

Université de Montréal

Vers un cinéma de l'absurde : Les films de Roman Polanski

par Félix Brassard

**Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,
faculté des arts et sciences**

Mémoire présenté à la faculté des arts et sciences en vue de l'obtention du grade de
maître ès arts en études cinématographiques

Septembre 2014

Copyright, Félix Brassard, 2014

Table des matières :

Table des matières	p. 3
Remerciements	p. 5
Résumé et mots-clés (français)	p. 7
Résumé et mots-clés (anglais)	p. 9
Avant-propos	p. 11
Chapitre 1 : qu'est-ce que l'absurde?	p. 14
Chapitre 2 : Polanski, cinéaste kafkaïen?	p. 34
Chapitre 3 : l'absurde et le fantastique	p. 51
Chapitre 4 : <i>Le Locataire</i> , œuvre exemplaire	p. 85
Chapitre 5 : <i>The Ghost Writer</i> , récit d'une révolte tardive?	p. 103
Conclusion	p. 127
Bibliographie	p. 132

Remerciements :

Je tiens à remercier chaleureusement Dominic Arsenault, Marion Froger, Silvestra Mariniello, Dominique Nasta et Isabelle Raynauld, pour les séminaires très enrichissants qu'ils m'ont donné la chance de suivre lors de ma scolarité.

Merci également à Hugo, Mathieu, Ferraz, Magali, Pierre-Marc, Alexandra, Francis, Louis-Philippe, ainsi qu'à mes autres collègues de maîtrise, pour les passionnantes discussions et pour la bonne influence qu'ils ont eu sur mon parcours universitaire.

Merci à mon défunt père pour m'avoir fait découvrir et aimer le cinéma de Polanski.

Merci à ma mère pour son amour, pour ses encouragements et pour avoir émis le souhait d'être la première lectrice du présent ouvrage.

Finalement, merci à mon directeur Richard Bégin, pour avoir guidé ma plume avec ses commentaires avisés durant ce passionnant trajet que constitue l'écriture d'un mémoire.

Résumé :

La notion de l'absurde a pris dans la pensée et le langage courant un très grand nombre de significations, parfois très éloignées les unes par rapport aux autres. Il est arrivé à au moins deux reprises que le terme « absurde » soit entendu dans le sens d'un courant : dans la philosophie absurde théorisée par Albert Camus en 1942, et dans le Théâtre de l'absurde (Beckett, Ionesco, etc.), qui lui a connu son apogée dans les années cinquante. Ces deux mouvements pourraient être envisagés comme l'expression d'un seul et même courant, l'absurde, qui prend ses racines dans une Europe ébranlée par les horreurs de la guerre et l'affaissement de la religion chrétienne. Pour les contemporains, l'hostilité et le désordre de l'univers, de même que la solitude irrémédiable de l'individu apparaissent comme des vérités à la fois douloureuses et difficile à ignorer.

Roman Polanski (1933-), cinéaste à la fois prolifique et éclectique, ouvre à l'absurde de nouveaux horizons, ceux du septième art. L'analyse de son œuvre (et des éléments autobiographiques qui la sous-tendent parfois) met à jour d'indéniables parentés avec les figures-clés de l'absurde que sont Camus, Kafka, Nietzsche et les dramaturges européens de l'après-guerre. Ces parentés se repèrent tout autant dans les thématiques récurrentes de ses films que dans leurs obsessions formelles.

Mots-clés : absurde, Camus, cinéma, fantastique, Kafka, modernité, Nietzsche, Polanski, révolte, théâtre.

Abstract :

The idea of absurd has taken a huge amount of different meanings in thought and current speech. Some of these meanings may present important differences with others. There is at least two occurrences where the word “absurd” has been understood as a current: first, in the *philosophie absurde*, theorized by Albert Camus in 1942, and second, in the Theater of the Absurd (Beckett, Ionesco and others), who had his hours of glory during the 1950s. These two movements can be seen as two branches of a single current, the Absurd, who has its roots in Europe after World War II. The horrors of the conflict and the loss of faith in Christianity pushed the intellectuals and artists of this period to become very sensitive to ideas such as hostility (of men, of world...) and loneliness.

Roman Polanski (1933-), film director well-known for the eclecticism of his work, showed very notable acquaintances with Absurd in many of his movies. The analysis of his art (and of the autobiographical elements that sometimes appear in it) proves a clear relation with important figures of the Absurd current, such as Camus, Kafka, Nietzsche, and European playwrights of the post-war era. This relation can be observed in themes as well as in the *mise en scène* of Polanski's films.

Key words: Absurd, Camus, cinema, fantastic, Kafka, modernity, Nietzsche, Polanski, revolt, theater.

Avant-propos :

L'année 2013, qui a vu le début du travail sur le présent mémoire, a été marquée par deux coïncidences. Premièrement, il y eut la présentation du plus récent long-métrage de Roman Polanski, *La Vénus à la fourrure*, en avant-première mondiale au Festival de Cannes. Onze ans après sa dernière apparition sur la Croisette pour y présenter son *Pianist*, Polanski était de retour avec un huis-clos aux accents théâtraux particulièrement marqués et aux dialogues incisifs. Deuxièmement, l'année 2013 fut également le centième anniversaire de naissance d'Albert Camus, le père de la philosophie absurde. Pour l'occasion, nombre d'ouvrages sur l'œuvre de l'écrivain franco-algérien parurent, ravivant le débat et les polémiques à son égard¹.

Le présent mémoire se veut une étude du cinéma de Roman Polanski à travers le prisme de l'absurde. Cela implique qu'il faudra tout d'abord cerner ce que nous entendons par « absurde », car ce terme peut prendre dans le langage courant une foule de significations. Ce mémoire abordera également plusieurs notions importantes pour l'étude des arts, comme l'avant-garde ou la modernité, mais toujours à la lueur de cette question fondamentale qu'est l'absurde. En effet, nous entendons utiliser la richesse et la variété des figures qu'a pris l'absurde dans les arts et la pensée pour y inscrire le cinéma de Polanski, et ce, tout en tenant compte de son caractère hautement personnel (voire, par moment, autobiographique). Il sera également question du rapport particulier et ambigu que le cinéaste entretient avec des concepts comme les genres cinématographiques ou le réalisme, avec toujours, en filigrane, cette question de l'absurde. Les écrits de philosophes comme Friedrich Nietzsche, et surtout le déjà-nommé Albert Camus, serviront d'armature théorique pour appréhender le cinéma de Polanski, sans toutefois perdre de vue que nous avons bien affaire à l'œuvre d'un artiste et non uniquement à celle d'un penseur abstrait. Par-là, nous entendons que c'est d'abord par son emploi de la mise en scène

¹ <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/10/23/03005-20131023ARTFIG00483-albert-camusdivise-autant-qu-il-federe.php>

et des moyens d'expression propres au cinéma, notamment le montage, que Polanski exploite cette notion de l'absurde, et non seulement par le biais des thématiques présentes dans ses scénarii (même si ceux-ci, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir en détails, restent à eux-seuls extrêmement riches à l'égard de notre sujet).

Le programme est, en soi, extrêmement vaste. D'une part, parce que la filmographie de notre cinéaste est relativement longue (onze court-métrages et vingt longs) et que chacun de ses films mériteraient au moins une mention dans le présent ouvrage, et d'autre part, parce que la notion d'absurde, même en l'expurgeant de nombreux sens étymologiques ou populaires pour tenter de la réduire à un courant de pensée relativement cohérent et qu'on pourrait retracer à travers l'histoire des arts et des idées, demeure en elle-même extrêmement riche et continue de recouvrir de multiples occurrences (c'est d'ailleurs ce que nous verrons dans le premier chapitre). Étant donné cette richesse inhérente à notre sujet, il est inévitable que certains films et certaines idées apparaîtront moins développées que d'autres. Des choix ont dû être faits, et ces choix reposent, certes en partie sur nos propres goûts et intérêts, mais surtout sur l'abondante littérature déjà existante sur le cinéaste à l'étude, littérature qui comprend un grand nombre de monographies et d'articles divers, dont certains seront cités en cours d'ouvrage. Nous ne sommes certes pas les premiers à soulever des points communs entre Polanski et Kafka, ou à relever chez lui un emploi très particulier du genre fantastique. Le pari du présent mémoire est de fouiller plus en profondeur ces questions récurrentes, en les unifiant sous la bannière de l'absurde, l'objectif recherché étant d'inscrire le cinéma polanskien, d'apparence si singulier, à l'intérieur d'un vaste courant pourvu de fortes résonances universelles.

Chapitre 1 : qu'est-ce que l'absurde?

Avant d'analyser l'œuvre de Polanski sous l'angle de l'absurde, il apparaît essentiel de dresser un panorama du courant absurde et de ses différentes occurrences. L'absurde est une notion foisonnante, protéiforme, et nous tenterons ici d'en identifier les origines, les caractéristiques et les personnalités-clés auxquelles elle réfère. Étymologiquement parlant, le mot « absurde » vient du latin *absurdus* et tire son origine du lexique musical, *absurdus* désignant quelque chose de discordant pour l'oreille². Avec le temps, ce terme est devenu dans le langage courant le synonyme de quelque chose d'insensé, d'inconcevable, d'incompréhensible. C'est d'ailleurs la définition qu'en donne *Le Petit Robert* : l'absurde est « contraire à la raison, au sens commun », il « viole les règles de la logique. » (2010, p. 12)

Dans un souci de clarté et de synthèse, nous avons pris le parti de séparer le courant absurde en deux branches, l'une théâtrale et l'autre philosophique. Toutefois, nous nous intéresserons davantage à ce qui rapproche ces deux branches qu'à ce qui les distingue. Cette approche nous apparaît plus féconde pour le présent travail, même si elle nous éloignera de certains théoriciens de l'absurde que nous citerons plus loin (notamment Michel Pruner), qui tendent généralement à envisager le « Théâtre de l'absurde » et ses représentants (Beckett, Ionesco, etc.) comme n'ayant que peu de choses à voir avec les écrits de philosophes comme Albert Camus ou Jean-Paul Sartre. Cette séparation de l'absurde en deux branches ne doit cependant pas être perçue comme absolument étanche. Rappelons que Camus et Sartre se sont également illustrés par l'écriture de pièces de théâtre, et que certains auteurs attachés au « Théâtre de l'absurde » (Ionesco notamment) ont aussi publié des ouvrages théoriques³. Néanmoins, les commentateurs s'accordent généralement pour dire que les pièces et romans de Camus et Sartre auraient souvent pour but d'illustrer, par le biais de la fiction, leurs idées philosophiques, alors que les

² Rudzka 1978, p. 11.

³ Pour de plus amples détails, on peut se référer aux bibliographies respectives des auteurs nommés.

ouvrages de Ionesco serviraient de justification et d'explication à son œuvre théâtrale. En bout de ligne, soit la philosophie, soit le théâtre semble primer. En ce qui nous concerne, nous commencerons par analyser la branche théâtrale, puis nous ferons de même avec la branche philosophique, pour ensuite souligner ce qui les rapproche, nous permettant d'avoir une vision plus précise de ce que nous entendons par « courant absurde ». Nous en profiterons également pour voir en quoi le cinéma de Roman Polanski présente certaines ressemblances non négligeables avec le « Théâtre de l'absurde », tant du point de vue de sa construction dramatique que de ses thèmes.

Théâtre

La formule « théâtre de l'absurde » a été inventée par l'auteur Martin Esslin dans son ouvrage éponyme paru dans les années soixante. Auparavant, des dénominations comme « antithéâtre » ou « théâtre d'avant-garde » avaient également été tentées afin d'identifier cette forme particulière de théâtre qui était apparue en France au lendemain de la Seconde guerre mondiale, et dans laquelle s'exerçaient, parmi les plus emblématiques, des auteurs comme Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1994), Arthur Adamov (1908-1970) ou Jean Genet (1910-1986)³. Précisons d'emblée qu'aucun des auteurs cités ne s'est réclamé ouvertement de l'absurde, ni d'aucune école en particulier d'ailleurs. C'est seulement a posteriori que des écrivains aussi hétéroclites ont été regroupés sous une même bannière (parfois à leur corps défendant⁴). Ce désir d'indépendance est aisément repérable dans le style de leur œuvre respective. Même un néophyte est en mesure de voir la différence entre la froideur ascétique de *Fin de partie* (Beckett, 1957) et la cacophonie effrénée de *Rhinocéros* (Ionesco, 1959), entre le déluge de non-sens de *La Cantatrice chauve* (Ionesco, 1950) et le réalisme teinté de poésie des *Bonnes* (Genet, 1947). En revanche, malgré ces nuances indéniables, on relève aussi des caractéristiques communes. Ces caractéristiques nous permettent d'affirmer que malgré leur style

³ Rudzka 1978, p. 12-13

⁴ Berguez 2003, p. V, 6-7 et 22

hautement personnel et novateur, ces pièces sont les héritières d'une riche tradition théâtrale et participent bel et bien d'un courant défini, celui de l'absurde. Aussi, c'est le recensement de ces caractéristiques qui permet d'identifier les origines du Théâtre de l'absurde, ce pourquoi nous ferons dans un premier temps la liste desdites caractéristiques pour, dans un second temps, retracer les sources historiques de tels parti-pris. Pour y parvenir, nous nous baserons essentiellement sur l'ouvrage *Les théâtres de l'absurde* de Michel Pruner, ainsi que sur les écrits de Martin Esslin et de Danuta Rudzka.

Deux points communs particulièrement importants se dessinent. Premièrement, on note un mépris pour le théâtre dit « bourgeois » et ce qui le caractérise, à savoir : une recherche du réalisme, avec une temporalité claire et des lieux et des actions bien définis, et une importance particulière attachée aux dialogues (dont la qualité fait généralement la valeur de la pièce) et à la psychologie des personnages. Les auteurs de l'absurde voudront se défaire de ce genre de théâtre et chercheront à innover. Deuxièmement, les œuvres recensées ont en commun de développer une vision globalement très pessimiste du monde et de l'être humain. Les « intrigues »⁵ des pièces mettent en scène des individus écrasés, déprimés et désorientés, qui sont plongés au cœur d'un monde violent et incompréhensible, dans lesquels ils ne trouveront que le désespoir ou la mort. Les autres caractéristiques que l'on retrouve de façon presque systématique dans la dramaturgie absurde découlent de ces deux points fondamentaux : une obsession pour la mort, la misère et la souffrance, conséquence du délitement des croyances religieuses; une remise en question du langage et de sa fonction première, à savoir d'assurer la communication entre les individus; un goût pour le non-sens, l'imprévisible et l'aléatoire; l'omniprésence de l'humour, qui permet de tempérer une vision extrêmement tragique de l'existence pour mieux la faire accepter au spectateur; l'omniprésence aussi de l'onirisme; et, pour clore, l'apparition d'un nouveau type de personnage, qui se distingue de celui du théâtre classique par une

⁵ Le terme « intrigue » pose problème car il est généralement entendu comme une progression de l'action, où les personnages poursuivent des buts bien définis. Or, ce n'est généralement pas ce que l'on peut voir dans les pièces du Théâtre de l'absurde.

perte d'identité et d'intériorité, mettant grandement à mal la traditionnelle identification du spectateur.

Toutes ces assertions doivent maintenant être mises en relation, d'une part, avec les œuvres théâtrales ou romanesques dont les auteurs de l'absurde ont tiré leur inspiration, et d'autre part, avec le contexte social, historique et politique de l'époque qui aura vu naître le Théâtre de l'absurde. L'influence de certains dramaturges comme Alfred Jarry (1873-1907), auteur du cycle d'*Ubu*, ou de mouvements artistiques comme le dadaïsme et son héritier le surréalisme, fut déterminante. C'est d'eux que vint la première tentative (à l'époque moderne, du moins) de mettre à mal les fondements du théâtre « bourgeois », et en cela le Théâtre de l'absurde leur est redevable. C'est également à eux qu'il emprunte sa virulente critique du langage. Cette remise en question du langage peut prendre deux tangentes, que Michel Pruner résume dans son ouvrage⁶. Dans la première, c'est la pure et simple inadéquation des mots et du langage humain qui est visée. Le langage devient inapte à traduire la pensée, à exprimer la vérité et à permettre une compréhension mutuelle entre les individus. Ce n'est plus l'homme qui est maître du langage, mais plutôt l'inverse. La parole trahit de la sorte sa fonction première. Cette méfiance, voire même cette hostilité avouée envers le langage se retrouve dans plusieurs courants d'idées qui sont plus ou moins contemporains du Théâtre de l'absurde, comme le marxisme ou la psychanalyse freudienne, qui font état tous deux, chacun à leur manière, de l'inadéquation entre le langage parlé et les aspirations réelles de l'homme⁷. Esslin et Rudzka s'entendent tous deux sur l'influence décisive qu'a également exercée le contexte historique de l'après-Seconde guerre mondiale sur cette remise en question du langage⁸. En effet, la folie des idéologies totalitaires (fascisme, nazisme, communisme), qui tirèrent en partie leurs forces d'un détournement des mots, notamment par la propagande, suscita chez l'individu une méfiance envers ce qu'on lui dit, envers les idées et les valeurs qu'on cherche à lui imposer par le biais de la parole. Cette méfiance paraît

⁶ Breguez 2003, p. 127 à 143.

⁷ Esslin 1963, p. 386 à 388.

⁸ *Ibid.*, p. 377 et Rudzka 1978, p. 17.

entièrement justifiée au vu de l'ampleur des mensonges et des horreurs commis par ces régimes. La seconde tangente relevée par Pruner consiste en un appauvrissement du langage, qui entre en phase de décrépitude, de décomposition; il n'est plus qu'un amas de stéréotypes, de proverbes, de lieux communs... Plus que la stricte inadéquation des mots avec la pensée, c'est ici la mort de la pensée qui est symbolisée. Les personnages sont désormais inaptes à la réflexion. Concrètement, dans une tangente comme dans l'autre, cette méfiance envers le langage peut prendre diverses formes, chaque auteur ayant ses préférences : emploi de néologismes, de jeux verbaux, de phrases dénuées de sens; grammaire qui disparaît; récurrence de monologues et de soliloques; emploi du silence et de la gestuelle des acteurs pour tenter de développer une alternative au langage parlé; etc.

Du point de vue historique, on ne peut sous-estimer l'influence de la Seconde guerre mondiale sur le Théâtre de l'absurde. Elle nous permet d'identifier la source de cette vision désespérée et angoissée de la condition humaine. Après six ans de guerre, soixante-deux millions de morts, des villes anéanties, des populations déplacées, des familles brisées, sans oublier le suprême effroi qu'a constitué pour l'humanité la découverte des camps de concentration, l'Europe est exsangue. À ce bilan déjà très lourd s'ajoute la Guerre froide, qui a vu la séparation du monde en deux camps et promet déjà de nouvelles horreurs, sur fond de catastrophe atomique cette fois. Dans un tel contexte, toute attitude positive, toute foi en l'avenir paraît obscène. Les anciennes formes artistiques (dont, on l'a vu, le théâtre classique) semblent périmées, et avec elles tout un système de valeurs. Les pertes liées à la Seconde guerre mondiale ne furent pas qu'humaines et matérielles, elles furent aussi rationnelles. Dans un monde déjà ébranlé par la « mort de Dieu »⁹ proclamée par Nietzsche et par la disparition des repères religieux, la barbarie de la guerre a fortement affaibli la croyance en l'humanisme et en ses valeurs, qui s'étaient en quelque sorte substituées aux anciennes valeurs religieuses¹⁰. L'athéisme gagnait du terrain sur le

⁹ « Dieu est mort » (« *Gott ist Tot* ») est l'une des plus célèbres formules de Nietzsche. Elle apparaît une première fois dans *Le Gai Savoir* en 1882 avant d'être reprise dans *Ainsi parlait Zarathoustra* l'année suivante.

¹⁰ Sur cette question de l'humanisme envisagé comme un succédané des anciennes valeurs chrétiennes, on peut consulter l'ouvrage *L'Unique et sa propriété* (1844) du philosophe allemand Max Stirner (1806-1856).

principe de « volonté divine », mais l'idée d'un monde désorganisé et sans valeurs transcendantes faisait peur. D'une certaine manière, l'humanisme comblait ce vide. La croyance en l'humain et en sa faculté de raisonner remplaçait la croyance en Dieu. Cette « religion de substitution » s'est naturellement évaporée dès que les cendres de la guerre furent retombées. Désormais, l'humain apparaissait comme une créature fondamentalement mauvaise et stupide. Pour les contemporains de l'après-guerre, le monde devient tout à coup un endroit hostile, opaque et incompréhensible, que l'individu est condamné à arpenter sans jamais pouvoir vraiment connaître. Dans le monde des dramaturges absurdes, l'univers est un endroit dangereux, et la mort constitue moins une délivrance qu'un anéantissement. Devant ce gâchis, Dieu (à supposer qu'il existe) reste éternellement muet. Ces dernières constatations nous permettent déjà d'entrevoir les liens qu'entretiennent la « branche théâtrale » et la « branche philosophique » du courant absurde. Nous y reviendrons plus loin.

Le Théâtre de l'absurde a donc pour particularité d'exposer les problèmes propres à l'homme moderne, tout en refusant d'énoncer clairement quelques pistes solutions. Point de pièces à thèse ici, contrairement à ce qu'on a pu voir chez un dramaturge comme Bertolt Brecht (1898-1956), par exemple. Le Théâtre de l'absurde possède toutefois certaines parentés avec celui de Brecht en ce qu'il ruine l'identification du spectateur au personnage. C'est par le biais de l'humour et du burlesque qu'intervient cette ruine, et l'humour est aussi ce qui permet de faire « digérer » la pièce au spectateur. Selon Pruner, c'est d'ailleurs cet humour qui expliquerait l'immense popularité dont jouèrent les auteurs de l'absurde auprès du public international¹¹.

Toutes ses thématiques qu'englobe l'angoisse de l'homme moderne, ainsi que le recours à l'humour pour désamorcer les tensions, se trouvaient déjà chez un auteur du début du XX^{ème} siècle qui exercera lui-aussi une influence déterminante sur le courant absurde : Franz Kafka (1883-1924). Rarement les thèmes de la solitude irrémédiable de l'homme et de l'incompréhension que celui-ci éprouve face à

¹¹ Breguez 2003, pp. 80-81.

l'univers qui l'entoure auront trouvé un plus brillant chantre. On doit également à Kafka une nouvelle conception du personnage dont les dramaturges du Théâtre de l'absurde s'inspireront. Cette conception se distingue, notamment, par le refus de la caractérisation et par l'absence d'identité. Les romans de Kafka tendent à évacuer le psychologisme afin de broser des personnages qui ne se définissent que par les situations (souvent obscures) dans lesquelles ils sont plongés. Le personnage kafkaïen est dénué de passé et d'avenir; toute son existence est réglée sur la durée de l'histoire. Nous aurons l'occasion de revenir plus en profondeur, dans le second chapitre, sur le style de Kafka et sur les parallèles que l'on peut établir avec la vie et l'œuvre de Roman Polanski.

Pour clore ce portrait du Théâtre de l'absurde, examinons à quelles influences les dramaturges puisent lorsqu'ils font de l'onirisme une des caractéristiques dominantes de leurs œuvres. Le premier écrivain à avoir présenté des scènes de rêve au théâtre est le suédois August Strindberg (1849-1912), dont l'œuvre participe à la fois du naturalisme et de l'expressionnisme. On peut également y voir une influence du surréalisme, qui soutenait que le rêve permettrait d'atteindre un niveau de compréhension supérieur à celui de la logique. La psychanalyse freudienne en arrivait plus ou moins à des conclusions analogues. En quoi consiste l'onirisme? Il ne s'agit pas seulement de représenter des scènes de rêves présents au sein de la diégèse, mais de s'inspirer de l'ambiance et de la morphologie propres aux rêves pour élaborer le texte et la mise en scène des pièces. C'est souvent, pour les dramaturges de l'absurde, un moyen de projeter sur scène des images issues de leur subconscient. Concrètement, cet onirisme peut prendre forme de plusieurs façons. Premièrement, il y a l'action elle-même et son contenu, qui apparaissent masqués sous un ensemble de symboles, de manière à ce que leur logique ne soit pas immédiatement perceptible, comme c'est le cas du rêve. On peut y voir une nouvelle trace de la méfiance des auteurs issus du courant absurde envers ce qui relève de la logique cartésienne. Des pièces comme *Le Piéton de l'air* (Ionesco, 1962) ou *Si l'été revenait* (Adamov, 1970) constituent sur ce point de bons exemples. Deuxièmement, le traitement de l'espace peut lui-aussi présenter des

similitudes avec ce qu'on retrouve dans le rêve : espace fuyant, multiple, qui se métamorphose sans préavis. L'espace se voit doté d'une véritable personnalité (parfois changeante) et ne se limite plus à n'être qu'une toile de fond indifférenciée devant laquelle les personnages s'agitent. Parfois, il prend un sens métaphorique en devenant le reflet des tourments intérieurs qui taraudent les personnages (ou l'auteur). C'est ce qu'on retrouve dans *Les Bâtisseurs d'empire* (Vian, 1959) ou dans *Le Roi se meurt* (Ionesco, 1962). Troisièmement, le traitement du temps peut aussi participer de cette atmosphère onirique. Plusieurs pièces du Théâtre de l'absurde présentent une chronologie complètement dérégulée. Le temps y devient une notion mystérieuse, insaisissable et subjective. Les mélanges de temporalités et les sauts brusques dans l'avenir ou le passé deviennent fréquents. *La Parodie* (Adamov, 1947) et *En attendant Godot* (Beckett, 1952) présentent bien ce genre de caractéristiques. Le Théâtre de l'absurde, contrairement au théâtre bourgeois, semble mettre un point d'honneur à ne jamais faire coïncider le temps de l'action avec celui de la représentation, et ce, au mépris des règles aristotéliennes d'unité de temps, de lieu et d'action¹². Ce ne sont certes pas toutes les pièces qui se livrent à ce jeu. En revanche, ce qui paraît constant, c'est le refus de situer clairement l'action représentée dans le temps historique. Il arrive que l'action fasse référence à des événements connus ou à des époques précises, mais cela se fait toujours de façon détournée. Les pièces absurdes présentent des actions imprévisibles, qui bafouent les lois naturelles et la logique humaine et qui laissent fréquemment le spectateur dans le flou quant à leurs tenants et aboutissants. En cela, on peut qualifier ces pièces d'oniriques.

À ce moment-ci de ce travail, le cinéphile qui connaît bien la vie et l'œuvre de Roman Polanski aura déjà établi plusieurs correspondances. Si les dramaturges de l'absurde ont été marqués par les affres de la guerre, la blessure est encore plus profonde pour Polanski, juif polonais ayant survécu au ghetto de Cracovie et dont la famille a fait l'expérience des camps de la mort. À cette enfance au sein d'une

¹² Nicolas Boileau (1636-1711) énumérera les règles du théâtre classique dans son *Art poétique* (1674) en s'inspirant directement des écrits d'Aristote (notamment, la *Poétique*).

époque tourmentée s'ajouteront d'autres malheurs plus personnels, comme l'assassinat de son épouse Sharon Tate en 1969¹³. Si on analyse l'œuvre de Polanski, on s'aperçoit que, par nombre d'aspects, elle prolonge les considérations que nous avons développées jusqu'ici à propos du Théâtre de l'absurde. Les personnages polanskiens sont eux-aussi aux prises avec un univers profondément hostile, et eux-mêmes peinent à comprendre les raisons de cette hostilité. Rappelons-nous la timide Carol (*Repulsion*, 1965), la douce Rosemary (*Rosemary's Baby*, 1968), l'affable Trelkowsky (*Le Locataire*, 1976), l'innocente Tess (*Tess*, 1978), le courageux Oliver (*Oliver Twist*, 2005). Tous trahis et humiliés par leur entourage, tous jetés dans un tourbillon de forces maléfiques qui les plonge au bord de la folie. Mais le danger qui guette ne provient pas que de l'extérieur, il vient également de l'intérieur : individus au passé brumeux, à l'identité parfois instable et à l'avenir inquiétant, les personnages polanskiens apparaissent comme des enveloppes vides, parfois anonymes¹⁴, à qui les monstres du dehors infligent toutes sortes de mutilations. Aux multiples passages à tabac des pauvres hères de *Deux Hommes et une armoire* (1958) répondent la morsure au cou d'Alfred (*Dance of the vampires*, 1967) et le nez tailladé de Gittes (*Chinatown*, 1974). Dans le cinéma de Polanski comme dans le Théâtre de l'absurde, la mort est omniprésente et l'incapacité des personnages à communiquer avec les autres accélèrent leur déchéance. Mais l'humour est également présent et offre un contrepoint à la noirceur d'un tel univers; qu'on pense aux pitreries burlesques des premiers court-métrages (qui se retrouvent aussi dans *Dance of the vampires*) ou aux répliques sarcastiques de *Chinatown*, de *The Ninth Gate* (1999) ou de *Carnage* (2011). L'onirisme aussi est au rendez-vous, soit par présence directe de séquences de rêve (*Rosemary's Baby*, *MacBeth* (1971)) ou d'hallucination (*Repulsion*, *Le Locataire*), soit par un jeu sur l'action, l'espace et le temps similaire à ce que nous avons déjà relevé plus hauts : dans *La Vénus à la fourrure*, par exemple, le spectateur (comme le protagoniste) en vient à ne plus savoir s'il est face à une situation

¹³ Pour les informations relatives à la vie du cinéaste, nous nous basons essentiellement sur son autobiographie *Roman par Polanski*, parue en 1984.

¹⁴ À ce propos, le critique Alexandre Tylski a consacré un chapitre de son ouvrage *Roman Polanski, une signature cinématographique* (2008) à l'étude des personnages polanskiens et de leur rapport trouble à l'identité.

réelle ou à une comédienne qui joue.

Nous pourrions continuer jusqu'à satiété ce jeu des comparaisons entre la filmographie polanskienne et le Théâtre absurde. Toutefois, nous l'arrêterons ici car l'exercice nous apparaît un peu superficiel. En effet, les comparaisons à établir se situent presque exclusivement du côté des thématiques. Contrairement au Théâtre de l'absurde, qui, comme nous l'avons déjà mentionné, prend ses racines dans un mépris du théâtre bourgeois et dans la remise en question des anciennes formes communément admises, le cinéma de Polanski n'est pas avant-gardiste. Au contraire, Polanski s'affiche plutôt comme un cinéaste réaliste et un grand amateur de cinéma dit « classique »¹⁵. Si l'analyse du Théâtre de l'absurde s'est avérée riche en enseignement du point de vue des thématiques, le présent travail cherche également à démontrer en quoi la mise en scène des films de Polanski permet de ranger ceux-ci à l'intérieur du courant absurde. Pour ce faire, la branche philosophique de l'absurde nous apparaît plus féconde. C'est ce que nous verrons dans les chapitres qui suivront.

Martin Esslin voit une « expérience mystique » (1963, p. 406) dans les pièces du Théâtre de l'absurde. Elles seraient l'expression d'une recherche, d'une quête religieuse, le théâtre ayant remplacé la religion chrétienne en offrant à la communauté certains rituels permettant de lier les individus entre eux :

(...) effort, peut-être timide et hésitant, de chanter, de rire, de pleurer, et de murmurer, si ce n'est pour louer Dieu (...), du moins pour trouver une dimension à l'Ineffable; un effort destiné à rendre l'homme conscient des réalités essentielles de sa condition, à lui instiller à nouveau le sens perdu du mystère universel et de l'angoisse première, à l'arracher à une existence devenue banale, mécanique, superficielle et dépourvue de la dignité que confère la lucidité. (*ibid.*, p. 378)

Dans les pièces du Théâtre absurde, le personnage, qui représente l'homme moderne, tente de trouver un refuge, de fuir la mort vers laquelle il chemine inexorablement. Toutefois, contrairement aux religions à proprement parler, ces pièces ne cherchent pas à livrer au spectateur des réponses toutes

¹⁵ Belmans 1971, pp. 102, 128.

faites ou à identifier clairement de saines valeurs de vie. Elles partent plutôt du principe suivant lequel reconnaître l'absurdité de la vie permet de mieux y faire face. Cette absurdité est double : d'une part, il s'agit de l'absurdité d'une certaine humanité qui vit dans l'hypocrisie, l'inconscience et la superficialité, et d'autre part, il s'agit aussi de l'absurdité de la condition humaine elle-même dans un monde sans finalité, sans transcendance et dénué de Dieu.

(...) si l'on fait face à l'anxiété, au désespoir, à l'absence de croyances divinement révélées, on peut les dépasser. Car le désarroi devant l'effondrement des solutions faciles et la disparition d'illusions qui nous sont chères ne demeure douloureux qu'autant que l'esprit s'attache à les conserver. Une fois qu'elles sont abandonnées nous avons à nous rajuster à la situation nouvelle et à faire face à la réalité elle-même. Et parce que les illusions dont nous souffrons rendent plus difficile notre adaptation à la réalité, leur perte sera finalement ressentie comme exaltante. (*ibid.*, p. 406)

Le terme « mystique » doit donc être utilisé avec précaution. Il ne signifie aucunement un retour à l'irrationnel, mais bien un effort d'adaptation qui serait fait en-dehors des systèmes de pensée (religions ou idéologies totalitaires) qui ont entraîné le monde moderne au bord du gouffre. Parce qu'elles font état d'une tentative pour contrecarrer ces systèmes de pensée et réaffirmer l'absurdité de l'existence, ces dernières considérations nous emmènent à la lisière de la philosophie absurde.

Philosophie

C'est lorsqu'il fait paraître son essai *Le Mythe de Sisyphe* en 1942 qu'Albert Camus fonde la philosophie absurde. Comme c'est le cas du Théâtre de l'absurde, cette philosophie, pour nouvelle qu'elle soit, n'en est pas moins l'héritière de différents auteurs et mouvements que Camus cite abondamment dans son ouvrage. Nous commencerons par dresser le portrait des origines de cette philosophie avant d'en faire la description, explicitant du même coup en quoi l'absurde est novateur. Nous nous attarderons plus particulièrement sur l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, contemporain des écrits de Camus, lequel nous permettra de mieux mettre en relief les spécificités de la philosophie absurde. Nous serons donc finalement en mesure de tenter une définition claire du courant absurde.

L'une des principales influences d'Albert Camus, bien qu'il le critiquera dans certains travaux subséquents, est le philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900). Auteur prolifique, Nietzsche s'est fait l'adversaire acharné de la morale chrétienne, qu'il aurait voulu voir remplacer par un culte du surhomme, le surhomme étant non pas une quelconque divinité, mais bien un homme qui s'est délivré de tout ce que la morale chrétienne et petite-bourgeoise a de mauvais : le ressentiment, la honte, les idées reçues...

Une autre des principales sources théoriques de l'absurde de Camus est la philosophie existentialiste, à laquelle il sera d'ailleurs souvent associé, à son corps défendant. On considère que l'existentialisme apparaît avec Soren Kierkegaard (1813-1855), mais nombre de philosophes y sont également rattachés, notamment (parmi ceux que citent Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*) Martin Heidegger (1889-1976), Karl Jaspers (1883-1969) et Léon Chestov (1866-1938). L'existentialisme a pour principe fondateur l'idée que l'être humain est libre de ses choix et de ses actions dans le monde. L'existentialisme refuse de ce fait toute doctrine (religieuse ou autre) qui chercherait à déterminer l'existence de l'homme. Ce faisant, les existentialistes, qu'ils soient chrétiens (comme Kierkegaard) ou athées (comme Heidegger), voient la condition humaine déboucher sur une impasse : puisqu'il n'y a rien qui me détermine et que je puis reconnaître comme tel, puisque Dieu est une chimère pour les uns ou une divinité muette et inatteignable pour les autres, alors mon existence est sans but et par conséquent absurde. C'est là qu'intervient la philosophie absurde d'Albert Camus : elle prend pour point de départ ce qui était la conclusion des existentialistes, soit l'absence de finalité pour le genre humain. Face à cette révélation, certains préfèrent « le saut » mystique, à savoir que, incapables de tirer jusqu'au bout les conclusions que l'aboutissement de leurs réflexions impliquent, ils préfèrent s'en remettre à Dieu : devant l'incapacité à comprendre, à découvrir le sens de la vie, ces philosophes (parmi lesquels Camus range Kierkegaard, Chestov et Jaspers) retournent à Dieu, qui devient la consolation pour

l'humiliation infligée à leur intellect :

(...) l'antinomie et le paradoxe deviennent critères du religieux. Ainsi cela même qui faisait désespérer du sens et de la profondeur de cette vie lui donne maintenant sa vérité et sa clarté. Le christianisme, c'est le scandale et ce que Kierkegaard demande tout uniment, c'est le troisième sacrifice exigé par Ignace de Loyola, celui dont Dieu se réjouit le plus : « le sacrifice de l'Intellect ». Cet effet du « saut » est bizarre, mais ne doit plus nous surprendre. Il fait de l'absurde le critère de l'autre monde alors qu'il est seulement un résidu de l'expérience de ce monde. « Dans son échec, dit Kierkegaard, le croyant trouve son triomphe. » (1942, p. 59)

Ces considérations concernent évidemment la branche chrétienne des existentialistes. Qu'en est-il de l'autre branche? Elle en tire évidemment d'autres conclusions, mais nous les examinerons plus loin lorsque nous aborderons l'existentialisme sartrien.

Avant de passer à une description plus précise de la réflexion d'Albert Camus sur l'absurdité de la condition humaine et ce qu'il faut en tirer, traitons brièvement d'un autre courant philosophique que Camus aborde; la phénoménologie. La phénoménologie propose une nouvelle méthode de pensée, elle nie à la raison son pouvoir transcendant : « Penser, ce n'est plus unifier, rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe. Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est faire de chaque idée et de chaque image (...) un lieu privilégié. » (*ibid.*, p. 45) En cela, elle renonce à expliquer le monde. On pourrait déduire que pour les phénoménologues, les moyens ont plus d'importance que la fin. Si cette doctrine s'en tenait à cela, elle ne serait pas incompatible avec l'absurde, car elle ne prendrait pas pour acquises des forces qui seraient extérieures à notre monde. Edmund Husserl (1859-1938), le fondateur de la phénoménologie, met aussi de l'avant le concept d'Intention. Ce mot n'évoque à la base aucune finalité, il signifie seulement que la conscience, en posant son attention sur un objet, le fixe et l'isole, ce qu'Husserl nomme « réduction ». Or, nous dit Camus, les méthodes de pensée ont toujours deux versants, l'un psychologique et l'autre métaphysique. L'Intention ramène la notion d'essence des objets, que l'on peut identifier par le biais de la description; elle veut « retourner aux choses mêmes », selon le mot d'Husserl. Ce dernier fait même référence à des « essences extra-temporelles » que la pensée mettrait à jour et qui seraient présentes dans toute donnée de perception.

Camus y voit le signe d'une pensée qui se jette dans un « polythéisme abstrait » (*ibid.*, p. 67), dans une « métaphysique de consolation » (*ibid.*, p. 69). Notre monde n'est plus uniquement lui-même, il révélerait certaines vérités éternelles transcendantes. La phénoménologie s'éloigne alors de l'absurde.

Maintenant que nous avons souligné certaines des origines de la pensée de l'absurde, retraçons-en la logique. D'entrée de jeu, Camus identifie le suicide comme le seul problème philosophique sérieux. La vie vaut-elle la peine d'être vécue? Et surtout, le vaut-elle malgré l'absurdité d'un monde sans finalité, sans organisation, sans valeurs transcendantes, et probablement sans Dieu? Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ce qui était la conclusion des premiers philosophes existentialistes est désormais utilisé comme point de départ et d'ancrage. Ici, le suicide ne doit pas être envisagé comme un problème social, mais bien comme une interrogation individuelle. Le suicide est l'aboutissement d'un parcours réflexif. « Commencer à penser, c'est commencer d'être miné », nous dit Camus (*ibid.*, p. 19). Le suicide correspond à un aveu d'incompréhension face au monde, et c'est de cette incapacité à expliquer le monde que naît l'absurde. Maintenant, toute la question est de savoir si le suicide est la bonne réponse à l'absurdité de la condition humaine. À première vue, le suicide peut sembler être une conduite tout à fait logique; la vie n'a pas de but, alors à quoi bon vivre dans un monde à ce point désordonné et incontrôlable? Conduite logique, certes. Or, comme nous l'avons abondamment explicité dans les pages précédentes, le courant absurde se méfie de la logique, et se méfie encore davantage des réponses toutes faites. La philosophie absurde, tout comme son pendant théâtral, suppose une attitude critique à l'égard du rationalisme :

L'intelligence aussi me dit donc à sa manière que ce monde est absurde. Son contraire qui est la raison aveugle a beau prétendre que tout est clair, j'attendais des preuves et je souhaitais qu'elle eut raison. Mais malgré tant de siècles prétentieux et par-dessus tant d'hommes éloquentes et persuasifs, je sais que cela est faux. Sur ce plan du moins, il n'y a point de bonheur si je ne puis savoir. Cette raison universelle, pratique ou morale, ce déterminisme, ces catégories qui expliquent tout, ont de quoi faire rire l'homme honnête. Ils n'ont rien à voir avec l'esprit. Ils nient sa vérité profonde qui est d'être enchaîné. (*ibid.*, p. 38-39)

Pour Camus, l'absurde suppose une lutte de l'individu face au monde, et cette lutte suppose à son tour certaines « règles de conduite » : l'absence totale d'espoir, le refus continu et l'insatisfaction consciente. Ce sont ces présupposés qui feront dire à Camus que « l'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas. » (p. 52) L'absurde est « injuste, inconséquent et incompréhensible. » (p. 60), mais « chercher ce qui est vrai n'est pas chercher ce qui est souhaitable. » (p. 63) De la sorte, Camus peut conclure sa réflexion sur le suicide en affirmant que de s'enlever la vie n'est pas la réponse appropriée à l'absurde, puisque le suicide revient à accepter l'irrationalité du monde et l'incapacité de l'homme à y faire face. Ce qui, par retournement de situation, annihile l'absurde en le resituant à l'intérieur de la logique rationnelle. Admettre l'absurdité de l'existence équivaut à admettre également la nécessité de se débattre, de lutter face à cette même absurdité. On saisit mieux ici le sens des propos de Martin Esslin sur les objectifs du Théâtre absurde, lorsque celui-ci évoque une tentative de retrouver un sens de l'initiative malgré l'absurdité de la condition humaine, et ce, en restant à l'écart des systèmes métaphysiques.

La bonne réponse à l'absurde semble donc être la révolte, une notion que Camus développera dans un essai ultérieur, *L'Homme révolté*, qui paraîtra en 1951. Nous aurons l'occasion de revenir, dans notre dernier chapitre, sur cette notion de révolte. Pour l'instant, nous sommes en mesure d'expliquer en quoi l'absurde philosophique se distingue de l'existentialisme, malgré un certain nombre de présupposés communs. Pour bien expliquer cette différence, nous prendrons comme exemple la philosophie de Jean-Paul Sartre, qui fut le contemporain d'Albert Camus (et son ami personnel durant un temps)¹⁶.

Dans son ouvrage *L'Existentialisme est un humanisme*, Sartre sépare lui aussi les existentialistes entre chrétiens et athées. Ces deux groupes ont en commun de croire que l'existence précède l'essence

¹⁶ La volumineuse biographie éponyme consacrée à Albert Camus par Herbert R. Lottman revient fréquemment sur la rivalité Sartre-Camus (qui débouchera sur une rupture totale entre les deux hommes après 1951) et sur l'irritation que ressentait Camus lorsqu'on associait son œuvre à l'existentialisme.

chez l'homme. Autrement dit, ils cherchent à faire sortir la philosophie d'une vision « technique » du monde, qui voudrait que l'homme ait été conçu par Dieu dans un but précis et en fonction d'une « nature humaine » qui serait commune à tous les individus. L'existentialisme athée dont Sartre se réclame affirme qu'il n'y a pas de nature humaine (puisque'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir) et que l'homme n'est rien d'autre que la somme de ses actions. Sartre écrit *L'Existentialisme est un humanisme* dans le but avoué de répondre aux critiques adressées à sa doctrine, notamment à son soi-disant pessimisme. L'existentialisme fait reposer sur l'homme la responsabilité totale de son existence. L'homme est non seulement responsable de lui-même, mais aussi de tous les hommes :

En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. Choisir d'être ceci ou cela, c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons, car nous ne pouvons jamais choisir le mal; ce que nous choisissons, c'est toujours le bien, et rien ne peut être bon pour nous sans être bon pour tous. (1963, p. 25-26)

Ce sentiment de responsabilité totale de l'homme vis-à-vis de lui-même et du reste de l'humanité fait naître chez lui l'angoisse. Il ne faudrait pourtant pas croire que cette angoisse mène au quiétisme. Au contraire. Choisir une possibilité parmi d'autres fait réaliser à celui qui effectue le choix que la valeur de cette seule possibilité tient toute entière dans le fait qu'elle a justement été choisie. L'angoisse que décrit l'existentialisme vient aussi du sentiment de responsabilité vis-à-vis des autres hommes qu'un choix donné engage. Par conséquent, cette angoisse ne paralyse pas l'action, elle est consubstantielle de l'action.

Sartre parle beaucoup du délaissement de l'homme, qui est seul dans un monde sans Dieu. Mais, plutôt que d'en faire une source de désespoir, Sartre invite l'homme à tirer toutes les conséquences de ce délaissement. Comme il n'existe pas de bien a priori, l'homme est liberté, car « nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine lumineux des valeurs, des justifications ou des excuses. » (*ibid.*, p. 37) Nous sommes pour ainsi dire condamnés à être libre. Nous ne pouvons nous réfugier derrière la passion ou derrière de quelconques « signes » pouvant expliquer notre conduite, puisque, selon Sartre,

nous sommes maîtres de notre passion et nous déchiffrons les « signes » comme il nous plaît.

De façon très générale, l'existentialisme sartrien apparaît comme une philosophie beaucoup plus positive que l'absurde. Dans l'absurde, l'homme n'est pas libre. C'est là le sens d'une œuvre comme *L'Étranger*¹⁷, et de tout le Théâtre de l'absurde. L'homme y est plongé de force dans un univers chaotique sur lequel il n'a aucune prise.

Une autre notion dont Sartre parle beaucoup est le désespoir, à laquelle il donne toutefois un sens différent du sens commun : « (...) cette expression a un sens extrêmement simple. Elle veut dire que nous nous bornerons à compter sur ce qui dépend de notre volonté, ou sur l'ensemble des probabilités qui rendent notre action possible. » (*ibid.*, p. 49) Autrement dit, il ne faut pas compter sur ce qui ne dépend pas de notre volonté et se borner à ce que l'on voit. Là non-plus, pas de quiétisme, car « il n'est pas besoin d'espérer pour entreprendre. » (*ibid.*, p. 54) L'homme doit être sans illusion et faire ce qu'il peut.

Un autre reproche qui a été fait à l'existentialisme est d'être une philosophie basée uniquement sur la subjectivité. Elle l'est en effet, mais seulement parce que, pour Sartre, le point de départ de la vérité ne peut être que le cogito hérité de Descartes. C'est là une théorie qui donne sa dignité à l'homme car elle ne le traite pas comme un objet. Néanmoins, cette subjectivité se mue rapidement en intersubjectivité quand l'homme s'aperçoit qu'il ne peut « être » sans que les autres le reconnaissent comme étant tel. Comme l'homme n'est que la somme de ses actions dans le monde réel (les pensées et aspirations intérieures étant considérées comme nulles par Jean-Paul Sartre), l'autre est indispensable à mon existence et j'ai besoin de lui pour en arriver à une vérité sur moi. De plus, l'absence de nature humaine ne veut pas dire qu'il n'y a pas universalité de condition. Les situations historiques peuvent varier, mais « ce qui ne varie pas, c'est la nécessité pour (l'homme) d'être dans le monde, d'y être au travail, d'y être

¹⁷ Rappelons que le personnage central du roman, Meursault, assassine un homme sans être capable d'expliquer son geste. *L'Étranger* (1942), pour son auteur, se place à l'intérieur du « cycle de l'absurde » qui comprend également les pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu* (toutes deux de 1944) et, bien entendu, *Le Mythe de Sisyphe*.

au milieu d'autres et d'y être mortel. » (*ibid.*, p. 68) Par conséquent, l'existentialisme est à la fois une philosophie objective et subjective. Sartre s'oppose également à ceux qui disent que l'absence de valeurs a priori revient à assimiler tout choix à un caprice, car, ainsi qu'il a été précédemment expliqué, le choix engage toute l'humanité et non seulement celui qui le fait. L'homme qui ne choisit que pour lui, sans penser aux autres, est considéré comme un être de mauvaise foi, tout comme celui qui se cache derrière ses passions ou s'invente un déterminisme. Pour Sartre, un homme de bonne foi ne peut que placer la liberté comme but et centre de toutes les valeurs. Encore une fois, vouloir sa propre liberté sans vouloir aussi celle des autres est assimilé à de la mauvaise foi. Il y a là des propos qui posent problème à l'absurde. L'intersubjectivité est une notion problématique pour Camus, pour qui l'homme est séparé de ses semblables. La cassure est trop profonde, seule la révolte peut la combler. Nous y reviendrons.

Sartre affirme donc, et c'est le titre de l'ouvrage, que l'existentialisme est un humanisme. Il ajoute que l'humanisme peut prendre deux sens très différents. Le premier prend l'homme comme fin et valeur supérieure, ce qui est insensé car cela suppose que nous pourrions donner à l'humanité une valeur d'après les actes les plus hauts de certains hommes. Le second affirme qu'il n'y a d'autre univers que celui de l'humain et de sa subjectivité, que l'homme n'est pas enfermé en lui-même et qu'il est invité à se dépasser. C'est de ce type d'humanisme que se réclame l'existentialisme sartrien. L'auteur conclut en arguant que :

L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence; il faut que l'homme se retrouve lui-même, et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu. En ce sens, l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action, et c'est seulement pas mauvaise foi que, confondant leur propre désespoir avec le nôtre, les chrétiens peuvent nous appeler désespérés. (*ibid.*, p. 95)

La cause est entendue, l'existentialisme de Sartre se revendique d'un certain humanisme et évacue totalement la part d'irrationnel et d'incontrôlable qui donne sa consistance à l'absurde. On le voit bien, il

y a un certain système de valeurs qui se dessine chez Sartre, une certaine doctrine, tandis que l'absurde se veut une philosophie sans système ni idées préconçues.

Pour clore ce chapitre, nous sommes maintenant en mesure de répondre à notre questionnement initial, à savoir : qu'est-ce que l'absurde? L'absurde, c'est d'abord et avant tout une *croyance* en l'absence de but prédéterminé pour l'homme, ou, à tout le moins, une croyance ferme en l'incapacité de l'homme de découvrir lesdits buts fixés pour lui. En ce sens, la condition humaine est fondamentalement absurde, mystérieuse et inintelligible. L'absurde, c'est ensuite une *critique* du rationalisme et des systèmes qui prétendent expliquer à l'homme sa condition. Cette critique entraîne un détachement (parfois douloureux) des valeurs religieuses, ainsi qu'une méfiance (ou, à tout le moins, un profond scepticisme) envers les valeurs humanistes. Cette critique engage l'absurde vers une *révolte*, vers un besoin ressenti par l'homme de se détacher des valeurs du passé, sans toutefois rejeter l'influence de toute tradition. Il est également à noter que l'absurde, c'est un continent, ou plutôt une *civilisation* : l'Europe. C'est autour des artistes et des philosophes européens que l'absurde naît et se développe¹⁸. Pour finir, l'absurde, c'est aussi une *époque*, celle du XXème siècle, et plus particulièrement sa seconde moitié. Ce sont les aléas de l'histoire, d'une part la dégradation toujours plus importante du sentiment religieux et d'autre part le traumatisme de la guerre et les horreurs des totalitarismes qui contribueront à la naissance du sentiment de l'absurde et à sa constitution en un courant artistique et philosophique d'importance.

¹⁸ Certes, Albert Camus est né et a grandi en Algérie, mais dans une famille française, et il rejoindra la mère-patrie durant la Seconde guerre mondiale.

Chapitre 2 : Polanski, cinéaste kafkaïen?

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, l'œuvre de l'auteur tchèque Franz Kafka est une des sources importantes du courant absurde. Ce dernier lui doit une bonne part de ses questionnements et de ses obsessions thématiques et formelles. Le présent chapitre tentera de cerner plus précisément les points de comparaison qui peuvent être établis entre le cinéma de Polanski et les écrits de Kafka. Cette analyse se déploiera en deux temps : premièrement, nous aborderons la vie de Franz Kafka, et nous tenterons d'établir un parallèle avec celle de Roman Polanski. Plusieurs des théoriciens que nous convoquerons (Deleuze, Guattari, Wagenbach) affirment sans détour que l'œuvre de Kafka est en grande partie autobiographique, et nous pensons que celle de Polanski l'est également. Ce parti-pris nous permettra de mieux éclairer en quoi l'œuvre de Kafka a valeur d'anticipation, tant sur le devenir de l'art que sur celui de la société : en effet, ses écrits n'ont pas seulement influencé le courant absurde, ils ont également pressenti la montée des totalitarismes. Deuxièmement, nous aborderons la question du style et des thématiques chères à Franz Kafka, pour les mettre en relation avec l'œuvre du cinéaste polonais.

Deux vies qui se font écho

Franz Kafka est né à Prague, dans l'empire austro-hongrois, en 1883¹⁹. C'est dans cette ville qu'il résidera toute sa vie. Sa famille, des juifs non-pratiquants, est originaire de la campagne. Kafka aura jusqu'à la fin de ses jours une relation conflictuelle avec son père, un homme fruste et autoritaire. Après des études de droit, il travaillera comme fonctionnaire. Trouvant une échappatoire dans la littérature, il écrira énormément mais publiera peu. *Le Procès* et *Le Château*, possiblement ses deux œuvres les plus

¹⁹ Les informations sur la vie de Kafka nous proviennent de la biographie que lui consacre Klaus Wagenbach, *Kafka : par lui-même*, parue en 1968.

réputées, ne sont d'ailleurs parues qu'après sa mort, survenue en 1924. Trois éléments centraux de cette biographie succincte doivent attirer notre attention : le fait que Kafka soit juif, qu'il ait vécu toute sa vie en Europe de l'Est et qu'il ait travaillé comme bureaucrate. Ces trois aspects de son existence placent sa vie et son œuvre au cœur de ce que Deleuze et Guattari ont appelé les « puissances diaboliques de l'avenir », soit le nazisme (dont l'antisémitisme constitue l'essentiel du programme politique), le stalinisme (qui après la Seconde guerre s'abattit sur l'Europe de l'Est) et la bureaucratie capitaliste (la classe des fonctionnaires gagnera en puissance)²⁰. Les écrits de Kafka anticiperaient l'existence de ces différentes « machines », bien que l'auteur lui-même mourra trop jeune pour les connaître véritablement. Nous verrons plus loin en quoi l'œuvre de Kafka comporte bel et bien un aspect prémonitoire lorsque nous en énumérerons les caractéristiques stylistiques et thématiques.

Certains verront dans cette anticipation les raisons du succès que connaîtra Kafka dans les cercles littéraires d'après la Seconde guerre mondiale (alors qu'il fut quasi-inconnu de son vivant). Pour Marthe Robert, par exemple, ce ne sont pas seulement les nombreux actes de barbarie perpétrés durant le conflit qui rappelleront les récits de Kafka, mais le fait que ceux-ci se soient déroulés dans une « atmosphère de sadisme glacé, d'ordre et de légalité, de bonhomie et d'angoisse muette dont on ne pouvait trouver l'équivalent nulle part, sinon précisément dans *Le Procès*, *Le Château* ou *La Colonie pénitentiaire*. » (1960, p. 55) Devant le sentiment d'absurdité provoqué par les atrocités de la guerre, une certaine frange de l'intelligentsia virent là les effets d'une force aveugle et incompréhensible, la même qui traverse les récits de l'écrivain tchèque. Toutefois, l'œuvre de Kafka est prémonitoire à bien d'autres niveaux. De par l'énigme qu'elle pose, de par son état morcelé et inachevé (plusieurs romans sont incomplets, notamment *Le Procès*, Kafka étant décédé avant d'en avoir fini l'écriture), elle évoque davantage que ce qu'elle énonce, ce qui contribue à l'éloigner des récits « classiques » tout en laissant le champ libre à l'interprétation. Nous sommes en face de récits qui étaient profondément en avance sur

²⁰ Deleuze 1975, p. 22.

leur époque, non seulement sur les événements, mais aussi sur les courants d'idées : Kafka rappelle, on l'a vu, le Théâtre de l'absurde, mais aussi l'existentialisme, la psychanalyse, le marxisme, etc.

Toutes ces idéologies totalitaires que sont le nazisme, le stalinisme et la technocratie capitaliste, idéologies que les écrits de Kafka anticipent, Roman Polanski en fera, lui, l'expérience, et sa vie en sera irrémédiablement marquée. Le jeune Roman naît à Paris en 1933 d'une famille d'émigrés polonais d'origine juive. Lorsqu'il a quatre ans, sa famille choisit de retourner vivre en Pologne où son père, Ryszard Lielbing, fait changer le nom de la famille pour Polanski en raison de l'antisémitisme qui gagnait en puissance en Europe avec l'arrivée au pouvoir des nazis. Il cherchait en cela à protéger sa famille en lui donnant un nom à consonance polonaise. Lorsque l'Allemagne hitlérienne envahit la Pologne en 1939, les Polanski sont enfermés dans le ghetto de Cracovie, avant d'être envoyés en camp de concentration. Roman réussira toutefois à éviter la déportation et passera le reste de la guerre à vagabonder de famille d'accueil en famille d'accueil, taisant son identité pour éviter les rafles des nazis. En 1945, suite à la défaite des Allemands, un nouveau totalitarisme s'abat sur la Pologne, celui de Staline et du communisme. Pour le pays, c'est le début d'une longue période de misère, de privations et de répression envers les opposants du nouveau régime. C'est durant cette période que Polanski effectuera ses études à l'École nationale de cinéma de Lodz, qu'il quitte en 1959. Il réalisera aussi plusieurs courts-métrages et un premier long, *Le Couteau dans l'eau* (1962), qui lui attireront les foudres du régime officiel, qui jugera son cinéma bourgeois et trop peu patriotique²¹. Devant les menaces de censure, Polanski prend la décision de s'exiler, d'abord en France, puis en Angleterre, puis aux États-Unis, où il pourra acquérir une plus ample liberté de création ainsi qu'une grande notoriété. Tout bascule en 1969 lorsque l'actrice Sharon Tate, qu'il a épousée l'année précédente, est assassinée à son domicile par la secte de Charles Manson. C'est alors que commence pour Polanski une période

²¹ Feeney 2005, pp. 34-37.

d'errance entre l'Europe et les États-Unis, durant laquelle il réalise de nombreux films. Mais une condamnation liée à une affaire de mœurs l'obligera à s'installer en France afin d'échapper à la justice américaine. À ce jour, il réside à Paris, où il poursuit sa carrière cinématographique.

L'affirmation selon laquelle il est possible d'établir des convergences biographiques entre Kafka et Polanski commence petit à petit à s'éclaircir. Nous chercherons à partir d'ici à démontrer les marques de parenté entre leurs œuvres respectives. Pour ce faire nous nous baserons essentiellement sur deux courts-métrages que réalisa Polanski avant de quitter la Pologne et qui remportèrent un certain succès : *Deux Hommes et une armoire* (1958) et *Le Gros et le maigre* (1961).

Littérature mineure, cinéma mineur

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, c'est avant tout dans le style d'écriture de l'écrivain tchèque qu'il faut tenter de retracer la signification de son œuvre. Ils développeront le concept de littérature mineure, à laquelle participent les écrits de Kafka. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » (1975, p. 29). Franz Kafka est un juif tchèque, vivant à Prague et écrivant la quasi-totalité de son œuvre en allemand. Tout cela contribue à faire de lui un être doublement déraciné. D'abord, comme beaucoup de familles juives, la sienne est originaire des campagnes. Le déménagement à Prague constitue pour ces juifs une perte de repère et une acculturation qui se traduit par un détachement de plus en plus grand envers les pratiques du judaïsme, et même par une méfiance vis-à-vis de la culture juive ancestrale. Une autre marque de cette acculturation est l'usage, dans la vie courante, de l'allemand, qui n'est pas la langue maternelle de Kafka. Ensuite, l'allemand n'est parlé que par une minorité de Pragois. C'est une langue déracinée, qui jouit d'un certain prestige économique et culturel mais qu'on maîtrise souvent assez mal. Franz Kafka (de même que de nombreux juifs tchèques de sa génération) se retrouve ainsi à la fois coupé de ses origines familiales, de son « terroir », et isolé

(par sa langue d'adoption) de la majorité de la population du milieu où il vit.

Deleuze et Guattari listent trois critères pour l'établissement d'une littérature mineure : premièrement, la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Ainsi que nous l'avons vu plus haut, en tant que juif de Prague qui écrit en allemand, Kafka est dans une situation minoritaire par rapport à sa société, mais il écrit dans la langue d'une majorité, l'allemand étant la langue administrative de l'Empire austro-hongrois, dont la Tchécoslovaquie faisait partie à l'époque. Mais le concept de déterritorialisation de la langue selon Deleuze et Guattari est bien plus complexe, et ne requiert pas forcément ce genre de déchirements nationaux. Concrètement, il existerait deux façons de déterritorialiser une langue, soit l'enrichir artificiellement en usant d'un grand nombre de procédés linguistiques, soit au contraire l'appauvrir à l'extrême, et privilégier un usage intensif du langage à son usage symbolique. À titre d'exemples, les deux chercheurs citent James Joyce (1882-1941) pour la première tendance et Samuel Beckett pour la seconde. Kafka, pour sa part, se classerait dans la seconde tendance. On le devine bien, il n'est donc pas absolument nécessaire d'être dans la situation d'une minorité ethnique écrivant dans un autre idiome que sa langue maternelle pour faire de la littérature mineure.

Deuxièmement, un autre critère pour l'établissement d'une littérature mineure est que tout doit y être politique. La distance entre ce qui est de l'ordre du privé et ce qui est de l'ordre du public s'estompe. Les sphères individuelles et familiales sont constamment connectées avec les sphères commerciales, économiques, bureaucratiques et juridiques. En cela, les littératures mineures s'écartent des « grandes littératures » bourgeoises, où le milieu social ne sert que d'arrière-fond aux conflits qui agitent les personnages du drame. Autrement dit, les événements que vit un individu seul symbolisent des événements qui sont vécus par une société entière.

Troisièmement, à l'intérieur d'une littérature mineure, tout prend une valeur collective, ce dernier point étant la conséquence de la rareté des talents au sein d'une minorité. Ce que dit l'écrivain isolé a

toujours une fonction politique, même si le reste de la minorité en question n'approuve pas forcément ses idées. Ce critère découle directement de l'état de la conscience nationale, qui est en pleine désagrégation. Comme on l'a vu, c'est le cas des juifs de Prague, véritable minorité dans une minorité au sein de l'Autriche-Hongrie, empire qui est lui-même en désagrégation du vivant de Kafka et qui ne survivra pas à la Première guerre mondiale. Dans ces circonstances, la littérature prend le relais de la politique dans l'expression et la circulation des aspirations et des angoisses collectives de la minorité. Ce faisant, elle permet à l'écrivain de quitter la communauté, qui le rejette, pour s'en forger une nouvelle, qui serait une communauté littéraire²².

Pourrait-on établir un lien entre le cinéma de Roman Polanski et le concept de littérature mineure tel qu'il s'exprime dans l'œuvre kafkaïenne? Certains théoriciens ont comparé le cinéma à une langue²³. Ceci étant, y aurait-il des points communs à établir entre la mise en scène des films de Polanski et la langue qu'emploie Kafka, avec son caractère dépouillé, asséché, déterritorialisé? Polanski lui-même a déjà signifié son admiration pour l'œuvre du réputé écrivain tchèque, notamment pour son rapport ambigu au réel :

(...) plus vous êtes fantastique, plus vous devez être réaliste. C'est pour ça que Kafka est tellement génial. Il décrit des choses invraisemblables, d'une façon tellement réaliste que vous vous laissez prendre et que de temps en temps, vous vous mettez à tourner les pages dans l'autre sens pour relire un peu et vérifier ce qui s'est passé, tout en vous disant : mais est-ce possible ou non? Et, de temps en temps, vous laissez votre livre et vous vous dites : non, ça ne peut pas se passer ainsi... Tout vient de ce que Kafka se tient si près de la réalité que vous n'en pouvez plus sortir. Comme, en même temps, il vous en fait tout le temps sortir, vous ne savez finalement plus où vous en êtes. (Cité dans Belmans 1971, p. 116-117)

Polanski se doutait-il, au moment de prononcer ces paroles, qu'il livrait en fait un commentaire tout à fait approprié sur son propre cinéma? Revenons à ces deux courts-métrages de Polanski cités plus haut. Le premier, *Deux Hommes et une armoire*, débute sur une plage déserte. Soudain, une armoire surgit de la mer, transportée par deux hommes qui atteignent bientôt la plage. Nous les retrouvons par la suite en

²² Ce passage est un résumé du troisième chapitre de l'ouvrage de Deleuze et Guattari (Deleuze 1975, pp. 29-50).

²³ Ici, nous faisons surtout référence aux travaux de Pier Paolo Pasolini qu'on retrouve dans *L'Expérience hérétique* (1976). Nous restons toutefois conscients que cette idée du cinéma envisagé comme langue est très loin de faire l'unanimité : des chercheurs d'envergure (Christian Metz, notamment) ont défendu la thèse inverse.

ville, tentant de monter dans un tramway avec leur armoire. Mais on les refoule. Partout où ils vont (un café, un hôtel), les deux comparses traînent l'encombrant meuble, et partout on leur refuse l'entrée. Plus loin, les deux hommes tombent sur une bande de voyous qui les prennent en grippe et les frappent. Inlassablement, les deux hommes poursuivent toutefois leur chemin, mais se font à nouveau tabassés alors qu'ils voulaient se reposer dans un entrepôt. Ayant été partout rejetés, humiliés et battus, ils prennent la décision de retourner dans la mer. La dernière image, identique à la première, vient clore la boucle en nous montrant le meuble disparaître dans l'eau.

Le second film, *Le Gros et le maigre*, débute sur l'image d'une maison de campagne aux abords d'une ville, où un homme, le « maigre », joue de la musique, pendant qu'un autre, le « gros », somnole dans un fauteuil à bascule. Le « maigre » obéit au doigt et à l'œil aux ordres de son maître : il danse pour lui, l'évente, lui prépare son repas, lui lime les ongles, etc. Au bout d'un moment, alors que le « gros » est assoupi, le « maigre » tente de fuir vers la ville, mais l'autre se réveille et le rattrape. Pour le convaincre de rester auprès de lui, le « gros » lui offre une chèvre. Ce présent remplit le « maigre » de joie, mais la chèvre s'avère incontrôlable, et le « gros » doit la lui enchaîner au pied. Le domestique n'est toutefois pas au bout de ses peines : la chèvre ne cesse d'enrouler la chaîne autour de ses jambes et de le faire tomber. De nouveau, il veut fuir. Cette fois-ci, pour le convaincre de rester, le « gros » détache la chèvre et la chasse. Reconnaisant, le « maigre » redouble désormais d'ardeur au travail. La dernière image du film nous le montre assis dans un parterre de fleurs qu'il vient de planter pour son maître, avec, en arrière-plan, la ville vers laquelle il avait tenté de s'enfuir.

Qu'est-ce qui, dans la mise en scène²⁴ de ces deux films, évoque l'idée d'une déterritorialisation? Comme on l'a dit, les écrits de Kafka font état d'un assèchement de la langue, de son appauvrissement. Globalement, il s'agit ici d'un rapport problématique que la littérature kafkaïenne entretient avec l'idée de la Beauté, une idée qui taraude l'auteur mais qui ne peut jamais trouver sa place dans son œuvre :

²⁴ Par « mise en scène », nous entendons la manière dont le film exploite les différentes matières de l'expression (son, musique, couleurs, mouvements, cadre...) qui le composent.

La beauté, en effet, entretient avec l'artiste des relations qui sont pour celui-ci une source de tourments et de questions insolubles, car elles ne s'accomplissent qu'à distance, une distance qui peut varier, mais ne se réduit jamais complètement. Dans l'univers romanesque de Kafka, l'aspect négatif de ces relations est traduit par l'absence de tout motif incarnant la beauté en soi, ou affectant le beau d'un signe de valeur. On l'a souvent remarqué – et c'est là en effet un trait distinct de la conception poétique de Kafka –, la beauté n'apparaît pas en tant que telle dans ses livres, sa place est laissée vide, comme si elle était incompatible avec son monde ou ne pouvait y jouer de rôle décisif. (Robert 1960, p. 70-71)

Kafka lui-même déclarait à propos de son style: « Pas un mot ou presque, écrit par moi, ne s'accorde à l'autre, j'entends les consonnes grincer les unes contre les autres avec un bruit de ferraille, et les voyelles chanter comme des nègres d'exposition » (cité dans Deleuze 1975, p. 42). De semblables constatations s'appliquent aux deux films qui nous intéressent : ce que Kafka faisait subir à la langue allemande, Polanski le fait subir à cette « langue écrite de la réalité » (dixit Pasolini) qu'est le cinéma, à savoir qu'il en rend la forme peu plaisante. Ce faisant, il remet en question les codes du cinéma « classique », qui se veut transparent. Le spectateur qui observe *Deux Hommes et une armoire* ou *Le Gros et le maigre* en est frappé : absence de dialogues, travail sonore extrêmement minimaliste, musique qui s'arrête parfois subitement, montage rempli de heurts, brusques changements dans l'échelle des plans... Le cinéma de Polanski (à cette époque du moins) fait « grincer » sa mise en scène, rendant visible la technique. Il est toutefois malaisé de dire si cette esthétique particulière relève de parti-pris assumés, ou si elle doit être imputée à l'amateurisme du réalisateur et de son équipe technique, qui en étaient au tout début de leurs carrières respectives. Un autre aspect marquant de la mise en scène de ces films consiste en une remarquable esthétique du vide : dans *Deux Hommes*, les deux comparses arpentent généralement des paysages désolés, plus ou moins en ruines, généralement déserts. Même chose pour *Le Gros*, qui se déroule entièrement dans une chaumière isolée dans une campagne envahie de hautes herbes. À chaque fois, l'emploi de la photographie noir et blanc vient accentuer cette impression de nudité, de dépouillement des décors. En revanche, ces films ne sont pas pour autant entièrement dénués de moments poétiques forts (comme les récits de Kafka, d'ailleurs), comme en témoigne notamment ce fameux plan des *Deux Hommes* où les deux comparses dînent près d'un quai :

l'image d'un poisson sur fond de ciel nuageux apparaît à l'écran, comme en surimpression, puis la main d'un des deux hommes le prend et nous comprenons alors que le poisson était posé à plat sur le miroir encastré dans l'armoire que le duo trimbale. Pour résumer, l'absence de beauté et le caractère minimaliste de la mise en scène de ces deux courts-métrages de Polanski répondent, comme en écho, au dépouillement et à la sécheresse de la langue d'écriture de Kafka, et en cela on peut déjà affirmer que le cinéma de Roman Polanski possède de remarquables racines kafkaïennes.

Mais la littérature mineure ne s'arrête pas là. Tout y est également politique. Les écrits de Kafka préfigurent les régimes totalitaires qui n'atteindront leur apogée qu'après la mort de l'auteur. Ils le font d'abord par leur représentation de la Loi, qui est un thème central de la littérature kafkaïenne. Chez Kafka, la Loi est une figure d'immanence. « La Loi n'a pas été écrite, son texte ne nous est pas transmis, il y a là une lacune que nous sommes invités non pas à réparer tant bien que mal, mais au contraire à respecter. » (Robert 1960, p. 62) Ce qu'il faut voir ici, c'est bien une évocation de l'arbitraire propres aux régimes totalitaires, lesquels éliminent froidement et sans explications leurs opposants, et parfois même leurs propres partisans. Leurs motivations profondes sont inaccessibles aux individus évoluant sous leur emprise. Envisagée du dehors, cette Loi a quelque chose d'absurde, d'incompréhensible, et les romans de Kafka sont truffés de personnages qui cherchent tant bien que mal à y trouver un sens : K, dans *Le Procès*, veut savoir de quoi on l'accuse; l'arpenteur du *Château* veut savoir pourquoi on l'a engagé, etc. À chaque fois, cette « quête » débouche sur la mort ou l'impasse. Deleuze et Guattari assimilent également la Loi chez Kafka à une forme vide, sans contenu, dont l'objet reste insaisissable²⁵. Selon eux, si la justice ne se laisse pas représenter chez l'auteur tchèque, c'est parce qu'elle est pur désir²⁶. D'ailleurs, nous avons bien précisé dans notre premier chapitre que l'univers

²⁵ Deleuze 1975, p. 79.

²⁶ *Ibid.*, p. 91. Rappelons que, dans la conception deleuzienne, le désir est moins perçu comme le signe d'un manque à combler, s'opposant ainsi à la définition psychanalytique du terme, que comme ce qui permet le développement et la création.

absurde n'est pas forcément dénué d'ordre, mais que dans tous les cas cet ordre est inaccessible et incompréhensible pour le commun des mortels.

Chez Polanski, nous entrons toutefois dans un tout autre paradigme. Nous quittons l'univers de la prémonition, qui est abstrait, pour celui du réel, qui est concret. Kafka ne pouvait qu'anticiper les régimes totalitaires. Polanski, lui, en fait l'expérience. Nous l'avons vu, toute sa jeunesse fut placée sous le signe du totalitarisme. On retrouve dans ses films cette idée d'une Loi immanente et insaisissable : pourquoi les gens de la ville rejettent-ils le tandem de *Deux Hommes* avec autant de violence? Pourquoi le maigre obéit-il au gros? Polanski comme Kafka ont recours au symbolisme, mais pas pour les mêmes raisons. Le second le fait parce qu'il ne peut que pressentir le futur, sans l'envisager clairement, mais le premier le fait parce que la censure l'empêche de décrire le présent, bien que le régime en place ait connu un assouplissement suite à la mort de Staline, en 1953²⁷. Polanski n'est d'ailleurs pas le seul cinéaste de son époque à employer des moyens détournés pour commenter la situation sociale des pays de l'Est. Ce fût là une caractéristique récurrente des cinémas issus des sociétés communistes d'après-guerre, sociétés en proie à de multiples problèmes : « sous le stalinisme, (...) la société s'est trouvée politiquement émietlée, désintégrée (...). Toutes les couches sociales étaient « atomisées », isolées, cloisonnées tant à l'intérieur de leur « classe » que vis-à-vis des autres couches. » (Amengual 1975, p. 68) Les cinéastes d'Europe de l'Est chercheront à rendre compte de cette désintégration du lien social et de cette hostilité entre les diverses classes qui constituent pour eux les legs du communisme totalitaire. Durant les années cinquante et soixante, les autorités de ces pays cherchent à imposer aux artistes les dogmes du réalisme socialiste dans l'art, qui subordonne l'art à la « lutte des classes » et qui commande une certaine idéalisation de la vie à l'intérieur des sociétés communistes²⁸. Les cinéastes devront alors avoir recours à des moyens comme l'allégorie ou le symbole pour transmettre leur message. La

²⁷ Période connue historiquement sous le nom du Dégel. La censure demeure, mais la répression envers les opposants (réels ou supposés) du régime est moins radicale que du vivant de Staline.

²⁸ Sur le réalisme socialiste dans l'art, on peut consulter l'ouvrage *Les cinémas nationaux contre Hollywood* (2004) de Guy Hennebelle, pp. 263-264.

différence entre les films allégoriques et ceux qui emploient le symbole est la suivante :

Les premiers s'établissent sur un jeu suivi de rapports analogiques, liant chacun à chacun les signifiants de la fiction à leurs signifiés « transcendants ». Les seconds, généralement réalistes, développent un récit, grave ou comique, qui, par endroits ou dans sa conclusion, se réfère plus ou moins allusivement au stalinisme dans un jeu de résonances et d'échos. Le symbolisme est alors ici, comme ailleurs le « typique », une dimension qui vient s'ajouter au sujet représenté et lui donner son plein sens. (*ibid.*, p. 62)

Polanski se situe davantage dans la seconde tendance. Un film comme *Deux Hommes et une armoire* symbolise le rejet de l'autre à l'intérieur des sociétés staliniennes, mais Polanski ne veut pas donner à son film une signification trop précise. Ainsi, l'une des versions préliminaires de son scénario indiquait que les deux hommes transportaient un piano au lieu d'une armoire, mais le réalisateur ne souhaitait pas que son film soit uniquement interprété comme une parabole sur la condition difficile des artistes dans les sociétés communistes²⁹. En utilisant le contexte des sociétés totalitaires comme matrice pour sa création, et tout en refusant de situer son film dans un contexte socio-historique trop précis pour lui garder une portée universelle, Polanski signe une œuvre qui s'inscrit de façon claire à l'intérieur du courant absurde.

L'idée d'envisager *Deux Hommes et une armoire* comme une satire symbolique des vices internes de la société polonaise des années cinquante peut paraître exagérée. Pourtant, certains moments précis du film semblent venir consolider cette thèse. Premier moment : les deux comparses traversent près d'un pont où se trouvent deux individus qui rigolent en se tenant les épaules. L'un des deux profite de l'inattention de l'autre pour lui voler son portefeuille. Deuxième moment : les deux hommes traversent un parc où se trouve un ivrogne qui tente, sans succès, de gravir un escalier de bois. Troisième moment³⁰ : les deux passent aux abords d'une forêt où, au même moment, un homme en assassine un autre à coup de pierre avant de prendre la fuite. Ces moments ont ceci de particulier qu'ils dévient complètement de l'intrigue principale. À chaque fois, il s'agit d'une action qui se déroule loin du regard des deux protagonistes. La rupture est à chaque fois accentuée par l'arrêt brusque de la musique jazzy

²⁹ Polanski 1984, p. 162.

³⁰ Les trois moments se situent respectivement entre 4min37-4min40, entre 10min33-10min53 et entre 12min29-12min48.

qui accompagne le film et par un lent panoramique qui passe des protagonistes « principaux » à l'action « secondaire », comme si le cinéaste nous disait : « Et pendant ce temps, regardez ce qui se passe! » Où réside ici la critique de la Pologne communiste? Dans le fait que ces extraits s'inscrivent à contre-pied des thèses du réalisme socialiste dans l'art. Ils montrent crûment les vices sociaux (hypocrisie, alcoolisme, violence) qui rongent la société polonaise plutôt que de chercher à idéaliser et à promouvoir cette dernière. Ces trois moments, tant dans ce qu'ils représentent que dans la manière dont ils le font, résonnent comme des instants arrachés au réel et s'inscrivent comme des petits morceaux de documentaires qu'on aurait cherché à intégrer à la fiction. On réalise mieux ici la pertinence de la citation de Polanski sur Kafka, dans laquelle il parle d'un étourdissant va-et-vient entre le réalisme et le fantastique. De par son sujet teinté de merveilleux et de par le jeu très burlesque des deux principaux acteurs, *Deux Hommes* se tient résolument à l'écart du réalisme, tout en y retombant fréquemment par le biais du symbole et du surgissement parfois brusque d'instantanés documentarissants.

Le Gros et le maigre nous permet également d'identifier divers éléments qui renvoient à la vie sous un régime totalitaire, et ce, bien que son emploi des thèmes de la soumission et de l'aliénation lui permettent de garder une portée plus universelle. On peut y dénicher çà et là des détails qui sonnent comme des allusions politiques, comme le gros qui se repaît de viande tandis que le maigre se contente de radis tout rabougris, symbole d'une classe d'amis du régime corrompu qui festoie dans un pays miséreux. Toutefois, si ce film possède un intérêt à cet égard, c'est parce qu'il fait intervenir un nouveau symbole, qui est tout aussi chargé de sens : celui de la fuite, de l'exil, un symbole qui possède une forte résonance en regard de la situation politique de l'époque et vis-à-vis des écrits de Kafka. Deleuze et Guattari envisagent la fuite en avant comme la réponse de Kafka aux puissances diaboliques du futur qui viennent l'assaillir. À la déterritorialisation par la langue d'écriture vient maintenant s'ajouter une nouvelle déterritorialisation par la fuite. Pour Deleuze et Guattari, c'est dans cette obsession de Kafka pour la fuite qu'il faut chercher l'origine de sa fascination pour la figure de la métamorphose, qui doit

être ici envisagée dans son sens littéral (et non dans le sens d'une quelconque métaphore). En effet, la métamorphose est l'ultime stade de la déterritorialisation, dans lequel l'individu s'enfuit de son propre corps et s'affranchit de sa condition³¹.

Encore une fois ici, il faut tenir compte de la différence de contexte. Kafka se tient dans l'univers abstrait de la prémonition. Son désir de fuite, de déterritorialisation, passe donc essentiellement par le biais de la fiction, de l'écriture. Polanski, quant à lui, est réellement plongé dans l'univers totalitaire. Dans ses films (et encore plus dans *Le Gros et le maigre* que dans tout autre), la tentation de l'exil apparaît de manière plus littérale³². Dans *Le Gros*, l'image de la ville au loin, avec la fameuse tour Eiffel en son centre, représente bel et bien pour le personnage du maigre une sorte d'Éden inaccessible (impression soulignée à grand trait par la musique du film, qui se fait légère et féerique dès que la ville est aperçue). Polanski lui-même, dans ses déclarations, ne fait pas grand mystère de l'importance qu'a pris la figure de l'exil dans sa vie (et son œuvre) : « Je suis fier d'être un nomade. J'ai toujours pensé à aller ailleurs. D'aussi longtemps qu'il me souviendra, j'ai trouvé ridicule l'importance que les gens attachent aux frontières. » (Cité dans Szczepanska 2010, p. 188)

Un autre symbole que le film fait intervenir doit également retenir notre attention. Il est tout à la fois très kafkaïen, profondément ancré dans le contexte politique dépeint, et possède de fortes résonances vis-à-vis du courant absurde en général : il s'agit du rapport problématique que le film développe face à la question de la mémoire. Rappelons que le maigre, suite à sa première tentative d'évasion, s'est vu offrir une chèvre en présent, qui lui sera attachée au pied par une chaîne et qui lui causera de nombreux ennuis. Lorsqu'il tente de fuir pour une deuxième fois, c'est en lui retirant la chèvre qu'il avait tout juste gagnée que son maître le persuade de rester encore. C'est là une situation profondément absurde : le personnage du maigre n'a rien appris sur sa condition d'exploité. Le maigre est donc un être dénué de

³¹ Deleuze 1975, pp. 23-24, 39-40. L'un des récits les plus connus de Kafka s'intitule d'ailleurs *La Métamorphose*.

³² D'ailleurs lui-même finira par passer à l'ouest à partir du milieu des années soixante, tout comme un grand nombre de ses confrères cinéastes de l'Union soviétique et ses satellites, pour fuir le climat étouffant des sociétés communistes. Parmi ceux qui s'exileront, on retrouve notamment Milos Forman, Otar Iosseliani et Andreï Tarkovski.

souvenir, condamné à revenir sans cesse au même état (d'ailleurs, qu'est-ce qui nous dit que cette situation ne s'est pas déjà produite? Ou qu'elle n'est pas appelée à se reproduire? La question demeure ouverte). Pour Polanski, ce sujet a des résonances terribles avec la société où il évolue : en effet, il est désormais de notoriété publique que les sociétés communistes de l'après-guerre réécrivaient l'histoire et manipulaient constamment l'information pour la faire cadrer avec les théories marxistes-léninistes. Le personnage du maigre symboliserait donc ici les prolétaires de l'est de l'Europe, à qui on a arraché leur mémoire et leur capacité de pouvoir se livrer à une analyse claire de leur situation présente. Chez Kafka, la question de la mémoire est plus complexe. Certes, il se souvient de son propre passé, et ce souvenir lui est douloureux, notamment, on l'a vu, en ce qui a trait aux rapports problématiques qu'il a entretenus avec son père (Deleuze et Guattari mettent toutefois en garde contre les interprétations œdipiennes de l'œuvre de Kafka)³³. En revanche, ses écrits mettent bel et bien en scène des personnages vidés de leur intériorité et qui paraissent dénués de passé. Kafka lui-même admit son impuissance à tirer des leçons de son passé et à s'en défaire³⁴. Nous avons déjà effleuré la question du personnage kafkaïen et l'influence considérable que cette nouvelle conception du personnage a eu sur le courant absurde. Aussi, nous y reviendrons dès maintenant, car elle est, selon nous, non seulement un symptôme exemplaire de littérature mineure, mais aussi une influence fondamentale chez Polanski.

Le personnage kafkaïen, miroir des angoisses modernes

On se souviendra que le troisième critère d'une littérature mineure est que tout y prend une valeur collective, même si l'auteur est isolé. Il apparaît donc approprié d'élaborer ici sur cette question de l'isolement de l'individu, une question qui est au cœur même du style kafkaïen. En effet, la question de la solitude irrémédiable du protagoniste est une des caractéristiques récurrentes des écrits de Kafka.

³³ Voir, à ce sujet, le deuxième chapitre de leur ouvrage (Deleuze 1975, pp. 17-28).

³⁴ Wagenbach, dans sa biographie de Kafka, révèle que ce dernier avait régulièrement songé à quitter sa ville natale, à s'exiler dans l'espoir de trouver le bonheur ailleurs, mais qu'il ne pût jamais passer à l'acte. À propos de Prague, il déclarait à un ami : « (elle) ne nous lâchera pas... Cette petite mère a des griffes. » (1960, p. 68).

Pourquoi les « héros » de Kafka sont-ils seuls? Parce qu'ils ne respectent pas l'immanence de la Loi. Le protagoniste kafkaïen cherche à comprendre la Loi. Il veut qu'on la lui explique, il ne peut l'accepter d'emblée, et cela contribue à l'isoler du reste de la communauté, voire à le mettre au ban. En effet, sa réticence obstinée à entrer dans les rangs contribue rapidement à faire de lui un être dangereux aux yeux des autres. Les univers que décrit Kafka se caractérisent par une profonde hostilité envers tout ce qui a trait à la vocation personnelle et envers ce que l'individu peut rechercher pour lui-même sans se soucier du reste de la communauté³⁵. Ici, nous voyons poindre une idée qui sera sous-jacente tant chez Kafka que chez Polanski, à savoir le complot, complot du groupe vis-à-vis l'individu isolé, idée sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres qui suivront. Il y a donc un aspect profondément grégaire dans les sociétés dépeintes par Kafka, et c'est en quelque sorte contre ce grégarisme que ses protagonistes seront appelés à lutter. Le héros kafkaïen est irrémédiablement isolé, qu'il soit physiquement seul ou entouré. Marthe Robert va même avancer qu'il serait en réalité le seul personnage du récit : « ce qui se passe *en lui* se constitue en histoire *autour de lui* à l'aide de figures qu'il crée et qui, pour cette raison, sont hors d'état de paraître en son absence. Aussi est-il continuellement là, il ne s'absente à aucun moment de l'action, le roman se compose d'une série d'épisodes qui commencent à lui et finissent avec lui, sans égards pour le sort des autres personnages. » (1960, p. 144-145)

Un autre aspect important du personnage kafkaïen est son absence de caractérisation. Il est souvent sans nom, et aucune description physique de lui ne nous est donnée. De plus, nous ne disposons en général que d'informations extrêmement incomplètes, voire absentes ou insignifiantes, sur sa personnalité, son passé, ses occupations, etc. Aussi, le personnage kafkaïen se définit par la situation dans laquelle il est plongé (car le récit ne nous donne que très peu d'informations sur lui), et en retour ces mêmes situations n'existent que dans et par lui. C'est peut-être là d'ailleurs qu'il faut chercher le

³⁵ Robert 1960, p. 107.

sens des propos de Deleuze et Guattari sur la manière dont un sujet isolé finit par englober toute une communauté. Est-ce tout? Non, car en dépit de tout cela, le personnage kafkaïen s'avère plus complexe que ce que les dernières assertions pourraient laisser croire. C'est une figure duelle, dont les actions ne s'accordent pas tellement, à la réflexion, avec l'image qu'il projette de prime abord. Dans l'économie du récit, c'est un personnage frondeur. Il semble doué d'une bien meilleure capacité de réflexion que les « figures » qui gravitent autour de lui. Il présente beaucoup d'aplomb face à un univers hostile qui cherche à le dissuader d'obtenir des réponses à ses questions. C'est un personnage qui semble avoir un caractère fort et déterminé. Néanmoins, tout cela pourrait bien n'être qu'une façade, et c'est là que pourrait résider le sens de l'obsession déjà citée de Kafka pour la figure de la métamorphose. La métamorphose n'est plus seulement le moyen de fuir plutôt que de combattre, elle est également le symptôme d'une personnalité clivée, perpétuellement au bord de la dissolution :

Le sujet que nous prenions pour une vraie personne, voici donc que c'est un faux sujet, un individu qui singe l'unité pour dissimuler la dualité qui le scinde. Ses doutes sur lui-même, son sentiment de dislocation, son incertitude et sa peur se confondent si bien avec lui qu'il n'est plus maintenant capable d'en parler, il peut tout juste incarner le dédoublement qu'ils entraînent et qui le transforme en une personne équivoque. (*ibid.*, p. 147)

Comme nous l'avons déjà dit dans le précédent chapitre, cette conception kafkaïenne du personnage eut une influence considérable, tant sur le Théâtre de l'absurde que sur le cinéma de Polanski, et nous aurons encore l'occasion d'y revenir de nouveau dans les chapitres qui suivront. Ici, pour conclure, nous nous contenterons d'énumérer quelques évidences à propos des deux courts-métrages que nous avons pris jusqu'ici en exemple : leurs protagonistes (le duo dans *Deux Hommes* et le serviteur dans *Le Gros*) sont en état de déphasage par rapport à leur entourage, ils font preuve d'une certaine persévérance dans leurs démarches respectives mais finiront ultimement par devoir renoncer à leurs aspirations pour choisir entre la fuite tête baissée et la résignation. On pourrait croire que, dans un cas comme dans l'autre, le malheur provient (du moins en partie) des personnages eux-mêmes : mésadaptation et absence de charisme pour les *Deux Hommes*, absence de mémoire pour le « maigre ».

Chapitre 3 : l'absurde et le fantastique

Le chapitre précédent permettrait d'affirmer que Roman Polanski a affiché, dans les débuts de sa carrière, une parenté avec une certaine avant-garde via les influences kafkaïennes de sa mise en scène, ainsi qu'une volonté de rupture vis-à-vis des mouvements artistiques dominants de son époque et de son milieu. En revanche, limiter la filmographie de Polanski à cela nous conduirait à une vision tronquée, voire inexacte, de son cinéma. Polanski, nous l'avons dit précédemment, n'est pas un réalisateur d'avant-garde, et il l'affirme. Dans l'une des toutes premières monographies qui lui fut consacrée, le critique français Pascal Kané affirme en ce sens que Polanski « se sent plus à l'aise à l'intérieur d'un cadre préétabli que dans un scénario qui lui laisserait véritablement toute liberté. » (1970, p. 13) Ce cadre est celui du genre. Dans ce chapitre, nous ferons nôtre la thèse de Kané, tout en cherchant à l'approfondir. Pour ce faire, nous nous attarderons cette fois à trois films de Roman Polanski qui pourraient être considérés comme relevant d'un genre bien précis, soit le fantastique : *Dance of the Vampires* (1967), *Rosemary's Baby* (1968) et *The Ninth Gate* (1999). Nous tenterons de démontrer comment ces trois films rejoignent le courant absurde, de même qu'une certaine modernité cinématographique plus ou moins niée par leur auteur. Nous y parviendrons par l'analyse des thématiques et de la mise en scène de ces trois films, qui, comme nous le verrons, reprennent les règles et les conventions propres au genre fantastique.

Pourquoi le fantastique précisément? Essentiellement, pour deux raisons : d'une part, parce que cela nous permet de traiter plus en profondeur de trois films qui nous apparaissent d'une richesse épatante en regard de notre thématique principale, et d'autre part, parce que le fantastique, par définition, implique à l'image de l'absurde un rapport ambigu au réel.

Selon Tzvetan Todorov, le fantastique est davantage un « entre-deux » qu'un genre plein, en ce sens qu'il ne dure que le temps d'une hésitation. Cette hésitation peut être soit celle du personnage, soit celle du lecteur (ou du spectateur) face à des événements du récit qui, bien que prenant place dans notre monde, en défient cependant les lois naturelles. Au fil de la narration, le personnage (ou le lecteur/spectateur) est amené, éventuellement mais pas forcément, à choisir entre deux solutions. Le choix d'une de ces deux solutions amènera le récit à rejoindre un genre spécifique : soit les événements a priori surnaturels qui sont observés sont faux (ce qui peut être expliqué soit par une méprise, par l'illusion des sens, par la folie, etc.), et à ce moment le récit tombe dans le genre de l'étrange, soit ils sont réels, et le récit tombera plutôt dans le genre du merveilleux. Ce choix (qui, comme nous l'avons dit, peut aussi ne pas être effectué) revient donc à annihiler le fantastique « pur ». Todorov propose trois conditions à l'existence du genre fantastique :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi, le rôle du lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard d'un texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique. (1970, p. 37-38)

Todorov précise donc que la seconde condition peut ne pas être remplie. Au regard de ces considérations, il est donc important que celui qui rédige un texte (ou réalise un film) à saveur fantastique prenne soin, qu'importe la conclusion du récit, de ménager au lecteur/spectateur une explication rationnelle possible aux événements représentés. Toutefois cette explication n'a pas forcément à être vraisemblable, elle n'a qu'à être là, plus ou moins explicitement. Todorov relève d'ailleurs des cas d'œuvres fantastiques où l'explication rationnelle proposée apparaît tout aussi invraisemblable que l'explication surnaturelle, voire davantage. Citant l'écrivain anglais Montague Rhodes James (1862-1936), il écrit : « Il est parfois nécessaire d'avoir une porte de sortie pour une explication naturelle, mais je devrais ajouter : que cette porte soit assez étroite pour qu'on ne puisse pas

s'en servir. » (*ibid.*, p. 30)

Si on résume la pensée de l'auteur, le fantastique est moins un genre qu'une frontière entre deux genres, qui sont l'étrange et le merveilleux. Il ne dure que le temps d'une hésitation, et rompre cette hésitation revient à rejoindre l'un ou l'autre des genres nommés, qui, de surcroît, sont tous deux extrêmement protéiformes et malaisés à définir clairement. Dans son troisième chapitre, Todorov vient complexifier ce modèle en identifiant deux sous-genres intermédiaires, soit le fantastique-étrange et le fantastique-merveilleux, qui ont en commun de prolonger l'hésitation avant de privilégier une hypothèse aux dépens de l'autre. Todorov fait toutefois état, dans la dernière partie de son ouvrage, d'une disparition du fantastique avec l'avènement de la modernité. Il cite en cela nul autre que Kafka, chez qui l'événement surnaturel ne suscite plus aucun étonnement, puisque c'est l'ensemble du monde, et a fortiori l'être humain lui-même, qui est vu comme bizarre et anormal. On peut d'ores et déjà relever ici en quoi nous voyons des parentés entre le fantastique « todorovien » et l'absurde, qui, pour Albert Camus, naît dans l'incapacité pour l'homme d'avoir une connaissance claire de son milieu, dans le sentiment qu'il y a quelque chose dans l'univers qui l'entoure qui lui échappe et qui lui sera à jamais inconnaissable. D'une certaine façon, l'être humain en proie au sentiment de l'absurde se retrouve dans la même position que le protagoniste d'un récit fantastique, à savoir qu'il voit ses valeurs vaciller devant un monde qu'il croyait connaître, ou à tout le moins comprendre, et que finalement il ne comprend pas. De plus, Camus dit de l'absurde qu'il s'agit d'un phénomène par essence insupportable. L'accepter, c'est en sortir. Tout comme le fantastique, l'absurde « camusien » ne vit qu'en l'absence d'explication; le rendre intelligible revient donc à l'annihiler. Le genre de l'étrange prend pour postulat que les règles de notre monde tiennent toujours, mais que certaines circonstances particulières peuvent les faire vaciller à l'intérieur de notre perception, circonstances qui sont toutefois de courte durée et qui sont dues à des phénomènes explicables d'un point de vue scientifique : ce peut être, nous l'avons déjà énoncé, un rêve, une hallucination, etc. Le merveilleux affirme au contraire que ces règles que nous croyons véritables

ne tiennent pas, qu'elles sont inexactes, mais ce faisant il en propose de nouvelles, qui elles seraient vraies : les vampires existent, le Diable peut féconder une mortelle, etc. Le fantastique, lui, dans sa forme la plus pure, laisse son lecteur/spectateur dans le doute.

Dance of the Vampires³⁶

Lorsqu'il se lance dans la réalisation de *Dance of the Vampires* (en français, *Le Bal des vampires*), Polanski a trente-trois ans et en est à son quatrième long-métrage. Les succès d'estime remportés par *Le Couteau dans l'eau*, nommé à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1964, de même que par *Repulsion* (1965) et *Cul-de-sac* (1966), tous deux primés à Berlin, ont fait de lui un cinéaste en vogue. Fort d'un budget de deux millions de dollars, une somme confortable à l'époque, le film est une coproduction anglo-américaine tournée en Italie, dans les Dolomites, pour les extérieurs, et dans les studios de la MGM en Angleterre pour les intérieurs³⁷.

L'intrigue peut être vue comme un pastiche avoué des films de vampires, très populaires à l'époque³⁸. Le professeur Abronsius, un scientifique excentrique, parcourt l'Europe de l'est à la recherche de vampires, en compagnie de son jeune assistant Alfred. Les deux échouent dans une auberge en Transylvanie, où ils remarquent les gousses d'ail suspendues aux fenêtres, et se heurtent à la réticence des villageois à répondre à leurs questions. Peu après, Sarah, la fille de l'aubergiste, est enlevée par le comte Von Krolock, et l'aubergiste lui-même se retrouve transformé en vampire. Ayant enfin découvert ce qu'ils recherchaient, les deux chasseurs de vampires se rendent au château du comte.

Ce dernier prépare son bal annuel, au cours duquel des hordes de buveurs de sang se réunissent pour

³⁶ Nombre d'encyclopédies considèrent que le titre original du film *Le Bal des vampires* est « The Fearless Vampire Killers », mais la lecture de l'autobiographie de Polanski nous enseigne que ce titre n'a pas été voulu par le cinéaste et qu'il s'avère être celui de la version américaine du film, tronquée. C'est plutôt à Marty Ransohoff, coproducteur hollywoodien du film et responsable du montage pour les États-Unis, qu'on en doit la paternité. Polanski fit publiquement savoir son désaveu de ladite version du film (Polanski 1984, pp. 303-304), et c'est pourquoi nous n'emploierons pas ce titre ici.

³⁷ *Ibid.*, pp. 279-283, 288-289.

³⁸ Dans son autobiographie, Polanski parle de l'influence qu'ont eu ces films sur lui, surtout ceux issus des studios de la Hammer Film, société de production britannique spécialisée dans l'horreur de série B (*ibid.*, p. 273).

danser et se repaître de victimes humaines. Alfred et Abronsius parviennent à délivrer Sarah des griffes des vampires, pour ensuite s'enfuir en traîneau. Malheureusement pour eux, la jeune femme a déjà été transformée en monstre sanguinaire et mord Alfred.

Dance of the Vampires apparaît a priori comme une œuvre qui verse de façon non équivoque dans le genre merveilleux, du moins selon la définition qu'en donne Todorov. Néanmoins, nous croyons que cette apparence mérite d'être remise en question. Prenons par exemple la séquence d'ouverture³⁹ qui suit le générique, lorsque Abronsius et son jeune assistant arrivent en Transylvanie à bord d'un traîneau. Polanski y installe une ambiance fortement teintée d'onirisme. Le mouvement de caméra initial, un zoom-out à partir de la lune, nous révèle des montagnes qui semblent littéralement « pousser » du sol comme des décors de théâtre, sur fond de ciel nocturne trop bleu pour être crédible, présentant une imagerie surréelle. À cela viennent s'ajouter une caméra instable et des raccords souvent heurtés. Nous sommes donc face à une mise en scène qui rappelle l'univers du rêve, tout comme le déroulement de l'action d'ailleurs : lorsqu'Alfred tente d'alerter le conducteur qu'une meute de loups attaque le traîneau, ce dernier reste impassible, alors que nous l'avons pourtant vu bouger quelques secondes avant. De plus, les loups ressemblent bien davantage à des chiens. Tous ces éléments confèrent à cette séquence d'ouverture un aspect irréel. Sommes-nous à l'intérieur d'un rêve? Nous serions donc dans l'étrange todorovien. Notre objectif sera de démontrer que *Dance of the Vampires* est une œuvre complexe de par son rapport au réel, plus complexe que ce qu'elle peut paraître au premier abord.

Durant cette séquence, une voix-off nous informe que nous sommes en Transylvanie, la terre des vampires, cette région quasi-mythique où se déroulait déjà une partie de l'action du roman *Dracula*, principale source d'inspiration de la littérature et du cinéma vampiriques, et que les films de vampires (ceux de la Universal dans les années 30-40 et ceux de la Hammer dans les années 50-60) ont également pris pour décor. « Quasi-mythique » disons-nous, car la Transylvanie existe véritablement :

³⁹ 2min08-4min21 (Pour l'analyse de ce film, nous employons la version DVD éditée par Turner Entertainment et la Warner en 2004).

il s'agit d'une région roumaine. Peut-on parler d'une région mythifiée, totalement coupée de son référent, comme la Pologne d'*Ubu Roi* ou le Londres de *La Cantatrice chauve*? Oui et non, car en dépit du caractère irréel de la séquence d'ouverture, cette question de l'ancrage de l'action à l'intérieur d'un cadre réaliste devient plus compliquée dans la suite du film. Dès la séquence suivante, lorsque le traîneau et ses passagers parviennent à l'auberge et y pénètrent, Polanski effectue un montage rapide sur les mines pittoresques des villageois rassemblés autour du pauvre professeur gelé, qui lui prodiguent leurs conseils médicaux, tandis que d'autres occupants de l'auberge vaquent à leurs occupations. À l'onirisme de la séquence précédente succède donc une brusque surcharge de détails, qui sera la marque de fabrique du reste du film : dorénavant, les deux comparses évolueront dans des environnements encombrés d'éléments, ce qui crée à la longue une indéniable impression de réel. Ce qui frappe ici, c'est le caractère concret des lieux et des choses, qui n'ont plus pour fonction de signifier, d'être interprétés comme c'est le cas pour les éléments du rêve. Pascal Kané ne s'y trompe pas lorsqu'il affirme :

Ce refus de la métaphore, qui équivaut à un refus d'appréhender le sens dans sa classique « épaisseur », rejaillit dans la manière dont se définit le lieu filmique. Si la Transylvanie n'est plus tout à fait la terre connue de la convention hollywoodienne, elle n'est pas non plus cet espace symbolique que toute pensée de type « occidental » tente de retrouver (de reconnaître) partout où la transitivité du discours n'a plus cours. C'est plutôt au carrefour de divers mondes qu'il faut situer cette terre : entre le folklore, l'univers pictural de Chagall et la dimension mythique de tout lieu dans le cinéma de genre hollywoodien. Ce lieu ambigu, où le spectateur finit par se désigner lui-même du doigt, n'est pas pour rien dans le climat de peur et d'angoisse que le film suscite. (1970, p. 76-77)

À notre sens, cette dite ambiguïté du lieu pourrait être ramenée à ce balancement du film entre le réel et l'irréel, balancement qui est au cœur du genre fantastique. Pour nous, l'impression de réel que procure le film ne vient pas uniquement d'une surcharge, d'un agrégat de détails divers qui viennent l'englober, mais également de la manière dont Polanski filme ses décors. En effet, un visionnement un peu attentif permet de constater qu'à chaque fois que les personnages du récit entrent dans un nouveau lieu (auberge, chambre, crypte, château aux multiples pièces...), la caméra effectue systématiquement un travelling ou un panoramique. Ainsi, le spectateur prend sans arrêt conscience de l'ampleur et du

caractère fini des lieux où les personnages évoluent. Il se trouve littéralement immergé, « happé » par l'espace, ce qui n'est sans doute pas étranger à cette « angoisse » dont parle Kané. Dans son ouvrage, ce dernier souligne également l'abondance de clichés et de conventions propres au sous-genre du film de vampires que Polanski récupère et détourne dans *Dance of the Vampires* : la Transylvanie, les loups, les villageois suspicieux, les gousses d'ail qui pendent du plafond et des fenêtres, le vampire à la longue cape noire, la belle ingénue qui devient sa victime, le sang, le château, les cercueils, etc. Le cinéphile habitué des films de vampires est ici en terrain connu. Cette surabondance de clichés remplit, à notre sens, deux fonctions : d'une part il fait reposer le film sur des assises solides qui créeront un certain sentiment de familiarité, et d'autre part il permet de détourner ces mêmes clichés à des fins comiques, faisant de *Dance of the Vampires* à la fois une parodie et un hommage. L'un des exemples les plus connus est cette scène où l'aubergiste juif, vampirisé par le comte, rend une visite nocturne à une jeune servante⁴⁰. Horrifiée, cette dernière brandit un crucifix, l'arme par excellence du chasseur de vampire, ce à quoi l'aubergiste, loin d'être apeuré, rétorque en rigolant « You got the wrong vampire! »; étant juif, les croix ne l'impressionnent pas. Une autre scène très connue⁴¹ nous présente Herbert, le fils homosexuel du comte Von Krolock, tentant de charmer Alfred pour le mordre, avant de le poursuivre. Cette scène détourne deux clichés : les films de vampire abondent en scènes de morsure et de séduction, mais ici il y a d'une part présence claire de l'homosexualité (ce qui était audacieux à l'époque), et d'autre part Alfred finit par se libérer de l'étreinte d'Herbert en le mordant lui-même.

Il nous faut revenir à Todorov pour voir en quoi, de façon plus précise, *Dance of the Vampires* s'inscrit à l'intérieur du genre fantastique et comment, éventuellement, il en sort pour rejoindre l'un ou l'autre des deux pôles déjà nommés. Rappelons les trois critères nécessaires à l'émergence du fantastique : 1) la présence d'une hésitation face aux événements présentés, quant à savoir s'ils sont d'origine naturelle ou surnaturelle; 2) le fait que ladite hésitation peut être partagée par un personnage

⁴⁰ 34min17-34min41.

⁴¹ 1h18min10-1h22min30.

du récit; et 3) le fait que le récit ne doive pas être lu selon une interprétation allégorique ou métaphorique. Si le troisième critère ne semble pas faire de doute, comme nous l'avons avancé en nous basant partiellement sur les conclusions de Pascal Kané, les deux autres peuvent s'avérer bien plus problématiques. Y a-t-il une hésitation dans le film quant à l'existence des créatures surnaturelles que sont les vampires? La réponse la plus évidente consisterait à dire que oui, mais qu'elle est de courte durée : elle s'évanouit dès la vingt-quatrième minute du film (sur une durée totale de cent-huit) lorsque le comte Von Krolock entre en scène et kidnappe Sarah. Néanmoins, n'y a-t-il pas encore une fois matière à complexifier les choses? Du côté des personnages, par exemple, n'y a-t-il pas une hésitation quant à la croyance au vampirisme? Le professeur Abronsius y croit dur comme fer, mais le film nous le présente comme un fantasque illuminé (la voix-off du début nous précise d'ailleurs que ses anciens collègues d'université l'avaient surnommé « the nut »⁴²). Les villageois y croient aussi, mais ce peut être dû à leur caractère superstitieux. Le cas d'Alfred est plus complexe : il rigole en lisant les écrits pseudo-scientifiques sur les vampires que lui montre son maître, et il semble réticent à croire que le comte et son fils sont des vampires⁴³, du moins durant un temps.

Osons une interprétation audacieuse : et s'il n'y avait pas vraiment de surnaturel dans le film? Autrement dit, et si les vampires n'y étaient rien d'autre que des humains? Après tout, ces vampires ont bien une apparence humaine, malgré leur teint un peu pâlot et leurs canines anormalement proéminentes. Peut-être les liment-ils?⁴⁴ Il est également à noter qu'ils semblent dénués de tout pouvoir surnaturels. Certes, ils dorment le jour et vivent la nuit, mais cela constitue-t-il en soi une invraisemblance? Évidemment, ces assertions apparaissent complètement farfelues, mais c'est parce qu'elles doivent être lues en gardant en tête les propos de Montague Rhodes James tels que rapportés par Todorov : il faut qu'il y ait une porte de sortie, même si elle est trop étroite pour qu'on puisse y

⁴² 3min11.

⁴³ Respectivement 10min38 et 57min02.

⁴⁴ À un moment, le comte Von Krolock s'exclame d'ailleurs, tel un cri de guerre : « Sharpen your teeth! » (1h40min51)

entrer. Il faut ménager une explication rationnelle au fantastique, quitte à ce que cette explication paraisse encore plus invraisemblable que la thèse fantastique. Ce qui est certain en tout cas, c'est que Polanski déploie de réels efforts, tant dans sa mise en scène que dans son scénario, pour humaniser ses vampires : nous avons déjà abordé l'homosexualité de l'un, les croyances religieuses de l'autre. La fameuse scène du bal permet également d'accoler aux vampires des caractéristiques que les films d'épouvante réservent ordinairement aux humains (vieillesse, myopie, surdité, etc.). Cela n'empêche toutefois pas le film de retomber *in fine* à l'intérieur des frontières du merveilleux : à la toute fin du film, lorsque la douce Sarah, évanouie dans le traîneau où elle et ses deux sauveurs quittent le château à toute allure, se transforme brusquement sous nos yeux en un monstre aux dents acérées qui se jette au cou d'Alfred, nous savons bien que le film a définitivement quitté les frontières du fantastique todorovien pour les inquiétantes contrées du merveilleux et que la « porte de sortie », déjà trop petite pour que quiconque y entre, vient de se refermer.

Dans notre introduction, nous avons affirmé que cette analyse du fantastique todorovien à travers les films de Polanski nous permettrait de révéler les traces d'une certaine « modernité », plus ou moins franche et plus ou moins assumée, à l'intérieur de son cinéma. Jacques Aumont affirme que l'une des principales caractéristiques du moderne cinématographique consiste à « reprendre un air connu en donnant l'impression qu'il est neuf. » (2007, p. 43) Autrement dit, un cinéma moderne tend au recyclage de certaines histoires, de certains lieux communs, mais en opérant une transformation du point de vue de la manière de filmer et de monter ces histoires, ce qui donne une radicale impression de nouveauté. En effet, le cinéma moderne est pourvu d'une grande réflexivité intrinsèque, et cette réflexivité s'exprime par une technique qui se laisse voir, qui s'exhibe (*ibid.*, p. 47). Nous verrons plus loin comment l'emploi de la technique chez Polanski peut exprimer une vision du réel qui est proche de l'absurde. Jusqu'à maintenant, nous nous sommes attardés sur le traitement qu'a fait subir Polanski au

genre très codifié du film de vampires, et sur la manière dont ce traitement inscrirait le film à l'intérieur d'une certaine conception du fantastique, conception que nous mettons en parallèle avec la philosophie absurde. À cette double épaisseur de sens, nous en rajoutons maintenant une troisième, qui, selon nous, pourrait englober l'essentiel de la filmographie polanskienne, celle de la modernité, une modernité qu'il faut opposer à ce qu'on appelle « avant-garde » :

La temporalité de l'avant-garde, c'est le futur, elle ne pense pas vraiment au présent. Comme utopie et dogmatisme ont toujours fait bon ménage, l'avant-garde se fonde toujours sur un programme exclusif (et la guerre faite aux autres programmes). Au contraire, la temporalité moderne par excellence, c'est le présent, un présent tourné vers le passé, un présent qui peut-être voudrait améliorer le passé, et donc un présent qui est fait de traditions. (Aumont 2007, p. 46)

On rejoint ici un peu les propos tenus dans le chapitre précédent, sur les liens entre Kafka et Polanski. Kafka peut être considéré comme un écrivain d'avant-garde, en partie parce que son œuvre, ainsi que nous l'avons déjà dit, est tournée vers le futur, tandis que Polanski, lui, crée davantage en fonction des problèmes du présent, problèmes qui tirent leur origine du passé. Mais outre ces considérations d'ordre très général, y a-t-il des traits caractéristiques qui pourraient nous faire qualifier *Dance of the Vampires* de film « moderne »? Dans *L'Image-mouvement* (1983), Gilles Deleuze affirme que la naissance d'une nouvelle image cinématographique provient d'une crise du schème sensori-moteur, schème qui était notamment le propre du cinéma institutionnel dominant, qu'on pourrait aussi désigner sous l'appellation de cinéma « classique » (par opposition à un cinéma qu'on dirait « moderne »). En résumé, le schème sensori-moteur prend pour principe que toute action entraîne une réaction chez un sujet. Ce schème est constitutif de ce que Deleuze nomme l'image-mouvement, régime formé de l'enchaînement (par le montage) de trois grandes sous-catégories d'images : image-perception (quelque chose est perçu, par un sujet ou par le spectateur), image-affection (cette chose crée de l'affect, de l'émotion) et image-action (un sujet réagit à ce qu'il perçoit, en fonction des affects provoqués). La crise de ce schème permettrait donc l'apparition d'un régime d'images entièrement nouveau, celui de l'image-temps, basé non pas sur l'action-réaction mais sur la réflexion, et qui attesterait de la naissance

du cinéma moderne. Cinq critères sont à retenir comme étant les symptômes de cette crise, et nous les passerons en revue pour déterminer dans quelle mesure on les retrouve dans le film que nous étudions présentement⁴⁵.

Premièrement, le cinéma qui est affecté par une crise du schème sensori-moteur présente des situations dispersives, au sens où ces situations s'opposent à une situation globalisante. Autrement dit, l'intrigue perd son caractère d'unité, ce qui se traduit par une multiplication des personnages au statut ambigu (tantôt principaux, tantôt secondaires) et par l'apparition de films-choraux. Nous ne pouvons pas vraiment identifier ce symptôme dans un film comme *Dance of the Vampires*. À peine peut-on souligner l'existence de certaines sous-intrigues, comme les tribulations de l'aubergiste vampire, qui n'ont somme toute que peu de choses à voir avec l'intrigue principale et qui, à un certain degré, en deviennent pratiquement indépendantes. Deuxièmement, un autre aspect révélateur de la crise est la faiblesse des liaisons. La forme de l'image-action nécessite que les événements s'enchaînent en suivant une logique causale, et que les actions appellent les réactions. Désormais, ce système tend à s'écrouler pour faire place au hasard comme fil conducteur. Dans ce nouveau régime, naturellement, les personnages peinent à agir, et, plus particulièrement, peinent à expliquer leurs actions. Ils sont davantage des figures ballottés au gré des événements que de véritables actants. Il semble y avoir un peu de cela dans le personnage d'Alfred, qui semble fréquemment dépassé par ce qui se passe autour de lui. L'une des scènes-clés pour illustrer cette attitude est celle où il réussit, poussé par son maître, à se glisser dans la crypte où reposent le comte Von Krolock et son fils, mais se révèle physiquement incapable de les détruire en leur enfonçant le traditionnel pieu au cœur⁴⁶. En revanche, il ne faudrait pas être trop catégorique ici : à partir d'un certain moment de l'intrigue, le personnage d'Alfred poursuit véritablement un but, celui de libérer Sarah, dont il est amoureux. Troisièmement, le cinéma moderne tend à présenter une « forme-balade », c'est-à-dire une forme où les personnages, plutôt que de

⁴⁵ Le passage qui suit résume les pages 277 à 284 de *L'Image-mouvement*.

⁴⁶ 1h06min16-1h09min18.

poursuivre un but précis, s'abîment en longues promenades et en allers-retours continuels. Deleuze précise que, le plus souvent, ces promenades ont lieu dans des environnements désolés, des espaces quelconques et indifférenciés. Ici, il semble bien que Polanski prenne plaisir à s'attarder sur les déplacements de ses personnages dans les décors. Il est en effet assez rare, dans le film, que le passage d'un lieu à un autre soit escamoté par le biais d'une ellipse, comme en font foi les longs passages de l'auberge au château, de la cour extérieure à la cellule, puis de la cellule au salon⁴⁷. Pensons également à cette scène où le professeur et son assistant atteignent la crypte en passant par les remparts et les toits⁴⁸. Cela suffit-il toutefois pour parler d'une forme-balade? Plus ou moins, car d'un point de vue strictement scénaristique, toutes ces promenades paraissent avoir une justification⁴⁹. Quatrièmement, il faut noter la prolifération, et surtout la prise de conscience des clichés, et de la capacité du cinéma et de divers autres médiums (télévision, photographie, musique...) à relayer et à renforcer ces clichés. Là-dessus, nous avons déjà amplement abordé la question de la présence des clichés ressassés par Polanski dans *Dance of the Vampires*. La manière dont il les détourne à des fins comiques permet de développer une certaine réflexivité par rapport à ces clichés. Cinquièmement, le cinéma moderne dénonce un complot. On y découvre, tantôt de façon sous-jacente, tantôt de façon plus affirmée, que la prolifération des clichés serait due à un vaste complot émanant d'organisations de pouvoir, thème qui n'est pas nouveau, excepté qu'ici l'organisation du pouvoir devient excentrée, diffuse, difficilement assignable :

Comment ne pas croire à une puissante organisation concertée, à un grand et puissant complot, qui a trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle, que le cinéma s'efforcera de suivre et de montrer. Ce n'est plus du tout, comme dans le film noir du réalisme américain, un organisation qui renverrait à un milieu distinct, à des actions assignables par lesquelles les criminels se signaleraient (...). Il n'y a même plus de centre magique, d'où pourraient partir des actions hypnotiques se répandant partout (...). Le pouvoir occulte se confond avec ses effets, ses supports, ses médias, ses radios, ses télévisions, ses microphones : il n'opère plus que par la « reproduction mécanique des images et des sons ». (Deleuze 1983, pp. 282-283.)

⁴⁷ 36min37-42min29, donc tout près de six minutes de pérégrinations.

⁴⁸ 1h02min04-1h04min44.

⁴⁹ Ceci étant dit, cela peut également s'appliquer pour les films que Deleuze lui-même cite en exemple, comme *Easy Rider* (1969), même si la justification scénaristique y est souvent fort lâche.

Certains éléments de l'intrigue rappellent bien l'idée d'un complot (notamment la réticence des villageois à révéler la vérité au professeur Abronsius quant à l'existence des vampires), mais un complot qui serait néanmoins assignable *in fine*, les vampires apparaissant comme une sorte de secte de l'ombre qui terrorise la société des humains. Évidemment, le mot « complot » n'est pas tout à fait entendu ici dans le sens que Deleuze lui donne. On peut en revanche spéculer sur le fait que la surabondance assez grossière de clichés pourrait provoquer chez les personnages (et le spectateur) le sentiment qu'on se joue d'eux, d'autant plus que cette grossièreté peut entrer en conflit avec l'effet de réel déjà évoqué plus haut. Cette question du complot (si cette fois on entend le terme dans un sens plus large), déjà brièvement abordée avec Kafka, reviendra fréquemment chez Polanski.

Pour clore cette longue analyse, rappelons que ce que nous avons cherché à démontrer ici, en premier lieu, c'est un lien qui unirait l'absurde, le fantastique todorovien, certains films de Polanski et une certaine conception de la modernité au cinéma. Ce lien prend la forme pour nous d'une hésitation commune, d'une indécision qui se reflète autant dans la forme que dans le fond des œuvres étudiées, au sein desquelles figure *Dance of the Vampires*. Bien qu'au final le film n'arrive pas tout à fait à se maintenir en équilibre sur le fil de fer sur lequel nous l'avons fait marché, il reste que ses partis-pris esthétiques et thématiques présentent indéniablement des tendances qui seront appelées à s'accroître dans les films subséquents.

Rosemary's Baby

Rosemary's Baby, adaptation du roman éponyme d'Ira Levin, est le cinquième long-métrage de Polanski. Le tournage débute dès la fin de l'été 1967, soit tout de suite après que le cinéaste eut terminé *Dance of the Vampires*. Premier film que Polanski tourne en Amérique, *Rosemary's Baby* sortira initialement aux États-Unis le 12 juin 1968 et sera un immense succès, tant critique que commercial.

L'histoire commence avec Guy et Rosemary Woodhouse, un jeune couple de New-yorkais qui emménage dans un appartement situé dans un lugubre édifice de Manhattan, la maison Bramford. Terri, une autre locataire que Rosemary a brièvement rencontrée, se suicide peu de temps après leur arrivée. Parmi les autres locataires, ils font la connaissance de Roman et Minnie Castevet, un couple excentrique de personnes âgées. Guy éprouve vite une vive sympathie pour le couple, tandis que Rosemary les trouve intrusifs. Un jour, Rosemary tombe enceinte, et dès lors les détails inquiétants se multiplient : elle perd du poids et dépérit à vue d'œil, et les mixtures que lui concocte Minnie semblent la rendre encore plus malade. De plus, Hutch, un ami de Rosemary, décède mystérieusement après avoir commencé à enquêter sur les Castevet. Rosemary devient persuadée que le Bramford habite une secte de sorciers lorsqu'elle découvre que Roman Castevet est l'anagramme de Steven Marcato, le fils d'Adrian Marcato, un sorcier qui habitait la maison au XIXe et en avait fait le repaire d'un culte voué à Satan. Rosemary veut s'enfuir, craignant que les sorciers ne souhaitent utiliser l'enfant à naître pour procéder à des sacrifices rituels. Mais les « sorciers », avec la complicité de Guy, la rattrapent, la ramènent chez elle et la droguent. Un matin, alitée, on lui apprend qu'elle a fait une fausse couche. Or, la nuit, elle continue d'entendre les cris d'un bébé, qui semblent venir de tout près. Un soir elle quitte son lit et découvre qu'un passage secret relie son appartement à celui des Castevet. Elle s'y présente armée d'un couteau et découvre que les « sorciers » se sont rassemblés autour d'un berceau dans lequel repose son bébé. S'approchant, elle est prise de terreur devant l'enfant (que nous ne verrons jamais). Roman lui apprend alors qu'il s'agit du fils de Satan, qui a mis Rosemary enceinte suite à une cérémonie nocturne. Rosemary surmonte toutefois sa peur et s'approche de nouveau, cette fois pour chanter une berceuse à son enfant. Le film se clôt ainsi.

Ce court résumé nous permet de retrouver l'idée du complot, mais aussi de l'incertitude, qui est au cœur de notre analyse car elle est ce qui lie nos approches théoriques. Le fantastique est incertitude

entre le vrai et le faux, entre le naturel et le surnaturel. L'absurde est incertitude, celle de l'homme qui voit ses valeurs vaciller lorsqu'il est confronté à son incompréhension de l'univers. La modernité aussi est incertitude, elle qui cherche à s'extirper des formes classiques sans arriver à renier totalement le passé ou à se doter d'un programme clair et exclusif, contrairement à l'avant-garde (du moins, selon la définition qu'Aumont donne à ce terme). Au cinéma, cette modernité s'est incarnée dans une crise du schème sensori-moteur. Mais cette crise elle-même est incertitude, puisqu'elle ne débouche pas toujours sur un nouveau régime défini (à savoir celui de l'image-temps). Sur ces nombreux points, *Rosemary's Baby* nous apparaît particulièrement riche. L'introduction du film est trompeuse : sur les images d'un long panoramique sur la ville de New-York (reprenant le principe d'introduire les lieux nouveaux par un mouvement d'appareil), les titres du générique défilent, en lettres roses, tandis qu'en fond sonore une voix féminine fredonne une berceuse sur une douce musique où se mêlent piano, violons et clavecin. Il y a quelque chose d'apaisant, de rassurant dans cette introduction. Mais par la suite, Polanski va s'amuser à distiller toute sorte d'éléments qui viennent piquer la curiosité du spectateur. Dès la scène où Guy et Rosemary se présentent au Bramford pour une visite, l'employé de l'ascenseur les dévisage étrangement⁵⁰. Un peu plus loin, lorsqu'ils sont parvenus à l'étage, la caméra s'attarde sur un mystérieux trou dans le carrelage du sol, qui semble intriguer Guy⁵¹. C'est à cet instant exact que l'autre employé, celui qui est en charge de faire la visite guidée, apprend au couple que l'ancienne locataire du lieu qu'ils s'apprêtent à visiter est décédée deux jours plus tôt. Rosemary s'enquiert de savoir si sa mort a eu lieu dans l'appartement, mais l'employé désamorce aussitôt la tension en répondant que c'est plutôt à l'hôpital que l'événement s'est produit. Puis nous entrons dans l'appartement et découvrons presque aussitôt une pièce regorgeant de plantes et d'herbes diverses, que l'ancienne locataire cultivait. Sur une table, Rosemary découvre un papier sur lequel est griffonnée une phrase incomplète débutant par « I

⁵⁰ 3min16 (pour l'analyse de ce film, nous utilisons l'édition Criterion de 2012).

⁵¹ 3min43.

can no longer associate myself »...⁵², phrase que nous relierons spontanément aux propos que vient tout juste de tenir l'employé, qui informe que l'ancienne locataire fut l'une des premières femmes avocates de New York, mais qui, en regard de ce qui se produit plus tard dans le film, peut être interprétée de toutes sortes de façons. Un peu plus loin, un autre élément vient intriguer le spectateur (et les personnages) : un énorme meuble a été déplacé, bloquant l'entrée d'un placard. L'employé fait remarquer que ledit meuble est beaucoup trop lourd pour qu'une personne âgée ait pu le bouger seule. Lui et Guy doivent unir leurs efforts pour arriver à le retirer de là. Derrière le meuble, il y a bien une porte, qui donne sur un placard des plus ordinaire. Encore une fois, la tension est désamorcée, l'employé se contentant de conclure que l'ancienne locataire était peut-être un peu sénile.

Cette première scène permet à Polanski de planter son film dans un cadre banal, presque naturaliste. Mais en même temps, elle lui permet de semer quelques indices quant à la nature profondément étrange et inquiétante des événements qui auront lieu ensuite. Encore une fois, la mise en scène est déterminante dans l'installation de ce cadre, grâce aux multiples mouvements de caméra, travellings et panoramiques qui permettent de faire apprécier le réalisme des lieux, et grâce à l'extrême minutie apportée aux décors et aux intérieurs surchargés d'éléments. Sauf que cette fois, Polanski va renforcer cette impression de véracité en situant son intrigue dans un cadre spatio-temporel précis. Finie la Transylvanie semi-légitime, *Rosemary's Baby* se déroule à Manhattan entre l'été 1965 et l'été 1966 (un plan sur un calendrier⁵³ nous renseigne que Rosemary tombe enceinte au mois d'octobre, mais sa grossesse n'ira pas jusqu'à terme). Le film fait également référence à des événements qui se sont réellement déroulés durant cette période, comme la visite du pape au Yankee Stadium⁵⁴. Pascal Kané identifie cet attachement à un cadre minutieusement créé comme étant consubstantiel du cinéma polanskien. Il la nomme « virtuosité » :

⁵² 4min31.

⁵³ 53min39.

⁵⁴ 41min05 (<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=818>)

Cette science du détail qui lui est chère, cette application maniaque ne sont pas, en effet, le produit d'un seul désir d'épate superficielle, mais permettent seules, au contraire, à ces œuvres de fonctionner dans l'esprit propre au genre choisi. Il n'est que trop courant, on le sait bien, de voir des genres mineurs, comme le vampirisme ou la sorcellerie, apparaître bientôt à l'auteur comme peu dignes de son talent et dévier de leur propos initial pour se perdre dans la parabole sociale, jugée plus « majeure ». La virtuosité polanskienne empêche toute déviation de cet ordre : elle recentre l'intérêt du spectateur sur le seul événement et dénie toute autre dimension à l'œuvre que celle d'un pur spectacle qu'épuiserait son seul déroulement. (1970, p. 113)

En d'autres termes (et pour lier ces propos aux théories de Todorov), ce souci du détail et de la crédibilité permet de contrecarrer une éventuelle lecture métaphorique ou allégorique qui aurait pour effet de tuer le genre fantastique. La mise en scène s'attache à faire ressentir la réalité matérielle des choses, plutôt que de simplement y faire allusion dans un but quelconque (politique ou autre).

Reprenons notre analyse. Après leur visite, Guy et Rosemary dînent chez leur ami Hutch, qui leur apprend que le Bramford fut longtemps un lieu de sombre réputation : plusieurs adeptes de la sorcellerie y auraient élu domicile au fil des siècles, et des meurtres y ont été commis. Cela ne dissuade toutefois pas les Woodhouse d'y emménager. Le premier événement véritablement funeste du film est la mort de Terri, qui survient de façon brutale : c'est le soir, Guy et Rosemary arrivent devant le Bramford et découvrent une foule massée tout près de la rue. Guy parvient à se faufiler parmi les badauds qui entourent le cadavre de Terri, laquelle s'est de toute évidence suicidée en se jetant par une fenêtre de l'immeuble. Le montage effectue ensuite un raccord-regard sur la tête mortellement blessée de la jeune femme qui repose sur le trottoir dans une mare de sang écarlate. C'est à ce moment que les Woodhouse font connaissance avec les Castevet, qui hébergeaient Terri. On note au passage que leur réaction à la mort de leur protégée est étrangement neutre. Cette première impression est toutefois désamorcée un peu plus loin, lorsque les Castevet reçoivent le jeune couple chez eux et s'avèrent chaleureux et sympathiques. En revanche, le reste du récit les présentera de plus en plus intrusifs, ce que Guy supportera beaucoup mieux que Rosemary.

Pascal Kané affirme que le film adopte une double tangente qui fait hésiter le spectateur entre deux interprétations possibles des événements qui se déroulent : soit les Castevet et la clique d'individus à la

fois pittoresques et inquiétants qui les entourent et que nous apercevrons ici et là au fil des scènes sont des sorciers qui cherchent réellement à posséder Rosemary, soit cette dernière, une jeune femme naïve et impressionnable, sombre dans la paranoïa et s'imagine que ses voisins lui veulent du mal. Selon Kané, ces deux visions sont tour à tour frustrées par le récit, avant que ce dernier ne finisse par privilégier la première d'entre elles (1970, pp. 81-86). Nous reprendrons à notre compte cette idée de deux interprétations possibles, mais en la faisant légèrement dévier : pour nous, la question qui est centrale n'est pas tant de savoir si les Castevet complotent réellement contre Rosemary (la fin du film le confirme), mais de savoir s'il y a oui ou non une présence claire du surnaturel dans *Rosemary's Baby*.

Selon Kané, le film amènerait le spectateur à choisir entre deux pistes de réflexion parallèles. Nous ne raconterons pas de nouveau le scénario du film, mais contentons-nous de dire que ce sentiment intrigant va évidemment s'accroître suite à la rencontre des Castevet. La manière dont Polanski présente le personnage de Rosemary met en exergue la fragilité émotionnelle de la jeune femme : son caractère soumis et enfantin dans ses relations avec son mari⁵⁵, son étrange réaction lorsqu'elle fait un cauchemar et qu'elle commence à parler toute seule⁵⁶, son incertitude quant à ses croyances⁵⁷, etc. À un certain point, le spectateur en vient à douter de la santé mentale du personnage. À titre d'exemple, rappelons cette scène où, seule dans sa cuisine, Rosemary mange un morceau de viande crue, sur fond de musique discordante. Soudain, un panoramique nous montre le reflet déformé de son visage dans le grille-pain. Effrayée, Rosemary se précipite au lavabo pour vomir⁵⁸. À côté de cela, de multiples détails inquiétants (les morts mystérieuses) viennent plutôt accréditer l'hypothèse du complot, laquelle se retrouve confirmée à la fin (*ibid.*, p. 86). Par contre, il est bien plus malaisé de savoir si les Castevet sont de véritables sorciers dotés de pouvoirs magiques ou seulement les chefs d'une secte d'illuminés.

⁵⁵ Particulièrement perceptible dans leur dialogue à 6min55.

⁵⁶ 19min18-20min13.

⁵⁷ 26min39.

⁵⁸ 1h14min16-1h14min45.

Pour tenter d'y voir plus clair, analysons deux scènes précises.

La première est celle du cauchemar de Rosemary⁵⁹. Juste avant, Rosemary, à moitié inconsciente, est portée vers son lit par Guy après qu'elle se soit effondrée suite à l'ingestion d'un dessert préparé par Minnie. Dans son rêve, Rosemary est sur le pont d'un bateau, près d'un quai, en compagnie d'une cohorte de gens élégamment vêtus. Il n'y a pas de son, hormis le tic-tac d'une horloge, et la caméra tourne sur elle-même tandis que des volutes bleues envahissent l'image. Puis, par le biais d'un jeu de montage, le capitaine du bateau devient soudainement Hutch. Guy entreprend par la suite de déshabiller Rosemary. Nous assistons à l'alternance de leurs deux points de vue (lui dans la réalité, elle dans le rêve). Rosemary se retrouve nue, ce qui semble la faire paniquer. Peu après elle réalise qu'Hutch est désormais sur le quai et demande à un homme près d'elle pourquoi il ne vient pas avec eux. « Catholics only », lui répond l'homme. Le film enchaîne alors sur le plan d'une main d'homme qui retire l'alliance que Rosemary a au doigt. Une musique lancinante et menaçante commence à se faire entendre. Sur ce, une surimpression nous transporte dans ce qui semble être la Chapelle Sixtine. Rosemary repose sur une sorte de promontoire, tandis que la caméra se balade le long des fresques. Puis une autre surimpression nous transporte à nouveau sur le pont du bateau, par une nuit de tempête. Rosemary s'y balade, nue. Le marin qui tient le gouvernail (et qui s'avère être l'employé de l'ascenseur du Bramford) lui recommande de descendre à la cale. Ce qu'elle fait. L'intérieur de la cale a l'apparence d'un grand salon sombre où repose un matelas sur lequel Rosemary s'allonge. Une horde d'individus, également nus, l'entoure. La caméra s'attarde sur certains visages, puis Roman Castevet, vêtu d'une toge noire et d'une toque, commence à peindre des lignes rouges sur le torse de Rosemary tandis que les autres psalmodient dans une langue inconnue. Parmi le groupe se trouvent également Minnie et Guy. Ce dernier s'inquiète de voir que Rosemary a les yeux ouverts. Minnie lui rétorque que le dessert qu'elle a préparé devrait l'avoir complètement assommée. Ensuite, une dame vêtue d'une longue robe blanche

⁵⁹ 42min52-48min35.

descend d'un grand escalier pour venir s'entretenir avec Rosemary, laquelle lui déclare avoir été mordue par une souris. La dame lui répond qu'elle devrait avoir les jambes attachées, « in case of convulsion », et aussitôt nous apercevons une vision subjective de Rosemary qui voit ses jambes être ligotées au lit par deux infirmiers, le tout dans un décor inconnu. Retour à la cale, où Guy s'approche maintenant de Rosemary. Soudain, il est vêtu d'une armure et son visage est couvert de moisissures. Ses mains commencent à courir le long du torse de Rosemary, puis soudain elles sont remplacées par deux pattes couvertes d'écailles qui commencent à la griffer. L'étrange créature qui a pris la place de Guy lui grimpe dessus. Rosemary semble jouir, jusqu'à ce que son regard aperçoive le visage de la créature et ses inquiétants yeux rouges. À ce moment, Rosemary s'écrie : « This is no dream! This is really happening! » mais on s'empresse de recouvrir son visage d'un drap noir. Soudain, le pape surgit de l'ombre. Rosemary répète qu'elle a été mordue par une souris et que c'est pour cette raison qu'elle n'a pu assister à la visite du pape, qui avait été un sujet de discussion plus tôt dans le film. Le pape lui pardonne et présente sa bague à Rosemary, mais ladite bague s'avère être le pendentif que Minnie avait offert à Rosemary dans une scène précédente. Puis, un fondu au noir marque la disparition de la musique et la fin du rêve.

Il y a beaucoup de choses à dire sur ce segment narratif. Sa mise en scène épouse parfaitement la forme onirique propre au rêve, avec ses brusques changements de lieux et d'espace-temps, ses décors surréalistes, ses nombreux plans subjectifs et son ambiance sonore d'abord minimaliste puis terriblement oppressante. Certains éléments (comme lorsque deux infirmiers lui attachent les jambes) laissent deviner un passé trouble pour Rosemary, fruit d'une éducation catholique rigoureuse, qui semble avoir fait d'elle une jeune femme dépendante (son désarroi devant le départ de Hutch⁶⁰, sa passivité durant la cérémonie). Il se peut donc que ce rêve angoissant soit le signe d'une fragilité mentale. En revanche, d'autres éléments laissent plutôt croire que ce rêve refléterait (en partie du

⁶⁰ Kané identifie d'ailleurs le personnage de Hutch comme un substitut paternel (1970, p. 83).

moins) ce qui est vraiment en train de se passer. Guy semble l'allié des Castevet, une chose que Rosemary, à ce point-ci de l'intrigue, n'a pas vraiment raison de soupçonner. De plus, à un certain moment, nous apercevons la figure d'Adrian Marcato parmi les sorciers⁶¹, et la direction photo met l'emphase sur son apparition par l'ajout d'un filtre rouge. Or, nous ne découvrirons le portrait dudit sorcier, décédé plusieurs décennies avant, que beaucoup plus tard dans le film. Comment Rosemary pourrait donc rêver à lui? Ce dernier élément nous amène à nous demander sérieusement s'il n'y a pas présence de surnaturel dans *Rosemary's Baby*. Nous verrons pourquoi plus loin.

La scène du rêve est donc purement onirique, tant dans sa forme que dans son fond, mais l'analyse parvient à en détacher des éléments qui, dans l'économie narrative du film, semblent appartenir à la réalité. Cela crée une incertitude pour le spectateur. La deuxième scène que nous analyserons présente le caractère inverse: elle appartient à la réalité, mais certains éléments paraissent l'en soustraire. Il s'agit de la scène finale⁶². C'est la nuit, l'appartement des Woodhouse est désert. Rosemary descend du lit et se rend vers le placard. Elle retire les draps et les étagères, découvrant un trou de serrure sur lequel elle plaque son œil : il y a un corridor éclairé de l'autre côté. Elle marche jusqu'à la cuisine et s'empare d'un long couteau. Elle retourne vers le placard, mais l'arrivée de Guy à l'appartement l'oblige à se cacher dans un recoin. Guy prend quelque chose dans le frigo et repart aussitôt. Rosemary sort de sa cachette et retourne au placard. Elle ouvre la porte qui était cachée derrière le placard et y pénètre : sur sa droite, il y a un tableau représentant le Bramford en feu : « You've got her too high » murmure Rosemary, faisant référence à une phrase entendue plus tôt dans l'un de ses mauvais rêves. Elle commence à avancer dans le corridor, la caméra la suivant derrière en travelling (encore une fois, Polanski introduit un lieu nouveau par un mouvement d'appareil). Sur sa gauche, il y a une porte qu'elle ouvre, découvrant une cuvette de toilette et une serpillière dans un seau. Encore ici, Polanski mélange l'étrange et l'« exotique » avec le banal et le familier, créant et désamorçant continuellement la tension. Rosemary

⁶¹ 46min05.

⁶² 2h05min14-2h16min09.

continue et atteint le bout du corridor, lequel débouche sur le salon des Castevet. Plusieurs personnes y sont rassemblées, dont Guy, Roman et Minnie. Le portrait d'Adrian Marcato est accroché au mur. L'arrivée de Rosemary prend les convives au dépourvu. Contre le mur se trouve un grand berceau noir surmonté d'un crucifix inversé. Rosemary s'approche de son enfant, mais est prise de panique lorsqu'elle l'aperçoit. « What have you done to it? What have you done to its eyes? » s'écrie-t-elle, horrifiée et en larmes. « He has his father's eyes. » lui rétorque Roman. Rosemary ne comprend pas. Roman se lance alors dans une longue louange à la gloire du Diable, apprenant à Rosemary que c'est ce dernier qui l'a mise enceinte, le tout ponctué par les « heil Satan » des convives. Elle n'en peut plus, une surimpression nous montre le visage hideux qu'elle avait aperçu en cauchemar, et elle laisse tomber son couteau. Elle va s'asseoir dans un fauteuil tandis que les convives reprennent la réception comme si de rien était. Roman vient la trouver et lui propose d'être la mère de l'enfant, précisant qu'elle n'a pas à joindre leur groupe si elle ne veut pas. Puis, c'est au tour de Guy de venir la voir, mais elle lui crache au visage. Minnie apporte un thé à Rosemary, cette dernière s'enquiert de savoir si c'est de la racine de Tanis (une herbe employée par les sorciers), mais Minnie lui rétorque que c'est un thé Lipton ordinaire. Tout de suite après, Rosemary réalise que le bébé pleure parce que l'une des femmes le berce trop vigoureusement. Elle s'approche et lui demande d'arrêter. Roman ordonne à la femme en question de laisser Rosemary bercer l'enfant, ce que cette dernière entreprend de faire aussitôt. Réjouis, les convives se rassemblent autour du berceau et la regarde faire. L'enfant cesse de pleurer. L'avant-dernier plan du film s'attarde longuement sur le visage de Rosemary, alors qu'elle regarde tendrement son bébé. Elle n'est plus effrayée désormais. Puis, le dernier plan, semblable au début du film, nous montre les toits de New-York en reprenant la berceuse entendue dans le générique d'ouverture.

Il y a encore beaucoup de chose à dire ici, notamment sur le mélange entre étrange et réel et sur la manière dont la scène crée des tensions qu'elle désamorce aussitôt. Lors du discours grandiloquent de Roman sur la toute-puissance de Satan et la mort de Dieu, le film devient un spectacle fou, insensé, qui

contraste avec la retenue des séquences précédentes, notamment par la musique, les cris des convives et le jeu soudainement très expressif des acteurs. Cela est toutefois de courte durée et le film retourne rapidement à une tonalité plus réaliste : après tout, Rosemary n'est-elle pas une nouvelle maman comme les autres, semble nous dire cette dernière scène?

Mais en quoi ces deux séquences permettent-elles d'éclairer la problématique de la présence, ou non, du surnaturel dans *Rosemary's Baby*? Pas par ce qu'elles montrent, mais par ce qu'elles ne montrent pas. En effet, nous n'apercevons jamais le fameux bébé. Se pourrait-il donc que Rosemary, jeune femme instable et épuisée nerveusement de surcroît, en vienne à imaginer chez son bébé des traits diaboliques, une perception qui se trouve exacerbée par la horde de satanistes qui hurlent autour d'elle? Ou alors, se pourrait-il que ces mêmes satanistes aient réellement « fait quelque chose » à l'enfant? Est-ce un rêve? Nous ne pouvons être sûrs de rien, parce qu'il y a un conflit entre l'explicite et l'implicite. Cette volonté de laisser un doute dans la tête du spectateur est d'ailleurs pleinement assumée par Polanski. Dans un documentaire consacré au film, ce dernier déclare d'ailleurs :

When I read the book, what was upsetting me is that there was a real devil in it, somehow behind. You know, being philosophically a realist and an agnostic at the time, it bothered me. And so, I thought that I could get around by creating a film in which the idea of Devil could be conceived as Rosemary's folly. We never see anything supernatural in it and everything that occurred that has any kind of supernatural look occurs in her dreams – as in the book by the way. And it would have been all question of her paranoia, of her suspicious during the pregnancy and postpartum crisis.⁶³

Notons au passage que Polanski emploie le terme « agnostique », et non « athée ». *Rosemary's Baby* n'affirme pas la non-existence du Diable, mais refuse aussi de l'attester. Cette attitude est cohérente avec l'absurde camusien et le fantastique todorovien car elle laisse intacte une certaine hésitation quant au surnaturel. Nous avons déjà vu comment le film mettait en place un cadre réaliste, et Polanski va très loin en ce sens : le même documentaire nous informe, par exemple, que la scène où Rosemary traverse la rue en coupant à travers les autos⁶⁴ a été prise « sur le vif » et que l'actrice, Mia Farrow, a

⁶³ Le documentaire en question s'intitule *Remembering Rosemary's Baby* et se trouve sur l'édition Criterion nommée ci-haut. Les propos rapportés s'y retrouvent entre 37min14 et 38min19.

⁶⁴ 1h36min20.

réellement dû se faufiler à travers la dense circulation new-yorkaise tandis que Polanski la suivait caméra à la main⁶⁵. Donc, non content de la « virtuosité » (Kané) de sa mise en scène et de l'ambiguïté de son scénario, Polanski crée son effet de réel en insérant des morceaux du réel à l'intérieur de sa fiction, créant une tension entre artifice cinématographique et esthétique documentaristante.

Il y a toutefois un petit détail qui semble faire pencher la balance en faveur de l'explication surnaturelle : l'apparition déjà citée d'Adrian Marcato durant le cauchemar, alors que Rosemary n'a encore jamais vu son portrait. Est-ce toutefois suffisant pour trancher la question de façon aussi nette? *Rosemary's Baby*, tout comme *Dance of the Vampires*, recycle des clichés propres au genre : la figure d'Adrian Marcato, sorcier hirsute et barbu au regard perçant et vêtu d'un complet sombre, s'inscrit dans une imagerie plus ou moins inconsciente. Une critique contemporaine du film y jette un éclairage intéressant :

Rosemary's Baby est bien plus qu'une bonne histoire. (...) Son potentiel terrifiant auprès des lecteurs et des spectateurs (...) se nourrit non pas d'une vision blasphématoire du divin ou d'une peur du mal incarné – littéralement. Les fantômes, qu'ils revêtent ou non une forme sacrée, ont cessé de hanter nos rêves dans toute leur majesté métaphysique. Dans *Rosemary's Baby*, le diable n'est rien d'autre qu'un violeur sans imagination accomplissant un rituel grotesque. Comment pourrait-il en être autrement, à une époque qui a déjà proclamé la mort de Dieu? Sans Dieu, le diable n'est qu'une silhouette de carton-pâte et ses adeptes semblent sortir tout droit d'un épisode de *La Famille Adams*. (Sarris dans Ehrenstein 2012, p. 31)

La fin reste donc ouverte, même si l'interprétation surnaturelle peut également trouver des éléments à sa charge. Néanmoins, ces éléments surnaturels sont tributaires de tout un fatras de clichés, vestiges d'un imaginaire collectif désuet, clichés que la modernité met à jour. Nous pouvons maintenant résumer en quoi *Rosemary's Baby* présente une crise deleuzienne de l'image-mouvement. Le film entretient longtemps un flou quant à sa ligne directrice : si c'est lors de la scène du rêve que l'idée du complot des sorciers fait son apparition (soit après environ un tiers du film), c'est seulement lors de la scène du scrabble⁶⁶, lorsque Rosemary découvre l'anagramme de Steven Marcato, que la protagoniste (et le spectateur) prend conscience de façon claire de ce qui se trame. Avant cette scène, le film présente un

⁶⁵ *Remembering Rosemary's Baby*, 19min19-19min53.

⁶⁶ 1h30min18.

rythme erratique et désamorce régulièrement les tensions qu'il sème en guise d'indices (voire les exemples plus haut). Rosemary n'y apparaît pas vraiment comme ayant une réelle prise sur l'histoire : c'est une femme au foyer soumise à son entourage. Après cette scène, les efforts de la protagoniste pour prendre enfin l'initiative (sa tentative de fuite) seront facilement réduits à néant. C'est donc un personnage typiquement « moderne », à savoir qu'elle est dépassée par les événements. Nous avons également abordé en profondeur la question du complot et de la prolifération des clichés, lesquels sont parfois malaisés à définir clairement (l'apparition d'Adrian Marcato dans le rêve). La « crise » est donc bien plus palpable dans *Rosemary's Baby* que dans notre film précédent, même si le film ne rejoint pas non plus un régime d'image-temps et se contente d'un entre-deux (d'une incertitude?) entre classicisme et modernité.

Nous pouvons conclure ce segment en affirmant que *Rosemary's Baby* constitue une excellente exemplification du fantastique todorovien, tant dans son fond que dans sa forme. Ce faisant, il est philosophiquement compatible avec la question de l'absurde, en plus de constituer une façon incontestablement moderne de traiter le genre fantastique à l'écran. En d'autres termes, ce qui se trouvait en germe dans *Dance of the Vampires* se retrouve de façon beaucoup plus affirmée dans *Rosemary's Baby*, ce qui dénote chez Polanski une évolution et une radicalisation dans sa mise en scène du genre fantastique.

The Ninth Gate

Entre *Rosemary's Baby* et la prochaine incursion de Polanski dans le fantastique, il s'écoulera trente-et-un ans. Bien que les films réalisés dans l'intervalle présentent également un intérêt du point de vue des thèmes absurdes qui nous intéressent (rapport au réel, idée du complot, personnages isolés dans un univers hostile...), nous choisissons de ne pas nous y attarder, dans le but d'offrir ici une vision synthétique de l'évolution du fantastique (dans son lien à l'absurde) chez Polanski. *The Ninth Gate*, sorti

en 1999, débute par le suicide par pendaison d'un vieil homme qui, à en juger par sa bibliothèque, est sans nul doute un érudit. Puis l'action commence à suivre Dean Corso, spécialiste des livres anciens qui est engagé par Boris Balkan, un milliardaire féru d'occultisme, pour retrouver deux exemplaires d'un livre intitulé *Les Neuf Portes du royaume des ombres* et les comparer avec le troisième exemplaire détenu par Balkan. L'une des copies aurait été écrite par le Diable en personne et Balkan veut découvrir laquelle. Corso emmène l'exemplaire avec lui. Peu de temps après, Liana Telfer, une jeune femme très riche qui s'avère être la veuve de l'homme s'étant suicidé, se présente chez Corso et tente de le séduire pour lui soutirer le bouquin, mais il l'a déjà mis en sûreté chez un ami, lequel se fait assassiner. Corso s'embarque pour le Portugal où il rencontre Victor Fargas, détenteur d'un exemplaire. En chemin, il rencontre une mystérieuse femme blonde qu'il croit être envoyée par Balkan afin de le surveiller. Une étrange liaison commence à se tisser entre eux, la femme apparaissant et disparaissant régulièrement pour venir aider Corso dans sa quête. Fargas est assassiné et son exemplaire est brûlé, mais pas avant que Corso ait eu le temps de l'examiner pour dénicher des variantes dans les gravures. Ce dernier se rend ensuite en France pour y rencontrer la baronne Kessler et voir son ouvrage. Cette dernière subit le même sort que Fargas et Corso se fait voler les deux livres restants. Avec l'aide de la femme blonde, il parvient toutefois à découvrir que c'est Liana Telfer qui les a volés et que cette dernière est membre d'une société sataniste qui cherche à invoquer le Diable. Corso et la femme se rendent incognito à l'une de leur cérémonie, mais Boris Balkan se présente lui aussi et tue Liana avant de s'emparer des livres. Corso le poursuit jusqu'à un château en ruines où Balkan meurt violemment après avoir tenté à son tour d'invoquer le Diable à l'aide des livres. Avant de disparaître, la femme blonde révèle à Corso qu'une des gravures que Balkan a tenté d'utiliser pour son rituel était fausse. La fin du film nous montre Corso marchant vers un château dont la porte s'ouvre et laisse filtrer une lumière aveuglante. Il entre.

Pour clore ce chapitre sur le fantastique chez Polanski, nous tenterons de démontrer que *The Ninth Gate* montre les signes d'une évolution dans l'emploi du fantastique chez le cinéaste, et que cette

évolution dénote un changement d'attitude philosophique dans son cinéma. Les prochaines pages nous serviront à démontrer que le film tend à s'éloigner à la fois de l'absurde et du fantastique.

Rappelons que Todorov conclut son ouvrage sur le fantastique en déclarant que ce genre tendait à disparaître de la littérature avec l'arrivée du XXème siècle. Cette disparition était essentiellement due à un changement de mentalité qui rendait obsolète le fantastique : les écrivains n'ayant plus à contourner la censure pour traiter de thèmes comme la mort ou les pratiques sexuelles jugées perverses, ils n'avaient plus à utiliser l'ambiguïté propre aux récits fantastiques pour évoquer ces mêmes thèmes (Todorov 1970, p. 169). Pour Todorov, c'est la psychanalyse qui a remplacé la littérature fantastique en lui volant ses sujets. Mais de quelle façon les récits qui continuent dès lors d'employer le surnaturel (et il y en a beaucoup) en furent-ils transformés? Todorov utilise l'exemple de *La Métamorphose* de Kafka. Dans ce récit, l'élément surnaturel (le personnage principal, Gregor Samsa, se réveille un beau matin transformé en insecte) apparaît d'emblée, dès le début du récit. Bien qu'il provoque un grand désarroi chez les personnages qui y sont confrontés, il n'en est pas moins reconnu aussitôt comme réel, tant par le lecteur que par les protagonistes. Comme le résume Todorov, « le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *La Métamorphose* part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. » (*ibid.*, p. 179) La non-hésitation et la reconnaissance immédiate du surnaturel devraient normalement amener le récit dans la sphère du merveilleux. Or, les choses semblent plus compliquées. En effet, le merveilleux plonge le lecteur/spectateur dans un univers où les lois de la nature sont différentes des nôtres, et où l'irruption du surnaturel ne provoque pas l'angoisse. Dans *La Métamorphose*, le surnaturel est impossible et fondamentalement inquiétant, mais n'en est pas moins accepté et reconnu possible. Todorov dira de Kafka que ses écrits relèvent à la fois du merveilleux et de l'étrange, réalisant ainsi la jonction entre deux genres a priori incompatibles :

Chez Kafka, l'élément surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même à quoi il fait fond. Nous retrouvons donc ici (inversé) le problème de la littérature fantastique – littérature qui postule l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche – mais Kafka est parvenu à le dépasser. Il traite l'irrationnel comme faisant partie du jeu : son monde tout entier obéit à une logique onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel. Même si une certaine hésitation persiste chez le lecteur, elle ne touche plus jamais le personnage; et l'identification, telle qu'on l'avait observée auparavant, n'est plus possible. Le récit kafkaïen abandonne ce que nous avons dit être la deuxième condition du fantastique : l'hésitation représentée à l'intérieur du texte, et qui caractérise plus particulièrement les exemples du XIXe siècle. (*ibid.*, p. 181)

Cette jonction a pour origine une vision du monde, un parti-pris philosophique qui suppose une méfiance envers l'être humain. Todorov cite d'ailleurs Sartre qui affirmait que ce qui était étrange pour Kafka, c'était l'homme lui-même, l'homme dit « normal », que sa normalité même transformait en créature fantastique (*ibid.*, p. 182).

Maintenant, appliquons ces idées sur la sortie du fantastique au film qui nous intéresse. Au début, le récit ne semble pas s'écarter du genre tel que précédemment défini : Corso doit retrouver des livres dont on ne sait s'ils sont vraiment l'œuvre du Diable et s'ils permettent de l'invoquer, ou si tout cela n'est qu'une folie inventée par des illuminés. Initialement, il y a donc bien une hésitation. Mais d'autres éléments penchent en faveur d'une conception plus « généralisée » du surnaturel. Le premier de ces éléments est le personnage de la jeune femme blonde (simplement désignée au générique comme « *The Girl* »). Le film ne nous offre à peu près aucune information sur elle; pas de nom, pas de relations, etc. En revanche, il apparaît clairement qu'elle est dotée de capacités surnaturelles. Tout au long du film, elle ne cesse d'apparaître et de disparaître mystérieusement. Dans une scène où elle est assise sur un lit avec Corso, elle le regarde fixement et dans son regard d'étranges tourbillons de lumière apparaissent⁶⁷. Finalement, nous la voyons léviter dans les airs à deux reprises⁶⁸. Serait-elle un ange, un démon, voire même le Diable? Nous ne le saurons pas. Toutefois, ce qui attise vraiment notre intérêt, c'est que ces micro-événements surnaturels ne semblent aucunement choquer les personnages du film, Corso moins que quiconque. La mise en scène n'y met aucune emphase non plus. Pourtant ils viennent

⁶⁷ 1h15min32 (pour l'analyse, nous employons la version DVD éditée par Artisan Home Entertainment en 2000).

⁶⁸ 1h12min45 et 1h50min26.

indéniablement complexifier la perception du personnage de la jeune femme blonde. Celle-ci est, du reste, dépeinte comme « normale » malgré ses capacités extraordinaires : sa première apparition, où on la voit assistant à une conférence de Boris Balkan, nous la montre qui dévisage brièvement Corso, également présent, avant que la caméra n'effectue un panoramique sur ses jambes, permettant de voir qu'elle porte des jeans, des chaussettes bleues et des baskets. Au même moment, la voix de Balkan parle de « contemporary perceptions of Evil », ce qui, rétrospectivement, laisse croire à une évolution de la représentation du Diable chez Polanski : désormais il n'est plus le monstre aux yeux rouges issus des tréfonds de notre psyché collective, comme dans *Rosemary's Baby*, mais bien une jeune femme blonde qui porte des baskets. À d'autres moments du film on la voit qui somnole, et elle saigne quand Corso, en se défendant contre un agresseur, la frappe par inadvertance. Tout ces détails permettent de l'humaniser, alors que dans l'intrigue elle demeure un être secret, mystérieux et parfois franchement inquiétant. La caractérisation du personnage de la jeune femme blonde vient donc réaliser cette jonction entre l'étrange et le merveilleux, jonction qui se fait au détriment de toute hésitation, et donc du fantastique. Il est indéniable que la jeune femme est un être de chair et de sang, banal par bien des aspects (son habillement, etc.), mais il est tout aussi indéniable qu'elle possède des dons surnaturels, lesquels n'émeuvent aucunement son entourage. À cela, nous pourrions citer d'autres micro-événements qui viennent également caractériser l'univers du film comme étant devenu étrange en lui-même (la fillette inconnue qui observe Corso (encore l'idée d'un complot), le chien qui fait de même⁶⁹...).

The Ninth Gate s'éloigne donc du fantastique todorovien. Pour voir en quoi il s'éloigne aussi de l'absurde, observons maintenant le personnage de Corso. Dans notre premier chapitre, nous avons parlé de la prise de position philosophique que sous-entendait le courant absurde. L'absurde découle du manque de finalité de l'existence humaine, du sentiment de cassure vis-à-vis du reste du monde et de l'incapacité de croire en quelque chose de transcendant. L'absurde est ce que ressent l'homme moderne

⁶⁹ 1h01min55 et 1h29min28.

face à ce qui l'angoisse. Le personnage de Corso nous est présenté d'entrée de jeu comme un cynique. Sa première apparition nous le montre en train d'escroquer les nouveaux détenteurs d'une collection de vieux livres. Lorsque Boris Balkan lui demande s'il croit au surnaturel, Corso rétorque : « I believe in my percentage. »⁷⁰. Balkan lui-même ajoutera : « I have the outmost faith in you Mr. Corso. There is nothing more reliable than a man who's loyalty can be bought from hard cash. » Le jeu de Johnny Depp, nonchalant et sarcastique, vient également caractériser le personnage comme profondément désabusé. Néanmoins, le personnage subira dans le courant du film une évolution. Petit à petit, il commence à s'impliquer réellement dans sa « mission », allant jusqu'à mettre sa vie en danger. Le moment qui symbolise le mieux cette évolution est celui où il passe à tabac un garde du corps de Liana Telfer sous le regard de la jeune femme blonde, laquelle lui déclare : « I didn't know you had it in you »⁷¹. Ultimement, il trahira Balkan dans le but d'essayer de connaître la vérité. Qu'est-ce qui explique cette évolution? Nous l'avons dit, la position absurde est difficile à maintenir longtemps. L'homme accepte difficilement un monde sans valeur supérieure. Nous avons déjà souligné comment le Théâtre de l'absurde, en définitive, devenait le moyen de retrouver certaines croyances, et le cinéma moderne n'échappe pas à cette tendance :

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. (...) C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. (Deleuze 1985, p. 223)

Le personnage polanskien n'est donc plus simplement cet être en proie à l'absurde qui cherche à s'extirper du monde hostile qui l'entoure, pour se protéger lui-même et protéger ses proches (Alfred voulant fuir avec Sarah, Rosemary avec son enfant à naître). Désormais, il cherche davantage que sa

⁷⁰ 16min06.

⁷¹ 1h47min27.

seule sécurité. Corso souhaite retrouver une croyance en ce monde où même le surnaturel ne surprend plus personne. Alors que d'autres personnages du film (Balkan, Liana) réagissent à cette perte de sens général en cherchant à s'appropriier un antique savoir occulte (et ce, sans jamais que les raisons de cette appropriation soit exposée, ce qui nous met sur la piste que la connaissance est désormais recherchée pour elle-même), Corso veut la connaissance dans le but de retrouver une croyance en ce monde.

Pour clore, nous analyserons une séquence qui nous apparaît exemplaire quant au changement d'attitude du film vis-à-vis du fantastique et du traitement des personnages. Il s'agit de la scène où Dean Corso, avec l'aide de la jeune femme blonde, parvient à se glisser parmi le groupe qui assiste à la cérémonie sataniste présidée par Liana Telfer⁷². La séquence débute par un gros plan sur Liana, vêtue d'une toge noire, qui lit un passage du livre maudit en latin tandis que les autres convives répètent en chœur ses paroles. Corso, ayant lui-même revêtu une toge, entre discrètement par une porte située sur la mezzanine qui surplombe la pièce principale, suivi par la jeune femme blonde. Il descend se joindre au groupe pendant qu'elle reste en haut. Sur le coup, on peut penser à la scène du bal dans *Dance of the Vampires*, lorsqu'Alfred et Abronsius se déguisent en vampires pour infiltrer le bal. Excepté qu'ici, toute « caractérisation » semble absente : tous les convives ont revêtu la même toge noire à capuchon, ce qui les rend tous identiques. La pièce elle-même est indifférenciée, avec ses tentures rouges unies et ses piliers de bois luisant. Nous sommes donc loin des intérieurs chargés et fortement identifiables auxquels Polanski nous avait habitués. Soudain, la porte du fond s'ouvre avec fracas et Boris Balkan fait son entrée. Rapidement, il se fraie un chemin jusqu'au promontoire où se trouve Liana en criant « Mumbo jumbo! » Les convives cessent alors de psalmodier. Balkan les sermonne violemment, les appelant « bunch of fools », et déclarant que jamais le Diable n'oserait se montrer à eux car ils n'ont rien compris au pouvoir réel du livre. Liana se jette sur lui, mais il la maîtrise et entreprend de

⁷² 1h47min33-1h52min07.

l'étrangler. Corso tente de venir en aide à cette dernière, mais la jeune femme blonde descend en volant de la mezzanine pour l'en empêcher. Balkan tue Liana, tandis que les convives, paniqués, le laissent faire. Puis, il n'a qu'à crier « booh » dans leur direction pour que ceux-ci prennent la fuite en courant. Balkan récupère le livre et saute dans sa voiture. Juste avant que Corso ne s'élançe pour le poursuivre, la jeune femme blonde lui demande pourquoi il fait cela, étant donné que Balkan vient déjà de tuer quelqu'un en public et qu'il ne s'en tirera pas. Que cherche-t-il? Corso lui répond simplement : « You know what. » À son tour, il saute dans une voiture et démarre. Elle s'avance vers lui et dit : « You're not taking me for a ride? » « We're not working, I'm all alone. » « Funny, I taught you were. » lui rétorque-t-elle. Corso s'élançe. La séquence se termine par un gros plan sur la jeune femme blonde, qui observe Corso partir au loin. Dans ses yeux, nous revoyons les étranges lueurs verdâtres que nous avons vues auparavant. En arrière-plan, le château commence à brûler.

Tous les éléments que nous avons cités précédemment trouvent leur place dans cette séquence : premièrement, un rapport complètement différent au surnaturel, plaçant celui-ci à l'intérieur de la réalité commune sans causer ni surprise ni hésitation chez les personnages et sans que le film en lui-même ne cherche à susciter de telles émotions. Plutôt que de présenter des événements possiblement surnaturels à l'intérieur d'un cadre minutieusement réaliste, comme c'était le cas dans les précédents films observés, *The Ninth Gate* présente des événements radicalement surnaturels dans un cadre certes encore réaliste, mais beaucoup plus épuré. Deuxièmement, le film démontre une évolution psychologique notable chez le personnage, d'abord cynique et sans pitié, puis tentant de porter secours à Liana Telfer (et ce, bien que cette dernière ait tenté de le tuer plus tôt dans le film) et poursuivant une quête de vérité allant au-delà de son simple profit personnel (plus tard dans le film⁷³ il refusera d'ailleurs l'argent que lui propose Balkan pour ses « services »). Cette scène condense remarquablement bien ces deux points, qui nous permettent d'avancer que *The Ninth Gate* tend à s'éloigner des sphères de

⁷³ 1h58min06.

l'absurde camusien et du fantastique todorovien.

Pour conclure, nous avons cherché dans ce chapitre à mettre en parallèle plusieurs concepts : celui de l'absurde, qui est notre fil conducteur; celui du genre fantastique, qui nous permet de mieux voir en quoi Polanski inscrit son cinéma non pas dans une logique de rupture individualiste mais bien dans une certaine logique de tradition; et celui de la modernité, qui nous permet de voir en quoi ces mêmes traditions sont récupérées et détournées par la mise en scène. Nous avons également tenté de rendre sensible une certaine progression chez notre auteur: *Dance of the Vampires* laissait transparaître des parti-pris marqués pour l'absurde, le fantastique et la modernité, sans toutefois s'y cantonner vraiment. *Rosemary's Baby* a affirmé davantage ces partis-pris, mais *The Ninth Gate*, film plus tardif, est venu changer la donne et semble annonciateur de nouvelles tendances esthétiques et philosophiques chez Polanski. Mais il est encore trop tôt pour aborder en quoi consiste cette sortie de l'absurde. Le prochain chapitre s'attardera donc à réitérer et à fouiller plus en profondeur la philosophie absurde. Cela nous permettra de mieux envisager l'évolution du cinéma de Polanski au fil du temps.

Chapitre 4 : *Le Locataire*, œuvre exemplaire

Jusqu'à maintenant, nous avons offert, avec le premier chapitre, une définition du courant absurde. Cette définition, nous l'avons voulue à la fois assez large pour qu'on puisse y regrouper les multiples œuvres et auteurs généralement rattachés à ce courant et assez précise pour qu'on en ait une idée claire. Puis, avec le second chapitre, nous avons tenté de voir en quoi l'un des précurseurs de ce courant, Franz Kafka, a pu exercer une influence sur le cinéma de Roman Polanski. Pour finir, avec le troisième chapitre, nous avons discuté des liens entre absurde et fantastique au sein de la filmographie polanskienne, nous permettant ainsi d'analyser le rapport ambigu que le cinéma de cet auteur entretient avec des notions comme le réalisme ou la modernité. Le lecteur pourra juger que nous nous sommes un peu éparpillés et que nous avons négligé de développer en profondeur un certain nombre d'idées. C'est pour remédier à cela que nous nous concentrerons maintenant sur le film *Le Locataire*, dont on pourrait dire qu'il cristallise les diverses théories que nous avons abordées jusqu'à maintenant, ce qui en fait un objet particulièrement exemplaire pour notre travail.

Neuvième long-métrage de Polanski (ainsi que son premier film depuis *Le Gros et le maigre* qui soit tourné en France), *Le Locataire* fut présenté initialement en mai 1976 lors de la vingt-neuvième édition du Festival de Cannes. L'histoire est celle de Trelkovsky, un timide employé de bureau d'origine polonaise, qui emménage dans un appartement à Paris, appartement dont l'ancienne locataire a tenté de se tuer en se jetant par la fenêtre. En se rendant à l'hôpital pour la rencontrer alors qu'elle est mourante et incapable de communiquer, il rencontre Stella, une amie de l'ancienne locataire avec qui il entame une liaison. Les relations avec les autres habitants de l'immeuble, dont le propriétaire Monsieur Zy, sont difficiles : on se plaint qu'il fait trop de bruit, il est cambriolé... De plus, Trelkovsky est témoin d'événements plutôt étranges, comme le fait que ses voisins se rendent parfois à la fenêtre juste en face

de la sienne pour rester immobiles des heures durant. Petit à petit, Trelkovsky sombre dans la paranoïa, convaincu que les autres locataires de l'immeuble veulent également le pousser au suicide. Cette impression est renforcée par le fait qu'on semble vouloir lui faire adopter les habitudes de l'ancienne occupante des lieux. Trelkovsky commence à se travestir et à perdre contact avec la réalité. Puis, il prend la décision de s'enfuir chez Stella, mais il en vient presque aussitôt à croire qu'elle fait également partie du complot. Suite à un accident, il est ramené de force à son appartement où, dans un ultime moment de délire, il se suicide à son tour en se jetant de la fenêtre.

Un univers menaçant

Nous avons vu que l'un des principaux points d'assise du courant absurde consiste à envisager la société, et, a fortiori, l'univers dans son ensemble, comme un endroit fondamentalement hostile pour l'individu. Chez Kafka comme chez Ionesco, l'homme est dans l'univers comme un agneau dans la tanière du loup. Nous avons déjà longuement expliqué l'origine et les modalités de cette vision intensément pessimiste de la condition humaine. Voyons maintenant quelles sont les stratégies employées par Polanski afin de matérialiser cette vision à l'intérieur du *Locataire*.

Dans cette optique, l'un des aspects qui sautent immédiatement aux yeux est la méchanceté des autres personnages vis-à-vis de Trelkovsky. Cette méchanceté s'exprime dès le début du film. Dans la scène qui suit le générique⁷⁴, nous voyons le protagoniste traverser la cour intérieure de l'immeuble pour aller cogner à la porte de la concierge. Elle vient lui ouvrir, il lui annonce être là pour un appartement, mais elle lui claque la porte au nez. Trelkovsky entre tout de même pour savoir s'il est au bon endroit. Malgré son amabilité, elle se montre fort désagréable avec lui (« Y'a vraiment des gens qui prennent les concierges pour des esclaves »⁷⁵ lui dit-elle). Loin de s'en offusquer, il lui propose un

⁷⁴ 2min28-6min46 (pour l'analyse nous utilisons l'édition DVD de 2002 par la Paramount).

⁷⁵ Pour la retranscription des dialogues, nous avons opté pour la version française du film. Étant donné la distribution cosmopolite (composé essentiellement d'acteurs français et américains), certains interprètes sont doublés et d'autres non, ce qui rend malaisée l'identification d'une version originale.

dédommagement en argent, qu'elle s'empresse d'ailleurs d'accepter. Puis, ils sortent pour se rendre à l'étage, où il découvre son futur logis. La concierge apprend à Trelkovsky en rigolant que l'ancienne locataire s'est jetée par la fenêtre. Elle s'empresse de lui montrer le trou qu'elle a fait dans la verrière, sur lequel Polanski effectue un raccord-regard dont le cadre instable nous fait ressentir le malaise qu'éprouve Trelkovsky. Après la visite, ce dernier descend d'un étage pour rencontrer Monsieur Zy. Ce dernier, bien qu'austère et soupçonneux, accepte de lui louer l'appartement. Cette entrée en matière indique bien comment Trelkovsky, en dépit de sa gentillesse, ne cesse de s'attirer l'hostilité, ou à tout le moins la méfiance, de son entourage (même le chien de la concierge cherche à le mordre⁷⁶). Un entourage qui, par ailleurs, semble foncièrement dénué de compassion. Une autre scène fortement révélatrice est celle de la pendaison de crémaillère organisée par Trelkovsky⁷⁷. Ce dernier y reçoit plusieurs collègues dans son nouvel appartement. Ceux-ci s'avèrent bruyants et plutôt irrespectueux. L'un d'eux va même jusqu'à uriner dans le lavabo. Au bout d'un moment, on cogne à la porte; c'est un voisin qui est venu se plaindre du vacarme. Trelkovsky se trouve pris entre deux feux, entre ses « amis » qui rigolent et le voisin qui ne décolère pas malgré ses tentatives d'explication. Finalement, ses invités acceptent de plier bagage. Dès le lendemain, alors qu'il descend les ordures, il croise Monsieur Zy dans l'escalier et s'excuse du tapage de la nuit passée. Ce dernier en profite pour le mettre en garde : « les appartements sont assez difficiles à trouver aujourd'hui pour qu'on prenne la peine de conserver le sien ». Plus tard dans le film, en rentrant chez lui au petit matin⁷⁸, Trelkovsky découvre qu'on l'a cambriolé. Sortant de l'immeuble, il est encore apostrophé par Monsieur Zy qui se plaint du vacarme épouvantable qu'a « encore » fait Trelkovsky durant la nuit. Ce dernier lui explique la situation. Zy se calme, mais demande à Trelkovsky de ne pas se rendre au commissariat et de le laisser gérer la chose, prétextant « l'effet désastreux sur la réputation de chacun », y compris pour Trelkovsky, parce qu'il n'est

⁷⁶ 3min36.

⁷⁷ 29min34-35min15.

⁷⁸ 58min57.

« pas français ». Outré, ce dernier rétorque qu'il est nationalisé. Même victime d'un crime, le cas de Trelkovsky demeure donc inchangé : on met en doute son intégrité, on le soupçonne, et on fait même preuve d'une certaine xénophobie à son égard. Plus tard, lorsque Trelkovsky se rend au commissariat, l'officier de police l'accuse d'entrée de jeu d'être un « spécialiste du tapage nocturne ». Le pauvre homme peine à comprendre, n'ayant pas l'impression d'être particulièrement bruyant. Inébranlable, l'officier lui déclare que les plaintes à son sujet s'accroissent et lui intime de cesser de troubler l'ordre. Il pose des questions sur l'origine du nom de Trelkovsky et lui demande ses papiers. Encore une fois, ce dernier doit défendre la régularité de sa situation.

Nous pourrions encore énumérer d'autres exemples, mais les faits commencent à parler d'eux-mêmes : Trelkovsky est perpétuellement brimé et harassé par les autres personnages, même s'il n'a en apparence rien à se reprocher. Du moins, jusqu'à ce que l'attitude méchante de son entourage le pousse lui-même à l'agressivité. Même lorsqu'il tombe sur des personnages encore plus malheureux que lui, Trelkovsky se retrouve isolé. Prenons l'exemple de Madame Gaderian, cette locataire que le reste de l'immeuble souhaite expulser. Tous excepté Trelkovsky signeront une pétition à cet effet. Il rencontre la dame pour la première fois sur le palier de sa porte. Elle est venue en compagnie de sa petite fille handicapée pour lui demander si c'est lui qui a déposé une plainte contre eux, ce que Trelkovsky nie fermement. Elle se plaint ensuite d'être ostracisée par les autres locataires et se met à pleurer. Trelkovsky la rassure du mieux qu'il peut. Elle repart. Plus tard dans le film, lorsqu'elle sera effectivement obligée de partir, Madame Gaderian reviendra pour le remercier d'être le seul à ne pas avoir signé la pétition. Puis, elle lui annonce que pour se venger elle a déféqué devant toutes les portes sauf la sienne. Trelkovsky proteste que les autres vont lui mettre ça sur le dos, mais elle est déjà partie. Il n'a alors d'autre choix que d'aller chercher un peu des selles pour les mettre devant le pas de sa porte. Ces scènes⁷⁹ rendent sensibles le fait que la gentillesse et la bienveillance de Trelkovsky le mettent dans

⁷⁹ 44min35-46min36, 1h23min10-1h25min23.

l'embarras. Encore plus révélatrice est la rencontre avec Badard⁸⁰, un ami de Simone Choule (l'ancienne locataire). Ce dernier vient cogner à sa porte sans savoir que cette dernière s'est suicidée. Lorsqu'il l'apprend, sa douleur est si vive que Trelkovsky choisit de l'emmener au bistrot. Badard lui raconte en pleurant le récit de son malheur : amoureux de Simone, il n'a jamais eu le courage de lui avouer, et alors qu'il s'y apprêtait il apprend son décès. Ils changent de bistrot. À l'autre endroit, deux ivrognes prennent à partie Badard en l'empêchant de prendre part à la tournée générale qu'ils offrent. Tout de suite après, Trelkovsky va reconduire Badard, ivre, à une station de métro. Ce dernier le remercie en lui précisant : « y'a pas beaucoup de types comme toi. » Trelkovsky nie en déclarant que c'est tout naturel, mais le spectateur sait bien que c'est la vérité, la caméra ayant bien pris soin d'insister sur l'indifférence (le patron qui compte sa caisse sans lever le nez, les employés qui s'affairent), voire l'hostilité (les deux ivrognes) des autres à l'égard de Badard le malheureux. Cela vient accentuer, par contraste, la gentillesse de Trelkovsky. Même devant quelqu'un d'encore plus démuné que lui, il apparaît encore une fois isolé, et cela lui amène encore des ennuis (il sera cambriolé pendant qu'il est avec Badard).

Cette question de l'individu projeté dans un univers hostile vient rejoindre une question fondamentale pour la philosophie de l'absurde, soit l'incompréhension :

Dans cet univers indéchiffrable et limité, le destin de l'homme prend désormais son sens. Un peuple d'irrationnels s'est dressé et l'entoure jusqu'à sa fin dernière. Dans sa clairvoyance revenue et maintenant concertée, le sentiment de l'absurde s'éclaire et se précise. Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable et c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. (Camus 1942, p. 39)

Jusqu'à maintenant, nous pouvons décrire le personnage de Trelkovsky comme celui qui veut être raisonnable dans un « peuple d'irrationnels ». Il n'arrive à comprendre ni l'attitude agressive des voisins à son égard, ni le suicide de Simone. Il le dit d'ailleurs dans la scène où il prend un café avec Stella : « Je ne comprendrai jamais le suicide. Je n'ai pas d'arguments contre, mais ça dépasse ma

⁸⁰ 52min55-57min18.

compréhension. »⁸¹. Cette incompréhension de l'univers l'entourant contribuera à le jeter dans la folie. Ce thème de l'incompréhension en recoupe un autre, celui du complot, que nous avons régulièrement évoqué précédemment, mais sans jamais le développer davantage. En effet, l'idée du complot s'enracine dans un écart de connaissance entre le protagoniste et son entourage. Les autres savent quelque chose que lui ne sait pas, ils comprennent ce que lui ne comprend pas, ce qui fait du protagoniste un mésadapté, et donc un être qui est perpétuellement en danger. Nous l'avons dit, le complot est une idée récurrente chez Polanski : déjà dans *Repulsion* (1964), le personnage de Carol, une jeune femme sensible et instable, s'imaginait perpétuellement que son entourage la menaçait, et s'en trouvait projetée dans une folie homicide. Dans *Chinatown* (1974), le détective Jack Gittes n'arrivait pas à percer à temps la sombre affaire de corruption qui gangrenait Los Angeles⁸². Dans *Tess* (1978), la jeune protagoniste, paysanne très pauvre jetée contre son gré au cœur de la société victorienne du XIX^e siècle, s'avérait incapable de saisir les codes de conduite et d'intérioriser les valeurs répressives propres à son nouveau milieu, et se trouvait, comme Carol, poussée au meurtre. Dans *Death and the Maiden* (1994), Paulina Escobar est persuadée que l'homme que son mari a invité chez elle n'est autre que le bourreau qui l'a violée et torturée plusieurs années auparavant, alors qu'elle était en prison. Dans *The Pianist* (2002), Wladyslaw Szpilman veut absolument rester apolitique lorsque l'Allemagne nazie envahit sa Pologne natale, mais les horreurs de l'Histoire le rattrapent et lui font frôler la mort. Dans tous les films cités, l'idée d'un décalage de perception chez le personnage principal est à la fois récurrente et fondamentale.

⁸¹ 14min40.

⁸² Cette assertion sur *Chinatown* mérite qu'on s'y attarde. Dans une entrevue que l'on retrouve sur le DVD du film édité par la Paramount en 2006, le scénariste du film, Robert Towne, y fait la confidence suivante : « The title had come from an Hungarian vice cop. He said that he'd worked vice and he'd worked in Chinatown. I asked him what he did. He said, "as little as possible." I said, "what kind of law enforcement is that?" He said, "Hey, man, when you're down there with the Tongs and the different dialects, you can't tell who's doing what to who, and you can't tell whether you're being asked to help prevent a crime or you're inadvertently lending the color of the law to help commit a crime. So we've decided that the best thing to do when you're in Chinatown is as little as possible." » Ces propos jettent un éclairage nouveau, non seulement sur le titre mais aussi sur la finale du film, où un ancien collègue de Gittes lui déclare, pour le persuader de lâcher prise : « It's Chinatown ». Cela veut dire qu'il est inutile de chercher à comprendre et à influencer positivement le cours des événements. On retrouve ici l'absurde, de façon indéniable.

Le Locataire présente de nombreuses scènes où le personnage central se retrouve épié, tantôt par son entourage (par exemple, par la concierge lorsqu'il sort les poubelles), tantôt par de purs inconnus, comme dans la scène où il va au cinéma avec Stella et qu'un spectateur ne cesse de le dévisager.⁸³ Une scène particulièrement révélatrice est celle où il se rend à l'église pour les obsèques de Simone Choule⁸⁴ : Trelkovsky prend place juste avant que le curé commence son sermon. Parmi l'assistance, une petite fille le regarde fixement, relançant encore une fois l'idée du complot. Le sermon débute, et devient de plus en plus morbide⁸⁵. Le montage alterne entre un gros plan de plus en plus serré sur le visage de Trelkovsky et des raccord-regards sur une statue du Christ agonisant sur la croix et sur le visage halluciné du curé. Trelkovsky est de plus en plus mal à l'aise, il sue et cherche à s'allumer une cigarette. Il semble croire que le sermon lui est personnellement adressé. Au bout d'un moment, il n'en peut plus et se rue vers la grande porte à l'arrière, qui ne s'ouvre pas. Il s'enfuit donc par une petite porte située sur le côté. Cette séquence est très intéressante. Polanski la traite comme une scène de film d'horreur, avec éclairage sombre, montage resserré, musique stridente et oppressante, panique et insistance sur les détails morbides et grotesques (les décors, le sermon). Mais pourquoi? Ce peut être dans le but de traduire par la mise en scène l'hostilité du monde environnant, ou d'anticiper sur la paranoïa du protagoniste, ou encore de dépeindre l'église et la religion sous un jour funeste (rappelons ici l'agnosticisme polanskien). Mais ce qui est le plus important pour nous, c'est qu'elle fait état d'un décalage entre Trelkovsky et les autres personnages. En effet, les différents *reaction shots* de la scène nous montrent bien qu'il est seul à paniquer, ce qui vient encore consolider la thèse du complot.⁸⁶

⁸³ Respectivement : 39min21, 18min31, 18min54.

⁸⁴ 26min57-29min34.

⁸⁵ En voici un extrait : « Les agonisants... Le râle des moribonds... Le caveau glacial... Tu retourneras en poussière. Les asticots rongeront tes chairs et grouilleront sur tes lèvres. Ils pénétreront dans tes oreilles. » etc. etc.

⁸⁶ Les considérations que nous développons ici sont voisines de celles qu'énoncent Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, et plus particulièrement dans son texte sur le panoptisme. On y retrouve l'idée d'une société moderne où l'individu est de plus en plus prisonnier de structures (prisons, hôpitaux, écoles...) où il est perpétuellement épié par ses semblables, ce qui donne lieu à une pression sociale de plus en plus grande que Foucault désigne sous le nom de « discipline ». Celui qui ne s'y conforme pas, qui n'arrive pas à intérioriser cette « discipline » devra en subir les conséquences. Ce que Foucault nomme « discipline », nous l'avons jusqu'ici appelé « complot ».

Les tourments de Trelkovsky

Qui est le personnage central et comment réagit-il à l'hostilité de son entourage? Un retour aux théories de Marthe Robert sur le personnage kafkaïen nous apparaît judicieux. D'abord, il faut noter sa solitude, pas seulement au sens où il se retrouve isolé face à un univers hostile, mais aussi au sens où l'intégralité du film semble être vu par ses yeux : il est présent dans toutes les scènes, et ce n'est que fort tardivement que le spectateur aura la confirmation qu'il ne doit pas faire entièrement confiance à la vision troublée du personnage. Ensuite, Trelkovsky apparaît comme un bon exemple de personnage qui « singe l'unité »⁸⁷, pour reprendre les mots de Robert. On l'a dit, le début du film nous le présente comme un personnage affable et timide, mais pourvu de bon sens. Par contraste, les autres personnages paraissent antipathiques. On nous le présente aussi comme un être qui, malgré sa profonde gentillesse, semble résolu à avancer tout de même et à ne pas trop s'en laisser imposer. Par exemple, lors de sa première rencontre avec Zy⁸⁸, son entêtement et ses arguments posés et rationnels lui permettent d'obtenir l'appartement qu'il convoite. En revanche, il peut également s'avérer un brin malhonnête, comme lorsqu'il se fait passer auprès de Stella pour un ami de Simone Choule. Cela peut amener un doute sur sa fiabilité, doute qui se trouve confirmé par la suite. Trelkovsky commence à se laisser imposer les habitudes de l'ancienne locataire et à se travestir en femme. Ce faisant, il commence une métamorphose, il laisse échapper son unité, il devient autre que lui-même. En voulant lutter contre cela, il finira par devenir paranoïaque et agressif, ce qui aura pour effet de l'éloigner encore plus de ce qu'il était au début : ultimement, c'est accoutré en femme qu'il se suicidera, malgré ses protestations quant au fait qu'il est bien Trelkovsky et non Simone. Pour reprendre le terme cher à Deleuze et Guattari, la déterritorialisation a échoué, et cet échec entraîne la mort du personnage. Comme chez Kafka, le protagoniste a tenté d'échapper à l'hostilité apparente de son entourage par la métamorphose, sans pouvoir aller jusqu'au bout du processus : ne pouvant devenir (littéralement, nous entendons) autre, il

⁸⁷ Chapitre 2, p. 16.

⁸⁸ 8min11-10min42.

n'avait plus d'autre choix que de disparaître.

Rappelons les faits : Trelkovsky emménage après le décès de Simone. En rangeant ses effets personnels, il découvre que l'armoire du salon contient encore des vêtements appartenant à l'ancienne locataire. Cela semble le troubler⁸⁹. Il se rend dans un bistrot, où il apprend que l'ancienne locataire fréquentait beaucoup l'endroit. Le patron lui fait apporter une tasse de chocolat, la boisson que prenait toujours Simone. Trelkovsky demande des cigarettes gauloises, mais le patron n'en a pas. Il cherche à inciter Trelkovsky à prendre un paquet des cigarettes que Simone achetait, mais ce dernier refuse⁹⁰. Ces événements, d'apparence anodine pour le spectateur qui visionne le film pour la première fois, démontrent à quel point l'ombre de Simone Choule plane sur le film : elle hante le protagoniste, autant que les autres personnages qui cherchent à transformer Trelkovsky en l'ancienne locataire. Un peu plus tard, Trelkovsky s'affaire à mettre de l'ordre chez lui, et déplace l'énorme armoire contenant les affaires de Simone. Le déplacement du meuble révèle un trou dans le mur, à l'intérieur duquel Trelkovsky découvre une dent. Peu après cette macabre découverte, il fouille dans les affaires de l'ancienne locataire, découvrant un soutien-gorge et du vernis à ongle. Il commence à devenir un habitué du bistrot, acceptant le chocolat et les cigarettes à la grande satisfaction du patron. Plus tard⁹¹, Trelkovsky aperçoit Stella dans un café avec des amis. Invité, il s'assoit à leur table, avant de les suivre pour continuer la fête chez l'un d'entre eux. Le propriétaire des lieux, qui était également un ami de Simone, offre à Trelkovsky un livre ayant appartenu à la défunte. Tout en le complimentant sur son appartement, Trelkovsky s'enquiert de savoir s'il a des problèmes avec ses voisins, précisant que « de nos jours, les relations avec les voisins deviennent très compliquées, des choses idiotes s'enveniment et prennent d'étranges proportions. » Interloqué, l'homme lui répond que non, ajoutant, avec naturel : « je ne m'occupe pas des autres. »⁹² Dans un monde marqué du sceau de l'absurde, la meilleure manière de

⁸⁹ 22min48.

⁹⁰ 25min21-26min58.

⁹¹ 1h02min25.

⁹² 1h05min56.

survivre n'est-elle pas justement de s'isoler, de se couper du « peuple d'irrationnels »? Après la fête, il raccompagne Stella chez elle. Les deux sont déjà passablement éméchés et continuent de boire. Il lui avoue qu'il a trouvé une dent dans son appartement, une histoire qui n'émeut aucunement Stella. Il tente de mieux expliquer son désarroi : une dent (comme un bras, une jambe, etc.) est un morceau de soi, une « partie de notre personnalité ». Être mutilé, c'est perdre une partie de soi-même. Mais Stella ne l'écoute pas, et le pousse sur le lit où elle entreprend de le déshabiller. Même dans l'intimité, Trelkovsky est incapable de faire entendre ses craintes. Les rapprochements de plus en plus grands entre lui et Simone Choule créent chez Trelkovsky une peur de perdre son identité propre, de disparaître. Hélas personne ne l'écoute, ce qui aura des conséquences funestes. Au matin, il rentre chez lui. La concierge lui remet son courrier; il proteste qu'il appartient à l'ancienne locataire, mais elle ne l'écoute déjà plus. Peu après, il reçoit à son appartement la visite d'une autre résidente de l'immeuble, Madame Dioz⁹³. Celle-ci vient lui demander de signer la pétition qu'elle fait circuler contre Madame Gaderian, précisant que tous les autres ont signé, y compris Monsieur Zy. « Simple question de solidarité », précise-t-elle. Après avoir posé quelques questions, Trelkovsky refuse de le faire, prétextant que ladite locataire ne l'a jamais dérangé. Vexée, Madame Dioz repart en l'accusant d'être un égoïste, empêchant de fait Trelkovsky de se justifier. Une fois seul, il s'exclame : « Saleté... Qu'est-ce qu'ils veulent, que je crève? » Puis, s'approchant de la fenêtre, regardant les ouvriers qui s'affairent encore à réparer la verrière, il ajoute : « C'est pour moi. » On voit bien ici comment l'hostilité des autres locataires le précipite dans la paranoïa, et cette hostilité peut d'ailleurs être de nouveau mise en parallèle avec ce que nous disions à propos du personnage kafkaïen : le fait qu'il refuse de faire comme tout le monde et qu'il se questionne parfois quant au bien-fondé des entreprises des autres éveille la méfiance à son endroit⁹⁴. Nous sommes bien dans un univers où le fait de ne pas se conformer aveuglément à la Loi (autrement dit, de ne pas faire comme tout le monde) amène des ennuis au protagoniste. Ici comme chez Kafka, la

⁹³ 1h16min09-1h18min42.

⁹⁴ Chapitre 2, p. 15.

Loi est figure d'immanence et demeure inconnaissable. Celui qui cherche à y voir un raisonnement logique ou qui en demande l'explication soulève l'ire de ses semblables. C'est ce que le protagoniste du *Locataire* découvre à ses dépens.

Dès lors, la paranoïa de Trelkovsky va s'accroître, créant chez lui une sorte de dédoublement de personnalité. Il commence par s'appliquer le vernis à ongle de Simone, avant de se réveiller maquillé en femme après une nuit de cauchemars⁹⁵. Découvrant son visage dans une glace, il déclare, épouvanté : « Ils veulent que je me suicide... D'accord, ils vont voir. » Sa transformation s'accroît : ayant acheté une perruque, il se travestit et commence à se parler tout seul, cherchant à imiter une voix de femme, tout en s'admirant devant un miroir. Il s'endort dans ses accoutrements puis s'éveille au beau milieu de la nuit, le visage en sang : il découvre qu'il lui manque une dent, et que celle-ci a été glissée dans le même trou où il en avait découvert une précédemment. Furieux, il retire sa perruque en déclarant : « Monstres! Vous ne me changerez pas en Simone Choule! Jamais! » Trelkovsky se révolte. Au bistrot⁹⁶, il refuse de s'asseoir à sa place habituelle (l'ancienne place de Simone), et refuse également le chocolat et les cigarettes, devenant agressif envers le personnel. Il les traite même d' « assassins », mais en prenant une voix de femme, ce qui nous indique que Trelkovsky est bel et bien en train de changer. Cette impression est confirmée dans la scène suivante, qui se déroule dans un parc. Il y gifle sans raison un enfant qui pleure. Le doux et timide locataire semble avoir disparu. Sa colère est vaine car la scène qui suit nous le montre dans sa chambre, de nouveau travesti en femme, et c'est ultimement dans ses accoutrements féminins qu'il se jettera par la fenêtre. Suite à cette tentative de suicide, la dernière scène du film nous le montre cloué à un lit d'hôpital, couvert de bandages, exactement comme Simone au début. Par le biais d'un raccord-regard, nous découvrons que devant lui, Trelkovsky croit se voir en compagnie de Stella, exactement comme lors de leur première rencontre au chevet de Simone. Trelkovsky (dans son délire, du moins) a donc bel et bien quitté son propre corps pour celui de Simone,

⁹⁵ 1h28min57.

⁹⁶ 1h35min50-1h37min11.

et ses craintes de voir son identité lui échapper pour celle d'une autre se sont réalisées. Devant l'horreur accomplie, il ne lui reste plus qu'à hurler, et la caméra effectue un *zoom-in* sur sa bouche, suivi d'un fondu au noir qui clôt le film.

Vers un « Cinéma de l'absurde »?

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes presque exclusivement concentrés sur les thèmes du *Locataire* et le rapport qu'ils entretiennent avec l'absurde. Pourtant, c'est peut-être bien dans sa mise en scène que le film offre l'exposition la plus marquée des concepts de la philosophie de l'absurde. *Le Locataire* offre un autre bel exemple de la « virtuosité » polanskienne, avec ses décors construits avec soin et son attention pour les notations de toutes sortes : la façon dont les personnages se meuvent d'un endroit à l'autre, la durée des actions... Comme dans *Rosemary's Baby*, Polanski ancre son récit à l'intérieur d'un cadre réaliste en le parsemant d'éléments qui appartiennent au réel : les affiches, les références à des lieux réels comme le faubourg Saint-Germain ou à des événements d'actualité comme le MLF, les marques de produits, etc. Encore une fois, la mise en scène s'attache à démontrer l'ampleur des décors et la minutie des détails qui le composent par de multiples mouvements de caméra, surtout à l'intérieur de l'immeuble où emménage Trelkovsky. Dès la séquence du générique d'ouverture, la caméra effectue un long travelling de deux minutes et demi sur la cour intérieure de l'édifice, léchant les fenêtres et les toitures. Encore une fois ici, la « virtuosité » polanskienne se double d'un rapport plutôt ambigu au réel, perceptible dans les nombreuses touches de surnaturel qui parsèment le film.⁹⁷

Le Locataire est donc ancré dans un espace-temps précis (la France des années 70), mais conserve aussi une portée plus générale qui est le propre de la philosophie de l'absurde. Prenons en exemple ce

⁹⁷ Ainsi que nous le verrons plus loin, les événements d'apparence surnaturelle qui surviennent dans le film sont rapidement ramenés à l'intérieur de la psychologie troublée de Trelkovsky, qui devient progressivement fou, et c'est pourquoi nous n'avons pas inclus ce film dans notre chapitre sur le fantastique. Lorsque nous parlons d'un « rapport plutôt ambigu au réel », nous voulons dire que le fait d'insérer du surnaturel dans ce cadre rigoureusement réaliste que Kané nomme « virtuosité » est propre à rendre ce même surnaturel encore plus étonnant.

plan⁹⁸ qui nous montre Trelkovsky marchant sur le bord de la Seine, juste de l'autre côté de la Tour Eiffel, tout près d'un groupe de clochards assis à même le sol. Certains éléments nous mettent sur la piste que ce plan doit avoir une symbolique quelconque : il ne présente aucune action propre, et semble détaché du récit (nous ne savons ni d'où arrive le personnage à ce moment, ni où il va, ce qui est plutôt rare chez Polanski). Premièrement, le caractère iconique de la Tour Eiffel sert à ancrer le film dans un contexte identifiable (nous sommes bien à Paris), et deuxièmement, le film entre dans un rapport d'intertextualité avec l'un des films que nous avons analysé précédemment, soit *Le Gros et le maigre*. On se souviendra que dans ce film, la Tour Eiffel au loin constituait le symbole de la fuite vers un monde meilleur, d'un désir d'exil que nous avons mis en parallèle avec le contexte des sociétés communistes de l'époque. Ici, le changement est radical : la Tour Eiffel ne représente plus l'ailleurs doré, elle représente la grisaille d'un ici morne. Le fait d'avoir inséré ce plan à ce moment précis du film, juste après que Trelkovsky ait déclaré tout haut que son entourage souhaite sa mort, fait donc passer l'absurde polanskien d'une situation sociologique donnée (la Pologne communiste) à une situation universelle et intemporelle qui est le propre de la condition humaine⁹⁹ : « (...) dans un univers soudainement privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et la vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. » (Camus 1942, p. 20) Autrement dit, c'est le monde dans son entièreté qui est devenu absurde, et non seulement une société particulière.

C'est donc de par la mise en scène, et surtout, de par le montage que Polanski rend explicite les visées de l'absurde. C'est sa façon d'employer le langage cinématographique qui fait réaliser au spectateur le fossé de plus en plus grand entre la perception du protagoniste et la réalité. La scène où il

⁹⁸ 1h19min16-1h19min28.

⁹⁹ Il est d'ailleurs amusant (et peut-être significatif) de noter que le personnage du serviteur dans *Le Gros et le maigre* et le personnage de Trelkovsky dans *Le Locataire* sont tous les deux incarnés par Polanski lui-même.

tombe sur Madame Gaderian dans le hall d'entrée¹⁰⁰ est éloquent. Il la voit se transformer en Madame Dioz, et celle-ci s'avance pour l'étrangler, mais l'emploi du champ-contrechamp nous permet de voir qu'il s'agit d'une pure hallucination et que Trelkovsky s'étrangle avec ses propres mains. C'est donc par le montage que Polanski rend sensible l'écart qui se creuse entre la perception du protagoniste et la réalité. Plus tard dans le film¹⁰¹, on le voit allongé dans son lit, visiblement en proie à la fièvre. Il se lève pour se rendre jusqu'à la salle d'eau, qui se trouvent de l'autre côté de l'immeuble. Arrivé là-bas, la caméra effectue un panoramique sur les murs jaunis couverts de graffitis et de hiéroglyphes, jusqu'à la fenêtre par où Trelkovsky aperçoit sa chambre, avec lui-même qui s'observe, comme s'il était à la fois dans sa chambre et dans la salle d'eau. Lorsqu'il remonte à son appartement, les décors ont changé : l'image est distordue, les proportions sont complètement irréelles, les escalier et couloirs sont devenus un amas de lignes brisées qui s'entrecroisent et les éclairages distribuent l'ombre et la lumière de façon quasi aléatoire, comme dans un film expressionniste. Trelkovsky rentre chez lui et s'approche de sa fenêtre, et les changements de perspective sont si prononcés qu'on ne sait plus si c'est son appartement qui est devenu immense ou si c'est lui qui a rapetissé. Parvenu à la fenêtre, il voit qu'une femme couverte de bandages (Simone Choule?) a pris sa place dans la salle d'eau. Cette dernière retire alors les bandelettes de son visage, découvrant une bouche édentée.

L'emploi du montage dans la scène avec Madame Gaderian et celui d'une mise en scène « éclatée » dans la scène des toilettes servent d'astuces pour mettre en évidence le fait que le protagoniste perd progressivement contact avec la réalité, et cette perte est d'autant plus sensible que le film avait jusque-là adopté une imagerie très réaliste. La scène de son suicide¹⁰² conjugue ces deux astuces. Dans son appartement, la nuit, Trelkovsky a revêtu ses vêtements de femmes. S'approchant de la fenêtre, il voit que tous ses voisins se sont rassemblés à leurs fenêtres ou sur les toits. À son arrivée, un roulement de

¹⁰⁰ 1h19min28-1h20min11.

¹⁰¹ 1h25min24-1h28min57.

¹⁰² 1h58min39-2h03min54.

tambour se fait entendre et tous se mettent à applaudir. La caméra effectue un long panoramique sur chacun d'entre eux. Ils sont tous là, la concierge, Monsieur Zy et sa femme, Madame Dioz, Stella, le patron du bistrot. Au moment où le tambour se tait, Trelkovsky saute, cassant la verrière et se retrouvant gisant sur le carrelage. À ce moment, nous revenons à la réalité : la concierge sort de chez elle et subit un choc en découvrant le corps. Monsieur Zy et les autres se présentent également. Trelkovsky est toujours vivant. Monsieur Zy veut le convaincre de rester allongé le temps que les secours arrivent, mais Trelkovsky, désormais fou, hallucine que ses voisins se transforment en monstres et qu'ils cherchent à l'attraper. Se traînant par terre, criant de nouveau qu'il n'est pas Simone Choule, il réussit à remonter jusqu'à chez lui, d'où il se jette de nouveau malgré les supplications des autres. Pour nous, la séquence du suicide est un autre moment-clé extrêmement important pour retrouver les traces de la philosophie absurde à l'œuvre dans le film. Cette fin nous apprend en effet, hors de tout doute, qu'en dépit de leur hostilité à l'égard de Trelkovsky, aucun des voisins ne semblaient souhaiter sa mort, qui les plonge visiblement dans l'épouvante. C'est donc Trelkovsky qui a imaginé qu'on voulait sa mort, et c'est en jouant du montage et de la direction artistique que Polanski le fait comprendre au spectateur, en alternant des plans du réel avec des plans de la perception troublée du protagoniste, perception qu'il rend grotesque. Cette fracture entre le protagoniste du film et la réalité est à l'origine du sentiment absurde. Camus déclare d'ailleurs que « l'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (...), ni dans le monde, mais dans leur présence commune. » (1942, p. 50) Dans notre premier chapitre, nous avons également discuté du suicide¹⁰³, et de la façon dont il constitue en apparence une réponse à l'absurde. Camus en avait toutefois conclu que le suicide détruisait l'absurde en le ramenant à l'intérieur d'une logique causale. *Le Locataire* reprend une conclusion analogue. Une fois que Trelkovsky a fait le choix de se tuer, la réalité peut apparaître

¹⁰³ Chapitre 1, pp. 15-16.

sous nos yeux : il n'y a aucun « complot » à proprement parler et l'entourage du pauvre homme ne lui voulait aucun mal. L'agressivité sans motif de tous vis-à-vis de Trelkovsky était ce qui provoquait le sentiment de l'absurde, et le suicide du protagoniste est venu y mettre un terme.

Qu'un film comme *Le Locataire* soit imprégné, tant dans sa forme que dans son fond, par le courant absurde, cela ne semble plus guère faire de doute. Tous les films de Polanski, à un degré ou à un autre, entretiennent au moins certains liens avec l'absurde. Il y a toutefois lieu de se demander s'il existe un « Cinéma de l'absurde », de la même manière que les critiques et les théoriciens ont pu mettre à jour un Théâtre de l'absurde. La délimitation de cet hypothétique courant est délicate : rappelons que son pendant théâtral fait lui-même objet d'une certaine controverse, car il réunit pêle-mêle un grand nombre de dramaturges qui n'avaient parfois que peu de points communs et qui ne se sentaient pas toujours redevables de l'absurde. En revanche, on peut toutefois rappeler ici un certain nombre de jalons que nous avons posés au fil de ce travail. Si cinéma de l'absurde il y a, ce dernier n'existe pas sans un certain rapport qu'y entretiendrait la mise en scène avec la subjectivité humaine. Ce cinéma épouserait un point de vue singulier sur le monde. On peinerait, par exemple, à imaginer un film-choral qui s'en réclamerait. Un tel cinéma entretiendrait de surcroît un rapport aigu avec le réel, parfois à la lisière du documentaire, tout en restant dans le cadre de la fiction et sans négliger pour autant ce qui relève de l'étrange, de l'extraordinaire. Ce va-et-vient entre l'étrange et le familier est propre à instituer une tension qui permet au sentiment absurde de croître. D'un point de vue scénaristique, de tels partis-pris se refléteraient dans une prédilection marquée pour des thèmes comme la solitude et la difficulté de communiquer.

En guise d'exemple, un film comme *Black Swan* (2010), de Darren Aronofsky, semble répondre entièrement aux critères fixés. Le personnage central, Nina, est une jeune danseuse de ballet qui décroche le rôle principal dans une adaptation du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Au fil des répétitions

où elle s'éreinte physiquement, Nina commence petit à petit à sombrer dans la folie : elle hallucine que son corps se métamorphose graduellement pour prendre l'apparence d'un cygne monstrueux, et ses relations avec son entourage se dégradent (bien qu'à un certain point le spectateur ait du mal à discerner le vrai du faux). De par son sujet, de par sa structure narrative qui prend pour unique point de focalisation la psyché instable de Nina, de par sa mise en scène qui prend par brefs instants des allures de cinéma direct (caméra portée, image délavée, insistance marquée sur les aspects matériels et concrets de la préparation à la danse, comme les exercices, l'enfilage et la réparation des accessoires, etc.), *Black Swan* aurait sans doute sa place à l'intérieur de l'absurde cinématographique. Le mélange entre réalisme cru et fantastique débridé, l'un comme l'autre étant filtré par la subjectivité de la protagoniste, est propre à créer chez le spectateur un sentiment de vertige et d'incertitude qui est indéniablement parent avec la sensibilité absurde que nous avons décrite. Pour nous, il est donc clair que la question de l'absurde au cinéma ne se limite pas à la filmographie de Roman Polanski. En revanche, l'identification et la délimitation dans le temps et dans l'espace d'un authentique courant absurde au septième art semble plus malaisé et demanderait une recherche de très longue haleine, assortie de multiples analyses de films. Du reste, il serait prétentieux d'affirmer mettre à jour ici un modèle d'analyse cinématographique qui aurait été entièrement oublié. Cela n'enlève toutefois rien à l'intérêt, dans une optique multidisciplinaire, d'envisager certains films et certains auteurs à la lueur de la sensibilité absurde. Nous espérons que les pages précédentes auront au moins réussi à établir ce fait.

Nous en avons presque terminé avec la question de l'absurde. Cette analyse du *Locataire* nous a permis d'effectuer une recension de ce qui constitue jusqu'ici les thèmes-clés de ce mémoire, notamment l'absurde philosophique, les influences kafkaïennes et le flou entretenu autour de la notion de réel. Comme nous l'avons annoncé, notre dernier chapitre tentera de cerner en quoi Polanski, à un certain stade de son œuvre, tend à se défaire de l'absurde, et quelle nouvelle avenue nous propose-t-il.

Chapitre 5 : *The Ghost Writer*, récit d'une révolte tardive?

Sorti sur les écrans en 2010, le film *The Ghost Writer* est le dix-huitième long-métrage de Roman Polanski. Il s'agit de l'adaptation d'un roman de Robert Harris paru trois ans auparavant, que certains ont interprété comme une attaque envers l'ex-premier ministre britannique Tony Blair. Le protagoniste du film est un « ghost » (équivalent anglophone d'un nègre littéraire) qui est engagé au début du film pour aider Adam Lang, l'ancien chef d'état du Royaume-uni, à rédiger ses mémoires. De prime abord, le contrat apparaît risqué : Mike McAra, le précédent « ghost » s'étant attelé à la tâche (et qui était aussi l'ex-bras droit de Lang du temps où il était au pouvoir), est mort noyé dans des circonstances troubles, et tout de suite après son engagement le protagoniste est battu sur le trottoir par deux inconnus. Le « ghost » se rend toutefois à Martha's Vinyard, une île au large des États-Unis où il rencontre Adam Lang, et se met aussitôt au travail. Au même moment, Lang est accusé de crimes de guerre : durant son mandat, des citoyens britanniques accusés d'entretenir des liens avec Al-Qaïda auraient été illégalement détenus et torturés avec l'assentiment du premier ministre. La nouvelle déclenche un fort émoi et la Cour pénale internationale ouvre une enquête. L'île est prise d'assaut, tant par les médias que par une foule de protestataires. Entre-temps, le « ghost » commence à éprouver des doutes : profitant du fait qu'Adam Lang doit s'absenter de Martha's Vinyard pour aller sonder ses appuis à la Maison blanche, il en vient à croire que McAra a été assassiné. Durant l'absence de Lang, il a également une liaison avec Ruth, l'épouse cynique et délaissée de l'ancien chef d'état. Ayant découvert des informations liant Adam Lang à Paul Emmett, un ancien agent de la CIA, il contacte aussitôt Richard Rycart, un ancien ministre du cabinet de Lang qui s'est juré de traduire ce dernier en justice pour ses crimes. Néanmoins, lors du retour de Lang, ce dernier découvre tout de suite que le « ghost » enquêtait clandestinement. Le « ghost » n'a d'autre choix que de tout lui avouer, mais l'ancien chef d'état nie vigoureusement avoir

entretenu des liens avec Emmett. Peu de temps après, Lang est assassiné par un manifestant. L'affaire paraît close, et le « ghost » termine le livre seul. Puis, il découvre une information qui lui permettra de réaliser que c'était en réalité Ruth Lang, désormais veuve, qui entretenait des liens avec la CIA à titre d'agente et que Paul Emmet l'avait recrutée. Lors de la soirée de lancement du livre, le « ghost » fait comprendre à Ruth qu'il a découvert son secret, mais il est fauché par une voiture en fuyant l'endroit.

Ce film nous intéresse parce qu'il paraît représenter une tendance que nous avons précédemment énoncée à propos des films plus tardifs de Polanski, à savoir qu'il semble sortir de l'absurde. Parvenus au bout de notre raisonnement, il nous faut maintenant observer en quoi consiste cette sortie, qui se fait sentir dans *The Ghost Writer* par la confrontation des deux personnages centraux du film, soit le « ghost » et Adam Lang. Notre idée est que cette confrontation permet l'expression de deux points de vue contradictoires sur l'absurde, l'un qui s'y complaît et l'autre qui tente de s'en extirper. Deux philosophies s'y affrontent donc, l'une (celle de Lang) qui est à rapprocher des écrits de Nietzsche et l'autre (celle du « ghost ») qui ressemble davantage à la conception camusienne de la révolte. Mais avant de voir ce qui sépare ces deux figures, commençons par observer ce qui les unit.

L'individu contre la masse

Nous avons parlé de personnages « absurdes ». Dans le cas du « ghost », nous avons affaire à un être qui, comme c'est souvent le cas chez Polanski¹⁰⁴, présente une identité très vague, très incomplète. Nous ne connaissons pas son nom (Lang lui-même est incapable de s'en rappeler¹⁰⁵), il vit seul (comme en atteste le plan sur le réfrigérateur vide de son appartement¹⁰⁶, qui ne contient rien d'autre qu'une bouteille d'alcool) et nous n'avons que fort peu d'informations sur sa vie passée. Hormis son emploi de « nègre », les seules informations dont nous disposons sur lui nous sont livrées dans la scène où il dîne

¹⁰⁴ Chapitre 1, p. 10.

¹⁰⁵ 26min36 (pour l'analyse, nous employons l'édition DVD de 2010 par E1 Films Canada Inc.).

¹⁰⁶ 9min12.

en compagnie de Ruth¹⁰⁷ : leurs dialogues nous apprennent, par bribes fort évasives, que le « ghost » a connu une séparation douloureuse avec une femme et qu'il aurait souhaité devenir un « vrai écrivain ». En bref, le scénario nous le présente comme un être fragmenté, mystérieux et souffrant d'un sentiment d'inaccomplissement. Polanski paraît jouer avec la polysémie du terme « ghost » (fantôme), qui évoque l'évanescence et l'inconsistance du personnage, lesquels semblent provenir de sa solitude. La mise en scène du film nous le présente également comme un solitaire, en l'isolant fréquemment à l'intérieur du plan : à l'aéroport, à l'hôtel, sur l'île¹⁰⁸, etc. Le film nous montre également que le « ghost » semble tenir à son identité et qu'il sent qu'on veut la lui retirer. Dans la scène où il découvre des vêtements appartenant à l'ancien « ghost » dans la chambre où on l'a installé¹⁰⁹, il s'empresse de les jeter. Ce moment apparaît presque comme une réminiscence du *Locataire* : Mike McAra fait peser son ombre sur le protagoniste, comme Simone Choule dans l'œuvre précédemment évoquée. Le « ghost », à la manière de Trelovsky, semble croire qu'on veut lui faire subir le même sort que son prédécesseur. En revanche, cet isolement semble en quelque sorte voulu par le personnage, qui est un libre-penseur et un individualiste. D'abord, lorsque Martha's Vinyard est envahie par une horde de journalistes, Polanski les filme en plongée, comme une colonie d'insectes, épousant le regard du « ghost », qui les observe du deuxième étage de son hôtel. Lorsque le protagoniste descend pour se mêler à eux, l'un d'eux lui demande avec qui il est, ce à quoi le « ghost » répond : « I'm on my own ». Initialement du moins, le « ghost » n'est donc pas intéressé à rejoindre un quelconque camp dans cette histoire et souhaite demeurer un électron libre. Ensuite, alors qu'il fait le trajet en voiture pour se rendre à la demeure de Lang, son véhicule devra traverser une foule de protestataires qui attaqueront la voiture. L'un des manifestants hurle en cognant dans la vitre qu'il (le « ghost ») travaille pour un meurtrier (« murderer »). Le protagoniste, qui parle au cellulaire avec son agent au même instant, déclare, l'air

¹⁰⁷ 1h00min24-1h04min42.

¹⁰⁸ 11min30, 37min14, 56min22.

¹⁰⁹ 47min04-48min21.

mi-amusé, mi-inquiet, que des militants pour la paix essaient de le tuer¹¹⁰. Dans la vision du « ghost », qui est également la nôtre durant la majeure partie du film, la foule est donc d'abord associée à une masse écervelée et potentiellement dangereuse, qu'il faut chercher à ne pas rejoindre. Ce sentiment d'un monde extérieur menaçant est accentué par les scènes où le « ghost » se retrouve épié¹¹¹. Cette méfiance envers la foule, qui est la conséquence d'une vision foncièrement pessimiste de l'humanité, est l'héritière d'un courant de pensée apparu au XIX^{ème} siècle, que la sociologie a déjà couvert :

Malgré les journées révolutionnaires, les campagnes napoléoniennes, l'expansion des villes et l'abondance des récits qui jusqu'à nos jours offrent une large place au peuple et aux actions collectives, le désaccord entre l'individu et la foule subsiste et ne cesse de se préciser dans l'œuvre littéraire contemporaine. (...) L'archétype qui structure la perception moderne de l'opposition entre l'individu et la foule induit une tension qui, pour se résoudre, appelle l'exclusion d'un des deux termes. (Beauchard 1985, p. 17-18)

Cette méfiance envers l'humanité est également partagée par le personnage d'Adam Lang, mais pour des raisons beaucoup plus triviales. Face aux allégations qui pèsent sur lui et au tollé qu'elles soulèvent dans les médias et dans la population, Adam Lang se sent menacé et n'a d'autre choix que de se terrer, de se dissimuler au regard d'une humanité devenue hostile. Ici, nous n'avons plus affaire à l'homme du commun qui cherche à éviter la foule grégaire pour préserver sa liberté et sa capacité de réflexion, mais bien au puissant qui voit cette foule hostile comme un défi lancé envers son pouvoir. Ex-dirigeant d'État autrefois plébiscité par son peuple (le « ghost » déclare à son sujet au début du film : « Everyone voted for him. He wasn't a politician, he was a craze. »¹¹²), riche, opulent et jouissant d'une réputation internationale, Adam Lang est une figure des plus imposantes, et la publication prochaine de ses mémoires est présentée comme un événement mondial¹¹³. Sa première apparition dans le film¹¹⁴ est d'ailleurs assez éloquente : d'abord son jet privé se pose sur la piste d'atterrissage. Puis le montage alterne les plans de l'avion et les *reactions shots* des personnages (le « ghost », la femme, la secrétaire)

¹¹⁰ Ce segment (entre l'arrivée des journalistes et la réplique finale du « ghost ») s'étend de 38min20 à 39min36.

¹¹¹ 51min28.

¹¹² 2min11.

¹¹³ 5min33.

¹¹⁴ 20min29-21min21.

qui attendent l'apparition de Lang. Finalement la porte s'ouvre et il surgit, tout sourire, dans une contre-plongée qui le magnifie. Les scènes suivantes insisteront beaucoup sur la vigueur et la puissance du personnage : sa forme physique remarquable (il jogge plus vite que ses gardes du corps et mange de la nourriture santé), son charisme décontracté, ses sauts d'humeur lorsqu'un événement ou une discussion ne va pas dans le sens qu'il souhaite, sa capacité à séduire les femmes (on apprend bien vite sa relation adultère avec sa secrétaire, la même secrétaire que le « ghost » courtise sans succès). Un tel homme a donc tout à perdre face aux attaques de la foule, contrairement à son vis-à-vis le « ghost ». Et d'ailleurs il perdra tout, puisqu'il mourra sous les balles d'un manifestant. La foule, qui est représentée dans le film tantôt par la horde de journalistes, tantôt par les manifestants anti-Lang¹¹⁵, constitue donc un danger, car le phénomène de l'attroupelement détruirait les capacités réflexives propres à l'individu, ce qui rend la foule agressive :

Soudée par la menace et la révolte, la masse transformée en foule dissout la particularité de chacun dans l'identique, toutes les angoisses individuelles se fondent dans une même inquiétude. Cette fusion dégage une extraordinaire énergie sociale sous la forme d'une agressivité collective désormais mobilisée et prête à s'exercer sur tout opposant. Mais suivant J.P. Sartre, dès l'effondrement des barrages de l'individualité ou de l'identité sociale, une confusion violente et irrationnelle se répand, poussant devant elle l'Accusation et le Soupçon. Cette « paranoïa » collective entretient la fusion et rend possible la violence. (*ibid.*, p. 68)

On pourrait à loisir effectuer des parallèles entre cette méfiance presque viscérale envers l'humanité qui caractérise les deux plus importants personnages du film et la vie du réalisateur Roman Polanski. Nous avons déjà abordé précédemment sa jeunesse douloureusement marquée par la Seconde guerre mondiale et les vices de la Pologne d'après-guerre. Le sentiment d'étouffement avait déjà amené Polanski à s'exiler de son pays d'origine, mais un nouvel événement, survenu en 1977, fera tout basculer de nouveau : cette année-là, en Californie, Polanski est accusé de relation sexuelle illégale avec une mineure de treize ans. L'histoire fait scandale, la presse et l'opinion publique se déchaînent, surtout aux États-Unis. C'est à un véritable lynchage médiatique qu'a droit le cinéaste. La justice américaine se laisse rapidement influencer par ce climat de haine générale, et les irrégularités

¹¹⁵ 38min20-39min01, 39min01-39min36, 1h51min42-1h52min43.

commencent à se succéder. Les arrangements hors-cours sont bafoués. Polanski comprend bien vite qu'il n'aura pas droit à un procès équitable, et prend la décision de fuir pour la France, dont il possède déjà la nationalité. L'affaire ne sera jamais classée¹¹⁶. Le spectateur qui connaît tous ces faits ne peut qu'éprouver un sentiment de vertige devant *The Ghost Writer*, tout particulièrement dans cette scène où Adam Lang consulte ses avocats peu de temps après que la nouvelle d'une enquête de la Cour pénale internationale ait été rendue publique¹¹⁷. Lang apprend que désormais l'étau se ressert et qu'il ne peut plus circuler librement. À la télévision, il aperçoit ses anciens collaborateurs qui l'abandonnent. Comment ne pas voir cette scène comme une sorte d'écho à ce que le réalisateur a pu endurer? De surcroît, ce qui ajoute au malaise, c'est que la scène fait non seulement figure de réminiscence, mais également de prémonition : en effet, en septembre 2009, alors que la postproduction du film n'est même pas encore complète, Polanski sera incarcéré à Zurich en rapport avec la même histoire de 1977, et se retrouvera en attente d'extradition (procédure qui finalement n'aboutira pas). Par conséquent, on peut affirmer que cette méfiance qu'éprouve les personnages du *Ghost Writer* envers le monde extérieur pourrait être interprétée, dans un sens qui excède les limites du film lui-même, comme une métaphore d'une humanité menaçante prête à se déchaîner sur tel ou tel individu au hasard des scandales et des événements politiques, une métaphore qui transcende à la fois la vie et l'œuvre de Roman Polanski. Dans les chapitres précédents, nous avons abordé la tendance que présentait le cinéma de Polanski à recycler des éléments du réel pour nourrir ses fables et instaurer une hésitation chez le spectateur, et c'est encore le cas ici, alors qu'il puise à la fois dans les événements historiques et politiques récents (soit la lutte au terrorisme et l'attitude du gouvernement anglais lors des interventions armées au Moyen-Orient) et dans son propre passé.

Ces considérations sur le rapport que les deux personnages centraux du film ont avec la foule nous poussent donc à les ranger à l'intérieur du courant absurde car, comme nous l'avons dit et redit, le

¹¹⁶ Polanski 1984, pp. 433-468.

¹¹⁷ 40min51-44min43.

sentiment de fracture, voire de méfiance, envers l'humanité est un point fondamental de la pensée absurde. Maintenant, nous verrons en quoi les deux personnages adopteront par la suite des avenues diamétralement opposées dans leur rapport au monde, qui nous amèneront éventuellement à quitter la philosophie absurde. Nous avons abordé précédemment l'influence déterminante qu'eurent les écrits de Friedrich Nietzsche sur la pensée absurde¹¹⁸. Les passages suivant seront l'occasion d'observer plus en profondeur certains de ces écrits pour les appliquer au film qui nous intéresse.

Adam Lang, la morale du maître

Avant de commencer cette analyse, il importe de préciser une chose : le but n'est pas de prouver que le personnage d'Adam Lang est entièrement nietzschéen dans ses principes et sa manière d'être, pas plus que de sous-entendre que Nietzsche aurait approuvé tout d'un bloc les agissements de ce personnage. Loin de nous par conséquent l'idée de faire d'Adam Lang le surhomme nietzschéen par excellence¹¹⁹. Le but recherché est bien de faire état des ressemblances que présente la manière dont le personnage d'Adam Lang perçoit les autres et se perçoit lui-même avec la philosophie que Nietzsche met de l'avant dans ses écrits, et ainsi faire le pont entre ces deux visions du monde qui, si elle peuvent diverger en certains endroits, partent cependant d'un postulat semblable : il n'y a pas d'égalité dans ce bas-monde et la masse grégaire représente une menace pour la puissance des êtres d'exception. Ce faisant, cette analyse nous permettra ultimement d'apporter un éclairage nouveau sur l'absurde et sur les raisons qui peuvent amener le philosophe, ou l'artiste, à vouloir en sortir.

Dans son ouvrage *Par-delà bien et mal*, Nietzsche identifie deux types de morale, une « morale des maîtres » et une « morale des esclaves » (1971, p. 183-186). Nietzsche précise que ces deux morales ont coexisté au sein de toute société donnée. La « morale des maîtres » a pour origine un sentiment de

¹¹⁸ Chapitre 1, pp. 12-13, et chapitre 2, p. 18.

¹¹⁹ La notion du surhomme, déjà abordée ici (chapitre 1, p. 19), est récurrente chez Nietzsche. On la retrouve tout particulièrement dans *Humain, trop humain* (1878), dans *Le Gai Savoir* (1882) et dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885).

fierté et de supériorité. Le maître pense être le seul à détenir la vérité, et ce qui est bon pour lui est considéré comme bon en soi. Philologue de formation, Nietzsche avance qu'à l'origine le terme « bon » servait à désigner ce qui est propre aux classes nobles, et à mettre ces dernières en opposition aux couches inférieures de la société. Nous avons donc affaire ici à une morale foncièrement égoïste, Nietzsche ne le nie pas, mais il précise que le maître peut, dans certaines circonstances, se porter au secours des nécessiteux et faire preuve d'un certain altruisme, mais que cela n'est jamais dû à un quelconque sentiment de pitié, sentiment que Nietzsche abhorre par ailleurs. Ces élans de charité seraient plutôt dus à ce qu'il nomme une « surabondance de force ». La morale des maîtres attache une importance énorme aux traditions, aux ancêtres et à des valeurs comme le respect, le dévouement et la loyauté. En bref, elle est la morale de l'ordre établi, par laquelle les puissants de ce monde cherchent à imposer leur ascendant sur les classes plus laborieuses. Fondamentalement, il s'agit donc d'une morale qui est créatrice de valeurs, et Nietzsche insiste fortement sur ce point. C'est d'ailleurs là-dessus que sa philosophie est absurde : parce qu'elle ne croit en aucune forme de transcendance. Nous y reviendrons.

La « morale des esclaves », elle, se situe à l'opposé. Nietzsche la rattache aux opprimés, aux brimés, à la souffrance. Cette morale implique un regard défavorable, empreint de scepticisme et de méfiance, envers le maître. Des sentiments comme la serviabilité, la pitié et l'altruisme sont parmi les plus exaltés. Nietzsche qualifie cette morale d'« utilitaire », au sens où elle n'envisage que ce qui peut contribuer à alléger les souffrances humaines (alors qu'aux yeux de Nietzsche la souffrance est aussi ce qui permet à l'individu de se construire et de gagner en puissance). Ses buts suprêmes sont le bonheur et la liberté. C'est donc la morale des petits, des miséreux et des révoltés. Nietzsche dresse un parallèle entre cette morale et les idéaux démocratiques, inspirés des Lumières, qui triomphent à son époque et qui sont à la base de notre système de démocratie parlementaire moderne. Nietzsche exècre ces idéaux et méprise la modernité, non pas par goût de la tyrannie et de l'oppression, mais bien parce que selon lui une telle société n'est bonne qu'à produire des êtres médiocres et sans valeur. Plutôt que d'élever les « esclaves »

au rang des « maîtres », elle contribuerait à rabaisser les seconds au niveau des premiers. Serait-il possible d'associer la figure d'Adam Lang à la morale des maîtres et celle de la foule de protestataires à la morale des esclaves? On peut d'ores et déjà établir un certain nombre de parallèles. Le personnage d'Adam Lang représente bien la figure d'un puissant qui cherche essentiellement à sauver sa peau et qui ne paraît pas se soucier le moins du monde du fait que ses actes en tant que premier ministre aient pu mener à des morts inutiles. Son attachement au passé, à l'ordre et à la loyauté de ses suivants est indéniable : la première version de ses mémoires débute par un passage décrivant son arbre généalogique et l'étymologie de son nom, passage auquel il est très attaché (« very proud ») aux dires de sa femme et que le « ghost » aimerait bien rayer¹²⁰. De plus, sa grande colère lorsqu'il apprend la trahison de Rycart et sa réaction outrée et incrédule lorsque le « ghost » lui apprend que McAra commençait à éprouver des doutes sur lui démontrent bien que la trahison et l'infidélité lui sont insupportables¹²¹. Du côté de la foule de protestataires, il est fort probable qu'un sentiment de souffrance soit à l'origine de leur colère. Rappelons-nous cette scène où un reporter télé interroge un manifestant britannique d'un certain âge¹²². Ce dernier y raconte que son fils, militaire, a été tué lors d'une des guerres dans laquelle Lang a plongé son pays. Nous avons déjà vu ce personnage plus tôt, le « ghost » l'a croisé à son hôtel et s'est fait questionner par lui. De tous les militants, il s'agit du seul qui se verra accoler une certaine personnalité, un certain caractère. C'est également lui qui cogne sur la voiture du « ghost » en criant qu'il travaille pour un meurtrier, et c'est encore lui qui assassinera Lang à la fin du film avant de tomber sous les balles de la police. La haine et la révolte de cet individu envers le « maître » a pour origine une perte douloureuse. Si on considère la foule dans son ensemble, on peut raisonnablement avancer qu'un sentiment de pitié et d'altruisme motive son action, à savoir la pitié envers les victimes des crimes de guerre. Continuons encore le jeu des comparaisons. Nietzsche écrit :

¹²⁰ 1h10min12.

¹²¹ 31min32, 1h50min03.

¹²² 45min13-45min34.

Les jugements de valeur de l'aristocratie guerrière sont fondés sur une puissante constitution corporelle, une santé florissante, sans oublier ce qui est nécessaire à l'entretien de cette vigueur débordante : la guerre, l'aventure, la chasse, la danse, les jeux et exercices physiques et en général tout ce qui implique une activité robuste, libre et joyeuse. (1964, p. 39)

Nous avons déjà abordé plus haut l'importance qu'Adam Lang semble attacher à sa forme physique. Ce qui représente un nouvel intérêt ici, c'est le contraste entre la puissance du maître et l'impuissance de l'esclave, qui est à l'origine bien plus physique que spirituelle.

Les prêtres, le fait est notoire, sont les *ennemis les plus méchants* – pourquoi donc? Parce qu'ils sont les plus incapables. L'impuissance fait croître en eux une haine monstrueuse, sinistre, intellectuelle et venimeuse. (...) L'histoire de l'humanité serait à vrai dire une chose bien inepte sans l'esprit dont les impuissants l'ont animée. (*ibid.*)

Nietzsche replace la confrontation de ces deux morales dans son contexte historique. Le renversement de situation qui amènera l'humanité à ces valeurs démocratiques et égalitaires que Nietzsche critique découlera de cette impuissance physique des esclaves. En effet, ceux-ci investiront plutôt le terrain de la spiritualité et s'attacheront à modifier le sens originel du terme « bon », qui cessera de désigner ce qui est bon pour le maître pour prendre un sens judéo-chrétien. C'est d'ailleurs au peuple juif (ce « peuple de prêtre » (*ibid.*, p. 40)) que Nietzsche attribue ce changement total de paradigmes. Si l'on se reporte aux protestataires du film, leur impuissance physique est patente : ils sont relativement peu nombreux, visiblement désorganisés, et les forces policières ne paraissent pas éprouver une grande difficulté à les contenir. Néanmoins ils triomphent sur le terrain moral : Adam Lang est bel et bien un traqué, un paria, sur qui la Cour pénale internationale enquête. Et en bout de ligne cette impuissance physique fera naître une haine si profonde et si destructrice dans le cœur des esclaves que l'un d'eux finira par empoigner les armes et par exécuter Lang, avant de mourir lui-même.

Venons-en maintenant au concept du gréganisme, de la tendance que présentent les êtres humains à s'attrouper. Pour Nietzsche, les « maîtres » ont depuis toujours démontré une propension naturelle à la solitude, à l'isolement, ne s'unissant qu'en de rares occasions. Il est normal pour un homme supérieur de

chercher à se couper de la masse. Toutefois, aussitôt ce fait établi, Nietzsche ajoute :

Celui que le commerce des hommes n'a jamais fait passer par toutes les couleurs de la détresse, blêmir et verdir de dégoût, de satiété, de pitié, d'accablement et de solitude, n'est certes pas un homme d'un goût très élevé; mais s'il n'assume pas volontairement cet ennuyeux fardeau, s'il se tient à l'écart et, comme je l'ai dit, s'isole dans sa forteresse avec une muette fierté, alors une chose sera claire : cet homme n'est pas fait pour la connaissance, il ne lui est pas prédestiné. (1971, p. 45)

Ces propos ont un écho particulier si on les met en parallèle avec l'intrigue du *Ghost Writer* : en effet, Adam Lang, cette figure que nous avons associée plus haut à la conception nietzschéenne du « maître », se terre effectivement dans son domaine isolé de Martha's Vineyard, loin des regards indiscrets. En revanche, cet isolement l'empêchera de comprendre bien des choses à propos de ce qui se trame autour de lui. Il mourra donc sans savoir que sa femme était une agente infiltrée et que c'est probablement elle qui est derrière la mort de son ami McAra. Pour Nietzsche, la solitude n'est pas seulement une vertu pour le « maître », elle est également un moyen pour ce dernier de protéger ses secrets (*ibid.*, p. 202). La conduite d'Adam Lang le laisse évidemment transparent : lors des entrevues que le « ghost » mène avec lui pour rédiger ses mémoires, il intervient régulièrement pour demander à son nègre de passer sous silence les détails qui pourraient éventuellement servir à ses détracteurs.

Du côté des « esclaves » maintenant, Nietzsche relève, évidemment, une tendance inverse à celle des « maîtres ». Ces derniers présentent davantage une propension envers l'attroupement et le grégarisme. Pour lui, cette tendance semble à la fois cause et conséquence du système démocratique moderne tel qu'il existe dans l'Europe de son époque (et tel qu'il a très fortement influencé nos sociétés contemporaines, rappelons-le).

Qu'on nomme « civilisation » ou « humanisation » ou « progrès » ce que l'on tient maintenant pour la marque distinctive des Européens (...), on voit se dérouler, derrière les phénomènes moraux et politiques exprimés par ces formules, un immense processus physiologique qui ne cesse de gagner en ampleur : les Européens se ressemblent toujours davantage (...) - homme grégaires utiles, laborieux, diversement utilisables et adroits - (...). » (*ibid.*, p. 161)

Nous apercevons ici de mieux en mieux la manière dont Nietzsche a influencé le courant absurde tel

qu'il a fleuri au XXème siècle, donc après sa mort. Selon lui, la race humaine nivelle vers le bas et les hommes deviennent stupides et interchangeable. Là où le messianisme nietzschéen se fait le plus prononcé, rejoignant d'une certaine manière Kafka¹²³ (dont il est presque contemporain), c'est dans l'affirmation que cette médiocrité, cette tendance générale vers le grégarisme, est loin de favoriser une démocratie véritable, et tend plutôt à devenir une « école de tyran » (*ibid.*, p. 162). En effet, une société où la masse se précipite toujours plus vite vers l'abrutissement général poussera du même coup ses êtres « d'exception », ses « maîtres » vers toujours plus d'excès et de manipulations en tout genre. D'une certaine manière, Nietzsche anticipe donc les débordements des systèmes totalitaires. Ici, on peut naturellement douter que la pensée d'Adam Lang suive celle de Nietzsche : il est lui-aussi le produit d'un système, ses abus de pouvoir et sa conscience tranquille semblent le confirmer. Par un paradoxe historique des plus singuliers, la victoire de la masse des « esclaves » paraît les avoir enfoncés pour toujours dans une déchéance morale de plus en plus profonde. La haine palpable de Nietzsche envers le grégarisme transcende son œuvre : « La démence est rare chez les individus, elle est la règle en revanche dans un groupe, un parti, un peuple, une époque. » (1971, p. 93) La foule se voit accoler l'ensemble des maux de l'humanité et la responsabilité d'une dégénérescence qui paraît sans fin.

(...) en Europe, l'animal grégaire est le seul à recevoir et à dispenser les honneurs, où l' « égalité des droits » peut très bien se muer en égalité des non-droits, je veux dire en réprobation générale de tout ce qui est rare, insolite, privilégié, en haine de l'homme supérieur, de l'âme supérieure, du devoir supérieur, de la souveraineté créatrice, - aujourd'hui le sens aristocratique, la volonté de ne dépendre que de soi, le pouvoir d'être différent, seul et réduit à soi-même font partie de la « grandeur » (...). la grandeur est-elle aujourd'hui *possible*? (1971, p. 133)

Désormais, le peuple choisit ses dirigeants, ce qui ne veut pas dire qu'il les choisisse avec sagesse et discernement. Puisque, suivant le raisonnement de Nietzsche, ce peuple réproouve tout ce qui est hors de l'ordinaire, on peut penser qu'il plébiscite l'homme du commun, l'homme grégaire semblable à lui et donc médiocre. Considérant cela, tout ce qui a été écrit sur Adam Lang plus haut tient-il forcément toujours la route? Les parallèles entre ce personnage et la figure du « maître » telle que décrite avec un

¹²³ Chapitre 2, pp. 2, 9-10.

brin de nostalgie par Nietzsche sont-ils par conséquent vains et erronés? N'allons pas si vite. Le « ghost » ne déclare-t-il pas au tout début du film, et nous avons déjà cité ses propos, que s'il a déjà voté pour Lang, ce n'est pas pour des raisons politiques mais bien pour répondre à une sorte d'engouement général? Plus loin, ne déclare-t-il pas face à l'ex-premier ministre que ce dernier ne paraît rien avoir d'un politicien « traditionnel », information plus ou moins confirmée beaucoup plus tard dans le film par Rycart (ce dernier déclarant : « Everyone knows he didn't have a political thought in his pretty little head »)¹²⁴? En clair, il semble y avoir quelque chose de singulier dans l'accession d'Adam Lang à son poste de premier ministre, quelque chose qui défie toute notion purement morale. De plus, il ne faut pas oublier que, s'il a vraisemblablement été un dirigeant populaire et acclamé par son peuple, cela ne change rien aux réactions haineuses qu'il suscite dans le présent du film et sur lesquelles nous nous sommes déjà longuement étendus.

Ce que Nietzsche ne pardonne pas à l'instinct grégaire propre aux idées modernes, bien plus que d'avoir procédé à un nivellement vers le bas pour l'humanité en général, c'est bien la tendance qu'il voit dans ce dernier à s'afficher comme étant la seule morale possible (*ibid.*, p. 114). C'est là peut-être l'influence la plus palpable du judéo-christianisme : cette morale croit savoir précisément ce qui est bien et ce qui est mal. Pour Nietzsche, le mouvement démocratique est « l'héritier du mouvement chrétien. » (*ibid.*, p. 115) Or, les concepts de « bien » et de « mal » sont mouvants, et il faudrait plutôt s'abstenir de tout dogmatisme en cette matière. Selon Nietzsche, il y a place pour plusieurs morales, dont certaines sont meilleures que celle du « troupeau ». Ici, nous avons parlé des termes « bien » et « mal », mais (et c'est là que Nietzsche est conscient de la radicale nouveauté de sa philosophie) on pourrait tout aussi bien aborder également les termes de « vrai » et de « faux ». Ce qui est vrai et ce qui n'est l'est pas peut être tout aussi subjectif (et tout aussi soumis à des déterminations historiques) que ce qui est bien et ce qui ne l'est pas. Le film expose clairement cette problématique dans la scène où le

¹²⁴ 25min15, 1h44min15.

« ghost », dont les recherches sur les secrets inavouables de son employeur ont été démasquées, choisit de confronter Adam Lang, juste avant que ce dernier soit tué¹²⁵.

La scène se déroule dans le jet privé de Lang. Le « ghost » est assis face à l'ex-premier ministre, l'air penaud et intimidé. Le jet et son équipage sont venus le chercher jusque sur le continent, où il se cachait pour tenter d'échapper aux sbires d'Emmett, l'agent de la CIA. Sauf que Lang n'a pas mordu à l'histoire qu'il a inventée pour justifier son éloignement de Martha's Vinyard, aussi le « ghost » n'a-t-il d'autre choix que de lui présenter le fruit de ses recherches clandestines. Il l'accuse ouvertement d'avoir été recruté par la CIA à titre d'agent par Emmett. Devant ces allégations, Adam Lang commence par s'esclaffer, puis par se mettre en colère face à ce qu'il considère comme un tissu d'inventions. Son ton change et passe au découragement lorsqu'il apprend que McArra l'avait visiblement trahi pour son rival Rycart. Néanmoins, il reste ferme sur ses agissements passés : jamais il n'a reçu d'ordres de personne, et ses agissements lorsqu'il était au pouvoir ont toujours été dictés par ce qu'il croyait être juste. Le « ghost » lui remet alors sous le nez les accusations de détentions illégales et de torture qui pèsent actuellement sur lui. Lang se fâche de nouveau et rétorque que s'il retournait au pouvoir il ferait deux lignes d'avion, une sans aucun contrôle ni entorse aux droits de l'homme, et l'autre où tous les moyens seraient pris pour s'assurer de la parfaite sécurité des passagers, ajoutant qu'il serait curieux de voir dans quel avion les « Rycarts of this world » voyageraient avec leurs enfants.

En somme, ce qu'Adam Lang s'époumone à dire dans cette scène, c'est que ce qui est juste le sera toujours d'un certain point de vue. En tant que premier ministre, il a obéi au sien, qui lui dictait que la sécurité et la lutte face au terrorisme pouvaient passer avant le respect strict des droits de l'homme, et sa manière enflammée de défendre cette vision des choses peut faire vaciller nos valeurs. Encore ici, son point de vue sur la question rejoint en quelque sorte celui de Nietzsche :

Nous ne voyons pas dans la fausseté d'un jugement une objection contre ce jugement; c'est là, peut-être, que

¹²⁵ 1h47min45-1h51min32.

notre nouveau langage paraîtra le plus déroutant. La question est de savoir dans quelle mesure un jugement est apte à promouvoir la vie, à la conserver, à conserver l'espèce, voire à l'améliorer, et nous sommes enclins à poser en principe que les jugements les plus faux (...) sont les plus indispensables à notre espèce (...). Car renoncer aux jugements faux serait renoncer à la vie même, équivaldrait à nier la vie. Reconnaître la non-vérité de la condition de la vie, voilà certes une dangereuse façon de s'opposer au sens des valeurs qui a généralement cours, et une philosophie qui prend ce risque se situe déjà, du même coup, par-delà bien et mal. (*ibid.*, p. 23-24)

Osons un parallèle ici. Qu'Adam Lang soit coupable de crimes de guerre ou non, cela ne semble pas avoir la moindre importance pour lui ou pour sa garde rapprochée. L'important pour lui est qu'il s'en sorte. Et même une fois qu'il est confronté directement par le « ghost » sur cette question, il trouve le moyen de relativiser la portée de l'accusation qui pèse sur lui. Certes, une partie du pouvoir politique d'Adam Lang peut avoir été basé sur du faux, sur des mensonges et des morts inutiles, mais qu'importe, si cela permet de conserver l'« espèce »? Une telle manière de voir les choses implique par conséquent une révision en profondeur, voire carrément une relativisation des concepts de « bien » et de « mal » sur lesquels sont fondées les valeurs de notre société moderne. Nous touchons ici à une autre idée récurrente, presque messianique, chez Nietzsche, à savoir que l'être supérieur, l'homme « puissant » porte sur lui une responsabilité à l'égard de l'humanité toute entière. Nietzsche insiste tout particulièrement sur l'importance pour l'homme supérieur de se « préserver », de se protéger :

Tenez-vous sur vos gardes, philosophes et amis de la connaissance! Évitez le martyre, évitez de souffrir « pour l'amour de la vérité »! Évitez même de vous défendre! Vous ne ferez que ruiner toute l'innocence et l'impartialité supérieure de votre conscience, vous raidir contre les objections et les provocations, vous transformer en sots, en bêtes, en bœufs, si, alors que vous êtes déjà aux prises avec le danger, la calomnie, le soupçon, l'ostracisme et autres séquelles, plus brutales encore, de la haine, vous avez au surplus à vous poser en défenseurs de la vérité sur la terre. (*ibid.*, p. 44)

Ce dernier passage permet de jeter un éclairage différent sur la conduite d'Adam Lang lorsqu'il apprend qu'il est accusé de crimes de guerre. Sa réaction sera de continuer à faire comme si de rien n'était, et surtout, de ne pas avoir l'air contrarié ni sur la défensive. C'est là une conduite tout à fait cohérente avec la volonté de puissance nietzschéenne : puisque le bien, le mal et même la vérité sont des notions relatives, alors à quoi bon user ses énergies à se défendre lorsqu'on nous attaque sur de telles bases?

(...) l'élément supérieur ne *doit* pas s'abaisser à être l'instrument de l'élément inférieur, le pathos de la

distance *doit* aussi, pour toute éternité, séparer les devoirs! Le droit d'exister des biens portants – c'est le privilège de la cloche sonore sur la cloche fêlée au son trouble – est d'une importance mille fois plus grande : eux seuls (les puissants) sont la garantie de l'avenir, eux seuls sont *responsables* de l'humanité. (1964, p. 188)

Nietzsche affirme donc sans détour que l'homme « puissant » est l'avenir de l'humanité, et qu'il est en son devoir de se perpétuer et d'affirmer toujours plus sa puissance. Est-ce de cette manière qu'Adam Lang se perçoit? Sans donner de réponse trop catégorique, il nous semble bien que le personnage s'estimait, en tant que premier ministre du moins, comme le grand porteur d'une cause, qui était la lutte au terrorisme international, et que pour le bien de cette cause il devait d'une part protéger son intégrité physique (ainsi que ses secrets) et d'autre part s'arroger le droit de considérer le « droit d'exister » des autres comme négligeable et inféodé au sien. Cette croyance égoïste le pousse vers une radicale indépendance, qui s'accroît au fil de l'intrigue. Il choisit de ne pas retourner en Angleterre (où il risque d'être incarcéré), ce qui fait de lui un apatride, son ex-bras droit l'a délaissé avant d'être tué et sa femme envisage de le quitter pour ses adultères. Ce manque de repère et cet isolement ne semblent toutefois pas ébranler sa volonté de ne pas se laisser intimider par les charges qui pèsent contre lui et l'hostilité générale à son égard. Là-dessus également, Lang paraît rejoindre Nietzsche.

Le « ghost », un être pétri de révolte

Attardons-nous maintenant sur le « ghost ». Il est intéressant de se demander comment Lang le perçoit, et ce, encore une fois, par l'entremise des écrits de Nietzsche. Le « ghost » est, on l'a vu, un libre-penseur, un électron libre. Au début du film il ne se sent ni du côté de Lang, ni de celui de ses détracteurs. Néanmoins, au fur et à mesure que l'intrigue progresse, le doute l'assaille. C'est alors qu'il se met à investiguer, pour savoir si les accusations de crimes de guerre contre Lang sont fondées. Ce faisant, il recherche la *vérité*, jusqu'à devenir obsédé par elle. Dans *Par-delà bien et mal*, Nietzsche y va d'une charge à fond de train contre ce genre de « libre-penseur » (p. 60 à 62). Il les accuse d'abuser

de ce mot et de voir l'exact contraire de ce que l'homme vraiment « puissant » voudrait. Il les voit également comme superficiels, simplement à la recherche du « bonheur du troupeau ». En clair, bien que croyant s'écarter résolument de la tentation grégaire, ces « libre-penseurs » y replongeraient immédiatement. Ces constatations inspirent à Nietzsche l'aphorisme qui suit : « La connaissance pour elle-même, voilà la dernière chausse-trappe de la morale; c'est ainsi qu'on retombe complètement en son pouvoir. » (*ibid.*, p. 79) En voulant penser par soi-même et s'affranchir de la « morale des esclaves » ambiante, on finit par la servir si on commence à attacher une trop grande importance à ces notions (relatives, on l'a déjà dit) de « vrai » et de « faux ». Ce faisant, nous quitterions également la sphère de l'absurde. Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche va encore plus loin, accusant ces « libre-penseurs » opérant pour le bien collectif et la recherche de la vérité de n'être que l'« avant-garde » de l'idéal grégaire dont ils ont cru s'affranchir (p. 227). Quand on regarde le film, comment s'opposer à une telle conclusion? Le « ghost » finit effectivement par reprocher ouvertement à Lang les crimes dont on l'accuse, et pire que cela, ses recherches clandestines lui permettront de mettre la main sur des informations que la foule de protestataires n'aurait jamais pu découvrir par elle-même, à savoir l'implication de la femme de Lang dans cette fumeuse histoire avec la CIA. « *Liar* » (menteur) est d'ailleurs l'insulte que scandent les protestataires face à Lang¹²⁶, preuve que cette obsession de la vérité est aussi la leur. Le « ghost » finirait donc par faire office d'avant-garde d'un mouvement de contestation auquel il ne voulait pas prendre part. Néanmoins, cette vision du personnage nous apparaît plutôt réductrice. En réalité, il semble beaucoup plus riche d'envisager le personnage en sortant des paramètres de la philosophie nietzschéenne. Ainsi qu'il a été dit dans l'introduction, le « ghost » offre une critique des idéaux nietzschéens, il les retourne contre eux-mêmes. Ce faisant, l'absurde se critique lui-même, et finit par muter en autre chose. Cette autre chose, c'est la révolte.

Comme nous l'avons déjà dit, dans ses deux ouvrages-clés que sont *Le Mythe de Sisyphe* et

¹²⁶ 45min35.

L'Homme révolté, Camus fait état, dans un premier temps, d'une sensibilité absurde qui étreindrait l'homme moderne, et, dans un second temps, de l'idée de la révolte qui est vue comme le corollaire de l'absurde. Nous avons déjà expliqué l'absurde comme un sentiment de cassure que ressent l'homme par rapport aux autres et par rapport à son milieu. L'autre est inaccessible. Il est aisé de voir comment une telle philosophie va à l'encontre de tout idéal grégaire. Une telle philosophie, au premier abord, semble être propre à précipiter l'individu dans l'avachissement, voire le nihilisme. Or c'est le contraire qui se produit. L'individu ne peut accepter ce sentiment que toute connaissance lui est inaccessible. Il ne peut pas non plus accepter d'être irrémédiablement séparé de ses semblables. La révolte est, dans la conception de Camus, consubstantielle au sentiment de l'absurde. L'individu qui ressent l'absurde tendra donc vers une quête de savoir, quête que Camus nous précise au passage être essentiellement désintéressée (« Chercher ce qui est vrai n'est pas chercher ce qui est souhaitable. » (1942, p. 61)) L'individu maintenant en révolte tendra également à se méfier des « prophètes » de tout acabit (*ibid.*, p. 75-76), il garde avec lui une part de cette sensibilité absurde qui refuse le dogmatisme et les vérités éternelles. Considérons le personnage du « ghost » : nous nous sommes déjà amplement épanchés sur les raisons qui font de lui un être incomplet, quasi-fantomatique. Ces raisons, alliées à sa méfiance initiale envers toute idée d'attroupement, de clans, d'idéal grégaire, nous poussent à l'associer à la sensibilité absurde dont parle Camus. Précisons que cette méfiance fonctionne dans les deux sens : rappelons-nous sa mine déconfite lorsque la secrétaire de Lang lui annonce qu'il fait désormais « partie de la famille »¹²⁷. Il serait terriblement réducteur de prétendre que le « ghost », dans l'économie du film, se contente de passer d'un camp à un autre. Comme tout être absurde, il ressent une profonde cassure vis-à-vis de l'humanité, mais cette cassure deviendra au fil du temps un fardeau bien trop lourd. C'est à ce moment que débute sa révolte et sa quête de vérité. Citons cette scène où il regarde le vieux protestataire qu'on interroge à la télévision. Observons le doute sur son visage. À ce moment précis, la

¹²⁷ 40min50.

révolte s'enclenche. Le « ghost » commence à enquêter sur les agissements passés d'Adam Lang. Se pourrait-il que les crimes de guerre qu'on lui reproche soient réels? Qu'est-ce qui se cache réellement sous cette funeste histoire? Ce faisant, le « ghost » rejoint, vaille que vaille, cette communauté humaine dont il se sentait au départ si détaché. Camus écrit :

On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir. (...) C'est pour toutes les existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par tel ordre, quelque chose en lui est niée qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est un lieu commun où tous les hommes, même celui qui l'insulte ou l'opprime, ont une communauté prête. (1951, p. 28)

Quel intérêt a donc cet être lacunaire qu'est le « ghost » à s'attaquer à la figure d'Adam Lang (et, on le suppose, à toute une machine fort bien huilée, dont notamment la CIA), lui qui est pourtant grassement payé et ouvertement apolitique? La réponse est que la révolte permet à l'individu seul et isolé de rejoindre un certain idéal communautaire, brisant du coup son insupportable solitude. Tel est le but réel de la quête de connaissance. « Je me révolte, donc nous sommes. » (*ibid.*, p. 36) Gardons-nous toutefois d'en déduire que l'homme révolté consent à renoncer à sa part d'individualité pour se noyer dans la foule grégaire. La nouvelle situation qui en résulte est autrement plus complexe :

Sur cette limite, le « Nous sommes » définit paradoxalement un nouvel individualisme. « Nous sommes », devant l'histoire, et l'histoire doit compter avec ce « Nous sommes », qui doit, à son tour, se maintenir dans l'histoire. J'ai besoin des autres qui ont besoin de moi et de chacun. Chaque action collective, chaque société supposent une discipline et l'individu, sans cette loi, n'est qu'un étranger ployant sous le poids d'une collectivité ennemie. Mais société et discipline perdent leur direction si elles nient le « Nous sommes ». À moi seul, dans un sens, je supporte la dignité commune que je ne puis laisser ravalé en moi, ni dans les autres. Cet individualisme n'est pas jouissance, il est lutte, toujours, et joie sans égale, quelquefois, au sommet de la fière compassion. (*ibid.*, p. 355-356)

Dans la philosophie de Camus, l'individu reste, et s'il peut accepter que ses propres préoccupations rejoignent celles de la masse, il n'accepte pas pour autant de consentir à son annihilation en tant qu'entité signifiante.

Camus se livre à une critique de Nietzsche. Bien que d'une certaine manière il admire son œuvre, il

reste que certains partis-pris de Nietzsche appellent le totalitarisme. Si les nazis se sont revendiqués de sa philosophie, ce n'est pas seulement dû à une erreur d'interprétation (*ibid.*, p. 104). Le fait d'envisager l'individu comme créateur de ses propres valeurs projettent l'humanité dans le nihilisme, qui lui-même mène au relativisme. Autrement dit, s'il n'y ni bien ni mal en soi, s'il n'y a ni vrai ni faux en soi, alors tout peut être justifiable selon un certain point de vue, y compris le meurtre. Dire oui à l'existence du maître et de l'esclave revient à sanctifier le plus fort des deux, donc le maître, et à approuver ses agissements répréhensibles. Qu'importe après si Nietzsche réproue fortement le crime, ses présupposés philosophiques ont déjà fait naître le ver dans le fruit :

À partir du moment où l'assentiment était donné à la totalité de l'expérience humaine, d'autres pouvaient venir, qui, loin de se languir, se renforceraient dans le mensonge et le meurtre. La responsabilité de Nietzsche est d'avoir, pour des raisons supérieures de méthode, légitimé, ne fût-ce qu'un instant, au midi de la pensée, ce droit au déshonneur dont Dostoïevski disait déjà qu'on est toujours sûr, l'offrant aux hommes, de les voir s'y ruer. (*ibid.*, p. 105)

Camus en vient donc à défendre la thèse que l'absence de valeurs a précipité le fascisme. Le fascisme est une doctrine de l'action, du mouvement. Les vérités qu'il défend par le biais de la propagande servent moins à s'inscrire dans la pensée qu'à tuer la pensée proprement dite en la précipitant dans le flot de l'action. Le fascisme n'arrive à se définir que par ses adversaires, qui seront tantôt le juif, tantôt le franc-maçon, tantôt le bourgeois, tantôt le communiste, etc. et la haine que ces adversaires lui inspirent sont le moteur qui le pousse à agir (*ibid.*, p. 229-230). À une certaine époque, cet adversaire peut être le terroriste. Nous avons ainsi un intéressant parallèle à faire dans l'affrontement idéologique entre Adam Lang et le « ghost » : même avec les meilleures intentions du monde, le fait d'affirmer la relativité du crime suffit à rendre inacceptable les actions de Lang aux yeux du « ghost », car cette relativité pousse aux pires excès. Le fascisme est « une église bâtie sur un néant » (*ibid.*, p. 235)

Face à ces excès, le protagoniste du film entre en révolte, et y persiste malgré les risques et les menaces. Ce faisant, c'est le film lui-même qui s'y jette, car nous épousons son point de vue. L'art lui-même entre en révolte. Pour Camus, c'est vers le réel que se dirige dans un premier temps la révolte de

l'art, pour la raison que l'art ne peut ni refuser totalement le réel, ni le retranscrire fidèlement et dans son entièreté. L'art est condamné à naviguer entre l'abstraction totale et le réalisme parfait, sans jamais pouvoir atteindre l'un des deux pôles. « L'art conteste le réel, mais ne se dérobe pas à lui. » (*ibid.*, p. 323) L'art révolté, pour Camus, prend donc sur lui qu'il ne peut se passer du réel, et que toute œuvre revient à une prise de position partielle et partielle sur la réalité. Par conséquent, il cherchera à se maintenir dans un entre-deux entre l'art purement formel et l'art prétendument réaliste, car le premier cas affirme un parti-pris nihiliste par le refus d'une quelconque « valeur » et le second cas nie la nature de l'art, qui est d'abord un point de vue, en prétendant unifier le réel. L'art révolté permet d'en arriver à une certaine compréhension (*ibid.*, p. 334-335). Nous avons évoqué à plusieurs reprises le rapport complexe et ambigu qu'entretient le cinéma de Polanski avec le réel¹²⁸. Polanski était-il pendant tout ce temps un révolté qui s'ignorait?

La fin de *The Ghost Writer* semble d'ailleurs affirmer cette capacité de l'art révolté à faire connaître et comprendre le réel. Peu de temps après l'assassinat de Lang, la caméra nous montre un écran télé diffusant un reportage sur le rapatriement de la dépouille de Lang en Angleterre, avec la voix-off lénifiante d'un commentateur faisant état du désarroi de la nation britannique face à cette mort subite, et comparant Adam Lang à un soldat tombé au front. Puis, la caméra effectue un contrechamp sur le visage hébété du « ghost », qui regarde le reportage allongé sur le lit de sa chambre d'hôtel, avant de revenir sur l'écran, où l'on aperçoit maintenant Richard Rycart, qui déclare qu'Adam Lang était un grand patriote et que, malgré leurs différents, ils étaient toujours restés amis¹²⁹. Le spectateur, tout comme le « ghost », est tout à fait au courant du fait que ce reportage est un tissu de mensonges, que Lang était devenu un paria dans son pays et que Rycart le méprisait. En un court instant, Polanski livre

¹²⁸ L'essentiel du chapitre 3 et une partie du chapitre 4 sont consacrés à cette question du rapport au réel chez Polanski. Ici, le cinéaste pousse la chose un cran plus loin en utilisant des références très claires à l'actualité pour nourrir sa fable.

¹²⁹ Le commentateur : « Like a fallen soldier, Adam Lang went home today, home to a shocked and grieving nation. Not just his family, but friends and political opponents joined in tribute. » Puis Rycart : « A great colleague and a true patriot. We had our disagreements, but we always stayed friends. My heart goes out to Ruth and the family. And I would like to say Adam will be... » (le « ghost » éteint le téléviseur) (1h54min54-1h55min22).

une charge contre l'hypocrisie des médias, charge qui est peut-être une vengeance personnelle. Dans tous les cas, l'histoire n'est pas finie. Peu après, alors qu'il assiste au lancement des mémoires d'Adam Lang¹³⁰, une phrase d'Amelia, la secrétaire de Lang, lui fait comprendre que la vraie clé du mystère réside dans les débuts des chapitres du manuscrit original. Comme il l'avait apporté avec lui, il se rue dans une petite pièce voisine pour le décortiquer. Pendant ce temps, dans la salle de réception, Ruth Lang effectue un discours où elle déclare que Lang lui manque terriblement, ce que nous, spectateurs, savons être une nouvelle hypocrisie, puisqu'elle envisageait de le quitter et que leurs rapports étaient devenus très froids. Dans la petite pièce, la caméra effectue un panoramique horizontal sur les liasses de papiers remises en ordre par le « ghost », qui souligne des mots pour en reconstituer le sens, apprenant ainsi que Ruth Lang a été recrutée comme agent de la CIA par Paul Emmett (que nous avons d'ailleurs aperçu plus tôt parmi la foule d'invités), puis la caméra remonte et termine sa course sur le visage horrifié du « ghost ». Il s'empresse de recopier la phrase sur un bout de papier. Le plan suivant est un véritable tour de force, qui commence par un gros plan sur la main du « ghost », qui tient le papier et tapote l'épaule d'un homme. Ce dernier prend le papier, et le fait passer à l'homme en face de lui, et ainsi de suite. Tout au long du processus, la caméra reste fixée sur ce petit morceau de papier, qui contient à lui seul la clé de l'énigme. Pendant ce temps, Ruth termine son discours et des applaudissements se font entendre. C'est alors que le papier arrive jusqu'à elle et que la caméra effectue un recadrage sur son visage. Étonnée, elle lit et sa mine se décompose immédiatement. La musique, qui allait crescendo durant tout le travelling, est désormais assourdissante et enterre complètement les applaudissements. Ruth lève les yeux et le film effectue un raccord-regard sur le « ghost », qui lui lève son verre, avant de s'en aller. Retour sur Ruth, qui descend de la scène pour se diriger vers lui, mais plusieurs personnes l'interceptent pour la féliciter et elle ne peut s'en défaire. Le dernier plan nous montre le « ghost » qui quitte l'établissement, le précieux manuscrit en main. La caméra le suit jusqu'au

¹³⁰ 1h56min31-2h03min50.

milieu de la rue, où il tente sans succès d'arrêter un taxi, avant de sortir à la droite du cadre, marchant au beau milieu de la route. Arrive alors une voiture qui traverse le cadre à toute vitesse tandis que la caméra reste immobile. On entend un crissement de pneus suivi d'un bruit sourd, les badauds se retournent, puis, une à une, les feuilles du manuscrit réapparaissent dans le cadre, soufflées par le vent. Nous comprenons que le « ghost » a été happé. Puis, le générique débute. C'est donc par le cinéma que Polanski démasque l'imposture, et la mort hors-champ du « ghost » insiste sur le fait que désormais, seul le spectateur connaît la vérité. La mise en scène a lié le cinéma à la révolte. Le « ghost », sortant de son isolement initial, a entrepris sa révolte par une quête de la vérité. Ayant survécu à plusieurs périls, il est parvenu à découvrir la vérité, mais meurt avant d'avoir pu la révéler au monde. On pourrait croire que cette conclusion est nihiliste, mais ce serait mal comprendre le concept de la révolte. Cette dernière est sans fin et elle n'en attend pas une. Camus l'a écrit : « l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier des hommes. » (*ibid.*, p. 363)

En conclusion, *The Ghost Writer* reprend un grand nombre d'obsessions formelles et thématiques qui traversent la filmographie de Roman Polanski, notamment la méfiance qu'éprouve l'individu face au reste de l'humanité, envisagée comme hostile et dangereuse. Toutefois, s'il les reprend, c'est en dénotant une indéniable évolution philosophique par rapport aux œuvres précédentes, évolution que l'on retrouvait à l'état embryonnaire dans *The Ninth Gate*¹³¹. Ce faisant, le film nous amène à croire à une certaine sortie de l'absurde. La révolte permet au cinéaste de retrouver, via son protagoniste, un certain idéal de bien collectif. Dans ce film tardif (Polanski a 75 ans lors du tournage), assiste-t-on à la réconciliation d'un grand cinéaste avec le genre humain? Ou bien Polanski reste-t-il pour toujours l'héritier d'une certaine mentalité pessimiste? Nous laissons le lecteur en juger.

¹³¹ Chapitre 3, pp. 26-34.

Conclusion :

Le 25 mai 2013, *Le Vénus à la fourrure*, vingtième et plus récent long-métrage de Roman Polanski, prenait l'affiche à Cannes. L'histoire met en scène Thomas, dramaturge parisien qui recherche une comédienne pour interpréter le rôle principal de son adaptation théâtrale du roman « La Vénus à la fourrure » de Sacher-Masoch. Un soir dans un théâtre désert il rencontre Vanda, qui le supplie de lui faire passer une audition. Il accepte et entre les deux une étrange liaison commence à se dessiner. Tout est présent dans ce nouvel opus polanskien, à commencer par le rapport trouble que le film entretient avec le réel : Thomas et Vanda interprètent les rôles du récit de Sacher-Masoch avec tant d'aisance qu'on ne sait plus qu'est-ce qui relève du texte et qu'est-ce qui relève de la vérité. En quelque sorte, ils se confondent avec les personnages qu'ils jouent, surtout Vanda (qui en plus porte le même nom que le rôle qu'elle est censée incarner). Cette dernière apparaît vite comme une intrigante : sous des dehors niais, elle semble en savoir plus que ce qu'elle devrait savoir, non seulement sur la pièce, mais également sur Thomas. Ce dernier finit d'ailleurs par perdre sa contenance (ou sa prétention) initiale pour sombrer de plus en plus sous l'emprise de la belle Vanda. Est-ce là encore le sempiternel retour du complot? Quoi qu'il en soit, le montage du film s'amuse encore à brouiller les pistes entre vérité et fantaisie, notamment par un emploi très particulier du son, qui nous plonge dans l'univers de la pièce jouée par Thomas et Vanda, tandis que l'image demeure accrochée à la réalité des deux individus jouant une pièce dans un théâtre désert... Du moins, jusqu'à la dernière scène, où il semble que tout à coup l'image elle-même bascule dans un non-lieu angoissant.

Réalité incertaine, intrigue qui reste collée au point de vue des protagonistes, complot sous-jacent jamais résolu, personnages à l'identité de plus en plus trouble... *La Vénus à la fourrure* renoue avec ce que nous avons identifié dans ce mémoire comme les grands thèmes du courant absurde, avec d'autant

plus de force que le film, tant dans son récit que dans sa mise en scène en forme de huis-clos (hormis deux travellings respectivement au début et à la fin, l'intégralité du film se déroule à l'intérieur du théâtre, et les deux personnages sont seuls à l'écran), s'inspire énormément du théâtre. En effet, nous avons bien été forcés d'admettre dans notre quatrième chapitre que l'identification d'un Théâtre de l'absurde apparaissait somme toute plus facile que son équivalent cinématographique. Toutes ces constatations paraissent apporter un démenti à ce que nous disions précédemment sur une éventuelle sortie de l'absurde chez Polanski, et sur l'avènement de la révolte. Doit-on envisager cela comme une forme de régression au sein de sa filmographie? Outre le fait que l'œuvre d'un artiste n'a pas forcément à être tendue vers un but précis, il faut également rappeler ici que la révolte est en quelque sorte consubstantielle de l'absurde, et que par conséquent la révolte doit garder également en elle sa part d'absurde. C'est, par conséquent, un jeu de va-et-viens, aussi ne faut-il pas nécessairement se surprendre si l'œuvre de Polanski, qui est marquée du sceau de l'absurde, puisse alterner des films où cette notion n'est que partiellement présente avec d'autres où elle est au cœur des choix scénaristiques et stylistiques. À cet égard, il n'y a pas à douter que le prochain projet de Polanski, sans date de sortie à l'heure où ces lignes sont écrites, offrira de nouvelles pistes de réflexion. Intitulé pour l'instant *D*, le film devrait s'inspirer de l'Affaire Dreyfus, un épisode très marquant de l'histoire française qui a débuté en 1894 lorsqu'un officier juif a été injustement accusé d'espionnage et condamné au bagne. L'affaire créa un scandale énorme et vit de nombreux affrontements entre partisans et adversaires d'Alfred Dreyfus, l'officier accusé, et on envisage sans problème qu'est-ce qui dans cette histoire pourrait faire écho aux thèmes que nous avons abordés dans ce mémoire : la recherche difficile de la vérité, l'individu isolé face au mal, l'antisémitisme... Reste maintenant à savoir comment cette histoire pourra se matérialiser devant la caméra de Polanski.

Nous en sommes maintenant parvenus à la fin de ce mémoire. Notre but aura consisté à mettre en

parallèle la vie et l'œuvre de Roman Polanski avec l'absurde. Ce faisant, c'est trois histoires que nous avons cherchées à narrer simultanément : celle d'un homme, celle d'une œuvre et celle d'un « courant »¹³². Nous avons surtout cherché à mettre en valeur des morceaux choisis de ces histoires respectives (Camus et *Le Mythe de Sisyphe*, Kafka et l'avant-garde, l'ambivalence entre réalisme et fantaisie, la révolte, etc.). Ce faisant, on pourra nous objecter que le résultat puisse apparaître plutôt décousu et hétéroclite. Il s'agit là toutefois d'une caractéristique inhérente à notre sujet : d'une part, la filmographie de notre auteur se distingue par une grande diversité de genres et de styles. D'autre part, l'absurde peut prendre des formes extrêmement variées. Ce mémoire a cherché à mettre en valeur le fait que, d'un film à l'autre, ce n'est pas forcément la même facette de l'absurde que Polanski nous présente : il y a somme toute fort peu de similarités entre *Deux Hommes et une armoire* (1958), le plus vieux des films que nous avons analysés, et *The Ghost Writer* (2010), le plus récent. Là où ces deux films se rejoignent, c'est dans le fait qu'ils font tous deux référence à l'absurde, d'une façon ou d'une autre.

Nous ne chercherons pas non plus à nier que le présent mémoire est fort loin d'épuiser son sujet : certains films de notre cinéaste ont à peine été mentionnés, d'autres pas du tout, et certaines branches de l'absurde ont été mises de côté¹³³. Devant ce fait, il faut rappeler, tout d'abord, que la carrière de Polanski n'est pas terminée, et ensuite, que les questionnements que posaient l'absurde, que ce soit sous sa forme théâtrale ou sous sa forme philosophique, restent encore d'actualité. Dans un XXI^{ème} siècle secoué par de nouvelles crises et de nouvelles remises en question, il n'est certes pas impossible que l'individu, de nouveau placé devant l'effritement de certaines vieilles certitudes, devant les limitations de son propre entendement et devant son irrémédiable solitude avec lui-même, en vienne à éprouver le sentiment de l'absurde. Il reste à voir comment, dans l'avenir, les angoisses de la contemporanéité se

¹³² Nous employons les guillemets car, ainsi que nous l'avons déjà précisé, cette idée d'un courant absurde qui engloberait à la fois le Théâtre de l'absurde et un pan de la philosophie moderne ne fait pas l'unanimité.

¹³³ Par exemple, les mouvements d'avant-garde (surréalisme, dadaïsme) qui ont directement influencé le Théâtre de l'absurde n'ont qu'éte mentionnés. Des formes philosophiques comme le nihilisme n'ont été abordées qu'en ce qu'elles s'éloignaient radicalement de la philosophie absurde, et non en ce qu'elles pouvaient s'en approcher.

répercuteront sur le cinéma et les autres formes artistiques. Considérant tout cela, une prétention à l'exhaustivité totale semblerait vaine et irréaliste. Le but recherché consistait plutôt à offrir un point de vue que nous estimons (et espérons) novateur et stimulant sur le travail d'un cinéaste d'envergure, et c'est là la seule prétention du présent ouvrage.

Bibliographie :

Adamov, Arthur. 2002. *La Parodie*. Paris : Gallimard.

Adamov, Arthur. 1970. *Si l'été revenait*. Paris : Gallimard.

Amengual, Barthélémy. « Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'est » dans *Positif*, 1975, no. 146, pp. 56-75.

Aumont, Jacques. 2007. *Moderne : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris : Cahiers du cinéma.

Beauchard, Jacques. 1985. *La Puissance des foules*. Paris : Presses universitaires de France.

Beckett, Samuel. 1957. *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel. 1986 (1952). *En attendant Godot*. Paris : Éditions de Minuit.

Belmans, Jacques. 1971. *Roman Polanski*. Paris : Seghers.

Berguez, Daniel (dir.) et Michel Pruner. 2003. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan.

Camus, Albert. 1996 (1942). *L'Étranger*. Paris : Gallimard.

Camus, Albert. 2012 (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. S.l. : Gallimard.

Camus, Albert. 2012 (1951). *L'homme révolté*. S.l. : Gallimard.

Colombani, Florence. 2010. *Roman Polanski : vie et destin de l'artiste*. Paris : Philippe Rey.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1975. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1983. *L'Image-mouvement*. S.l. : Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps*. S.l. : Éditions de Minuit.

Ehrenstein, David. 2012. *Roman Polanski*. Paris : Cahiers du cinéma.

Esslin, Martin. 1963. *Le théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet/Chastel.

Feeney, F. X. 2005. *Roman Polanski*. S.l. : Taschen.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. S.l. : Gallimard.

- Freud, Sigmund. 2011 (1919). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.
- Genet, Jean. 2001 (1947). *Les Bonnes*. Paris : Gallimard.
- Hennebelle, Guy. 2004. *Les cinémas nationaux contre Hollywood*. Condé-sur-Noireau; Paris : Cerf; Corlet.
- Ionesco, Eugène. S.d. *Théâtre*. Paris : Gallimard.
- Kafka, Franz. 2001 (1926). *Le Château*. S.l. : Le Livre de Poche.
- Kafka, Franz. 2006 (1925). *Le Procès*. S.l. Gallimard.
- Kané, Pascal. 1970. *Roman Polanski*. Paris : Cerf.
- Lottman, Herbert R. 1978. *Albert Camus*. Paris : Le Seuil.
- Nietzsche, Friedrich. 1964 (1887). *La Généalogie de la morale*. S.l. : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. 1971 (1886). *Par-delà bien et mal*. S.l. : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. 2006 (1883-1885). *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*. Lausanne : M. Milo.
- Polanski, Roman. 1984. *Roman par Polanski*. Paris : Robert Laffont.
- Robert, Marthe. 1960. *Kafka*. Paris : Gallimard.
- Rudzka, Danuta. 1978. *À l'aube de l'absurde*. Lund : Liber-Läromedel/Gleerup.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel.
- Stanzick, Nicolas. 2008. *Dans les griffes de la Hammer : la France livrée au cinéma d'épouvante*. Paris : Scali.
- Stirner, Max. 1978 (1844). *L'Unique et sa propriété*. Paris : Stock.
- Szczepanska, Ania. « Il était une fois à l'ouest » dans *CinémAction* (Paris), 137, novembre 2010, pp. 186-193.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil.
- Tylski, Alexandre. 2008. *Roman Polanski, une signature cinématographique*. Lyon : Aleas Éditeur.
- Vian, Boris. 1989 (1959). *Les Bâtisseurs d'empire ou Le Schmürz*. Paris : L'Arche.
- Wagenbach, Klaus. 1968. *Kafka : par lui-même*. Paris : Éditions du Seuil.