Rosemary's Baby
(Roman Polanski, 1968)

Revoir

Elle et l'huis clos (2/3)

par Youri Deschamps le 17.04.2012

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

Leurre du Lieu, l'appart du Diable

Pour le deuxième volet de la « trilogie internationale des appartements », qu'il tourne aux États-Unis, Polanski adopte une esthétique et une dramaturgie plus classiquement fantastiques mais non moins inspirées. *Rosemary's Baby* repose en effet essentiellement sur la fameuse « hésitation todorovienne » qui n'a de cesse de mettre en balance cause externe et cause interne : Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) est-elle victime d'un complot satanique ou bien d'une crise de paranoïa aiguë due à sa grossesse ? *« Je décidai de préserver une équivoque »*, raconte Polanski : *« la possibilité que les expériences surnaturelles de Rosemary soient un pur produit de son imagination. L'histoire tout entière, vue par ses propres yeux, devait pouvoir n'être que l'enchaînement d'une série de coïncidences sinistres seulement en apparence »* (in Roman Polanski, *Roman*, Paris, Robert Laffont, 1984, p 355). La conduite du récit, effectivement très habile et très fine, relance constamment l'interrogation tout en creusant de manière convaincante le sillon d'un pur fantastique du regard, attentif aux symptômes psychologiques et aux données intérieures de l'épouvante.

Davantage que l'appartement en tant que tel, c'est sa localisation à l'intérieur d'un immeuble de type néo-victorien, le Bramford **[01]**, qui en fait le théâtre de toute la fiction. Le Bramford est en effet une véritable enclave gothique qui sommeille au cœur même de la modernité new-yorkaise. Hutch, l'ami de Rosemary, en retrace l'histoire maléfique au début du film :

> « *Les sœurs Trench y menaient leurs expériences culinaires et Keith Kennedy y organisait ses soirées. Adrian Marcato a habité là aussi. Les sœurs Trench étaient deux dames victoriennes. Elles faisaient cuire et mangeaient des enfants, dont une de leurs nièces.* […] *Marcato y pratiquait la sorcellerie. Il a scandalisé son époque en prétendant avoir conjuré Satan. Il s'est presque fait tuer par la foule dans le hall de l'immeuble. Puis, après l'affaire Keith Kennedy, l'immeuble s'est vidé.* […] *Après la guerre, l'immeuble a retrouvé ses locataires. On l'appelait le sinistre Bramford (Black Bramford). »*

Rétrospectivement, on mesure l'impact du récit de Hutch sur la nouvelle locataire de l'immeuble, dont chaque épisode va constituer une péripétie du film et venir alimenter le dérèglement intérieur du personnage. En emménageant dans le ventre du Bramford, le ventre de Rosemary va en effet faire renaître le mauvais génie du lieu, lequel s'avère particulièrement enclin à envahir l'intimité de la très jeune femme.

Car comme on l'apprend dès la scène du dîner cher les Castevet, Rosemary est issue d'une famille nombreuse, rurale et catholique. Elle a beau être devenue indépendante, new-yorkaise, mariée à un jeune acteur ambitieux (Guy, John Cassavetes) et faire l'amour par terre, elle reste néanmoins victime de l'éducation qu'elle a reçue. Passées les joies de l'installation et de la décoration intérieure, les diableries du Bramford trouvent en elle un écho particulièrement sensible qui va faire trembler le frêle édifice de sa personnalité.

L'intimité du couple est d'emblée parasitée par la présence des voisins, qui s'actualise d'abord par le son (la voix nasillarde de Minnie Castevet traverse les cloisons pourtant épaisses de la veille battisse) et devient très tôt envahissante : les visites de Minnie sont de plus en plus fréquentes, et, dès l'annonce de la grossesse de Rosemary, la vieille dame prend immédiatement les choses en main sans que personne ne lui demande quoi que ce soit. Elle lui impose un médecin, le Docteur Sapirstein (Ralph Bellamy), et veille à ce qu'elle boive chaque jour la décoction vitaminée qu'elle lui prépare selon sa recette personnelle à base de « racine de tannis ». Les Castevet vampirisent la vie de Rosemary et assurent ni plus ni moins la fonction de parents : des parents terribles, « diaboliques », qui la privent de toute liberté et nient son indépendance (une porte, condamnée par l'ancienne locataire (1) mène d'ailleurs significativement de l'appartement des Castevet à celui des Woodhouse).

Que le breuvage quotidien et nauséabond soit empoisonné ou non (Rosemary en a la certitude, se remémorant inconsciemment l'histoire des « expériences culinaires des sœurs Trench » qu'elle associe très probablement au patronyme de l'ancienne locataire de l'appartement : « Gardénia », terme qui désigne aussi un arbuste exotique particulièrement odorant, et voisin phonétiquement de « Gardénal », le barbiturique bien connu), il ne fait cependant aucun doute que cette « mauvaise mère » *empoisonne* et emprisonne l'existence de la jeune femme. Quant à Roman Castevet, selon la logique délirante de Rosemary (qui procède essentiellement par déplacement et condensation), il assure symétriquement la santé financière du ménage en faisant en sorte, pense-t-elle, que Guy obtienne finalement le rôle pour lequel il avait auditionné. Donald Baumgart, le rival de Guy, tombe en effet mystérieusement aveugle, victime des pratiques magiques de Roman, comme le « prouve » Rosemary lors d'un entretien téléphonique avec l'acteur infirme (où la « sorcellerie de Marcato » évoquée par Hutch refait surface). Consécutivement, l'ascension professionnelle de Guy est perçue par Rosemary tel un « avatar de la cession faustienne », comme l'a très bien analysé Denis Mellier (2) dans l'excellent essai qu'il a consacré au film : elle est persuadée que Guy a vendu son bébé au diable en échange de sa réussite. Le ventre du Bramford se confond alors avec celui de la future jeune mère, où « la monstruosité d'un complot est conduite jusqu'au plus intime de soi : la chair, le corps de Rosemary, cet intérieur matriciel qui abrite le fils de Satan » (3).

L'Annonce faite à Rosemary

Dans son développement même, c'est tout le film qui porte la marque de l'intériorité du personnage, du poids de l'éducation qui fait retour à l'intérieur de l'appartement – et de l'éducation religieuse en particulier. Ainsi, les trois actes de *Rosemary's Baby* reconfigurent, en les inversant « diaboliquement », les trois mystères joyeux du cycle marial : Annonciation, Visitation et Nativité ; mystères qui, ici, deviennent évidemment douloureux. À mesure que la vie s'écoule dans le ventre du Bramford, Rosemary acquiert en effet tous les attributs de la nouvelle Ève, à commencer par celui contenu dans son prénom. Lorsque Guy veut se faire pardonner pour avoir quelque peu négligé son épouse au profit de sa carrière, il remplit l'appartement de roses **[02]** et lui propose de faire un enfant, précisant qu'il sait « *déjà quand* », en désignant le calendrier du doigt, où deux dates sont entourées de rouge (les 4 et 5 octobre 1965 – on voit le calendrier en gros plan lorsque Rosemary apprend du Docteur Hill qu'elle est effectivement enceinte), soit juste avant la fête de Notre-Dame du Rosaire (qui a lieu le 7 octobre). On notera également que, lorsque Rosemary revient de chez le coiffeur (à un moment où elle est déjà torturée par la douleur), elle arbore une coupe « Vidal Sassoon »**[03]** et une pâleur maladive qui la font ressembler à la Falconetti de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer (1928) ; ceci en toute cohérence figurale, dans la mesure où la notion de combat est au cœur des représentations de la Vierge au 19ème siècle, Jeanne d'Arc lui étant alors associée dans la défense de l'Église contre l'impiété.

L'Annonce faite à Rosemary procède par étapes ; les signes ne lui sont pas envoyés par un ange, mais par ceux qu'elle identifie progressivement à des démons, les Castevet (on se souvient du laïus de Roman contre le Pape Paul VI et de sa « tournée publicitaire » aux États-Unis qui dérange la jeune femme). Le premier message lui parvient dès le début du film, sous la forme de la voix de Minnie Castevet qui traverse le mur de sa chambre : « *Il est impossible d'être sûr à 100 % ! À mon avis, il ne faut rien lui dire* », l'entend-t-on s'exclamer de sa voix caractéristique. Mais de qui (et de quoi ?) parle-t-

elle ? De Terry Gionoffrio, la fille qu'ils ont recueillie et qui vit chez eux (et qui se suicide dans la séquence suivante) ? Ou bien déjà de Rosemary et de sa future grossesse ? Ensuite, dès la première visite de Minnie dans l'appartement des Woodhouse, il est fait mention, au détour d'une conversation, d'un enfant à naître (« *Nous n'avons pas d'enfant. Et vous ? – Non. – Vous en aurez…* »), dont la naissance est réaffirmée après la scène du dîner chez les Castevet, lorsque les deux femmes font la vaisselle *(« Vous êtes d'une famille nombreuse ? – trois frères et deux sœurs. – Elles sont toutes mariées ? – Oui. – Elles ont des enfants ? – L'une deux, l'autre quatre. – Alors vous en aurez aussi »)*. Plus tard, alors que « l'annonce médicale » a eu lieu et que Minnie porte son breuvage à Rosemary, c'est le sexe de l'enfant qui est précisé : « *Plume de dindon et jurançon, un beau garçon ! – Et si nous voulons une fille ? – Vraiment ? – Ce serait bien si le premier était un garçon. – Alors allons-y !* »

C'est dans la scène du rêve que le message est clairement formulé. Rosemary s'y voit prise sexuellement par le Malin en personne **[04]**, qui a pris la place de Guy (il lui fait l'amour pendant qu'elle dort), alors que Roman Castevet, entouré de son clan et vêtu d'une toge noire **[05]**, assure le bon déroulement de la cérémonie. Dans ce rêve, la « conception diabolique » est tout le contraire « d'immaculée » dans la mesure où on dessine sur le corps de Rosemary différentes inscriptions à l'aide un pinceau qui dégouline de rouge sang **[06]**. Le rapport au catholicisme apparaît explicitement dans le rêve, notamment lorsque son corps s'envole vers la voûte de la Chapelle Sixtine et s'arrête devant l'épisode de la « Création d'Adam », et plus particulièrement sur son point central : le contact qui s'établit entre le doigt du Créateur et celui d'Adam **[07]**, contact à travers lequel sera transmis le souffle de vie (motif qui intervient ici dans la figuration onirique du « pacte diabolique » dont elle soupçonne son mari et que ce dernier met à exécution). Dans cette scène particulièrement soignée, le réel alterne avec l'onirique par le montage et organise le « travail » de divers éléments, comme la « mousse au chocolat » apportée par les Castevet et qui est à l'origine du malaise de Rosemary. En effet, Minnie, affublée d'une diction nasale très appuyée, ne prononce pas « Chocolate Moss » lorsqu'elle apporte ledit dessert chez les Woodhouse, mais « *Chocolate Mouse* » (« souris au chocolat ») ; ainsi, dans le rêve, c'est ce défaut articulatoire qui est retenu et qui « transforme » la sucrerie en « potion de sorcière » destinée à la tenir inconsciente pendant la conception de l'enfant par l'Esprit Malin.

La « Visitation » a lieu lorsque Rosemary se rend dans le centre-ville de New York (l'une des rares scènes d'extérieur du film, comme la version moderne du « Et Marie se levant en ces jours-là partit en hâte pour la montagne » de *L'Evangile selon Saint Luc*) pour y retrouver son ami Hutch qui lui a donné rendez-vous devant le Time-Life Building. C'est cette entrevue manquée qui lui fournit les dernières raisons de croire aux machinations maléfiques des Castevet, puisque Hutch tombe à son tour subitement malade (elle l'apprend par téléphone), puis meurt. Souffrante, Rosemary entonne alors pour elle-même une sorte de prière enfantine : « *Ô douleur, quitte mes flancs, je t'ai assez vue* » : une version circonstancielle du Magnificat de Marie ? D'ailleurs, sur le chemin du retour, elle s'arrête devant une vitrine de magasin qui expose une scène de Vierge à l'enfant… **[08]** Plus tard, lors de l'enterrement, on lui remet le livre qu'Hutch lui destinait (*All of Them Witches/Tous des sorciers*), dans lequel elle va s'efforcer de décoder les preuves envoyées par son ami, de trouver la confirmation de sa croyance en un complot satanique dirigé contre elle et destiné à user de son propre corps. La façon dont elle s'y prend est d'ailleurs assez symptomatique : elle a recours à un jeu de Scrabble quasi divinatoire qui lui permet de lire *means* derrière *names*, c'est-à-dire de percer à jour l'anagramme occulte qui confond « Roman Castevet » et « Steven Marcato » **[09]**, fils naturel du sorcier de la légende urbaine attachée au Bramford.

L'ancien et le nouveau

La paranoïa du personnage trouve ici sa pleine expression dans la spirale infernale des signifiants (au sens linguistique du terme), où l'esprit littéralement s'égare à trop vouloir se jouer de la lettre. Spirale infernale qui fait de l'œil également au spectateur, dans la mesure où la distribution des rôles pour le clan des satanistes nous invite à lire « Castevet » en considérant chaque syllabe comme un mot séparé : « (to) cast a vet », c'est-à-dire « engager un vétéran » ; et c'est bien ce que fait Polanski ! Chaque personnage perçu par Rosemary comme sataniste est interprété par un authentique « vétéran » du vieil Hollywood : Sidney Blackmer (Roman Castevet), Ralph Bellamy (Docteur Sapirstein), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Patsy Kelly (Laura-Louise) et Elisha Cook (Mr Nicklas, l'agent immobilier qui vend l'appartement au couple Woodhouse, lequel n'est pas sataniste mais sert bien de passeur). Ainsi, le casting met habilement en abyme ce qui s'abat sur le personnage, à savoir l'emprise de « parents terribles et diaboliques », le poids du passé, de la norme et de l'éducation dont elle ne peut se défaire. Symboliquement, *Rosemary's Baby* met donc en scène le combat de l'ancien et du nouvel Hollywood (le dogme des Studios, la transparence hollywoodienne considérée comme « l'immaculée conception » et qu'il faut donc « salir »), et les tentatives de ce dernier pour accéder à la liberté et à l'autonomie créative (n'oublions pas que le film date de 1968).

Au moment où Rosemary est convaincue du complot satanique qui vise son enfant (et tout est mis en œuvre pour que le spectateur partage également la croyance du personnage), un plan de détail vient habilement relancer le principe d'hésitation, qui réamorce toute l'intrigue. Alors que Rosemary s'enferme dans la lecture compulsive de son livre sur les sorciers, Guy le lui confisque et le range dans la bibliothèque. Son geste raccorde alors sur un gros plan du rayonnage où l'on distingue deux volumes reliés de cuir rouge sur lesquels il dépose l'opuscule qui altère la santé mentale de sa femme. Les deux volumes ne manquent pas d'attirer l'attention du spectateur : il s'agit de *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) et *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), plus connus sous l'appellation de « Rapport Kinsey »[10], célèbre et vaste étude statistique sur le comportement sexuel des Américains, qui a fait le jour sur des pratiques jusqu'alors jugées amorales et anormales et qui a contribué à lever bien des tabous. Ce seul gros plan réoriente la fiction sur le terrain de la rationalité et de la confusion psychologique qui s'empare du personnage, laquelle s'origine dans le folklore, les interdits et les censures de son éducation religieuse (succès immédiat et immense en librairie, le rapport Kinsey fut l'objet d'attaques virulentes et sans précédent de la part des différentes autorités morales et ecclésiastiques) ; ce à quoi renvoie également la couverture du Time Magazine [11] qui s'interroge sur la mort de Dieu (« Is God Dead ? ») et sur laquelle Rosemary s'arrête dans la salle d'attente du Dr. Hill.

Le « mystère de la Nativité diabolique » fait l'objet d'une ellipse et l'on retrouve Rosemary en convalescence. On lui explique qu'elle a été victime de folie puerpérale, ce qui a malheureusement entraîné la perte de l'enfant. Mais la force du film, particulièrement dans son dernier rebondissement, est de ne jamais se départir du point de vue directeur de son personnage principal et au contraire de s'y accrocher. Alors que tout semble redevenu calme, Rosemary dissimule les médicaments qui lui sont destinés et s'accroche à ses démons. Persuadée qu'on lui a enlevé son enfant, elle s'abandonne à sa psychose, laquelle l'emmène évidemment chez les Castevet. Elle restaure alors le passage condamné – la porte du placard qui relie les deux appartements : une suture de deux espaces qui équivaut à une sorte de déni de réalité, un *regressus* terminal dans le giron des parents diaboliques. En ce sens, le bébé du titre, c'est elle-même (il n'y en a pas d'autre, si ce n'est celui des nouveaux voisins du huitième étage, dont elle entend les pleurs), demeurant dans le ventre fantasmatique du Bramford, prisonnière du dedans. Du fils de Satan dont nombre de spectateurs jureraient avoir croisé le regard, ce diable de Polanski, lui, en rit encore.

Lire la partie précédente : Elle et l'huis clos 1/3 : *Répulsion* (Roman Polanski, 1965)

Lire la partie suivante : Elle et l'huis clos 3/3 : *Le Locataire* (Roman Polanski, 1976)

(1) L'épisode de la découverte de cette porte, qui a lieu lors de la visite de l'appartement, va conditionner le contenu du premier rêve de Rosemary qui met en scène sa scolarité dans une institution catholique où il est question d'une « faute » ayant conduit à la condamnation d'une fenêtre de l'école et au retrait de celle-ci d'un concours. Une Sœur de l'école *:* « *Je me demande parfois comment tu peux être chef de file ! Je me moque de ce que Laura-Louise a dit !* [on remarque que ce prénom, qui intervient dans le premier rêve, est également celui de l'amie de Minnie Castevet]. *Si tu m'avais écoutée, on n'aurait pas été obligé de faire cela* [on voit des ouvriers qui maçonnent les fenêtres avec des briques]. *Tout aurait bien marché, alors qu'il faut tout recommencer ! Il ne fallait rien lui dire ! Je t'avais dit qu'elle n'accepterait pas !* » Rosemary : « *J'ai parlé des fenêtres à Sœur Veronica et l'école a été retirée du concours…* »

(2) « Vendre son âme au diable n'est qu'un raccourci pour que ce qui a été promis – richesse, gloire, réussite – soit bien tenu. Le satanisme n'est alors qu'une littéralisation fantastique de l'American Way of Life », Denis Mellier, « Le destin américain de Rosemary : la promesse et le démenti dans *Rosemary's Baby* », in *Cauchemars américains – fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, collectif sous la direction de Frank Lafond, Liège, éditions du Céfal, coll. « Essai Critique », 2003, p. 130.

(3) *Ibid*, p. 123.

par Youri Deschamps le 17.04.2012
Site Revue Eclipses - Copyright