Répulsion
(Roman Polanski, 1965)

Revoir

Elle et l'huis clos (1/3)

par Youri Deschamps le 16.04.2012

Entreprise sur plus de dix ans et non formalisée comme telle, la « trilogie internationale des appartements » témoigne cependant d'une extraordinaire cohérence et concentre tout ce que la mise en scène de Roman Polanski possède de plus inventif et de plus inspiré. Soit deux ou trois ingrédients, guère plus, mais toujours densément investis : un personnage et un espace dramatiquement interdépendants et se constituant en des termes strictement cinématographiques, plan après plan, selon l'implacable nécessité d'un montage cristallin qui s'attache à rendre compte des soubresauts d'un état psychologique limite. À l'évidence, la mise en scène est souveraine et aucun des trois volets de la trilogie ne pourrait sur ce point être pris en défaut. Qu'il s'agisse de *Répulsion* (1965), de *Rosemary's Baby* (1968) ou du *Locataire* (1976), chaque film pose et creuse les mêmes questions de cinéma avec une dynamique sans cesse renouvelée : comment la caméra peut-elle seule enregistrer les secousses d'une intimité accidentée ? Quelles opérations mettre en œuvre pour que le dedans se livre par le dehors et puisse ainsi lui procurer un accès ? Quelle solution homogène pour que « ce qui entoure » et « ce qui habite » viennent animer l'image d'un seul et même souffle ? Comment se jouer des frontières en les faisant délicatement dériver ? Le sentiment d'angoisse et d'oppression que génèrent les trois films de la trilogie des appartements résulte directement de cette problématique à laquelle Polanski sait répondre avec beaucoup d'efficacité. Les appartements de Londres, New York et Paris sont en effet soumis aux lois d'une géographie proprement fantastique, dont le tracé organise la superposition des intérieurs et de l'intériorité, et favorise la contamination entre espace local et espace mental.

Carrément à l'Ouest

Répulsion est le premier film que Polanski tourne à l'Ouest, pour le compte du Compton Group, une société anglaise spécialisée dans le « porno soft » qui souhaitait se refaire une virginité en produisant un film horrifique à budget réduit. Polanski et Gérard Brach (qui deviendra son scénariste fidèle) écrivent le script en dix-sept jours selon les termes du contrat (sur le papier, il s'agit ni plus ni moins que d'un honnête film de genre), tout en préservant le volant d'intervention nécessaire au cinéaste, qui a déjà pris plusieurs options personnelles quant à l'aspect visuel et au mode dramatique qui seront ceux de l'œuvre achevée.

Pas de doute, *Répulsion* est bien un film d'angoisse et de frayeur particulièrement réussi, mais il est aussi, et surtout, un film d'entomologiste scrupuleux, d'une précision radicale, qui s'attache à la description sèche et nue d'une trajectoire psychotique. Pas de psychologie appliquée ici cependant, mais un huis clos implacable et mutique qui héberge un abîme, celui de l'inconscient de Carole (Catherine Deneuve). Carole est manucure et partage un appartement au cœur de Londres avec sa sœur Hélène (Yvonne Furneaux). Cette dernière vit pleinement sa vie de femme épanouie et libérée, tandis que Carole sombre peu à peu dans l'introversion maladive et la répugnance de tout contact humain.

Tout ce qui distingue la blonde Carole de la brune Hélène tient d'abord dans la façon d'habiter, d'investir l'espace de ce deux pièces-cuisine. La première scène d'intérieur est à cet égard particulièrement habile à caractériser « en action » les personnalités opposées des deux sœurs Ledoux : lorsque Carole rentre chez

elle après sa journée de travail, elle ôte ses chaussures et gagne immédiatement la salle de bain pour se laver, tandis qu'Hélène s'affaire à la préparation du repas dans la perspective d'un dîner en compagnie de son amant Michael (Ian Hendry). Cette répartition liminaire des « communs » (la cuisine et la salle de bain) dessine en pointillés la frontière psycho-topographique qui sépare l'appétit du dégoût, motif central du film de Polanski, qui conduira l'héroïne jusqu'à la folie meurtrière.

Toute la mise en scène de *Répulsion* est d'ailleurs exclusivement fondée sur la base du rapport figure/espace, dont la dynamique savante construit tous les effets dramatiques (ce qui a parfois conduit certains commentateurs à n'y voir qu'un simple exercice de style ; mais quel style ! Et quelle leçon de cinéma !). Ainsi, dès le générique, le « masque » de Carole est soumis à un examen minutieux tout en densité silencieuse. À la faveur d'un premier zoom arrière, la caméra « sort » littéralement de l'œil de Carole **[01]**, lequel occupe alors la totalité du cadre. Si le plan reste fixe, l'œil s'agite et semble suivre le déplacement des différents titres qui traversent l'écran en diagonale ; autrement dit, Carole semble voir ce qu'elle ne devrait pas voir (étant entendu que les titres du générique n'appartiennent pas à l'espace diégétique). La suite du mouvement d'appareil s'attarde sur son visage immobile et sans expression, pour dévoiler ensuite la blancheur cosmétique d'un salon d'institut de beauté où la jeune femme est censée s'occuper d'une cliente. Mais dans ce lieu dévolu aux soins du corps, son corps à elle s'absente et se fige, comme statufié, absorbé par le silence monochrome d'un for(t) intérieur en état de siège, tout occupé à repousser les assauts du monde. Comme le lui indique la cliente qui la rappelle sèchement à l'ordre, Carole n'est pas à ce qu'elle fait. Effectivement, elle n'a d'yeux que pour l'œil de la caméra, qui se fait le relais de son intériorité en fixant son regard d'inhumaine et son désir incontrôlé de s'absenter, de se déposséder de son propre corps ; ce corps qui l'expose au regard des autres et à la possibilité redoutée du contact. Lors de chaque déplacement à l'extérieur, l'agitation urbaine est vécue comme un harcèlement perpétuel que la caméra de Polanski rend sensible en de longs travellings latéraux qui filent et scrutent Carole en plan rapproché poitrine, fendant la foule comme un animal traqué.

Comment l'intimité d'un personnage peut-elle remplir le cadre, le saturer ? En faisant de l'appartement le lieu même de l'intériorité, l'espace du dérèglement et le décor du refoulé.

« *Je comptais montrer les hallucinations de Carole à travers l'œil de la caméra et les rendre plus frappantes en utilisant des angles de plus en plus grands* », a déclaré Polanski. « *Mais cela n'aurait pas suffi* », précise-t-il. « *Je voulais pouvoir aussi modifier les dimensions réelles de l'appartement – agrandir les pièces et les couloirs en repoussant les murs de sorte que les spectateurs connaissent le plein effet de la vision déformée de Carole. En conséquence, nous conçûmes les parois du décor de manière à pouvoir les écarter et les allonger en y insérant des panneaux supplémentaires. Ainsi "rallongé", par exemple, l'étroit couloir menant à la salle de bain prenait des proportions cauchemardesque* » (Roman Polanski, *Roman*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 287).

Cependant, cette élasticité du décor intervient finalement hors du régime spectaculaire attendu. Au contraire, elle est lentement réglée et ne devient visiblement effective que dans le troisième acte avec le meurtre de Colin (John Fraser), le prétendant de Carole. Les modifications apportées à l'espace réel sont à la (dé)mesure de la claustration du personnage et en constituent le sismographe objectif : plus le rapport à l'extérieur se résorbe et plus l'appartement s'agrandit pour loger la psychose – véritable chambre noire qui développe progressivement les marques du dérèglement intérieur sur le plan de la réalité extérieure. Ainsi, le salon prend des proportions inédites, les murs en viennent d'abord à retenir l'empreinte de la main de Carole, puis ce sont ensuite des bras d'homme sans corps qui sortent des parois du couloir pour se saisir de son corps à elle **[02]**, qu'elle finira par abandonner, par quitter totalement, l'échouant parmi les meubles (à la fin du film, Michael et Hélène la retrouvent inconsciente, en état de catatonie).

Si l'envahissement de la fracture intime culmine sur le mode hallucinatoire, elle s'immisce d'abord en surface, en un réseau de notations parfois anodines mais qui offrent cependant la possibilité d'en retracer le cheminement, et peut-être d'en établir la cause. La déchirure s'alimente en effet d'une série d'accrocs significatifs méticuleusement mis en place, implacablement motivée au niveau plastique, figural et symbolique ; c'est précisément ce qui en fait toute la valeur et surtout l'impact.

La force visuelle et graphique de *Répulsion* est telle qu'elle parvient à suspendre toute interrogation causale lors de la première vision. C'est dans un second temps seulement que l'on en vient à interroger le personnage et sa trajectoire. Qu'est-ce qui, en effet, amène Carole à vivre à ce point dans le dégoût de la chair et la conduit jusqu'à l'oblitération terminale de l'extérieur ? Certes, il y a les sollicitations sexuelles dont la jeune femme est victime à deux reprises (par l'employé de la voirie au début du film, par le propriétaire de l'appartement dans le troisième acte), mais cela ne suffit guère, loin s'en faut, à expliquer son comportement psychotique. Pour ce faire, il faut sans doute en revenir à la nature des relations entretenues par les deux sœurs. Partageant l'appartement du couple (adultère) que forment épisodiquement Hélène et Michael, Carole apparaît moins comme la « petite sœur » que comme la « petite fille ». À plusieurs reprises, Hélène materne sa sœur comme s'il s'agissait de son enfant, et lors de son départ pour l'Italie avec Michael, les deux amants se conduisent véritablement comme des parents vis-à-vis de Carole (« *Et surtout, ne fais pas trop la bringue !* » lui lance Michael, ironique). Mais pour Carole, la présence de Michael dans l'appartement est celle d'un intrus, d'un parasite : les traces de son passage lui inspirent de violentes réactions de dégoût, de « rejet » (la brosse à dent qu'il laisse dans son verre et qu'elle met à la poubelle **[03]**, le nécessaire de rasage sur le lavabo qu'elle repousse, le t-shirt qu'il laisse traîner près de la baignoire et qui la fait vomir) et suscitent des commentaires qui ressemblent à s'y méprendre à de la jalousie. À ceci s'ajoutent les scènes nocturnes où Carole entend jouir sa sœur depuis sa chambre, dont les rayures sombres du papier peint (associées aux effets d'éclairage) redoublent les barreaux de la prison intérieure dans laquelle elle s'oblige à séjourner. Mais n'est-ce pas plutôt *parce que* Hélène jouit dans les bras de Michael que la chambre de Carole revêt les apparences d'une prison ? La composition plastique du cadre, dans son rapport au son qui nous parvient du hors-champ, semble bien configurer un œdipe au féminin. « *Je ne suis amoureuse de personne* », répond-t-elle à sa collègue du salon de beauté qui l'interroge au sujet de Colin ; une déclaration que paraissent venir démentir les rapports assez ambigus qui la lient à sa sœur. D'ailleurs, le sujet de l'homosexualité féminine est évoqué peu après dans un bar par les amis de Colin qui se moquent de son rendez-vous raté avec la jeune femme, laquelle a préféré passer la soirée avec sa sœur (l'enchaînement des dialogues est sur ce point plutôt éclairant : « *Je suis désolée, je ne peux pas ce soir. – Qui est l'heureux élu alors ? – Je dîne avec ma sœur…* »).

Dévoratrice d'intérieur

La présence de Michael dans l'appartement éloigne Hélène de Carole et conduit progressivement à l'extériorisation de la fissure **[04]** qui lézarde les murs avec de plus en plus d'insistance et de violence (d'abord uniquement visuelle, l'hallucination accède très vite à la dimension sonore). Littéralement, l'intérieur se détériore et ce que Michael y a laissé sert de baromètre à la dégradation : exposés sur une assiette au milieu du salon, le lapin dépecé et le rasoir composent une « nature morte » **[05]** dont le caractère symbolique (le phallus et la chair en putréfaction) fait signe et identifie l'origine du dérèglement. Plusieurs scènes concourent en effet à transformer ce qui vient de l'extérieur en de purs « signifiants » : ainsi donc du rasoir de Michael, sur lequel Carole s'arrête et qu'elle déplie de manière suggestive **[06]**, du lapin qui aurait dû être servi pour le dîner, ou encore de la carte postale représentant la « Tour de Pise » **[07]** qu'elle reçoit des deux amants partis en vacances en Italie.

La scène où Carole décline l'invitation de Colin en prétextant un dîner avec sa sœur, assimile d'ailleurs Michael à l'animal :

Carole : *« Je crois qu'elle fait du lapin » (« I Think we're having Rabbit »)*

> Colin : *« Je pensais qu'ils étaient tous morts… »*
>
> Carole : *« Non… elle a un ami… »*
>
> Colin : *« Lapin ? »*
>
> Carole : *« Non, son ami a un lapin » (« No, I think her friend has Rabbit »)*

L’échange est symptomatiquement programmatique : tous les « lapins » qui pénètreront dans l’appartement (Colin d’abord, puis le propriétaire venu chercher le loyer) subiront le même sort que le substitut de Michael, et le quasi-lapsus de Carole invite à la déclinaison paronymique : « Rabbit » (« lapin »), « Rabid » (« enragé »), « Rapist » (violeur), que les scènes ultérieures viennent confirmer. Il y a d’abord les différents rêves de viol dans lesquels l’employé de la voirie (croisé dans la rue au début du film) force la porte de sa chambre avant de la forcer elle ; puis l’insistance de Colin laissé sur le seuil : comme Carole refuse de le laisser entrer, il « enrage » et en vient à défoncer la porte ; de même, les avances du propriétaire libidineux tournent à l’agression sexuelle **[08]**, littérale cette fois-ci. Les différentes péripéties de *Répulsion* déclinent en effet l’assimilation « violation (de domicile) / viol », « effraction / agression » en une scrupuleuse et profonde unité thématique. Si Carole remplit l’appartement de son Moi, lequel subit les assauts du refoulé, c’est précisément parce qu’il est la propriété de sa sœur, cet(te) autre qui n’est pas tout à fait autre mais aussi une part d’elle-même. Dans le même ordre d’idée, après le baiser forcé que lui impose Colin, on la voit embrasser longuement le dessus de sa propre main, s’adonnant à une sorte d’autoérotisme, avant de se figer sur le reflet de son visage, déformé par l’inox d’un ustensile ménager **[09]** .

Les rares fois où le regard de Carole sollicite le dehors, il renvoie toujours au dedans, aux forces de l’inconscient. À plusieurs reprises, elle se poste devant l’une des fenêtres de l’appartement qui donne sur un couvent, lequel abrite évidemment des « sœurs » **[10]** dont la vie en communauté se confond avec celle du lieu, étranger au commerce du monde et à la fréquentation des hommes. Une vue sur son désir en somme, dont l’impossible objet lui a été dérobé.

Lire la suite : Elle et l'huis clos 2/3 : *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968)

par Youri Deschamps le 16.04.2012
Site Revue Eclipses - Copyright