



HAL
open science

Entre témoignage et réminiscence : le cinéma de Roman Polanski au regard de son expérience du ghetto de Cracovie

Medhi Mejdoub

► To cite this version:

Medhi Mejdoub. Entre témoignage et réminiscence : le cinéma de Roman Polanski au regard de son expérience du ghetto de Cracovie. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01588314

HAL Id: dumas-01588314

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01588314>

Submitted on 15 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mehdi Mejdoub | Master 2 Études cinématographiques
- 2017 -

ENTRE TÉMOIGNAGE ET RÉMINISCENCE

Le cinéma de Roman Polanski
au regard de son expérience du ghetto de Cracovie

Sous la direction de Vincent Amiel

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 - Arts plastiques et Sciences de l'art

ENTRE TÉMOIGNAGE ET RÉMINISCENCE

Le cinéma de Roman Polanski
au regard de son expérience du ghetto de Cracovie

Remerciements

Je tiens à remercier le professeur Vincent Amiel pour ses conseils toujours précieux au cours de cette année de recherche. J'adresse ma plus grande gratitude à mes relecteurs pour leurs critiques qui m'ont conduit à réviser ce mémoire pendant sa rédaction et un remerciement tout particulier à Charles pour la mise en pages de ce texte. Enfin, j'aimerais remercier mes proches pour leur soutien sans faille durant cette aventure qui, bien qu'éprouvante, reste toujours un exercice délectable.

Sommaire

Introduction

I. Le système polanskien : motifs et tropes du ghetto

1. La violence du ghetto à l'image
2. La mise en scène du mur
3. De l'intrusion à l'errance

II. Persistance du ghetto, le monde d'après la guerre

1. Entre survie et existence
2. De la marginalité à l'absurde
3. Le rire du survivant

III. Construction d'une mémoire visuelle entre témoignage et réminiscence

1. Le témoignage plein cadre : étude du film *Le pianiste*
2. La réminiscence : l'anti-témoignage ?
3. L'avènement d'une nouvelle mémoire visuelle

Conclusion

Introduction

« *Je découvris aussi que je savais dessiner : non pas les gri-bouillis habituels des enfants, mais des dessins assez élaborés dotés d'un semblant de perspective. [...] La seule chose que j'étais incapable de recopier, pour une raison qui m'échappe, était une certaine étoile de David.* »¹

Aborder le cinéma de Roman Polanski, c'est pénétrer un monde jalonné de situations absurdes, d'événements horribles, de sursauts humoristiques grinçants ; un monde où un grain de poussière se logera inéluctablement dans une mécanique réglée au millimètre près. Mais aborder le cinéma de Polanski, c'est aussi traverser les tumultes de la vie d'un cinéaste dont le public connaît déjà tout. De son enfance au cœur du ghetto de Cracovie au scandale juridique à Los Angeles en passant par le meurtre de ses amis et de sa femme enceinte, Sharon Tate, Roman Polanski est sans doute le cinéaste le plus controversé de ces dernières années. Samuel Blumenfeld qualifiait récemment Polanski comme suit : « *Son cinéma est unique. Peut-être le seul à provenir de quelqu'un qui a grandi dans un ghetto.* »² Même si Samuel Blumenfeld omet de citer des cinéastes comme Marcel Bluwal ou Ephraïm Kishon, sa phrase n'en reste pas moins d'une infinie justesse puisque Roman Polanski est effectivement le seul réalisateur de renommée mondiale – au point de remporter des Oscars et la palme d'or à Cannes – ayant vécu et survécu le ghetto juif. Pourtant, le cinéaste semble cruellement absent des manuscrits abordant la question cinématographique de la Shoah, ou de la seconde guerre mondiale dans son ensemble. Cette absence conduit à un curieux paradoxe au regard de l'importance ontologique qu'entretient le cinéaste avec cet événement, car il semble inévitable d'inclure la question du témoignage dans la réflexion sur l'image face au génocide juif. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, nombre de rescapés ont ressenti le besoin, voire même la nécessité, de témoigner de leurs expériences personnelles du nazisme, des ghettos, des camps de concentrations et parfois même des camps de la mort. On recense plus d'une dizaine de milliers de livres de témoignage de survivants tels

¹ POLANSKI, Roman, 2016. *Roman par Polanski*. Paris : Fayard, p. 28.

² BLUMENFELD, Samuel, 2013. Roman Polanski, un incroyable destin. *L'express*. [En ligne], consulté le 04 mai 2017, URL : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/roman-polanski-un-incroyable-destin_1224452.html.

que *La nuit* de Elie Wiesel, *Le dernier des justes* de André Schwarz-Bart, *Si c'est un homme* de Primo Lévi ou encore *Le pianiste* de Wladyslaw Szpilman qui sera adapté plus tard au cinéma par Roman Polanski. En revanche, mis à part ce film, le cinéma ne fut guère considéré par les survivants comme un moyen d'exorciser ou de témoigner des horreurs commises pendant la seconde guerre. Il semble évident que cet abandon soit justifié par des raisons financières, par la complexité inhérente au médium et, surtout, par la question éthique que soulève la mise en image de la Shoah.

Les différents ouvrages sur le cinéma et la Shoah désignent, parmi d'autres, deux films majeurs ayant joué un rôle important sur le traitement cinématographique du génocide. Il s'agit, bien sûr, de *Nuit et brouillard* (1956) de Alain Resnais et *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Deux œuvres qui ont participé à l'élaboration de la mémoire visuelle de la Shoah davantage qu'elles ne témoignent d'une expérience personnelle. Serge Daney qualifiait *Nuit et brouillard* en ces termes : « *Au tournant des années soixante, Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'évènement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de rendre cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais.* »³ Après les événements de la seconde guerre mondiale, c'est la qualité esthétique des œuvres de ces cinéastes qui a été mise à l'épreuve par ce séisme. Or, en ce qui concerne Polanski, il ne s'agit pas de déterminer si celui-ci a été un sismographe ou non, mais d'éclairer l'œuvre d'un cinéaste à la lumière des événements biographiques de son auteur. Bien sûr, il faut pouvoir admettre la nature extrêmement dangereuse, pour l'essayiste, que provoque la mise en lien de l'œuvre et de la vie de l'auteur puisqu'elle risquerait de réduire l'analyse à de vulgaires parallèles induits par la biographie de l'artiste. C'est à ce titre que le spécialiste de Polanski, Alexandre Tylski, s'interroge : « *Une démarche larmoyante visant à tout expliquer de l'artiste par son seul parcours personnel ne relèverait-il pas en effet d'une vaste mégarde intellectuelle et d'un grand manque de respect ?* »⁴ Tylski soulève une interrogation tout à fait censée qu'il faut néanmoins contrebalancer en affirmant l'apport de la mise en perspective de l'auteur face à son œuvre. Il paraît évident que celle-ci interagit avec l'expérience personnelle de l'artiste et entretient une relation de causalité qu'il convient de nuancer. Bien que l'idée d'aborder l'œuvre indépendamment de l'auteur afin de mettre en lumière une esthétique spécifique à celui-ci soit fondée, il semble tout autant pertinent de dévoiler une œuvre au regard de son auteur afin que les travaux universitaires cinématographiques ne soient pas seulement des abstractions mathématiques mais aussi des sciences humaines s'appuyant sur

³ DANNEY, Serge, 1986. *Ciné-journal*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 164.

⁴ TYLSKI, Alexandre, 2006. « Le trait d'union » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 208.

des notions plus volatiles. La relation entre une biographie et une œuvre est semblable à celle qui lie un arbre à la terre dont il est lui-même issu. Dès l'instant où l'analyste est mis au fait de la misère sociale de l'enfance d'un Chaplin, par exemple, peut-il légitimement ignorer son impact sur l'œuvre de ce même génie ? Dans le cas présent, Roman Polanski ayant grandi dans le ghetto de Cracovie, il paraît tout à fait raisonnable d'aborder la notion quelque peu vaporeuse du transfert de l'expérience du cinéaste vers ses films puisque ce sont ceux-là même qui nous y invitent.

La vie de Roman Polanski est composée de nombreux événements majeurs pouvant trouver des échos dans ses films, mais il s'avère qu'aucun ne jaillit avec autant d'intensité et de récurrence que ceux ayant eu lieu à Cracovie, car aucun d'entre eux ne finit par se cristalliser au cœur du film névralgique de l'auteur : *Le pianiste* (2002). C'est pourquoi cette étude se cantonne exclusivement à considérer la vibration du séisme créée par le ghetto juif sur les frères parois du monde polanskien. En effet, il s'agit de comprendre comment le cinéma de Roman Polanski rend compte de sa propre expérience au cœur du ghetto de Cracovie dans des films qui n'abordent que très rarement le sujet de manière frontale. Puis à partir de ce constat, il est question de déterminer si le phénomène de réminiscence permet d'assouvir la volonté du cinéaste de témoigner du traumatisme sans avoir recours au besoin de véracité des faits qu'impose la restitution du génocide. Dès lors, la nature cruellement fragile du sujet examiné dans cette étude impose une méthodologie particulière qu'il convient d'exposer clairement au lecteur. Afin d'assurer une validité du propos tenu ici concernant l'évocation du passé de l'auteur dans son œuvre, il est nécessaire d'amorcer un travail sur les motifs et les tropes récurrents qui composent le travail du cinéaste. Dans cette première partie de l'étude, il est question d'apporter une base analytique composée des événements filmiques qui agissent comme des obsessions au sein de la filmographie de Polanski. Cette base permet d'asseoir une théorie objective échappant à la simple subjectivité du regard et au lien de causalité hâtif dont il s'agit de se méfier. Dans cette perspective, tous les films de Polanski seront abordés sans exception, même les courts-métrages si souvent négligés. Puis, une fois les motifs exposés, l'étude se concentre sur l'existence d'un monde post-génocide au cœur de l'œuvre du cinéaste se révélant à l'œil du spectateur par un effet de persistance. En effet, à l'origine du cinématographe se trouve le phénomène de persistance rétinienne qui révèle la présence d'une image rémanente donnant ainsi l'illusion du mouvement. L'image rémanente est une illusion d'optique qui consiste à faire perdurer dans notre cerveau une image quelques instants après la disparition de celle-ci. La persistance du ghetto est donc la révélation d'un monde post-génocide au cœur de la filmographie de Polanski et qui semble se manifester « entre les images ». Elle permet de mettre en évidence le fruit artistique d'un arbre-cinéaste enraciné au cœur d'un des conflits les plus meurtriers de l'histoire de l'humanité. Car c'est de cela dont il s'agit dans cette étude : la découverte d'une œuvre cinématographiquement riche et autonome au regard des racines singulières de l'auteur. Il est d'autant

plus remarquable que cette persistance se condense dans la forme du seul film de Roman Polanski abordant le sujet du ghetto : *Le pianiste*. Le sujet de cette dernière partie s'articule donc autour du mode de construction d'une mémoire visuelle du ghetto qui oscille entre témoignage et réminiscence. Grâce à l'étude du film, les réminiscences volatiles se révèlent solides au profit d'une lumière nouvelle sur la nature du nouveau regard que le cinéaste porte sur un sujet si épineux.

I

Le système polanskien : motifs et tropes du ghetto

Le système polanskien est composé de « rites » qui permettent d'identifier très directement l'auteur de films pourtant éloignés du thème de la seconde guerre mondiale. Bien que ces différents éléments soient le fruit du style de l'auteur, il convient de remarquer l'association, inconsciente et/ou indirecte, à cette même période historique que le spectateur a tendance à créer face à des images qui apparaissent « *comme par accident, comme si le film était inconscient des connotations qui leur sont attachées. [...] Ces motifs trouvent dans les films qui les emploient un usage légèrement différent de celui par lequel ils sont restés inscrits en nous.* »⁵ Le travail d'Ophir Levy sur la clandestinité des images de la Shoah permet de révéler les multitudes de références, d'allusions, de suggestions à un imaginaire complètement ancré dans l'inconscient collectif. Par exemple, Levy démontre que le four crématoire devient un appareil de funeste fantasme s'invitant dans des films comme *Sweeney Todd* (2007) de Tim Burton dans lequel le personnage principal transforme industriellement ses victimes en tourtes. Dans un même ordre d'idée, le cinéma de Roman Polanski se présente comme un monde empli de connotations spécifiquement liées à l'imaginaire du ghetto polonais. En s'appuyant sur *Le motif dans le tapis* (1896) de Henry James, Emmanuelle André affirme que : « *Le motif dans le tapis, apprend-t-on, est ce qui pousse Vereker [le personnage principal] à écrire, le mobile et le moteur de son œuvre, ainsi que le stipule l'étymologie motivus, reliée au mouvement. [...] Mais le trait de motilité du motif, dont la présence en amont de l'œuvre, dans le geste de création, le relie à un mouvement pulsionnel (l'émotion), affecte aussi sa structure par effet de contamination.* »⁶ Chez Polanski, trois grandes familles de motifs reviennent avec insistance dans son œuvre : la violence, le symbole du mur et le contraste entre intérieur et extérieur. Ces motifs récurrents apparaissent systématiquement avec une légitimité diégétique s'inscrivant totalement dans la continuité narrative du projet du film, mais c'est justement l'aspect cyclique de ces tropes qui les transforment en unités thématiques propres à l'univers polanskien. De plus, le fait que ces motifs soient, pour la plupart, présents dès les premiers films renforce l'idée que ceux-ci trouvent un ancrage dans la jeunesse de Polanski. Le cinéaste explique lui-même que dans son enfance il s'amusa à transformer des porcs, en les pliant d'une certaine manière, en visage d'Hitler. Cette anecdote, parmi des dizaines d'autres, démontre la manière dont Roman Polanski retraduit en actes cinématographiques un passé traumatique. Comme le démontre le philosophe et

⁵ LEVY, Ophir, 2016. *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*. Paris : Hermann, p. 19.

⁶ ANDRÉ, Emmanuelle, 2007. *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, p. 12.

psychanalyste Guy-Félix Duportail : « *L'événement traumatique, c'est-à-dire l'événement qui nous met face à " l'impossible ", est inouï car il déroge à la temporalisation du temps subjectif. Il n'est ni anticipé ni remémoré, il sur-vient comme in-attendu ou comme " jamais vu ". Immémorial, venant d'ailleurs, né de l'Autre à la conscience. Il surgit comme de " nulle part ", mais ce lieu de l'étrange peut être au cœur même de notre vie quotidienne, chez nous, dans notre salon. »⁷ À l'image de ce qu'explique Jean-Jacques Moscovitz à propos du camion dans *Duel* (1971) de Steven Spielberg : « *Ce camion-train – je dis bien train parce que ce camion fait voir un des trains des rafles de juifs en Europe -, c'est l'engramme, le trait spécifique, de ces trains là. »⁸, les motifs polanskiens concentrent dans leurs présences filmiques quelque chose en « surplus » qui, dans le cas du film de Spielberg, transcendent la simple représentation machiavélique d'un chauffeur zélé.**

⁷ DUPORTAIL, Guy-Félix, 2005. *Intentionnalité et trauma. Lévinas et Lacan*. Paris : L'Harmattan, p. 47.

⁸ MOSCOVITZ, Jean-Jacques, 2004. *Lettres d'un psychanalyste à Steven Spielberg*. Paris : Bayard, p. 38.

1. La violence du ghetto à l'image

« La vie est une perpétuelle violence. J'en sais quelque chose. Non seulement pour avoir vécu depuis quelque temps aux États-Unis, mais pour être resté foncièrement Polonais : quand on est né en Pologne à l'époque où je suis né, on ne peut jamais oublier la loi de la violence. »⁹

Le corps torturé

S'il est un motif frappant lorsque l'on pénètre l'univers cruel de Roman Polanski, c'est bien la violence ; une violence froide et cinglante faisant frémir le spectateur jusque dans son échine parcourue de signaux électriques. Pourtant, il convient de spécifier cette violence, car, en réalité, il se trouve que ces scènes de violence polanskiennes agissent telles des frappes chirurgicales au cours du film. Loin du cinéma gore dans lequel le « dedans » se dévoile au grand jour dans une joyeuse débauche de viscères, les actes de violence chez Polanski sont d'insoutenables soubresauts de réalité. Ils apparaissent au cœur du film presque par inadvertance et, dans la majorité des cas, brutalement. Le premier motif de violence est celui du corps torturé puis éternellement marqué par un événement brutal que les personnages apprivoisent bon an mal an.

L'occurrence la plus célèbre est certainement celle de la mutilation du visage de Jack Nicholson dans *Chinatown* (1974) exécutée par Roman Polanski lui-même. Le cinéaste punit le détective privé par où il a péché, c'est-à-dire par la découpe franche et nette d'une de ses parois nasales puisque celui-ci est un fouineur. Geste qui ne peut passer inaperçu dans la filmographie de Polanski tant son intervention est sèche et brutale. Le fait que ce soit Roman Polanski qui ampute le museau de son personnage souligne l'importance de cet acte consistant à défigurer le visage de son acteur principal. Par ailleurs, sans trop extrapoler, il faut noter la symbolique de la figure nasale dans la mythologie antisémite et donc d'une éventuelle résurgence de la torture causée par une appartenance sociologique, en l'occurrence un détective, dont le visage est le révélateur. Comme souvent, le personnage se retrouve mutilé et va devoir vivre avec la marque causée par cette acte de torture. Ici, Jack Gittes porte pour le reste du film un pansement sur le nez provoquant la défiguration et la honte du détective vis-à-vis des autres personnages pour le reste du film. Autre exemple, Richard dans *Cul-de-sac* (1966) porte un bandage tout au long du film comme une empreinte de son amputation. Les récurrences de ces marques de violence sur le corps renvoient indiscutablement à une violence passée dont l'oubli est proscrit et qu'il faut désormais apprendre à accepter. À ce

⁹ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Polanski par Polanski*. Paris : Chêne, p. 29.



Mutilation de Jack Gittes dans *Chinatown* (1974)



Marque de violence sur Jack Gittes dans *Chinatown* (1974)

titre, Jacques Belmans définit la violence dans l'œuvre d'Alain Resnais, un cinéaste central dans le cadre de cette étude, comme suit : « *La violence constitue l'un de thèmes majeurs de l'œuvre d'Alain Resnais parce qu'elle a partie liée avec notre époque, parce qu'elle est toujours présente et prête à envahir le plus ordonné et parce que, longtemps après son intervention directe, elle détermine et influence le comportement des hommes prisonniers de leur mémoire.* »¹⁰ À l'instar de Resnais, le cinéma de Polanski se charge d'une violence correspondante à la prison de sa mémoire, celle où l'humiliation se trouve au coin de la rue. Dans son étude, Ophir Levy théorise l'existence du corps palimpseste, c'est-à-dire : « *un corps dénudé (entièrement ou partiellement), pris dans une fiction cinématographique se déroulant à l'époque contemporaine de sa réalisation, dans laquelle nous découvrons qu'en dernière instance, ce corps renvoie, se substitue, symbolise, ou incarne d'autres corps, victimes de l'histoire (crimes de guerre, génocides), mais qui n'appartiennent pas à sa communauté d'origine, à sa nation ou à son histoire personnelle.* »¹¹ Un film attire particulièrement l'attention à ce sujet, il s'agit de *La jeune fille et la mort* (1994) dans lequel Sigourney Weaver interprétant Paulina Escobar, une ex-résistante rescapée d'une dictature révolue d'Amérique du Sud, rencontre par hasard son bourreau contre lequel elle entame une entreprise de vengeance. Adaptée d'une pièce du dramaturge chilien Ariel Dorfman, le film quitte l'ancrage historique initial, celui de la dictature de Pinochet, pour le déplacer vers un flou concernant le pays de l'ancien régime, ce qui a tendance à créer une sorte de phénomène d'universalisation du conflit entre la victime et son bourreau. Pour en revenir à la question du corps torturé, Paulina est clairement marquée par les coups portés par son ancien tortionnaire. La mise en scène du corps nu de l'actrice intervient à deux reprises : une première fois, seule, devant le miroir, puis, une seconde fois lors d'une scène d'amour. Cette deuxième occurrence associe le corps marqué de Paulina, le corps du mari embrassant celui de sa femme ainsi qu'un morceau de poulet entamé. L'association de ces trois éléments dans un même plan souligne la difficulté pour le personnage de ressentir normalement les plaisirs de la vie puisqu'ils renvoient en permanence aux bas instincts. En effectuant un mouvement de caméra qui s'éloigne pour mettre ses éléments en relation puis qui retourne vers le triste visage de l'actrice jusqu'à son isolation, Polanski appuie l'idée de la difficulté pour Paulina

¹⁰ BELMANS, Jacques, 1972. *Cinéma et violence*. Paris : La renaissance du livre, p. 76.

¹¹ LEVY, Ophir, 2016. *Op. cit.*, p. 177.

de vivre en adéquation avec son corps après son traumatisme. Le corps palimpseste de *La jeune fille et la mort* renvoie non seulement au corps persécuté du régime franquiste mais, en plus et plus généralement, au drame historique universel, car chez Polanski le corps est torturé presque par défaut. En outre, le corps au cinéma obéit à de nouvelles règles dès lors que la frontière de la seconde guerre mondiale a été franchie, comme le déplore Georges de Coulteray : « *Lorsque, au nom du burlesque, les membres s'arrachaient gaiment, [...] nul, dans le film, ne songeait à s'en offusquer. [...] Après deux guerres mondiales, les temps ont changé et la violence d'aujourd'hui se veut réfléchie et jugée.* »¹² Dans *Rosemary's baby*, à la suite d'un rêve dans lequel Rosemary est violée par le diable, le corps de l'héroïne se retrouve marqué de griffures dont l'origine lui paraît impossible, comme si le traumatisme était trop profond pour s'en rappeler. À l'image de notre civilisation réveillée avec la gueule de bois après la seconde guerre mondiale, Rosemary prend conscience de son corps comme le vestige d'un monde qui, à cet instant, semble irréel. Ici, le corps torturé polanskien est un objet revenu hanter le regard du spectateur estampé par cette altération du monde qui se fait presque malgré lui.



Un morceau de viande associé à des traces de mégots écrasés sur la poitrine de Paulina Escobar



Traces de griffures sur le corps de Rosemary

Dans les films d'horreur, le motif du bras remuant sans le corps qui lui appartient est un gimmick largement exploité pour son effet angoissant comme par exemple dans *Zombies* (1978) de Georges Romero où « *société de consommation et univers concentrationnaire se confondent.* »¹³ Or, il existe dans *Répulsion* une séquence totalement construite sur ce motif du bras désolidarisé gesticulant et tentant d'attraper le corps de Catherine Deneuve. Ces membres renvoient à l'idée de corps revenus du passé pour nous hanter, ces mains tendues qui n'ont pu être sauvées. Force est de constater que la deuxième occurrence de ce motif dans l'œuvre de Roman Polanski intervient au cœur même du film *Le pianiste* lors de la séparation du personnage principal de sa famille envoyée dans le train pour les camps. Les mains s'agitent pour trouver secours ou pour simplement en attraper une autre. Levy démontre que ce motif provenant du génocide est ancré dans l'inconscient collectif par le biais de *Holocauste* (1978) de Marvin Chomsky réutilisant les plans « *tournés dans le camp de transit*

¹² COULTERAY de, Georges, 1964. *Le sadisme au cinéma*. Paris : Le terrain vague, p. 67.

¹³ THORET, Jean-Baptiste, 2006. *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 304.

hollandais de Westerbork, le jour du départ d'un convoi en direction d'Auschwitz, le 19 mai 1944. »¹⁴ De manière plus métaphysique, le thème revient sous forme du dialogue dans *Le locataire* (1976) lorsque Polanski, interprétant le rôle principal de Trelkowsky, est allongé sur le lit et se demande : « *À quel moment précis un individu arrête-t-il d'être la personne qu'il croit être ? [...] On me coupe le bras. Je dis : "Moi et mon bras." [...] On me prend l'estomac, les reins. Et je dis : "Moi et mon intestins." [...] Et maintenant, si on me coupe la tête, est-ce que je dirais : "Moi et ma tête ?" ou "Moi et mon corps ?" De quel droit ma tête peut-elle prétendre être moi ?* » La question de l'importance du Moi et du corps sous-tend la complexité de mettre en adéquation les deux parties afin que l'une accepte l'autre et vice versa. D'autant que Trelkowsky est confronté à la vision de sa tête découpée voltigeant dans la cour de son immeuble dans une alternance d'entrées et de sorties de champ. Ce motif de la décapitation qui revient aussi dans *Macbeth* (1971) montre bien l'importance que Polanski attache à la question du corps mis à l'épreuve de la trace ou de la marque, comme vu précédemment, mais aussi du démembrement et donc de l'unité corps et esprit additionnée à la question de l'appartenance physique au passé.



Motif du bras remuant dans *Répulsion* (1965)

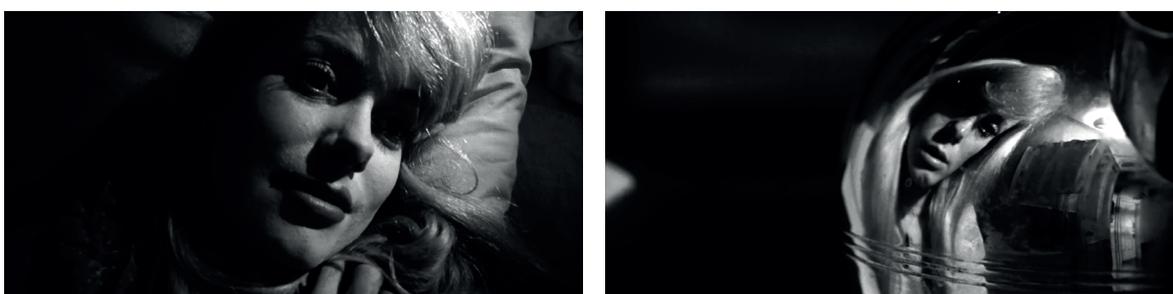
Les violences corporelles mises en avant jusque ici révèlent des actes profilmiques, or Polanski agit aussi sur le corps de manière filmique en distordant les figures des personnages notamment dans *Répulsion* lors des séquences de viol. Effet qui avait déjà été remarqué par d'autres au début de la carrière de Polanski : « *Les courtes focales entraînent une déformation sphérique sur les sujets rapprochés. [...] La caméra prend alors, par exemple, la place de la victime et le visage de l'agresseur s'approche et se recule en frappant, ce qui donne un effet de "pompage".* »¹⁵ Par conséquent, dans le cas de *Répulsion*, le corps de Deneuve n'est plus simplement torturé à l'image, car c'est l'image elle-même qui est distordue. Polanski est un orfèvre de la technique cinématographique et, à ce titre, il connaît précisément l'effet que l'utilisation du grand angle produit sur le visage d'un acteur. Son directeur de la photographie, Gil Taylor, était totalement en désaccord avec Roman Polanski sur ce point précis de l'utilisation du grand angle sur le visage de Catherine Deneuve : « *J'ai horreur de faire ça à une jolie femme.* »¹⁶ vitupérait-il à longueur de temps sur le plateau. De même, le corps de Rosemary reflété dans le grille-pain devient horrifique par son aspect

¹⁴ LEVY, Ophir, 2016. *Op. cit.*, p. 217.

¹⁵ AVRON, Dominique, 1987. *Roman Polanski*. Paris : Rivages, p. 78.

¹⁶ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 60.

déformé. Le grille-pain joue ici le même rôle que la caméra dans *Répulsion*, c'est-à-dire qu'il capte et trouble le corps de Mia Farrow. À cet instant, le travail de Polanski consiste à récupérer le fruit de cette distorsion dont le résultat est, une fois de plus, la torture filmique d'un corps. Le visage devient un matériau filmique qui révèle cinématographiquement un des thèmes les plus fréquents de la filmographie de Polanski : le corps torturé sous la pression d'un autre corps étranger. Or, qu'est-ce qu'un corps au cœur du ghetto juif si ce n'est un organisme vivant sur lequel un officier applique une pression permanente. Dès lors, ce traitement récurrent du corps confirme la présence d'une réminiscence d'un traitement particulier de celui-ci. Sous la caméra de Roman Polanski, les traces, les démembrements et les déformations apparaissent malgré elles comme des échos lointains d'une violence traumatisante.



Corps torturés sous la pression filmique dans *Répulsion* (1965)

Sadomasochisme, châtimement et soumission

Au commencement était Léopold von Sacher-Masoch et sa *Vénus à la fourrure* (1870), livre emblème d'une pratique sexuelle complexe tirant son nom de l'auteur de ce manifeste du sadomasochisme. Puis, près de 150 ans plus tard, l'adaptation de Roman Polanski au cinéma de ce même ouvrage boucle l'influence de Sacher-Masoch sur l'œuvre du cinéaste. En effet, le dernier film en date de Roman Polanski, *La vénus à la fourrure* (2013), met en scène Thomas Novacek, interprété par Mathieu Amalric, à la recherche d'une actrice pour son adaptation théâtrale du roman de Sacher-Masoch. C'est ainsi que Thomas croise le chemin de Emmanuelle Seigner incarnant Vanda Jourdain, actrice ratée aux allures de prostituée et à la gouaille de circonstance. Peu à peu, ces deux personnages basculent dans une relation de domination proche de celle qu'entretiennent les protagonistes du roman adapté. La réalité se mêle à la fiction et inversement avec une ambiguïté dont Polanski possède le secret, car comme il le confie : « *Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, la frontière entre le réel et l'imaginaire a toujours été désespérément brouillée. Il m'aura fallu presque une vie pour comprendre que c'était la clé de mon existence même.* »¹⁷ C'est ainsi que la violence polanskienne se légitime inlassablement par l'illustration du conflit pour le pouvoir menant fatalement à la figuration du corps torturé abordé précédemment. *La vénus à*

¹⁷ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 13.

la fourrure cristallise le thème de la violence, cher au réalisateur, se présentant fréquemment et sous diverses formes au cours de sa carrière.

Roman Polanski a côtoyé, dès son plus jeune âge, au cours de sa réclusion dans le ghetto de Cracovie, ou juste après la guerre, des actes de barbarie au-delà même de l'imagination. Pour exemple, Polanski raconte : « *Les Allemands avaient abandonné des cadavres dans les rues et les Polonais les profanèrent en les conchiant ou en leur enfonçant des bouteilles de vodkas vides entre les jambes* »¹⁸ ou encore « *La peur physique, je l'ai connue un jour où les Allemands faisaient une rafle de femmes dans le ghetto : au lieu de m'enfuir comme les autres, je me sentis cloué sur place, comme contraint d'assister à la scène : il y avait une vieille en queue de colonne qui n'arrivait pas à suivre, un jeune officier l'a bousculée, elle est tombée, gémissante et suppliant l'Allemand en yiddish ; il a sorti son arme et lui a tiré dans le dos, le sang a jailli comme un geyser et elle est tombée.* »¹⁹ Sans rentrer dans une psychanalyse de bazar, il est intéressant de noter le rapport à l'enfance qu'entretient la violence au sein des films de Polanski. En effet, le masochisme lui-même est souvent attiré à une expérience de l'enfance qui conditionne les actes de celui qui le touche. Déjà dans l'œuvre de Sacher-Masoch, le personnage tente de retrouver une sensation de l'enfance liée à une expérience sexuelle avec sa tante et au contact de sa fourrure. Ainsi, lorsque des châtiments sont infligés à des personnages au sein du cinéma polanskien, c'est avec une troublante soumission enfantine qu'ils se révèlent au grand jour. Dans *Le bal des vampires* (1967), Sharon Tate est corrigée à maintes reprises en se faisant fesser devant l'œil lubrique de l'assistant du professeur. Il en va de même pour Françoise Dorléac punie pour sa défiance envers le gangster de *Cul-de-sac*. « *Ô ciel ! Un barbare m'a outragée jusque dans la manière de me punir ! Il m'a infligé ce châtiment qui commence par alarmer la pudeur ; ce châtiment qui met dans l'humiliation extrême ; ce châtiment qui ramène pour ainsi dire, à l'enfance.* »²⁰ Au même titre que Zachy dans les *Lettres persanes*, les personnages polanskiens sont ramenés brutalement dans le monde



Sharon Tate et Françoise Dorléac se faisant fesser dans *Le bal des vampires* (1967) et *Cul-de-Sac* (1966)

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 11.

²⁰ MONTESQUIEU, 2006. *Lettres persanes*. Paris : Gallimard, p. 322.



Sydne Rome giflée par Marcello Mastroianni dans *Quoi ?* (1972)

souterrain de l'enfance ; univers difficile d'accès dans lequel reste gravées les humiliations passées. La mise en scène elle-même de ces châtiments est traitée de manière burlesque avec une violence presque chaplinienne, c'est-à-dire avec de grands gestes démesurés. De manière similaire pour ce qui concerne la gifle qui « *de par sa spontanéité même [...] est au degré zéro de la violence savante. Son absence de préparation en fait un moyen de la brutalité élémentaire, mais en même temps le désir de ne pas trop blesser physiquement [...] en renforce d'autant la violence morale.* »²¹ Les occurrences masochistes chez Polanski ont souvent une portée originelle au sens où elles rabaisent la personne qui les reçoivent. Il est un plan tout à fait singulier du film *Quoi ?* (1972) dans lequel Sydne Rome reçoit une claque de la part de Marcello Mastroianni. La gifle reçue fait passer l'actrice du premier plan au tréfonds du no man's land créé par l'horizon de la plage. Les claques ou les fessées prennent place dans le système des motifs polanskiens en renvoyant au ghetto dans le sens où ils semblent recycler des gestes d'humiliation fréquents dans une Pologne sous l'oppression nazie. D'autant que les châtiments et les soumissions font toujours l'objet d'un véritable jeu de pouvoir cinématographique entre les victimes et les bourreaux.

Dès son court-métrage *Les mammifères* (1962), Polanski fait émerger du fin fond du décor enneigé et totalement vierge deux points noirs qui deviendront les deux protagonistes condamnés à mener une lutte perpétuelle pour le pouvoir ; le pouvoir d'être conduit ou non par son alter ego. Dès lors, dans le cinéma de Polanski, tout s'organise autour du rapport de force qui ne cesse de s'inverser. La scène d'*Oliver Twist* (2005) dans laquelle l'enfant se fait corriger illustre parfaitement ce propos, d'autant qu'elle rentre en résonance directe avec un évènement raconté par Polanski dans son autobiographie : « *Je dus baisser mon pantalon et me courber sur une table pendant qu'il [l'oncle de Polanski] me frappait avec la boucle de sa ceinture. Il exigea que je compte les coups et s'acharna jusqu'à me faire saigner.* [...] »

²¹ COULTERAY de, Georges, 1964. *Op. cit.*, p. 89.



M. Brownlow forcé de corriger le jeune Oliver dans *Oliver Twist* (2005)

*C'était ses habitudes de kapo – la manière dont la discipline avait été maintenue dans les camps allemands. »*²² Dans *Oliver Twist*, le personnage de M. Brownlow est obligé par sa compagne de frapper le petit Oliver. Cette scène montre bien l'idée que Polanski se fait de la violence : le fruit d'un rapport de force imposé à chacun des participants comme dans le cas de son oncle victime des affres de la guerre. C'est ce que souligne Jean-Pierre Ohl : « Dans une scène que n'aurait certainement pas reniée Dickens, Roman Polanski glisse ses propres interrogations sur le pouvoir, le brouillage des critères moraux et des frontières bien minces qui séparent bourreaux et victimes. »²³ La résurgence du kapo et son gourdin est fréquente dans l'œuvre de Polanski, car comme l'explique Thomas Novacek dans *La vénus à la fourrure* : « À partir de ce moment, une fourrure n'a plus jamais été pour moi une simple fourrure, ni une branche de bouleau une simple branche. En un instant, elle [Wanda, la tante de Thomas] a fait de moi qui je suis. » C'est précisément ce qui se dévoile chez Polanski lors de la correction de Sydne Rome à la trique dans *Quoi ?* ou dans les scènes se déroulant sur le fil du rasoir. En effet, une scène à la forme particulière se multiplie presque à l'identique au cours du travail du cinéaste. Cette scène se caractérise habituellement par la présence d'un personnage soumis volontairement à un autre personnage par le biais d'une arme blanche. Que ce soit dans *Répulsion*, *Lunes de fiel* (1992) ou *Cul-de-sac*, ces scènes « sur le fil du rasoir » apparaissent selon un système cinématographique particulier insistant sur la suspension momentanée du temps durant laquelle un homme tient la vie d'un autre entre ses mains. Que ce soit pour George et Richard dans *Cul-de-sac* ou pour Mimi et Oscar dans *Lunes de fiel*, la scène du rasoir est filmée en un plan large unique sur lequel Polanski effectue quelques variations. Dans le cas de *Cul-de-sac*, Richard oblige George à le raser tandis que la caméra opère un léger travelling durant le lent effleurement du rasoir contre la peau du gangster. Puis, le temps se suspend et se dilate afin de mieux exploser lors de l'éraflure fatale qui provoque le retour intense de la caméra à sa place initiale. De même, lors de la séquence de *Lunes de fiel*, durant laquelle le mouvement de caméra insiste sur l'effet provoqué par l'éraflure davantage que sur l'entaille elle-même comme dans *Cul-de-*

²² POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 66.

²³ OHL, Jean-Pierre, 2006. « L'expérience de la perte » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 267.

sac. Dans les deux cas, la récurrence de ces séquences « sur le fil du rasoir » questionnent ce rapport à l'autre et évoquent une forme de soumission volontaire à l'autre qui finit par être néfaste. Dans *Répulsion*, le long gros plan sur la main de la vieille femme durant la séance de manucure dirigée par Carole est un véritable supplice pour le spectateur qui attend, fatalement, que le corps soit violenté au lieu de s'interroger sur l'apparition ou non de cette vision d'horreur. Sous couvert d'un jeu souvent sadomasochiste, le rapport de soumission polanskien tend constamment vers une violence inéluctable qui elle-même conduit au non-sens ; une violence qui, au regard du passé de Polanski, apparaît comme une reconsidération du lien de subordination entre l'officier nazi, le kapo ou le juif. Les attitudes de servitude montrent une propension des personnages polanskiens à la soumission, presque par nature, à un personnage ou à un ordre établi du monde. Le personnage de Tess est à ce titre exemplaire tant l'héroïne est conditionnée par rapport aux autres. La fameuse scène des fraises de *Tess* (1979) montre à quel point le personnage féminin est dépendant de son cousin qui va jusqu'à la nourrir de sa propre main. À l'instar de ces vers de Baudelaire tirés de *L'Heautontimorouménos* (*bourreau de soi-même* en grec) : « *Je suis la plaie et le couteau ! – Je suis le soufflet et la joue ! – Je suis les membres et la roue, – Et la victime et le bourreau* »²⁴, les personnages évoluent en occupant tour à tour la position de persécutés et de persécuteurs dans un cercle infernal où passé et présent cohabitent éternellement.



Séquences de soumission par le rasoir dans *Lunes de fiel* (1992) et *Cul-de-Sac* (1966)



Rapport de soumission dans *Répulsion* (1965)



Scène de la soumission par les fraises dans *Tess* (1979)

²⁴ BAUDELAIRE, Charles, 1996. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard, p. 111.



Lady Macbeth découvrant du coin de l'oeil les corps démembrés des gardes du roi



Vision furtive de la mort dans *Rosemary's baby* (1968)



Les morts au coin de la rue dans *Le pianiste* (2002)

Une empreinte de la mort

Le sociologue Patrick Baudry remarque que : « *Les deuils ne sont pas de ces épisodes qui ponctuent tristement nos existences continuées. Ils sont des ruptures qui modifient tout le regard porté sur l'existence.* »²⁵ Comme il a été vu précédemment, la mort apparaît dans la vie du réalisateur dès son plus âge, lui-même avoue dans une interview s'être : « *habitué à la mort.* » Or, dans le cinéma de Polanski, s'il est une résultante ultime de la violence c'est bel et bien celle de la mort. Cependant, celle-ci n'est jamais mise en scène comme une conséquence du corps torturé ou du phénomène de soumission. En revanche, la mort est un motif polanskien renvoyant indirectement au ghetto en vertu de son mode de filmage, car elle se place dans une vision inopinée de l'horreur. La mort est filmée comme un évènement horrible surgissant aux yeux du personnage ne pouvant supporter sa vision ; une mort à l'angle de la rue que l'on aperçoit du coin du regard. Durant sa détention dans le ghetto de Cracovie, Polanski raconte une anecdote marquante : « *Abandonné au troisième étage d'un immeuble bombardé [...] un chien gémissait et hurlait à la mort. [...] Cette scène m'attira irrésistiblement.* »²⁶ Dans son cinéma, il en va de même, les personnages sont impérieusement entraînés vers le lieu du crime où, l'espace d'un instant, le corps inerte apparaît furtivement. Dans *Macbeth*, la caméra embarquée suit Lady Macbeth avant que celle-ci ne découvre les corps démembrés des gardes. En un instant, la caméra effectue un panoramique brutale de quelques secondes pour dévoiler la vision du personnage. Il en va de même pour Rosemary qui aperçoit la cervelle de sa voisine répandue sur le trottoir. La caméra subjective avance lentement vers la scène du drame puis un contrechamp permet d'identifier les porteurs de ce regard, en l'occurrence Rosemary et son mari, pour finir sur l'horrible vision de ce corps inerte. Cette méthode de monstration à l'œuvre dans le cinéma de Roman Polanski dévoile une vision de la mort propre à l'auteur, une vision très « réaliste » de l'horreur. Ce mode de mise en scène de la mort se cristallise dans *Le pianiste* puisque les détenus du ghetto sont entourés de cadavres jonchant le sol et qui, de fait, sont, pour la population, des morts au coin de la rue. En ce sens, le dévoilement réaliste du cadavre démontre la volonté du cinéaste d'ancrer la mort dans un rapport au réel qui renvoie, de facto, au ghetto polonais. Comme l'affirme Gérard Lenne : « *On peut, sans doute, poser en théorème que la mort attire le sens. On le démontrera par l'absurde : il n'y a pas de mort sans sens, si ce n'est, peut-être, celle qui fonde l'obsession majeure du surréalisme.* »²⁷ Il est intéressant de se pencher sur les occurrences de morts brutales chez Polanski et ce qu'elles « disent » du cinéaste. Le découpage méthodique de la scène d'introduction de *La neuvième porte* (1999) prépare le raccord logique brutal entre le plan où le personnage se passe la corde au coup et la déchirure du lustre symbolisant la rupture cervicale. La séquence se termine sur un gros plan des pieds se

²⁵ BAUDRY, Patrick, 2006. *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris : L'Harmattan, p. 161.

²⁶ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 25.

²⁷ LENNE, Gérard, 1977. *La mort à voir*. Paris : Cerf, p. 130.

déballant dans le vide à l'image des derniers sursauts d'instincts de survie du personnage. Polanski utilise une forme de découpage particulièrement brutale correspondant parfaitement à l'évènement qui se déroule sous les yeux du spectateur. Chez le cinéaste, il n'est pas de décès tranquille dans un lit de mort ou dans le sommeil puisque, lorsqu'elle est montrée, la mort se manifeste violemment comme pour affirmer son inéluctabilité. Dans le cas de *Chinatown*, le corps tiré de l'eau apparaît dans l'arrière plan et avance progressivement vers la caméra. Puis, dans un plan plus rapproché, le corps effectue une entrée puis une sortie de champ dont la musique de Jerry Goldsmith souligne l'apparition. Une fois de plus, la vision fugitive du corps est associée à la monstration horrible de l'élément représenté. Ainsi, la mort polanskienne est certes récurrente, mais aussi très fugace et n'existe à l'écran que l'espace d'un instant durant lequel le spectateur n'aperçoit que très furtivement son visage.



Vision furtive de la mort dans *Chinatown* (1974)



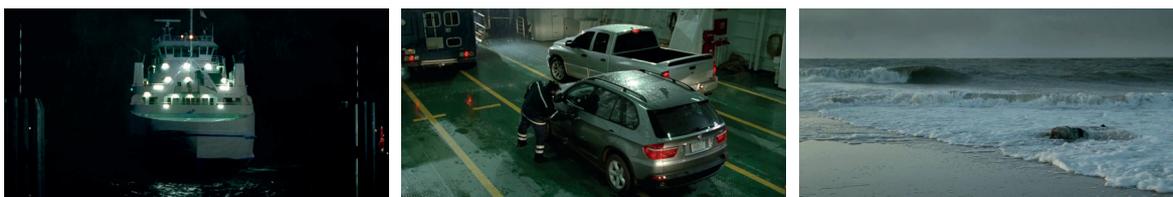
Visage blafard de Rosemary

Lors de l'ouverture des camps d'extermination, Samuel Fuller, engagé dans l'armée américaine, vécut cette funeste aventure l'ayant conduit à filmer l'une de ses premières séquences aux portes du camp de Falkenau. Durant son entretien avec Jean Narboni et Noël Simsolo, Fuller témoigne : « *Ce qu'on voyait c'était des visages avec des yeux noirs comme ceux des rats, des corps qui ne pèsent rien. Ce n'est pas l'horreur. C'est quelque chose qui n'est pas là ! Vous ne voyez pas ça. Mais en même temps vous le voyez et c'est tellement impossible. C'est plus que de l'horreur. C'est l'Impossible.* »²⁸ Il est troublant de voir que certains visages de la mort dont parle Fuller semblent se présenter dans l'œuvre de Polanski notamment, par exemple, lorsque l'on se retrouve face au visage blafard de Rosemary. En effet, la caractéristique du corps, et en particulier du visage, des juifs lors de la guerre repose sur l'aspect famélique, sans vie, fatigué et sur un regard au bord du précipice. Au sujet de la mort de son père, Ingmar Bergman raconte : « *J'ai du mal à m'expliquer quels étaient mes sentiments quand j'ai vu son visage. Il était, en réalité, parfaitement méconnaissable. Son visage rappelait surtout les visages des gens morts en camp de concentration. Un visage de la Mort.* »²⁹ Bien évidemment, le visage de Rosemary est narrative-ment légitimé par une grossesse douloureuse, mais il n'en reste pas moins une sensation de

²⁸ NARBONI, Jean, SIMSOLO, Noël, 1987. *Il était une fois Samuel Fuller*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 115.

²⁹ BERGMAN, Ingmar, 1991. *Laterna magica*. Paris : Gallimard, p. 365.

déjà-vu semblable à une empreinte de la mort. Comme cela a été le cas pour Bergman face à son défunt père, le spectateur ressent une résurgence involontaire et volatile de visages et d'horreurs de la seconde guerre inscrits dans l'imagerie collective. Bien qu'éminemment régulière au cinéma pour sa magnificence du médium, – on se souviendra, entre autres, de *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock ou de *Profession reporter* (1975) de Michelangelo Antonioni – la présence de la mort chez Polanski rend compte davantage d'une disparition ou d'une empreinte de la mort que de son point de vue. La séquence d'introduction admirablement maîtrisée de *The ghost writer* (2010) montre subtilement qu'un homme a été jeté par-dessus bord. Le film démarre sur un plan large frontal du ferry accostant au port. Puis, grâce à un raccord dans l'axe sur le bateau additionné au dévoilement de la cale où sont parquées les voitures, le cinéaste affirme sa volonté d'accentuer l'image d'un sarcophage à flot. Les voitures sortent les unes après les autres sauf celle du présumé disparu puisque ce ne sera confirmé que brutalement par la vision d'un corps échoué sur une plage dans le plan suivant. Ici, la violence n'est pas physique, comme il a déjà été vu, mais psychique grâce au raccord qui affirme que l'empreinte de l'absence est bel et bien celle d'un mort.



Empreinte de la mort dans *The ghost writer* (2010)

Dans *Tess*, l'héroïne éponyme est confrontée à une stèle symbolisant des violences passées, en l'occurrence la torture et la pendaison d'un malfaiteur. Dans ce vaste paysage du Dorset rural, une pierre esseulée se hisse pour clamer au monde les horreurs du monde passé. Comme le souligne Dominique Avron : « *L'imaginaire polanskien est fortement macabre. En plus de la représentation d'actes criminels, la mort donne lieu à une exploitation narrative marginale : simulacres, agonies, cadavres, enterrements occupent une bonne partie des films.* »³⁰ En complément de ces occurrences funestes, le cinéma de Polanski invoque la mort par métonymie, voire plus précisément par synecdoque, c'est-à-dire en désignant une partie (une voiture, une pierre) pour un tout (une victime, un condamné). D'ailleurs, ce n'est pas sans rappeler une certaine esthétique particulière de la mort qu'Alain Resnais met en œuvre pour désigner l'extermination juive dans *Nuit et brouillard*. Ces fameux travellings délicats sur ces piles de cheveux renvoyant à l'horreur nazie résonnent chez le spectateur au regard des plans mécaniques polanskiens sur les empreintes de la mort. Polanski a lui-même avoué à propos de ses premiers films : « *On voit déjà mes obsessions : le sexe et la violence.* »³¹ Puis,

³⁰ AVRON, Dominique, 1987. *Op. cit.*, p. 47.

³¹ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 21.

après avoir questionner le cinéaste à propos de l'importance de cette déclaration, Pierre-André Boutang raconte : « *Roman Polanski refuse obstinément d'avouer, de trier entre la part de provocation farceuse qu'elle contient et la part de vérité qui y niche quelque part. Mais ce péremptoire raccourci doit bien dire autre chose - il le reconnaît lui-même - que la seule envie de couper court à toutes les envies du ou des " questionneurs " de traquer les " clés polanskiennes " .* »³² Les « clés polanskiennes », que nous considérons dans cette étude sous le nom de « motifs », composent une espèce de grand tapis dans lequel se situerait, presque en trompe-l'œil, la vision recyclée du ghetto juif. Outre, le motif de la violence qui, comme il a été vu, revient sans cesse et sous des formes très diverses, le motif du mur est sans doute celui qui passe le moins inaperçu tant son omniprésence le rend manifeste.



Empreintes de la mort dans les camps dans *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais



Tess devant l'empreinte de la mort

³² *Ibid.*

2. La mise en scène du mur

« *Brutalement, je compris – on était en train de nous emmurer.* »³³

Personnages emmurés et frontières poreuses

Dès le 3 mars 1941, dans la ville de Cracovie, environ 3000 personnes non-juives furent conviées à quitter le quartier de Podgòrz afin de laisser place à 15 000 juifs contraints de déménager dans ce que l'on appelle aujourd'hui le ghetto de Cracovie. C'est dans ces conditions que le gouvernement du troisième Reich décide d'amputer glacialement une partie de la ville, et de l'humanité par la même occasion, notamment en érigeant un mur de délimitation. Cette érection du mur fera office d'une séquence toute particulière du *Pianiste* dans lequel la famille Szpilman se voit confrontée à l'insoutenable réalité de leur mise à l'écart. En sept plans, Polanski traduit la banale brutalité de l'évènement qui force les Szpilman à vivre dans une cage à ciel ouvert. En un aller-retour de champ-contrechamp, le cinéaste évoque la soudaineté de l'évènement ainsi que l'impuissance totale de la famille face au mur. L'enceinte devient à cet instant le motif privilégié autour duquel la caméra s'articule en opérant de courtes ponctions visuelles et immobiles du mur, à l'image du ghetto par rapport à Cracovie. Comme l'a déjà remarqué Jean-Marie Samocki à propos du *Pianiste* : « *Le mur symbolise la marche du récit en condamnant toujours davantage les personnages : plus il progresse, moins ceux-ci peuvent avancer, condamnés à l'immobilité, enfermés dans un espace qui sera bientôt une métaphore de leur conscience ralentie.* »³⁴ Pour un cinéaste ayant travaillé avec les plus grands décorateurs comme Pierre Guffroy ou Dean Tavoularis, il va sans dire que la mise en scène de l'espace, et spécifiquement du mur, est capitale. Les personnages polanskiens sont littéralement et en permanence emmurés, ce qui, au regard de l'enfance du réalisateur, conduit à reconsidérer la présence cyclique de ces murs en tant que motifs d'un système cinématographique ressassant le ghetto juif.

Chez Polanski, le mur est avant tout un objet de cloisonnement privant le personnage de liberté, comme le montre la liste des « huis clos d'intérieur » – car chez Polanski, il existe aussi des huis clos à l'air libre, mais nous y reviendrons – qui composent la filmographie du cinéaste : *Répulsion*, *Cul-de-sac*, *Rosemary's baby*, *Quoi ?*, *Le locataire*, *Lunes de fiel*, *Carnage* (2011), ou encore *La vénus à la fourrure*. Le cinéaste reconnaît lui-même préférer mettre en scène dans des espaces clos : « *Imaginons que tout d'un coup que cette maison*

³³ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 30.

³⁴ SAMOCKI, Jean-Marie, 2004. « Un classicisme des limbes » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 102.



Érection du mur dans *Le pianiste* (2002)



Ponctions visuelles du mur dans *Le pianiste* (2002)



Le mur-prison dans *Répulsion* (1965) et *The ghost writer* (2010)

*s'écroule et que nous nous trouvions enfermés pour deux ou trois mois. Notre nature vraie sortirait un peu, on se disputerait pour manger des fleurs. »*³⁵ Outre la volonté de filmer les interactions humaines, l'enfermement polanskien est avant tout le symbole d'un monde carcéral qui impose concrètement les limites de l'espace vital. Le mur est mis en scène comme une borne spatiale aux allures de portes de prison notamment grâce au papier peint rayé et aux effets d'éclairage. Dans *Répulsion*, le premier opus de ce que les cinéphiles ont communément appelé « *la trilogie de l'appartement* », la chambre de Carole représente ce mur-prison qui, en l'occurrence, joue aussi le rôle de cage mentale du personnage psychologiquement instable. Les différentes itérations du mur-prison au sein du cinéma polanskien démontrent la propension qu'ont les personnages à s'auto-clauster comme le fait Carole. La construction du décor est une étape cruciale dans la production des films de Roman Polanski comme en témoigne le galion créé par Pierre Guffroy pour *Pirates* générant plus d'argent que le film lui-même par le biais de visites payantes. La caractéristique principale du décor polanskien réside dans sa forme labyrinthique puisqu'au lieu de construire les pièces individuellement, le cinéaste insiste pour que les différentes pièces soient interconnectées. Cette mise en espace très précise du profilmique se coordonne avec la mise en image de l'espace imaginaire afin de transformer le lieu de l'action en cage dans laquelle les personnages tournent en rond. Dans *Rosemary's baby*, la séquence durant laquelle le couple déambule dans l'appartement durant la visite est caractéristique de cette perte de repères. Si l'appartement est intégralement construit dans le studio hollywoodien, il n'en est rien pour ce qui concerne le découpage de la séquence. En effet, si Polanski avait désiré montrer un espace imaginaire cohérent il lui aurait suffi d'effectuer un plan séquence grâce au steadicam afin de suivre le couple dans son cheminement à travers l'appartement. Mais, à l'inverse, Polanski effectue des ellipses, des coupes et des arrêts qui troublent la cohésion des pièces entre elles, si bien que lorsque le guide termine la visite en affirmant : « *Et nous voilà revenus dans l'entrée* », le spectateur est totalement désorienté. Par conséquent, chez Polanski le foyer occupe simultanément la fonction rassurante et la fonction carcérale sous la forme du labyrinthe. Ainsi, les personnages polanskiens sont comme les protagonistes de Racine que Roland Barthes décrit comme suit : « *Combien de victimes raciniennes meurent ainsi de n'être plus protégées par ce lieu tragique qui pourtant, disaient-elles, les faisaient souffrir mortellement.* »³⁶ puis « *Il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir : sa limite est son privilège, sa captivité sa distinction.* »³⁷

Lors de ses différentes escapades en dehors du ghetto, le jeune Roman prenait des risques considérables dans le but d'obtenir des timbres qu'il collectionnait. Plus tard, Polanski témoigne à propos de ces péripéties : « *Ce ne fut qu'après avoir repassé les barbelés que je*

³⁵ CIMENT, Michel, 1969. Entretien avec Polanski. *Positif*. Février 1969, n°102 p. 16.

³⁶ BARTHES, Roland, 1963. *Sur Racine*. Paris : Editions du Seuil, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

me sentis entièrement en sécurité. »³⁸ Dans le cinéma polanskien, bien que le mur soit une barrière infranchissable condamnant le personnage à la prison, il occupe aussi une fonction protectrice face au monde extérieur. En ce sens, les murs sont vivants et manifestent leurs présences afin de souligner cette condition carcérale des personnages pour qui : « *le désir de logement ou d'un foyer correspond à un retrait du monde. Emménager c'est se ménager une place en marge des autres.* »³⁹ De la sorte, les murs de *Répulsion* ne cessent de se fissurer au passage de Carole et le célèbre bâtiment Bramford, décor de *Rosemary's baby*, donne lieu à des séquences où les ampoules éclatent sans raison apparente. Polanski semble constamment appuyer la présence des murs qui enferment les personnages afin d'en souligner leur importance presque vitale. Dans les immeubles polanskiens, il n'est pas rare d'entendre un air de piano provenant du hors-champ dont l'origine ne sera jamais dévoilée au spectateur. C'est le cas dans *Répulsion*, *Le locataire*, *Le pianiste* ou *Rosemary's Baby*. Cette intervention sonore induit qu'un monde empli d'autres *codétenus* solitaires se cache derrière les murs, ce qui donne lieu à de multiples séquences de voisinages. Les murs sont les symboles de l'enfermement mais aussi des passages vers la vie et, de même, si les voisins ont souvent une fonction nuisible aux protagonistes, il n'en reste pas moins que ceux-ci affirment aux personnages qu'ils ne sont pas seuls. À l'image, cela se traduit par des effets d'éclairage sur le mur redoublés d'un son hors-champ créant ainsi une personnification du mur, seul interlocuteur du personnage emmuré. Il est intéressant de noter que ce qui avait tendance à terrifier le spectateur des films de Polanski, à savoir le voisin comploteur hors-champ, devient parfaitement rassurant dans *Le pianiste* lorsque Wladyslaw Szpilman intercepte une dispute du couple voisin. Bien qu'obligé de rester silencieux dans sa cachette, le son qu'il entend à travers le mur lui indique qu'il est bel et bien vivant et qu'il fait, lui aussi, partie d'un tout. Cette construction *en cases* prend tout son sens dans ce fameux plan du *Pianiste* où Szpilman escalade le mur pour finalement trouver des ruines de bâtiments principalement composées de cases ouvertes au grand jour. C'est d'ailleurs le thème central de *Rosemary's baby* ou *Le locataire* dans lesquels les voisins occupent des cases différentes qui finiront inéluctablement par communiquer entre elles. La mise en scène du mur chez Polanski renvoie indubitablement à une sensation de l'enfermement comparable à celle que le cinéaste a vécue à Cracovie dans le sens où il enferme tout en protégeant du danger extérieur. Or, dans *Le pianiste*, une fois le mur franchit, le personnage est confronté à une horreur plus grande que l'enfermement, celle de la disparition des murs. En effet, le mur-prison symbolise la perte de liberté, mais son absence condamne le protagoniste à l'insécurité. C'est pourquoi le mur fait aussi l'objet d'une sorte de jeu de porosité chez le cinéaste. À l'image de ce long plan suivant Szpilman longeant le mur du ghetto à travers lequel des enfants se faufilent pour revenir de leurs escapades, le cinéma de Roman Polanski est parsemé d'occurrences du motif mural

³⁸ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 32.

³⁹ CORMIER, Thierry, 2004. « *Le pianiste, le locataire au-dessus des camps* » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 87.

poreux. L'exemple le plus signifiant se trouve dans *Quoi ?* lorsque Nancy est confrontée à un trou dans le mur de sa chambre. Dans cette comédie mettant en scène une jeune et jolie fille naïve hébergée dans une villa occupée par une bande de mâles anarchistes et machos. Le trou dans le mur occupe la fonction comique puisque la jeune fille bouche le trou avec un stylo par peur d'être épiée, ce qui n'aura aucun effet puisque ce feutre sera enlevé par la personne hors-champ située de l'autre côté du mur, une fois Nancy endormie. Au regard de ce qui a été démontré précédemment, ce petit jeu lubrique apparaît comme une illustration de l'ambiguïté inhérente au mur vacillant entre protection, communication et claustration.



Fissures murales sur le passage de Carole dans *Répulsion* (1965)



Szpilman écoutant au mur dans *Le pianiste* (2002)



Cases ouvertes au grand jour dans *Le pianiste* (2002)



Mur poreux dans *Quoi ?* (1972)

Le mur-mémoire

Sébastien Gayraud définit le cinéma de Roman Polanski comme : « *Un cinéma capable d'enregistrer la trace d'un corps laissée sur une surface en ciment.* »⁴⁰ Par cette affirmation à propos de *Rosemary's baby*, Gayraud touche du doigt une notion très importante de l'œuvre du cinéaste, celle de l'empreinte. À l'instar de ce qui a été démontré à propos du corps, le mur est un véritable réceptacle des marques, des fractures et des traumatismes du passé. De sorte que dans *Chinatown*, par exemple, la mort de Hollis Mulwray devient visible sur les murs de son bureau occupé par son successeur. Les marques créées par les anciennes photos du prédécesseur, et montrées par un léger décadrage, illustrent subtilement cette empreinte de la mort que les murs portent en eux. Chez Polanski, la maison, dans son sens le plus large, est un organisme vivant qui parle, bouge, se manifeste et qui est donc capable de ressentir, de se souvenir et parfois même de saigner. En effet, dans *Tess*, la mort d'Alec d'Urberville apparaît aux yeux de la servante par le biais du sang coulant à travers le plafond. Par ces procédés, Polanski se place dans la catégorie des cinéastes de l'empreinte dans le sens où l'action n'est palpable que par ses retentissements et, par conséquent, les murs polanskiens sont véritablement des vecteurs de cause à effet.



Mur porteur de l'empreinte de la mort
dans *Chinatown* (1974)



Tâche de sang au plafond dans *Tess* (1979)

Le cas du film *Le locataire* est singulier dans la filmographie de Polanski puisqu'il met en scène le personnage de Trelkowsky louant l'appartement d'une personne décédée, en l'occurrence Simone Choule. L'empreinte de la mort est l'élément central autour duquel s'articule le film puisque l'ancienne locataire s'est suicidée en se défenestrant, ce qui a laissé la marque de la mort sur la verrière du rez-de-chaussée. À propos du verre, Alberto Scandola explique que : « *C'est une trace du passé que le temps n'efface pas tout de suite. Le lent travail des ouvriers dans la réparation est l'un des moyens utilisés par Roman Polanski pour nous indiquer le temps qui passe, l'écoulement des jours et des semaines, à partir de l'installation du locataire.* »⁴¹ Outre la fonction temporelle de cette lente réparation de la

⁴⁰ GAYRAUD, Sébastien, 2006. « La mémoire du ciment » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 45.

⁴¹ SCANDOLA, Alberto, 2006. « Transparence sans transition » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p.57.

trace, la verrière constitue ce que nous appelons un mur-mémoire, c'est-à-dire un mur qui occupe la fonction figurative du traumatisme. En effet, Polanski ne montre pas simplement cette béance comme un indicateur temporel puisqu'il la scrute tout au long du film et, de surcroît, de diverses manières. Dès les premières occurrences, le trou se manifeste brutalement au regard du personnage, autrement dit, par un zoom se substituant à la sensation vertigineuse que ressent Trelkowsky. Par conséquent, dès le départ, la marque sur ce mur-mémoire provoque une sensation de mal-être liée au tragique suicide de Simone Choule et donc à un événement passé. Le fait que cet effet soit réitéré deux fois montre que la marque renvoie davantage à un traumatisme qui commence à prendre place dans l'inconscient du personnage plutôt qu'une simple indication temporelle. Bien sûr, les deux apparitions suivantes de la verrière indiquent que le temps s'écoule lentement, mais il montre aussi à quel point cette blessure est difficile à refermer. Lors de la scène où Trelkowsky s'apprête à se suicider, comme l'a déjà fait Simone Choule, Polanski effectue un mouvement de caméra virtuose, grâce à la Louma, de tel sorte que la verrière totalement remise à neuf apparaisse aux yeux du personnage et du spectateur avant de se briser à nouveau sous le poids du protagoniste. Indubitablement, la verrière occupe alors la fonction d'empreinte de l'évènement traumatique de par la peur du retour de ce même événement qu'elle provoque. L'aspect cyclique du film est en parti dû à cette verrière qui reflète l'horreur passée au point de hanter le personnage remplaçant. De plus, les murs de l'appartement sont eux aussi littéralement marqués de meurtrissures et recèlent des vestiges du passé. En effet, derrière l'armoire de sa chambre, Trelkowsky découvre un mur marqué dans lequel se trouve un trou bouché par du coton. Après avoir retiré le bout de coton, le personnage glisse son doigt dans ce mur poreux où se niche la dent perdue de Simone Choule. À l'évidence, dans *Le locataire*, le mur-mémoire est comparable à un tombeau des drames antérieurs réagissant au contact des protagonistes imprégnés du traumatisme. Ainsi, lorsque le personnage de Carole touche les murs du couloir de son appartement dans *Répulsion*, ceux-ci gardent l'empreinte des mains de l'héroïne. Polanski transforme le mur en une surface vivante réactive aux tourments se déroulant dans le foyer afin de mieux les restituer aux locataires suivants. Ainsi, l'analogie de la restitution par réminiscences de l'expérience du ghetto de Roman Polanski ressemble à cette métaphore du mur-mémoire au même titre que ce que l'on pourrait désigner par la pellicule-mémoire ou la surface photosensible mémorielle.

Dans de nombreux cas, la surface du mur polanskien tend à accueillir des événements au point de devenir un espace de projection mentale des personnages. Par conséquent, outre sa forme du mur-mémoire, la paroi occupe une fonction au présent, dans le sens où l'action se déroule ici et maintenant au lieu de rendre compte d'une situation passée. Dans *Rosemary's baby*, un lent travelling passe de John Cassavetes à Mia Farrow pour finir sur le mur où le rêve de l'héroïne se sur-imprime. Bien évidemment, ce choix de mise en scène se justifie par la volonté du réalisateur de mettre en lien l'oppression du voisinage, le mari



Verrière porteuse de l'empreinte de la mort dans *Le locataire* (1976)



Le mur-mémoire dans *Le locataire* (1976)



Le mur comme surface vivante dans *Répulsion* (1965)



Rosemary projette son traumatisme sur le mur

comploter et le dérèglement psychique de Rosemary. Néanmoins, même si la séquence se déroule au présent, c'est bien le traumatisme passé du personnage qui est projeté puisqu'il s'agit de la vision macabre du corps de la voisine défenestrée que Rosemary a croisée sur le trottoir plus tôt. De toute évidence, chez Polanski, le mur permet d'accueillir les troubles passés qui hantent celui qu'il enferme afin de les exposer au grand jour comme une sorte de révélateur. Comme il a déjà été abordé plus haut à propos de *Répulsion*, les divagations mentales de Carole se répercutent tout en se dévoilant aux yeux de tous sur les murs de l'appartement. À cet égard, le mur chez Polanski est semblable à un défouloir sur lequel les personnages déposent leurs peurs les plus profondes et, en ce sens, le mur polanskien cultive l'ambiguïté entre la délivrance et la réclusion. C'est d'ailleurs le paradoxe central du film *Le pianiste* dans lequel Szpilman finit par ne plus avoir d'espace pour projeter quoi que ce soit d'artistique si ce n'est dans son propre espace imaginaire. Dépouvé de foyer et errant pour survivre, le pianiste finit désespérément par s'asseoir dans un hôpital en ruines pour jouer sur un piano imaginaire. Le désastre de Wladyslaw Szpilman est créé par la destruction du mur de son logement carcéral et c'est néanmoins cette projection mural métaphorique qui lui manque au plus haut point. Comme le confirme Thierry Cormier : « *Le contexte de la guerre puis de la déportation ne fera que révéler, en l'amplifiant, cette volonté de rester à l'intérieur.* »⁴² Dans le cadre de cette étude, ce motif du mur-mémoire rend compte d'une complexité liée à l'enfermement et à la présence du mur-prison que Polanski transcende parfaitement au gré des fables qu'il met en images. En comptant sur « *la propension du public à s'autosuggestionner, à se laisser pénétrer de la charge subliminale de cela même qui [...] n'est pas montré* »⁴³, ces murs ravivent pour les spectateurs au même titre que pour les personnages, les cicatrices et les blessures que le cinéaste projette, lui, sur la pellicule.

Les fenêtres sur le monde

Dans son fameux essai sur le cinéma, André Bazin évoque la formule de « *fenêtre sur le monde* »⁴⁴ afin de distinguer vraisemblance et réalisme à propos du décor et du théâtre filmé. Chez Polanski, cette maxime s'applique au sens littéral puisqu'il se trouve que chaque mur est concrètement doté d'une ouverture à travers laquelle le personnage impuissant devient simple spectateur du monde. Cela a déjà été démontré, les murs encerclent les personnages pour paradoxalement les enfermer tout en les protégeant. Le protagoniste polanskien n'est que rarement dans une démarche d'évasion, mais davantage de protection. Si cette défense échoue alors celui-ci utilise la seule issue possible, celle de la fenêtre. C'est pourquoi Sébas-

⁴² CORMIER, Thierry, 2004. « *Le pianiste, le locataire au-dessus des camps* » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 89.

⁴³ MET, Philippe, 2006. « L'image entre lutte et esprit » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 21.

⁴⁴ BAZIN, André, 2010. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Cerf, p. 166.

tien Gayraud affirme que : « *Les immeubles chez Polanski sont avant tout des lieux de chute, de défenestration.* »⁴⁵ Pour le héros polanskien, l'extérieur représente principalement un lieu hostile et dangereux. Bien qu'approfondi dans la partie suivante, le thème de l'extériorité permet de mettre en perspective la présence des murs chez Roman Polanski qu'il convient d'étudier de plus près.

D'après Maurizia Natali, « *Les fenêtres de maison, de voitures, de trains, d'avions, de vaisseaux spatiaux renvoient aux alentours de la scène diégétique, ce qui ne les empêche pas de jouer un rôle de "tableaux secondaires", [...] puisque comme seuils qui ouvrent sur l'espace profond de la représentation réaliste la fenêtre et la porte sont une sorte de pli topologique.* »⁴⁶ Chez Polanski, ces tableaux secondaires ne sont pas seulement des continuités de l'espace diégétique, mais bien des ruptures de la même nature que les murs qui les portent. Dans l'histoire du cinéma, Polanski s'inscrit en marge de ses contemporains et spécifiquement de la Nouvelle vague qui désertaient les studios pour l'extérieur, à l'image de leurs précurseurs néoréalistes de l'autre côté des Alpes. Polanski, lui, privilégie les tournages en studio, du moins durant la première partie de sa carrière, en utilisant des décors très précis et des lumières travaillées. Dès lors, la fenêtre créée artificiellement occupe un rôle de frontière invisible, car comme l'explique très bien Baudrillard : « *Le verre matérialise au plus haut niveau l'ambiguïté fondamentale de l'environnement : celle d'être alternativement proche et distant, intimité et refus d'intimité, communication et non communication. Emballage, fenêtre ou mur, le verre fond une transparence sans transition : on voit mais on ne peut pas toucher.* »⁴⁷ C'est justement de cette impuissance dont il est question à propos des fenêtres sur les murs polanskiens puisqu'elles sont omniprésentes afin de renvoyer les protagonistes vers leur condition de spectateur reclus. Cette position fait appel à un curieux écho de ce que Stanley Cavell explique à propos de son expérience en tant que cinéphile : « *Quand je visionne un film, mon impuissance est assurée mécaniquement : je ne suis pas présent à quelque chose qui se passe et que je dois avaliser, mais à quelque chose qui s'est passé, que j'absorbe (comme un souvenir).* »⁴⁸ De la même manière, lorsque Szpilman, claustré dans un appartement pour éviter d'être déporté, regarde à travers la fenêtre les différentes actions de résistance menées par les polonais contre les nazis, il est dans l'incapacité d'agir et est totalement écarté du monde. De la même manière, dans *Le bal des vampires*, l'assistant interprété par Roman Polanski regarde à travers le trou de la serrure la jeune Sharon Tate se faire fesser. Bien que ce ne soit pas une fenêtre, le trou fonctionne exactement de la même manière puisqu'il agit comme une fêlure au sein du mur à travers lequel le personnage peut apercevoir

⁴⁵ GAYRAUD, Sébastien, 2006. « La mémoire du ciment » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 39.

⁴⁶ NATALI, Maurizia, 1996. *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, p. 101.

⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean, 1968. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, p. 58.

⁴⁸ CAVELL, Stanley, 1999. *La projection du monde*. Paris : Belin, p. 55.

le monde, mais sans pouvoir agir sur lui. Autrement dit, si la vision du voyeur est souvent proche de la notion de pouvoir, ou de domination, dans des films tels que *Psychose* (1960) de Alfred Hitchcock ou *Le voyeur* (1960) de Michael Powell, chez Polanski elle n'atteint jamais cette supériorité sensorielle puisqu'elle renvoie constamment à la condition impotente des personnages. Le regard par la fenêtre sollicitant le dehors est souvent légitimé narrativement par une fonction psychanalytique comme le souligne Youri Deschamps à propos de *Répulsion* : « *Les rares fois où le regard de Carole sollicite le dehors, il renvoie toujours au dedans, aux forces de l'inconscient.* »⁴⁹ À ce titre, dans *Le locataire*, le personnage de Trelkowsky se retrouve face à la vision de lui-même lorsqu'il regarde à travers la fenêtre. Le plan est construit comme un miroir renvoyant le personnage à sa propre action de voyeur impuissant, à l'infini. La force figurative de ce plan renvoie de manière autonome à un travail du motif de la fenêtre qui, définitivement, permet de construire un paradoxe ambigu à propos du mur acculant les personnages à leur condition de prisonnier du monde. Dans *The ghost writer*, l'architecture de la forteresse du Premier Ministre Adam Lang constitue une prison à ciel ouvert tant les grandes baies vitrées cohabitent avec les murs. Ce film assez récent fait évoluer le motif du mur-fenêtre au point de ne plus pouvoir dissocier l'un de l'autre. Le décor crée un split-screen séparant l'extérieur de l'intérieur tout en niant visuellement cette césure. De plus, le dehors est ici une île dont le personnage ne peut s'échapper comme l'indique la femme du Premier Ministre : « *C'est comme être mariée à Napoléon à Sainte-Hélène.* »



Position du voyeur impuissant dans *Le pianiste* (2002)



Trelkowsky face à lui-même de l'autre côté de la fenêtre dans *Le locataire* (1976)

Continuité visuelle entre le mur et la fenêtre dans *The ghost writer* (2010)

⁴⁹ DESCHAMPS, Youri, 2004. « Elle et le huis clos » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 112.

Outre sa fonction de mise en abyme de la claustration révélant l'impuissance, la fenêtre est la faille à travers laquelle le dehors peut envahir le dedans. Dans l'introduction de *La jeune fille et la mort*, Polanski choisi de filmer une survivante d'un génocide à travers la fenêtre, mais cette-fois depuis l'extérieur. Le fait de démarrer cette première séquence sur un sur-cadrage de Paulina Escobar démontre de la part du réalisateur une volonté de souligner l'aspect carcéral du personnage. Mais le fait que la caméra effectue un travelling avant en direction du personnage jusqu'à se subordonner à son déplacement pour finalement pénétrer l'intérieur de la maison met en évidence un aspect malveillant de ce regard. En effet, ce point de vue désincarné se substitue au regard du spectateur qui est invité à entrer dans une pièce où il n'est pas invité. Polanski franchit le mur invisible que ses personnages construisent en guise de protection. Par conséquent, ce point de vue de l'extérieur sur l'intérieur vient renforcer ce qui a été évoqué précédemment sur l'aspect sacré du mur tout en légitimant la position des personnages persuadés d'être regardés. Ainsi, puisqu'il est question de voir sans être vu ou d'être vu sans le savoir, il est tout à fait naturel qu'un sentiment de paranoïa soit si présent chez les personnages ouverts à toutes les théories du complot. De la même manière que les murs permettent d'entendre toutes les conversations du voisinage, la fenêtre est le seul point de passage entre le monde extérieur et la personne claustrée, ce qui explique la mise en image de l'arrivée des visiteurs chez Paulina Escobar. En effet, lorsque des personnes arrivent en voiture chez elle, c'est par le biais de la fenêtre que cela se manifeste. Les phares de la voiture projettent, à travers les fenêtres, des mouvement lumineux sur les murs de l'habitation comme pour faire figurer l'invasion du Moi intérieur qui est sur le point d'être violé. De même, dans *The ghost writer*, Polanski filme frontalement la façade d'un hôtel dans le but d'exposer l'organisation géométrique des fenêtres donnant ainsi la sensation que le bâtiment est composé de boîtes dans lesquelles les occupants sont enfermés et scrutent le parking. De par sa nature ambiguë, ni mur ni ouverture, la fenêtre occupe une place dérangeante dans le motif mural puisqu'elle représente la faille qui va dérégler le mécanisme de survie que les personnages se sont créés. *Le locataire* est le film dans lequel cette ambiguïté cause le plus de dégâts puisque, précisément, il s'agit pour Trelkowsky de surveiller ses voisins semblant comploter contre lui et, dans le même temps, de se protéger de leur éventuelle attaque. La scène d'ouverture effectuée à la Louma permet de découvrir la façade extérieure de l'immeuble en passant d'une fenêtre à une autre. Derrière ces carreaux, Trelkowsky regarde vers le hors-champ, la caméra exécute un mouvement vers le bas afin de montrer les diverses autres fenêtres de l'immeuble puis revient à sa place initiale où se trouve désormais une autre personne en lieu et place de Trelkowsky. Puis, plusieurs séquences, plus ou moins similaires, se succèdent durant lesquels les personnages se voient et s'entrevoient par fenêtres interposées. L'enfer polanskien montré dans *Le locataire* se manifeste principalement par cette opposition entre voyeurisme et violation de l'intimité (l'une des fenêtres donne sur les toilettes), menant lentement à la paranoïa et à la sensation d'être enfermé à l'air libre. Dès lors, l'espace du foyer devient de plus en plus grand, car il n'occupe plus la fonction protectrice

et pousse le personnage à s'en extirper. Par conséquent, lorsque Trelkowsky se trouve face à la fenêtre entrouverte, celle qui précisément a été le point d'entrée de la paranoïa, il ne reste plus que la défenestration pour se libérer.

La fenêtre parachève la construction du motif du mur comme réminiscence du ghetto juif dans le cinéma polanskien de par son évocation subtile de la prison à ciel ouvert. Il est troublant de remarquer à quel point le mur importe chez Polanski et comme il est complexe de s'y attarder. Toutes les ambiguïtés se côtoient : le mur est à la fois un espace de projection et une mémoire, il condamne à l'enfermement et protège, il est clos et ouvert, il permet de voir le monde mais il renvoie aussi et inlassablement au-dedans. Toutes ces contradictions révèlent une vision particulière du mur qui, face à ce cinéaste ayant vu s'ériger un des murs les plus marquants de l'Histoire, ne peuvent être que les fruits des résidus mémoriels d'un survivant de Cracovie.



Surcadrage et invasion de l'espace intime dans *La jeune fille et la mort* (1994)



Violation du Moi intérieur par les phares de la voiture dans *La jeune fille et la mort* (1994)



Les personnages inquiets regardent le monde hostile par la fenêtre dans *Le locataire* (1976) et *The ghost writer* (2010)

3. De l'intrusion à l'errance

« C'était le dernier groupe de survivants du ghetto – mon père était parmi eux. Il ne me vit pas tout d'abord. Je trottais pour demeurer à sa hauteur. [...] Il m'aperçut enfin. [...] Alors du coin de la bouche, il me souffla : - " Fiche le camp ! " J'en fus paralysé sur place. Je vis la colonne s'éloigner, puis je tournai les talons. Je me mis en route sans regarder en arrière. »⁵⁰

La claustration à l'épreuve de l'intrusion

À travers l'étude du mur, le thème de la claustration effective dans la filmographie de Roman Polanski a été largement abordé précédemment. Cependant, force est de constater que l'enfermement est présent de manière quasi-constante que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur. Une seule composante reste immuable face à ces univers carcéraux : l'intrusion. Au cours de son analyse du film *Le pianiste*, Thierry Cormier explique : « Partant de cette situation initiale de claustration volontaire, Polanski filme le dérèglement d'un monde réglé comme du papier à musique en y injectant un corps étranger : des gangsters dans *Cul-de-sac*, des voisins démoniaques dans *Rosemary's baby* et le nazisme dans *Le pianiste*. »⁵¹ L'analyse tout à fait pertinente de Thierry Cormier permet de mettre en relation le nazisme avec tous les éléments intrusifs présents dans le cinéma de Polanski. C'est précisément ce dont il est question dans cette première grande partie qui révèle les connexions possibles entre les différents grands événements de la vie du cinéaste, biographie à l'appui, et les motifs cycliques. Ainsi, il est plausible d'avancer la thèse que l'intrusion du nazisme dans la vie du jeune cinéaste entretienne une sorte de jeu de correspondances avec son œuvre.

Tout d'abord, Polanski avoue lui-même s'être inspiré d'une intrusion de nazis chez lui pour construire une scène de l'acte IV de *Macbeth* : « Je me souvins brusquement de la manière dont cet officier SS avait perquisitionné notre chambre dans le ghetto. Battant la tige de sa botte à petits coups de cravache, jouant avec mon nounours, il avait fini par vider avec nonchalance le carton à chapeaux des biscuits interdits. Le comportement des tueurs de *Macbeth* repose sur cet épisode de mon enfance. »⁵² Effectivement, lorsque l'on regarde la scène en question, les assassins pénètrent dans la pièce et s'emparent des objets alentours

⁵⁰ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 42.

⁵¹ CORMIER, Thierry, 2004. « Le pianiste, le locataire au-dessus des camps » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 88.

⁵² POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 365.



Intrusion de la neige dans *Le bal des vampires* (1967)



Intrusion de l'hélicoptère dans *The ghost writer* (2010)



Intrusion d'une main dans *Le locataire* (1976)



Fouille de la valise et intrusion du monde privé dans *The ghost writer* (2010)

afin d'appuyer leur puissance. Or, il n'est pas seulement question de réemploi de souvenirs dans le cinéma de Polanski, mais davantage d'un travail cinématographique autour de l'idée même d'intrusion. Dans *Le bal des vampires*, l'entrée du vampire dans la salle de bain de Sharon Tate fait l'objet d'une métaphore visuelle par le biais de la neige. Les flocons envahissent littéralement le plan et se superposent sur le visage de la jeune femme pour faire figurer l'envahissement prochain du comte Krolock. De même, dans cette séquence de *The ghost writer* où un hélicoptère semble presque s'introduire dans la maison à travers la baie vitrée. Chez Polanski, l'espace intérieur est sans cesse envahi par un monde extérieur, celui des autres, que le cinéaste donne à voir « *comme une nuisance destructrice.* »⁵³ Lors d'une conférence au Forum des images, Alexandre Tylski raconte avoir assisté au tournage d'un insert de *The ghost writer* pour lequel Polanski mettra plus de deux heures. Ce plan consiste simplement à montrer la fouille de la valise du personnage interprété par Ewan McGregor par le personnel de sécurité. L'insistance de Polanski au tournage pour ce détail apparaissant quelques secondes à l'écran met en évidence ce qui constitue le cœur du film, c'est-à-dire l'intrusion dans l'espace privé. Cette vision particulière du monde peut s'expliquer par une analogie du nazisme, mais il convient aussi par honnêteté intellectuelle de rappeler l'importance de la présence du scénariste Gérard Brach dans la filmographie du cinéaste. Suite à une tuberculose, Brach est conduit au sanatorium pour une durée de cinq ans, ce qui le mènera par la suite à être victime d'agoraphobie. D'après Dominique Avron : « *Il semble que le sana joue un peu le même rôle dans son développement que le ghetto et la clandestinité dans la*

⁵³ CORMIER, Thierry, 2004. « *Le pianiste, le locataire au-dessus des camps* » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 88.

vie de Polanski : une tranche de vie où l'on n'a pas le choix, en prise directe sur la souffrance et la mort. »⁵⁴ Il paraît tout à fait légitime d'attribuer en parti cette vision intrusive du monde au scénariste, mais il est tout aussi fondé d'avancer l'hypothèse que la rencontre de ces deux personnes s'étant construite sur leurs drames respectifs conduise inéluctablement à ce modelage du motif de l'intrusion. Bien évidemment, il ne s'agit pas ici de faire de la psychanalyse de bazar, mais bien de s'appuyer sur des faits cinématographiques. Or, René Prédal affirme que : « *Roman Polanski partage avec le scénariste Gérard Brach la maîtrise de cette combinaison magistrale du chaud et du froid présidant au mouvement alterné entre le sujet et son traitement.* »⁵⁵ Dans *Le locataire*, Trelkowsky approche Stella dans l'église dans le but de la courtiser, puis, progressivement le prêche évoquant la mort fait basculer le monde en s'introduisant dans l'esprit du personnage. Cette intrusion religieuse chez Trelkowsky est-elle même provoquée par le prêtre insistant sur le mécanisme qui va conduire les vers à pénétrer les différents orifices du défunt. Ce n'est pas la religion en elle-même que le personnage rejette, mais bien l'idée d'un phénomène qui force le passage à travers l'esprit. Face à cela la réaction est symptomatique de toutes les autres itérations présentes dans le cinéma polanskien : la fuite. Par conséquent, à l'image de l'histoire personnelle du cinéaste, l'intrusion mènera fatalement à fuir.

La fuite et l'errance

Le 13 mars 1943, le jeune Roman Polanski traverse pour la dernière fois le mur du ghetto de Cracovie en laissant derrière son père, sa mère et sa sœur. À partir de cet instant, il prend la fuite vers les campagnes polonaises à travers lesquelles il erre de famille en famille jusqu'au retour de son oncle puis de son père, quatre années plus tard. Bien que, à proprement parlé, n'ayant pas eu lieu dans le ghetto de Cracovie, l'errance de Roman Polanski constitue un lien de cause à effet direct qu'il paraît légitime d'intégrer dans cette étude. D'autant que le cinéma de Polanski navigue en permanence avec des personnages en fuite à l'image de Corso dans *La neuvième porte* dont le prénom préfigure sa destinée : « *Corso, ça veut dire cours* ».

Dans son autobiographie Roman Polanski raconte : « *Je me promis de fuir vers l'Ouest. Je me mis donc à préparer ma fuite. [...] Mon premier projet était de passer en Allemagne de l'Est par voie fluviale. [...] Je me proposais de construire une manière de sous-marin monoplace, rudimentaire, déguisé pour ressembler à un tronc flottant, mais propulsé par une hélice à pédales.* »⁵⁶ Cette anecdote, bien que prêtant à sourire devant la malice

⁵⁴ AVRON, Dominique, 1987. *Op.cit.*, p. 36.

⁵⁵ PRÉDAL, René, 2004. « Polanski, l'insaisissable » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 57.

⁵⁶ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 116.

de cet adolescent polonais débrouillard, démontre la nécessité presque vitale de s'évader de Pologne qu'éprouve le jeune Polanski. En effet, le fait de fuir implique l'intervention d'un élément ou d'une force conduisant à cet acte, ce qui, cinématographiquement, se traduit par le phénomène d'intrusion. Que ce soit dans *The ghost writer*, *Oliver Twist* ou *La neuvième porte*, les personnages sont contraints à un moment ou à un autre de fuir à cause d'une persécution. En l'occurrence et dans l'ordre, il s'agit de tueurs non identifiés, d'une famille d'accueil malveillante ou d'une machination infernale. Dans *La neuvième porte*, Corso, un spécialiste en livres anciens, est missionné afin de retrouver deux exemplaires du livre qui ouvrirait la porte des enfers. Sur sa route, il rencontre de nombreuses embuches dont une qui est particulièrement exemplaire concernant ce motif de la fuite. En effet, à la sortie d'un entretien avec deux libraires, Corso passe près d'un échafaudage qui s'écroule sur son passage le poussant ainsi à accélérer sa course. Dans le *Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte dont est tiré le film, Corso est décrit comme un homme appartenant « à cette catégorie d'êtres apparemment malmenés par la vie. »⁵⁷ Dans le film, le passé du personnage est laissé de côté, mais cette maltraitance se traduit par ce plan qui synthétise toute la tension latente à l'œuvre sur Corso durant sa traversée internationale le conduisant, littéralement, à voir le monde s'effondrer autour de lui. Chez Polanski, les personnages fuient pour survivre, mais ils restent tout de même continuellement menacés. Dans *The ghost writer*, le personnage échappe narrativement au danger alors que l'image montre l'inverse. En effet, que ce soit avant ou après l'évasion, Polanski choisit de filmer Ewan McGregor derrière les barreaux. Bien sûr, l'occurrence la plus significative se situe au cœur de l'adaptation de *Oliver Twist*, l'orphelin condamné à fuir pour survivre. Déjà longuement abordé dans *Roman Polanski, l'art de l'adaptation* sous la direction de Alexandre Tylski, la question de la mise en image d'œuvres littéraires est effectivement omniprésente chez le cinéaste. Bien que l'adaptation ne soit pas le sujet de cette étude, la question du choix de l'œuvre adaptée reste néanmoins très intéressante puisque le cinéaste semble ne pas faire ses choix au hasard. Que ce soit pour le *Rosemary's baby* d'Ira Lewin, *Le locataire chimérique* de Roland Topor, le *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy ou le *Oliver Twist* de Charles Dickens, Polanski porte son dévolu sur des romans s'avérant proche de son histoire par un aspect ou à un autre. La force du cinéaste étant de transformer ces similitudes en approche réellement personnelle et surtout cinématographique à travers les motifs abordés ici. Pour en revenir à *Oliver Twist*, l'affiche du film elle-même annonce ce dont il est question dans le film, c'est-à-dire la fuite d'un enfant poursuivi par le monde. La mise en image de ce petit garçon en guenilles traversant les campagnes anglaises renvoie inévitablement à la jeunesse du cinéaste tant la situation semble similaire. Après avoir été battu par son père d'adoption, le jeune Twist décide de fuguer pour se rendre à Londres. Polanski choisit de filmer ce court passage capital comme suit : un plan large présente le village accompagné de bruitages du coq annonçant l'aube puis un second plan suit le jeune Twist, méfiant, sortir de la maison jusqu'à s'enfuir en s'enfonçant sur le

⁵⁷ PÉREZ-REVERTE, Arturo, 2005. *Club Dumas*. Paris : Le livre de poche, p. 21.



Le monde s'écroule sur le passage de Corso dans *La neuvième porte* (1999)



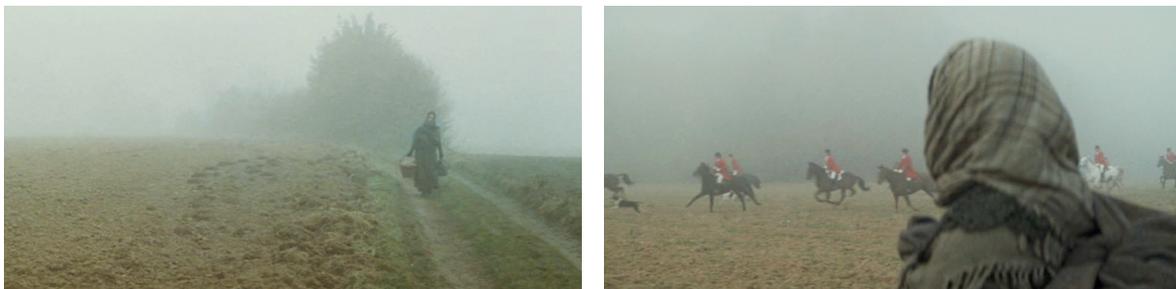
Avant et après s'être échappé le personnage est filmé derrière la grille dans *The ghost writer* (2010)



Fuite déclenchée par l'aboïement du chien dans *Oliver Twist* (2005)



Fuite vers l'errance de Georges dans *Cul-de-sac* (1966)



Tess errante et en marge du monde

chemin à l'horizon, alors que la caméra reste figée dans le village. Un détail très intéressant de ce plan attire tout de même l'attention. Pendant un court instant, l'enfant semble hésiter puisque ce ne sera que l'abolement du chien qui sera le déclencheur de la fuite. Si l'on se risque à l'analogie avec l'épisode de la fuite du ghetto raconté par Polanski, le chien joue le même rôle que le père invectivant son « *Fiche le camp !* » et la caméra occupe ce point de vue du père voyant son fils pour la dernière fois. La fuite est ontologiquement un motif dans le sens premier du terme (*motivi* en latin), c'est-à-dire qui provoque, qui motive quelque chose, en l'occurrence le mouvement de caméra. Par conséquent, chez Polanski, il s'agit de réactions en chaîne conduisant du motif du mur à celui de l'intrusion puis à celui de la fuite, elle-même menant à la forme labyrinthique de l'errance.

Après avoir subi l'intrusion des gangsters, la vie de George dans *Cul-de-sac* bascule dans le chaos total, c'est-à-dire de la destruction de son intérieur puis à la folie en passant par la fuite. On retrouve ici les liens de cause à effet décrits précédemment qui conduisent les personnages à quitter le foyer et à s'auto-condamner à l'errance. La scène finale de *Cul-de-sac* montre cet enchaînement en l'espace de quelques plans. Un travelling arrière en plongée sur les pieds de Georges courant dans l'eau mène à un plan fixe du personnage désespéré assis sur un rocher. Encore une fois, l'errance n'est pas une solution libératrice mais pénitenciaire puisque la marée montante encerclera bientôt le personnage. Chez Polanski, il ne s'agit pas de l'errance esthétique ainsi que la définit Agnès Lontrade comme : « *une forme atypique de rapport au monde, celle de l'atopie, du non-lieu comme forme poétique et imaginaire, celle, dernièrement, de l'utopie de l'errance, espace idéal comme forme politique.* »⁵⁸ L'errance polanskienne n'a rien en commun avec celle d'un Jim Jarmusch ou d'un Wim Wenders ; elle n'est en aucun cas romantique. Chez Polanski, l'errance est davantage le fruit d'une instabilité, d'un vagabondage issu de l'absence de foyer. Le personnage de Tess est exactement dans cette situation de survie à cause du fait qu'elle ne soit chez elle nulle part. Sans véritable but vers lequel se diriger, l'héroïne suit un sentier brumeux jusqu'à l'apparition spectrale d'un groupe de veneurs en pleine séance de chasse. Dans cette séquence de *Tess*, Polanski appuie l'idée d'un personnage hors de l'espace-temps normal et donc mis à l'écart de l'humanité. Puis, le spectateur retrouve Tess dans les bois préparant sa couche à même le sol pour passer la nuit. Le réalisateur effectue un long mouvement avant vers elle afin de souligner cette situation d'extrême pauvreté que traverse le personnage tout en saluant sa force vitale soulignée par les notes de Philippe Sarde. La transition menant de la fuite à l'errance est aussi très marquée visuellement dans *Oliver Twist* puisque la séquence passe par des plans très colorés, à l'instar de nombreux tableaux impressionnistes, à des images plus sombres et pluvieuses. Le petit Twist passe de la joie libératrice de la fuite à la sombre réalité de l'errance et de la survie. Au fur et à mesure que la séquence se déroule, plusieurs inserts

⁵⁸ LONTRADE, Agnès, 2007. « Plaisir atopique et utopique : les errances du sentiment esthétique » in : BERTHET, Dominique (dir.), *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan, p. 134.

sur les chaussures de Oliver montrent leur dégradation progressive. Ainsi, le jeune homme à bout de force perd connaissance et, à l'image du jeune Polanski, est recueilli chez une femme de la campagne anglaise. Un dernier exemple de situation d'errance dans *Répulsion* permet de parachever la question de ce motif. Face aux différents motifs (intrusion, mur-trace, etc.) Carole fuit son appartement et erre dans la ville de Londres. Polanski effectue des longs travellings latéraux suivant le profil de Catherine Deneuve laissant en arrière plan se dérouler des actions (accidents de voiture, etc.) auxquelles le personnage reste hermétique. Une fois de plus, l'errance n'est pas romantique mais presque traumatique, dans le sens où elle est une réponse involontaire à un dérèglement du monde. De même dans *Le locataire*, dernier opus de la trilogie, où Trelkowsky, indifférent, sillonne les rues de Paris pour éviter son voisinage. Au gré de ses vagabondages, Trelkowsky s'arrête à plusieurs reprises devant des affiches publicitaires mettant en scène trois hommes apparemment menaçants. Ces panneaux sont avant tout un hommage à Roland Topor puisqu'il s'agit d'une de ses créations graphiques. Néanmoins, les itérations de ces trois personnages à l'arrière plan sont davantage dans cette représentation de l'errance forcée et menaçante, comme s'en approche l'explication de Gilles Méthel : « [Le panneau publicitaire] est comme un phylactère géant, comme une image matérialisant les sombres pensées du locataire qui est alors particulièrement hagard. »⁵⁹ Ces derniers exemples concernant *Le locataire* et *Répulsion* montrent comme le motif n'est pas seulement légitimé narrativement comme dans *Oliver Twist* ou *Tess*, mais aussi comme forme poétique de la tragédie de l'errance.

Emmanuelle André affirme que : « *L'étude des motifs encourage le tracé d'une cartographie conceptuelle, dans la mesure où des cheminement, des trajets, des points d'intersections inattendus se révèlent au fil des analyses.* »⁶⁰ Dans le cas de Roman Polanski, l'étude de ces différents motifs concernant la violence, le mur ou la relation intérieur/extérieur permettent de révéler cette fameuse cartographie dont parle Emmanuelle André. Cette représentation spatiale non géométrique tend à dessiner une sorte de ghetto juif revisité à travers des œuvres souvent fantastiques, mais aussi réalistes ou comiques. Ainsi, ces éléments permettent d'affirmer que, consciemment ou non, il existe un système polanskien déterminant ce que l'on pourrait considérer comme un style reconnaissable en quelques plans, mais aussi un rapport étroit à la guerre que les motifs révèlent aux yeux du spectateur. Comme le souligne Ophir Levy : « *ce que l'œuvre donne à voir importerait finalement beaucoup moins que la manière dont s'y agence le visible.* »⁶¹ La variation filée à travers l'œuvre de Roman Polanski autour de plusieurs motifs différents fait de cette carte un terreau favorable à la présence en filigrane d'un monde post-génocide issu de l'expérience même de l'auteur.

⁵⁹ MÉTHEL, Gilles, 2006. « État des lieux » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 74.

⁶⁰ ANDRÉ, Emmanuelle, 2007. *Op. cit.*, p. 153.

⁶¹ LEVY, Ophir, 2016. *Op. cit.*, p. 220.



Après la fuite, le début de l'errance d'Oliver Twist



Dégradation de l'errance dans *Oliver Twist* (2005)



Errance traumatique de Carole dans *Répulsion* (1965)

II

Persistance du ghetto : le monde d'après la guerre

À la sortie de la guerre, François Mauriac écrivait : « *Nous avons beau nous refuser à relire les livres qui nous parlent de Dachau, d'Auschwitz, de Mauthausen, notre mémoire en a retenu presque malgré nous, plus qu'il n'en faut pour décolorer le monde.* »⁶² Le but de cette deuxième partie consiste à rendre compte, non pas de la décoloration du monde, mais de la nouvelle teinte qui s'appose sur lui pour se filigraner dans l'œuvre de Roman Polanski. Là où les motifs semblaient faire resurgir le passé du cinéaste au grand jour, la persistance du ghetto consiste davantage à faire figurer un monde d'après la guerre. Ce titre a été volontairement choisi pour la double lecture qu'il propose semblant correspondre au travail du cinéaste : d'une part les films rendent compte d'un monde qui a lieu après les événements du ghetto et, de l'autre part, ils semblent se nourrir de l'expérience du ghetto lui-même. Ainsi, le cinéma de Polanski ressemble à cette citation de Deleuze : « *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 nous faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film.* »⁶³ Malgré les fantaisies du cinéma polanskien amenant le spectateur vers des contrées imaginaires éloignées du monde réel, son œuvre entraîne inéluctablement aux abîmes de l'époque et à la condition de ceux qui le peuplent. En tant qu'artiste, son expérience du ghetto contamine la marque que le cinéaste appose sur le monde et c'est en ce sens que le monde n'est pas *décoloré* mais teinté d'une couleur particulière flottant sur son cinéma. Trois grands thèmes parcourent l'œuvre de Roman Polanski : le paradoxe entre vivre et survivre, la marginalisation menant au sentiment de l'absurde et l'humour caractéristique du survivant.

⁶² MAURIAC, François, 1946. La nuit d'avril. *Le figaro*. Avril 1946, n° 522.

⁶³ DELEUZE, Gilles, 1985. *L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit, p. 223.

1. Entre survie et existence

« La perspective du mariage, des enfants, me terrifiait, point tant parce que je craignais pour ma liberté [...] mais parce que les liens personnels me donnent un terrible sentiment de vulnérabilité. Cette angoisse me reste-t-elle de mon enfance ? De l'insécurité dont j'ai fait l'expérience à cinq ou six ans quand ma famille fut dispersée ? J'ai toujours eu le sentiment que, pour éviter la souffrance, le plus simple est encore d'éviter tout engagement profond. Le danger, l'insécurité, sont inhérents à toute relation – je sais que tout attachement comporte un risque de chagrin. »⁶⁴

Survivre

Entre le moment où Polanski et sa famille ont été contraints de déménager et le retour à la stabilité correspondant à la réapparition du père, le jeune Roman n'a connu qu'une seule constante : survivre. D'après le Larousse, le terme « survivre » évoque soit le fait de continuer à exister après un événement, soit de rester en vie après quelque chose susceptible d'entraîner la mort. Autrement dit, survivre est une action qui se caractérise par rapport à un instant précis, mais aussi dans une continuité. Le préfixe « sur- » indique une notion de supériorité par rapport à la vie ; il s'agit de vivre par-dessus la vie elle-même, de la dépasser pour rester en vie. Durant son enfance, Polanski a connu les deux situations : celle de survivre à diverses attaques nazis, mais aussi celle de devoir improviser en permanence, de vivre au jour le jour. Dans son cinéma, la plupart des personnages sont aussi en constante situation de survie : ils survolent la vie dans un souci d'abord biologique puis existentiel.

Longuement abordée précédemment à travers le motif de l'errance et du mur, la question de l'espace est la porte d'entrée vers la survie chez Roman Polanski. En réalité, il est surtout question de passer d'une pièce à une autre, ce qui constitue la condition principale de la survie. Il s'agit d'être en mouvement permanent afin d'éviter de se faire attraper et dans le même temps de chercher continuellement les besoins vitaux ailleurs. L'enjeu principal de Szpilman dans *Le pianiste* est d'être invisible, de se soustraire au monde au point de se faire passer pour mort aux côtés d'un autre cadavre. Dans la séquence se tenant dans l'hôpital, Roman Polanski effectue différentes ellipses montrant le personnage à la recherche d'éléments vitaux comme dormir, se nourrir, se réchauffer. À de nombreuses reprises, Szpilman est contraint de s'enfoncer dans des espaces de plus en plus petits afin de ne plus être au monde. Dans ce plan rapproché où deux personnages, dont Szpilman, se trouvent enfermés sous l'estrade la tête en bas, Polanski parvient à dégager l'idée que l'on peut se faire de la

⁶⁴ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 320.

survie. Forcés de se dérober au monde, Szpilman et l'autre survivant sont condamnés à « sur-vivre » et donc d'être dans une position renversée par rapport à l'univers. D'autant que le personnage de Szpilman est sauvé par un kapo de la déportation contre son gré, légitimant ainsi son regard qui est celui « *d'un survivant, mais il se confond avec celui du mort-vivant, toujours à l'ombre de lui-même.* »⁶⁵ C'est tout le paradoxe de la survie polanskienne, car elle implique l'idée de nécessité en lieu et place du choix. Il n'est plus question d'agir rationnellement mais de laisser libre court à l'instinct dans ce que Somocki appelle « *un vide métaphysique effrayant.* »⁶⁶



Szpilman survivant d'un espace exigu à un autre dans *Le pianiste* (2002)



Le monde renversé dans *Le pianiste* (2002)

Survivre c'est suivre son instinct, ce qui implique de laisser rejaillir la bestialité tapie dans chaque être humain qui, par conséquent, abandonne peu à peu son humanité. Cette question de l'instinct apparaît spécifiquement au regard d'un motif modérément récurrent, mais néanmoins présent, concernant la nourriture. Dans son autobiographie, Polanski raconte : « *Dans une rue voisine, je fis la découverte lugubre d'un cadavre de cheval d'attelage. En l'examinant de près le second jour, je vis qu'on avait prélevé un quartier de viande sur sa croupe. [...] Nous en discutâmes tous les trois et décidâmes que, quoi qu'il pût advenir, nous ne nous laisserions jamais pousser par la faim à consommer de la viande de cheval à demie pourrie.* »⁶⁷ Polanski aborde dans cet extrait la question de la conscience face à la faim qui est primordiale lorsque l'on traite de la bestialité. Survivre implique le fait de dépasser les normes pour excéder le statut de vivant et de jouer avec d'autres règles que le commun des mortels. Dans *Pirates*, affamés, Capitaine Red et Grenouille se jettent sur le bol de gruau du capitaine de la marine espagnol au risque de se faire tuer. Le bol tombe de la table et conduit les personnages à littéralement manger par terre en se vautrant dans la nourriture. Cette scène renvoie directement à un plan se tenant dans le ghetto du film *Le pianiste*, lorsque, dans la boue, un homme dévore la gamelle laissée tomber par une vieille dame. Ce que filme Polanski dans ces scènes, c'est que, bien qu'hésitants, ces personnages finissent fatalement par rompre avec leur conscience par instinct de survie. La question de l'alimentation, qu'elle

⁶⁵ SAMOCKI, Jean-Marie, 2004. « Un classicisme des limbes » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 106.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 24.



Nourriture à même le sol dans *Pirates* (1986) et *Le pianiste* (2002)



Rapport primitif à la nourriture dans *La jeune fille et la mort* (1994) et aliments pourris dans *Répulsion* (1965)



Oliver Twist mangeant avec les doigts



Le capitaine Red dégustant le rat avec des couverts dans *Pirates* (1986)

soit ou non en rapport avec le ghetto, est complètement revisitée et teintée de cette bestialité. Pour un réalisateur pointilleux et maniaque à propos de chaque détail, il est significatif de voir autant de scènes de repas durant lesquels les personnages mangent avec les doigts, voire même avec les mains. Dans *La jeune fille et la mort*, Paulina Escobar découpe le poulet à la main alors qu'elle est pourtant une femme assez distinguée contrairement à *Oliver Twist* pour qui il est davantage compréhensible de se nourrir de la sorte. L'expérience du ghetto apporte à la filmographie de Polanski une vision particulière de l'humanité et de ses conventions relatives au contrat social. Dans *Répulsion*, si Carole se laisse envahir par le chaos psychanalytique, c'est par la nourriture (lapin, pommes de terre) pourrissant autour d'elle que le spectateur ressent cet abandon de la vie. Dominique Avron avait déjà remarqué que : « *Il y aurait de beaux jours pour une thèse universitaire sur le glaireux et le scatologique dans l'œuvre de Polanski. Depuis les œufs de poule écrasés dans Cul-de-sac aux étrons glissants et polluant le pont du Neptune dans Pirates, en passant par la merde de chien piétinée dans la rue (en off) et les diarrhées d'homme étagées (en in) dans l'escalier du Locataire.* »⁶⁸ Il existe un lien de pourriture avec la nourriture dans l'œuvre du cinéaste, car elle est justement le fruit de cette expérience de la survie révélant à la conscience les limites entre bestialité et humanité. Plusieurs scènes abordent cette problématique de l'Homme survivant face à sa condition animale et remettant en cause les conventions sociales. D'abord, un court plan de *Rosemary's baby* dans lequel l'héroïne mastiquant un morceau de viande crue se rend compte de sa bestialité à travers le grille-pain. En un instant, Polanski aborde la question de l'humanité reprenant conscience dans l'esprit d'un personnage qui ne faisait que survivre. Dans *Pirates*, Polanski fait référence à cette situation à de maintes reprises, ce que Alexandre Tylski compare, à juste titre, à Chaplin : « *La scène du repas au rat dans Pirates est la continuation du repas à la godasse dans La ruée vers l'or, et la scène dans Pirates où le Capitaine Red, hanté par la faim, voit dans son jeune moussaillon un cochon à manger, le prolongement direct de la scène où Charlot se transforme en poulet dans La ruée vers l'or.* »⁶⁹ À l'instar de Chaplin, Polanski invite à penser cette question de la faim comme élément fondamental de la survie elle-même fondée sur une notion de marge sociale qu'il va falloir outrepasser. Si le Capitaine Red hésitait à manger son partenaire au début du film, il est, dans la scène du repas au rat, obligé de se nourrir, qui plus est avec des couverts. Le paradoxe latent dans l'œuvre de Polanski concernant la pitance est intimement lié à la survie, de par son questionnement fondamental : Quand exactement me suis-je arrêté d'être humain ? Depuis quand me suis-je interrompu d'exister ?

⁶⁸ AVRON, Dominique, 1987. *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁹ TYLSKI, Alexandre, 2006. *Roman Polanski*. Paris : Gremese, p. 72.

Exister

En effet, chez Roman Polanski, la relation à l'existence succède à la survivance avec son lot de complications qu'elle laisse sur son passage. Il est très difficile de trouver une place digne de ce nom pour les personnages polanskiens dans un monde qui les accule en permanence. Survivre c'est aussi tenter de retrouver une existence qui nous aurait été dérobée ou niée. Or, s'il y a bien une chose certaine concernant le génocide juif, c'est la négation de l'être en tant qu'être. Négation qui a déjà lieu bien avant les camps d'extermination, dans le sens où l'étoile jaune est déjà une négation de l'individu au profit de la masse, d'une déshumanisation menant, au mieux, à la condition, d'animal. Dès lors, comment interpréter la disparition des noms⁷⁰, qu'Alexandre Tylski analyse très justement, si ce n'est par le fait que l'existence soit niée. Sans rejouer ici l'excellent travail sur les noms de Tylski, il convient tout de même de se pencher sur cette notion un instant. Plusieurs cas de figures démontrent l'importance nominative dans l'œuvre de Polanski : l'altération partielle du nom, l'absence totale de détermination nominative voire même l'élimination généalogique. Comme l'explique Nicole Lapière : « *Celui qui n'a pas de nom n'existe pas en tant qu'homme, il est voué au néant, c'est pourquoi l'univers concentrationnaire, comme d'autres institutions totalitaires, ne tolère que des numéros.* »⁷¹ Que ce soit le nègre de *The ghost writer* ou l'auto-stoppeur de *Couteau dans l'eau* (1962), Polanski travaille cette question de la nomination comme élément fondamental de l'existence puisque ces deux personnages ont en commun de ne pas être, ils traversent les deux films tels des fantômes. Jean-Pierre Ohl avait déjà remarqué, en le comparant au livre de Dickens, que : « *L'Oliver Twist de Roman Polanski est un garçon sans passé, sans histoire, sans classe. [...] Il n'est personne, et pourrait être tout le monde.* »⁷² À ce titre, deux passages de *Oliver Twist* illustrent ce mépris nominatif accordé aux survivants. Le premier est celui où le bedeau M. Bumble attribue le nom de Twist au gré de l'alphabet comme on le fait pour les chiens où les chevaux ; là encore il s'agit d'un renvoi à l'animalité. Le deuxième est celui où, épuisé, le jeune Twist se rend au commissariat et bredouille « *Some water (de l'eau)* », ce qui conduit le policier à le baptiser « *Sam Water (Joe Deloe)* ». La confusion naît de la nécessité de la survie elle-même pour se transformer en dénomination non existentielle. Jamais la fameuse maxime de Camus n'aura été si pertinente : « *Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur du monde.* »⁷³

La conséquence directe de l'existence niée chez ces personnages survivants se présente sous la forme d'un questionnement en rapport à l'identité. En effet, puisque la survie

⁷⁰ TYLSKI, Alexandre, 2008. *Roman Polanski. Une signature cinématographique*. Lyon : Aléas, p. 60-92.

⁷¹ LAPIÈRE, Nicole, 2006. *Changer de nom*. Paris : Gallimard, p. 19.

⁷² OHL, Jean-Pierre, 2006. « L'expérience de la perte » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 267.

⁷³ CAMUS, Albert, 2009. *Œuvres complètes. Tome 1*. Paris : La pléiade, p. 908.

mène à la négation de l'être, le survivant qui, par essence, s'adapte en permanence ne voit que la solution de la métamorphose afin de prendre la place d'un autre pour finalement exister. Comme le remarque Alberto Scandola : « *Il y a toujours une armoire dans les films de Roman Polanski.* »⁷⁴ Or, ces armoires ont ceci de particulier qu'elles sont toujours celles d'un autre, de telle sorte que le personnage se trouvant face à l'une d'entre elles occupe la place de remplaçant. Que ce soit dans *The ghost writer* ou dans *Le locataire*, le principe est identique : le personnage remplaçant prend peu à peu la place de son prédécesseur jusqu'au moment où il est confronté à son armoire. À l'intérieur de ce meuble se trouvent les vêtements de la personne disparue que Trelkowsky ou le nègre vont progressivement se mettre à porter. Autrement dit, Polanski travaille, particulièrement dans ces deux films, la notion de métamorphose en un homme dans *The ghost writer*, ou une femme dans *Le locataire*, ayant disparu et de leur faire prendre la place du mort. Sans mauvais jeu de mots, c'est dans la voiture appartenant au disparu, Mike McAra, que l'écrivain fantôme prend cette fameuse place du mort. Dans cette séquence, le GPS intégré au tableau de bord indique à Ewan McGregor la route qu'avait pris son prédécesseur avant de se volatiliser. Dans *Le locataire*, la scène dans laquelle Trelkowsky se travestit fait directement écho à celle de *The ghost writer*. Le personnage devient littéralement Simone Choule, la précédente locataire, en enfilant les vêtements laissés dans son armoire. Ce qu'il y a de troublant dans l'utilisation filmique de cette armoire réside dans le simple fait qu'elle possède un miroir. Face à elle, le personnage est renvoyé au conflit entre le reflet de son identité perdue et l'empreinte de la mort gravée dans ces habits l'exhortant à devenir autre.



L'armoire comme renvoi à la question identitaire dans *Le locataire* (1976) et *The ghost writer* (2010)



Ewan McGregor empruntant le même chemin que son défunt prédécesseur dans *The ghost writer* (2010)



Trelkowsky se métamorphosant en Simone Choule dans *Le locataire* (1976)

⁷⁴ SCANDOLA, Alberto, 2006. « Transparence sans transition » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 55.

Le paradoxe polanskien réside dans cette ambiguïté autour de la question de l'identité perpétuellement coincée par une absence de fixité. À ce titre, la présence de domestiques souvent ironiquement représentés chez Polanski, dans *Chinatown* ou *The ghost writer*, par exemple, semble synthétiser cette question de l'entre-existence caractérisant le futur de celui dont l'existence a été niée. D'abord, il faut se souvenir de ce passage du *Journal d'une femme de chambre* de Octave Mirbeau : « *Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... C'est quelqu'un de disparate, fabriqué de pièces et de morceaux qui ne peuvent s'ajuster l'un dans l'autre, se juxtaposer l'un à l'autre. C'est quelque chose de pire : un monstrueux hybride humain.... Il n'est pas du peuple, d'où il sort ; il n'est pas, non plus, de la bourgeoisie où il vit et où il tend... Du peuple qu'il a renié, il a perdu le sang généreux et la force naïve... De la bourgeoisie, il a gagné les vices honteux, sans avoir pu acquérir les moyens de les satisfaire...* »⁷⁵ Ce point de vue sur le statut du domestique semble révéler la vraie nature de sa présence dans l'œuvre de Polanski : un être naviguant entre deux eaux, à l'identité brisée, ni considéré ni méprisé, autrement dit un survivant. Car, pour l'orphelin essayant tant bien que mal de subsister au sortir du ghetto, c'est bien de tenter de trouver une place au monde dont il s'agit. Lui-même raconte : « *Dans mon besoin d'appartenir à quelque chose – n'importe quoi –, je m'inscrivis chez les scouts. Quand il fallut remplir le formulaire de candidature, j'écrivis Wilk, Roman. Quand je vins à la case "religion", après une brève hésitation j'inscrivis "catholique". Ce n'était pas seulement que l'aveu de ma vraie religion aurait pu m'attirer un refus. Non, Roman Wilk, catholique – c'était moi, tel était mon sentiment.* »⁷⁶ Fatalement, de ce conflit identitaire imposé par la constante adaptation au monde naît l'interrogation existentielle concernant la place que ces personnages occupent sur terre.

Confrontés matériellement à une opposition entre intérieur et extérieur par le biais du mur, les personnages polanskiens sont de facto dans une position de réflexion existentielle face à cette délimitation. Dès lors, le point commun entre Tess et Wladyslaw Szpilman se situe par rapport à leur sensation de ne plus savoir de quel côté du mur ils se situent. Lorsque Polanski outrepassait le mur du ghetto, il découvrait : « *un monde différent, complet, où il y avait encore des tramways et où les gens menaient une existence normale. Tout semblait plus ensoleillé, plus brillant, plus rapide, plus prospère.* »⁷⁷ Cette traversée du miroir dont parle Polanski engendre une complication de l'existence correspondante à une confusion spatiale. Face au mur du ghetto scruté par la fenêtre, un résistant demande à Szpilman : « *On est mieux de ce côté du mur, hein ?* », ce à quoi Szpilman répond : « *Oui. Mais parfois je me demande de quel côté du mur je me situe.* » Similairement, Tess se promenant dans le tombeau des Urberville s'interroge : « *Pourquoi suis-je du côté de cette grille ?* ». Pour ces deux personnages survivants, le fait d'exister est entièrement conditionné

⁷⁵ MIRBEAU, Octave, 2001. *Œuvre romanesque. Volume 2*. Paris : Buchet/Chastel, p. 496.

⁷⁶ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 64.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

par leur intention de survivre au ghetto pour l'un et à la condition sociale pour l'autre. La judéité de Szpilman joue le même rôle que le lien généalogique avec les Urberville pour Tess dans le sens où ce sont deux phénomènes indépendants de la volonté des personnages avec lesquels il faut apprendre à vivre. Face à cette condition généalogique presque ontologique, Tess ne peut se résoudre qu'au désir « *de n'être jamais née* », comme elle-même le souligne. Toutefois, cette réflexion cohabite dans le cinéma de Polanski avec ce que l'on pourrait nommer les *forces vitales*, car chez lui, le fait d'exister requiert aussi une foi indéfectible en la vie. En comparant Polanski, rescapé du ghetto, au scénariste Gérard Brach, survivant de la tuberculose, Dominique Avron affirme : « *Il s'ensuit pour l'enfant ou le jeune homme qu'ils étaient une connaissance précoce des réalités du monde et de la nature humaine, conférant rétrospectivement une plus grande valeur et un plus grand attachement à la vie.* »⁷⁸ Dans leurs films, les personnages sont attachés à une forme de plaisir de la beauté du monde malgré le fait qu'ils soient en permanence rejetés par celui-ci. Cette délicatesse de la vie se tient pour Tess dans l'amour inconditionnel qu'elle porte à Angel, pour Szpilman c'est la musique, pour *Oliver Twist* c'est la famille Brownlow, pour l'autostoppeur du *Couteau dans l'eau* c'est la liberté, et ainsi de suite. Après la mort de sa femme, le cinéaste ayant voulu adapter *Papillon* de Henri Charrière explique que son choix se fondait sur le « *ressort que lui donnaient son amour incoercible de la vie et son désir irréprouvable de liberté.* »⁷⁹ Chez Polanski, vivre demande une alternance permanente et presque simultanée entre la survie et l'existence. Le monde d'après la guerre que dépeint le cinéaste met en évidence les fractures identitaires créées par celui-ci et qui conduit irrésistiblement à l'adaptation existentielle permanente dont les personnages peuplant son cinéma sont les victimes collatérales.



Désir irréprouvable de liberté dans *Le couteau dans l'eau* (1962)

⁷⁸ AVRON, Dominique, 1987. *Op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 360.



Mise à la marge du père Szpilman dans *Le pianiste* (2002)



Docteur Walker et Trelkowsky traités comme des intrus dans *Frantic* (1988) et *Le locataire* (1976)



Réminiscences de la marginalisation des camps dans *Oliver Twist* (2005)

2. De la marginalité à l'absurde

« Je me savais rejeté de tous et n'imaginai nulle raison pour que les choses changent un jour. »⁸⁰

« *Tu n'es pas des nôtres* »

L'absurde constitue un des fondements principaux du cinéma polonais, non pas dans une conception de lassitude comme chez Camus mais davantage comme un renvoi à l'insensé de l'univers, plus proche de Ionesco ou de Kafka. Mais avant de s'appesantir sur cette question de l'absurde chez Polanski, il convient de mettre en évidence la marginalité qui permet le terrain favorable à ce non-sens. Parmi les nombreuses anecdotes que le cinéaste livre dans son autobiographie, il en est une qui semble particulièrement cruelle. Ne connaissant pas les codes propres à la confession catholique, le jeune Polanski éveille les soupçons du prêtre : « *Il [le prêtre] me saisit l'oreille et me mena jusqu'au miroir. – Regarde-toi. Regarde ces yeux, cette bouche, ces oreilles. Tu n'es pas des nôtres.* »⁸¹ Ce court extrait du livre de Roman Polanski révèle la question de la marginalité inhérente à la condition identitaire, en l'occurrence le judaïsme. Bien évidemment, ce thème est extrêmement présent dans *Le pianiste* notamment dans cette scène où le père Szpilman est contraint par les nazis de descendre du trottoir destiné aux Polonais catholiques afin de rejoindre le caniveau. Au moment où le père s'exécute, la caméra effectue un léger décadage subordonné au personnage pour inclure un arbre jouant le rôle d'un split-screen, ce qui permet de séparer les « bons » citoyens des « mauvais ». La froideur et la douceur de l'opération accentuent la brutalité avec laquelle les nazis demandent au père juif de marcher parmi eux tout en stipulant qu'il n'est pas des leurs. Cette notion de mise à l'écart de l'individu est au cœur du cinéma de Roman Polanski et spécifiquement par le biais de la question de l'étranger en terre inconnue. Curieusement, à travers *Frantic* et *Le locataire*, c'est au cœur de la ville de Paris que cette marginalisation de l'émigré est la plus flagrante. Dans *Frantic*, le docteur Walker, de passage à Paris, est confronté à la police afin de retrouver sa femme disparue dans de mystérieuses circonstances. Polanski filme les tribulations d'un étranger dans un Paris extrêmement hostile, notamment en ce qui concerne les forces de l'ordre. La séquence administrative de l'interrogatoire révèle cette manière dont le personnage principal est constamment renvoyé à sa nationalité américaine. Une complaisance identitaire apparaît entre les trois français contre le docteur Walker traité comme un intrus. La brutalité n'est plus physique mais administrative ; le personnage principal est sommé de répondre à des questions telles que : « *Yeux ?* », « *Visage ?* », « *Photo ?* ». De même, dans *Le*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

locataire, une séquence jumelle de celle de *Frantic* oppose Trelkowsky à un commissaire de police particulièrement hautain. De par son origine polonaise à laquelle il est constamment renvoyé, le personnage est d'ores et déjà déclaré coupable. Durant cette séquence, Polanski appuie cette sensation d'oppression policière du petit émigré polonais en faisant intervenir un agent dans l'encadrement de la porte située en arrière-plan du visage de Trelkowsky. Par ailleurs, Gilles Méthel avait déjà remarqué que « *si Topor écrit " Trelkowsky " avec un " V ", dans l'autobiographie de Polanski on le verra écrit " Trelkowsky " avec un " W " comme si de façon ou d'une autre, ce que l'écrivain voulait laisser dans le flou, le réalisateur veut l'affirmer [...] Le " W ", bien plus que le " V ", désigne plus spécifiquement la Pologne.* »⁸² Pour un cinéaste dont l'utilisation des noms est extrêmement précise, cette correction orthographique parachève l'idée d'une mise à la marge par la nationalité. D'autant plus que dans cette séquence, le commissaire demande au héros : « *Trelkowsky, c'est un nom russe ?* », comme pour mettre fin à toute ambiguïté à propos de ce choix du « *W* ». Au cœur de ces deux films, le cinéaste présente un monde où l'être humain non conforme ou affligé d'une tare semblant incompatible aux désirs de la société finit par en être littéralement banni. La marge atteint son point de paroxysme lorsqu'elle devient collective, autrement dit lorsqu'il s'agit de camp de concentration au sens littéral. Outre le ghetto dans *Le pianiste*, il existe une occurrence dans le cinéma de Polanski de camps occupés par des êtres mis à l'écart ; il s'agit de *Oliver Twist*. De par leurs conditions d'orphelins, les enfants sont considérés comme des êtres différents que la société se permet de collectivement marginaliser. Ainsi, deux plans renvoient directement à une mémoire concentrationnaire gravée dans l'esprit du spectateur : celui dans le camp de travail et celui de la cantine de l'orphelinat. Dès le début du film, Polanski écarte ces enfants du monde en les plaçant dans des institutions ressemblant à ce que lui-même désignait comme « *mi-usine, mi-orphelinat* » à propos du ghetto de Cracovie. Les inscriptions « *God is holy, God is truth* » planant au-dessus des têtes des orphelins ressurgissent fatalement aux yeux du spectateur comme un substitut du « *Arbeit macht frei* ». Dès lors, de cette position de marginal germe chez les personnages une propension à la victimisation qui, à l'image de Tess, font le terrible aveu : « *victime un jour, victime toujours, c'est la loi.* » En ce sens, face à leur marginalisation, les personnages éveillent soudainement leur conscience créant au passage une réflexion existentielle en même temps qu'une perte de repères semblable à ce que Camus illustre par : « *Il arrive que les décors s'écroulent.* »⁸³ Chez Polanski, c'est de cet écroulement que naît le sentiment de persécution irrationnelle, puis le basculement progressif vers l'absurdité.

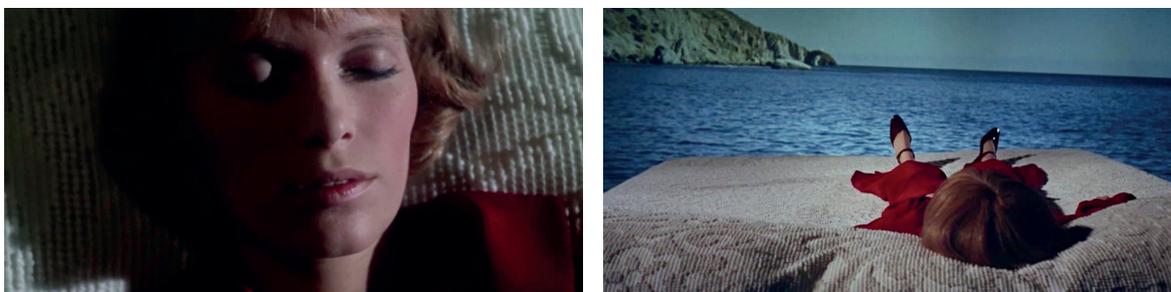
⁸² MÉTHEL, Gilles, 2006. « État des lieux » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 64.

⁸³ CAMUS, Albert, 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 29.

Persécutions irrationnelles et théâtre de la cruauté

Avant toute chose, il convient de faire un point étymologique sur le choix du rapprochement entre les termes *persécution* et *irrationnelle*. En effet, la persécution est par essence irrationnelle puisqu'elle est d'abord et fondamentalement injuste. Du latin *persequi* qui signifie poursuivre, elle consiste à s'acharner sur une ou plusieurs personnes désignées de manière arbitraire. La juxtaposition du qualificatif *irrationnelle* vient contrebalancer le caractère injustifié de la persécution en lui apportant un aspect psychanalytique, proche du délire paranoïaque, tout en conservant sa profonde injustice. Car, chez Polanski, c'est bien de cette ambiguïté dont il est question à propos des persécutions ; les personnages semblent être attaqués de toute part, mais le spectateur n'en est jamais totalement convaincu.

Le cinéma de Roman Polanski se caractérise par une forme particulière de l'ambiguïté et de l'entre-deux comme en témoigne la folie herméneutique créée par les spectateurs à la sortie de *Rosemary's baby* à propos de la présence ou non de l'enfant de Lucifer à l'image. Face à *Répulsion*, le spectateur est placé dans une position toute aussi floue concernant l'agresseur de Carole venant la violer à deux reprises dans sa chambre. La première occurrence montre vaguement un homme pénétrant la pièce alors que la seconde bascule complètement dans la folie puisque l'assaillant apparaît comme par magie aux côtés de l'héroïne. Dans *Répulsion* comme ailleurs, l'irrationalité prend peu à peu possession du personnage en lieu et place de la persécution qui, en réalité, devient le fruit d'un délire paranoïaque. Cependant, la limite entre rationalité des événements et angoisse obsessionnelle est toujours inscrite dans un flou artistique parfaitement illustré par la séquence du rêve de Rosemary dans lequel celle-ci, sous l'influence de drogue, se laisse inséminer par le diable. En l'occurrence, cette scène déroge à une sorte d'unité narrative caractéristique du rêve au cinéma puisque, grossièrement, une fois que le spectateur est entré dans le rêve il n'y a plus de raison de l'en faire sortir si ce n'est pour montrer le visage du rêveur en plein exercice.



Entrée dans le monde du rêve dans *Rosemary's baby* (1968)

Pour cette scène, le cinéaste procède bien à une entrée dans le rêve par un raccord entre le visage de Rosemary et le lit flottant sur l'eau, puis à une sortie par un fondu entrant sur le réveil de l'héroïne. Cependant, à l'intérieur de ce monde onirique, Polanski brouille les

niveaux de lectures en injectant des plans de Rosemary dans son lit se faisant inséminer par son mari, ce qui engendre un niveau de lecture supplémentaire mais aussi hypothétique. Autrement dit, le spectateur est lui-même face à une situation de rêveur puisqu'il ne sait plus si ce qui se passe devant lui est effectivement un cauchemar ou s'il s'agit d'une réalité. Or, à travers cette brèche entre le monde réel et imaginaire s'immisce incessamment la sensation d'accomplissement des répulsions inconscientes : chez Polanski, la persécution. En effet, l'aspect effrayant du cauchemar est dû à la présence des partisans du diable autour de la couche où a lieu la fécondation. De la marginalisation naît la peur d'être seul face à la foule et c'est justement ce que Polanski met en image avec ces silhouettes s'approchant en cercle de Rosemary. La hantise la plus profonde de l'être rejeté de tous est justement d'être confronté à ce tout nécessairement malveillant. Suite à une affaire de douanes à propos d'une banale histoire de cigares non déclarés au retour d'Amsterdam, Roman Polanski raconte : « *On aurait cru qu'ils tiraient à pile ou face entre la prison à vie et l'exécution sommaire. [...] Une fois de plus, les dieux semblaient se liguer contre moi.* »⁸⁴ Dans son cinéma comme dans sa propre vie, le monde banal bascule toujours et soudainement, à un moment ou à un autre, en une sorte de stratagème céleste requérant l'anéantissement de l'individu. Comme dans *Rosemary's baby*, le motif de la foule s'agglutinant sur une personne démontre de manière exemplaire cette thèse de la loi du seul contre tous. Lorsque les habitants de la villa dans *Quoi ?* s'ameutent autour du propriétaire Noblart en proie à une crise cardiaque, Polanski transforme cette foule en une oppression massive par le biais d'un grand angle donnant lieu à une subjectivisation du point de vue du personnage. Dans ce qui semble être une scène tout à fait ordinaire, le monde polanskien se transforme instantanément en un ensemble impalpable prenant la forme des obsessions du passé. Cependant, le cinéaste apporte souvent une nuance par un effet de parallaxe qui distord la frontière entre réalité et imaginaire. Pour définir l'effet parallaxe, il suffit de se reporter au premier film du cinéaste lui-même qui en fait une illustration pratique. En effet, dans *Le couteau dans l'eau*, l'autostoppeur fixe le mât du bateau en plaçant un doigt devant son œil, puis selon si l'œil gauche ou l'œil droit est ouvert ou fermé celui-ci change de position. Autrement dit, la parallaxe est l'effet de modification de la perception selon le point de vue de l'observateur, ce qui en fait, par conséquent, un effet éminemment cinématographique. Dans *Le locataire*, Trelkowsky est poursuivi par ses voisins de la même manière que dans *Quoi ?*, à l'exception que cette fois-ci Polanski met en image cette ambivalence en alternant une vision réelle et une vision menaçante. Ici, l'observateur ne change pas de position alors que la perception est déformée, ce qui permet de mettre en évidence le fait qu'il s'agit d'une altération psychique. Le monde polanskien plie sous l'influence d'une perte de repères menant fatalement à la sensation de persécution qui est irrationnelle justement à cause de cette absence de sens.

⁸⁴ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 219.



Champ-contrechamp opposant le rêve au monde supposé réel dans *Rosemary's baby* (1968)



Oppression de la foule dans *Rosemary's baby* (1968) et dans *Quoi ?* (1972)



Effet de parallaxe dans *Le couteau dans l'eau* (1962)



Ambivalence de la perception de Trelkowsky dans *Le locataire* (1976)



Effet de parallaxe dans *Le locataire* (1976)

De la persécution insensée surgit le concept de théâtre de la cruauté, terme emprunté à Antonin Artaud dont le rapprochement n'est pas dans un but théorique mais davantage dans un souci de correspondance étymologique aux images polanskiennes. Dans son essai, Michel Erman définit la cruauté comme : « *une forme particulière de violence qui consiste à déchirer la peau, à fouiller la chair, à démembrer les corps et à faire couler le sang.* »⁸⁵ Pour le persécuté, la cruauté parachève le sentiment de persécution jusqu'à son extrême limite. Chez Polanski, cette surabondance punitive ne surgit que très rarement par une violence physique, car elle est davantage morale. Le théâtre de la cruauté consiste à exposer le spectacle de la violence psychique, voire même de l'humiliation, aux yeux de tous avec pour seul objectif de déclencher la moquerie. Par exemple, dans *Le pianiste*, à la lisière du ghetto, deux officiers nazis forcent une dizaine de juifs à danser pour satisfaire les Polonais situés de l'autre côté de la barrière. Dans cette séquence, Polanski transforme ces deux soldats en metteurs en scène composant volontairement un bal visuellement déstructuré. Les hommes de petites tailles sont associés aux grandes femmes, les vieilles dames valsent avec les jeunes hommes et les éclopés sont conviés à participer à la fête improvisée. Face à ce chaos dont les officiers se délectent, les Szpilman sont totalement désorientés à cause de l'absence de toute logique concernant cette humiliation. Le théâtre de la cruauté que propose Polanski au spectateur se caractérise par un déséquilibre visuel démontrant que cette mécanique implacable nazie conduit à l'écroulement du sens, autrement dit à l'absurde. Dès lors, les dernières minutes du *Locataire* dans lesquelles la mort de Trelkowsky fait l'objet d'un véritable spectacle deviennent limpides. Assis dans son appartement face à la fenêtre, le personnage semble plonger dans ses pensées. La caméra effectue un premier travelling s'enfonçant sur les yeux fermés de Trelkowsky, puis un deuxième traversant la fenêtre en direction de la cour. À travers l'utilisation de ces deux travellings et de l'effet vaporeux créé par les voiles des rideaux, Polanski sous-entend une projection mentale de son personnage. Grâce à la Louma, la caméra prend la forme d'un esprit parcourant, fenêtre après fenêtre, les espaces occupés par les voisins devenus spectateurs du prochain suicide de Trelkowsky. Le regard fantasmé du personnage brosse un parterre composé de personnes hilares, loufoques, presque démentes face au drame qui est en train de se produire sous leurs yeux. En conséquence, c'est la projection mentale elle-même et, de facto, la vision de l'absurde qui devient le déclencheur de l'angoisse et donc du drame. De même, lorsque Trelkowsky observe par la fenêtre la scène de persécution se déroulant dans la cour, la bouffonnerie est littéralement de mise puisque le martyr est déguisé en baladin. En insérant cette fonction burlesque aux scènes relevant du théâtre de la cruauté, Roman Polanski inspire une sensation d'absurdité comparable à celui de la persécution de l'être marginalisé. Ainsi, dans une sorte de cercle infernal, la persécution, elle-même dénuée de toute logique, inspire à l'artiste une représentation persistante du monde dans lequel la terreur s'installe au contact de l'insensé.

⁸⁵ ERMAN, Michel, 2009. *La cruauté, essai sur la passion du Mal*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 42.



Composition déstructurée et ordonnée par les nazis dans *Le pianiste* (2002)



Projection mentale de Trelkowsky à travers les rideaux dans *Le locataire* (1976)



Théâtre de la cruauté dans *Le locataire* (1976)



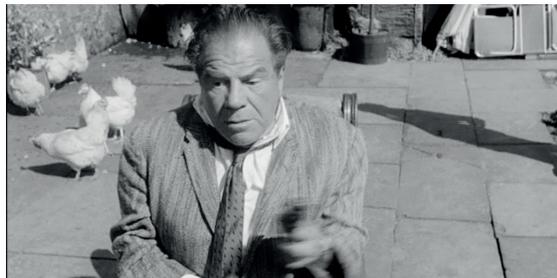
Persécution sur le thème de la bouffonnerie dans *Le locataire* (1976)



Situation de stabilité avant l'éclatement de l'absurde dans *Cul-de-Sac* (1966)



Surgissement de l'élément absurde dans *Cul-de-Sac* (1966)



Révélation du chaos dans *Cul-de-Sac* (1966)

L'Absurde, pilier du monde post-génocide

Après les événements de la seconde guerre mondiale, l'Humanité s'est trouvée comme happée par une béance difficilement définissable de par l'absence de sens qui caractérise une catastrophe d'une telle ampleur. Par la suite, comme l'explique Camus : « *Le "pourquoi" s'élève et tout commence.* »⁸⁶ En effet, de ce trou noir surgit une philosophie dont Polanski développera une conception de la vie et du monde parcourant son œuvre de bout en bout. À l'image de Maldoror, la poésie du cinéaste ne consistera qu'à : « *attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.* »⁸⁷ Après avoir démontré l'influence de la marginalisation de l'individu sur l'apparition du monde absurde fondé sur la persécution, il s'agit ici de mettre en évidence l'Absurde dans son état le plus fondamental, c'est-à-dire issu de nulle part et sans cause logique apparente.

De façon récurrente, le monde polanskien se laisse envahir par une irruption de l'absurde brisant la frontière entre rationnel et insensé. *Cul-de-sac* est sans doute le long-métrage le plus absurde du cinéaste car il est en même temps l'un de ses plus personnels et pour lequel il disposait d'une liberté totale. D'ailleurs, le film avait pour titre provisoire *En attendant Katelbach* en référence à ce monument du théâtre absurde que représente *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Déjà, la situation initiale montre des personnages besognant sans véritable but discernable ; ils survivent du haut de la colline dans leur château grâce aux œufs de poules qui peuplent la maison. L'exposition est déjà placée dans une vision de l'absurde, c'est seulement avec l'irruption de l'enfant dévastateur que cette conception est davantage abordée avec gravité. Dans cette séquence, les plans que proposent Polanski tendent presque à l'abstraction tant les personnages n'interagissent pas les uns par rapport aux autres. Entrecoupés par des plans sur des volailles diverses, les personnages vaquent individuellement à des occupations comme se balancer sur le rocking chair ou se curer les ongles. L'air de rien, Polanski montre une organisation sociale fondamentalement chaotique où toutes les relations humaines ne mènent absolument à rien. Cette sensation de l'absurde latente est elle-même brutalement révélée par l'absurdité de l'entrée en scène de l'enfant muni d'un fusil. Dès lors, les plans sur les personnages se distordent et se bousculent dans un chaos dévoilant au grand jour la véritable nature du monde. Les émotions se partagent entre l'hilarité de Françoise Dorléac, la peur de Donald Pleasance, l'agressivité de Lionel Stander et le flegme de William Franklyn. Dans le même ordre d'idée, le lien de cause à effet faisant basculer *Oliver Twist* vers la condamnation à mort parce qu'il a osé demander un second bol de gruau, montre cet emballement du monde déclenché par un battement d'ailes de papillon. Par le biais de l'absurde, le regard qu'appose Polanski sur le monde est extrêmement cri-

⁸⁶ CAMUS, Albert, 1942. *Op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ LAUTRÉAMONT, Le comte, 1990. *Les chants du Maldoror*. Paris : Flammarion, p. 143.

tique vis-à-vis de cet agencement irrationnel de la société prétendument juste et ordonnée. Son cinéma est semblable au son des ongles sur un tableau noir hurlant à qui veut l'entendre cette : « *tendance innée [de l'homme] au mal, à l'agression, à la destruction, donc aussi à la cruauté.* »⁸⁸

Dans son autobiographie, Roman Polanski raconte : « *Je me mis à jouer dans les cratères creusés par les bombes en compagnie d'autres gamins.* »⁸⁹ Par conséquent, dès son plus jeune âge, le cinéaste fut manifestement confronté à ce dérèglement du monde auquel il lui a fallu s'adapter. De nombreux critiques ont désignés cette présence de l'absurde comme un effet collatéral de la mort de Sharon Tate. Or dès son court-métrage *Deux hommes et une armoire* (1958), Roman Polanski dresse le tableau d'un monde totalement invivable que ce film réfléchit à l'image du miroir de l'armoire. Il y a déjà près de quarante ans, Jacques Belmans écrivait à propos de ce court-métrage : « *L'armoire du film n'est-elle pas un équivalent de la lanterne de Diogène, qui cherchait vainement un homme afin de mettre un terme à sa solitude ? Les deux créatures mises en scène par Polanski ont en partage l'innocence et la pureté. Pour leur malheur, elles sont tombées dans notre monde et non en Eden et elles en font l'amère expérience.* »⁹⁰ Du fond de l'océan comme du plan, deux personnages portant une armoire apparaissent à l'écran pour en disparaître une quinzaine de minutes plus tard. Entre temps, les nombreuses péripéties que vont traverser les personnages ne seront que l'illustration pure et dure de cette abjection du monde moderne dans toute son absurdité. Autour de ces deux hommes se déroulent des événements affreux et cruels que tout le monde ignore. Sur leur passage les deux hommes dévoilent la véritable nature de la ville : un homme titubant dans l'escalier, un chat lapidé, un homme se faisant voler son portefeuille par son ami, une femme déjeunant face à son chien, un homme narcissique, un passage à tabac puis une mise à mort. Entrecoupé de toutes ces révélations de la cruauté du monde, les deux hommes errent pour survivre en passant d'un espace à un autre dont ils se font exclure à chaque fois. De ces étendues à perte de vue, loin des tumultes de la société, se dégagent un parfum de liberté et d'apaisement, mais constamment rompu par un des événements décrits plus haut. Par conséquent, les personnages quittent ce monde insoutenable et, sur leur chemin de retour vers l'océan, ils passent par la plage où un enfant construit des châteaux de sable par centaines. Au cours d'une critique sur *Le bal des vampires*, Gilles Jacob écrit : « *Thème de la neige, du cercle, du clown, goût du travesti, du macabre, rapports de domination, métaphysique, digne de Ionesco où les œufs de Cul-de-sac, son chef d'œuvre, sont devenus des gousses d'ail par milliers.* »⁹¹ Ces châteaux dans le sable sont comme ces gousses d'ail : des constructions érigeant le dernier jalon absurde de ce monde où toute initiative est insensée et

⁸⁸ FREUD, Sigmund, 2010. *Malaise dans la civilisation*. Paris : Payot & Rivages, p. 130.

⁸⁹ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁰ BELMANS, Jacques, 1971. *Roman Polanski*. Paris : Seghers, p. 17.

⁹¹ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 96.

éphémère. Après avoir révélé le vrai visage de la ville, les personnages évitent de détruire les châteaux en respectant le travail de l'enfant afin de simplement retourner d'où ils viennent. À l'instar du pélican de Musset offrant son cœur de père comme seule nourriture à ses petits, n'est-ce pas là le travail de l'artiste venant offrir son corps au spectateur dans le but de lui faire trembler l'échine de son cri distordu. Comme le déclame parfaitement Pierre Billard : « *Polanski comme Beckett, dit l'âpre solitude, l'usure des mots, les peurs secrètes, sordides, qu'on vient crier au jour, malgré soi, au confessionnal de la catastrophe.* »⁹²



Révélation des éléments absurdes sur le passage des protagonistes dans *Deux hommes et une armoire* (1958)



Les deux personnages forcés à l'errance



Après avoir révélé la cruauté du monde, les deux hommes retournent à la mer

⁹² BILLARD, Pierre, 1966. Cul-de-sac. *L'express*. 28 novembre 1968, n° 806, p. 42.

3. Le rire du survivant

« Je jugeai malin de terrifier une comédienne d'un certain âge en poussant d'horribles gémissements dans les toilettes du foyer. Ouvrant la porte, elle me trouva affaissé sur le sol, le sang jaillissant d'une entaille hyperréaliste que je m'étais faite au poignet. La bonne blague ! »⁹³

Le burlesque polanskien et le rire-distance

Lorsque l'on traverse l'œuvre de Roman Polanski, l'humour n'est pas ce que l'on retient prioritairement. Au contraire, les thèmes abordés plus haut comme la survie, la persécution ou la paranoïa attirent davantage le regard. Même lorsque le cinéaste se penche sur des histoires ouvertement comiques, comme dans *Le bal des vampires* ou *Quoi ?*, l'aspect purement comique n'est pas le plus prépondérant. Pourtant, son cinéma prête souvent à rire, ou du moins à déclencher chez le spectateur une mécanique presque de survie par le rire face à une quelconque situation de glaciation peuplant son œuvre. Dans la parfaite continuation de la question absurde, le monde polanskien, gesticulant sans réelle motivation logique, tend à se diriger parfois vers le rire. Or, dans son fameux essai sur le rire, Bergson précise : « *L'absurdité, quand on la rencontre dans le comique, n'est donc pas une absurdité quelconque. C'est une absurdité déterminée. Elle ne crée pas le comique, elle en dériverait plutôt. Elle n'est pas la cause, mais effet – effet très spécial, où se reflète la nature spécial de la cause qui le produit.* »⁹⁴ En effet, c'est ainsi que certains événements, dont il sera question plus loin, permettent, dans un mouvement de déviation vers l'absurde polanskien, l'émergence du rire. À plusieurs occasions dans *Répulsion*, qui n'est définitivement pas un film portant à rire, trois joueurs de banjo interviennent sans raison en arrière-plan de l'intrigue. En soi, la vision de ces vieillards n'est pas fondamentalement drôle, mais c'est l'interruption du logique par l'absurde qui va interloquer, puis déclencher le rire chez le spectateur. En ce sens, l'humour chez Polanski relève de la volonté de dévoilement d'un monde dérégulé par les événements dont il a déjà été question précédemment. Néanmoins, il semble que la notion principale de son humour se concentre sur des extravagances davantage que sur de l'absurde, même s'ils entretiennent très souvent et presque naturellement des contiguïtés.

La notion de burlesque est périlleuse, car elle soulève une multitude de paramètres complexes dont la maîtrise n'est pas ici le propos. D'après Emmanuel Dreux : « *Ce que nous appelons " cinéma burlesque ", nous français, désigne un comique [...] dont les person-*

⁹³ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 81.

⁹⁴ BERGSON, Henri, 1940. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 139.



Les joueurs de banjo dans *Répulsion* (1965)

nages sont moins le support d'une peinture de caractère, de ses ridicules et de ses travers, que le lieu d'expression d'êtres irréductibles et totalement singuliers. »⁹⁵ Il semble que la mise en image des personnages polanskiens soit justement propice à l'avènement « d'êtres irréductibles et totalement singuliers » au détriment d'une quelconque satire de ceux-ci. Dès son court-métrage *Les mammifères*, l'influence du burlesque se présente sous la forme littérale de ce que les américains appellent le slapstick. En substance, la lutte éternelle pour le pouvoir dont il est question dans le film révèle un humour semblable à celui que l'on pourrait trouver dans des films de Chaplin ou Keaton, à savoir des attitudes démesurées provoquant des entrées et sorties de champ. L'extravagance des gestes conduisent à d'autres gestes et ainsi de suite jusqu'à créer un bourdonnement mécanique permanent. La première partie du court-métrage oppose les deux personnages dans la neige, puis dans la deuxième partie, c'est l'un des deux hommes qui se fait désormais attaquer par l'autre homme devenu invisible. Le génie de Polanski étant de faire figurer cet assaillant par le biais d'un costume blanc qui, sur la neige, devient imperceptible. Ici, la volonté du cinéaste semble être simplement de créer du mouvement. À propos de l'œuvre de Feydeau, Ionesco commente : « *Il y a une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie. [...] Le comique est peut-être là, dans cette progression déséquilibrée, désordonnée du mouvement.* »⁹⁶ Il semble justement que chez Polanski ce soit de ce mouvement même dont on se moque. La vision, presque nihiliste, du cinéaste tend à broser le portrait d'un monde épileptique où, certes, tout est replacé dans une absurdité totale, mais aussi par rapport auquel il impose une distance, à savoir l'humour. À propos de l'humour juif, Philippe Klatzmann évoque : « *Si les grands drames n'incitent guère à l'humour, celui-ci a pu constituer une forme de résistance aux petites persécutions quotidiennes ou à la misère des ghettos.* »⁹⁷ Face au non-sens de la persécution nazie dans le ghetto et de la Shoah en générale, le rire joue le rôle d'une soupape permettant de mettre une distance entre le système absurde et la victime de ce système. En ce sens, l'humour de Roman Polanski est régi par les mêmes règles de préservation contre l'absurde, voire même de son humiliation. Dans la séquence finale du *Bal des vampires*, le professeur Abronsius et son assistant Alfred participent à la cérémonie dansante qu'or-

⁹⁵ DREUX, Emmanuel, 2007. *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris : L'Harmattan, p. 17.

⁹⁶ IONESCO, Eugène, 1966. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, p. 305.

⁹⁷ KLATZMANN, Philippe, 2009. *L'humour juif*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 5.

ganisent les striges parées de costumes d'époque, sous les notes de clavecin de Krzysztof Komeda. Afin de ne pas se faire remarquer, les deux personnages se synchronisent tant bien que mal aux gestes mécaniques des vampires. Ici, le comique tient au décalage entre le mouvement algorithmique des vampires et l'extravagance des mouvements approximatifs des deux personnages. Par conséquent, la distance du rire par rapport à l'absurde ne se fait pas vis-à-vis du mouvement en lui-même, mais de son altération. La prise de distance que permet le rire est un moyen de ne pas s'impliquer dans la mécanique trop bien huilée et caractéristique de ce monde hostile, en l'occurrence les vampires. Ainsi, dans *The ghost writer*, le jardinier qui nettoie la terrasse se retrouve à remplir sans fin une brouette évidée par le vent, à l'image des danaïdes et leurs tonneaux. Dans la logique polanskienne, il s'agit ici d'un personnage prit dans le flux mécanique et absurde, et par conséquent de l'Enfer dont l'humour est censé préserver. Dans son ouvrage sur la violence, Jacques Belmans avait déjà remarqué que Polanski dérive : « *de la satire vers l'humour absurde qui illustre une volonté de refus. Ce dernier est, malgré les apparences, l'arme des tendres et des vulnérables.* »⁹⁸ Le rire polanskien agit comme un système de protection contre le monde hostile créé par ses soins et, en cela, fait du cinéaste un survivant en constante adaptation dans cette société post-guerre mondiale.



Personnage du jardinier pris dans un flux mécanique et absurde dans *The ghost writer* (2010)



Lutte éternelle pour le pouvoir dans *Les mammifères* (1962)

⁹⁸ BELMANS, Jacques, 1972. *Op. cit.*, p. 44.

L'humour, la politesse du désespoir

Longtemps attribuée à Hugo, Wilde ou Valéry, mais qui en réalité revient de droit à Chris Marker, la fameuse maxime « *l'humour est la politesse du désespoir* » colle parfaitement à l'œuvre de Roman Polanski. Si la moquerie du mouvement figure une prise de distance du réalisateur, alors l'humour noir et l'ironie chez Polanski tirent son cinéma vers ce que Figaro résumait comme suit : « *L'habitude du malheur. Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer.* »⁹⁹ En revenant sur la présentation de *Cul-de-sac* à Pierre Roustang, Roman Polanski raconte : « *Il [Pierre Roustang] me pressait aussi, quand j'écrivais pour l'écran, de mettre une sourdine à mon sens de l'humour, très "Europe centrale".* »¹⁰⁰ Dès lors, il s'agit ici de définir ce genre d'humour dont Pierre Roustang se plaignait et qui, en réalité, révèle le cinéma de Polanski comme l'une des seules pièces cinématographiques issue d'un cinéaste ayant survécu au drame juif de la seconde guerre. Jean-Loup Bourget évoque le travail de Billy Wilder : « *Il serait trop facile de dire que son humour noir, qui n'épargne aucune cible, est le masque d'une humanité déçue, voire d'une sentimentalité qui se laissera deviner dans quelques œuvres, mais c'est un humour de survivant, un humour d'après l'extermination des Juifs d'Europe.* »¹⁰¹ Même si très différent de la corrosion ironique de Wilder, le comique chez Polanski relève néanmoins d'une sorte de volonté de rire de ce qui n'est pas drôle, voire même de profondément terrifiant.

Pour Bergson : « *on obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.* »¹⁰² Ainsi, « *l'idée* » dont parle Bergson se tient principalement dans le geste violent et « *le ton* » utilisé est bien sûr l'extravagance, voire l'absurde. En outre, il est tout à fait légitime de parler de l'existence d'un humour extrêmement noir et presque glacial parsemant le cinéma polanskien. L'humour noir est une forme particulière et déterminée de l'expression comique ; il dresse le tableau d'un monde cruel et amer tout en le ridiculisant pour son absurdité. Nombreuses sont les occurrences polanskiennes où la violence apparaît non pas pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un acte brutal, mais pour un effet comique. Dans *Cul-de-sac*, George avertit l'enfant de la fragilité du cerf-volant par le biais de gestes dignes d'illustrer la célèbre formule bergsonienne du mécanique plaqué sur le vivant. George appuie sa main sur la tête de l'enfant comme geste affectueux tout en lui signifiant : « *Tu vas être un grand garçon Nicolas ? N'est-ce pas ?* » Pour l'heure, il n'y a rien de violent dans cette situation, pourtant George serre les dents à l'occasion de cette réplique et l'enfant opine du chef sous l'impulsion de l'adulte. Cette mécanique gestuelle légèrement extravagante laisse sous-entendre une volonté de tuer l'enfant dévastateur, ce

⁹⁹ BEAUMARCHAIS, 1982. *Le barbier de Séville*. Paris : Gallimard, p. 57.

¹⁰⁰ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁰¹ BOURGET, Jean-Loup, 2006. *Hollywood, un rêve européen*. Paris : Armand Colin, p. 60.

¹⁰² BERGSON, Henri, 1940. *Op. cit.*, p. 94.



Situation de crispation et gestuelle mécanique dans *Cul-de-sac* (1966)

qui crée l'humour puisque le personnage se retient d'agir. Puis, cet effet est amplifié lorsque l'enfant mord le doigt menaçant de George qui, de son côté, garde son calme pour ne pas alarmer les parents. Dans cette scène, tout l'aspect comique réside dans la précision gestuelle qui renvoie aux conventions sociales. D'après Gérard Lenne : « *L'humour noir n'est jamais innocent, c'est un point de vue délibéré. L'intérêt de certains films, c'est de jouer sur une déviation mobile, de revenir à volonté à un point de vue qui n'est pas celui du rire.* »¹⁰³ Dans *Cul-de-sac*, cette situation avec le jeune Nicolas n'est pas tout à fait drôle, car, au contraire, elle a tendance à crispier. Polanski élabore une mise en scène anempathique avec son sujet, autrement dit l'aspect comique est l'enrobage de la situation de tension entre les deux personnages. Plus concret encore, les premières minutes de *Quoi ?* montrent le viol du personnage féminin avec humour. Au cours du viol, l'un des trois violeurs ayant perdu ses lunettes sodomise le deuxième qui est lui-même en train de violer Sydne Rome. Dans cette séquence, le sujet éminemment horrible du viol est enveloppé par l'extravagance gestuelle conduisant ainsi à ramener l'agression à une absurdité totale. En somme, ce genre de séquence polanskienne pourrait être l'étrange et dérangeant fruit du mariage entre *Salo et les 120 journées de Sodome* (1975) de Pasolini et *Le kid* (1921) de Chaplin. Le film tout entier est d'ailleurs construit sur ce même principe d'enrobage d'un monde absurde et cruel sur lequel Polanski impose une distance et qui, par conséquent, force à rire de ce qui n'est pas drôle. Par ce geste, le cinéaste évoque la vision d'un monde dans lequel il ne reste plus rien à sauver, un monde où il ne reste plus qu'à regarder et rire, ou du moins d'éviter de pleurer. De même, dans la comédie *Le bal des vampires*, l'intrigue principale n'est ni plus ni moins que celle de *Nosferatu*, mais où tout ce qui se rapporte à la mort est traité comme une farce. La découverte du corps inerte et gelé du gérant de l'hôtel par sa femme donne lieu à une représentation morbide et pour le moins saugrenue. Le corps pétrifié déclenche une vision absurde de la mort que le cinéaste s'amuse à railler ; littéralement, il se fout de la mort. En quelque sorte, Polanski ironise sur ce qu'il connaît profondément au lieu de le prendre avec gravité. En somme, il présente au spectateur sa profonde aversion de l'absurdité du monde, certes avec une sorte de fascination pour elle, mais toujours avec dérision. Définitivement, il semble que pour le rescapé du ghetto de Cracovie, l'humour est la politesse du désespoir.

¹⁰³ LENNE, Gérard, 1977. *Op.cit.*, p. 73.

Pour un enfant ayant porté l'étoile jaune s'il est une chose dégradante et humiliante dont la dérision semble être d'office prohibée, c'est bien celle de l'antisémitisme. En plein cœur des discussions sociétales actuelles, l'humour sur la Shoah est une question particulièrement épineuse que même les mots de Desproges, « *On peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui* », ne suffisent plus à résoudre. Bien évidemment, il n'est pas ici question d'aborder le thème de l'humour et l'antisémitisme, mais, en revanche, de comprendre comment les occurrences de ce type de plaisanteries se présentent dans l'œuvre de Polanski. « *Pardonnez-moi, mais vos dents sont sur mon cou* », tel est le sous-titre du *Bal des vampires* résumant parfaitement cette manière dont la victime ironise son propre sort. À propos de ce film, Polanski écrit : « *Cette Transylvanie du début du XIX^{ème} siècle a été fabriquée avec mes souvenirs de Pologne, souvenirs d'enfance ou souvenirs d'école, de livres que j'avais lus. Cette campagne du Bal des vampires, celle de Noces de Wyspianski avec ses nobles, ses paysans, l'aubergiste juif qui est le riche du village.* »¹⁰⁴ Bien que la judéité de la famille de l'aubergiste Shagal soit confinée en arrière-plan au cours du film, Polanski s'amuse néanmoins des clichés habituellement attribués aux juifs. Le personnage de Yoine Shagal représente donc le rôle du père riche, protecteur vis-à-vis de sa fille, et surtout d'une fourberie à toute épreuve. La femme, Rebecca Shagal, est le type même de la mère juive voilée, assidue au travail et aux réactions démesurées face au drame (les mains au ciel ou sur la tête). Confrontés à des vampires aryens, cette famille juive fait l'objet de situations antisémites que Polanski traite avec humour. Devenu lui-même vampire, Yoine Shagal emménage avec son cercueil sous le bras dans le tombeau-dortoir des Krolock, lieu qui, bien évidemment, n'est pas digne de son rang. En conséquence, Shagal se fait jeter dehors par Koulok, le domestique bossu des Krolock. La caricature de la judéité de Yoine Shagal devient évidente lorsque celui-ci se met à négocier sa place aux côtés des vampires de race noble. L'air de rien, Polanski aborde ici, avec dérision, un sujet très sérieux parcourant toute son œuvre : la persécution du juif condamné à errer de pièce en pièce. Dans *Le bal des vampires*, les personnages sont volontairement caractérisés socialement afin de les anthropomorphiser : le vampire juif, le vampire homosexuel, le vampire noble, le vampire sénile, etc. En mettant en scène un univers fantastique avec autant de détails, Polanski travaille, à l'image de Kafka, l'absurdité réaliste ou, autrement dit, un monde impossible mais qui, par de nombreux aspects, est proche du nôtre. Bien sûr, cette façon de représenter le monde est un moyen de s'en extirper pour s'en moquer, un moyen de provoquer la distance nécessaire au rire. Dans *Quoi ?*, Nancy essaye de légitimer l'appétence sexuelle de Alex en demandant à l'un des habitants de la villa : « *Peut-être a-t-il eu une enfance difficile ?* ». Surgissant de dessous la table, un troisième personnage interprété par Polanski répond avec ironie : « *Et moi alors ?* ». On voit bien ici que le cinéaste construit une blague presque extra-filmique qui renvoie à son enfance dans le ghetto. En ce sens, Roman Polanski n'hésite pas à user de l'autodérision pour prendre de la distance sur sa situation passée comme s'il s'agissait d'exorciser de vieilles terreurs.

¹⁰⁴ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op.cit.*, p. 86.

Comme l'évoque Susan Sontag : « *Il y a au fond des pires catastrophes et atrocités du monde moderne quelque chose qui porte à rire, pour autant que l'on s'écarte du prosélytisme social et d'un sérieux largement conventionnel. L'expérience moderne est marquée du signe de la comédie – comédie diabolique désormais plutôt que divine -, du fait de l'intervention de l'automatisme, de ses gestes et de ses situations, de l'absurdité fondamentale de tous ses rapports.* »¹⁰⁵ Le cinéma de Roman Polanski entretient par le rire un rapport fondamental à une vision d'un monde d'après la guerre, c'est-à-dire un monde qui a été aspiré par la Shoah. Bien que celui-ci se soit extirpé de cette abomination nazie, il n'en demeure pas moins que l'environnement autour du cinéaste soit contaminé par cette expérience cruelle et illogique du monde. La persistance du ghetto dans le cinéma de Roman Polanski est dessinée en filigrane sur une œuvre qui révèle ce monde où la survie omniprésente condamne le sujet à s'adapter constamment à un vide existentiel absurde face auquel le rire reste la seule salvation possible. Ronald Harwood, le scénariste du *Pianiste*, raconte : « *L'humour est un élément vital quand on veut survivre. Les blagues juives ont toutes un arrière-plan tragique. En travaillant sur le texte, Roman et moi avons beaucoup blagué. C'était la seule façon d'aller jusqu'au bout des choses, de tenir.* »¹⁰⁶ Incontestablement, Roman Polanski fait partie de ces survivants qui s'empressent de rire de tout, de peur d'être obligés d'en pleurer.



Vision absurde et burlesque de la mort dans *Le bal des vampires* (1967)



Yoine Shagal négocie sa place auprès des vampires aryens dans *Le bal des vampires* (1967)

¹⁰⁵ SONTAG, Susan, 2010. *L'œuvre parle*. Paris : Christian Bougois, p. 79.

¹⁰⁶ ALION, Yves, 2003. Entretien avec Ronald Harwood. *L'avant-scène cinéma*. Mars 2003, n°520, p. 8.

III

Construction d'une mémoire visuelle entre témoignage et réminiscence

Chargé de motifs et de thèmes en filigrane du ghetto juif, le cinéma de Roman Polanski invite à parcourir un monde éventré par cette balafre historique ayant fait basculer l'époque dans une nouvelle ère. Dès lors, du « *comment ?* » naît inéluctablement le « *pourquoi ?* ». Pourquoi l'œuvre du cinéaste évoque presque en permanence l'expérience du ghetto de manière plus ou moins consciente ? Afin de répondre à cette interrogation, cette dernière partie met en lumière ce qui constitue la mémoire visuelle du ghetto que Roman Polanski construit, pierre après pierre, en oscillant entre une volonté de témoigner de son expérience et une incursion de ces réminiscences cohabitant au sein de l'œuvre. Face au *Pianiste*, son film le plus emblématique, la question du témoignage devient centrale et pourtant les mêmes motifs réminiscent circulent en son sein, comme si celui-ci les révélait au grand jour pour les rendre enfin véritablement signifiants. De cette démarche émerge une nouvelle forme de monstration cinématographique face à l'Histoire et de nouvelles modalités de représentation qui sont ontologiquement liées à la condition même de l'artiste. Ainsi, cette construction mémorielle polanskienne se tient dans l'inconfortable position qu'évoque Georges Didi-Huberman : « *Celui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison, mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui, au contraire, qui désire voir ou plutôt regarder, perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir.* »¹⁰⁷

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1990. *Devant l'image*. Paris : Les éditions de minuit, p. 172.

1. Le témoignage plein cadre : étude du film *Le pianiste*

« Mon film le plus personnel, le seul où je mets en scène des choses vécues par moi-même, et qui font l'objet des premiers chapitres de ces mémoires :
Le pianiste. »¹⁰⁸

Un conglomérat de souvenirs

Dans la filmographie de Roman Polanski, *Le pianiste* occupe la place centrale, une place révélant la quintessence de son art, sa raison d'être. Le cinéaste avoue lui-même désirer que ce soit ce film qui lui survive comme œuvre symbole de son cinéma. Si précédemment l'étude s'est principalement portée sur les effets cinématographiques collatéraux de l'expérience du ghetto, il est question, en parcourant *Le pianiste*, de s'attacher au témoignage du cinéaste. En d'autres termes, l'analyse approfondie de ce film conduit à s'interroger sur la volonté du cinéaste de rentrer dans le vif d'un sujet autour duquel il n'a cessé de tourner. L'acte de témoignage consiste en une démarche particulière visant à rapporter des faits censés avoir été vécus par le rapporteur dans le but d'en accentuer la véracité. Or, la démarche de Polanski dans *Le pianiste* n'est pas tout à fait celle d'un témoignage, si l'on s'en tient à la définition, contrairement à ce qu'il produit dans son autobiographie. En effet, il convient de rappeler que le film est une adaptation du livre de Wladyslaw Szpilman relatant son expérience au cœur du ghetto de Varsovie. Il est intéressant de s'attarder sur la démarche du cinéaste consistant à s'appuyer sur un livre de témoignage pour en tirer un film également issu du souvenir du cinéaste lui-même. C'est en ce sens que *Le pianiste* s'inscrit dans une logique de conglomération de souvenirs.

Dès le premier plan, le cinéaste estampille son film d'images d'archives de la ville de Varsovie comme pour attester de la véracité des faits qui vont suivre. Pour autant le choix de ces images n'est pas anodin puisque Polanski ne jette pas son dévolu sur des images montrant le ghetto, mais davantage sur la ville fourmillante, symbole de l'existence d'une vie avant la guerre. Sur ces images s'apposent les notes de piano de Wladyslaw Szpilman soulignant ainsi la volonté du cinéaste d'ancrer profondément le personnage dans une réalité historique. Tylski l'a déjà très bien remarqué : « *Il s'agit ainsi pour Polanski, dès l'incipit de son film, de retracer ouvertement les liens, les passages, les échanges et finalement la fusion entre les témoignages écrits et visuels et son film proprement dit.* »¹⁰⁹ Le fait que ce soit des images d'avant-guerre que le cinéaste met en avant appuie aussi l'idée qu'il ne

¹⁰⁸ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 496.

¹⁰⁹ TYLSKI, Alexandre, 2006. « Le trait d'union » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 212.

semble pas exister de souvenirs de cette époque et que la guerre a vraisemblablement tout emporté de cette période révolue dont ni le cinéaste, ni le pianiste ne semble se souvenir. La notion de trait d'union entre le témoignage et la fiction qu'aborde Tyłski est tout à fait juste, mais il convient aussi de la nuancer. Le raccord net entre l'image d'archive montrant cet homme pressé et les mains de Szpilman sur le piano crée une césure précise entre la grande Histoire, celle de la seconde guerre mondiale, et la petite, celle de Polanski et Szpilman. En d'autres termes, le cinéaste indique brutalement que ce qu'il s'apprête à montrer après des images d'archives est, certes, une fiction, mais surtout le fruit d'une mémoire. Les images d'archives endossent, en surplus, une forme d'absence de témoignage de cette ère oubliée en contrepoint de la fiction qui, elle, est chargée de souvenirs réels. D'après Stuart Liebman : « *Il n'y a en effet, dans les livres écrits par les survivants de l'Holocauste, pas de thème plus constant que celui d'un immense besoin de porter témoignage sur ce que l'on considère comme des vérités historiques uniques, rapportées d'après la plus stricte réalité.* »¹¹⁰ D'ailleurs, le cinéaste avoue avoir éprouvé un profond regret concernant l'utilisation de langue anglaise au lieu du polonais, ce qui confirme ce désir de véricité. Ce raccord abrupt qui initie *Le pianiste* porte en lui et en tous points cette fonction vitale consistant à rapporter des faits historiques dans ce qu'ils ont de plus réels.



Images d'archives de Varsovie raccordées brutalement sur les mains de Szpilman dans *Le pianiste* (2002)

La démarche polanskienne face à cette volonté de témoigner se fonde sur une exigence d'intégrer des souvenirs pour accentuer ce que l'image d'archive ne peut restituer. Dès lors, le film se construit sur la base d'un conglomérat de souvenirs de deux survivants du ghetto. Il existe de nombreux ouvrages de témoignages concernant les horreurs de la seconde guerre, pourtant Polanski choisit d'adapter celui de Szpilman. En effet, il est important de noter que l'histoire de Szpilman rejoint de manière très similaire celle du jeune Polanski. Par chance, l'expérience des deux hommes s'est arrêtée aux portes du ghetto où ils perdent leurs proches (la maman pour Polanski et toute la famille pour Szpilman), ce qui les a tous deux conduit vers une période d'errance et de fuite. Par conséquent, il semble que Roman Polanski ait choisi d'adapter précisément ce témoignage en raison du rapport de proximité biographique qu'il entretient avec cet ouvrage. Pour l'emprunter à Thierry Cormier, il semble que Roman Polanski ait trouvé dans le personnage de Szpilman : « *son alter ego*

¹¹⁰ LIEBMAN, Stuart, 1998. « L'Holocauste dans le cinéma polonais » in : BAECQUE, Antoine de (dir.), DELAGE, Christian (dir.), *L'Histoire au cinéma*. Paris : Édition complexes, p. 194.

imaginaire. »¹¹¹ À l'image des journalistes, Polanski propose une sorte de vérification de ses propres sources en les confrontant à d'autres, en l'occurrence celles de Szpilman. *Le pianiste* est un film truffé de références aux vies des deux hommes dont, par exemple, cette réminiscence de la boîte de cornichons. En effet, Polanski évoque dans son autobiographie : « *une gigantesque boîte de cornichons malossol (demi-sel) – un véritable sceau.* »¹¹² Absente du livre, cette boîte donne lieu dans le film à une scène de résurgence animale totale de Szpilman dans laquelle celui-ci tente l'impossible pour l'ouvrir. De ce vague souvenir, Polanski crée de la fiction et, en ce sens, il semble que ce soit précisément dans cette alchimie que se tient l'art polanskien. Au regard des motifs et des thèmes évoqués précédemment, il convient d'affirmer le besoin, presque vital, d'avouer au monde l'appartenance, à un moment ou un autre, à l'univers de la fiction. Face au tableau *Les époux Arnolfini* de Van Eyck, Polanski déclare ceci : « *Dans ce tableau, au-dessus du miroir situé derrière le couple, on peut lire : " Johannes de Eyck fuit hic " (Jan van Eyck fut ici) – " détail caractéristique d'une attitude foncièrement réaliste ", comme disent les dictionnaires de peinture. " J'y étais ", ce pourrait être ma devise, je devrais la mettre dans un film.* »¹¹³ Dans *Le pianiste*, parmi de nombreux autres ajouts par rapport au livre, Roman Polanski greffe une réplique de Szpilman avouant à sa sœur : « *J'aurais aimé mieux te connaître* ». Au regard de ce qui a été démontré, il serait tout à fait légitime de penser que le cinéaste évoque par cette phrase un regret qu'il se permet de confesser à travers son art. Mais, cela est sans compter sur l'ambiguïté, encore et toujours, présente chez Roman Polanski, car nul ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agit là d'un souvenir réel ou d'une fiction intégrale. En ce sens, même si le conglomérat de souvenirs semble être un gage de confiance, il est aussi, et surtout, un moyen pour le cinéaste de prendre de la distance, de ne pas s'impliquer.



Szpilman avec la boîte de cornichons dont parle Roman Polanski dans son autobiographie

¹¹¹ CORMIER, Thierry, 2004. « *Le pianiste, le locataire au-dessus des camps* » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 87.

¹¹² POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 24.

¹¹³ BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 101.

Le refus de sentimentalisme : une objectivité cinématographique

À l'inverse d'une démarche larmoyante comme celle de Steven Spielberg ou Roberto Benigni, Polanski s'attache à des faits précis pour montrer le travail quasi mécanique de l'horreur nazie. Le fait que le cinéaste témoigne de son expérience engendre une sorte d'objectivité protectrice destinée à effacer toute sorte de sentimentalisme. Ainsi, mis à part les images d'archives du départ, il n'est plus question de culminer au-dessus de la guerre en surajoutant des indications pour la raconter, mais davantage de se cantonner à une mise en scène glaciale face à laquelle le spectateur est impuissant. Si le cinéaste avoue qu'il aurait pu réaliser le film les yeux fermés tant ses souvenirs étaient intacts, il n'en reste pas moins que celui-ci effectue un réel travail de mise en scène aussi puissant que dans ses précédents films. En revanche, contrairement à l'agglomération de souvenirs, la réalisation de Roman Polanski tend à prendre de la distance avec son sujet, ce qui paraît tout à fait antinomique à une démarche de témoignage.

Bien que le fond soit fortement enrichi d'expériences personnelles, la forme du film *Le pianiste* déclare tout autre chose. Ces expériences passées sont en réalité montrées au public avec une extrême objectivité comme s'il s'agissait de masquer totalement le dispositif cinématographique au profit du profilmique. Dès lors, le plan fixe se révèle comme une figure de monstration privilégiée, car le mouvement, à l'inverse, suppose une subjectivisation. Alors qu'un groupe de juifs est conduit au travail forcé, un officier nazi zélé décide d'arrêter le convoi afin d'exécuter au hasard une dizaine d'hommes et, en l'occurrence, la mise en image de ce passage se fait principalement par le biais d'un plan fixe. Ici, la fixité joue le rôle de la formalisation de l'impuissance du spectateur et, par le même biais, du monde face à l'horreur nazie. Au départ de l'arrière-plan, l'officier avance au gré des victimes allongées sur le sol en les exécutant sommairement pour finir par la dernière située au premier-plan. Le plan fixe accentue cette trajectoire inéluctable de l'officier allemand que rien ne peut arrêter, pas même le fait que son chargeur soit vide. En effet, contrairement à *La liste de Schindler* dans lequel l'arme s'enraye comme par manifestation du divin, Roman Polanski montre par ce plan une mécanique lancée à toute vitesse et complètement incoercible. La mise en scène de Spielberg s'oppose à celle de Polanski par cette volonté de réitérer le geste nazi avec pour dessein de changer l'Histoire. C'est d'ailleurs ce qui a tourmenté Jean-Luc Godard dont : « *Il faut rappeler que dans une lettre qui est un véritable testament de ce qu'il tient pour son échec politique comme cinéaste, Jean-Luc Godard cite en première place le fait d'avoir été incapable d'empêcher Steven Spielberg de reconstruire Auschwitz pour y tourner La liste de Schindler.* »¹¹⁴ Or, chez Polanski, il n'y absolument aucune volonté de changer l'Histoire, car, au contraire, il est davantage question dans *Le pianiste* de rendre compte, de témoigner. En ce sens, la fixité de l'image renforce le conglomérat de souvenirs visant à rapporter les faits dans la plus stricte

¹¹⁴ FRODON, Jean-Michel, 2007. « Des chemins qui se croisent » in : FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 24.

vérité. Dans cette séquence d'exécutions sommaires, le regard n'est celui de personne en particulier, car il est davantage un point de vue objectif du cinéaste sur sa propre expérience et celle de Szpilman. En revanche, dans un autre passage, la caméra de Polanski opère une translation menant à une sorte de substitution au point de vue de la caméra nazie. En effet, la caméra « *objective* » du cinéaste capte le mouvement de la foule déplacée du ghetto vers un camp de transition avant la déportation. Cependant, cette fois, Polanski crée une sorte de raccord regard permettant de se placer du point de vue de l'opérateur allemand. Par ce raccord, le cinéaste effectue un geste glacial de vision du monde par les yeux du bourreau, une vision qui interroge, sous un nouveau jour, la fixité du plan récurrente dans le film. Outre le désir de témoignage et la sensation d'impuissance, le plan fixe révèle une manière de voir le monde avec désintérêt et détachement et, en d'autres termes, de s'en détacher non plus par protection, mais par absence d'humanité. Au cœur de son film, Polanski interroge la fonction du plan fixe comme le reflet d'une position objective, ou détachée, dont les effets diffèrent selon l'ancrage du point de vue lui-même. Par une démarche parfaitement similaire, la caméra fixe et objective, face au premier exode des juifs vers le ghetto, trouve dans le personnage de Dorota un ancrage permettant de donner un point de vue radicalement opposé à celui de la caméra nazie. Bien que la distance par rapport au sujet soit la même, la cause est pour Dorota une perte de sens totale face à l'événement, alors que pour les nazis elle est symptomatique d'un retrait mécanique du monde. On retrouve ici une méthode très présente chez le cinéaste consistant à prendre de la distance face à l'insensé et l'absurde.

D'après Marc-Jean Filaire : « *Il faut comprendre alors que toute recherche d'explication ou quête de signification débouche sur la violence. Le sens est refusé. [...] Chercher à comprendre n'aboutit qu'au non-sens. Polanski a repris la scène [du nouvel an] avec une grande fidélité : l'incohérence est le seul fil conducteur de l'enchaînement entre ce qui devrait être les causes et les effets.* »¹¹⁵ Au cours de cette fameuse séquence, l'acte d'humiliation insensé est filmé selon deux points de vue : celui de l'officier saoul et celui de Wladek Szpilman. En revanche, le plan introduisant la scène et celui qui la conclut illustrent parfaitement cette objectivité que l'absurde induit puisqu'ils se caractérisent par une fixité parfaite et une absence d'ancrage dans un personnage. À l'image de la prise de distance que s'impose Roman Polanski avec le rire, le plan fixe est une réaction légitime face à l'insensé. De la même manière que Szpilman évite de demander « *Pourquoi ?* », Polanski efface toute forme de réflexion sur l'événement absurde, ce qui, en soit, constitue l'élaboration d'une pensée artistique. Pour un cinéaste très formaliste et désireux de nouvelles technologies, dans *Le pianiste*, toute forme de poésie de l'image est refusée par le metteur en scène afin de justement témoigner d'un monde sans poésie. En ce sens, le film de Polanski est à l'exact opposé de *Nuit et brouillard* ou de *Shoah*, car il ne prétend pas à une forme cinématogra-

¹¹⁵ FILAIRE, Marc-Jean, 2006. « Pour une lecture distanciée du *Pianiste* » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 231.

phique nouvelle pour rendre compte de l'événement. Là où Lanzmann et Resnais inventent un geste cinématographique relevant presque de l'esthétique des ruines, Polanski propose une fiction-témoignage dénué de toute manifestation artistique. Néanmoins et à la réflexion, il semble que, chez Polanski, il subsiste tout de même une forme de lumière au bout du tunnel qui repose justement sur la salvation artistique.



Fixité du plan en rapport avec l'impuissance du spectateur dans *Le pianiste* (2002)



Raccord sur une vision désintéressée du monde



La caméra trouve un ancrage révélant la perte de sens dans le point de vue de Dorota

La transmission par l'art

La perte de sens à l'œuvre dans *Le pianiste* se révèle par une objectivisation de la caméra forcée de s'extirper du monde face à l'absurde. Pourtant, dans le film, il ne s'agit pas uniquement de cela puisque l'accès au domaine artistique, en général, se réduit au fur et à mesure que l'armée allemande accule le peuple juif alors même que le personnage principal est un artiste. Au début du film, Szpilman est en train de jouer du piano à la radio quand, soudainement, une bombe se fait entendre à l'extérieur du bâtiment jusqu'à ce que l'une d'entre elles fasse exploser les murs du studio. Cette première apparition du personnage principal exerçant son art révèle magistralement son importance dans la vie de Szpilman, notamment quant à son apport de sens. Sur ces notes de piano du *Nocturne n°20* de Chopin, les bombes agissent progressivement comme des atteintes à l'art et donc au sens. La première occurrence attire simplement le regard du pianiste vers l'extérieur, alors que la deuxième provoque une très courte interruption du morceau et des chutes de bouts du plafond. Szpilman est séparé de ses collègues par une vitre insonorisée, ce qui donne lieu à un dialogue muet entre lui et le technicien l'incitant à stopper la musique. Bien évidemment, le pianiste refuse de céder à la peur et continue de jouer. C'est alors que la dernière bombe traverse la première fenêtre du bâtiment puis celle insonorisée pour atteindre en plein cœur le pianiste et son art. Cette gradation de l'événement explosif montre à quel point la musique joue le rôle central dans la vie de Szpilman et, par conséquent, l'abjection de l'acte que vient de commettre l'invasisseur. Le sas dans lequel se situe le technicien permet de faire figurer la totale plénitude du pianiste dans sa salle où absolument aucun son ne peut s'immiscer. Comme dans tous les films de Roman Polanski, l'espace le plus profondément intime est violé et laisse progressivement place au non-sens le plus absolu. Marc-Jean Filaire remarque : « *La perte des livres, au fil des événements tragiques qui accablent le milieu juif varsovien, est vécue comme un supplice au même titre que le manque d'aliments : les nourritures terrestres ne nient pas celles de l'esprit.* »¹¹⁶ En effet, outre l'importance de la musique pour Szpilman, la disparition de la littérature montre à quel point le domaine artistique préserve l'humanité de la communauté juive de Varsovie en vue de sa destitution. Peu à peu, la seule littérature disponible pour les Szpilman se cantonne au *Marchand de Venise* de Shakespeare comme une sorte d'ironie du sort. Sans rentrer dans les détails, cette pièce est célèbre pour son ambiguïté à propos de l'antisémitisme présumé de l'auteur concernant le personnage de Shylock. Pourtant Polanski en fait le dernier contact artistique de la famille avant d'être déportée en citant un passage célèbre : « *Si vous nous piquez, saignons-nous pas ? Si vous nous chatouillez, rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, mourrons-nous pas ? Si vous nous faites tort, nous vengerons-nous pas ?* »¹¹⁷ À partir de cet instant, les seuls rapports à la lecture qu'entretiendra Wladyslaw Szpilman se réduiront à la confrontation des écriteaux

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁷ SHAKESPEARE, William, 1994. *Le marchand de Venise*. Paris : Flammarion, p. 157.

autoritaires et totalement arbitraires des allemands, et donc absurdes. Ce rapport à la culture comme symbole de l'humanité est capital au regard des nombreuses itérations qu'en fait Polanski dans son autobiographie : « *J'ai vu La sortie des usines Lumière sur un torchon.* »¹¹⁸ ou encore « *Le premier livre que j'aie jamais lu fut donc une chanson de geste française du XII^{ème} siècle, traduite dans un polonais archaïque très déroutant.* »¹¹⁹ L'art, et en particulier la littérature, est un geste se caractérisant par une volonté d'agencement logique, ou du moins significative, du monde, ce dont les juifs sont privés face à la barbarie nazie. En ce sens la présence de l'art dans *Le pianiste* témoigne, au même titre que les souvenirs de Szpilman et Polanski, d'une réelle expérience du ghetto en Pologne.



Atteinte progressive à l'art et au sens dans *Le pianiste* (2002)



Invasion de l'espace intime et perte du sens pour Szpilman à travers l'art

Bien que l'art permette au cinéaste de manifester la déshumanisation graduelle à l'œuvre dans le ghetto, il est aussi le point d'appui qui permet de se relever et de retrouver du sens. Dans cette séquence, peut-être la plus belle du cinéma de Roman Polanski, où Szpilman se remet à jouer du piano pour un officier allemand, l'art représente véritablement le retour à une humanité jadis écrasée. Au moment où Szpilman atteint le point culminant de son animalité, la question de l'officier concernant sa profession le renvoie directement à sa

¹¹⁸ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 36.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

condition : « *Je suis... J'étais un pianiste.* » À ce moment précis, Szpilman n'est plus que l'ombre de lui-même, car sa part d'humanité a été réduite à néant en parallèle de la disparition artistique dans sa vie. Le sentimentalisme objectif prend fin dans cette séquence pour laisser place au retour du sens, à une joie d'exister par l'art. Il faut noter que, dans son livre, Szpilman relate ce passage d'une toute autre manière puisqu'il confirme que ses mains squelettiques sur ce piano désaccordé ne pouvaient conduire qu'à une très mauvaise prestation. En revanche, la séquence de Roman Polanski montre une scène suspendue dans le temps, un instant parfait où l'homme retrouve la foi en l'humanité par l'art. Le halo lumineux désignant le piano comme une révélation divine, puis le resserrement de l'échelle de plan sur le visage et les mains de Szpilman génèrent ce moment de quintessence de l'être seul face à son art.



Instant de quintessence de l'être face à son art dans *Le pianiste* (2002)



Le sens retrouvé pour Szpilman à travers son art

Dans un film axé sur une volonté de témoigner d'une expérience du ghetto, Polanski transcende par ce passage cette notion de rapport des faits tels qu'ils se sont réellement passés pour se diriger vers une mise en scène émotionnelle. Pourtant, cette démarche s'inscrit tout autant dans une logique de témoignage puisque cette séquence est, en réalité, le point névralgique de l'implication de Polanski dans son désir d'exorcisme des terreurs passées. D'après

Joëlle Hullebroeck : « *Le livre de Wladyslaw Szpilman, Le pianiste, relatant son expérience du ghetto de Varsovie, et plus encore le film qu'en a tiré Roman Polanski, montre cette potentialité permanente de l'homme de sombrer dans le mal, la cruauté, le cynisme, l'indifférence, tout autant et à tout moment que dans le bien, la bonté, la générosité. C'est comme si à chaque instant l'homme pouvait encore et toujours à nouveau choisir, quels que soient ses antécédents familiaux, son histoire, ses actes antérieurs et opter pour des formes de bien ou des formes de mal.* »¹²⁰ En effet, à travers cette séquence, Polanski évoque une vision du monde sur lequel l'art permet de choisir le camp dont parle Joëlle Hullebroeck. Ici, l'officier nazi et Szpilman se retrouvent unifiés par les notes de piano à l'écart d'une humanité qui les dépasse dans un instant d'absolue perfection. En ce sens, le cinéaste appose sa marque artistique sur un film de témoignage pour, justement, attester de la salvation que l'art a joué sur la vie de Szpilman, mais aussi, de Roman Polanski lui-même. Au cours de ce moment éternel, les deux personnages que tout oppose touche du doigt l'utopie permettant de les rassembler sur un même pied d'égalité face à l'absurde et au non sens. Dès lors, le choix du livre de Szpilman pour asseoir son témoignage se révèle plus complexe que prévu puisque Polanski, dans un mouvement cyclique, semble simultanément rapporter des faits et transmettre son expérience tout en se retirant de sa position d'artiste puis de la revendiquer, mais toujours dans le même but de rendre compte d'une expérience du ghetto. Marc-Jean Filaire avait déjà abordé cette question : « *Interpréter une partition équivaut à lire à haute voix dans le but de faire entendre l'œuvre de l'artiste : l'interprète est alors un simple médium dont la maîtrise technique est au service de la transmission culturelle.* »¹²¹ Roman Polanski se fait l'interprète de Szpilman, mais, dans le même temps, outrepassa sa fonction pour ne faire plus qu'un avec le pianiste dont il partage l'expérience du ghetto et sa survie par l'art. D'ailleurs, *Le pianiste* se clos sur une séquence d'union parfaite du cinéaste filmant Szpilman au piano afin qu'il ne subsiste de ce film-témoignage que la volonté de transmettre cette expérience transcendée par le geste artistique. Au regard de la filmographie du cinéaste, il semble que l'intégralité de son projet artistique se cristallise dans cette idée de témoignage révélé par le plaisir de création du survivant hurlant au monde sa détermination à vivre.

¹²⁰ HULLEBROECK, Joëlle, 2005. La veuve noire. *Topique*. Février 2005, n° 91, p. 65-82. [En ligne], consulté le 21 avril 2017. DOI : 10.3917/top.091.0065.

¹²¹ FILAIRE, Marc-Jean, 2006. « Pour une lecture distanciée du *Pianiste* » in : TYLSKI, Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, p. 221.

2. La réminiscence : l'anti-témoignage ?

« La réminiscence n'a pas le poids du souvenir; elle est plutôt la touche fugitive qui nous effleure, souvent même à notre insu ; à la fois il en reste quelque chose et il n'en reste rien, il reste quelque chose qui n'est rien ; c'est une trace qui ne laisse pas de traces ! »¹²²

Une trace qui ne laisse pas de traces

Du latin *reminisci*, la réminiscence est avant tout un retour vers un souvenir oublié. Néanmoins, elle se caractérise particulièrement par son aspect flou condamnant le sujet qui l'accueille à la non reconnaissance. Comme l'évoque Jankélévitch, la réminiscence est une trace qui ne laisse pas de traces, c'est une vague sensation d'un événement vécu mais que l'esprit n'arrive pas à concrétiser totalement. Contrairement à l'effet similaire de déjà-vu, la réminiscence n'est pas un trouble de la mémoire mais un défaut de fabrication, une imperfection. Avant de se pencher sur le rapport qu'entretient la réminiscence avec Roman Polanski en tant que réalisateur, il convient d'aborder la condition réminiscente presque ontologique de l'image. D'après George Didi-Huberman : « *Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la " belle face " des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à ouvrir cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence.* »¹²³ Bien que Didi-Huberman n'utilise pas le terme de réminiscence, il semble néanmoins que la notion d'informe camouflée par l'apparence se rapproche fortement des occurrences polanskiennes étudiées précédemment. Ainsi, lorsque les fameux motifs polanskiens apparaissent aux yeux du spectateur, à l'image des réminiscences se présentant à leur hôte, ils ne peuvent qu'appeler à ouvrir sur ce qu'ils rendent visible. Philosophiquement, chez Platon par exemple, la réminiscence désigne le symbole des connaissances acquises au cours des vies antérieures. De son côté Aristote explique : « *La réminiscence est une forme de syllogisme. En effet celui qui a une réminiscence fait ce raisonnement qu'auparavant il a vu ou entendu quelque chose ou éprouvé quelque impression, et c'est comme une espèce de recherche.* »¹²⁴ Au regard d'Aristote, la réminiscence se dévoile alors sous un nouveau jour puisqu'elle induit une forme de quête du sujet la percevant. Dès lors, le motif polanskien se présente au regard du spectateur, notamment à cause de sa récurrence, comme un signe appelant à l'interprétation. Dans le cas de Roman Polanski, le motif n'est certes pas un lien direct vers l'expérience du ghetto, mais

¹²² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1998. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard, p. 87.

¹²³ DIDI-HUBERMAN, George, 2007. *L'image ouverte*. Paris : Gallimard, p. 58.

¹²⁴ ARISTOTE, 2002. *Petits traités d'histoire naturelle*. Paris : Les belles lettres, p. 62.

peut-être davantage la résultante d'une co-construction avec le spectateur. Dans son étude sur les signes, Martine Joly explique : « *Au-delà de la ressemblance, ce que l'on désire retrouver, selon Barthes, c'est " l'air ", " l'animula ", " la petite âme individuelle ", des personnes ou des lieux, qui nous permettront de nous écrier, devant l'image d'un " ça-a-été ", le " c'est ça ! " de la reconnaissance. Reconnaissance, qui correspondra [...] à la conformité avec une attente culturellement, psychiquement et historiquement déterminée.* »¹²⁵ Ainsi, dans l'œil du spectateur, il s'agira avant de tout de reconstituer les parties manquantes que provoquent ces réminiscences qui, par essence, sont incomplètes. Dans le cas de Polanski, le spectateur, notamment celui d'Europe, est sociologiquement préparé à recevoir les motifs comme des résurgences du ghetto puisque les images sont profondément ancrées dans l'inconscient collectif. Par conséquent, il a aussi tendance à voir ce qu'il veut bien voir et reconnaître ce qui sera conforme à sa condition sociale. Le réalisateur se transforme en une sorte de metteur en scène d'allusions, ce que le chanteur-poète Hubert-Félix Thiéfaine appelle élégamment un « *trafiquant de réminiscences volées à des foules amnésiques.* » L'oxymore de cette formule rend compte d'un paradoxe de la mémoire qui n'a que faire des réminiscences puisqu'elle ne pourra pas s'en souvenir, ce qui, chez Polanski, renvoie à une forme d'évacuation de souvenirs qui n'en sont pas réellement face à un auditoire en quête de l'*animula* dont parle Barthes. En ce sens et au regard de ce qui a été précédemment démontré à propos du *Pianiste*, la réminiscence dans le cinéma de Roman Polanski joue un rôle ambiguë de témoignage qui n'en est pas vraiment un : un anti-témoignage.

En substance, cet anti-témoignage se présentant sous la forme de trace qui ne laisse pas de traces paraît particulièrement propice au médium cinématographique notamment par le double fond de l'image dont parle Didi-Huberman. Face à la supposée toute puissante authenticité des images d'archives semble s'opposer le témoignage par la réminiscence. Comme l'écrit Bertolt Brecht : « *Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte.* »¹²⁶ Cinématographiquement, Godard soutient plus ou moins la même thèse : « *Le seul vrai film à faire sur eux – qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable – ce serait de filmer un camp du point de vue des tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. [...] Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain.* »¹²⁷ De par sa monstruosité, la seconde guerre mondiale sous-tend une question éthique vis-à-vis du témoignage et notamment en ce qui concerne la forme cinématographique. À l'image de ce que pouvait en dire Barthes, le cinéma souffre de cette propension au détail par rapport

¹²⁵ JOLY, Martine, 2005. *L'image et les signes*. Paris : Armand Colin, p. 79.

¹²⁶ BRECHT, Bertolt, 1970. *Écrits sur la politique et la société*. Paris : L'arche, p. 244.

¹²⁷ GODARD, Jean-Luc, 1963. Feu sur les carabiniers. *Cahiers du cinéma*. Août 1963, n° 146, p. 2.

à la littérature ; le cinéma montre l'événement dans toute sa « réalité », ce qui, dans le cas du génocide juif, aurait tendance à devenir parfaitement abjecte. Lorsque Roman Polanski démarre *Le pianiste* par des images d'archives, il passe une sorte de contrat de vérité avec le spectateur propre au témoignage. À l'opposé, la réminiscence est une allusion à la vérité, mais une vérité totalement subjective, ce qui, dans le cas de Polanski, n'oblige pas à passer un pacte avec le spectateur puisqu'elle survient aux ses yeux par inadvertance, comme par accident. Le paradoxe de la réminiscence se tient dans le fait qu'elle est un anti-témoignage par essence puisqu'elle ne se présente pas comme une vérité, mais qu'elle est aussi le témoignage absolu de par sa provenance presque subconsciente induisant une subjectivité totale. Dans le cinéma de Polanski, il ne s'agit pas de présenter des faits réels mais de se laisser envahir par des réminiscences au gré de la mise en scène. C'est déjà ce que pressentait René Prédal de manière générale concernant le cinéma de Polanski : « *Son rapport au cinéma est tout à fait original : il ne cherche pas les moyens de mettre en scène ses idées ou celles des autres parce que c'est précisément l'exploration de ces moyens qui lui fournira sa fin, à l'inverse de l'adage bien connu " la fin justifie les moyens "*. »¹²⁸ Lorsque le petit Oliver traverse les campagnes anglaises, rien ne laisse présager une volonté particulière du cinéaste de rendre compte de ses souvenirs d'enfance dans la Pologne rurale, pourtant la réminiscence aux allures vaporeuses s'immisce dans l'esprit du spectateur comme s'il s'agissait de proposer une forme de témoignage ultime, d'inventer pour dire vrai.

La jeune fille et la mort, la thérapie par réminiscence

Afin de soigner les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer, les gérontologues ont mis au point une technique fondée sur l'évocation de souvenirs autobiographiques du sujet âgé dans le but de stimuler sa mémoire : c'est la thérapie par réminiscence. Paradoxalement, dans le domaine psychanalytique, l'adage freudien veut que ce soit : « *de réminiscence surtout que souffre l'hystérique.* » Or, c'est justement ces deux visions thérapeutiques radicalement opposées de la réminiscence qui s'entrechoquent dans le cinéma de Roman Polanski, notamment dans *La jeune fille et la mort*. En effet, la réminiscence n'est pas seulement une conséquence des images polanskiennes sur le spectateur puisqu'elle fait presque partie intégrante de la mise en scène afin de se révéler aux personnages. Le film repose sur cette ambiguïté entre souvenir et réminiscence, entre maladie d'Alzheimer et hystérie. En d'autres termes, le spectateur se demande si le réveil du passé traumatique de Paulina Escobar au contact d'éléments qu'elle croit similaire à son expérience de la torture est causé par une névrose post-traumatique ou par un trouble altérant la mémoire. La différence profonde entre la pièce de Dorfman et le film de Polanski se tient dans la focalisation sur le sen-

¹²⁸ PRÉDAL, René, 2004. « Polanski, l'insaisissable » in : PRÉDAL, René (dir.), *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, p. 54.

timent de vengeance contre le tortionnaire, pour l'un, et pour l'autre sur la reconnaissance ou non de ce même tortionnaire. Bien sûr, dans le film de Roman Polanski la revanche tient une place importante, mais elle est constamment mise en porte-à-faux par la mémoire. Les différentes intrusions lumineuses par les phares de la voiture du Dr. Robert Miranda, le présumé tortionnaire, provoquent chez le personnage des réactions disproportionnées alors même qu'elle ignore l'identité du conducteur. Ici, Polanski met clairement en scène la réminiscence comme provocatrice d'hystérie à l'instar de ce que peut dire Freud. À travers l'étude des motifs, il a déjà été démontré à quel point l'espace intérieur correspond à la projection mentale des personnages. Dans ces séquences d'intrusion, la lumière des phares joue un rôle primordial puisqu'elle vient révéler tous les endroits sombres de cet espace en même temps qu'elle les dissèque. D'après Georges Didi-Huberman : « *le moment réminiscent [...] se présente donc comme anachronique : c'est un présent où s'agitent, où agissent les survivants. Anachronique parce qu'intense et intrusif, anachronique parce que complexe et sédimenté.* »¹²⁹ Or, c'est exactement ce qui se présente à Paulina Escobar lorsque ces lumières viennent bouleverser son présent par cette occurrence anachronique. À cet instant précis, elle ne sait pas ce qui la bouleverse au point de mettre en ordre de bataille un système de défense mécanique pour pallier le désordre créé par cette réminiscence. Progressivement, les éléments réminiscent s'accumulent : la voix puis le rire du Dr. Miranda, ses citations de Nietzsche et par-dessus tout l'air de *La jeune fille et la mort* de Schubert. Tous ces vagues souvenirs de Paulina Escobar qui la hantent depuis l'événement traumatique se révèlent au grand jour au point de se personnifier en cet homme arrivé par hasard chez elle. Dès lors, l'héroïne séquestre le Dr. Miranda afin de le confronter à l'expérience de ses réminiscences la conduisant à l'hystérie. Autrement dit, la vengeance se traduit davantage par une volonté de faire éprouver au tortionnaire les effets de la guerre que de lui faire subir les mêmes tortures, ou, en d'autres termes, de lui faire subir l'hystérie dont il est à l'origine.

Le film propose une sorte de catharsis de Paulina faisant des efforts démesurés afin de transformer ces réminiscences en notions concrètes, voire en souvenirs, ce qui ressemble fortement à une volonté thérapeutique contre l'oubli par la réminiscence. Contrairement à l'idée reçue, le malade d'Alzheimer n'est pas seulement confronté à une perte d'oubli, car se rajoute à ce symptôme les dysfonctionnements du présent engendrés par les bribes du passé dont le sujet ne se souvient plus. Ainsi, la thérapie par la réminiscence tend à soigner le malade à l'aide de ce qui en est collatéralement la cause, c'est-à-dire la réminiscence. Par conséquent, la démarche similaire de Paulina Escobar consiste à confronter ces réminiscences au Dr. Miranda afin de les métamorphoser en souvenirs communs dans le but ultime de les exposer au monde. En effet, comme le répète sans cesse l'héroïne pour justifier la séquestration du docteur : « *Je veux la vérité, c'est tout ce que je veux !* » En réalité, le seul désir de Paulina est de guérir de son hystérie en obtenant le témoignage de son tortionnaire

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, George, 2002. *L'image survivante*. Paris : Les éditions de minuit, p. 313.



La victime face à son bourreau brassant ses réminiscences dans *La jeune fille et la mort* (1994)



Raccord sur l'archet jouant *La jeune fille et la mort* devenu une réminiscence pour le spectateur



Harmonie mémorielle commune entre témoignage et réminiscence

qui confirmerait que ses réminiscences sont bel et bien des souvenirs réels, c'est d'ailleurs tout l'enjeu de la séquence où le Dr. Miranda est forcé de faire des aveux devant la caméra. En refusant d'endosser le rôle de coupable, le docteur empêche Paulina Escobar d'accéder à l'harmonie entre réminiscence et souvenir, c'est pourquoi le film ne s'achève pas sur une vengeance mais une acceptation de l'autre. Convaincue de la culpabilité du Dr. Miranda, l'héroïne le conduit en haut de la falaise pour le tuer, acte qui sera avorté par la confession de l'intéressé. Un premier plan très serré sur le visage de Sigourney Weaver accompagne la demande ultime de témoignage du docteur. Dès l'instant où celui-ci accepte, Polanski propose un contrechamp tout aussi serré pendant plusieurs minutes sur le visage de Ben Kingsley rapportant avec détails ses actes passés. Le mari présent sur les lieux est totalement exclu de l'espace comme si cet instant suspendu dans le temps n'appartenait qu'à ces deux personnages. La mer déchaînée en arrière-plan du Dr. Miranda illustre cette introspection profonde, ce brassage de réminiscences à l'œuvre dans la mémoire du personnage. Le spectateur, privé du visage de Paulina, se substitue à elle afin de ressentir pleinement l'harmonie mémorielle de l'héroïne découlant de la confrontation à la vérité. Dans la séquence suivante et finale, Polanski filme cet apaisement par le biais de la réminiscence symbolique du film, c'est-à-dire le concert de *La jeune fille et la mort* de Schubert auquel les personnages assistent. Ce morceau, et notamment les premières notes de violon, jalonnent les durs retours en arrière du personnage principal et, dans le même temps, les différentes étapes que le spectateur parcourt au fur à mesure que l'intrigue progresse. Polanski choisi de faire un raccord franc sur un gros plan de l'archet apposé sur les cordes du violon pour pénétrer dans cette dernière séquence. À cet instant précis, l'irruption sonore de l'air de Schubert joue le même rôle que ce soit pour les personnages ou pour les spectateurs, c'est-à-dire une réminiscence d'un temps révolu. Dans cette séquence, Roman Polanski semble mettre en scène l'harmonie absolue entre le Dr. Miranda, Paulina Escobar et les spectateurs autour de cette réminiscence devenue un souvenir commun. En utilisant un mouvement de caméra dont il a le secret, le cinéaste parcourt la salle de concert au départ de ce gros plan sur l'archet puis en passant par le couple Escobar puis par le docteur pour finir sur le quatuor. En unissant ces trois groupes par ce déplacement d'appareil, Polanski appuie l'idée d'une cohésion autour du souvenir, mais aussi autour de l'art comme seul moyen de concilier victime et bourreau. En ce sens, le cinéma polanskien interpelle le spectateur sur la fonction même de son œuvre où les réminiscences appellent à une harmonie du cinéaste par rapport au traumatisme, mais aussi à une harmonie commune où réminiscence et témoignage coïncident dans un but d'acceptation du passé. Si, comme il a été vu plus haut, *Le pianiste* dévoile l'origine des motifs, *La jeune fille et la mort* révèle leur raison d'être : un témoignage subjectif absolu et une thérapie contre le traumatisme.

3. L'avènement d'une nouvelle mémoire visuelle

« J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. »¹³⁰

***Chinatown* ou le passé traumatique**

Oscillant entre témoignage et réminiscence, le cinéma de Roman Polanski traduit cinématographiquement un traumatisme issu de l'expérience du ghetto de Cracovie. Par ce processus, il permet d'accéder à une nouvelle mémoire visuelle unique, car liée au cinéaste lui-même sur la seconde guerre mondiale. Au cœur de son cinéma, se trouve une prise de position face au passé comme s'il réfléchissait sa propre condition propice à la réminiscence et au témoignage. Polanski transpose par le biais du cinéma un concept nouveau en rapport avec le passé traumatique face auquel il s'affirme en tant que survivant. Le premier pas vers l'avènement de cette construction polanskienne de la mémoire visuelle post-traumatique se situe dans *Chinatown* mettant subtilement en scène ce passé traumatique.

Chinatown occupe une place très particulière dans l'œuvre de Roman Polanski puisque, à première vue, il s'éloigne significativement du système polanskien et de ces motifs exposés précédemment. Pourtant, il semble que Polanski trouve dans le scénario mythique de Robert Towne un tremplin vers une mise en image d'un phénomène complémentaire à ses motifs. *Chinatown* raconte l'histoire du détective Jack Gittes dans le Los Angeles des années trente engagé par Evelyn Mulwray afin de découvrir le meurtrier de son mari ingénieur des eaux. Le film se déroule avec pour toile de fond la *California Water War*, c'est-à-dire la guerre des eaux à l'origine de la création de Los Angeles menée par le désormais célèbre William Mulholland. En d'autres termes, le film de Roman Polanski se déroule dans ce qui peut-être considéré comme les fondations morbides de l'usine à rêves hollywoodiens. Dès le départ, le projet de *Chinatown* porte en lui ce rapport au passé macabre qu'entretient le nouvel Hollywood avec cette période de l'histoire de la ville. D'ailleurs, l'utilisation du film de genre, en l'occurrence le film noir, accentue cette volonté de regarder en arrière tout en dépassant les limites des ténèbres que s'étaient fixées les précurseurs du genre. Bien que le scénario ait une importance capitale dans l'analyse de *Chinatown*, il convient de se pencher spécifiquement sur le travail du cinéaste qui va décupler l'intrigue de Robert Towne afin de

¹³⁰ PEREC, Georges, 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard, p. 63.

dépasser la seule question de Los Angeles au profit de la notion de traumatisme de façon plus universelle. Dans *Les cahiers du cinéma*, Pascal Kané commentait à la sortie du film : « Ce rapport à l'origine est d'ailleurs reproduit en abyme comme thème : c'est celui de l'innocence perdue, du même qui revient en toute connaissance de cause. Ce thème, c'est Chinatown. [...] Chinatown, c'est ce passé traumatique, ce destin auquel on n'échappe pas, le retour inéluctable du même, de la loi abhorrée et contre nature. »¹³¹ En effet, tout au long du film, le terme même de Chinatown renvoie constamment à un temps révolu pour Jack Gittes où il occupait la fonction de policier dans ce quartier de Los Angeles. À l'image du faucon dans *Le faucon maltais* (1941) de John Huston, le quartier de Chinatown ne représente aucune importance narrative, si ce n'est le décor de la funeste scène finale. Pourtant, l'idée de Chinatown semble omniprésente et constamment rapportée à l'évocation du passé. À plusieurs reprises, Jack Gittes est renvoyé à l'époque de Chinatown par les autres personnages et, à chaque fois, la réponse se résume par un rejet de ce passé traumatique. Lorsque Evelyn Mulwray lui demande : « Pourquoi est-ce que cela t'embête de parler de ça ? » celui-ci rétorque : « Ça embête tous ceux qui ont travaillé là-bas. » Dans le film, Chinatown représente cette époque terrible dont personne ne veut parler et, en ce sens, la mise en scène de Polanski s'articule sur la mise en hors-champ de cette période traumatique. C'est un double traumatisme qui se présente dans *Chinatown* : celui du quartier chinois pour le personnage et celui de la guerre des eaux pour le spectateur. Le réalisateur entremêle ces deux déchirures dans sa mise en scène puisque Jack Gittes est sans cesse assailli, non pas par des chinois, mais bien par l'eau. Du reste, les nombreuses références à l'eau se réfèrent toujours à un aspect dangereux et menaçant de l'élément liquide, comme le montrent la sortie du corps de M. Mulwray du barrage, le poisson mort dans l'assiette de Gittes, ou des répliques telles que : « Nous nageons dans les mêmes eaux dangereuses » ou « Ne remuez pas l'eau qui dort. » En définitive, l'eau attaque en permanence les personnages pour faire figurer au spectateur américain le traumatisme sur lequel un mythe s'est fondé, alors que Chinatown renvoie à une masse informe et diffuse, tout aussi traumatisante, mais dont l'origine est totalement impalpable.



Jack Gittes assailli par l'eau dans *Chinatown* (1974)

¹³¹ KANÉ, Pascal, 1975. La ville des feintes. *Cahiers du cinéma*. Mai-Juin 1975, n°256, p. 63-64.

Par nature, le quartier de Chinatown renvoie à la Chine qui, vu de l'Occident, évoque quelque chose en rapport à l'Orient, à l'inconnu. Que ce soit dans *Les aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* (1986) de John Carpenter ou dans *L'année du dragon* (1985) de Michael Cimino, la Chine provoque une imagerie presque mystique dans la culture européenne ou américaine. En France, il suffit de se remémorer la vision que donne Hergé de la Chine dans *Le lotus bleu* pour se rendre compte à quel point l'Extrême-Orient est caricaturé comme un monde différent, souvent hostile et surtout incompréhensible. Dans *Chinatown*, bien qu'absente, la Chine revêt cette représentation énigmatique qui renforce l'aspect totalement opaque du traumatisme qu'elle symbolise pour Jack Gittes. Durant tout le film, Chinatown semble être l'élément empêchant le personnage de voir correctement le monde le conduisant ainsi à une forme d'impuissance absolue. À l'image, cela se traduit par des raccords regards appuyés du détective en train de voir, mais qui finalement ne comprend rien à ce qu'il regarde.



Plans insistant sur la vision impuissante du détective dans *Chinatown* (1974)

Ces plans très « formalistes » accentuent le lien entre Gittes et le sujet qu'il épie afin de rendre compte de l'incompréhension du monde dans lequel il évolue puisque le spectateur apprendra par la suite qu'il se trompe complètement de direction. Dans cet univers écrasant de toute sa masse le personnage principal, ce sont des sortes de réminiscences du phénomène Chinatown qui vont s'immiscer sur la route de Gittes puis, dans un second temps, lui permettre d'avancer. En effet, lors de sa première visite à Evelyn Mulwray, Jack Gittes échange quelques mots avec le domestique qui se trouve être chinois. Au premier abord, ce court dialogue confirme la thèse d'un lien entre l'incompréhension du monde et Chinatown puisqu'il se résume à un quiproquo entre deux êtres parlant deux langues différentes. Alors qu'il est en train de soigner la pelouse autour de l'étang dans le parc de Mme Mulwray, le domestique interpelle Gittes par un « *bad for the grass* » pour signifier que l'eau salée est mauvaise pour l'herbe. En revanche, à cause du fort accent nippon, Gittes entend « *bad for the glass* », ce qui signifie « *mauvais pour le verre* ». Or, toute la solution de l'enquête se trouve justement dans ce quiproquo puisque, dans un premier temps, les lunettes de la victime se trouvent au fond de l'étang puis, dans un second temps, le sel si mauvais pour l'herbe se révèle être présent dans les poumons du mort. En d'autres termes, la manifestation de l'instance chinoise agit comme par réminiscence auprès de Gittes afin de lui faire prendre conscience de l'aveuglement lié à son traumatisme. À travers *Chinatown*, Roman Polanski aborde avec subtilité une sorte de métaphysique de sa propre démarche artistique consistant, d'abord, à formaliser une persistance traumatique puis, à une distanciation sur le phénomène de rémi-

nissance à l'œuvre dans son cinéma. D'ailleurs, c'est volontairement qu'il injecte au cœur de son *métafilm* un souvenir de sa défunte mère déportée en choisissant Faye Dunawaye : « *Si j'avais tellement tenu à elle, c'était qu'elle possédait ce genre de beauté spéciale et très rétro – que je me rappelais avoir vu chez ma mère.* »¹³² Dès lors, la fin de *Chinatown*, que Robert Towne reniera très longtemps, aborde un stade ultime de réflexion sur la position à tenir face au traumatisme. *Chinatown* se caractérise par sa construction piétinante, puis par une accélération des événements dans le dernier quart d'heure qui conduisent fatalement au cœur du traumatisme, c'est-à-dire Chinatown. L'aboutissement tragique du film dans ce fameux quartier chinois se concrétise par la mort de Evelyn Mulwray dont Gittes est entre-temps tombé amoureux. Dans cette séquence finale, la célèbre mise en image de la voiture s'enfonçant dans le champ à l'horizon figure le nouveau traumatisme s'engouffrant dans l'esprit du personnage principal. Le son du klaxon déclenché par le corps d'Evelyn sur le volant résonne comme pour l'éternité dans cette rue sombre de Chinatown et, de facto, dans la mémoire de Gittes. Face à cette catastrophe, celui-ci murmure une parole à peine audible : « *Le moins possible...* » Au premier visionnage, cette réplique semble sortie de nulle part. Pourtant, grâce à une analyse plus approfondie, elle se révèle très importante, voire même capitale. Plus tôt, le détective explique à sa cliente que son rôle en tant que policier à Chinatown consistait à en faire le moins possible. Par cette dernière formule que Polanski place dans la bouche de Gittes, le cinéaste rend compte d'une prise de conscience quant à l'horreur du traumatisme dont la cause réside dans le fait d'en faire le moins possible. Ici, par le biais de son personnage, c'est l'inaction face à la catastrophe que Polanski interroge. Face à ce problème, l'un des personnages conseille à Gittes : « *Oublie ça, c'est Chinatown* ». C'est par cet apophtegme que Polanski choisit de finir un film sur lequel plane en permanence la notion traumatique et vaporeuse de Chinatown pour, finalement, en tirer une réflexion sur la position à tenir face à ce passé traumatique dont la mémoire peine à se débarrasser : faire face et agir ou oublier parce que c'est Chinatown.



La voiture s'enfonce dans cette rue de Chinatown comme le traumatisme dans l'esprit de Jack Gittes

¹³² POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 385.

Le regard juste

Face au traumatisme, Roman Polanski adopte une position qui est à l'image de son cinéma, c'est-à-dire ambiguë. Seulement, c'est d'une ambiguïté volontaire dont il s'agit ou, en d'autres termes, d'une acceptation de l'incertitude davantage qu'une vision amphibologique. Dans *Théorie du film*, Siegfried Kracauer explique : « *Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin. Comme tels, ils invitent le spectateur à les recueillir en soi et à intégrer ainsi dans sa mémoire le véritable visage de choses trop épouvantables pour être regardées dans la réalité. [...] Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fût peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet de celle-ci dans le bouclier. Et ne fût-ce pas justement cet exploit qui lui permit de décapiter le monstre ?* »¹³³

Dans ce texte, bien que Kracauer traitait davantage de la question de l'horreur au cinéma, sa réflexion permet de dévoiler le travail de Roman Polanski sous l'angle de l'affrontement du passé par reflet. En effet, si le cinéaste ne s'implique pas au point de témoigner de manière directe, il semble néanmoins que celui-ci ait en ligne de mire la « tête du monstre ». Dans son autobiographie, Polanski fait part d'une idée qui le hante : « *Pourquoi les juifs se laissèrent-ils massacrer docilement ? Comment se peut-il qu'ils n'aient pas eu, dès l'origine, conscience de ce qui les attendait ? Pourquoi n'ont-ils pas saisi la vérité et ne se sont-ils pas levés en masse contre leurs oppresseurs ?* »¹³⁴

En effet, la question de la passivité juive semble inéluctable lorsque l'on regarde le drame de la seconde guerre en reflet puisqu'elle révèle précisément le mode d'action de la mécanique nazie. À travers cette réflexion, Polanski révèle la vraie nature de la manifestation post-traumatique qui se caractérise par le regret de l'inaction. Or, à travers *Le pianiste*, il a déjà été dit que cette inaction est principalement due à une perte progressive du sens qui aveugle complètement celui qui en est victime. L'action du cinéaste survivant consiste à porter regard sur ce qui a été afin de le refléter aux yeux du spectateur comme cela se reflète dans son esprit ; de rendre présent, non pas le passé en lui-même, mais son reflet. Le premier plan de *Carnage* est à ce titre très représentatif puisqu'il montre à quel point tout un monde peut s'inverser en un claquement de doigts avec une douceur sans pareille. Le film met en scène deux couples inconnus se déchirant progressivement à la suite d'une altercation entre leurs enfants. Cette première scène met justement en image cette bagarre à l'origine du carnage. La caméra s'avance lentement vers ces adolescents chahutant mais n'effectue aucune variation dans son avancée notamment lorsque l'élément perturbateur surgit, en l'occurrence un coup de branche dans le visage de la victime. Les tambours battants de Alexandre Desplat opèrent un contrepoint total avec la mise en image de Polanski pour rendre compte de l'événement qui en devient si banal. Sur les berges de l'East River vient de se dérouler les prémices de la catastrophe que le contraste

¹³³ KRACAUER, Siegfried, 2010. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, p. 431.

¹³⁴ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 27.

polanskien semble totalement nier. Dès lors, le film passera d'un petit désastre à un autre jusqu'à atteindre le paroxysme de la calamité ; point duquel il faudra se retourner pour se demander comment on en est arriver là. Dans cette courte introduction de *Carnage*, le reflet du ghetto que Roman Polanski affronte se traduit dans la forme filmique même et permet de donner une réponse à la passivité juive dans le sens où la catastrophe avance masquée. En ce sens, la mémoire visuelle post-traumatique qu'engendre le cinéma de Roman Polanski se définit par une volonté d'affirmer une tendance presque native de l'homme à la destruction et à la cruauté qu'un simple fait banal peut dévoiler à la face du monde. Comme le confirme Noah Cross interprété par John Huston dans *Chinatown* : « *La plupart des gens n'auront jamais à faire face au fait qu'au bon moment et au bon endroit ils sont capables de faire n'importe quoi.* »



La caméra s'avance lentement pour manifester les prémices de la catastrophe dans *Carnage* (2011)

Le regard juste polanskien sur la seconde guerre mondiale naît de cette volonté de combattre la bête immonde par reflet à cause de sa force pétrificatrice, notamment en ce qui concerne le combat cinématographique. Face à la Shoah, l'éthique a toujours été un rempart capital par rapport au mode de monstration comme en témoigne le fameux article de Serge Daney sur le travelling de *Kapo* (1959) de Gillo Pontecorvo. Contre ce genre de films semblant presque jouir du génocide, de nombreux spécialistes du cinéma ont dénoncé : « l'abjection (*Jacques Rivette*), l'obscénité, le blasphème, l'outrage (*Elie Wiesel*), la trivialisation (*Elie Wiesel, Claude Lanzmann*), le kitsch (*Saul Friedländer, Harun Farocki*), le rétro s'accompagnant d'un imaginaire érotique de pacotille (*Michel Foucault*) ou encore la grande maladresse éthique et le dégoûtant (*Serge Kaganski*). »¹³⁵ Pour Sylvie Rollet, cette éthique du regard s'explique d'abord par ce paradigme : « *Voir par les yeux du bourreau, ce serait jouir, comme lui, du spectacle. Voir par les yeux des victimes, ce serait voir, comme elles, ma propre destitution en tant qu'être humain.* »¹³⁶ En ce sens, le regard polanskien affirme une position éthique puisqu'il ne fait ni l'un ni l'autre, car c'est justement la mise en scène par reflet qui lui permet d'éviter de trop en montrer. Il faut d'ores et déjà rappeler que la caméra ne franchit jamais la ligne de démarcation qui sépare le ghetto des camps d'extermination.

¹³⁵ LEVY, Ophir, 2016. *Op. cit.*, p. 94.

¹³⁶ ROLLET, Sylvie, 2011. *Une éthique du regard*. Paris : Hermann, p. 35.

Cela s'explique d'abord par le fait que Polanski n'ait jamais été déporté, mais aussi, sans doute, par une volonté d'exclure l'abjection dans un souci moral de respect des victimes, dont sa mère. Bien que le cinéma soit propice à une exposition outrancière du génocide, il est aussi le seul médium capable de montrer sans réellement le faire selon une relativité du regard. Polanski l'a compris dès son plus jeune âge puisque face à *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, il affirme : « *C'était la création d'un nouveau langage cinématographique, plein d'ellipses, de sous-entendus et d'allusions. [...] L'idée même que toute vérité est relative, illustrée par la vision de trois personnages différents, était faite pour le cinéma. Nul autre média n'aurait permis de l'exposer aussi bien.* »¹³⁷ Cette approche du cinéma permet à Polanski de porter un regard juste davantage moral que véridique. En d'autres termes, la mémoire visuelle que le cinéaste construit s'attache moins à la véracité des faits qu'à une restitution relative de cette expérience par l'image. Dans son étude, Sylvie Lindeperg montre que : « *C'est par Nuit et brouillard que certaines séquences, celle du bulldozer de Bergen-Belsen notamment, se sont installées dans l'imaginaire collectif des contemporains avant de dériver lentement jusqu'à nous.* »¹³⁸ Concernant le ghetto de Cracovie, le cinéma de Roman Polanski permet d'inscrire dans une histoire de l'image des motifs qui recyclent l'imagerie d'une expérience vécue par le cinéaste, autrement dit un souvenir. En revanche, le bulldozer de Bergen-Belsen, par exemple, devient un motif dont l'origine provient directement du réel. Plus tard, l'étude de Ophir Levy montrera que ces motifs vont migrer pour se métamorphoser dans une nouvelle mémoire visuelle de la Shoah, une mémoire indirecte. De manière légèrement différente, le regard juste de Polanski se caractérise par une variation autour de motifs autobiographiques qui, par nature, ne proviennent pas de l'image filmique, mais bien de l'expérience du ghetto, et qui vont se transformer en figuration par reflets. Ces motifs autobiographiques font écho à ce que Barthes explique : « *Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des biographèmes, dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion.* »¹³⁹ En l'occurrence, chez Polanski, il s'agirait davantage d'*autobiographèmes*, c'est-à-dire des éléments de base en rapport avec la propre vie de l'auteur. La justesse du regard polanskien découle de cette résurgence de détails autobiographiques, mais qui, en réalité, n'en sont jamais vraiment puisqu'ils sont masqués grâce à la forme spécifique de l'image. En parcourant le cinéma de Roman Polanski, le spectateur est sans cesse confronté au cours des fictions aux allures divertissantes à des autobiographèmes constituant l'avènement d'une nouvelle forme de monstration du génocide. Le cinéaste avoue lui-même : « *En tant que spectateur qui aime*

¹³⁷ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 138.

¹³⁸ LINDEPERG, Sylvie, 2007. « Nuit et brouillard » in : FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 85.

¹³⁹ BARTHES, Roland, 1971. *Préface à Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Editions du Seuil, p. 14.

*aller deux heures au cinéma pour se distraire, il y a Le bal des vampires. Et cela, même s'il y a certaines choses derrière le pur amusement, ou en plus. Car ces choses-là sont venues après, ce ne sont pas celles qui m'ont provoqué à faire le film, mais l'idée générale, le décor, l'atmosphère... que sais-je ? Et peut-être des réminiscences de certaines choses vécues quand j'étais gosse ? »*¹⁴⁰ Ces autobiographèmes constituent la réponse ultime à la question éthique face au massacre des juifs pendant la seconde guerre mondiale puisqu'ils consistent justement, dans un premier temps, à mettre en image seulement ce que le cinéaste a vécu, puis de l'évoquer davantage que de le montrer. En ce sens, la mémoire visuelle que propose Polanski est unique puisqu'elle est fondamentalement attachée à sa personne de manière presque ontologique. Dans un entretien avec Michel Contat, l'écrivain Serge Doubrovsky avoue : « *J'ai senti qu'il fallait rabattre toute l'histoire de ma vie sur cette période-là [...] Je n'aurais pas écrit si je n'avais pas été l'enfant des années quarante.* »¹⁴¹ De la même manière, le cinéma de Roman Polanski traduit un attachement profond à la vie et un acharnement à transfigurer le monde par le cinéma pour le faire sien comme s'il découlait, dans ses aspects les plus beaux comme les plus horribles, de cette déchirure que le génocide juif a apposé sur notre siècle.

¹⁴⁰ DELAHAYE, Michel, NARBONI, Jean, 1969. Entretien avec Roman Polanski. *Cahiers du cinéma*. Janvier 1969, n°208, p. 25.

¹⁴¹ CONTAT, Michel, 2005. *Portraits et rencontres*. Genève : Zoé, p. 258.

Conclusion

De nombreux critiques ou journalistes de cinéma se sont heurtés à Roman Polanski en abordant l'origine de sa créativité ou l'apport des éléments biographiques sur son œuvre, mais, à chaque fois, celui-ci rétorque, souvent avec humour, que ce n'est pas à lui de faire ce travail. Bien que ce soit un auteur accordant de nombreuses interviews et affichant publiquement l'histoire de sa vie, Roman Polanski n'aborde son œuvre que par des spécifications techniques quitte à en extraire sa dimension artistique. De son point de vue, l'expression de son art se cantonne à la réalisation de films dont il n'est pas question d'épiloguer à outrance puisque son point de vue est déjà représenté dans ses œuvres. Alors, évidemment, cela peut-être extrêmement frustrant, notamment quand le cinéaste lance à ses interlocuteurs : « *Qu'est-ce qui est acquis, qu'est-ce qui est génétique ? Je l'ignore. " Si ma tante avait des roues, ce serait un autobus "* ». ¹⁴² Cet exemple et les centaines d'autres qui peuplent la littérature montrent comme le cinéaste se décharge complètement sur les théoriciens, les critiques, les cinéphiles ou les journalistes pour éclairer son œuvre afin de révéler ce secret intime qui s'y loge. Dans son autobiographie, le cinéaste s'interroge dans les dernières pages : « *Quoi ? Par quoi ai-je été poussé à saisir à bras le corps mon monde imaginaire pour en faire un vrai ?* » ¹⁴³ En vérité, à l'origine de cette étude sur ce lien qu'il pourrait exister entre la vie du jeune Polanski dans le ghetto de Cracovie et son cinéma, se niche une réflexion du même ordre que celle du cinéaste, mais dans le sens inverse. Une question qui pourrait se résumer comme suit : « Par quoi Roman Polanski a été poussé pour produire un monde imaginaire si troublant qu'il en devient presque réel ? » À cette question, les différentes analyses issues du travail de recherche ont permis de dégager un monde souterrain agissant dans le cinéma de Polanski, un monde cinématographique se révélant au spectateur par le biais de motifs visuels renvoyant perpétuellement au même point : le ghetto de Cracovie. Comme l'explique Nicole Brenez : « *L'étude visuelle se fait sur le mode du remploi in re et non pas in se, c'est-à-dire que l'on ne remploie pas la chose telle quelle, le film cité n'est pas là, il est refait, imité, et, à cette occasion, interrogé. La séquence se présente d'abord comme une interprétation de son modèle, peut-être un éclaircissement, et le film tout entier comme une construction au sens de la psychanalyse, une élaboration de remplacement.* » ¹⁴⁴ Bien que, dans le cas de Roman Polanski, il ne s'agit pas de recyclage de films mais de souvenirs, l'analyse de Brenez résume parfaitement la construction du système cinématographique polanskien comme un univers peuplé de résurgences de l'expérience du ghetto. Nous avons affirmé au cours de l'introduction que le cinéaste était cruellement absent des livres abordant la question de la Shoah au cinéma. Bien sûr, le cinéma de Polanski ne pénètre jamais dans les

¹⁴² BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 492.

¹⁴⁴ BRENEZ, Nicole, 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles : De Boeck, p. 322.

camps d'extermination, mais il constitue un point de vue fondamental et unique sur la lente dérive ayant mené au génocide juif. Le fait que le sujet ne soit pas abordé de manière frontale, notamment par le biais de la réminiscence, permet au cinéaste de porter un regard juste sur le traumatisme afin de le partager au monde sans en faire un devoir. Ainsi, l'étude de ces motifs polanskiens dévoile une pensée artistique s'inscrivant dans une lignée d'œuvres de cinéastes divers et variés qui ont permis, au fil du temps, de construire une mémoire visuelle collective de la seconde guerre mondiale. Seulement, Polanski est radicalement différent de ses contemporains, d'abord par sa condition de survivant, mais surtout par sa volonté de ne pas témoigner, du moins de manière directe. Ce travail sur Roman Polanski, ayant pour vocation d'apporter une réponse face au refus systématique du cinéaste de dissenter sur ses films, permet donc de mettre en lumière la singularité mémorielle que son œuvre propose dont l'oscillation entre témoignage et réminiscence en constitue le ciment.

Sous la perspective de la biographie de l'auteur, le cinéma de Roman Polanski apparaît sous un nouveau jour puisqu'il semble porter en lui une volonté de créer un effet de va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, entre la vie et l'œuvre du cinéaste. Outre les éléments biographiques concernant le ghetto, son œuvre semble prendre en charge tous les autres événements marquants de sa vie comme le meurtre de sa femme ou la réclusion en prison, puis à domicile, suite à la fameuse affaire Polanski de Los Angeles. Si, au vu de ce qui a été démontré dans cette étude, son œuvre se caractérise par une résurgence de l'expérience du ghetto, elle engendre aussi, de manière plus générale, une porosité d'où parviennent aux yeux du spectateur les reflets du réel. En ce sens, le travail sur les réminiscences de la seconde guerre mondiale ouvre sur une vision plus théorique concernant la pensée cinématographique du cinéaste. Sur une vingtaine de films, plus de la moitié sont des adaptations littéraires tandis que les autres sont, en général, écrits par le duo Polanski-Brach. Dans les deux cas, le cinéaste entretient toujours un lien filmique avec sa propre vie : *Cul-de-sac* est né à la suite du célibat des deux auteurs, *Macbeth* transpire le deuil de Sharon Tate tant son adaptation est ténébreuse, *Oliver Twist* renvoie évidemment à l'enfance du cinéaste, *The ghost writer* rejoue la période d'assignation à résidence, sans oublier *Tess* dont Polanski raconte l'origine comme la dernière volonté de sa femme : « *En partant, elle [Sharon Tate] laissa dans notre chambre à coucher un livre qu'elle venait de terminer et dont elle me dit qu'il ferait un film merveilleux : Tess d'Urbeville, de Thomas Hardy.* »¹⁴⁵ Lorsque Bernard Pivot reçoit Polanski sur le plateau d'*Apostrophes* pour son autobiographie, le présentateur affirme que : « *La vie de Roman Polanski est un scénario extraordinaire qu'il faudrait filmer.* » En effet, comme la vie du cinéaste est pleine de rebondissements, cela justifie que son cinéma s'en inspire dans une boucle sans fin alternant fiction et réalité. À l'heure où ces mots sont en train de se coucher sur le papier, Roman Polanski s'apprête à présenter au festival de Cannes son dernier film dont le titre semble résumer à merveille le travail d'une vie : « *D'après une histoire vraie* ».

¹⁴⁵ POLANSKI, Roman, 2016. *Op. cit.*, p. 332.

Le cinéaste emprunte son intrigue à Delphine de Vigan dont le travail, notamment les deux derniers ouvrages, tournent autour de la notion de mise en abyme de la propre vie de l'auteure dans la fiction puisque le personnage principal de *D'après une histoire vraie* et *Rien ne s'oppose à la nuit* se nomme Delphine de Vigan. De ce que l'on sait, le prochain film de Roman Polanski mettra donc en scène la vie de Delphine, écrivaine à succès et atrophiée par sa mémoire, dont le dernier livre intime sur sa mère lui vaut d'être importunée par des lettres anonymes lui reprochant de faire du mal à sa famille. Une fois de plus, le cinéaste adapte une histoire qui trouve un écho tout particulier dans sa vie, dans le sens où il s'agit ici de mettre en perspective la question même du témoignage par rapport à la création artistique. Dans un geste presque métafilmique, Polanski semble s'intéresser aux conséquences de l'exposition du monde intime aux yeux de tous, comme si le temps des regrets était venu. Il s'agit là d'une analyse très hypothétique puisque le film n'est pas encore sorti sur les écrans, mais nous pensons qu'fortement que le temps nous donnera raison car, chez Polanski, toute chose se rejoue toujours d'après une histoire vraie.

Bibliographie

Ouvrages sur Roman Polanski

- AVRON, Dominique, 1987. *Roman Polanski*. Paris : Rivages.
- BELMANS, Jacques, 1971. *Roman Polanski*. Paris : Seghers.
- BOUTANG, Pierre-André, 1986. *Polanski par Polanski*. Paris : Chêne.
- POLANSKI, Roman, 2016. *Roman par Polanski*. Paris : Fayard.
- PRÉDAL, René (dir.), 2004. *Contrebande. Roman Polanski*. Paris : Université Paris I – Panthéon-Sorbonne.
- TYLSKI, Alexandre (dir.), 2006. *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan.
- TYLSKI, Alexandre, 2006. *Roman Polanski*. Paris : Gremese.
- TYLSKI, Alexandre, 2008. *Roman Polanski. Une signature cinématographique*. Lyon : Aléas.

Ouvrages spécialisés sur le cinéma

- ANDRÉ, Emmanuelle, 2007. *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- BAECQUE, Antoine de (dir.), DELAGE, Christian (dir.), 1998. *L'Histoire au cinéma*. Paris : Édition complexes.
- BAZIN, André, 2010. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Cerf.
- BELMANS, Jacques, 1972. *Cinéma et violence*. Paris : La renaissance du livre.
- BERGMAN, Ingmar, 1991. *Laterna magica*. Paris : Gallimard.
- BERTHET, Dominique (dir.), 2007. *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan.
- BOURGET, Jean-Loup, 2006. *Hollywood, un rêve européen*. Paris : Armand Colin.
- BRENEZ, Nicole, 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles : De Boeck
- CAVELL, Stanley, 1999. *La projection du monde*. Paris : Belin.
- COULTERAY de, Georges, 1964. *Le sadisme au cinéma*. Paris : Le terrain vague.
- DANEY, Serge, 1986. *Ciné-journal*. Paris : Cahiers du cinéma.
- DELEUZE, Gilles, 1985. *L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit.
- DIDI-HUBERMAN, George, 1990. *Devant l'image*. Paris : Les éditions de minuit.

DIDI-HUBERMAN, George, 2002. *L'image survivante*. Paris : Les éditions de minuit.

DIDI-HUBERMAN, George, 2007. *L'image ouverte*. Paris : Gallimard.

DREUX, Emmanuel, 2007. *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris : L'Harmattan.

FRODON, Jean-Michel (dir.), 2007. *Le cinéma et la Shoah*. Paris : Cahiers du cinéma.

JOLY, Martine, 2005. *L'image et les signes*. Paris : Armand Colin.

KRACAUER, Siegfried, 2010. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion.

LENNE, Gérard, 1977. *La mort à voir*. Paris : Cerf.

LEVY, Ophir, 2016. *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*. Paris : Hermann.

MOSCOVITZ, Jean-Jacques, 2004. *Lettres d'un psychanalyste à Steven Spielberg*. Paris : Bayard.

NARBONI, Jean, SIMSOLO, Noël, 1987. *Il était une fois Samuel Fuller*. Paris : Cahiers du cinéma.

NATALI, Maurizia, 1996. *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.

ROLLET, Sylvie, 2011. *Une éthique du regard*. Paris : Hermann.

THORET, Jean-Baptiste, 2006. *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma.

Ouvrages généraux

ARISTOTE, 2002. *Petits traités d'histoire naturelle*. Paris : Les belles lettres.

BARTHES, Roland, 1963. *Sur Racine*. Paris : Editions du Seuil.

BARTHES, Roland, 1971. *Préface à Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Editions du Seuil.

BAUDELAIRE, Charles, 1996. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean, 1968. *Le système des objets*. Paris : Gallimard.

BAUDRY, Patrick, 2006. *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris : L'Harmattan.

BEAUMARCHAIS, 1982. *Le barbier de Séville*. Paris : Gallimard.

BERGSON, Henri, 1940. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France.

BRECHT, Bertolt, 1970. *Écrits sur la politique et la société*. Paris : L'arche.

CAMUS, Albert, 2009. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris : La pléiade.

CAMUS, Albert, 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.

CONTAT, Michel, 2005. *Portraits et rencontres*. Genève : Zoé.

DUPORTAIL, Guy-Félix, 2005. *Intentionnalité et trauma. Lévinas et Lacan*. Paris : L'Harmattan.

ERMAN, Michel, 2009. *La cruauté, essai sur la passion du Mal*. Paris : Presses Universitaires de France.

FREUD, Sigmund, 2010. *Malaise dans la civilisation*. Paris : Payot & Rivages.

IONESCO, Eugène, 1966. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1998. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard.

KLATZMANN, Philippe, 2009. *L'humour juif*. Paris : Presses Universitaires de France.

LAPIERRE, Nicole, 2006. *Changer de nom*. Paris : Gallimard.

LAUTRÉAMONT, Le comte, 1990. *Les chants du Maldoror*. Paris : Flammarion.

MIRBEAU, Octave, 2001. *Œuvre romanesque. Volume 2*. Paris : Buchet/Chastel.

MONTESQUIEU, 2006. *Lettres persanes*. Paris : Gallimard.

PEREC, Georges, 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard.

PÉREZ-REVERTE, Arturo, 2005. *Club Dumas*. Paris : Le livre de poche.

SHAKESPEARE, William, 1994. *Le marchand de Venise*. Paris : Flammarion.

SONTAG, Susan, 2010. *L'œuvre parle*. Paris : Christian Bougois.

Articles de revue

ALION, Yves, 2003. Entretien avec Ronald Harwood. *L'avant-scène cinéma*. Mars 2003, n°520.

BILLARD, Pierre, 1966. Cul-de-sac. *L'express*. 28 novembre 1968, n° 806.

BLUMENFELD, Samuel, 2013. Roman Polanski, un incroyable destin. *L'express*. [En ligne], consulté le 04 mai 2017, URL : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/roman-polanski-un-incroyable-destin_1224452.html.

CIMENT, Michel, 1969. Entretien avec Polanski. *Positif*. Février 1969, n°102.

DELAHAYE, Michel, NARBONI, Jean, 1969. Entretien avec Roman Polanski. *Cahiers du cinéma*. Janvier 1969, n°208.

GODARD, Jean-Luc, 1963. Feu sur les carabiniers. *Cahiers du cinéma*. Août 1963, n° 146.

HULLEBROECK, Joëlle, 2005. La veuve noire. *Topique*. Février 2005, n° 91, p. 65-82. [En ligne], consulté le 21 avril 2017. DOI : 10.3917/top.091.0065.

KANÉ, Pascal, 1975. La ville des feintes. *Cahiers du cinéma*. Mai-Juin 1975, n°256.

MAURIAC, François, 1946. La nuit d'avril. *Le figaro*. Avril 1946, n° 522.

Repères chronologiques

1933

Le 18 août, Roman Polanski voit le jour à Paris.

1936

La famille Polanski retourne s'installer à Cracovie, en Pologne, en conséquence du mal du pays qu'éprouve le père de Roman.

1939

Après l'invasion de la Pologne par l'Allemagne, les nazis enferment progressivement les juifs dans ce que l'on appelle aujourd'hui les ghettos. Roman Polanski est privé d'une éducation digne de ce nom pendant cette époque, mais le jeune débrouillard qu'il était arrive néanmoins à entretenir une relation privilégiée avec les nouvelles technologies, notamment celles en rapport avec le cinéma.

1941

La maman de Roman Polanski est déportée vers le camp d'Auschwitz d'où elle ne reviendra jamais.

1943

Le 13 mars, le ghetto de Cracovie est liquidé. Parmi les prisonniers se trouve le père de Roman qui sera envoyé au camp de Mathausen. Ce jour-là, le jeune cinéaste se voit contraint de fuir le ghetto pour survivre à la déportation. Il subsiste jusqu'à la fin de la guerre en alternant des périodes d'errance entrecoupées de passages au sein de familles polonaises.

1945

Après la libération de la Pologne par l'armée soviétique, Roman Polanski retrouve son oncle, puis son père, rescapé des camps. Il reprend une éducation normale et s'essaie à la comédie puisqu'il est engagé à la radio dans un feuilleton pour enfants.

1953

Suite au succès de la pièce *Le fils du régiment* dans laquelle Polanski interprétait le rôle principal, il accède à une carrière de comédien. Il rencontre Andrzej Wajda qui l'engagera pour jouer dans son premier film : *Génération* (1955).

1955

Après être passé par les Beaux-Arts, le cinéaste entre dans la prestigieuse école de cinéma de Lodz où il fait la connaissance de Jerzy Skolimowski et Krzysztof Komeda. Il obtient plusieurs récompenses pour son court-métrage *Deux hommes et une armoire* (1958).

1962

Son premier long-métrage *Le couteau dans l'eau* remporte les faveurs de la Mostra de Venise et est nommé dans la catégorie du meilleur film étranger aux Oscars. Il s'installe à Paris où il produit plusieurs films confirmant progressivement son talent aux yeux des critiques et des spectateurs. C'est aussi à cette époque, il rencontre son acolyte Gérard Brach.

1967

Après *Répulsion* et *Cul-de-sac*, il rencontre Sharon Tate sur le tournage du *Bal des vampires*. Il s'envole pour Hollywood pour tourner *Rosemary's baby* et se marier avec Sharon. Son film remporte un succès au-delà de toutes les espérances du cinéaste et le propulse dans l'une des périodes les plus heureuses de sa vie.

1969

Le 9 août, Sharon Tate, enceinte de huit mois, ainsi que trois amis de Roman Polanski sont assassinés par la secte de Charles Manson. Le cinéaste dévasté fuit les États-Unis pour revenir en Europe et travailler sur l'adaptation de *Macbeth*.

1974

Après *Quoi ?*, il est de nouveau attiré de l'autre côté de l'Atlantique par le scénario de *Chinatown*. Il goûte alors à la plus belle réussite critique et publique de sa carrière. Puis, il concrétise l'adaptation du *Locataire chimérique* de Roland Topor à Paris.

1977

Roman Polanski est accusé de viol sur mineur par la justice. Il est condamné à un mois de prison pour rapports sexuels illégaux avec mineur en échange de l'abandon des charges de viol. À sa sortie, le cinéaste prend la décision de fuir les États-Unis pour éviter de faire face à la justice américaine qui veut relancer les poursuites.

1981

Après l'échec commercial de *Tess*, Roman Polanski se lance dans la mise en scène théâtrale et l'interprétation en polonais d'*Amadeus* de Peter Schaffer à Varsovie. Le cinéaste subit une succession d'échecs commerciaux avec *Pirates* et *Frantic*.

1989

Il épouse l'actrice Emmanuelle Seigner avec qui il aura deux enfants : Morgane et Elvis.

1992

Son activité théâtrale devient prolifique puisqu'il dirige une nouvelle version des *Contes d'Hoffman* de Offenbach pour l'Opéra Bastille puis *Maria Callas, la leçon de chant*.

2002

Son cinéma retrouve sa force suite à la consécration de son film *Le pianiste* dans lequel il revient sur son expérience au sein du ghetto de Cracovie et qui lui vaudra la Palme d'or au festival de Cannes ainsi que l'Oscar du meilleur film.

2009

Après l'adaptation de *Oliver Twist* et le tournage de *The ghost writer*, le cinéaste est de nouveau arrêté par les forces de l'ordre suisse pour l'affaire de Los Angeles. Il est assigné à résidence où il continue le montage de son film et écrit le suivant : *Carnage*.

2017

Après la sélection de *La vénus à la fourrure* au festival de Cannes de 2013, le cinéaste s'appête à en présenter un nouveau : *D'après une histoire vraie*.

Filmographie

COURTS MÉTRAGES

La bicyclette

[*Rower*] 1955 – Pologne

Scénario : Roman Polanski

Opérateur : Kola Todoroff

Film inachevé

Le crime

[*Morbectwo*] 1957 – Pologne – 1mn

Scénario : Roman Polanski

Cassons le bal

[*Rozbijemy zabawe*] 1957 – Pologne

Scénario : Roman Polanski

Photographie : Andrezj Galinski

Deux hommes

et une armoire

[*Dwaj ludzie z szafa*]

1958 – Pologne – 15 mn

Scénario : Roman Polanski

Photographie : Maciej Kijowski

Musique : Krzysztof Komeda

Interprétation : Kuba Goldberg,

Henryk Kluba

La lampe

[*Lampa*] 1958 – Pologne – 7 mn

Scénario : Roman Polanski

Quand les anges tombent

[*Gdy spadaija anioly*]

1959 – Pologne – 20 mn

Scénario : Roman Polanski

Photographie : Henryk Kucharski

Musique : Krzysztof Komeda

Interprétation : Barbara Kwiatkowska,

Kuba Goldberg

Le gros

et le maigre

1961 – France – 16 mn

Scénario : Roman Polanski

Photographie : Jean-Michel Boussaguet

Musique : Krzysztof Komeda

Montage : Jean-Pierre Rousseau

Interprétation : Andrzej Katelbach,

Roman Polanski

Les mammifères

[*Saaki*] 1962 – Pologne – 10 mn

Scénario : Roman Polanski, Andrzej

Kondratiuk

Photographie : Andrzej Kostenko

Musique : Krzysztof Komeda

Interprétation : Michal Zolnierhiewicz, Henryk

Kluba, Wojtek Frykowski

LONGS MÉTRAGES

Le couteau dans l'eau

[*Noz w wodzie*] 1962 – Pologne – 94 mn

Scénario : Roman Polanski, Jerzy Skolimowski

Photographie : Jerzy Lipman

Musique : Krzysztof Komeda

Montage : Halina Prugar

Interprétation : Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmunt Malanowicz

Répulsion

[*Repulsion*] 1965 – Grande-Bretagne – 104 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Gilbert Taylor

Musique : Chico Hamilton

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Frank Wilson

Interprétation : Catherine Deneuve, Yvonne Furneaux, John Fraser

Cul-de-sac

1966 – Grande-Bretagne – 111 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Gilbert Taylor

Musique : Krzysztof Komeda

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Voytek

Interprétation : Donald Pleasence, Françoise Dorléac, Lionel Stander

Le bal des vampires

[*Dance of the vampires*] 1967 – Grande-Bretagne – États-Unis – 107 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Douglas Slocombe

Musique : Krzysztof Komeda

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Wilfred Shingleton

Interprétation : Jack Macgrowan, Roman Polanski, Alfie Bass, Sharon Tate

Rosemary's baby

1968 – États-Unis – 134 mn

Scénario : Roman Polanski d'après le roman d'Ira Levin

Photographie : William Fraker

Musique : Krzysztof Komeda

Montage : Sam O'Steen

Décors : Richard Sylbert

Interprétation : Mia Farrow, John Cassavetes

Macbeth

1971 – Grande-Bretagne – 139 mn

Scénario : Roman Polanski d'après la pièce de William Shakespeare

Photographie : Gil Taylor

Musique : The third ear band

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Wilfred Shingleton

Interprétation : Jon Finch, Francesca Annis, Martin Shaw

Quoi ?

[Che ?] 1972 – France – Italie – Allemagne – 112 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Marcello Gatti

Musique : Claudio Gizzi

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Aurelio Crugnola

Interprétation : Marcello Mastroianni, Sydne Rome, Roman Polanski

Chinatown

1974 – États-Unis – 122 mn

Scénario : Robert Towne

Photographie : John A. Alonzo

Musique : Jerry Goldsmith

Montage : Sam O'Steen

Décors : Ruby Levitt

Interprétation : Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston

Le locataire

[The tenant] 1976 – France – 125 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach d'après le roman de Roland Topor

Photographie : Sven Nykvist

Musique : Philippe Sarde

Montage : Françoise Bonnot

Décors : Pierre Guffroy

Interprétation : Roman Polanski, Isabelle Adjani, Shelley Winters

Tess

1979 – France – Grande-Bretagne – 180 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach d'après le roman de Thomas Hardy

Photographie : Geoffrey Unsworth

Musique : Philippe Sarde

Montage : Alastair McIntyre

Décors : Pierre Guffroy

Interprétation : Nastassia Kinski, John Collin, Peter Firth

Pirates

1986 – France – 124 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Witold Sobocinski

Musique : Philippe Sarde

Montage : Hervé de Luze

Décors : Pierre Guffroy

Interprétation : Walter Matthau, Cris Campion

Frantic

1988 – France – États-Unis – 120 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach

Photographie : Witold Sobocinski

Musique : Ennio Morricone

Montage : Sam O'Steen

Décors : Pierre Guffroy

Interprétation : Harrison Ford, Emmanuelle Seigner

Lunes de fiel

[*Bitter moon*] 1992 – France – Etats-Unis – Grande-Bretagne – 139 mn

Scénario : Roman Polanski, Gérard Brach d'après le roman de Pascal Bruckner

Photographie : Tonino Delli Colli

Musique : Vangelis

Montage : Hervé de Luze

Décors : Willy Holt

Interprétation : Hugh Grant, Emmanuelle Seigner, Peter Coyote, Kristin Scott Thomas

La jeune fille et la mort

[*Death and the maiden*] 1994 – France – Etats-Unis – Grande-Bretagne – 103 mn

Scénario : Rafael Yglesias d'après la pièce d'Ariel Dorfman

Photographie : Tonino Delli Colli

Musique : Wojciech Kilar

Montage : Hervé de Luze

Décors : Pierre Guffroy

Interprétation : Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Stuart Wilson

La neuvième porte

[*The ninth gate*] 1999 – France – Etats-Unis – Espagne – 133 mn

Scénario : Roman Polanski d'après le roman d'Arturo Pérez-Reverte

Photographie : Darius Khondki

Musique : Wojciech Kilar

Montage : Hervé de Luze

Décors : Dean Tavoularis

Interprétation : Johnny Depp, Emmanuelle Seigner, Frank Langella

Le pianiste

[*The pianist*] 2002 – France – Grande-Bretagne – Allemagne – Pologne – 144 mn

Scénario : Roman Polanski, Ronald Harwood d'après le livre de Wladyslaw Szpilman

Photographie : Pawel Edelman

Musique : Wojciech Kilar

Montage : Hervé de Luze

Décors : Allan Starski

Interprétation : Adrien Brody, Emilia Fox

Oliver Twist

2005 – France – Grande-Bretagne – Italie – Rép. Tchèque – 130 mn

Scénario : Ronald Harwood d'après le roman de Charles Dickens

Photographie : Pawel Edelman

Musique : Rachel Portman

Montage : Hervé de Luze

Décors : Allan Starski

Interprétation : Barney Clark, Ben Kingsley, Jamie Foreman

The ghost writer

2010 – France – Grande-Bretagne – Allemagne – 128 mn

Scénario : Ronald Harwood d'après le roman de Robert Harris

Photographie : Pawel Edelman

Musique : Alexandre Desplat

Montage : Hervé de Luze

Décors : Albrecht Konrad

Interprétation : Ewan McGregor, Pierce Brosnan, Olivia Williams, Kim Cattrall

Carnage

2011 – France – Allemagne – Pologne – Espagne – 79 mn

Scénario : Roman Polanski d'après la pièce de Yasmina Reza

Photographie : Pawel Edelman

Musique : Alexandre Desplat

Montage : Hervé de Luze

Décors : Dean Tavoularis

Interprétation : Kate Winslet, John C. Reilly, Christoph Waltz, Jodie Foster

La vénus à la fourrure

2013 – France – 96 mn

Scénario : Roman Polanski d'après la pièce de David Ives

Photographie : Pawel Edelman

Musique : Alexandre Desplat

Montage : Hervé de Luze

Décors : Jean Rabasse

Interprétation : Mathieu Amalric, Emmanuelle Seigner

Table des matières

Introduction	p.7
I. Le système polanskien : motifs et tropes du ghetto	p.11
1. La violence du ghetto à l'image	p.13
Le corps torturé	p.13
Sadomasochisme, châtement et soumission	p.17
Une empreinte de la mort	p.23
2. La mise en scène du mur	p.27
Personnages emmurés et frontières visibles	p.27
Le mur-mémoire	p.32
Les fenêtres sur le monde	p.35
3. De l'intrusion à l'errance	p.40
La claustration à l'épreuve de l'intrusion	p.40
La fuite et l'errance	p.42
II. Persistance du ghetto : le monde d'après la guerre	p.49
1. Entre survie et existence	p.50
Survivre	p.50
Exister	p.54
2. De la marginalité à l'absurde	p.59
« <i>Tu n'es pas des nôtres</i> »	p.59
Persécutions irrationnelles et théâtre de la cruauté	p.61
L'Absurde, pilier du monde post-génocide	p.67
3. Le rire du survivant	p.70
Le burlesque polanskien et le rire-distance	p.70
L'humour, la politesse du désespoir	p.73

III. Construction d'une mémoire visuelle entre témoignage et réminiscence	p.77
1. Le témoignage plein cadre : étude du film <i>Le pianiste</i>	p.78
Un conglomérat de souvenirs	p.88
Le refus de sentimentalisme : une objectivité cinématographique	p.81
La transmission par l'art	p.84
2. La réminiscence : l'anti-témoignage ?	p.88
Une trace qui ne laisse pas de traces	p.88
<i>La jeune fille et la mort</i> , la thérapie par réminiscence	p.90
3. L'avènement d'une nouvelle mémoire visuelle	p.94
<i>Chinatown</i> ou le passé traumatique	p.94
Le regard juste	p.98
Conclusion	p.102
Bibliographie	p.106
Repères chronologiques	p.109
Filmographie	p.112

