voiture du professeur, la lampe que Mike casse en brandissant la pancarte dans la rame de métro. Quoiqu'il soit permis de douter de la nature accidentelle de ce dernier passage, tant les lampes brisées ou bousculées scandent la filmographie de Skolimowski et *Deep End* en particulier : le moment où, après que son ex-petite amie s'est offerte à lui, Mike saute de banc en banc en frappant les plafonniers successifs est le résultat d'une indication précise de Skolimowski à Moulder-Brown.

D'autres fruits de l'improvisation sont les courbettes échangées par Mike et par le vendeur de hot-dogs (c'est l'interprète de ce dernier, Burt Kwouk, qui initie ce geste, que Skolimowski fait ensuite répéter sans cesse aux deux comédiens), la scène qui se déploie à partir de l'affiche de l'homme enceint (la relation de complicité, de séduction et d'érotisme entre Asher et Moulder-Brown est alors d'une fraîcheur remarquable) et le corps à corps entre Mike et sa première cliente. Ayant adopté sans broncher la tenue dont Skolimowski l'affuble pour cette scène, Diana Dors accepte l'invitation de celui-ci à improviser une part de ses dialogues, en s'inspirant de l'intensité qu'il a mise à lui raconter le match Manchester United-Northampton Town auquel il a assisté. Le cinéaste polonais aurait recommandé à Moulder-Brown de se laisser aller à la fantaisie de Diana Dors et, suppose ce dernier, à Diana Dors de ne pas le ménager le moins du monde !

GENÈSE

Londres-sur-Isar

Le premier titre envisagé pour *Deep End* est *Starting Out*. Or, de « points de départs », le film en a au moins trois :

1. à partir de 1967, Jerzy Skolimowski est *persona non grata* en Pologne. Il réalise *Le Départ* en Belgique, puis s'acquitte sans conviction d'une comédie historique, *The Adventures of Gerard*. *Deep End* est son véritable premier film anglais, irrigué par ce qu'il perçoit du pays où il va vivre pendant de nombreuses années.

2. à Londres, un fait divers retient l'attention de Skolimowski : un jeune homme a tué une femme dans une piscine de l'East End. Cela lui inspire l'image qui cristallise une de ses préoccupations : « [L'origine du scénario] a été tout simplement l'image que je voyais très nettement avant de commencer le film, du lustre se balançant qui vient frapper, par derrière, le cou de la jeune fille. La mort au cinéma ! C'est ça ! En tant que spectateur, j'ai vu la mort au cinéma un nombre incalculable de fois. Et, d'après moi, ça a toujours été trop ou trop peu. [...] La mort est la dernière des surprises de la vie et jamais au cinéma on n'a montré la mort de cette façon, comme une surprise, un élément auquel on ne s'attend pas et qui arrive de façon très quotidienne. C'est un peu dans ce sens-là que j'ai essayé de travailler la dernière scène du film. C'est donc à partir de la dernière scène que j'ai commencé ; de là, j'ai remonté tous les maillons de la chaîne qui menaient à cette mort finale. Même si cette mort peut apparaître au public comme choquante, en analysant psychologiquement le film, vous verrez que c'était la solution la plus logique, la seule valable et la seule possible en fait. » (*Image et son* n° 257, février 1971)

3. autre point de départ paradoxal, à partir duquel Skolimowski va concevoir son récit à rebours : « une histoire vraie à propos de quelqu'un qui avait perdu un diamant dans la neige et qui avait dû la faire fondre pour le récupérer. »

Le cinéaste ajoute : « Le sujet du film, c'est « Crime et châtement ». Crime de la fille contre le garçon. Elle le trompe avec son expérience, ses vingt-trois ans, sa beauté, des armes auxquelles il ne peut résister, lui, naïf de quinze ans. [...] Elle le détruit. Elle sera détruite. [...] Je veux laisser les



gens sur un sentiment mitigé de pitié et de satisfaction. Rendre la fille antipathique, mais qu'on regrette sa mort. » (*Le Monde*, 16 décembre 1971)

Une première version du scénario séduit le producteur américain Judd Bernard, qui convainc la société allemande Bavaria d'entrer en coproduction. En conséquence, ce film *so british* sera tourné en grande partie à Munich. Le producteur allemand souligne que si le scénario est terminé en deux semaines, il sera possible d'avoir de la vraie neige à l'écran : à Munich, il neige encore parfois fin avril. Ce coup d'accélérateur place d'emblée le film sous le signe d'une frénésie créatrice qui le sous-tendra tout entier, ce qui convient au caractère bouillonnant de Skolimowski.

Du fait de cette précipitation, il est impossible d'organiser des répétitions. Jane Asher et John Moulder-Brown ne se rencontrent que le premier jour de tournage à Munich, pour leur scène de bagarre dans le parc enneigé : une « épreuve du feu » qui, par chance, atteste d'emblée l'alchimie entre les deux acteurs. Le tournage semble béni : le matin de ce premier jour, il s'est mis à neiger. C'est un nouveau contre-la-montre, cependant, pour maintenir cet effet hivernal car la mince couche de neige fond à vue d'œil.

La piscine était trop belle

La plupart des scènes d'intérieur sont tournées à Munich : le cinéma, le night-club, et toutes les scènes des bains à l'exception de celles qui se déroulent dans la piscine proprement dite. « Il fallait que je mette mes personnages dans des situations précises, dans un décor précis. Au début, j'avais pensé tourner dans une usine mais c'était un endroit trop bruyant, avec trop de monde. J'avais aussi pensé à une boucherie mais le sang et la viande auraient été trop agressifs. Il me fallait un endroit calme, un endroit que l'on pouvait regarder en prenant son temps. C'est drôle, je n'avais jamais été dans des bains publics en Angleterre. En Pologne oui. Et le décor du couloir a été refait à l'image du décor des bains publics polonais que j'avais pu fréquenter il y a vingt ans. Je n'ai pas essayé

de retrouver l'atmosphère des bains publics anglais mais j'ai pris un décorateur anglais pour refaire les couloirs et les loges à Munich [dans la Müllersches Volksbad, un bel établissement de bains de style Art nouveau]. L'ensemble était très propre, tout blanc, et moi je l'ai rendu sale et laid, vert et bleu. Je crois que ça va. Et les gens qui fréquentent les bains anglais m'ont dit qu'ils étaient comme ça. Et puis c'est aussi un endroit où les personnages doivent travailler. » (*Positif* n° 135, février 1972)

En revanche, pour les scènes qui montrent le bassin, la piscine allemande était trop majestueuse pour être « adaptée » par le décorateur, Tony Pratt. Ces scènes ont donc été filmées dans une piscine de l'East End, quartier de Londres défavorisé. Dans la dernière séquence coexistent ainsi les plans de bassin tournés à Londres et ceux du manœuvre ouvrant les vannes de la piscine, filmés à Munich. De même, les prises de vues du parc enneigé, tournées à Munich, raccordent avec celles du parking des bains, tournées à Londres (avec de la neige artificielle), par le biais visuel commun d'une grille placée au premier plan de certaines d'entre elles. À l'exception de la séquence du parc, toutes les scènes d'extérieur sont tournées à Londres, en particulier celle de Soho, avec les boîtes de nuit et le stand de hot-dogs, et celle du métro. Dans ce dernier, Skolimowski fait partie des passagers qui assistent à l'esclandre de Mike : un plan rapproché le montre lisant un journal communiste polonais, clin d'œil à ses compatriotes.

Des coupes consubstantielles

Dans *Deep End : Remembering the Deleted Scenes* (*Deep End : souvenirs des scènes coupées*), qui figure dans l'édition DVD française du film, le monteur Barrie Vince évoque la façon dont Skolimowski et lui-même furent amenés à écarter plusieurs scènes qui avaient été tournées (et dont le négatif aurait été détruit depuis lors). La première de ces scènes, assez longue, se déroulait dans le bain de vapeur, partie de l'établissement de bains invisible dans le reste du film. Elle montrait une réunion syndicale, au cours de laquelle on envisageait



progressivement de réduire la semaine de travail à une seule journée. Elle fit tant rire lors de deux projections-tests que, d'après Skolimowski, ces rires débordèrent sur la scène suivante, empêchant de prêter attention à celle-ci. C'est pourquoi le cinéaste, la mort dans l'âme, se serait résolu à la couper. L'explication de Barrie Vince paraît au moins aussi convaincante : quelle que fût son efficacité comique, cette scène, reflet des tractations politiques de l'époque, détournait de la ligne principale de l'obsession de Mike pour Susan, autour de laquelle se structure ce récit faussement buissonnier (et que Skolimowski avait dégagée en évitant, justement, de contextualiser trop précisément le film).

La seconde scène coupée au montage montrait ce qui précède la dispute de Mike avec les trois garçons au bord de la piscine. Mike allait chercher son déjeuner à l'extérieur des bains et rencontrait les garçons en question, en tenues d'écoliers. On comprenait alors qu'il s'agissait d'anciens camarades de classe du jeune homme. Celui-ci ayant interrompu ses études, ils faisaient preuve à son égard d'un mépris plus ou moins affiché, et s'imposaient en l'accompagnant à l'intérieur des bains. Outre que cette scène explicitait des questions de rapports de classe que le film préfère évoquer implicitement, elle trahissait une constante du récit : ne pas sortir des bains au cours de la journée. Bien qu'elle éclaircît certains aspects de *Deep End* (la dispute au bord de la piscine, la scène de la course dans le parc), mieux valait donc la retrancher.

Dans une autre scène écartée, Mike, ayant reçu sa première paie, disposait l'argent devant lui de telle sorte que cela forme le prénom « Susan ». Pour sa part, cette saynète ne dérogeait pas à la ligne principale de l'obsession de Mike : au contraire, elle l'assenait de façon peut-être trop directe. Barrie Vince, quant à lui, précise que le prénom n'était pas suffisamment lisible. Ce qui désigne la marge étroite dans laquelle *Deep End* se tient : éviter d'être trop explicite tout en faisant en sorte que ce qui apparaît à l'écran ait une limpidité presque clas-



Deep End : Souvenirs des scènes coupées (Fiktion Factory)

sique. De plus, ce moment suspendait la musicalité du film, en le ralentissant juste avant le passage à la fiévreuse séquence de Soho. Une quatrième scène avait été tournée mais ne fut même jamais montée, qui aurait dû prendre place à la toute fin du film. Après la mort de Susan, Mike se ruait en pleurs à l'extérieur des bains et s'enfuyait dans la voiture du professeur. Roulant à toute allure avec deux pneus crevés, il avait un accident, sans doute mortel. Cette surenchère tragique, qui soulignait le désespoir de Mike, eût été anecdotique : Skolimowski préféra en rester au moment de la mort de Susan, point de départ de l'écriture de son scénario, et à l'étrange séduction nécrophile de cette étreinte avec un corps sans vie. Notons que, selon Barrie Vince qui a travaillé à cinq reprises avec Skolimowski, l'éventualité d'une « autre fin » est typique de ce dernier, même si en fin de compte le montage impose comme d'évidence celle qui est retenue.

Verdicts, éclipse et redécouverte

Deep End est terminé juste à temps pour participer à la Mostra de Venise de 1970. L'accueil est très enthousiaste, mais depuis l'année précédente (et jusqu'en 1979, en vertu de l'idéologie de l'époque), le festival ne décerne plus de récompense. Au festival de San Francisco, Skolimowski découvre un autre type de réaction : très positive pour l'essentiel, mais négative à proportion à partir de sa dernière séquence. Ayant réalisé tout le film pour aboutir à celle-ci, le cinéaste s'étonne que les signes avant-coureurs qu'il a disposés n'aient pas été mieux compris.

Les variations de durée de quelques minutes des copies de *Deep End*, selon les pays où le film fut distribué, s'expliquent par les censures plus ou moins importantes qu'il subit. Fut coupée par exemple, dans certaines copies, la scène où Mike récupère ses vêtements dans la chaufferie, sous l'œil amusé de Susan. Rétrospectivement, Skolimowski pense que si le corps à corps avec Diana Dors ne fut pas censuré, c'est que



Affiche originale américaine

ce quasi-viol était camouflé par des répliques portant sur le football. Le film fit l'objet d'interdictions partielles, comme en France où il fut longtemps interdit aux moins de dix-huit ans. Ces interdictions, ajoutées au fait que Paramount, distributeur américain de *Deep End*, ne sut pas trop comment le promouvoir (l'affiche qu'il édita l'apparentait à un « slasher movie¹ ») et que le film ne bénéficia pas du prix international auquel il pouvait légitimement prétendre, contribuèrent à son enterrement prolongé. Il fut exploité en seconde partie de doubles programmes puis, en dehors de rares reprises en salles ou à la télévision, disparut pratiquement des écrans pendant quatre décennies. En 2011, la restauration du film par Bavaria Media, contemporaine du retour de Skolimowski à la réalisation avec *Quatre nuits avec Anna* puis *Essential Killing*, entraîne sa large redécouverte. Au dam (relatif) de ceux qui le considéraient comme leur perle rare...

1) Du verbe « to slash », « taillader » : thriller dans lequel l'assassin use d'un objet tranchant, de *Psychose* à *Scream* en passant par *Halloween* et *Vendredi 13*.



À la recherche de la Panthère rose (MGM - United Artists)



Diana Dors, années 1950

CONTEXTE

Swinging or not swinging

« *Swinging London* » : c'est une des expressions les plus utilisées à propos de *Deep End*. Comme toute évidence qu'on ressasse un peu trop, il faut toutefois la relativiser. Jerzy Skolimowski nous y invite : « *J'ai voulu traiter une histoire qui pouvait se dérouler n'importe où, n'importe quand : voilà pourquoi le film n'est pas daté précisément, ni placé sur un plan social ou autre.* » (Écran n° 2, février 1972) Néanmoins, il ne faut pas non plus prendre cette citation pour argent comptant, d'autant qu'on peut lui en opposer une autre : « *Je filme ce que je vois, ce que je ressens. Deep End est peut-être marqué par le regard d'un étranger sur l'Angleterre. Un stand de hot-dogs me fascinait parce que ça n'existait pas en Pologne, alors que les Anglais ne le remarquaient même plus.* » (Les Inrockuptibles, 7 avril 2011) Ou encore : « *Je n'avais pas de grand projet critique, ma cible était petite et précise. Mais si on y réfléchit, si on prolonge la critique... Sur les rapports entre les gens, l'argent, le pouvoir.. Ici... [...] En Pologne, les filles ne sont pas comme ça. elles n'utilisent pas le sentiment pour leur promotion sociale. Elles pensent à l'amour.* » (Le Monde, 16 décembre 1971)

Tentons de faire la synthèse de ces trois citations. Dans *Deep End*, la visée essentielle ne serait pas de dresser un tableau du Londres de la fin des *sixties* mais, à travers celui-ci, d'avoir un point de vue critique sur un état plus général de civilisation, disons occidentale, où la détermination majeure n'est plus politique, comme c'était le cas dans le monde communiste que Skolimowski a dû quitter, mais matérielle. Dans la mesure où il s'exprime en cinéma, ce point de vue est d'autant plus pertinent qu'il s'exerce dans le cadre de ce champ d'expérimentation particulier – Londres, fin des années 1960 –, à la fois plus spectaculaire et cinématographique et plus représentatif d'un tel état de civilisation que ne l'auraient été, au même moment, d'autres échantillons de celle-ci. Ce n'est pas un hasard si Skolimowski a déplacé son regard de la Belgique du *Départ* au Londres triomphant. De même trois ans plus tôt l'Italien Michelangelo Antonioni est-il venu y tourner *Blow Up*, autre film rien moins que béat face à la capitale culturelle de l'époque. À son propos, on pourrait reprendre ce qu'un rédacteur du *New York Sun* a écrit en 2007 en parlant de



Jane Asher et Paul McCartney

Deep End : « *perhaps the least swinging vision of swinging London ever made* » (« *peut-être la vision du swinging london la moins swinguante jamais proposée* »). Mettons de côté l'éprouvant *Répulsion* du camarade de Skolimowski, Roman Polanski : ce huis clos horrible, tourné un peu avant la période de plus grande efflorescence du *Swinging London*, prend vite le parti de s'enfermer à double tour. Mais même si l'on s'en tient à Antonioni et à Skolimowski, on peut faire mentir l'affirmation du journaliste Christopher Booker selon laquelle « *il semblait que personne ne se tînt en dehors de la bulle, et n'observât combien elle était superficielle, égocentrique, voire horrible* » : en cinéma, au moins deux *outsiders*¹ le firent, un Italien et un Polonais.

Cato, Georgie, Diana and Jane

Un Polonais qui, de surcroît, fit un détour par Munich afin de représenter Londres : bien qu'il fût imputable à des contraintes de production, ce détour renforça peut-être cette position d'*outsider* qui favorise le regard critique. De même la face du film eût-elle été changée si Skolimowski, pour la musique, ne s'était adressé qu'au Londonien Cat Stevens. Les accents sombres du groupe allemand Can sur la séquence de Soho, haut lieu du *Swinging London*, entraîne celle-ci vers une ambiance moins swing que pré-pogo, regardant moins vers la fin des *sixties* que vers des *seventies* plutôt désenchantées. Ce désenchantement sera dû, entre autres choses, à une crise mondiale liée au prix du pétrole et donc à ce qui, chez l'auteur du *Départ*, fait office de symbole principal du matérialisme capitaliste : l'automobile.

Tous les éléments typiquement britanniques que convoque le film participent peu ou prou de ce regard critique. L'interprète du vendeur de hot-dogs, Burt Kwouk, est aussi celui de Cato, le majordome chinois de l'inspecteur Clouseau, depuis le deuxième épisode de la série de films *La Panthère rose*. Son personnage est chargé d'agresser Clouseau par surprise dès qu'il rentre chez lui, afin de l'entraîner aux arts martiaux. Dans *Deep End*, le vendeur de hot-dogs est au contraire parfaitement pacifique, observant placidement les allées et venues de



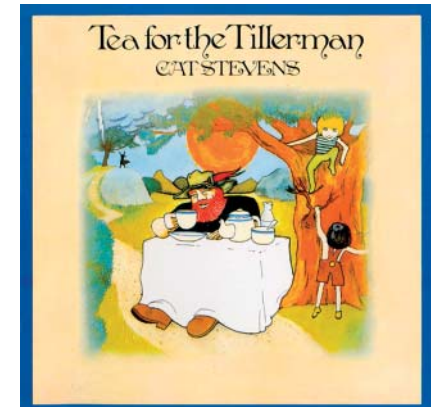
Mike avec le regard, lui aussi, de *l'outsider*. Bien que commerçant, c'est sans doute, avec Mike, l'un des personnages les plus désintéressés, d'où que ces deux-là se reconnaissent, et s'échangent politesses et services. Quant à George Best, le footballeur invoqué par la cliente nymphomane pendant le corps à corps qu'elle impose à Mike, il marqua effectivement six buts lors du match Manchester United-Northampton Town du 7 février 1970. Skolimowski, grand amateur de foot, y avait assisté. « Le lien entre sport et consumérisme est maintenant bien connu, mais au moment où Skolimowski commença sa carrière de réalisateur (et de sportif), c'était un phénomène nouveau. Ce phénomène fut particulièrement observé à l'Ouest, par exemple à travers le footballeur George Best, [...] dont le train de vie devint un sujet d'intérêt pour les tabloïds. » (traduit par nous d'Ewa Mazierska, Jerzy Skolimowski, *the Cinema of a Nonconformist*, p. 41)

Diana Dors elle-même, qui joue la nymphomane, avait été une grande vedette glamour, surnommée « la Marilyn Monroe anglaise ». Ayant beaucoup grossi, elle apparaît dans *Deep End* comme le triomphe de la matière et du sexe tarifé sur la beauté et sur la jeunesse. À la fin de cette scène, le plan qui la montre de dos, affaissée, est assez pathétique. Enfin, l'actrice principale du film, Jane Asher, est surtout connue de tous les Anglais comme la fiancée de Paul McCartney, qu'elle a quitté en 1968. Les Beatles se sont eux-mêmes séparés moins d'un mois avant le début du tournage de *Deep End*. Sur le film plane l'ombre de la fin du plus célèbre groupe de musique pop, et de l'ère d'optimisme qu'il a incarnée. D'autres éléments du film contribuent à l'inscrire dans l'époque, quoi qu'il ait pu en dire son auteur : l'affiche de l'homme enceint, empruntée à une campagne de prévention qui marqua les esprits en 1970, et *The Science of Sex*, la parodie de film « éducatif » que Skolimowski s'amusa à tourner lui-même. Toutefois, ne confondons pas les cinéastes qui expriment intensément le présent et ceux qui se contentent de « filmer l'actualité » ou de « témoigner de l'air du temps » : Jerzy Skolimowski fait partie des premiers, *of course*.

1) Dans ce texte, nous entendons le mot « outsider » au sens littéral de « celui qui se tient en dehors ». Cependant, dans le cas de Mike, le film met également en jeu le sens sportif du terme : le jeune homme est souvent montré en position de regard extérieur, mais aussi de concurrent *a priori* non favori et dont la performance est sinon victorieuse, du moins inattendue.



Blow up (Warner)



Georges Best dans ses œuvres

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage indiqué entre parenthèses correspond à celui du DVD édité par Carlotta Films.

Générique. La caméra parcourt un vélo en gros plan. Un jeune homme à vélo roule dans une rue vide.

Lundi (00:01:29). Mike est embauché par le directeur d'un établissement de bains. Susan, qui s'occupe de la clientèle féminine, lui présente les lieux et le travail à effectuer. Selon elle, étant un garçon, il percevra de bons pourboires. Deux confrontations : Mike à un premier client peu coopératif, Susan à la caissière des bains. Mike quitte les bains à la nuit tombée.

Mardi (00:06:19). Un groupe de lycéennes arrive aux bains. Susan demande à Mike de s'occuper d'une cliente. Le professeur profite du cours de natation pour peloter ses élèves, Susan l'observe à distance. Prétextant un malaise, la cliente appelle Mike à l'aide, en réalité pour lui faire subir un corps à corps dont elle le libère une fois parvenue à l'extase.

Susan rejoint Mike dans les combles et lui donne le pourboire que la cliente a laissé pour lui. Elle tente de le convaincre de s'arranger avec elle pour profiter de ces à-côtés. Arrivée-surprise des parents de Mike. Au désarroi de ce dernier, Susan lui dit qu'elle a dû remettre sa mère à sa place. Départ des parents. Sous le regard de Mike, Susan quitte les bains dans son manteau jaune.

Mercredi (00:17:00). Mike donne à Susan un pourboire, selon lui de la part de sa mère. Susan lui confie une nouvelle cliente, et il fait tout pour éviter une mésaventure telle que celle qu'il a connue avec la précédente.

Dans un couloir des bains, Mike tombe sur le professeur d'éducation physique, dont il a été l'élève.

Mike se dispute avec trois garçons qui tiennent des propos salaces au sujet de Susan. Ils entraînent Mike dans la piscine. Vision : Susan nue, frôle Mike en nageant sous l'eau.

Sous l'œil amusé de Susan, le manoeuvre des bains rend à Mike ses vêtements, mis à sécher dans la chaufferie. En fin de journée, Mike l'aide à démarrer sa voiture. L'homme évoque son désir de posséder Susan et les nombreuses aventures de celle-ci.

Jeudi (00:22:38). Discussion de Susan et de Mike autour d'une affiche du planning familial. Mike serait-il plus prudent s'il pouvait être enceint ? Susan s'étonne d'apprendre que le jeune homme est vierge.

À la pause déjeuner, Mike propose à Susan de la raccompagner après le travail, mais son fiancé, Chris, doit passer la prendre.

Le soir, Mike suit Susan et Chris jusque dans un cinéma « éducatif ». Il se place derrière Susan et se met à la caresser. Elle le gifle, puis l'embrasse tandis que Chris va chercher le directeur du cinéma. Deux agents de police emmènent Mike dans le bureau de ce dernier. Susan et Chris étant partis, les policiers donnent congé au jeune homme. Chris raccompagne Susan chez elle. Ils se disputent à propos de Mike, qui continue de les suivre à distance, puis se réconcilient. Chris repart seul, précédé de Mike qui dit à un policier que l'homme qui le suit l'importune. Mike s'éclipse pendant que le policier contrôle l'identité de Chris.

Vendredi (00:34:39). Pause de Susan et de Mike, dans les combles. Le lendemain, Susan doit choisir avec Chris sa bague de fiançailles. La soirée se terminera au Skol, une boîte de nuit.

Susan demande à Mike de s'occuper de sa section. Comprenant qu'elle a rejoint le professeur d'éducation physique, il déclenche le signal d'alarme. Susan est interrompue dans ses amours,

les clients des bains se rassemblent dans le couloir. Colère du directeur, panique de la caissière qui fait se répandre au sol la mousse de l'extincteur.

Le policier qui, la veille, a interpellé Chris passe à la cabine de Mike, lequel est soulagé lorsqu'il lui demande la direction des toilettes.

Le soir, Mike tente de barrer la route à la Triumph du professeur, qu'accompagne Susan. Susan prend le volant et écrase le vélo de Mike.

Samedi (00:41:08). Kathy, l'ex-petite amie de Mike, vient aux bains. Elle sait qu'il s'est battu à propos de Susan et s'offre à lui, mais Mike dit qu'il a trop changé pour cela.

Susan mange une glace au nez de la caissière. Celle-ci apporte sa première paie à Mike.

À l'accueil de la boîte de nuit, Mike cherche à savoir si Susan et Chris y sont entrés. Lorsqu'ils arrivent, Mike s'éclipse dans la rue. En attendant leur sortie, il achète force hot-dogs et découvre une pancarte devant un *strip club* : la silhouette semble être celle de Susan. Il vole la pancarte, se réfugie dans la chambre d'une prostituée à la jambe plâtrée, croise de jeunes évangélistes et deux jeunes filles affamées. Susan et Chris sortent du nightclub : elle veut aller chez elle et non à l'appartement où il cherche à l'emmener passer la nuit. Elle part seule prendre le métro, où Mike la rejoint avec la pancarte. Il lui demande des comptes au sujet de celle-ci. Après un esclandre devant les passagers, il promet qu'il ne fera pas d'histoires lors de la course qui a lieu le lendemain.

Aux bains, Mike jette la pancarte dans le bassin et l'enlace sous l'eau. Au cours de cette étreinte, Susan s'incarne, jusqu'à ce que Mike émerge, la tête de la pancarte cassée à la main.

Dimanche (01:03:09). Jour de neige. Pendant que Susan l'attend à quelque distance, le professeur d'éducation physique donne le départ d'une

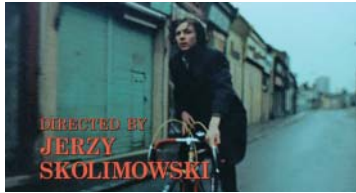
course de lycéens, à proximité des bains. Mike s'y insère de force mais il s'arrête trop tôt, croyant avoir remporté la course. Dépit, il brise une bouteille et place les tessons sous les pneus arrière de la Triumph, qui crèvent lorsque Susan démarre celle-ci. Excédée, Susan frappe Mike, qui croit qu'elle lui a cassé une dent : en réalité, lors du choc avec cette dernière, le diamant de la bague de fiançailles est sorti de son logement et s'est perdu dans la neige. Mike trace un cercle autour de Susan. Ils ramassent la surface de neige ainsi délimitée et l'emportent aux bains. Susan place une étiquette des bains sous l'essuie-glace de la Triumph.

Aux bains, Mike a l'idée d'utiliser la bouilloire du directeur et une lampe suspendue au-dessus de la piscine vide pour faire fondre la neige, en la filtrant à travers le collant de Susan. Guidé par l'indice laissé par celle-ci, le professeur arrive aux bains et lui demande les clés de la voiture. Susan, pressée par son amant que la situation exaspère, refuse de le suivre et lui assène ses quatre vérités. Il part, accablé.

Pendant que Mike continue à faire fondre la neige, Susan téléphone à son fiancé pour lui dire qu'elle sera en retard. Lorsqu'elle revient dans le bassin, elle trouve Mike allongé sous des draps, nu, avec le diamant sur le bout de la langue. Elle l'enjoint de ne pas l'avalier, fait mine de s'en aller, se ravise et se déshabille. Au lieu de profiter de la situation qu'il a créée, Mike lui rend le diamant. L'ayant récupéré, elle s'apprête à partir, puis revient vers Mike. Ils s'étreignent, mais leur rapport semble un échec. Susan veut rejoindre Chris, Mike la retient. Le manoeuvre arrive dans la nuit et ouvre les vannes de la piscine, qui se remplit tandis que Susan tente d'échapper à Mike. Alors qu'elle sort du bassin, il pousse la lampe sur elle. Frappée à la nuque, elle s'affaisse. Mike étreint dans l'eau son corps inanimé.

RÉCIT

A hard week of days and nights



« Vous aurez votre paie chaque samedi » : cette simple phrase du directeur des bains, lors de l'entrevue qui ouvre *Deep End*, permet de dire que l'histoire s'étend sur une semaine, du lundi au dimanche. À partir de cette scène initiale, on assiste à une succession de jours dont chacun se présente à l'écran sous une forme scindée : la journée de travail, puis la soirée. Au sixième jour, Mike reçoit sa paie : c'est donc le samedi. On peut ainsi identifier chaque jour qui compose le récit, le lundi correspondant au premier d'entre eux. Envisagé a posteriori, le récit paraît obéir à la temporalité familière d'une semaine de travail de la classe moyenne, avec sortie le samedi soir et loisir le dimanche. La tragédie finale a lieu lors du passage de la « trêve » dominicale (dans *Deep End*, jour d'éclatement des conflits) au début d'une nouvelle semaine de travail : la main du destin semble être celle de l'ouvrier des bains qui ouvre les vannes de la piscine, dans la nuit du dimanche au lundi.

La trame générale de *Deep End* est d'une simplicité que la multiplication des péripéties occulte quelque peu : la première semaine d'un premier emploi coïncide avec une première passion amoureuse. Fraîcheur des premières fois, qui rend d'autant plus terrible le caractère irrémédiable de la fin du récit – comme dans *Roméo et Juliette*. Avec son matériau de base naturaliste, le film aurait pu être le sage récit d'un apprentissage, une chronique sociale pittoresque doublée d'une comédie de mœurs. Mais ce récit très balisé est heureusement dévié par la sensibilité de Skolimowski, qui relève de ce que Pier Paolo Pasolini appela, dans les années 1960, un « cinéma de poésie ». Le monde que montre le film n'est pas envisagé avec l'extériorité d'un énonciateur surplombant, mais à travers le croisement des regards du cinéaste et des personnages, qui ne se superposent pas tout à fait (si le regard de Mike est privilégié, celui de Susan a aussi droit de cité). C'est sans doute à cette émancipation poétique du récit que pense Barrie Vince, le monteur de *Deep End*, quand il définit le style de

Skolimowski comme « une liberté basée sur une structure solide », en l'occurrence sur l'unité aristotélicienne (de temps, de lieu, d'action) d'un récit où chaque jour est l'équivalent d'un acte dans la tragédie classique. Toutefois, Aristote ne fait pas office ici de policier du récit, qui viendrait tempérer ses égarements poétiques. Ce principe d'unité cristallise un paysage mental en mettant à distance l'approche naturaliste : le film présente de moins en moins le petit monde des bains anglais « tel qu'il est », à mesure que ce monde et tout ce qui l'entoure est comme réduit, filtré par l'idée fixe de Mike qui engendre, plutôt qu'une unité d'action, une unité d'obsession. Heureusement, Skolimowski ne limite pas son propre regard à la subjectivité de Mike, et laisse êtres et choses exister à l'écran un peu au-delà de celle-ci : cette marge met en relief l'obsession du jeune homme tout en évitant au film de verser dans le pur « fantasme filmé ».

Un ado qui s'enferme

En fait de petit monde, c'est dès le début que les bains publics constituent un microcosme dont on s'extrait le soir venu, contribuant à l'ambiance fantastique d'un film dont les créatures ne sortent que de nuit. Après le générique de début, bouffée de liberté qui montre Mike à vélo, on ne revoit la lumière du jour que vers la fin du film (ce qui résume le sort de cet autre obsessionnel qu'est le spectateur, de *nudies* ou de films d'auteur). Petite exception : au matin du troisième jour, Mike est de nouveau montré à vélo, comme galvanisé par son désir pour Susan dont il a pris conscience la veille au soir. Dès son embauche, Mike semble happé par ce microcosme. De sa vie antérieure, on ne connaît que ce qui s'en manifeste dans l'espace des bains (ses parents, son ex-petite amie). Lorsque Susan lui demande où emporter la neige, il répond « Aux bains, bien sûr ! », comme s'il n'avait plus d'autre horizon. Susan travaille aussi aux bains, mais même si son amant y vient la retrouver, elle a une vie en dehors de ceux-ci.

Dès lors qu'il tombe amoureux de Susan, Mike n'a plus de vie privée, si ce n'est celle de la jeune femme qu'il tente de vampiriser. On entrevoit l'endroit où loge Susan, mais même si l'on suppose qu'il vit chez ses parents, on ne sait rien de celui où Mike passe ses nuits. Quand on le voit plonger de nuit dans la piscine, avec la pancarte du *strip club*, un doute s'immisce : en est-il venu à dormir aux bains ?

Autre conséquence de cette vie en vase clos : la perte du sentiment du temps. Le film sème des indices de sa continuité temporelle dans le dialogue des personnages, mais les ellipses qui séparent chacune des journées en ramenant à chaque fois au même microcosme donnent l'impression d'un temps indifférencié. La compréhension tardive du fait que l'intégralité du récit s'est déroulée sur une semaine peut étonner le spectateur, comme peut l'étonner, le dernier jour, la découverte de la neige, bien que le film ait disposé des signes du contexte hivernal (dans le dialogue, et en montrant chaque soir cette nuit noire qui semble tomber très tôt). La confusion temporelle liée aux bains culmine lorsque Susan et Mike s'y enferment de nouveau pour faire fondre la neige : le plan extérieur de l'arrivée de la voiture du manoeuvre, dans la nuit, révèle un écoulement de plusieurs heures dont, malgré la dilatation de la scène, on n'avait pas pris la pleine mesure. En outre, le film joue du temps long du récit d'apprentissage, qui doit faire croire que l'apprenti, du début à la fin du récit, a « beaucoup vécu ». Après seulement quelques jours aux bains, Mike fait le blasé auprès de ses parents, de la deuxième cliente et de son ancienne petite amie. Il dit même à celle-ci, d'un air aguerri : « Cette vieille histoire semble si étrange, comme si ce n'était plus du tout moi... »



MISE EN SCÈNE

Il faut bien que le corps exulte

À la fin de *Deep End*, un suspense s'avère être une fausse piste : la crainte d'une mort par électrocution, du fait de la proximité des fils électriques dénudés et de l'eau du bassin. Plus que le dénudage des fils, c'est la mise à nu des corps qui est en fin de compte fatale, ce qui peut conforter ceux pour qui la « libération sexuelle » de la fin des années 1960 n'aurait été qu'une vue de l'esprit. Quoi qu'il en fût de son opinion, Skolimowski avait, à ce sujet, deux possibilités. Soit mettre en scène son récit d'une initiation amoureuse comme si cette libération sexuelle n'était pas devenue un sujet majeur de son temps : c'est l'option romanesque qu'adoptent encore, au même moment, des films tels que *Erste Liebe*, d'après Tourgueniev (dont John Moulder-Brown vient d'interpréter le rôle principal), *Un été 42*, *Le Messenger*, *Harold et Maude*, *Le Jardin des Finzi-Contini*, *Les Deux Anglaises et le Continent* et *Le Souffle au cœur*. Soit prendre « à bras-le-corps » le problème de la jouissance et de la frustration des corps, en plaçant ceux-ci, plutôt que le récit romanesque, en première ligne. Skolimowski choisit cette seconde option, en se donnant pour exigence de ne pas pour autant mettre à profit la vogue de la jouissance à tout prix. Dans la scène de projection d'un *nudie*, *Deep End* marque ironiquement sa distance avec la « exploitation » dans laquelle s'étaient spécialisées les cinémas pré-pornographiques. La marge de manœuvre du cinéaste était étroite, comme le confirmeront les interdictions aux jeunes spectateurs dont le film pâtit à sa sortie, du fait de ses scènes de nudité. Pourtant, comme Skolimowski le dit lui-même : « Voyez, dans mon film, le nu, il n'y a rien qui puisse attirer les voyeurs, rien de moche ou de gênant. » (*Le Monde*, 16 décembre 1971)

Susan aux bains

Rien de gênant ? Pas tout à fait. Un plan étonnamment obscène constitue l'exception à la règle que se donne par ailleurs le film : celui qui montre les cuisses dénudées et l'entrejambe de Susan, penchée en arrière sur le bureau du directeur des bains, tandis qu'elle tend le combiné du téléphone en direction de travaux imaginaires à l'intention de son fiancé, qui se trouve à l'autre bout du fil.



Absurde, le prétexte narratif du surgissement de cette origine du monde, à peine voilée d'un collant, ne saurait justifier celle-ci. En revanche, ce plan qui flatte le voyeurisme du spectateur souligne le sort auquel la jeune femme semble ne pouvoir échapper, bien que dans la scène précédente elle se soit soustraite à la tutelle du professeur de sport, son premier amant : celui d'être soumise au désir de tous les hommes, même lorsque pour sa part elle ne le désire nullement (pour désarmer le voyeur du hall du cinéma, elle n'a d'autre choix que de s'exposer à lui).

La pancarte du *strip club* pourrait n'être qu'une manifestation littérale de la « femme-objet », et une expression simplifiée de Susan en tant qu'icône désirée. Cependant, si d'un côté elle peut être vue comme l'objectivation du fantasme de Mike, de l'autre, c'est bien Jane Asher, l'interprète de Susan, qui a posé pour cette image. Dans la scène du métro, Susan ne se prive pas de jouer, indécidablement, sur cette différence entre image physique et image morale (« *It does look like me, doesn't it?* » / « *I'm much worse than that.* ») Ainsi qu'elle le suggère, libre à Mike – et au spectateur, voire dans une certaine mesure à Skolimowski lui-même (cf. GENÈSE) – de se rassurer en résumant Susan à une « *tease* » (une « allumeuse »), quitte à invoquer pour cela la pancarte et l'attitude de la jeune femme dans le métro : comme pour compenser sa fin tragique, ce personnage conserve jusqu'au bout son quant-à-soi, fût-ce (liberté suprême) vis-à-vis de son auteur.

Susan effectue d'ailleurs bien un *strip* à l'écran, mais il n'a que très peu un effet de *teasing* : c'est le déshabillage auquel, face au désir de Mike, elle se résoud dans la piscine vide, filmé de loin et de façon clinique. Les plans de détail de l'acte sexuel qui s'ensuit sont d'ailleurs aussi peu excitants, la découpe en inserts, typique du cinéma pornographique, produisant au bout du compte un effet plus chirurgical qu'érogène.



Mike en mauvaises postures

Sur l'ensemble de la semaine durant laquelle se déroule *Deep End*, le corps de Mike passe par trois phases successives. Les trois premiers jours, il est régulièrement mis à mal. Le lundi, un client l'accable de coups de chapeau et de « *up yours !* » (« va te faire mettre »). Le mardi, c'est la fan de football qui le violente, et le mercredi, il est jeté dans la piscine par les trois collégiens, sous l'œil amusé de Susan. Le quatrième jour constitue un pivot. Le rapprochement corporel et la bagarre pour rire de Mike et de Susan après que celle-ci a appris qu'il était vierge (ou fait mine de l'apprendre : « *there's always a first time* », lui a-t-elle dit la veille) sont l'envers positif du quasi-viol de Mike par la première cliente. Le soir, au cinéma, Susan embrasse Mike sur la bouche après l'avoir giflé. Pour elle, un simple baiser, pour lui, un basculement : extatique, il se jette en arrière dans son fauteuil.

Les trois jours suivants, Mike va lutter contre la dépossession de cette extase au profit d'autres hommes, mais à chaque fois il ne trouvera que frustration, débouchant sur une nouvelle mise à mal de son corps et sur une explosion de violence en guise d'exutoire. Le vendredi, au terme d'une flambée de rage qui semble prendre possession de lui, il tente de perturber la rencontre sexuelle de Susan et du professeur, avec pour conséquence une main blessée, une effusion suggestive de neige carbonique et, un peu plus tard, la destruction de cette extension de son corps qu'était son vélo. Le samedi, lui d'ordinaire si réservé expose ses gestes convulsifs aux usagers d'une rame de métro, et finit par y briser une lampe. Quant au dimanche, il a la conclusion tragique que l'on sait, après que le corps du jeune homme a été confronté à son impuissance sexuelle (la nature exacte de celle-ci important peu).

Au passage, toutefois, cette dernière journée aura donné lieu à l'un des rares moments de communion entre Susan et Mike : l'extraordinaire déploiement d'efforts, d'ingéniosité et d'opiniâtreté qui préside à la tentative de récupération du diamant. Pour reprendre des termes de Bertolt Brecht que Skolimowski pourrait sans doute faire siens, le drame de Mike est d'avoir, à un



moment donné, délaissé « l'intérêt passionné pour le déroulement » au profit de celui pour le « *dénouement* ». Lui qui, auparavant, a héroïquement engagé tout son être dans des actions incertaines, néglige in extremis l'accomplissement d'un processus tel que celui de la recherche du diamant pour se focaliser sur l'échec d'un seul acte.

Inventaire

Si Skolimowski est l'un de ces cinéastes chez qui « les corps parlent », celui de Mike s'exprime tout particulièrement, peut-être justement parce qu'il s'agit d'un adolescent. Ici, pas de problèmes d'acné, mais une série de lapsus corporels ou de comportements étranges dont certains annoncent le geste fatal de la fin du film : vider de rage le contenu d'un coussin, recouvrir Susan de fil à coudre, l'encercler dans la neige, couvrir sa bouche de la main pour l'empêcher d'appeler, courir en frappant les lampes d'un couloir, briser dans l'eau la tête de la pancarte, etc.

Ceci dit, le cinéaste n'accorde pas seulement une attention particulière aux manifestations concrètes des corps. Il confère également une grande densité de présence à l'écran aux objets, éléments et substances, et à leur différents états. La fin du film est consacrée à faire fondre de la neige pour retrouver un diamant, grâce à un collant, à une lampe et surtout à une bouilloire dont le son puis l'image avaient ouvert le film, après le générique. Le tout finira dans l'eau, dans la peinture et dans le sang.

Enfin, la passion de Skolimowski pour la dimension concrète des choses l'amène dans *Deep End*, tourné dans une langue qui lui était au départ étrangère, à « donner corps » à l'écran à des expressions verbales telles que « souffler le chaud et le froid » (« *to blow hot and cold* » : voir le moment où Susan attire un chien à elle puis lui jette une boule de neige) et « chercher une aiguille dans une botte de foin » (« *to search for a needle in a haystack* »), ou plutôt, dans ce film : « chercher un diamant dans la neige ».

Petite topo

Une large part de *Deep End* se déroule dans un établissement de bains : un endroit (qui s'est raréfié depuis la fin des années 1960) consacré au loisir et au sport, comme les actuelles piscines, mais également à l'hygiène publique, ce qui définit d'emblée le cadre social du film. Au début, Susan présente sommairement les lieux à Mike, et à mesure que le film avance leur topographie devient sinon parfaitement claire, du moins plus familière. Au regard de lieux réels, la topographie de ceux qui sont particulièrement associés à certains films (avec une tradition dans le cinéma de terreur : *Psychose*, *L'Exorciste*, *Shining*) mélange souvent précision et imprécision, cohérence et incohérence. Avec les élèves, on peut tenter d'établir la topographie des bains, en s'en remémorant d'abord les différentes parties : le hall d'entrée, la loge de l'accueil, les vestiaires (hommes d'un côté, femmes de l'autre), les cabines des deux employés, la piscine proprement dite, la chaufferie, le bureau du directeur, les combles. Ces parties sont-elles toutes localisables les unes par rapport aux autres, et forment-elles un ensemble cohérent ? Quelles sont leurs importances respectives dans le récit, et quelles sont les scènes qui nous permettent de les découvrir ? Dans quelle mesure chacune d'entre elles est-elle traitée de façon réaliste, ou poétique ? On montrera que Skolimowski ne prépare pas la découverte des lieux en question par des plans d'exposition, mais met le spectateur « devant les lieux accomplis ».

SÉQUENCE

La fièvre du samedi soir

1. Entrée abrupte. Mike pénètre dans le night-club par une porte rouge vif qui tranche sur le noir ambiant, lequel contraste lui-même avec les couleurs d'eau de l'établissement de bains. À l'oreille, cela tranche tout autant, avec l'irruption du riff survolté qui ouvre le morceau *Mother Sky*, du groupe Can. Skolimowski avait demandé au groupe d'étirer ce morceau de sorte qu'il couvre l'intégralité de la séquence autour du night-club. De l'entrée de Mike dans la boîte à son irruption dans le métro, elle dure quatorze minutes, ce qui correspond presque exactement à la durée du morceau. Cependant, la musique s'interrompt à trois reprises, et le cinéaste n'en utilise finalement qu'un peu plus de la moitié. Ce refus du jusqu'au-boutisme esthétique est typique du Skolimowski de la maturité : transfuge du bloc communiste, il est bien placé pour se méfier du stakhanovisme, fût-il artistique, comme de la fascination occidentale pour la performance. Or *Deep End*, c'est l'histoire d'un jusqu'au-boutisme burlesque puis tragique, une fable de la montée en puissance incontrôlable des désirs et des fantasmes que favorisent les systèmes modernes, quels qu'ils soient. L'intelligence du film en général et de cette séquence en particulier est de ne pas mimer systématiquement cette montée en puissance. Ainsi, la séquence autour du night-club ne tend pas toute entière vers un paroxysme, comme une vision trop rapide pourrait le faire croire. Elle a ses flux et ses reflux, ses stases et ses relances, de même que le morceau de Can, ce qui contribue au moins autant au sentiment de dilatation du temps que la stricte durée de cette musique : en quatorze minutes et quelques ellipses adroitement disposées, on a l'impression de faire l'expérience d'une soirée entière d'espérance, d'allées et venues et de sur-place. Mike entrant dans le night-club, c'est la figure, elle aussi très skolimowskienne, du clandestin. Il était parvenu à se fondre dans le décor des bains mais ici tout le distingue : sa jeunesse, sa méconnaissance

des usages, ses vêtements de prolétaire endimanché. Pas *swinging* pour un penny, et pourtant c'est lui que nous allons voir « danser ». Évitant toute incursion inutile sur la piste de danse, c'est aux basques de Mike, et à ses déplacements en tous sens, que la caméra va coller.

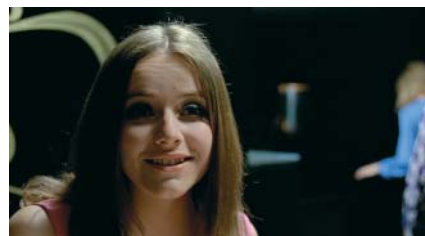
2. Pourparlers. Notons la fréquence, chez Skolimowski, des guichetiers, caissières, agents d'accueil en tous genres. Féroces parfois, ou charmants comme la réceptionniste du night-club : ce ne sont pas les êtres qui sont visés, mais la fonction, celle du contrôle des frontières et du maintien de l'ordre, en particulier économique. Les manières policées ne changent rien à l'affaire : le directeur du cinéma de « *sextiploitation* » a beau se prendre pour un gentleman, c'est le triste cerbère d'un endroit sordide. Une plume d'oie a beau remplacer le simple stylo, un contrat reste un contrat. Les tractations autour du prix d'entrée et d'inscription au night-club sont les premières manifestations mercantiles d'une séquence où pratiquement tout fera l'objet d'un monnayage. « *As you know, the job pays reasonably well* » : cette phrase avait été la première adressée à Mike, au début du film, par le directeur des bains. La progression de cette séquence sera celle de la fonte de la « paie raisonnable » que Mike s'est vu remettre à la fin de la précédente, à mesure que lui sera demandé de l'argent pour l'entrée au night-club et au club de strip-tease, pour satisfaire deux jeunes filles affamées, et même – selon la prostituée qui a fait mine de lui offrir à boire – pour « *son temps, sa boisson, ses émotions* ». Plutôt que de fonte réelle, il s'agit d'ailleurs de la menace de celle-ci, car Mike fait la plupart du temps en sorte d'échapper à la ponction. Par un beau paradoxe, le seul personnage au bénéfice duquel il débourse régulièrement de l'argent en consommant jusqu'à l'absurde est le vendeur de hot-dogs. Il est pourtant aussi le seul qui ne paraît pas prompt à vampiriser sa paie, au point d'avoir à



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

son regard un geste « commercial » qui a toute l'apparence du désintéressement (le don d'un énième hot-dog). Il y a bien également le groupe de jeunes évangélistes que croise Mike, mais la sainteté ne semble pas intéresser Skolimowski outre mesure. Quoi qu'il en soit, dans ce contexte de marchandisation généralisée, le vol de la pancarte qui conclut la séquence paraît presque moralement justifié. Anglais jusqu'au bout, Mike oscille entre Robin des Bois et Jack l'Éventreur (sans oublier un autre mythe anglais, celui de Jekyll et de Hyde).

3. La séquence joue d'ailleurs discrètement de ces deux visages de Mike. Pour l'essentiel, il y est exemplaire de politesse et d'égards. Il n'oublie pas de lancer un sonore « Thank you ! » avant de s'enfuir du night-club, s'excuse platement auprès du portier, rivalise de courbettes avec le vendeur de hot-dogs, garde une distance respectueuse avec la prostituée, n'envoie pas promener les deux donzelles affamées (la faim est un des motifs sous-jacents du film, voir celle qui tenaille Susan dans le bassin final) mais leur dit de ne pas se moquer du groupe d'évangélistes. C'est cependant le même Mike qui, sous l'empire de la frustration, fera peu après un esclandre dans le métro et s'en prendra à ses passagers en termes peu choisis. À l'accueil du night-club, Skolimowski use d'un effet de caméra voyant, dont on ne prend la mesure prophétique qu'à la lumière du film tout entier. Pendant toute une minute, la caméra effectue un travelling circulaire autour de la réceptionniste et de Mike. Tour de force technique, d'autant qu'au tournage ce mouvement, qui parcourt plusieurs cercles complets, avait été réalisé d'un seul tenant. Au montage, Skolimowski l'a décomposé en portions de cercle successives, séparées par de courtes ellipses. Malgré cette découpe, ce vertige visuel garde quelque chose d'un peu m'as-tu-vu, bien qu'après ses deux premiers films Skolimowski se fût promis d'écarter tout mouvement de caméra par trop virtuose. Sur le moment, on a tendance à l'associer à la transe musicale censée régner en ces lieux, mais rétrospectivement on peut le faire entrer dans une série d'encerclements de Susan par Mike. Ici, ce sont la réceptionniste et Mike lui-même qui sont pris dans les rets de ce travelling circulaire, peut-être parce que la jeune femme n'est que le substitut d'une Susan alors invisible. (C'est une autre donnée structurante de cette séquence : à la quasi-absence de Susan à

l'écran répond une nuée d'avatars de celle-ci, incarnant tel ou tel de ses qualités ou de ses défauts – la réceptionniste, les deux jeunes filles affamées, la prostituée, enfin la pancarte du strip club qui semble l'aboutissement de ces figures de substitution, et de la frustration de Mike face à celles-ci.) Mais dans la scène où Susan avait annoncé qu'elle fêterait ses fiançailles le lendemain, c'était bien sur elle que Mike avait dévidé son fil à coudre, comme pour la prendre *effectivement* dans des rets (ténus, mais pas moins inquiétants). Plus tard, le cerle qu'il trace autour d'elle dans la neige peut être vu comme une nécessité pratique, mais aussi comme une prise de possession magique, et c'est dans l'espace cette fois rectangulaire du bassin que Mike attirera Susan, la retiendra et la tuera.

4. Parmi les substituts de Suzanne, la prostituée occupe une place de choix. À cette figure de femme mûre (dans le spectre féminin que met en scène le film, elle est moins séduisante que Susan mais plus que la caissière des bains et beaucoup plus que la première cliente) est consacrée une séquence dans la séquence : un arrière-monde en réduction, trivial et multicolore, dont elle tire littéralement les ficelles, un cocon qui semble maternel et protecteur (version sexuée des parents de Mike, elle leur dénie le droit de lui prendre son argent), arrêté dans le temps (elle est immobilisée par un plâtre) au contraire du night-club agressivement moderne. Mike s'y réfugie avant que le lieu n'apparaisse lui-même dévorateur, ce qui n'arrive toutefois que lorsque s'y réintroduit l'obsession du jeune homme : la musique s'était interrompue à son entrée dans la pièce, mais lorsque la prostituée aperçoit la pancarte et relance le doute quant à la réalité de ce fantasme, elle remet également également en marche la musique de Can sur son tourne-disque. *Mother Sky* : ciel-mère, qui peut aussi s'entendre comme une exclamation désespérée de Mike face à son obsession insatisfaite, l'équivalent du « Oh, mummy ! » qu'il laissera échapper dans la piscine finale.



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



MOTIF

Jaune sur blanc, tout fout le camp

Le premier effet visuel notable dans *Deep End* est un jeu chromatique : au début du générique, une surface couleur bronze reçoit une goutte de sang, ou de peinture rouge, tandis qu'une variation d'éclairage la fait rapidement passer du bronze au rouge, puis de nouveau au bronze. C'est seulement ensuite qu'émerge une forme reconnaissable, celle d'un cadre de vélo rouge vif. Si l'apparition de ce cadre rouge peut favoriser après coup l'hypothèse de la peinture plutôt que celle du sang, elle n'enlève rien à la stylisation picturale de cet *incipit*, qui donne le ton de l'utilisation à venir des couleurs – « utilisation », et non pas « traitement ».

L'emploi du mot « psychédélique » a été contesté à propos de *Deep End*, pouvant donner l'impression que le film ne fait que relayer une mode visuelle de son temps. Mais il est pertinent si l'on revient à son sens premier : « qui manifeste la psyché ». Skolimowski : « *Le choix des couleurs vives, agressives même, s'est fait naturellement, parce qu'il « collait » à l'histoire, et qu'il développait la dualité du film, sur son double versant réaliste et onirique.* » (Écran n° 2, février 1972) « *Double versant réaliste et onirique* » : il s'agissait de trouver dans le réel, voire d'y susciter (en variant à vue un éclairage, par exemple), des intensités chromatiques qui permettent d'exprimer l'intériorité du protagoniste, selon le principe de « subjectivité objectivée » à l'œuvre dans le film (ce principe prenant corps, littéralement, dans la pancarte du *strip club* à l'image de Susan). La couleur principalement retenue à cette fin expressive n'a rien d'original en elle-même : c'est le rouge, qui balise le film en exprimant selon les cas la colère, le désir de meurtre ou de défloration, ou encore la conscience plus ou moins confuse d'un drame à venir (le clignotement rougeâtre du premier plan du film, le raccord rouge du câble de la bouilloire dans le bureau du directeur des bains, les messages de prévention en lettres écarlates qui parsèment ceux-ci, etc.).

À propos de cette façon de filmer la couleur dans le réel, mais dans un but quasi expressionniste et quitte à l'y avoir amenée au préalable, le chef décorateur Anthony Pratt avoue qu'à l'époque de la réalisation de *Deep End* il était marqué par les films de Jacques Demy, surtout *Les Parapluies de Cherbourg*. En 1964, Demy y met en pratique un réalisme poétique de la couleur esquissé dix



ans plus tôt par Jean Renoir dans *French Cancan* : au lieu de la considérer comme le fruit d'un traitement technique (au tournage ou en laboratoire), il la place devant la caméra comme un élément du monde sensible. D'où les authentiques pans de rues repeints en couleurs vives des *Parapluies*, et le fantôme de généraliser cette pratique à une ville entière dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Dans la scène où Mike, attendant Susan et son fiancé à l'extérieur du night-club, passe et repasse devant un mur d'un jaune éclatant, ce souvenir de Demy saute aux yeux. Skolimowski prétend avoir trouvé le mur tel quel à Soho, mais plusieurs collaborateurs affirment qu'il a en fait été repeint, comme l'ont été les deux établissements de bains où le film a été tourné. Aux bains, l'opération de peinture est même mise en abyme sous la forme de travaux de réfection en cours. Dans la scène où Susan nargue la caissière avec son *ice cream*, on voit apparaître à l'arrière-plan un ouvrier qui badigeonne un mur vert de peinture rouge.

Ce gag visuel souligne qu'en plus d'être des couleurs d'eau, le vert et le bleu qui dominant aux bains fonctionnent comme les complémentaires du rouge sur lesquelles ce dernier vient particulièrement trancher, jusqu'à son épanchement final dans l'eau du bassin. D'autres couleurs sont plutôt des variations du rouge, qui anticipent ou font craindre son irruption : ainsi du camaïeu de jaune et d'orange que forme un essai de couleurs sur un des murs de la piscine, devant lequel Susan et sa chevelure rousse viennent se poser. A posteriori, la mort violente de celle-ci semble avoir été préparée par la façon dont elle a été placée sous le signe du jaune, celui du *yellow brick wall* de Soho qui évoque l'attente, « à fleur de mur », de la jeune femme par Mike, et bien sûr celui de son manteau luisant. Skolimowski l'aurait acheté dans un grand magasin avec l'intention d'éviter le rouge dans la scène du parc enneigé. Le cliché visuel du sang sur la neige y est à la fois évité et reconduit, le jaune venant se substituer au rouge afin de réserver celui-ci pour la scène finale. Le goût de Skolimowski pour la modernité picturale saute ici aux yeux, dans une modulation, quasi suprématiste, sur le blanc et sur la transparence, en contrepoint du jaune : ce ne sont qu'effusion de lait, tessons de bouteille et diamant perdu dans la neige.

PLAN

Ceci n'est pas une piscine

Mercredi. Mike vient de retrouver son ancien professeur de sport : ils ont mimé une partie de hand-ball, puis le professeur a pris froidement congé de Mike, au désarroi de ce dernier. Scène typique de *Deep End*, où règne le principe de la douche écossaise. De même, peu après le plan de prime abord serein que nous allons envisager, Mike va-t-il se retrouver à boire la tasse, sous l'assaut du trio de sales gosses qui l'aura entraîné dans l'eau. Le rêve de l'amoureux transi – une pause-déjeuner avec Jane au bord de l'eau – deviendra un cauchemar aquatique. (Qui deviendra à son tour un fantôme : la vision de Susan, nue sous l'eau.)

Entre ces deux « douches » se situe donc le plan que nous allons regarder de plus près (00:20:11). C'est un plan large, qui donne à voir des êtres et des choses concrets mais strictement séparés. (À la différence de l'imaginaire et du réel qui, pour leur part, communiquent sans cesse dans *Deep End* : dans le plan qui nous occupe ici, des cages de water-polo suspendues au-dessus du bassin rappellent celles, imaginaires, devant lesquelles Mike et le professeur jouaient quelques instants plus tôt.) Côté êtres humains, on distingue, à gauche, les trois collégiens en train de se déshabiller ; dans la piscine, quelques nageurs ; un peu décentrés vers la droite, Susan et Mike qui s'appêtent à manger ; en haut à droite, un vieux plongeur. Quant aux choses inertes : à gauche, une lampe suspendue que l'un des écoliers fait descendre ; en l'air, la cage de water-polo ; au centre, une zone dévolue aux travaux de peinture en cours ; à droite, le grand plongeur. L'étendue d'eau constitue un troisième terme, ni inerte, ni vivant, et peut-être est-ce ainsi que l'élément aqueux fonctionne à l'échelle du film : comme une alternative à la dialectique de l'animé et de l'inanimé, du vivant et du mort.

Le microcosme est ici flagrant : tout un petit monde d'êtres et de choses se loge dans ce seul plan. Ce monde offre une vision contradictoire, à la fois comique et inquiétante, à l'image du film. Comique, comme toutes les fois que l'on décèle « du mécanique plaqué sur du vivant », pour reprendre la formule d'Henri Bergson dans *Le Rire*. Or dans ce plan, quelle que soit sa vitalité (le trio de potaches n'en manque pas), chaque groupe de personnages joue sa partition de façon à ce



point autonome que cela finit par avoir quelque chose, précisément, de mécanique (en actionnant la manivelle qui fait descendre la lampe, un des collégiens dit qu'il se sent « comme un joueur d'orgue de Barbarie »). Le seul point commun à ces différents groupes est l'attention portée au saut du vieux plongeur, quelque peu saugrenu de devenir ainsi la star d'un instant. Trois ans après *Playtime* de Jacques Tati, *Deep End* porte lui aussi un regard distancié sur la société des loisirs et sur l'individualisme qui lui est inhérent. Cette distance, sensible dans la largeur du plan que nous étudions, contribue à l'ironie dont les deux cinéastes font preuve à l'égard de la société en question (bienveillante chez Tati, plus acide chez Skolimowski). On pense également à René Magritte, ce plan ayant quelque chose d'à la fois sur- et hyper-réaliste : les êtres et les choses qui y figurent s'obstinent tant à n'être visiblement qu'eux-mêmes (le plongeur plonge, les collégiens font des bêtises, les employés prennent leur pause) que leur essence finit par être frappée d'un doute. Paradoxe inquiétant.

Se méfier de l'eau qui dort

L'inquiétude est aussi due à l'extrême stylisation visuelle de ce plan. Les teintes d'eau qui le dominant menacent de dissoudre les personnages, quand les multiples lignes qui s'y entrecroisent accentuent leur division en groupes séparés (de ce point de vue, c'est plutôt Mondrian qui vient à l'esprit). La disposition des objets est au mieux instable, voire absurde : tout est suspendu (la lampe au bout de son câble, la cage au-dessus du bassin), précaire (l'installation du déjeuner de Mike et de Susan, la planche aux pots de peintures posée sur deux échelles) ou vibratoire (la planche du plongeur). A posteriori, on peut considérer plusieurs des composantes de ce plan, ici disséminées, comme des pièces du puzzle de la mort finale de Susan : la lampe, l'eau du bassin, l'échafaudage qui croulera au moment fatidique. Une pancarte placée sous le grand plongeur mentionne d'ailleurs « DANGER-DEEP END » en lettres rouge sang. Décidément, au-delà de la tasse que Mike va boire quelques instants après, ce plan s'avère faussement tranquille.

De beaux petits cubes

Mike va chercher du shampoing dans la cabine de Susan, qu'on découvre en même temps que lui (00:07:43). Ce plan s'inscrit dans une séquence marquée par la perversion sexuelle, entre le professeur qui pelote ses élèves et le quasi-viol de Mike par la folle de football. On peut s'attendre à ce que l'intérieur de la cabine de Susan soit lui aussi sexualisé, sur le mode « révélation de l'intimité d'une femme à un jeune puceau », mais le plan déjoue cette attente. Ce qu'on voit, c'est un alignement de cubes souriants (à l'image des *smileys* dont la vogue commençait au début des années 1970), dont la nature nous échappe : un îlot d'innocence au cœur d'un grand bain de perversions. Avec les élèves, on tentera de se remémorer les moments où ces coussins réapparaîtront dans le film, et comment ils seront à leur tour associés à l'argent, à la colère, au désir ou à la frustration. On s'intéressera aussi à la façon dont la mise en scène souligne le caractère énigmatique de ce petit moment de sidération (les cubes semblent sereinement soutenir le regard de Mike et du spectateur), de même que l'intermède musical composé par Cat Stevens. Chaque cube porte une couleur différente : on envisagera la façon dont ce paisible arc-en-ciel contraste avec la focalisation du film sur le rouge, par rapport auquel les autres couleurs n'existent que par variation ou par contrepoint.



TECHNIQUE

Acteurs et caméra, même combat



Du fait de la mise en route précipitée de *Deep End* (et, sans doute, du goût de Jerzy Skolimowski pour les films réalisés « sans filet »), les acteurs n'ont pas eu la possibilité de répéter avant le premier jour du tournage. C'est également sans essais préalables que Skolimowski et son chef opérateur allemand, Charly Steinberger, décident de tourner la quasi-totalité du film en caméra portée, c'est-à-dire tenue par l'opérateur au lieu d'être posée sur un support (pied ou chariot) ou fixée à un bras. Lorsqu'il évoque *Deep End*, Steinberger insiste sur le fait que les seules exceptions à cette caméra portée sont les panoramiques en longue focale qui montrent à distance les coureurs dans le parc enneigé : un support a été employé pour ces prises de vues qui, sinon, auraient tremblé. Cela signifie que d'autres plans pour lesquels la caméra n'a pas eu à se déplacer dans l'espace, et qui auraient donc pu être filmés avec un pied, ont également été tournés en caméra portée. Mais l'impression suscitée par ces plans dénués de mouvement manifeste est différente de ce qu'elle eût été avec une caméra posée sur un support. Après le générique de début, où la caméra (embarquée sur un véhicule) précède et accompagne le mouvement de Mike à vélo, les premiers gros plans dans le bureau du directeur des bains sont apparemment fixes, mais en fait affectés de micro-mouvements. Fût-ce à un niveau infra-conscient, ces mouvements minimes, dûs à la caméra portée, modifient la perception des premiers plans aux bains : après l'énivrante liberté du générique, celle-ci se fige pour laisser place à une fébrilité un peu inquiète.

Travail manuel

Quand, s'agissant de 35 mm, on parle de caméra portée, on sous-entend : à l'épaule. Or certains plans de *Deep End* n'ont pas été tournés caméra à l'épaule, mais littéralement à la main. Ainsi de ce plan

qui, au deuxième soir du récit, montre la sortie des bains de Susan en manteau jaune, qui vient au-devant de la caméra. Tourner ce plan à l'épaule aurait entraîné des saccades, dues au fait que Steinberger a filmé Susan en marchant à reculons, pour mieux saisir son pas conquérant. En 1970, il n'existait pas encore de système de stabilisation des prises de vues en caméra portée : le procédé Steadicam ne serait inventé et mis en service que quelques années plus tard. Étant donné le poids d'une caméra 35 mm, le fait de la porter à bout de bras et de cadrer l'image tout en marchant de cette façon exigeait une force physique doublée d'une maîtrise considérables (autant qu'il en fallait pour tourner le travelling multi-circulaire autour de la réceptionniste du night-club, à la virtuosité plus voyante). Toutefois, Steinberger ne pouvait quand même pas filmer en caméra portée tout en courant – Skolimowski l'avait fait dans la longue descente d'escalier de son premier long métrage, *Rysopis*, mais le plan en question ne souffrait pas de paraître chaotique. C'est pourquoi, lors de la scène de la course dans le parc, les prises de vues qui suivent les coureurs en plan rapproché ont été tournées par l'opérateur assis sur le capot d'une voiture, le cinéaste tenant le volant et modulant ainsi le mouvement de ces plans à son gré.

Skolimowski a laissé une marge d'improvisation non seulement aux acteurs, mais aussi à son opérateur. Étant donnée l'extrême mobilité des deux protagonistes, Steinberger a eu par moments la liberté de choisir de cadrer tel ou tel mouvement, tel ou tel personnage, plutôt que de chercher à toujours tout saisir de l'action en cours. « *J'ai suivi la danse avec ma caméra* », résume-t-il. L'important était de ne pas interrompre ou entraver le mouvement des acteurs, eux-mêmes en « liberté surveillée ». Dans certains plans très mouvementés, l'assistant de Steinberger n'avait pas la possibilité de pointer (c'est-à-dire de mesurer la distance de l'objectif aux êtres ou aux objets filmés, afin

de régler la netteté), et il devait en cours de prise modifier le point au jugé, en estimant les incessantes variations d'éloignement des acteurs par rapport à la caméra. Enfin, comme dans les films d'autres cinéastes privilégiant la vitalité des interprètes (John Cassavetes, par exemple), les décors intérieurs ont été éclairés par larges portions. De la sorte, les acteurs n'étaient pas prisonniers de nécessités de placement par rapport aux sources de lumière.

Faire voyager le gros plan

Dans *Deep End*, néanmoins, la caméra ne se borne pas à suivre la danse des acteurs. De même qu'il donne le ton de l'utilisation à venir de la couleur, le début du générique engendre le mouvement de la prise de vues : la caméra parcourt le cadre d'un vélo, mais l'étroitesse du champ filmé ne nous permet de l'identifier assurément comme tel que lorsqu'elle arrive à la chaîne de celui-ci. Dans ses entretiens avec François Truffaut, Alfred Hitchcock dit que « *si un personnage bouge et que l'on veut conserver l'émotion sur sa figure, il faut faire voyager le gros plan*. » Au générique, Skolimowski applique ce principe non à un personnage mais à un objet inanimé, et l'émotion consiste en un sentiment d'étrangeté inédit face à une chose aussi familière qu'un vélo. En marge du drame en cours, et l'éclairant d'un jour singulier, c'est une émotion du même ordre qu'on éprouve tout au long d'un film qui amène à se demander : savions-nous bien à quoi ressemble une piscine, une rue de Londres, une course à pieds ? Ou la chambre d'une prostituée (à la jambe d'ailleurs hitchcockienement plâtrée) ? Dans l'espace confiné de celle-ci, la caméra est comme animée d'une vie autonome, allant pêcher, par mouvements ou par inserts, des détails plus ou moins séduisants ou incongrus. Si Mike n'ose pas avoir la main baladeuse, la caméra de Skolimowski n'a, quant à elle, pas froid aux yeux.

FILIATIONS

Un héritage français ?



La Solitude du coureur de fond (Doriane)



Boy and Bicycle (Paramount)



L'Atalante (Gaumont)



Jour de fête (Opening)



Week-end (Comacico)

On a souvent rapproché *Deep End* du cinéma anglais des années 1960, surtout des films réalisés dans le sillage du *Free Cinema*. Les parentés thématiques avec des films tels que *Samedi soir, dimanche matin* ou *La Solitude du coureur de fond* restent toutefois relativement superficielles : personnages de jeunes prolétaires, accent mis sur une certaine rage sociale mais refus de la propagande, réalisme poétique. En outre, si l'on suppose une acclimatation cinématographique de Skolimowski à son pays d'accueil, on peut également déceler un lien avec une veine soit plus légère et musicale, celle des films de Richard Lester (*A Hard Day's Night*, *Le Knack... ou comment l'avoir*), soit au contraire plus noire, quitte à remonter un peu dans le temps : celle du *Voyeur*, de Michael Powell, et même de *Vertigo*, film hollywoodien du plus célèbre cinéaste anglais. Rappelons enfin l'étonnante proximité des plans de Mike à vélo avec le motif de base du premier court métrage de l'Anglais Ridley Scott, *Boy and Bicycle* (1965).

Mais il y a une différence majeure entre les films de la Nouvelle Vague anglaise et *Deep End*. Quelles que fussent les qualités de leurs films, Lindsay Anderson, John Schlesinger, Karel Reisz, Tony Richardson eurent tendance à simplifier cette expression, « réalisme poétique », soit en se contentant de « poétiser le social » (au risque de tomber dans le pittoresque), soit en dissociant les deux termes de l'expression sous forme de registres juxtaposés. *Deep End* n'échappe pas toujours à ces écueils, mais le film tente constamment d'enlancer les deux termes, « réalisme » et « poétique », de façon indissociable. Ces cinéastes anglais ne furent pas les premiers à succomber aux risques du réalisme poétique. Ce fut déjà le cas de certains des cinéastes français des années 1930 à propos desquels l'expression fut forgée, en particulier Marcel Carné, René Clair, Julien Duvivier et Jacques Feyder. Or *Deep End* aurait plutôt partie liée avec des représentants du cinéma français qui ont contrevenu à la simplification

pittoresque du réalisme poétique, laquelle constitue une tendance de fond de ce cinéma. Cette parentèle française serait formée d'irréductibles francs-tireurs : un contemporain du réalisme poétique des années 1930 (Jean Vigo), un des « jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard), un oncle et un cousin de celle-ci (Jacques Tati et Jacques Demy) : à propos de ce dernier, voir MOTIF).

Le lien le plus évident est sans doute celui avec Jean Vigo, dont deux des quatre films sont foncièrement aquatiques. Le court métrage *La Natation par Jean Taris* (1931), présentation de la discipline par un champion de France, associe constamment pédagogie et poésie. Comme ce sera le cas dans *Deep End*, les plans immergés sont déjà éclairés par des lumières supra-aquatiques : en même temps qu'elles permettent de voir ce qui se passe sous l'eau, elles confèrent aux plans en question une troublante étrangeté. Dans *L'Atalante*, Juliette se marie avec Jean, capitaine de la péniche qui donne son titre au film. Elle s'enfuit à Paris, il l'abandonne mais sombre dans une profonde dépression et finit par se jeter à l'eau. À son image immergée se superpose alors celle, ondoyante, de Juliette en robe de mariée. Dans cet état particulier de conscience, le marinier semble revoir sa bien-aimée de façon idéale. Le souvenir de ces plans survient lors des trois moments de *Deep End* où Susan apparaît nue, sous l'eau : autre image fantasmée de l'être aimé, le nu y remplaçant la robe virgineale.

On pense au Tati de *Mon oncle* (1958) et de *Playtime* (1967) lorsque *Deep End* fait sourdre le comique de la réalité quotidienne en stylisant voire en géométrisant celle-ci et en soulignant l'arbitraire du rapport entre l'homme moderne et le décor dans lequel il s'inscrit, le tout avec une économie verbale soigneusement concertée. C'est le cas dans la scène où Susan nargue la caissière des bains en mangeant une glace sous son nez. Cette dernière, toute de vert vêtue, semble affectée de mimétisme par rapport à la couleur du couloir. À l'arrière-plan, un

ouvrier repeint un mur en rouge : la caissière accordera-t-elle ses vêtements à cette nouvelle couleur ? La parenté avec Tati est également sensible dans la façon qu'a Skolimowski de faire du sport un vecteur de comédie et un révélateur des corps. Chez lui, il s'agit de vélo et de course à pied (mais pas de natation, étonnamment) ; chez Tati, de vélo (*Jour de fête*) et de tennis (*Les Vacances de Monsieur Hulot*).

Godard, enfin. En 1967, Skolimowski avait réalisé *Le Départ* avec deux des acteurs de *Masculin féminin*. De son côté, Godard n'avait pas tari d'éloges quant aux premiers films du jeune Polonais. En 1968, il tourne à Londres *One + One*, qui montre l'enregistrement par les Rolling Stones de la chanson *Sympathy for the Devil*, et l'année de *Deep End* il retourne en Angleterre pour *British Sounds*. On trouve entre les deux hommes une parenté thématique plus précise que celle qui existe entre Skolimowski et les jeunes cinéastes britanniques. En effet, *Deep End* semble reprendre l'idée que Godard, de *Vivre sa vie* à *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, n'a cessé de moduler au cours des années 1960, celle de la prostitution ordinaire, laissant entendre que l'état de prostitué(e) s'est généralisé dans les sociétés modernes. Godard et Skolimowski se rejoignent également par une distanciation grinçante qui passe par le nom de certains personnages (Angela Continental, le nom de la strip-teaseuse à l'image de Susan, rappelle l'Eve Democracy de *One + One*), par une méfiance à l'égard d'une virtuosité trop manifeste (Skolimowski scindant son travelling multi-circulaire à l'accueil du night-club rappelle Godard coupant en deux l'immense travelling latéral de *Week-end*) et par l'utilisation de la couleur : de même que Jacques Demy mais de façon plus explicite, Godard et Skolimowski semblent de prime abord perpétuer une utilisation spectaculaire de la couleur pour mieux la sectoriser, la théoriser, la traiter « à froid » (l'utilisation du rouge dans *Deep End* semble reprendre la formule fameuse de Godard : « *C'est pas du sang, c'est du rouge.* »).

PISTES DE TRAVAIL



1. But I Might Die Tonight

La chanson de Cat Stevens ouvre le film puis reparait, avec des arrangements différents, à chaque fois que Mike est montré sous l'eau avec Susan. Les paroles de la chanson semblent décrire la situation de Mike. La phrase « *work hard boy and you'll find – one day you'll have a job like mine* » est reprise lors du dialogue de Mike avec le directeur des bains (« *and if you work hard, who knows? You may end up behind this desk one day* »). On pourrait donc assimiler le narrateur de la chanson à Mike. Pourtant, le rejet d'un travail envahissant (« *I don't want to work away* ») et le refus du conformisme (« *doin' just what they all say* ») contrastent avec l'attitude plutôt docile de Mike, qui semble satisfait de son emploi aux bains. La chanson exprimerait donc très tôt un désir d'émancipation que Mike assouvira plus tard dans le film. « *To say yes or sink low* » (« *dire oui ou couler lentement* »), associé au titre du film, rend cette anticipation encore plus évidente : à la fois prémonition (l'évocation de la mort) et fausse piste, puisque ce n'est pas Mike qui mourra.

Il n'est pas étonnant que Skolimowski se soit intéressé à Cat Stevens, dont les ambiances musicales et la voix passent souvent du calme à la tension, sans crier gare. Mais le cinéaste a tout de même retravaillé la chanson. Dans la version de l'album *Tea for the Tillerman*, la phrase-titre, que Skolimowski avait indiquée à Stevens comme source d'inspiration surprend par sa violence en précipitant la fin de la chanson, très courte. Elle produit donc le même effet que la fin du film pour beaucoup de spectateurs. Skolimowski a choisi de placer cette phrase en ouverture du film, au début de la chanson, mais aussi de rendre la chute de celle-ci encore plus soudaine et brutale que dans la version de l'album. Ces deux variations vont dans le sens de la structure en boucle du film, qui se termine comme il a commencé : intensément, dans le sang et au son de Cat Stevens.

2. Deep End : un titre à double fond

En anglais, « *the deep end* » désigne en premier lieu la zone la plus profonde d'une piscine, celle où l'on n'a pas pied. Cette expression a donné le titre français (rarement utilisé) *Le Grand Bain*, qui suggère la dimension initiatique du récit en sous-entendant que le héros va devoir grandir et se jeter à l'eau, mais qui occulte les sens de l'expression « *to go off the deep end* », liés au danger que représente cet endroit où l'on peut s'enfoncer. Cette expression a plusieurs sens :
– aller trop loin (en particulier dans le domaine amoureux) ;
– agir de façon irrationnelle en se laissant dépasser par ses émotions et par ses fantasmes ;
– basculer soudainement dans une colère violente.

Toutes ces nuances définissent le comportement de Mike à l'égard de Susan. Elles permettent aussi de mieux anticiper la fin du film où, avant même son geste fatal, Mike, si doux jusqu'alors, se comporte violemment avec Susan : d'abord dans le métro, puis dans la piscine quand il la bâillonne pour l'empêcher de répondre au professeur de sport. Les anglophones auront ainsi plus de chance de voir venir la fin violente du film, qui surprend nombre de spectateurs. Pour les non-anglophones, c'est seulement à la dernière scène que le titre se justifie, « *deep end* » désignant alors la mort finale de Susan dans l'eau profonde de la piscine.

Rappelons que le premier titre choisi par Skolimowski était *Starting Out*, « point de départ », et que c'est précisément l'image de cette fin sanglante qui a servi de point de départ à l'écriture du film. Et si le titre ne trouve pour beaucoup son sens *profond* qu'à fin du film, n'oublions pas que la mention « *Deep End* » apparaît au premier plan du film sur l'image d'une goutte de sang (ou de peinture ?), dont la chute est accentuée par la musique, par un *break* de batterie et par une voix qui prononce « *but I might die tonight* » : « *mais je vais peut être mourir ce soir* ».

3. Memento mori

En faisant commencer *Deep End* par la phrase « *Je vais peut-être mourir ce soir* », Skolimowski introduit le motif, récurrent dans le film, du *memento mori*, expression latine signifiant « *Souviens-toi que tu mourras* » : un motif artistique surtout présent dans la peinture dite « de vanité », consistant à évoquer la finitude de toute vie humaine. Dans *Deep End*, qui se termine par la mort violente d'une jeune femme, plusieurs éléments relèvent de ce motif :

– contrastant avec Mike, les personnages masculins âgés : le premier client récalcitrant mais surtout le directeur des bains, dont le visage est aussi usé que celui de Mike est juvénile. Dans le champ-contre-champ de leur premier dialogue, filmé en très gros plans, ce visage est effrayant. Le rapprochement à l'écran des visages de Mike et de son père accuse également ce contraste.

– contrastant avec Susan : la cliente égarée dans la cabine de Mike, la prostituée clouée au lit par sa jambe cassée et, pour les spectateurs anglais de l'époque, le personnage interprété par une Diana Dors physiquement très changée depuis l'époque où on l'appelait « *la Marilyn Monroe anglaise* ».

– les blessures de Mike, réelles ou apparentes : son doigt rougi sur la sonnette du vélo, sa main en sang sur l'alarme des bains (sans possibilité de la soigner : l'armoire à pharmacie est vide), sa dent qu'il croit perdue.

– les paroles prononcées par les évangélistes : « *Il n'y a que deux certitudes. La première c'est que le soleil se lèvera demain. La seconde, c'est qu'un jour vous finirez dans un cercueil. La Bible dit qu'il n'y a pas d'issue.* » Mike demande aux deux filles à qui ils paient un hot-dog de ne pas se moquer d'eux.



La Nuit du chasseur de Charles Laughton (MGM - United Artists)

4. Susan

Les élèves émettent parfois des jugements sévères à l'égard de certains personnages. La *Monika* de Bergman reçut des critiques acerbes, en particulier de la part des jeunes spectatrices, à cause de son comportement à l'égard des garçons et de son enfant. Le personnage de Susan pourrait faire l'objet de critiques similaires, du fait de son attitude envers Mike. Parfois bienveillante (elle lui explique ses tâches, lui conseille de ne pas croire les graffitis), tendre, maternelle voire amoureuse (scène où elle l'observe dans la chaufferie, et celle de l'homme enceint), elle l'embrasse même au cinéma. Mais elle se montre aussi violente (gifle, coups, vélo écrasé, attitude avec la mère de Mike) et entretient l'ambiguïté en ne disant pas clairement si elle est la strip-teaseuse de la pancarte.

Pour nuancer ces jugements, on peut rappeler les aspects positifs de ce personnage, mais aussi les propos de l'acteur John Moulder-Brown : « Ce garçon lui pourrit la vie. [...] Elle évolue dans un milieu agressif, pas dans celui des classes moyennes. Ils souffrent et s'endurcissent face à la vie. » Alors que Jane Asher est nettement plus sévère à l'égard de Susan, Moulder-Brown cherche à expliquer son comportement, en pointant les excès de Mike mais surtout en rappelant l'arrière-plan social du film. Skolimowski signale les efforts de Susan pour s'élever de sa condition initiale : les pourboires, la confection des coussins, l'importance qu'elle donne au prix de sa bague de fiançailles.

Pour dépasser le simple jugement moral, on se demandera si l'image que Mike se fait de Susan est conforme à celle que le film semble donner d'elle. À quel point idéalise-t-il Susan ? Dans quelle mesure la jugeons-nous non pas « objectivement », mais par empathie avec le jeune homme (son sourire lorsque Mike boit la tasse, sa moue lorsqu'elle part en manteau jaune et mini-jupe sous le regard de Mike) ? On peut également observer la façon dont Skolimowski trivialisait l'image de Jane Asher, liée au *Swinging London*.

5. The Science of Sex

La scène au cinéma « éducatif » est l'occasion d'une mise en abyme moins théorique, plus légère qu'à l'accoutumée. Jerzy Skolimowski s'est plu à filmer lui-même le risible *The Science of Sex*, plus « silly » que « dirty », pour reprendre les termes de Susan. Rejeté par celle-ci, ce lieu de plaisir supposé donne bien lieu à une jouissance, pour Mike et pour le spectateur, et non à un discours facilement réprobateur. Mike, « héros de cinéma », ose un acte de bravoure : il pelote Susan, est payé d'une gifle, puis d'un baiser qui le rend béat. Ici, toute gravité s'éclipse. C'est moins la cruauté de Susan que son amusement qui prévaut : à son sourire, on sait que Mike ne sera pas mis en danger. Les mâles (le voyeur à l'entrée du cinéma, le fiancé de Susan et ses cacahuètes) sont montrés de sorte que l'attitude de Mike en soit grandie, bien qu'il se comporte comme un pervers de salle obscure. Cette scène précède d'autres moments de drague adolescente en salle de cinéma : *Un été 42* (Robert Mulligan), *Amarcord* (Federico Fellini), *Mes petites amoureuses* (Jean Eustache), *L'Argent de poche* (François Truffaut).



6. La morte dans l'eau

L'image de Susan dérivant, morte, dans la piscine rappelle le personnage d'Ophélie qui, dans *Hamlet*, meurt noyée. Créé au théâtre, ce personnage a fait l'objet de nombreuses représentations picturales, surtout au XIX^e siècle. Au cinéma, on pense à *L'Atalante* de Jean Vigo (la vision, sous l'eau, de Juliette par son époux, cf. FILIATIONS), mais aussi à *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton : la mère des deux enfants gisant dans une voiture, au fond de la rivière. À chaque fois, ce motif de la morte dans l'eau suscite une fascination qui pousse les artistes à en donner une représentation sublimée. Poésie nécrophile ? Cette façon de représenter la mort, dans *Deep End*, onirise la fin du film, d'autant que l'image de Mike enlaçant le cadavre de Susan dans l'eau renvoie aux deux moments où le garçon fantasmait cette étreinte immergée avec la jeune femme nue.

Le film joue sans doute aussi du souvenir d'une image biblique célèbre, celle de la chaste Suzanne, surprise au bain par deux vieillards.



Ophelia par John Everett Millais, 1852, Tate Gallery, Londres

CRITIQUE

L'éternel retour

« Ce qui est très fort dans cette histoire, c'est qu'à aucun moment on n'envisage cette fin alors qu'en toute logique c'est la seule possible. Lorsqu'on arrive à la dernière scène on se dit « bien sûr... », mais c'est trop tard. [...] Les personnages de Skolimowski sont d'autant plus obstinés, liés à une idée fixe, que le monde ne cesse de se dérober à leur contact. Ils ne peuvent vivre que dans l'attente d'un événement important, d'une épreuve décisive, toutes choses qui n'arrivent jamais ou qui arrivent mal. Ne subsiste qu'une frénésie d'autant plus intense qu'elle est rigoureusement entropique. Il ne saurait y avoir de point final, de leçon définitive, par contre toutes les parodies sont permises. C'est que le provisoire est la seule réalité, la seule valeur et peut-être la dernière. Certitudes fuyantes, points de repère méconnaissables (déguisés), le monde continue sur sa lancée mais quelque chose (mais quoi ?) n'est pas à sa place. Ce naturel même est suspect : c'est un rêve dont le rêveur sait déjà qu'il va finir bientôt. Moments où tout est suspendu, provisoire, inachevé (dont Gombrowicz dit qu'ils sont la recherche – provisoire – de « l'immaturité »).

[...] Le goût de Skolimowski pour les farces, les gags, est sans doute polonais, certainement une survivance potache, à coup sûr une chose grave. Si tout film se révèle pour finir une « mystification », beaucoup de bruit pour rien et de fausse rigueur pour un réel sentiment du vide, il va de soi que chaque plan, à chaque instant, peut être piégé. Ainsi ce qui semblait spontané peut révéler soudain (il suffit d'un travelling avant, arrière, ou d'un zoom) son appartenance à un plan prémédité. Tout est lisible à plusieurs niveaux : on voit ainsi les irréalismes et les étrangetés de Walkower et de La Barrière devenir explicables, réalistes, en un certain sens. Le rêve et la réalité se livrent à un échange de bons procédés au terme duquel il se ressemblent beaucoup. [...]

Voilà le domaine de Skolimowski : convaincre en même temps du caractère évident et arbitraire du cinéma. Un plan peut appartenir, simultanément, à deux ou trois contextes possibles où il aurait un rôle différent mais plausible. Il s'agit uniquement de ne pas limiter le sens, non pas en faisant des films « insensés », mais, au contraire, en leur donnant trop de sens. Ce qui compte, c'est le dépaysement : pendant quelques secondes ne plus reconnaître le monde [...], ne plus même savoir si ce monde est fait à notre usage. Pendant une seconde douter de tout et ne pas s'habituer. On s'habitue moins vite aux choses lorsqu'elles sont à double ou triple sens. C'est ce que racontent les films (il vaut mieux s'agiter dans tous les sens que d'arriver quelque part). C'est aussi la manière dont ils sont

racontés (il vaut mieux agiter tous les sens, tous les registres...). Skolimowski est l'homme qui dit : voilà un personnage, si je le filme de loin, c'est de la comédie musicale, de plus près c'est du mélodrame, d'encore plus près c'est du cinéma-vérité. Tout est vrai. Que chacun choisisse ce qui lui convient. Moi, je choisis tout. »

Un texte prémonitoire ?

Fin du suspense : l'auteur du texte qui précède n'est autre que Serge Daney. Vingt ans après sa mort, ses écrits sur le cinéma ne cessent d'être cités. Un peu trop souvent, pense-t-on parfois. Mais c'est un fait : depuis la disparition d'André Bazin, Daney reste le meilleur critique de cinéma que la France ait connu. Du coup, quitte à le déplorer, on ne peut s'empêcher d'y revenir.

Pour justifier tout de même cet énième retour à Daney, il faut préciser que ce texte n'est pas une critique prête-à-l'emploi de *Deep End*, qu'on serait allé chercher pour la reprendre à notre compte. Paru dans le n° 192 des *Cahiers du cinéma* sous le titre « Moins par moins égale plus », il s'agit en fait de la critique d'un film antérieur de Jerzy Skolimowski, qu'il tourna en Belgique en 1967 : *Le Départ*. Pourtant, ce texte semble nous parler tout aussi bien de *Deep End*. Prémonition critique ? Plutôt, confirmation *a priori* du fait que Skolimowski est un « auteur » au sens où l'entendaient les *Cahiers du cinéma*, entretenant, au-delà de la diversité des films et des contextes de réalisation, une certaine constance du regard et du propos.

Rien de magique dans cette affaire, donc. Cependant, pour réussir une telle critique par anticipation (à propos d'un cinéaste à ses débuts, qui plus est), il fallait un talent peu commun. Et si l'étude pour lui-même d'un texte critique (sans s'en tenir au strict bénéfice analytique concernant *Deep End*) est susceptible de présenter quelque intérêt pédagogique dans le cadre d'un cours de lycée, on pourra s'attarder avec les élèves sur ce phénomène. Au besoin, en le distinguant de ce qui constitue la grande majorité de l'activité dite critique, à savoir : *a minima*, une prescription consumériste à courte vue (chaque film comme objet de consommation potentiel, plus ou moins « recommandé ») ; au mieux (ou au pire), la reprise comme un acquis de ce fameux auteurisme promu par les *Cahiers*, où l'on s'en tient à montrer en quoi tel nouvel opus d'un réalisateur décré-té auteur vient peu ou prou confirmer « l'univers » qu'il est censé

avoir créé dans ses précédents films. Ce qui n'a que peu à voir avec la façon dont Serge Daney, dans le texte ci-dessus, explore avec acuité une « vision du monde » (pour reprendre une vieille expression de la Politique des auteurs), celle de Skolimowski qui, par une alchimie critique rien moins que mystérieuse, se trouve sans doute aussi en partie être la sienne.

Et puis tout de même, par sa hauteur de vue qui participe de sa capacité d'anticipation critique, ce texte pourra permettre d'effectuer avec les élèves un travail d'approfondissement du film qui nous occupe. Le caractère à la fois totalement logique et imprévisible de la fin du film, « l'attente d'un événement important, d'une épreuve décisive », la « frénésie d'autant plus intense qu'elle est rigoureusement entropique », les « certitudes fuyantes » et les « points de repère méconnaissables », « le provisoire comme seule réalité », les rapports entre le « spontané » et le « prémédité », le « rêve » et la « réalité », « l'évident » et « l'arbitraire » du cinéma, la recherche du « dépaysement », du « trop de sens » plutôt que de « l'insensé », la prise en écharpe de plusieurs registres et de plusieurs niveaux de lecture : toutes notations, entre autres, qu'on pourra confronter avec l'expérience que les lycéens auront eu de *Deep End*, quitte au passage à revenir au *Départ*.



Le Départ (Malavida)

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Deep end

Olivier Assayas, « Eaux troubles », *Cahiers du cinéma* n° 346, avril 1983.

Philippe Azoury, « John Moulder-Brown, la mèche est dite » :

<http://next.liberation.fr/cinema/01012348683-john-moulder-brown-la-meche-est-dite>

Michel Ciment, Bernard Cohn, « Entretien avec Jerzy Skolimowski », et Michel Sineux, « Le pourpre et le jaune », *Positif* n° 135, février 1972.

Dossier de presse de Carlotta Films :

http://www.mont-blanc-distribution.ch/deep_end/DP%20DEEP%20END.pdf

Jerzy Skolimowski

Jean-Philippe Gravel, « L'art du plaquage polonais » : www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1081021/569ac.pdf

Bruce Hodson, « Eyes Wide Open » :

<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/skolimowski/>

Thierry Jousse, « Jerzy Skolimowski » :

<http://www.festival-larochelle.org/festival-1992/jerzy-skolimowski>

Ewa Mazierska, *Jerzy Skolimowski, the Cinema of a Nonconformist*, Berghahn Books, 2010.

Jean Narboni, « Jerzy Skolimowski et la fuite impossible », *Cinéma 03*, printemps 2002.

Marcos Uzal, « L'adolescence éternelle », *Trafic* n° 43, automne 2002.

À paraître, deux ensembles en français sur le cinéaste : un volume de la collection CinémaAction et le n° 50 de la revue Éclipses.

DVD

Outre *Deep End*, les films de Jerzy Skolimowski actuellement édités en DVD en France sont les suivants : *Signes particuliers : néant*, *Walkover*, *La Barrière*, *Le Départ*, *Haut les mains*, *Travail au noir*, *Les Eaux printanières*, *Quatre nuits avec Anna*, *Essential Killing*. Deux titres sont disponibles en import : *The Shout*, édité en Allemagne (sans sous-titres français) et *The Lightship*, édité aux États-Unis (en zone 1 et sans sous-titres français).

Le film réalisé par Robert Fischer en 2010, *Starting Out : The Making of Jerzy Skolimowski's Deep End (Point de départ, le tournage du film Deep End de Jerzy Skolimowski)*, est inclus dans l'édition DVD française de *Deep End*.

Le film de Damien Bertrand *Contre la montre... Jerzy Skolimowski, peintre, poète, cinéaste* (2003) est distribué en bibliothèques par CNC-Images de la culture.

Boy and Bicycle et *La Natation* par Jean Taris (cf. FILIATIONS) sont inclus respectivement dans le DVD du film *Les Duellistes* (Paramount), de Ridley Scott, et dans le coffret DVD *L'Intégrale Jean Vigo* (Gaumont).

CD

Tea for the Tillerman (1970), l'album de Cat Stevens qui comprend la chanson *But I Might Die Tonight*, et *Soundtracks* (1970), l'album du groupe Can qui comprend la chanson *Mother Sky*, ont tous deux fait l'objet de rééditions françaises en CD en 2009.

Enfin, on a un aperçu des six buts marqués le 7 février 1970 par George Best pour Manchester United contre Northampton Town aux adresses suivantes :

<http://www.youtube.com/watch?v=FcPeaeJ0Id4>

<http://www.youtube.com/watch?v=7mgrdWxfrm8>

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Mécanique des fluides

« I love her.

- You perverted little monster !

- I'm not a perverted little monster. »

Pour titre de cet éditorial, on aurait pu reprendre « Apnée juvénile », un jeu de mots souvent de mise à propos de *Deep End*. Mais celui que nous proposons nous semble tout aussi pertinent : dans ce film qui enchaîne dès ses premières images sang, peinture et bicyclette, c'est le jeu d'entraînement des fluides vitaux (eau, sperme, sang, voire liquide amniotique) qui mène la danse. Mécanique, vivant : si le film de Jerzy Skolimowski n'est pas considéré comme une comédie, le comique y exsude à chaque plan. Son titre est d'ailleurs lui-même un jeu de mots à sens multiples, qui associe d'emblée quotidienneté et fatalité, trivial et tragique. Trivial, tragique : c'est sur ce double mode que souvent l'adolescence se vit, et même s'il serait réducteur de qualifier *Deep End* de « *teen movie* », nous sommes curieux de savoir si les lycéens de 2012 se reconnaîtront peu ou prou, quarante ans après, dans les désirs et dans les souffrances du jeune Mike.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU LIVRET

À propos du cinéma et de lui-même, **Jean-François Buiré** dirait en fin de compte qu'il tente essentiellement de *transmettre des enthousiasmes*, sous des formes diverses (écriture, enseignement, programmation, réalisation).

