



Regards croisés sur  
**POSSESSION:**  
une analyse du monstrueux féminin

## **Sommaire**

Introduction : Deux clones, deux regards, une seule victime ..... 1

*Angeline Verrier-Wlaszyn*

Partie I – Une mise en scène de l'intranquillité et de l'oppression ..... 7

*Ana Mommaerts*

Partie II – Espace réel et espace fictionnel : un film « labyrinthe » ..... 13

*Jade Ghallab*

Partie III – Le traitement de la maternité par Żuławski et en regard du genre ... 20

*Macha Merel*

Conclusion - Focalisation et points de vue socialement situés, recette de la femme fictionnelle et du mythe de l'amour au cinéma..... 27

*Salomé Escolan*

Filmographie ..... 37

## **Introduction : Deux clones, deux regards, une seule victime**

En appliquant la pensée de Noël Burch sur l’ « ambiguïté dialectique » présente au sein du cinéma hollywoodien à un tout autre contexte, à savoir le cinéma fantastique européen, *Possession* peut être envisagé comme possédant un double discours, ou plutôt être alimenté d’un double regard<sup>1</sup>. À l’image de ces productions, le film d’Andrzej Żuławski engendre inévitablement des lectures contradictoires, issus de publics différents (clivages sociaux), parce qu’il se veut aussi spectaculaire que difficile à décoder – œuvre qui choque, perturbe, dérange autant qu’elle charme, plaît et fascine.

Cette ambivalence obsédante, qui reste gravée en mémoire, est présente, d’une part par le fait indéniable qu’il s’agit d’une histoire confectionnée par un homme, Andrzej Żuławski qui propose alors sa vision en tant que cinéaste ; et d’autre part par le fait que des choses au sein de son récit filmique lui échappent, dont les spectateur·rice·x·s peuvent se saisir. En effet, le réalisateur conceptualise sa personne, son univers, ses idées et surtout son regard au sein de la création/l’élaboration du film ; or il est important de noter que cette représentation personnelle participe au *male gaze* de la femme fictionnelle. Comment défaire son regard, en tant que spectateur·rice·x·s face à une vision qui nous est imposée ? Cet article propose alors une nouvelle grille de lecture du film en se réappropriant ces possibilités interprétatives et en prenant en compte la représentation féminine du cinéma fantastique.

Żuławski était en tournage du film *Sur le globe d’argent* lorsqu’il a dû quitter la Pologne, son pays natal souffrant des régimes totalitaires. C’est à New York qu’il achève l’écriture du scénario de ce que deviendra *Possession*, en pleine situation de divorce et sous la consommation d’alcool. Pour la réalisation de son film, il s’est alors redirigé vers l’Europe avec une coproduction franco-allemande. Exilé en France, ne pouvant pas filmer en Pologne car contraint à la censure, c’est à Berlin qu’il souhaite tourner. Un besoin d’être dans une ville au plus proche du bloc communiste, dans une ville miroir de Varsovie. Sorti en 1981 et présenté au festival de Cannes, ce film n’a pas eu un succès immédiat. Au contraire, sujet à une grande critique, Żuławski a vu son œuvre devenir un objet contesté. Projection huée et applaudie à la fois, Isabelle Adjani remporte cependant le prix d’interprétation féminine. Lors d’une interview dans l’émission *Les nouveaux rendez-vous*, du 24 mai 1981, elle décrit l’implication émotionnelle et physique du réalisateur sur le plateau de tournage, un réalisateur anxiogène

---

<sup>1</sup> Noël Burch et son texte *Double Speak. De l’ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien.*, p.99-130, présent dans la revue RESEAUX, numéro thématique “Cinéma et réception”, 2000.

pour les acteurs, « aussi fort et aussi terrible avec nous », qui arrivait à les pousser à bout, qui les manipulait. Le journal télévisé TF1, présenté par Jean-Claude Narcy, diffuse pratiquement une minute trente de la fameuse séquence du couloir du métro à ses téléspectateurs. Une séquence loin d'être ordinaire pour les audiences et qui marque les esprits ; suivie par une courte interview du réalisateur répondant au scandale, en s'adressant au public de son film : « Vous en faites, non pas ce que vous voulez, mais ce que vous êtes. Je crois. ». Le peu d'explications de la part de l'auteur donne lieu à beaucoup d'interrogations et à de multiples interprétations. Le film est vendu par les médias comme une polémique autour d'une monstruosité cinématographique et morale attisant la curiosité. Une monstruosité surtout féminine...

Żuławski a énormément travaillé sur les figures féminines dans son cinéma et à l'élaboration minutieuse des jeux de ses acteuriçes. Il aurait travaillé selon les méthodes de Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais et grande inspiration du réalisateur, pour permettre aux acteurs·rice·s d'exprimer leurs émotions primitives, en recourant à des méthodes d'actorat dites chamaniques et en limitant, en parallèle le nombre de prises et les improvisations<sup>2</sup>. Lors d'interviews, Isabelle Adjani évoque son ressenti suite au tournage et à sa haute performance qui n'est que traumatisme :



Je travaillais avec un metteur en scène, Żuławski donc, qui était encore beaucoup plus déchaîné que son sujet. Il se donnait en spectacle dans son spectacle, il hystérisait le plateau quotidiennement pour que la contagion opère. Il faisait danser à l'équipe une rumba de démence qu'il justifiait en nous expliquant qu'elle nous évitait de sombrer, surtout moi, et que de fait il fallait faire en sorte que sa cadence ne retombe jamais. J'étais très consciente de la perversité qui se jouait. À la fois ça me dégoûtait, et en même temps, j'ai fait la soumise dans la grotte, j'ai marché dans le long tunnel qui menait à ce que devait être le film<sup>3</sup>

Figure 1 : Archives INA, *Festival de Cannes : palmarès 1981*, 27 mai 1981.

Son statut réel et fictionnel en tant qu'actrice et personnage fictif se voit troublé en une *persona* contrôlée par les spectateurs, le réalisateur et les personnages masculins qui gravitent autour d'elle. Dans le film, le corps d'Anna est réifié par le regard des hommes, de son concepteur Żuławski et de Mark, par exemple, qui est une sorte de double du réalisateur. Dans le DVD du film, Żuławski commente la première fois qu'Adjani en a vu les images :

<sup>2</sup> D'après le travail de collecte de recherches sur Żuławski et son cinéma par Jérôme d'Estais dans l'ouvrage *Andrzej Żuławski, sur le fil*, La Madeleine, éditions LettMotif, 2015.

<sup>3</sup> *Les Inrockuptibles*, n°1181, 10 juillet 2018.

Elle a tenté de mettre fin à ses jours, car elle n'avait jamais voulu voir les images tournées chaque jour, donc elle ne savait vraiment pas comment nous la regardions, et elle a tenté de mettre fin à ses jours. Mais étant Isabelle Adjani, et il faut comprendre qu'en Europe, Isabelle Adjani est une diva, quelqu'un d'important. Elle est allée dans la salle de bain pour se faire du mal. [...] Dans un interview elle a dit quelque chose que je trouve assez français et intellectuel mais profond, elle a dit que c'est de la pornographie psychologique à propos de comment j'essayais de la montrer [...]. Je n'ai jamais vraiment compris ce qu'elle voulait dire par là, je savais qu'elle était perturbée [...]<sup>4</sup>.

Les spectateur·rice·x·s qui ne sont autres que des machines à désirs sont également complices. Le cinéma par sa capacité de faire voir l'impossible comblent alors des attentes. Lors de la réception cinématographique, des dénouements internes s'opèrent correspondants à l'accomplissement de désirs inconscients ou non. *Possession* nous offre des interprétations diverses mais qui restent influencées par ces regards masculins.

La violence libératrice d'Anna est perçue tel un acte immoral. La folie est par défaut affiliée à la femme dans un grand nombre de films fantastiques (et dans les genres cinématographiques sous-jacents). Cette folie est synonyme de l'hystérie qui tire, elle, ses racines du mot grec *hustera* se rapportant directement à l'utérus. La femme est associée à son appareil génital d'où proviendrait tous ses maux. Le corps médical a déployé ce concept pour combler le manque de connaissance sur le corps de la femme et sur son fonctionnement. Un rapprochement dévalorisant qui a servi et qui sert encore au patriarcat comme moyen d'invalidation de la souffrance féminine. L'hystérie qui était une « maladie » existant uniquement chez les femmes, est aujourd'hui devenue dans le langage, un adjectif qualificatif usé par les hommes. Diaboliser le corps de la femme est récurrent dans ce genre cinématographique. Il est sous emprise, elle devient un objet sacrifié au démon. Elle se retrouve déshumanisée et n'a pas la main sur sa vie. Sa seule reconnaissance est celle de la reproduction de forces maléfiques par procréation, comme dans *Possession*.

En résumé, le personnage d'Anna tente de s'émanciper des charges mentales de sa vie de famille et de femme au foyer symbolisées par la recherche de soi et d'un ailleurs, l'accès à un monde surnaturel qui pourrait la sauver en s'y donnant corps et âme. Elle en a la volonté mais sa solitude dans son combat la rattrape. Elle reste l'hôte de forces maléfiques et un outil à la conception d'êtres idéaux, Helen et le *doppelgänger* de Mark. Sa diabolisation s'enracine en réalité à partir d'un tourment profond de son statut féminin dans la société et au sein de son couple. Sa sexualité y est aussi mise à l'épreuve sous le jugement des hommes notamment de

---

<sup>4</sup> Commentaire audio d'Andrzej Żuławski et Daniel Bird dans les bonus de l'édition Blu-Ray DVD de *Possession*, Paris, Édition Le Chat qui Fume, 4K Ultra HD, 2021.

son ex-conjoint Mark, qui refuse l'idée qu'Anna puisse éprouver du plaisir sans lui appartenir. Il voit chez Helen, une femme sans défaut, sans désir qui l'anime, à son service. Helen, stigmatisée comme étant « la femme idéale », vient alors remplacer Anna dans sa vie. S'installe dès lors une sorte de compétition entre les deux personnages féminins par le biais des dispositifs cinématographiques mis en place par Żuławski – ce qui ne peut que représenter au mieux la catégorisation des femmes en société. Au point où les différences entre ces deux figures féminines peuvent être listées et réunis dans le tableau récapitulatif suivant :

ANNA	HELEN
Yeux bleus, vêtements sombres (bleu), cheveux lâchés	Yeux verts, vêtements clairs (blanc), cheveux attachés
Mère au foyer	Maîtresse d'École
“Hystérique” et brutale	Douce et serviable
Personnification de l'Allemagne de l'Est	Personnification de l'Allemagne de l'Ouest
Cherche à s'affranchir de son rôle de mère et des charges mentales de son couple	Cherche à être une figure parentale idéale pour Bob et avoir une vie de famille
Filmage en plan rapproché, gros plans, contre-plongée et plongée, caméra portée	Filmage en portait, plan américain, avec caméra relativement fixe
Personnage introduit en un travelling d'accompagnement, dos à la caméra sur la bande sonore du film avec les bruits de ses talons qui résonnent dans la rue, puis lors d'un plan moyen où s'ensuit une discussion avec Mark sur l'état de leur rupture.	Personnage introduit de dos, puis dans le plan suivant en un travelling avant, accompagné par une mélodie au piano, se stoppant sur son visage lors de la rencontre entre elle et Mark, sur le porche de l'école.

Helen est l'incarnation de la pureté, symbolisée par ses vêtements blancs qui viennent contraster avec la robe sombre de Anna, laquelle change de nuances entre le bleu et le violet.

Une couleur formelle qui participe à l'effacement d'Anna en tant qu'être à part entière. Par son inconduite, Anna s'oppose à la figure maternelle idéalisée d'Helen. Sa vie sexuelle et ses désirs refoulés font face aux jugements des personnages masculins et des spectateurs qui la désignent comme indigne d'être un modèle de mère. Le plaisir sexuel de la femme est une honte qui appuie sur la condamnation du personnage d'Anna contrastant alors avec la figure féminine chaste d'Helen sous une influence catholique. Elles sont toutes les deux des personnifications d'une Allemagne dépressive en pleine guerre froide, Anna de l'Est et Helen de l'Ouest. Une anthropomorphisation d'une violence autodestructrice, et d'un modèle social et familial idéalisé. Leur distinction est également marquée dans la manière de les cadrer. Anna est filmée de sorte à être toujours en plongée ou en contre plongée (légères ou assumées) ; des plans rapprochés ainsi que des gros plans sont présents, tout le long du film, pour mettre l'accent sur les maux et les émotions indescriptibles du personnage. Des cadrages expressifs, en caméra porté uniquement, afin de dépeindre un désordre de vie. Helen a le droit à des cadrages et des angles de prises de vues classiques au cinéma : des portraits, des plans américains et des plans fixes. Une stabilité et une harmonie, dans la construction de l'image, qui sont représentatives du personnage. Jamais présentées ensemble dans un même plan, ces deux figures féminines sont toutes les deux, cependant, montrées à l'image pour la première fois dos à la caméra, dos aux spectateurs, dos à ces yeux qui les scrutent.



Figures 2 et 3 : un corps pour deux figures, Anna à gauche et Helen à droite.

Anna, l'être originel, dérange l'histoire en étant l'élément déclencheur par ses actes et sa possession. Elle saccage la vie des personnages, elle est le chaos. Lorsque Helen se retrouve à prendre sa place au sein de la vie de Mark, Anna voit définitivement sa position changer et devient alors l'antagoniste. Du moins, c'est ce que le récit initial veut nous faire paraître. En se détachant de la ligne narratrice directive du film, et en prenant compte l'individualité du personnage, ce que subit Anna est hors de sa portée ; elle n'est que l'hôte à une force démoniaque qui l'utilise à ses fins. Elle se retrouve malheureusement sous emprise

encore une fois... La distinction des notions de bien et de mal est alors confuse car elles sont, ici, indissociables. Elle commet des crimes qui dépassent l'entendement mais qui sont nécessaires à sa survie et celle de sa quête.

Anna et Helen sont étrangères l'une de l'autre mais proviennent pourtant de la même source. Dans cette perspective et selon une optique freudienne<sup>5</sup>, le double d'Anna pourrait être une scission de sa personne, dont le dédoublement a pour objectif de substituer une copie à son état actuel qu'elle rejette afin de s'extirper de sa vie conjugale. Si Anna et Helen ne font qu'une, la seconde est cependant immortelle. L'une des deux doit mourir pour laisser vivre l'autre, les deux « soi » ne peuvent coexister. L'existence d'Helen protège Anna de la destruction jusqu'à sa mort. La survivante n'est qu'autre que celle qui est conforme aux attentes d'une société patriarcale, ce qu'Anna était à ses débuts. Helen n'est qu'un éternel recommencement d'un statut féminin dictée et contrôlée contre son gré.

À la différence des années 80 où le débat prenait place dans le fait de tenter de codifier une proposition cinématographique contemporaine, de rattacher ce film à un genre du cinéma dramatique, du fantastique, d'horreur, d'épouvante, du gore (Żuławski avec des œuvres composites refuse de se voir appartenir à un genre cinématographique spécifique) ; notre débat en 2024 est celui de creuser un désir masculin qui se cache derrière l'apparition de ce film et d'en déceler la complexité d'une vision malheureusement commune dans l'industrie du cinéma. Du fait du regard féminin que nous pouvons porter à cette fiction, la lutte interne du personnage d'Anna représente ce que nous tentons de combattre dans la vie de tous les jours, le patriarcat. *Possession* donne lieu à creuser des problématiques internes afin de rendre compte de plusieurs niveaux de lecture du film en jouant avec l'opacité en signification qu'il nous offre. Ce texte est le fruit d'un travail collectif d'écriture de cinq étudiantes en cinéma qui propose des nouvelles perspectives en analysant la mise en scène de l'intranquillité, la constitution d'un espace dédale, la création d'une relation bancale, le traitement de personnages torturés par une focalisation située.

---

<sup>5</sup> À partir des réflexions psychanalytiques de Sigmund Freud dans son essai *Das Unheimliche* [L'inquiétante étrangeté], Leipzig / Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.

## **Partie I – Une mise en scène de l'intranquillité et de l'oppression**

L'entièreté du film d'Andrzej Żuławski joue sur la notion de malaise. Bien sûr, cette dernière est à la fois traitée de façon directement thématique, puisque le récit se concentre sur le délitement d'un couple en crise, et de façon plus sous-jacente, en ancrant l'intrigue dans un contexte géopolitique de Guerre Froide, qui plus est au pied du mur de Berlin. De plus, la dimension fantastique qui prend corps au fur et à mesure du film met en tension une forme d'hybridité de genre empêchant toute idée d'harmonie. Ainsi, la constance du malaise, dans *Possession*, devient d'autant plus intéressante qu'elle s'exerce également d'un point de vue sensible. Nous verrons dans cette première partie de l'article que l'expérience visuelle et sonore proposée au public témoigne même d'une réalisation qui place le spectateur dans une véritable position d'intranquillité. Pour comprendre la construction de celle-ci, il paraît nécessaire d'analyser la façon dont Żuławski éjecte le public de la simple position voyeuriste, pour le rendre davantage intrusif à la violence du monde contemporain dépeint par le récit. Cette provocation sensorielle passe souvent par un découpage refusant le classicisme, préférant le doute à la transparence, l'opacité à la clarté, l'inconfort à la consolation formelle.

\*\*\*

Les choix de mise en scène opérés par Żuławski trouvent leur radicalité dans le sentiment d'oppression paradoxalement hypnotique qu'ils provoquent. On est porté par cette caméra instable qui circule vastement autour de personnages perdus, par ces lignes de fuites interminables qui font de la ville un ensemble inquiétant, incernable et totalitaire. Les nombreux surcadrages qui rythment les espaces domestiques enfoncent même les personnages dans l'intimité psychologique de leurs carcans, où le manque d'espace personnel étouffe l'humanité et impulse la folie. L'atmosphère stridente de la bande son, entre cris, disputes et objets quotidiens dont l'utilité première est poussée à l'extrême de ses capacités physiques, comme cette scie à viande électrique avec laquelle Anna et Mark se mutilent, confère également une dimension sensorielle et physique au film, qui marque délibérément le spectateur jusqu'à provoquer le dégoût, voire la répulsion à l'égard de certaines images où le traitement de la matière est en lui-même radicalement sensible, perceptible. On pourrait même parler d'une dimension haptique tant le film travaille les matières, les fluides au point notamment de faire des scènes fantastiques de véritables espaces horribles, créant du réalisme non pas par vraisemblance, mais par illusion d'une présence tangible. Ainsi le double visqueux et monstrueux de Mark, composé par Anna, nous trouble et nous répugne avec beaucoup

d'efficacité. Mêler continuellement expérience charnelle et traitement formel permet au film d'apporter une profondeur à son propos sur la violence contemporaine, nous aspirant toujours plus vers son appréhension. L'ambiguïté de la mise en scène, entre quasi-naturalisme par moments et fantastique assumé à d'autres, se traduit aussi par l'atypisme de mouvements de caméra instables et tanguants, et d'axes en contreplongée récurrente, qui font que tout nous échappe et que l'on éprouve l'œuvre sans jamais savoir où se trouve la vérité. Nous sommes plongés dans l'irréalité, dans la perte de repères de ce couple en quête de sens, traversé par le mensonge, la duplicité – avec la tromperie et l'espionnage –, la dualité et le double – par la création d'un monstre, et la présence de différentes versions de personnages qui coexistent dans le récit<sup>6</sup>.

Une séquence marquante peut synthétiser ces enjeux. Pour la replacer dans le récit, Mark vient de rentrer de voyage, il a rejoint sa femme et son fils à Berlin. Dans un malaise domestique accentué par des plongées et des surcadrages qui découpent l'espace sans harmoniser les retrouvailles, le couple a commencé à se déliter et à apparaître comme étranger à lui-même, en particulier à travers une plongée zénithale au-dessus du lit conjugal qui écrase leur relation. Un peu plus tard, en trouvant une carte postale d'un certain Heinrich, Mark s'est retrouvé face à la certitude d'avoir été trompé. Le face à face, que nous allons maintenant analyser, peut commencer. C'est la scène du grand café, située à un peu plus de dix minutes du début du film. Anna et Mark ont effectivement rendez-vous pour discuter de cet amant dont il vient de comprendre l'existence. Ce qui aurait pu être abordé par le réalisateur comme une simple dispute conjugale autour de l'adultère devient un point de bascule, puisque c'est l'un des premiers moments où la violence devient littérale et dérangeante pour le spectateur, même si elle n'a encore rien à voir avec celle qui adviendra bien plus expressivement par la suite. Le problème de l'amant restera irrésolu, mais la violence, établie à jamais.

La séquence commence par un long plan initié avec l'arrivée d'Anna par le fond du cadre et traversant la porte pour arriver dans la salle où se trouve Mark. Ce surcadrage s'apparente à un seuil, à un passage signifiant pour le personnage, qui s'apprête à vivre une dispute avec son conjoint, mais le point de rupture est également vécu par le spectateur, appréhendant cette bascule dans la réalisation même de la séquence. Le panoramique la suit jusqu'à ce qu'elle s'asseye près de lui sur la banquette. La place qu'elle se choisit n'est ni en

---

<sup>6</sup> Voir notamment le « Tableau récapitulatif des différences entre les deux figures féminines » dans l'introduction de cet article : « Deux clones, deux regards, mais une seule victime », p. 4.

face de lui, ni à ses côtés. La configuration du décor permet ici un jeu géométrique où chacun des personnages est de trois-quart-dos à l'autre, plaçant l'angle-droit du mur entre eux. Les cloisons auxquelles ils sont adossés sont surplombées de miroirs qui, curieusement, ne reflètent pas leur présence. L'environnement paraît en décalage avec les acteurs, les figurants ne bougent pas et l'on en vient même à se demander si Anna et Mark sont réellement là, s'ils ont l'impression d'y être, ou s'ils ne voient tout simplement plus le monde tel qu'il est, et qu'alors nous le percevons nous-même selon leur aveuglement subjectif et malade, c'est à dire de façon très partielle. Il semble que pour Żuławski, le monde contemporain échappe à la clarté qui permettrait sa monstration logique. Cet effet se produit à la fois par la composition du cadre, très espacée malgré sa structuration établie par des lignes fortes comme les miroirs, et par le rapport entre le jeu des acteurs – qui se compose à la fois de manières retenues et d'expressions impulsives – et le décor intemporel qui les accueille, lequel empêche tout ancrage cohérent. La concordance du lieu et des personnages ne semble pas s'effectuer dans un rapport réaliste, mais dans une suggestion davantage métaphorique. Les bruits métalliques indiscernables, constitutifs de l'environnement sonore de la séquence, entre provenance citadine ou locale à l'établissement, prouvent même la fissure qui se déchire dans leur relation, par l'inquiétude qu'ils engendrent chez le spectateur alerte. Les personnages ne se regardent pas mais se savent près l'un de l'autre. Ainsi, l'étrangeté de cette sensation présente d'emblée le dialogue comme impossible. Du point de vue de l'image, la grande profondeur de champ, qui s'établira durant l'ensemble de la séquence, malmène l'entité du couple en plaçant presque les deux personnages au même niveau de netteté que l'ensemble du café et des quelques figurants qui le peuplent. Leur intimité s'effrite, présentée comme poreuse au monde extérieur alors même que ce dernier semble ne pas leur correspondre. Le malaise grandit. Le plan dure, Anna et Mark se trouvent au centre du plan d'ensemble, dans ce café presque désert où deux clientes quasi fantomatiques font acte d'une présence qui devient rapidement étouffante. Ce sentiment semble paradoxalement intervenir par l'effet du vide ambiant qui met en valeur l'étrangeté de l'existence de ces dernières, sans grande portée narrative ou visuelle.

La caméra s'approche lentement du couple par l'intermédiaire d'un travelling avant, dans une continuité temporelle qui contribue à faire monter la tension entre les deux personnages. Pendant ce temps, ils essayent de discuter après un silence. D'emblée, Mark parle fort, exprimant frontalement son mécontentement. Bien qu'Anna tente au départ d'être plus calme et de se maîtriser, elle le rejoints finalement dans la colère et se tourne vers lui. Alors que la dispute s'oriente autour du sort de Bob, leur fils — dernier lien entre eux —, un brutal

changement de plan, d'axe et d'angle, passant par une négation franche de la règle des trente degrés, affirme leur divergence, la séparation de leurs routes respectives. Ce raccord surprend par la proximité du placement de la caméra lors des deux plans qui le composent. Cette dernière bouge de moins de trente degrés entre la fin du premier et le début du second, donnant l'impression d'un sur-place, d'un enlisement de la situation et donc d'une fracture nette entre les deux personnages, d'un point de vue enrayé par la tournure des évènements vécus par le couple. L'étrangeté de cette saute d'axe va de pair avec celle du changement d'inclinaison de la caméra, qui passe d'une plongée à un plan à niveau, à hauteur de personnage.



Figures 4 et 5 : illustration du raccord avec, à gauche, la fin du premier plan et, à droite, le début du second.

Nous sommes à présent plus proche d'Adjani, de face, avec Neil au fond du champ. Cependant la caméra ne tarde pas à reculer légèrement et à se placer au centre des deux personnages, engendrant un split screen artisanal par l'angle mural qui les sépare. Dans leur absence de regard l'un pour l'autre se trouve une part cinématographique, visuelle, du traitement de leur incommunicabilité. Un poids se fait ressentir, qui nous dit que plus rien ne sera pareil dans leur relation.

Continuant son mouvement en pano-travelling, la caméra nous emmène cette fois-ci de son côté à lui, de plus en plus en colère, qui renverse le contenu de sa table dans un vacarme désagréable. Anna est à son tour au fond du champ. Nous sommes ainsi déportés d'un point à l'autre de la situation, en perpétuelle mouvance. Quand elle se lève, un raccord mouvement nous place derrière Mark en amorce, la dévoilant en contreplongée alors qu'elle se place enfin en face de lui, le surplombant de sa colère défigurante tandis qu'elle enfile sa veste, lui disant qu'elle aurait préféré avoir Bob avec son amant plutôt qu'avec lui. L'expression torturée d'Adjani n'est pas sans annoncer, par écho, plusieurs autres séquences davantage tourmentées comme la dispute domestique ensanglantée ou encore l'impressionnante incarnation exacerbée qu'elle livre dans les couloirs du métro, littéralement possédée par une force surnaturelle qui

la fait vomir, crier, défier tous les codes de retenue sociale dans un temps qui semble s'étirer et ne plus s'arrêter<sup>7</sup>. Dans l'entièreté du film, le jeu des acteurs porte en lui cette étrangeté qui les fait passer de l'apparente normalité à la folie la plus complète, n'hésitant pas, sans quitter la justesse, à atteindre la démesure.

Pour en revenir à notre analyse de la scène du café, le dernier plan de la séquence, en caméra portée, est celui du déploiement de la violence, qui appelait, retenue et sous-jacente, à sortir depuis le début de l'échange. L'instabilité de la caméra épouse la brutalité des mouvements et la rage des personnages. Mark poursuit Anna dans le café, ils renversent bruyamment les meubles sur leur passage, saccageant l'espace avant que Mark ne soit arrêté par le personnel, surgissant des cuisines. Sans être démesurément long, le plan dure et nous marque par le couplage de cette mise en mouvement de la crise, jusqu'ici très statique, avec le sentiment de continuité temporelle qui l'englobe. C'est comme si la violence physique accentuée par la mise en scène avait ramené les personnages à la réalité sociale jusque-là non manifestée dans la séquence. Alors même qu'ils ont parlé fort pendant sa majeure partie, jamais ils n'ont semblé mal à l'aise de s'exposer ainsi au regard des autres clients. Une dichotomie se creuse entre les deux individus et ce qui les entoure. En assumant à ce point ce décalage sonore presque théâtral, la séquence appuie l'idée d'une non-conscience du monde de la part du couple, ou d'un sentiment de n'y plus appartenir. Laissant de côté la possibilité de régler le problème conjugal par la discussion, c'est bien la force physique de la mise en scène qui vient clore la séquence, soulignant l'absence de solution pour ordonner le monde en crise.

Cette séquence, où se déploie pour la première fois la violence littérale du film, est programmatrice de la gradation à venir. La brutalité sera effectivement décuplée lorsque le monstre, double de Mark, imaginé et produit par Anna, fera son entrée dans le récit, et que la mort et le meurtre se réaliseront sous nos yeux, par exemple quand le personnage d'Adjani tuera le détective engagé pour la prendre en filature. Bien que l'horreur n'ait pas encore sa place dans la scène du café, Żuławski nous entraîne déjà dans un univers inquiétant, prenant appui sur une photographie froide et mouvante, sur un traitement sonore strident et entêtant, un montage surprenant défiant les règles de la transparence et une direction d'acteurs quasi-expressionniste.

\*\*\*

---

<sup>7</sup> Une analyse plus détaillée de cette séquence du métro est disponible dans la troisième partie de cet article « Le traitement de la maternité par Żuławski et en regard du genre ».

Quelque chose d’inhumain habite ce décor du grand café, en passant notamment par le découpage qui nous le donne à voir. L’agencement des plans ne va pas de soi, leur logique n’est pas immédiatement perceptible parce qu’elle s’applique justement à déstabiliser notre appréhension du monde présenté. Les lieux sont montrés sans vie, dans des cadrages larges autour d’un couple isolé et en pleine crise. Pourtant Mark et Anna appartiennent amplement à ce décor en étant, non pas parasites, mais bien parasités par l’endroit glacial qui les dévore un peu plus, les exclut, les rendant étrangers à leur propre vie. Cette confrontation entre espace privé sujet à l’explosion et espace public qui attise cette dernière, s’établit ici à l’image du film tout entier. *Possession* s’inscrit en effet à la fois dans un contexte historique et géographique précis, mais également dans une marginalité grandissante des personnages vis-à-vis de la société qui, à l’instar du spectateur, ressentant le mal être sans pouvoir agir sur ses ressorts, les englobe sans ne leur être daucun secours. Żuławski ne sauve pas ses personnages de la brutalité dans laquelle il les laisse sombrer. Il n’a pas de réponse à la violence de son époque. Cependant, il est indéniable que la façon dont il nous y plonge dans *Possession* reflète un choix politique affirmé. Susciter le malaise ravive la porosité aux questions du monde. En nous partageant cette intranquillité par une expérience cinématographique sensorielle, trouble et ambiguë, il nous invite aujourd’hui à repenser notre réalité en la confrontant à la sienne : la violence n’a toujours pas trouvé de remède et les totalitarismes règnent encore.

## **Partie II – Espace réel et espace fictionnel : un film « labyrinthe »**

Globalement, il découle du film une sensation chancelante de mal être, d'inconstance. En plus de l'étrangeté des cadres et l'extravagance du jeu des acteurs, le film semble tout aussi opaque quant à sa lecture. La structure paraît décousue et le symbolisme envahit le récit. Ce film s'éloigne des conventions narratives au point d'atteindre une forme hybride entre le cinéma d'épouvante et le drame de couple, très difficilement descriptible. Un film simplement déconcertant pour le spectateur comme pour les personnages.

Partant de cette sensation incohérente, nous pourrions nous attarder ou nous questionner sur la portée psychique du film. Par psychique, nous pouvons entendre la projection consciente ou inconsciente de l'auteur et de sa pensée sur l'univers et la narration qu'il met en place. Il existe des films que nous pouvons appeler psychologiques, dont la trame narrative s'attarde sur les tourments d'un personnage, cependant, *Possession* relève presque de l'autoportrait où chaque élément, chaque personnage semblent retrancrire les traits de son auteur. *Possession* semble ainsi être le reflet des conflits intérieurs de l'auteur, loin d'une écriture ponctive linéaire et dont le but premier n'est pas de raconter une histoire claire. Pour résumer, le film donne difficilement accès à son sujet et il est complexe de mettre des mots sur les sensations ressenties ni même sur le déroulé narratif en lui-même. Les personnages sont malmenés, pris dans les tourmentes des caprices de son auteur. Ce film est déconcertant, déboussolant, tel un labyrinthe qui ne cesse de briser, par ses choix narratifs et de mise en scène, les repères de son spectateur et emprisonnent les personnages dans un environnement instable et sous pression. Dès lors, comment cette sensation d'égarement se constitue et participe à la sensation d'épreuve ?

*Possession* dépeint l'éclatement du couple de Mark et Anna, et plus amplement de leur vie de famille. Mais la mise en scène ne semble pas aller dans le sens de cette séparation. Il y a, à travers ce film, un décalage entre la brisure du couple et son traitement étouffé et renfermé. Dans cette séparation, des liens et des jointures sont créés et maintenus pour ralentir la fission des individus. L'irréversible finalité de ce couple ne se produira qu'avec de grandes difficultés, et cela, à cause de différentes contraintes.

Tout d'abord, la présence historique du mur de Berlin porte à réflexion. En effet, son omniprésence conduit à s'interroger sur sa portée symbolique et représentative. À travers cet élément d'arrière-plan constamment présent, on peut percevoir le dessin de ce labyrinthe sans issue, la séparation froide et distancée du couple, ainsi que la répression qu'il innervé.

Il est étrange de retrouver un élément aussi indiciel d'une époque et de notre monde tandis que tout l'espace est diégétisé. Par-là, il faut comprendre que Berlin est reconnaissable seulement grâce à la présence du mur. Par les choix de mise en scène et de montage, les rues et les espaces sont rendus méconnaissables et pourraient être confondus avec une ville allemande quelconque. Ainsi, l'ancrage géographique n'est permis que par le mur. L'espace n'a pas vocation à être réaliste mais à véhiculer une idée ou un discours. Le mur de Berlin et l'espace entier ne sont pas des décors indicIELS mais symboliques, et dans le contexte général, cette symbolique renvoie à un caractère répressif et étouffant. Tout l'environnement est pernicieux pour Mark et Anna. Un sentiment âpre travaille les personnages, confinés dans un environnement délétère aux apparences attrayantes. La résidence de brique rouge à l'intérieur immaculé est autant un espace cloisonné que les appartements grisâtres délabrés. Tous les espaces sont vides, privés de vies animales ou humaines.

Puis, cela se traduit par la façon dont est traité cet environnement. Comme évoqué précédemment, les choix d'angles de prises de vues extrêmes, doublés par de très courtes focales, modifient ainsi le décor et les repères spatiaux<sup>8</sup>. Les intérieurs sont particulièrement exigus, au point où Mark et Anna se marchent dessus, mettant les pieds et les têtes au même niveau tandis que les espaces extérieurs semblent s'étendre jusqu'à perte d'horizon, envahissant par cette occasion l'entièreté du cadre. Un décor totalement opaque au hors-champ, formant une muraille imperméable. L'architecture du décor combiné à son traitement cinématographique intègre, ainsi, une dimension étrange et étroite à l'essence banale de celui-ci. Cet environnement amovible, où progressent les protagonistes, est matérialisé par la combinaison de longs travellings rapides avec des panoramiques du sens opposé permettant aux personnages de rester centrés dans l'image tout en faisant bouger les lignes de perspectives formées par les bâtiments. Une suite infinie de murs, de portes, de fenêtres, de tunnels et de bâtiments dont Mark et Anna tentent désespérément de trouver l'issue sans jamais réussir à les franchir. Un dédale concret dont la fuite est impossible. Nous pouvons être tentés de faire l'analogie entre cet environnement et la portée psychique du film. Anna et Mark sont pris dans un piège, observés par le monde qui les entoure, constamment épiés dans leur intimité.

Cet effet se retrouve tout le long du film, mais il reste le plus évident lors de la séquence de course-poursuite : Anna repart du domicile conjugal pour rejoindre son appartement secret, en apparence réconciliée avec Mark, mais dès qu'elle pose un pied dehors, cette dernière est

---

<sup>8</sup> Voir la première partie de cet article « Une mise en scène de l'intranquillité et de l'oppression ».

suivie par le détective engagé précédemment par son mari. Se succèdent alors plusieurs scènes dans Berlin, traversant la ville dans cette ambiance étrange et incongrue. Les personnages agissent tout à fait curieusement, en commençant par Anna qui ne semble ni perturbée ni totalement inconsciente du détective qui la talonne vraiment étroitement. Les sons de leurs pas résonnent dans un silence de plomb. Cette exagération pourrait presque paraître drôle dans un contexte moins tendu et cet aspect de ridicule se transforme ainsi en une glaçante inquiétude. Le décor dans cette séquence joue presque le rôle d'un troisième personnage. Dénudé d'habitants, Berlin encercle Anna qui cherche à se terrer dans son antre.

Cette instabilité et la perte de repère évoquée plus haut sont aussi dues à quelques faux raccords mouvements insérés très discrètement à certains moments. Nous pouvons ainsi noter que sur un plan Anna est sur le même trottoir que le détective et celui d'après Anna traverse pour arriver sur le même trottoir.



Figures 6 à 9 : illustrations des faux-raccords et autres effets de rupture dans la scène de filature.



Aussi, le détective monte à la gauche d'Anna pour apparaître à droite sur le plan suivant. Ici, nous pouvons remarquer, plus qu'un faux raccord, une légère ellipse. Et cette ellipse combinée à une certaine continuité de mouvement, donne l'impression d'une saute indéfinie que nous pourrions qualifier de « faux faux-raccord ». La rupture très subtile des codes

conventionnels du langage cinématographique ou de la revisite de celui-ci provoque ainsi un léger inconfort qui appuie toujours la tension flottante inhérente au film.

La bicéphalité de l'architecture que parcourt Anna lors de cette fuite est aussi un point important dans la matérialisation de cette rupture. Anna quitte le domicile moderne pour arriver dans le vieux quartier délabré de Berlin. Elle traverse ainsi deux mondes dont le mur de Berlin semble à nouveau être le seul lien. Cette idée revient à celle de rupture anicroche évoquée plus tôt et, à celle-ci, s'intègre celle d'une observation permanente et infinie. Cette sensation d'observation ne semble pas venir exclusivement des regards des soldats, et, sans abuser d'interprétation, le cloisonnement par des bâtiments et l'absence de passants donne l'impression d'être épié et vulnérable au regard dissimulé. Le mur est donc, à la fois, la paroi qui sépare et celle qui relie. Pour sortir d'un labyrinthe, la seule manière efficace est de longer un seul mur jusqu'à l'issue. Un labyrinthe n'est qu'une suite de parois agencées pour perdre l'être qui les parcourt. Et pour encore appuyer cette idée, le mot « labyrinthe » est dérivé étymologiquement du mot grec *labrys* qui désigne une double hache. Le labyrinthe est par essence double et il n'y a donc, en réalité, pas de grande différence entre le monde familial idéal et la cachette d'Anna. Ce qui les séparent est finalement aussi ce qui les rapproche. Quelque chose les rattrape toujours et ne peut donc échapper à rien.

Pour poursuivre, si nous observons bien, les séquences se forment presque systématiquement sur un même schéma : Anna disparaît, Mark la recherche, Anna réapparaît, les deux se disputent et rompent, Anna disparaît à nouveau et ainsi de suite. Il y a une sensation de boucle temporelle infinie qui se dégage de ce film. Cette boucle empêche les personnages d'évoluer et plonge le spectateur dans un moment suspendu où le temps est éprouvé et arrêté. Le film n'est évidemment pas un voyage dans le temps, mais la sensation reste la même. Ce film perturbe par cette perpétuelle dispute insolvable. Il est inhabituel d'être confronté à un récit immobile qui ne présente aucune possibilité d'amélioration.

De plus, la focalisation étant faite sur Mark, Anna n'est accessible qu'à travers ce dernier et ses intermédiaires, car, même quand il semble avoir lâché ses recherches sur les faits et gestes d'Anna, il continue d'envoyer un tiers, de manière plus ou moins volontaire<sup>9</sup>. Mark semble ainsi, par son métier d'espion, prolonger l'enfermement de l'environnement. Il incarne, d'une certaine manière, le contrôle institutionnel. En poursuivant sans relâche Anna, Mark

---

<sup>9</sup> Voir la conclusion de cet « Focalisation et points de vue socialement situés, recette de la femme fictionnelle et du mythe de l'amour au cinéma ».

prend possession de cette dernière, il se prévaut d'une maîtrise, certes incertaine sur Anna par la connaissance des règles qui régissent ce monde observé. Cependant, ces deux personnages restent deux cobayes dans un parc à souris. Pour abuser d'images symboliques, il y a comme une structure de Matriochka : des boîtes dans des boîtes. Un encastrement hiérarchique de contrôles. Et finalement, dans les relations entre les personnages, personne ne possède le contrôle ultime sur leur situation mais chacun semble vouloir le posséder. Ils ne sont que les instruments d'une influence plus grande, plus puissante et imperceptible.

Mais ce cercle, cette boucle, ressemble ainsi plutôt à une spirale. Les actions prennent de l'ampleur et de la gravité au fur et à mesure des séquences : la viande hachée par Anna devient des cadavres d'hommes découpés ou la confrontation dansée entre Heinrich et Mark se transforme en assassinat. Une spirale par ailleurs matérialisée concrètement par l'escalier de la séquence de mort d'Anna et Marc.

Sur une plus petite échelle, si nous reprenons la séquence de la course-poursuite, cette filature débute très simplement et s'enfonce dans l'absurde au fur et à mesure. Et cette séquence fait écho à plusieurs séquences qui suivront : la découverte de l'appartement d'Anna par le second détective puis par Heinrich et enfin par Mark. Les réactions d'Anna évoluent et prennent de l'assurance. Quand le premier détective pénètre dans l'appartement Anna est craintive et cherche à dissimuler la créature, puis avec le second détective, elle le laisse entrer volontairement afin de présenter la créature, ensuite en pleine maîtrise, avec Heinrich pour enfin ne laisser qu'un lieu vide à Mark. Chacun de ces hommes attend quelque chose de la part d'Anna qui, au fur et à mesure, viendra à prendre du plaisir à les éliminer. Anna, qui recherchait la liberté, ne saura la trouver que dans le définitif de la violence. Cela se traduit aussi dans la mise en scène qui devient de moins en moins instable, en privilégiant des mouvements plus légers et plus linéaires, moins chaotiques et exagérés. La couleur verte, en sous ton dans l'éclairage et dans les surfaces du décor, envahit aussi de plus en plus l'espace, une couleur liée aux doubles, opposée à la couleur bleu violacé imposée par la maison familiale et à la robe qui lui colle à la peau. Plus Anna et Mark cherchent à maintenir leur vie passée sans affronter le changement inéluctable de leur couple, plus ils s'enfoncent dans la folie. Une escalade sans amélioration. Anna et Mark reproduisent ainsi pendant toute la durée du film les mêmes gestes de destructions et de réparations, de blesser et de soigner. Anna est prise dans des gestes automatiques qui finalement lui importent peu. Toujours lors de la séquence de poursuite, elle s'agrippe à son sac de course pour finalement se laisser voler son contenu par le vagabond du

métro. Ce sac de courses fait par automatisme n'est que la représentation des différents rôles dont Anna ne peut se défaire. Dans ce monde malsain, Anna s'entête à remplir les devoirs qui la font souffrir au point d'arriver à les remplir sans réelle conviction. Quant à Mark, engager un détective n'est que la réponse logique et la continuité machinale de son propre métier. Anna ne peut s'empêcher de remplir ses petits rôles et Mark fait de même. Mark poursuit l'idéal d'une famille soudée, permettant l'affirmation de sa propre virilité et existence. Ces séquences sont l'errance représentative de l'acharnement du mari jaloux et de l'épouse livide attrapée dans les filets d'un milieu nocif. Pousser à faire sens dans un monde qui n'en a pas.

Un monde où même la parole ne peut régler les conflits. Toujours dans une dynamique de contrôle, la parole est dans *Possession* unilatérale. Pour qu'une discussion se tienne, il faut un orateur et un auditeur, autrement dit, que la parole soit prononcée et reçue. Si l'un des pôles dysfonctionne, la communication devient impossible. Ce qui symbolise le mieux cette idée est le téléphone. Lors d'une conversation téléphonique, il est nécessaire qu'un pôle soit auditeur pendant que l'autre est orateur. Si les deux sont orateurs, la communication est cacophonique, si les deux sont auditeurs la communication est inexistante. Le téléphone est un accessoire essentiel dans la narration car il est un outil de recherche et d'obtention d'information dans les premiers moments du film. Marc appelle Marge ou Anna ou Heinrich. Il reçoit aussi des appels qui sont soit des menaces soit des mauvaises nouvelles. Le téléphone est un média qui détermine la divulgation et la réception. Si l'on choisit de ne pas répondre l'information ne sera pas reçue ou pas transmise. Le téléphone détermine les rapports entre les personnages et les non-avancés de ce récit piétinant. La parole en elle-même n'a pas de sens s'il n'existe pas une écoute mutuelle pour comprendre. Lorsque dans la séquence de la cuisine, Anna coupe à la scie électrique le bœuf de leur prochain repas, Marc l'assaille de questions. Marc semble chercher à comprendre or il empêche la réception des réponses. Anna dodeline « oui » de la tête à chacune des interrogations mais ce dernier lui tourne le dos, continuant ainsi ce monologue aux faux airs d'empathie. Ils ne peuvent pas trouver de solutions aux conflits qui les tirent puisqu'ils s'y refusent. La quête inlassable dans ce film n'est qu'une façade, les menant inéluctablement à l'implosion.

Les personnages sont ainsi coincés, perdus dans les méandres de l'illusion de leur vie rêvée, perpétuant les gestes qui leur semblent raisonnés alors qu'ils n'ont pourtant plus de sens. Anna cherche un refuge en dehors de son chez-soi, pensant fuir l'origine de son mal-être et, avec Mark, ils cultivent l'espoir de sauver ce qu'ils ont connu, sans parvenir à véritablement

sortir de ce cercle. Dans cette boucle quotidienne, un monde parallèle est fabriqué, à travers les doubles fantasmés des deux parties de ce couple. Comme une maison de poupée, Mark et Anna tentent de construire un renouveau sans renoncer à leur environnement présent. Le monstre que procrée Anna, symbole de son émancipation rêvée, n'est qu'une cage de plus parmi les autres. L'environnement les enferme, les avale, se meut pour garder cachée la potentielle sortie de ces limbes. Un film sans espoir de résolution en conclusion.

### **Partie III – Le traitement de la maternité par Żuławski et en regard du genre**

L'immoralité d'Anna s'étale sur plusieurs niveaux qui permettent une escalade vers l'horreur psychologique et le *body horror*. Le film se fonde principalement sur la figure du double ou du duel intérieur ou interrelationnel, mais la narration et la subtilité de l'entremêlement des intrigues et des personnages permet d'échelonner et de confondre le spectateur afin que la réponse aux enjeux de la morale, de la religion, de la maternité ou de tout thème qui s'attache au film, ne soit pas binaire. Même si le caractère bipolaire de la façon dont sont traités les sujets du film prédomine dans leur représentation, il est intéressant de prendre en compte le contexte dans lequel évoluent et s'enchaînent les événements. La situation initiale, à laquelle nous n'avons pas assisté car elle préexiste nécessairement à la crise familiale sur laquelle le film s'ouvre, est à priori celle d'une famille ordinaire et stable. Parce que nous n'avons pas été témoin de cet équilibre, est légué à l'infidélité d'Anna le statut de situation initiale dans la narration. Cependant, le film ne part pas nécessairement du postulat que des évènements étranges dans un monde étrange ont lieu à partir du moment où le film commence, ni d'ailleurs qu'il en a toujours été ainsi. L'absence de point de départ et d'arrivée précis, donc de bornes temporelles, nous pousse à nous fier au contenu brut du film pour rendre sa chronologie évidente. Il est difficile d'estimer sur combien de temps le film s'écoule. Les évènements sont fragmentés en flashbacks, apparitions inopinées ou ellipses. Il y a parfois des ruptures logiques narratives d'une scène à l'autre. La temporalité compliquée du film se rapporte à une gestation capricieuse, contrariée et inquiétante. La situation finale, le suicide du couple remplacé par leurs doubles, est loin d'être anticipée, ce qui rend la délivrance de l'intrigue monstrueuse, comme le monstre d'Anna que l'on ne peut deviner être le nouveau Mark. Notre seul repère est Bob, l'enfant du couple, dont l'apparence ne change pas et qui semble être le seul personnage ordinaire dans sa caractérisation.

L'enfermement et le tête-à-queue dans lequel se trouvent les personnages est sans doute la raison pour laquelle Anna manifeste dès l'amorce de l'intrigue un violent besoin de se désolidariser de sa famille et de son foyer. Sa manière de s'affranchir de sa maternité s'exprime à travers des comportements de plus en plus étranges et dangereux à la fois envers elle-même et les hommes qui l'encerclent. Cela commence par l'abandon de Bob pendant plusieurs jours, seul à l'appartement. Puis Anna assume auprès de Mark son infidélité sans même se justifier. Plus tard s'enchaînent crises de nerf, délires et automutilation. Le surmenage du personnage invoque la folie. Ce qui est remarquable est la bipolarité, pour ainsi dire, des exutoires d'Anna.

À l'inverse de ses comportements inquiétants et terrifiants, sa froideur, ses délires et son mystère semblent chuter et le sort se retrouve ainsi dissipé. Anna se confie, fait preuve de tendresse envers Bob et Mark et s'entiche d'une espèce de chrétienté. Son comportement maniaque ne suffit pas à stéréotyper le personnage puisque la femme et mère est consciente de sa condition et désireuse de guérir. Anna oscille entre des états extrêmes de lamentation et de manie dont elle est la principale victime, avant Mark. Le double-suicide d'Anna et Mark, même s'il n'est que peu, voire pas, cathartique, est presque évident. Il met fin au crescendo de violence et de conflits qui annonce d'office la séparation inévitable du couple.

La scène la plus mémorable du film est sûrement celle qui a lieu dans le métro. Le film devenait déjà de plus en plus graphique, autant dans le spectacle du *gore* que dans les symboles à peine équivoques de la sexualité sanglante, obscène, monstrueuse, contre-nature et organique. C'est sans doute l'une des seules scènes dans laquelle Anna n'est pas pourchassée ou épiée, ni même regardée par un autre personnage. C'est dans son intimité que la souffrance du personnage détonne. Sa crise est la plus violente de toutes, la possession est totale lorsqu'elle se débat à coups de hurlements et de grands gestes. Si l'on prend le parti pris du rejet maternel, l'interprétation des symboles est évidente : elle recrache dans son délire furieux sang et lait. Les fluides qu'Anna draine par la bouche engagent une maternité qui la rend malade. D'une part, la scène est déjà violente dans son graphisme et son registre sonore à base de hurlements. L'isolation spatiale du personnage le rend effrayant et malaisant. D'autre part, l'aspect voyeur du point de vue auquel Anna est soumise soulève une question de nature sociale : le concept-même de grossesse et d'accouchement est une frontière entre l'intime et le public. La gestation se fait à l'intérieur du corps et implique une relation sexuelle passée, un changement hormonal violent et une relation particulière et exclusive entre la mère et l'enfant. Puis le ventre s'arrondit et grossit à la vue de tous, l'intimité disparaît et la pudeur devient impossible. L'accouchement est peut-être l'événement le plus vulnérabilisant de la femme enceinte : l'intimité n'a plus aucune valeur, tous les fluides sont expulsés, mais surtout, le corps humain qu'elle a fabriqué est littéralement retiré au corps de la mère. Il faut considérer que nous parlons évidemment de l'accouchement en tant qu'idée, en s'appuyant sur l'exemple du personnage d'Anna.

À cela s'ajoute le fait qu'elle parle à Mark d'une expulsion physique. Elle se remémore et raconte calmement la scène à son mari alors qu'il s'agit d'un flash-back d'une violence absolue. Elle emploie lors de son récit une métaphore pleine de sens : « *I miscarried Sister Faith and what was left was Sister Chance* » qu'on peut traduire par « *J'ai expulsé Sœur Foi*

*et ce qui demeura fut Sœur Possibilité* ». Le mot « *Chance* » est polysémique en anglais : il désigne à la fois chance, possibilité, occasion, hasard, risque et espoir. Tous ces mots sollicitent l'avenir et l'émancipation. Son proverbe fait donc savoir à Mark qu'elle renonce à la consécration familiale pour s'offrir à son propre destin. Le terme qu'elle choisit, « *miscarriage* » (fausse couche, avortement spontané), est assez explicite dans son emploi. Il invoque le rejet et la grossesse, donc une maternité échouée, renoncée ou inachevée. De manière analogique, son costume reproduit son état de mère dépassée : ses robes, toutes similaires, sont souvent tachées et chiffonnées. La rupture entre la scène graphique du métro et le dialogue du couple évoque un déchirement, Anna a conscience de sa condition et l'on peut percevoir sa résignation face à son destin incertain et déchirant lorsqu'elle abandonne « *Sister Faith* ». S'offrir au destin revient entre autres à accepter la possession. D'ailleurs, Anna semble ne jamais s'appartenir, elle est possédée au sens propre par Bob, Mark et Heinrich qui la brident. Au sens figuré, elle serait plutôt possédée par une entité qui s'oppose manifestement à ses devoirs maternels et contre laquelle elle dit avoir essayé de lutter en s'agrippant à « *Sister Faith* ». Anna est donc possédée sur plusieurs niveaux dans lesquels la possession arbore plusieurs aspects. Même son évasion a lieu dans un contexte de possession : elle n'est jamais maîtresse de son corps même lorsqu'elle se débat contre ce qui l'opresse. Ses hurlements, ses grands gestes et plus globalement son comportement violent ne sont pas volontaires, elle le dit elle-même, alors qu'ils pourraient être justifiés par un mal-être légitime de mère débordée.

Ses absences au sens propre et figuré sont entrecoupées de témoignages d'affection pour son fils, le seul qu'elle épargne consciemment. Elle reprend son rôle de mère lorsqu'elle rappelle à Mark de *donner son yaourt à Bob*. Malgré cet égard, on trouve une ironie lasse et détachée dans la manière qu'elle a d'accomplir les tâches ménagères qui la contrarient. Sa réponse à ses devoirs maternels et domestiques est ambiguë. Elle alterne entre automatismes, manquements et absences à la fois vis-à-vis d'elle-même et de son foyer.

L'enfant qu'elle accepte est la créature qu'elle fabrique de son propre chef. Sa liaison au monstre est presque incestueuse puisqu'il est à la fois son mari en devenir et qu'Anna doit selon ses propres mots s'en occuper « *comme d'un enfant* ». Son appartement clandestin est un lieu sacré, elle n'hésite pas à tuer pour le protéger. Le lieu est comme le verso de celui qu'elle partage avec sa famille : il est sombre, insalubre, décharné, le cadavre en décomposition du détective est conservé au frigo. Là encore se trouve une certaine ambiguïté : d'un côté, elle protège à tout prix sa bête comme une mère soumise à ses instincts primaires, certes violents,

mais légitimés par l'idée qu'il s'agit de sa progéniture. D'autre part, c'est dans ce même lieu qu'elle couche avec sa créature, ce qui suggère le caractère scabreux de relations extra-conjugales et incestueuses. Ce monstre est le résultat d'une grossesse plus qu'extra-utérine : elle est extra-corporelle. Mais la créature n'est pas terminée, elle est encore en cours de gestation puisqu'elle n'est pas encore le nouveau Mark. La relation d'Anna est au summum de la relation extra-conjugale et déviant, ce qui rend sa relation adultère avec Heinrich dérisoire.

En ce qui concerne la mère d'Heinrich, elle est presque invisible mais sa présence discrète et vaporeuse incarne ce qu'Anna a peur de toujours être : une mère qui ne vivra à jamais que pour son garçon. Entre autres, elle le traite comme un enfant, elle vit toujours avec lui et elle connaît Anna comme une mère connaît les amis de son fils. Elle se suicide automatiquement lorsqu'elle apprend qu'il est mort, comme s'il s'agissait de l'accomplissement de la promesse qu'elle s'était toujours faite si Heinrich mourait. Des similitudes criantes se dessinent : Heinrich apparaît comme un projection de Bob et sa mère comme le miroir d'Anna. La mère et son fils deviennent alors des symboles de mauvais augure. Ils accompagnent tous les signes qui indiquent la mort des personnages sera inéluctable.

Au suicide du couple s'ensuit la réincarnation d'Anna et de Mark sous la forme d'êtres parfaits. L'institutrice était déjà le double amélioré d'Anna, en particulier grâce au caractère profondément maternel de sa profession. Anna est démon, l'institutrice est ange<sup>10</sup>. Anna est brune et s'habille en foncé, son double est roux et s'habille en blanc. Est-ce que Mark la fantasme ? Rêve-t-il de ce qu'aurait pu être Anna ou de l'épouse et mère qu'elle a été auparavant ? Cette hypothèse reste une spéulation car comme indiqué plus haut, la temporalité est abstraite et nous n'avons pas connaissance de la situation de la famille avant que l'histoire débute. Quoi qu'il en soit, elle est bien plus mère qu'Anna et fait office pour Mark de substitut à son absence. Évidemment, Anna avait préparé la réincarnation de son couple, c'est pourquoi elle fabrique le double de Mark. Ironiquement, la nouvelle Anna terminée apparaît comme une initiative et une garantie que son rôle de mère sera délégué, s'il s'agit de l'œuvre d'Anna elle-même. Mark, victime de l'entreprise de sa femme dont il ignore les plans semble avoir du retard puisque la création de son double est à l'initiative de celle-ci et qu'il n'est pas terminé.

Żuławski fait d'Anna le personnage principal de son film en tenant compte de l'amplitude et de la profondeur de son statut de mère. L'environnement familial (composé des

---

<sup>10</sup> Voir notamment le « Tableau récapitulatif des différences entre les deux figures féminines » dans l'introduction de cet article : « Deux clones, deux regards, mais une seule victime ».

deux parents et de leur enfant) est bouleversé par les choix narratifs et esthétiques du réalisateur, plus expérimental que les réalisateurs états-uniens, notamment hollywoodiens, du début des années 1980. Comme chaque art, le cinéma est politique. Le paysage cinématographique en pleine guerre froide est particulièrement hétérogène, à l'image de la situation géopolitique globale<sup>11</sup>. Le produit d'un réalisateur dépend entre autres de sa nationalité et de son temps. D'un pays à l'autre, le traitement de la maternité dépend du statut que la famille possède dans la société. Żuławski choisit l'unité familiale initiale : deux parents hétérosexuels et leur enfant. Cette décision permet de fluidifier la narration et de rendre plus évidents les différents rôles des personnages en se fondant sur leur fonction comme agents dans l'unité familiale. Traiter de l'unité familiale dans cette configuration demande nécessairement à ce que l'on traite de la maternité. Un cas qui s'oppose tout à fait à celui du personnage d'Anna en tant qu'agent défaillant dans l'unité familiale est celui de Wendy dans *Shining*. Sorti un an avant *Possession*, le film de Kubrick propose également une famille classique que l'on appellera nucléaire<sup>12</sup> : Wendy, Jack et leur fils Danny. Wendy n'a comme Anna qu'un rôle de mère. Cependant, le personnage ne dispose d'aucun moyen d'indépendance, prisonnière de son fils, de son mari et de l'hôtel Overlook.

À l'inverse du couple Anna/Mark, c'est Jack qui souhaite s'extraire de son rôle de parent. D'ailleurs, seuls Danny et son père sont sujets à la possession. Dans *Shining*, c'est la sécurité du fils qui est la source d'angoisse de Wendy, très protectrice. Le problème est partagé entre l'enfant et la mère : Danny est menacé et Wendy, déjà de nature inquiète, est dépassée par son angoisse. Son personnage n'est que mère et au service de son enfant.

Le lieu clos participe à l'enfermement de la mère qui en est victime. Dans *Possession*, c'est un monde ouvert et spatialement abstrait, il s'agit plutôt d'un puzzle que le spectateur doit reconstituer. Le labyrinthe de Żuławski est moins évident et plus psychique qu'il ne l'est dans l'Overlook. En effet, les couloirs de l'hôtel sont comme des catacombes et participent à notre angoisse car nous ne pouvons pas anticiper la nature des apparitions qui se produiront dans la prochaine allée. Le plus manifeste des dédales est le labyrinthe du jardin de l'Overlook qui fonctionne comme une amorce du lieu où se terminera l'histoire. La crainte de Wendy est de perdre Danny dans l'hôtel, un lieu à priori clos et *a priori* inoffensif d'autant plus qu'il est inhabité. Sa peur est irrationnelle car le contexte ne prête pas à l'effroi, mais elle est justifiée

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Terme sociologique et anthropologique. Selon Emmanuel Todd, il désigne le système familial occidental le plus répandu.

par les événements qui s'y produisent. Puis, à la fin, elle craint que Danny ne se perde dans le labyrinthe extérieur. Le dédale participe alors à notre angoisse et à celle de Wendy. L'éclatement familial provoque comme dans *Possession* une volonté de réunion, puis d'échappement et de rejet. Wendy tente d'éloigner Jack qui sympathise avec les fantômes par lesquels Danny est attiré puis effrayé. La dynamique familiale oscille entre réunion, course-poursuite et échappement, tout cela dans un monde clos, tandis que *Possession* propose une intrigue qui se rapproche plutôt de l'enquête, de la recherche et de la fuite. *Possession* revêt un aspect plus policier dans un sens, tandis que *Shining* construit une grande partie de son caractère horrifique à l'aide de conventions formelles. Et pourtant, le film de Kubrick nous donne bien plus de réponses que celui de Żuławski. Aussi est-ce la raison pour laquelle le malaise de *Possession* siège entre autres sur la frustration induite par la non-résolution de l'enquête.

Wendy suscite la projection du spectateur sur son personnage, elle confirme son angoisse. Elle est d'ailleurs exclue du monde fantasmagorique des deux personnages masculins qui sont à la fois victimes et complices des esprits de l'Overlook. Le fait que Wendy laisse Danny particulièrement indépendant apparaît comme une erreur lorsque se produisent les événements fantastiques et horrifiques sans qu'elle en soit témoin. Elle sert plutôt de baromètre aux comportements de l'enfant et de son mari en ayant une réception et une réaction aux évènements à la mesure de celles qu'aurait le spectateur.

Le jeu de Shelley Duval est caractérisé par des expressions d'horreur, des larmes et des cris permanents. Elle en devient presque agaçante. On peut même relever que la réception du film a contribué à tourner en dérision le personnage de Wendy puis l'actrice elle-même. Sur le plan de la psychologie spectatorielle, il s'agit soit d'un refus masculinisant de s'identifier à un personnage féminin très expressif, soit d'un terrain sur lequel se débarrasser de la nervosité provoquée par le film, qui assume d'ailleurs son caractère frustrant et anti-cathartique. Néanmoins, Wendy contribue à la nervosité du spectateur car elle semble lui retirer son autonomie en le sur-stimulant. Autrement dit, son côté maternel déborde sur le spectateur qui se trouve contrarié par le personnage de Wendy. Si Anna fascine par son mystère, les réactions de Wendy sont anticipées et pénibles car évidentes. Le personnage ne possède pas plus de profondeur qu'elle n'est un moyen de contribution à l'identification secondaire.

En comparaison, ces deux femmes sont des agents dont la fonction diffère totalement. Chez Żuławski, Anna est une femme fascinante dont le tempérament vacillant contribue à la narration étrange et labyrinthique que le spectateur aura soin de reconstituer. Chez Kubrick,

Wendy fait preuve d'une angoisse manifeste et devient l'objet d'une projection agaçante du spectateur qui la renvoie à son statut de victime de l'horreur. Danny est le vrai protagoniste de l'histoire et sa mère est réduite au rôle d'adjuvant. Elle joue entre autres le rôle d'une traduction des évènements et sa fonction est didactique. Wendy est évidente tandis qu'Anna est mystérieuse. L'une s'accroche au rationnel et au devoir maternel en étant l'auxiliaire de son fils tandis que l'autre fait un pacte avec le fantastique et le sorcier.

## **Conclusion - Focalisation et points de vue socialement situés, recette de la femme fictionnelle et du mythe de l'amour au cinéma.**

Isabelle Adjani, femme figée en idée dans le *Possession* de Żuławski, se dérobe perpétuellement au regard d'un spectateur malmené par un cadre oppressant et vacillant. Une optique fiévreuse opacifie le mystère érigé par des siècles de culture dominante patriarcale : la bien-aimée monstrueuse. Le film crée et nourrit son propre imaginaire au point de vue situé socialement, à la fois choral et unique. Ainsi, les personnages impulsent le récit par leurs imaginaires, tandis que le metteur en scène y projette le sien. La focalisation circule entre diverses psychés masculines, impuissantes face au mal mais surtout incrédules face à l'hermétisme de la créature désirée. Le mutisme cruel de la femme en fait une figure inaccessible et incontrôlable, tortionnaire émotionnel fantasmé au prisme de la subjective souffrance des hommes éconduits. Żuławski révèle son intériorité dans la multiplicité des désirs amoureux posés sur Anna par l'image et le récit, et fait de Mark son relais direct. Il brouille ainsi les pistes de l'expression, reconduisant au cinéma le discours rapporté (en tant que notion littéraire) grâce aux images. Les plans sont autant de miroirs réfléchissant sa pensée.

Si Żuławski affirmait « Nous les hommes pourrions parfaitement devenir femmes<sup>13</sup> », et qu'il entend se projeter, en tant qu'auteur et metteur en scène dans des personnages féminins ; il est dans *Possession* plus que jamais flagrant qu'il garde ses créatures à distance en cultivant soigneusement leurs angles morts. La focalisation réinvente le réel dans la diégèse, et l'imagination devient vecteur d'idéologie. Elle alloue la parole à des personnages masculins qui construisent activement leur propre réalité à partir de leurs angoisses et frustrations. La focalisation au cinéma est un point de vue cognitif<sup>14</sup>, c'est-à-dire qu'elle distribue les informations d'une séquence au spectateur à partir d'une certaine position. En nous appuyant sur le modèle littéraire proposé par Genette<sup>15</sup>, nous pourrions dire que *Possession* favorise une focalisation interne variable, autorisant de temps à autres des personnages masculins à exister en dehors du cadre perceptif de Mark. La focalisation au cinéma est donc le cadre de réception du monde présenté au spectateur. Elle s'exprime ici par une caméra portée, adoptant une motricité humaine, ou encore une volonté de suivre les visages des personnages-focal de chaque séquence. Bien que la focalisation soit principalement interne, nous donnant accès aux

---

<sup>13</sup> Best Magazine, n°13, avril 1997.

<sup>14</sup> André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

savoirs détenus par Mark tout au long de son « enquête », c'est en réalité le metteur en scène qui fait voir sa présence par le biais d'extravagants mouvements de caméra circulaires, ascendants ou descendants, et d'une distorsion de l'image par courte distance focale. Le point de vue perceptif s'affirme ainsi comme étant celui de la caméra en tant qu'entité supérieure, une caméra prédatrice qui illustre la paranoïa, l'effroi et l'angoisse éprouvés par des personnages en déroute, infligée par le metteur en scène, figure démiurgique toute-puissante.

La focalisation dans l'ensemble du film construit son propre mythe de la femme et de l'amour, conduisant à l'impossibilité d'une identification avec le personnage d'Anna. Une dernière séquence énigmatique, présage et avertissement, est le point culminant d'une crise émotionnelle et politique. La clause que nous propose Żuławski est une séquence apocalyptique au cours de laquelle Bob fuit se noyer (nous le supposons) dans la baignoire d'une maison spacieuse et consumérisme type « bloc de l'Ouest » tandis que le clone de Mark se présente à la porte, en ombre portée, le tout ponctué de flashes de lumières théâtraux et d'une alarme assourdissante. Isabelle Adjani, totalement créature à présent, est baignée d'une lumière sans source diégétique. Elle atteint l'apogée de la beauté, du désir et du mystère soigneusement bâties autour de sa figure. En bref, un fantasme. Nous tâcherons donc d'analyser l'émergence du mythe féminin dans l'inconscient collectif par le biais d'une telle représentation filmique. Ce mythe n'est-il que construction et transformation du vécu féminin en objet visuel symbolique, ou encore un réseau de symboles à la fois hérités et légués aux fils des œuvres de fiction ? De manière plus sociologique, la femme en tant qu'entité politique est-elle nécessairement inaccessible au regard masculin qui se l'est tant approprié jusqu'à l'aliéner ?

Cette partie de l'article va donc s'intéresser au croisement éthique entre choix artistiques et réception sociologique des œuvres par les sujets politiques (les spectateurs), avec une lecture résolument subjective d'une œuvre opaque, afin d'en tirer une réflexion d'ordre idéologique et d'interroger nos modes de représentations et biais culturels ancrés. Elle ne cherche aucunement à dévoiler une « intention de l'auteur » univoque et conscientisée par son créateur.

#### *Le paradoxe de la femme fictionnelle devenu monstre désiré*

Anna est dans *Possession* une poupée ayant échappé à son Gepetto, une Eve ayant croqué la pomme, plongeant le couple dans une crise horrifique des passions. La femme capturée dans le regard masculin désirant est objectifiée puis recrachée en un produit visuel dépendant de son auteur, marionnette malléable.

Des outils de plus en plus utilisés en analyse comme le test de Bechdel permettent de mesurer la présence et la valeur des figures féminines dans les films. Ont-elles une existence propre ? un rôle distinct à la quête des héros masculin ? Si nous l’appliquons à *Possession*, certes, Anna a son existence propre (c'est bien ce qui est insupportable à Mark) mais cette existence reste spéculée. Cette existence propre est le sujet même de l'angoisse. Mark est rendu fou par son impossibilité de contrôler sa femme lorsqu'elle n'est pas là. L'indépendance du personnage féminin semble se retourner contre elle, tantôt émancipée, tantôt malmenée par une focalisation discriminante. C'est toute l'ambivalence soulignée dans l'introduction de cet article<sup>16</sup>.

En opposition à la femme fictionnelle, la figure du sauveur masculin (Mark) s'illustre par sa bravoure et son altruisme envers la femme incapable de se défendre. Jérôme d'Estais fait même référence à une tradition polonaise du héros romantique<sup>17</sup>. Ce dernier vaincrait la mort, porté par une mission christique. Żuławski quant à lui se place plutôt en critique et subvertisseur de la religion, tout en héritant de certains de ses traits culturels sous-jacents. Il semble que dans *Possession*, Mark adopte pleinement le rôle du sauveur, au terme d'une épreuve. La séquence de « sevrage » pourrait être mise en parallèle avec l'idée christique d'une nécessité d'éprouver la morale dans la souffrance. Mark purge le démon avant Anna, et parvient à le surpasser. Il relève de sa responsabilité par la suite de sauver Anna de son propre démon, par amour, et d'assumer les conséquences de ses actes maléfiques. Mark endosse la culpabilité d'Anna en camouflant ses meurtres et la prive à nouveau du fruit de ses actions. Elle apparaît ainsi comme irresponsable et amorphe (plutôt qu'immorale, c'est-à-dire de manière conscientisée), réduite à l'état de créature impulsive. Anna serait en cela semblable au monstre de Frankenstein, un attachant naïf répondant à l'instinct avant la raison, argument de l'émotionnalité féminine sur laquelle nous reviendrons.

Cependant, Anna n'est pas qu'un idéal déchu attendant la rédemption. Elle est l'objet et le sujet qui inflige la souffrance au héros. Nous pourrions y percevoir en filigrane le modèle amoureux d'un Adam et d'une Eve, figures de l'amour corrompu. Anna est tentatrice, malveillante, mais surtout faible. Elle se laisse emporter par son mal et pourrit le couple de l'intérieur. Elle est à la source de la perte du paradis, de l'idéal amoureux. Elle est aussi la créatrice de Mark numéro 2, donnant un nouveau sens à son rôle maternel : elle engendre le mal. La femme est donc présentée comme intrinsèquement trompeuse, illusionniste s'adonnant

<sup>16</sup> Voir « Deux clones, deux regards, mais une seule victime ».

<sup>17</sup> Jérôme d'Estais, *Andrzej Żuławski, sur le fil, op. cit.*

au mensonge et au déguisement. Żuławski dit lui-même « Je crois qu'à de rares exceptions jouer est une occupation féminine<sup>18</sup> ». La femme est simulacre, performance, double. La façade qu'elle présente n'est jamais parfaitement fidèle à la réalité, qui demeure quant à elle inaccessible au mari éconduit. Ceci pourrait constituer une des nombreuses pistes d'analyse mettant en lumière la réinvocation sous-jacente de modèles de représentation culturellement ancrés dans un héritage fictionnel, ici judéo-chrétien.

Par ailleurs, la figure du double est dans *Possession* à la fois un outil de mise en contraste de deux modèles de féminité et une démonstration de l'inévitabilité de cette mascarade<sup>19</sup>. Les deux visages qu'Adjani nous offre sont deux masques opaques incarnant l'idéal et la menace que représente la femme mystifiée. Selon une opposition historique, essentialisante et misogyne, la femme serait biologiquement émotionnelle et en cela associée à la nature, tandis que l'homme rationnel serait le moteur de la « civilisation » au sens technique, savant et politique. Dans *Possession*, Anna agit au gré de pulsions émotionnelles incompréhensibles (le fameux mystère des femmes irrationnelles). En revanche, Helen est l'épouse idéale, mettant ses qualités « naturelles » (émotionnalité) au service de Mark et de son fils. Nous retrouvons donc ici une dichotomie épuisée jusqu'à la moelle : la femme angélique contre la femme démoniaque<sup>20</sup>. Cependant, les deux restent parfaitement hermétiques au héros et donc au spectateur, demeurant des images lointaines impossibles.

Le concept de topos, un motif narratif récurrent, se dégage ici dans l'usage de personnages « idéal-type<sup>21</sup> » et l'illustration de dynamiques de pouvoir conventionnellement patriarcales mais camouflées par leur banalité sociale (en partie encouragée par de telles représentations, formant ainsi un cercle vicieux). En guise d'exemple, dans le romantisme littéraire français, la quête du héros est orientée vers la poursuite d'un idéal inatteignable ou voué à l'échec, parfois en faisant usage de la notion de destin, hommage à la tragédie grecque. Le romantisme polonais quant à lui justifie l'échec des sentiments par la priorité d'enjeux politiques et patriotiques, dans une dimension mystique et spirituelle. La femme aimée est une muse, relais d'un amour noble pour la patrie. Elle n'est que surface de projection et moyen d'élévation morale pour le héros. La critique littéraire et théoricienne féministe polonaise

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Terme employé par la psychanalyste Joan Rivière dans « Womanliness as a masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n°10, 1929, p. 303-313.

<sup>20</sup> Voir notamment le « Tableau récapitulatif des différences entre les deux figures féminines » en introduction de cet article : « Deux clones, deux regards, mais une seule victime ».

<sup>21</sup> Max Weber *Essais sur la théorie de la science* (trad. Julien Freund), Paris, Plon, 1992 [texte original de 1904].

Maria Janion estime que « La femme dans le romantisme n'est pas une personne, mais un symbole – une idée sur laquelle sont projetés les désirs, les rêves et les peurs de l'homme. », dans son ouvrage *Kobiety i duch inności*<sup>22</sup>. Tout en subvertissant un *topos* ancré dans une histoire sociale patriarcale, Żuławski en reconduit les travers misogynes et nous donne à voir une « femme surface » incapable de se sauver de son mal.

#### *Le théâtre des fantasmes : intérriorités projetées sur la fiction*

Le personnage féminin est donc le fruit d'une perception située dans la diégèse, à partir de personnages reconnus aisément par le spectateur, auxquels il est invité à s'identifier. Cependant, ces personnages naissent d'un esprit créateur et organisateur : l'auteur, le metteur en scène, les différents constructeurs d'un film. La femme fictionnalisée est prise dans la médiation de son interlocuteur, ici ce que nous pourrions appeler un « méga-narrateur », double lointain de Żuławski. Il endosse le rôle de l'instance que Albert Laffay aurait nommé « Grand Imagier<sup>23</sup> », à la fois narrateur et monstrateur, organisant le vu et le su reçus par les spectateur.ices.

Les deux amants trompés sont deux relais de focalisation au sein du film, cherchant à définir et contrôler l'objet désiré. Leurs paroles, leur regard inquisiteur prennent valeur de vérité, puisqu'à la fois moteurs du récit et générateurs des images qui nous sont proposées. La caméra cherche Anna lorsqu'elle est absente et la scrute lorsqu'elle est présente, toujours tributaire des émotions, requêtes et questions des protagonistes masculins qui la désirent. Le fantasme n'est-il pas à la racine même de l'acte d'écriture et de mise en scène ? Les personnages peuvent-ils vraiment développer une existence propre ? Une telle liberté peut-elle leur être accordée dans l'esprit d'un auteur ? Et quels efforts devrait multiplier cet auteur pour se séparer de ses propres biais cognitifs afin d'atteindre cet objectif ? Ajoutons que Żuławski voyait Isabelle Adjani dans le rôle d'Anna dès le départ. Il a fantasmé son personnage à partir d'une actrice. Or, d'après Edgar Morin, les acteurs, oscillent entre trois sujets : le personnage, l'acteur et la *persona*<sup>24</sup>. Le personnage est l'identité imaginée par la fiction. L'acteur est la personne réelle incarnant la fiction. La *persona* est une identité fantasmée associée à l'acteur par le biais de son aura médiatique et de l'agrégat perçu de ses rôles au cinéma. Les acteurs sont donc des inconnus dont la célébrité est une façade de familiarité, semblable à la féminité

---

<sup>22</sup> Maria Janion, *Kobiety i duch inności* [Les femmes et l'esprit de l'altérité], Pologne, Wydawnictwo Sic!, 1996.

<sup>23</sup> Albert Laffay, *L'image et l'imaginaire*, 1974.

<sup>24</sup> Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, 1962.

rêvée par Mark. Żuławski semble invoquer un personnage à partir d'un fantasme préexistant projeté sur une figure publique, double désir mortifère.

En effet, Anna est l'objet de désir absolu de Mark. Or, le désir est avant tout un manque. Ainsi l'obsession ne peut s'accomplir que dans la méconnaissance de l'objet convoité, demeurant éternellement inconnu et incompréhensible. Se construit dès lors un mythe de la femme énigmatique, à la fois fantasme et origine du mal. Ce sont dans ces zones d'ombres que se développent l'angoisse et le doute, moteurs de l'horreur qui pour Żuławski est « quand un couple casse et ne sait pas pourquoi<sup>25</sup> ». Le héros masculin se retrouve face à une énigme, l'entité « femme » oscillant toujours entre amour, désir et malaisance. Le mari angoissé comble les vides à partir de son égo et de son imaginaire socialement situé, ce qui me semble être à la racine même de l'acte créateur et narratif chez Żuławski.

Le récit, focalisé autour de Mark, construit une identité féminine essentialisée par relais et projection, au travers de la subjectivité de son héros/auteur. L'impossibilité de communication, ou du moins de compréhension au sein du couple est l'occasion d'une interprétation, guidée en partie par la frustration. Mark ne comprend pas Anna, alors elle lui semble démoniaque et hors de contrôle. Elle est une éternelle absente que Mark cherche sans cesse à rattraper. Cela s'illustre à l'image par de nombreuses courses-poursuites et traques dans la ville, dans l'appartement insalubre, dans le métro, et enfin dans les escaliers en colimaçon. Mark engage un détective pour espionner Anna, plongé dans un état de paranoïa. Ce dernier devient lui-même un relais de focalisation, épaisissant le mystère de la créature observée. Le fantasme se mêle à la réalité. La nature des images change lors d'une séquence où Mark regarde d'anciennes cassettes, les archives deviennent un espace parallèle vécu au présent. Le spectateur est plongé au cœur de la violence exercée par Anna en tant que professeure de danse, avec un regard perçant qui brise le quatrième mur. Avons-nous quitté la perception objective du contenu de la cassette par Mark ? Plus tard, c'est par la conscience perceptive de Mark que la séquence de possession dans le métro nous est présentée, imaginaire d'un discours rapporté.

Ainsi, le récit tel qu'il nous est proposé par Żuławski s'appuie sur une déformation du « réel » et par l'affirmation de la subjectivité de la perception et de la compréhension de ce dernier. Le héros de l'histoire se confond, dans sa fonction narrative, avec Żuławski. Mark est un personnage expressément confus. Le montage a un aspect chaotique, avec une temporalité floue. Il existe une subjectivité évidente du temps et de l'espace en présence de Mark. La fiction

---

<sup>25</sup> Jérôme d'Estais, *Andrzej Żuławski, sur le fil, op. cit.*

ne cherche pas à reproduire le plausible et le vraisemblable. Puisqu'elle est une reconfiguration du monde par essence, elle doit se montrer comme telle. La violence au sein du film serait dès lors une projection de la violence intérieure ressentie par le personnage, peut-être double de son auteur, face à son impuissance à contrôler sa relation amoureuse.

#### *Parler du réel en invoquant la fiction : un rapport politique au monde*

Les personnages oscillant sans cesse entre idéal et perversion sont les emblèmes d'idéaux-types sociologiques<sup>26</sup>, copies de figures humaines les figeant dans une démarche mythologique. L'idéal-type dans la sociologie wébérienne renvoie à un ensemble de caractéristiques communes qui forment ce que l'on pourrait autrement appeler « stéréotype » : une idée reproductible d'une personnalité sociologique. Ce qu'on nommerait démarche mythologique serait le geste de pétrifier l'idéal-type en légende, lui procurant une autorité arbitraire, s'infiltrant durablement dans les imaginaires collectifs. C'est ainsi un mythe de la féminité qui nous est présenté, superposé à un mythe de la famille nucléaire (noyau familial composé des parents et de leurs enfants<sup>27</sup>, ici compris en tant que norme sociale des sociétés individualistes), parfaite de l'Ouest, ou encore un mythe de l'amour passionnel, toujours avec une certaine ironie qui échoue à devenir satire. Les idées sont figées dans une légende qui s'autonourrit au fil des récits. Ce n'est donc pas seulement une expression individuelle d'une perception subjective de la féminité ; cette perception engage un héritage social construit du genre. La démarche mythologique pourrait paraître manichéenne et essentialisant mais peut aussi être interprétée comme une parodie du réel, un rêve délirant assurément partial, issu à la fois de l'inconscient social de son créateur et de cet imaginaire collectif. Les rapports de genre dans *Possession* sont intrinsèquement liés au modèle familial, lui-même inscrit dans une dichotomie idéal/corrompu. Le cinéaste tisse un jeu de frontières et de polarités, dans la ville de la frontière par essence, le Berlin de la Guerre Froide. Les systèmes de représentations prennent racine dans ce contexte de tension, angoisse latente qui s'infiltre dans tous les aspects du film.

Le fantasme idéal de la famille se matérialise dans le modèle nucléaire et consumériste promu par l'Ouest, pourtant paradoxalement point culminant du mal dans la dernière séquence. La maison de Helen, dans cette clause, est un décor se présentant comme une mascarade, faisant surgir ce que Freud aurait pu appeler une « inquiétante étrangeté ». Ce décor si familier

---

<sup>26</sup> Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, op. cit.

<sup>27</sup> Concept introduit en anthropologie par Bronisław Malinowski.

s'étant infiltré dans nombre de nos représentations artistiques depuis la fin de la seconde Guerre Mondiale paraît plus menaçant, factice, possédé. Helen est grimée en femme au foyer toute vêtue de blanc, sur un fond blanc immaculé. La cuisine est tout équipée, la vaisselle ornementée crie l'abondance. Les panoramiques en plan moyen embrassant le foyer devancent les personnages dans une succession de murs verticaux, insistant sur le caractère prédéterminé de leurs trajectoires, simples pions, idéaux-types manipulés dans un théâtre du réel et de l'histoire. Le panoramique dépasse même Helen pour s'attarder sur un salon meublé idyllique à la pointe de la mode des années 1970 ; le tout dans des tons bleus associés au bloc de l'Ouest. Cependant c'est une scène qui s'affirme comme telle, avec un décor théâtralisé pour mieux en révéler la sous-jacente facticité. L'angoisse provient de ce que l'on ne reconnaît que partiellement, le confort du foyer consumériste, vite menacé par l'apocalypse, mais réellement corruption en puissance. La mise en scène s'adresse donc à l'instinct, tâchant d'alerter le subconscient freudien en quelque sorte : attention, le « mal » se loge dans le familier. Or cette apparente normalité dérisoire est hautement politique dans le Berlin des années 1980, car le degré de confort quotidien parle en creux des institutions oppressives qui le produisent.

Żuławski entretient sans cesse une dualité thématique en invoquant une imagerie du divin et des enfers. Se construit alors dans *Possession* une iconographie religieuse et politique propre s'appuyant sur des références et suggestions christiques. Nous pourrions voir cela comme une influence inconsciente ou du moins sous-jacente dans son écriture (issue de sa position culturelle et sociale). Le point de vue perceptif adopté par la caméra est souvent surplombant et tout puissant. Le percepteur, transmetteur et créateur du vu, invoque le divin et impose son pouvoir sur les êtres fictionnels mais aussi sur les spectateurs, soumis à la représentation construite qui leur est offerte à l'écran. Par exemple, dans cette dernière séquence, la caméra-démiurge suit Bob à l'aide de travellings et panoramiques. Dans la salle de bain, elle l'épie, en plongée et plan moyen, l'accablant de son destin tragique. Il est le centre du cadre mais ce dernier est une prison. Un ensemble de symboles rappellent l'omniprésence des figures démoniaques et divines. Les carreaux bleus et blancs de la salle de bain évoquent les écailles d'un monstre. Bob flotte comme une de ses figurines de soldats, face contre l'eau, tombé dans le ventre de la bête. Il semble insignifiant, en opposition au pouvoir surpuissant du mal. La lumière vacille, avertissement divin et nouvel élément du fantastique incompréhensible. Il s'agit ici encore d'un clin d'œil du Grand Imagier, défiant la vraisemblance pour mieux démontrer son pouvoir démiurgique. Helen quant à elle atteint un moment de grâce toute divine dans un dernier plan, seul moment de focalisation féminin, nous

offrant un visage énigmatique et toujours hermétique, entre vulnérabilité et cruauté. Un plan rapproché épaule nous offre une Helen rayonnante, dont la lumière semble émaner, sur un fond noir en contraste. La femme idéale s'élève en opposition aux enfers incarnés par le double de Mark en ombre portée derrière la porte.

Le bien et le mal ne sont donc pas représentés comme des absous mais comme des données malléables et interdépendantes qui font pression sur les sujets de régimes politiques normatifs. Le mariage comme institution se retrouve à l'Est comme à l'Ouest, vecteur direct de la possession. On retrouve alors dans le terme de « possession » deux sens distincts et pourtant intimement liés. La possession démoniaque prive les personnages de leur lucidité et de leur capacité de communication, inverse du contrat rationnel de l'union marital. La possession au sens de propriété caractérise quant à elle à la fois la nature de la famille nucléaire, mais aussi son vice et sa limite. La possession propriétaire est celle du mari jaloux, mené à sa perte par la recherche perpétuelle de l'objet désiré qui n'est jamais vraiment sien. Cette vision de la conjugalité peut être rattachée dans une certaine mesure à une dimension capitaliste, dans une idéologie bourgeoise de propriété privée par principe de plaisir. L'amour comme enjeu politique est-il pour autant remis en question par la focalisation adoptée par Żuławski ? Notons par ailleurs que l'auteur a écrit ce film en plein divorce. L'amour est, semble-t-il, une grâce divine nécessairement liée à la souffrance et à la mort, nous ramenant toujours à Adam et Eve, le couple originel déchu. Dans l'univers créé par Żuławski, la beauté suprême ne peut être suivie que par l'apocalypse.



Figures 10 à 13 : illustrations des positions de la « caméra-démiurge » dans la dernière séquence du film.

## *Ouverture*

Si de nombreux cinéastes ont pu revendiquer une spontanéité instinctive du geste cinématographique, tant narratif que visuel, les idées n'apparaissent jamais ex-nihilo. Les artistes sont les récipients d'une culture qui les précède et de dynamiques sociales structurelles. L'inspiration, bien que malléable, est avant tout issue d'un imaginaire collectif, renforcé au fil de ses expressions artistiques. Ainsi, les topoi s'autonourrissent et se reproduisent, garantissant leur évidente position de domination, acceptée comme norme, car non reconnue comme construite. De nombreux philosophes ont pu se pencher sur le sujet, comme Theodor Adorno, Walter Benjamin, Edgar Morin ou encore Bell Hooks. Cet article s'attache à proposer une méthode d'analyse résolument ancrée dans un contexte prédéterminant, par opposition à une idée d'autonomie de l'art. Le constat, en somme, est double. Żuławski cherche à provoquer et bousculer les conventions avec son *Possession*, sans se débarrasser de ses affects consciemment ou inconsciemment misogynes. Ses idées, bien que subversives, ne dépassent pas les limites de certains topoi et son regard objectifiant vide le sujet féminin de sa substance réelle, reléguée au domaine du fantasme. Paradoxalement, le film tel que nous le recevons aujourd'hui mérite d'être perçu et digéré par le prisme de nos sensibilités divergentes. Les œuvres s'émancipent parfois de leurs créateur.ices pour devenir des objets autonomes produisant des résonances signifiantes dans de nouvelles générations. *Possession* peut nous parler d'une toute autre manière en s'affranchissant partiellement de son contexte de production, sans toutefois le mettre de côté. Nous vous quittons donc avec une question dont nous aurons sûrement à débattre éternellement, et lutter collectivement pour y réponse : comment déconstruire des siècles de démarche mythologique d'idéaux-types désormais acceptés comme normes ?

## Filmographie

Pour prolonger l'article, nous vous proposons une sélection de films en lien avec notre réflexion sur le monstrueux féminin au cinéma. Certains traitent la question plus formellement que d'autres, qui s'y attachent d'un point de vue davantage discursif. Nous les avons choisis pour les notions qu'ils incarnent, allant de la possession à la diabolisation et à la marginalisation de la femme, ainsi que pour les thématiques qu'ils mettent en scène, comme le double, le pacte diabolique, la maternité ou encore la femme martyre. Il est intéressant de voir que certains sont animés d'une dimension critique vis-à-vis des dynamiques patriarcales représentées, quand d'autres pâtissent au contraire du contexte social de leur fabrication. Cela permet de se questionner sur la façon dont ces deux aspects, volonté progressiste et inconscient formaté, sont parfois amenés à coexister dans une même œuvre.

- Häxan, la sorcellerie à travers les âges* (Benjamin Christensen, 1922)
- Le Masque du démon* (Mario Bava, 1960)
- Morgiana* (Juraj Herz, 1972)
- La Belladone de la tristesse* (Eiichi Yamamoto, 1973)
- L'Exorciste* (William Friedkin, 1973)
- La Lettre écarlate* (Wim Wenders, 1973)
- Carrie au bal du diable* (Brian de Palma, 1976)
- Chromosome 3* (David Cronenberg, 1979)
- Santa sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989)
- Antichrist* (Lars von Trier, 2009)
- Helter Skelter* (Mika Nagasawa, 2012)
- Mama* (Andrés Muschietti, 2013)
- Mother!* (Darren Aronofsky, 2017)
- Hérédité* (Ari Aster, 2018)
- Ondine* (Christian Petzold, 2020)
- Egō* (Hanna Bergholm, 2022)
- Les Cinq Diables* (Léa Mysius, 2022)
- The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)