

POSSESSÃO

um filme de Andrzej Zulawski

com Isabelle Adjani, Sam Neill, Margit Carstensen

Possession | França, Alemanha | 1981 | 2h 04min | M/18

A relação de Mark entra numa espiral de gritos, de violência e de auto-mutilação. Acreditando que o único amante da sua mulher é o sinistro Heinrich, Mark não sabe da criatura demoníaca e tentacular que Anna mantém escondida num apartamento.

Festival de Cannes – Melhor Actriz (Isabelle Adjani)

Prémios César – Melhor Actriz (Isabelle Adjani)



Inferno

C'est une façon de comprendre le cinéma: la violence. Welles le disait devant un parterre d'étudiants, dans son film autobiographique en 16mm: l'écran est une surface inerte, il faut l'animer, la forcer. Le viol est une façon de comprendre le cinéma. L'écran blanc est une provocation virginale, il est là pour être déchiré, aspergé de sang.

Zulawski aime donc à le remplir, le combler de violences et d'horreurs, suivies avec une habileté consommée – allant jusqu'au tour de force dans les cadrages en mouvement –, par cet «œil perpétuellement ouvert», comme il dit, qu'est le grand angle. Violences? Horreurs? Est-ce qu'on n'a pas déjà vu ça maintes fois, est-ce que nous ne sommes pas un peu las de ces semblants que depuis vingt ans, régulièrement, le cinéma occidental relance sous les prétextes les plus vains? Est-ce que, déjà, *Shining* n'accusait pas la fatigue? Est-ce que c'est vraiment ça qui nous accroche au cinéma? Est-ce que le cinéma, en dernier lieu, c'est la boucherie, l'horreur et cet autre genre de boucherie qu'est la pornographie?

C'en est en tout cas l'un des points de chute. Mais il importe, à ce égard, de faire des différences. On peut considérer qu'il y a une complaisance un peu sordide pour la violence et l'abjection aussi bien chez Zulawski que, disons, chez Liliana Cavani, mais il n'en reste pas moins que l'un est un artiste et l'autre pas. Cela tient autant à la forme qu'au contenu, c'est-à-dire à la façon dont la matière est traitée, interprétée et «giclée» sur la surface de l'écran. Puisque la violence et l'horreur, au cinéma, comme du reste dans le réel, passent par un giclement de matière.

Zulawski ne lésine certes pas sur la matière. Quand Sam Neill prend deux balles dans le dos, on voit à vingt mètres, et au grand angle bien entendu, fuser le sang. Ce sont d'énormes caillots qui lui coulent de la bouche quand il tend celle-ci à Adjani pour un baiser de mort. Il noie Heinz Bennent, comme il le dit, «in a flow of shit», ou plus exactement dans un déluge de vomissures, d'eau et de sang débordant de la cuvette des chiottes, dans une mise en scène assez futillement destinée à faire croire, apparemment, à un spasme d'overdose. (Les tueurs professionnels aux Etats-Unis utilisent parfois, paraît-il, ce genre de procédé; Jimi Hendrix serait mort ainsi). Lorsque, vers le début du film, Adjani prend le couteau électrique pour couper des tranches de rosbif, on n'a pas besoin d'avoir vu

La Dernière femme pour avoir une petite idée de la façon dont ça va tourner (et Zulawski n'attend pas deux heures pour conclure, il emporte le morceau dans la continuité de la scène). Et ainsi de suite. Nous sommes abreuvés, bourrés, comblés. Dans les couloirs du métro de Berlin, Adjani dégorge comme un escargot (elle avorte de son moi bénéfique, celui qu'elle nomme «Sister Faith», laissons ça en anglais, c'est préférable). Les spectateurs feraient bien comme elle, histoire de se purger de tous les jus maudits, de toutes les substances infâmes dont le film est gorgé. Faut-il parler du monstre – le gadget vermiculotentaculaire du film –, le produit de la «possession», l'enfant chéri (et incestueux) du mauvais moi d'Adjani («Sister Chance», soeur Hasard)? Il est, bien sûr, la matière elle-même, la matière primitive et immonde, déroulant ses membres vermiculaires et sanglants; la matière dont le jeune Socrate refusait d'admettre (dans le Parménide, je crois), ongles, cheveux et crasse, qu'il pût en exister une forme éthérée, dans le ciel des idées.

La matière ici est donc, non seulement distribuée généreusement, non seulement étalée, non seulement incarnée (le monstre, le golem né de la femme démoniaque, l'anti-Adam qui est aussi le nouvel Adam, le dernier homme: le tueur), mais interprétée dans un scénario mystique. Est-il à prendre, ce scénario mystique, tout à fait au sérieux? Est-ce que Zulawski lui-même le prend très au sérieux? Il me paraît que non, ou alors, c'est à la manière du mysticisme décadent et ornemental, foisonnant d'allusions ésotériques dont nous n'avons absolument que faire, de la peinture symboliste belge ou expressionniste allemande, Toorop ou Beckmann, par exemple. On pense un peu à ce dernier, d'ailleurs, à cause des perspectives aiguës, des mutilations et de l'atmosphère lugubrement bouffonne de sa peinture. On pense aussi, si l'on préfère des références plus contemporaines, au dessinateur de B.D. Corben, à cause du démoniaque, de l'érotisme, des meurtres sauvages et de la tendance apocalyptique du récit. Bref, il s'agit d'un genre un peu douteux, quoique assez fort, et indéniablement impressionnant. Mais il ne faut pas s'y tromper: les invocations multiples du nom de Dieu dans le film ne signifient guère autre chose que l'affirmation ivre mortelle et vaine d'un moi puissant. (Le visage du Christ dans la scène de l'église, évoque est-ce un hasard, celui de Zulawski lui-même).

De ce point de vue la scène la plus éloquente du film, et d'ailleurs l'une des plus belles (car toutes ces violences, qui pourraient être aussi ridicules que vides, tout ce qui est excessif étant selon la formule insignifiant, sont sauvées par la grâce puissante du filmage, la tenue esthétique de la mise en scène), est celle, parfaitement erratique dans la temporalité du récit, où Adjani, brusquement et pour cette seule fois déguisée en professeur de danse, torture une jeune élève jusqu'à la crise de nerfs (une de plus) à seule fin de lui apprendre à dire «je». Il s'agit d'une scène «en abyme», c'est-à-dire d'un film dans le film, où se réfléchit donc tout le film. Il a été tourné par l'amant, Heinz Bennent, et est vu par le mari, Sam Neill. Il est marqué d'admirables et pervers regards-caméra d'Adjani. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette scène, la jeune ballerine torturée pour son bien par le professeur de danse jusqu'à la crise de nerfs, de celle – qu'à l'inverse je trouve exécrable –, tournée en deux plans et vraisemblablement deux prises, pas plus, où Adjani elle-même, dans les couloirs déserts du métro de Berlin, entre en transes et accouche, ou plutôt avorte par tous les bouts d'une immonde substance laiteuse et sanglante. Le professeur de danse, ici, c'est Zulawski, et l'on peut mettre dans sa bouche les mots que profère, dans l'autre scène, Adjani.



Je n'admire pas vraiment cette conception du cinéma et de la direction d'acteurs. Il y a quelque chose non seulement de creux mais de déplaisant, à faire fonds aussi délibérément, aussi grossièrement, sur l'hystérie des comédiens. Le désir du meurtre, le goût du carnage, qui sont ce qui passe de plus authentique dans le film, ne sont pas non plus éminemment sympathiques, et il est un peu facile de les mettre sur le compte de «l'obscurantisme polonais», comme l'ont fait certains critiques: c'est aussi bien tout une part du cinéma américain, ou pour mieux dire du *spectacle*, au sens situationniste du mot, américain, qui se trouve ici à l'état concentré; et pas celle qu'il faut préférer. (...)

Pascal Bonitzer, *Cahiers du cinéma* 326 (Julho-Agosto 1981)

«(...) Uma leitura perturbadora da separação, do ciúmes, do desejo, da rejeição, e da necessidade narcísica e neurótica pelo outro, *Possessão* (Andrzej Zulawski, 1981) é o trauma de uma relação que não dá mais certo.

(...) A câmera do diretor é impressionante, ele conduz o terror atmosférico com uma mão de mestre, e aos poucos tudo toma a forma e o clima que ele quer: a paleta de cores composta por um azul gelado é responsável pela ambientação introspectiva. De mesmo modo, o apartamento claustrofóbico é o local onde as maiores crises vão acontecer, e o ambiente, enquanto cenário, reflete como um espelho a íntima desordem do casal. Na medida em que o conflito se acentua, o local se torna cada vez mais caótico. (...) Ainda que o diretor tenha extraído dos dois personagens uma instabilidade psicológica limítrofe, com bons arcos e boas atuações de ambas as partes, é em Anna que Zulawski aprofunda o seu olhar e se perde na grandiosidade da sua própria criação. Ela, que representa os aspectos do feminino grotesco e monstruoso, como uma mulher medusa, é a grande estrela e a grande possuída. Inclusive, o papel de Isabelle Adjani lhe garantiu uma das performances femininas mais aclamadas daquele ano, ganhando nada mais, nada menos, que a Palma de Ouro de Melhor Atriz no Festival de Cannes, e o prêmio de Melhor Atriz no César do Cinema, a premiação mais importante da França. Esse é o nível da atuação de Isabelle como Anna, em um filme de horror, que passa a nivelar por cima toda produção feita após *Possession*.»

Fernando J.G., *Plano Crítico*