



## Le Locataire

**Un film français**

de Roman Polanski (1976),

**Avec**

Roman Polanski (Trelkovsky),

Isabelle Adjani (Stella),

Melvyn Douglas (Monsieur Zy),

Shelley Winters (la concierge).

2 h 05 min

Avec *Le Locataire*, Roman Polanski nous livre une variation quasi fantastique de la phrase de Jean-Paul Sartre, « L'enfer, c'est les autres », à travers le destin tragique d'un timide jeune homme d'origine polonaise aux prises avec son voisinage dans un immeuble hostile où une jeune femme s'est suicidée. Au-delà, il pose la question de l'identité et du racisme ordinaire.

# Chronique de la haine ordinaire

Éducation au cinéma, lycée

Trelkovsky, la trentaine, employé de bureau d'origine polonaise, emménage dans un vieil appartement dont la précédente locataire, Simone Choule, s'est suicidée par défenestration. Très vite, la cohabitation avec les habitants de l'immeuble se révèle pénible. Les remarques tournent au harcèlement quand il s'aperçoit qu'on l'observe depuis les toilettes situées en face de chez lui. Le harcèlement devient ostracisme quand il découvre le cambriolage de son appartement et les plaintes dont il fait l'objet auprès de la police. Se sentant victime d'un complot – son voisinage voudrait lui faire subir le même sort que Simone Choule –, Trelkovsky tente de se confier à Stella, une amie de Simone qu'il a rencontrée lors de l'hospitalisation de l'infortunée jeune fille et avec qui il a depuis une vague relation amoureuse. Mais il est trop tard. Le locataire sombre dans un délire paranoïaque qui le conduit à se jeter à deux reprises par sa fenêtre.

## L'emprise du décor

> **Expliciter la fonction du générique. Décrire les lieux et analyser leurs rôles. Commenter le rapport du héros aux objets.**

• *Le générique.* En détaillant chaque élément de la façade de l'immeuble où va se dérouler la quasi-totalité de l'action, le plan-séquence inaugural plante le décor et campe l'atmosphère d'un récit qui se laissera peu à peu envahir par l'étrange et le fantastique. Cette ouverture (filmée à la Louma, bras télescopique supportant une caméra) est en soi un contrat de lecture du film. La caméra exécute un lent et mystérieux trajet aérien (noter la tristesse envoûtante du thème musical). Des personnages hiératiques apparaissent puis disparaissent. Mieux, une femme (la suicidée Simone Choule, comprendra-t-on *a posteriori*) se change en homme, devient *l'image* de Trelkovsky à la fin de l'ample mouvement de la caméra. L'appareil a circonscrit les lieux, le personnage naissant (mais déjà sursitaire) n'a plus qu'à en devenir le locataire. L'intrigue annoncée par transsubstantiation peut débuter.

• *L'appartement.* Le lieu est représentatif de la psychologie des personnages : l'appartement sombre et vieillot de Trelkovsky, lui-même effacé, solitaire et taciturne, s'oppose au loft spacieux et lumineux d'un des amis de Stella, qui se montre calme et intégré socialement. Autre exemple de lieu comme reflet de l'individu : l'évier de la loge produit le même vacarme que la concierge qui se mouche !

L'appartement de Trelkovsky résonne de bruits de tuyauterie et de coups frappés par les voisins. Il recèle d'inquiétants secrets : l'armoire qui renferme une robe de Simone Choule cache une dent enfoncée dans le mur (celle, symbolique, que ses voisins ont contre lui...). Une présence malsaine, mystérieuse, hostile semble l'habiter, et pourtant Trelkovsky s'y sent protégé. Un moment. Car si ce lieu clos préserve de l'extérieur (l'intrusion de M<sup>me</sup> Dioz est vécue comme une agression ponctuée d'un « Saleté ! »), il emprisonne aussi. *A contrario*, l'extérieur est l'espace de tous les dangers. Y circuler (la rue, la cour et l'escalier de l'immeuble), c'est s'exposer aux nuisances physiques ou morales. Mais, très vite, l'extérieur se met à ressembler à l'intérieur et vice-versa. La chambre minable que loue Trelkovsky est identique à son propre appartement qui ne protège plus. Trelkovsky se calfeutre dans son foyer qui sera bientôt l'expression matérielle de sa folie.

• *Le pouvoir des objets.* C'est par les objets les plus insignifiants (le processus est insidieux) que

Trelkovsky se transforme en Simone Choule. Au café, il s'assied « par hasard » à la même place qu'elle ; comme à elle, on lui sert un chocolat qu'il n'avait pas commandé : on lui propose des Marlboro, les cigarettes de l'ancienne locataire, alors qu'il avait demandé des Gauloises. La carte postale qui était destinée à la jeune défunte échoit à Trelkovsky. Celui-ci tente cependant de lutter mais le sort s'acharne : le percolateur du bar ne fonctionne plus quand il exige « son » café. Essaie-t-il encore de se loger à l'hôtel qu'il est ramené illico chez lui par le couple d'automobilistes qui l'a renversé dans la rue. Privé à terme de son identité et de son sexe, il commence par être dépossédé de ses objets, y compris de ses propres ordures qu'il ne retrouve pas dans l'escalier. On le cambriole. On lui prête des relations, une existence qu'il n'a pas (sa vie nocturne, ses « gourgandines »). M. Zy va jusqu'à lui dicter sa conduite (ne rien dire à la police au sujet de son cambriolage, porter des pantoufles « comme la précédente locataire »). Poussé à faire comme elle, Trelkovsky se met peu à peu à lui ressembler. En se travestissant en femme, il devient Simone Choule qui, avant lui, avait perdu son identité. C'est en tout cas le sens de la momie qu'il aperçoit de sa fenêtre dans les toilettes-tombeau couvertes de hiéroglyphes. Comme elle, il finira par n'être plus qu'un corps entouré de bandelettes, impossible à identifier, une bouche ou un trou dans lequel meurt un ultime cri d'épouvante.

## « L'enfer, c'est les autres »

> **Décrypter le système de forces qui se met en place. Analyser son incidence sur le comportement du héros.**

*La peur des autres.* Le très affable Trelkovsky se heurte d'emblée à l'hostilité des résidents de l'immeuble, jusqu'au petit chien agressif de l'odieuse concierge. Celle-ci se montre cynique (rire quand elle montre la verrière brisée). Certes, le héros tente de lutter face au camp adverse quand celui-ci cherche à lui faire signer une pétition contre une certaine M<sup>me</sup> Gaderian et « son fils » qu'il ne connaît pas. Outre la confusion d'identité – la pétitionnaire, M<sup>me</sup> Dioz, fait passer pour un garçon la petite fille (négation du sexe) –, l'étrangeté : l'enfant est infirme, elle a un corps différent, qui est nié comme on le fera du corps étranger, forcément mauvais, de Trelkovsky. Ajoutons encore que, dans le bar où il cherche à acheter un revolver pour se défendre, Trelkovsky est chassé et agoni d'insultes. Quand M<sup>me</sup> Gaderian vient le remercier de ne pas

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes

Crédit photo Kineos/Bernd Prim

Édition Anne Peeters et Émilie Nicot

Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

avoir cédé à la pression de l'ennemi et qu'elle lui explique que, pour se venger, elle a déféqué sur tous les pas de porte sauf le sien, Trelkovsky craint d'être accusé de malveillance et s'empresse de déposer un peu de cette matière fécale sur son propre paillason! La peur des autres le pousse à devenir un des leurs, c'est-à-dire à nier sa différence, ses origines étrangères qu'on lui reproche sans cesse. Cette perte d'identité passe par un sentiment de culpabilité qui force Trelkovsky à se dévaloriser. Cette culpabilité est répercutée par tout le monde: M. Zy, le commissaire (la carte d'identité à refaire!), M<sup>me</sup> Dioz, ou le clochard qui lui extirpe un billet de son portefeuille en le traitant de radin devant Stella et même le spectateur au cinéma, qui les observe avec insistance, Stella et lui, jusqu'à faire naître le malaise dans leur étreinte (voire la culpabilité de se sentir *étranger* dans les bras d'une Française).

## Seul contre tous

> **Décrire la vie sociale du protagoniste. Expliquer sa paranoïa et sa crainte du complot. Dire comment il sombre dans la folie le conduisant au suicide.**

• *La solitude.* Trelkovsky se sent d'autant plus seul qu'il est mal entouré. Miné par sa culpabilité, il écoute sa pendaison de crémaillère et renvoie ses amis, des amis ou plutôt de grossiers personnages avec qui il n'est guère à l'aise et qui finiront par disparaître de sa vie. On notera que la scène chez Scope (admirable Bernard Fresson) vient en contrepoint de celle chez Trelkovsky et montre avec ironie comment agit «l'insolent» pour dominer l'autre, pour le néantiser (le voisin falot joué par Michel Blanc n'est rien qu'un autre visage de Trelkovsky). Les «amis» de Trelkovsky ne font pas grand cas de lui: ils sont bruyants, déplacent les meubles, s'esclaffent quand Scope découvre une chaussette sale. De loin le plus insupportable, ce dernier traite le voisin qui vient se plaindre du tapage de «guignol», il pissoie dans l'évier et déclare que l'appartement de son hôte est «pourri». De même, Badard, l'ami de Simone Choule, déverse toute sa tristesse sur Trelkovsky à qui il ne pose aucune question. La liaison de Trelkovsky avec Stella est une suite de rendez-vous manqués. La sortie au cinéma (la violence d'*Opération Dragon* avec Bruce Lee annihile le romantisme de la scène de couple) s'achève brutalement; leur liaison ne franchit pas le stade du flirt. Trelkovsky invente différents prétextes pour ne pas inviter la jeune femme chez lui. Enfin,

le seul moment où il lui parle en abordant la question de l'identité, c'est lorsqu'il est ivre et qu'elle ne l'écoute pas (incommunicabilité, solitude).

Trelkovsky est un handicapé de la vie sociale qui se joue parfois la comédie avec une parfaite mauvaise foi (pour se masquer la vérité). Quand il retrouve Stella par hasard dans un café, il sort de l'établissement et entre par une autre porte pour faire croire qu'il fait normalement partie de la société. Cet isolement, vécu avec d'autant plus d'amertume que les autres lui sont hostiles, pousse Trelkovsky à la violence envers un enfant dans le jardin des Tuileries – parce qu'il lui renvoie sa propre image de faiblesse.

• *Le complot.* Trelkovsky est discret, timide, aimable sinon obséquieux (voir la première scène chez l'acariâtre M. Zy), les autres sont méchants. Seul contre tout et tous, Trelkovsky sombre peu à peu dans la paranoïa et se dit victime d'un complot. Il voit ses persécuteurs partout (à la porte de Stella, dans la peau du couple d'automobilistes) au point de faire de son amie Stella une de leurs comparses. Trelkovsky est pris dans un piège qui n'offre aucune issue (il est ramené de force chez lui après son accident). Aussi la scène de délire chez Stella annonce-t-elle le stade ultime de sa folie qui n'est pas sans rappeler le destin tragique du personnage-narrateur du *Horla* de Guy de Maupassant. Dès lors, Trelkovsky est sujet à des hallucinations. Après avoir acheté perruque et chaussures à talons, il n'a plus qu'à mettre ses pieds dans les traces de Simone Choule et franchir le dernier pas de sa métamorphose en sautant par la fenêtre. Acte dérisoire de liberté, il surenchérit en doublant le saut pour montrer qu'il est encore maître de son destin. ■

## Pour en savoir plus

• TYLSKI Alexandre (dir.), *Roman Polanski: l'art de l'adaptation*, L'Harmattan, 2006.

• BOUTANG Pierre-André, *Polanski par Polanski*, Le Chêne, 1986. (Épuisé chez l'éditeur.)

• Biographie et filmographie du réalisateur sur un site personnel, avec une fiche sur le film.

[http://romanpolanski.online.fr/le\\_locataire.htm](http://romanpolanski.online.fr/le_locataire.htm)

• Une analyse des génériques polanskiens, avec des extraits d'entretiens avec Polanski, sur un site d'Alexandre Tylski.

<http://www.generique-cinema.net/histoire/polanski.html>

## Un film personnel et troublant

Après *Chinatown* (1974), Roman Polanski décide d'adapter une nouvelle de Roland Topor, *Le Locataire chimérique* (1963). Comme l'écrivain, le cinéaste est d'origine polonaise (Topor est né en France, Polanski naturalisé français, à l'image du héros qu'il interprète). Comme lui, il a souvent éprouvé le racisme ordinaire. «Lui

[Trelkovsky] aussi est un Polonais français, et dans ce Paris du film – presque un pays à part – j'ai vécu longtemps avant d'être un cinéaste connu. Je sais ce qui se passe quand on vous rappelle dix fois par jour que vous n'êtes pas Français; je sais ce qu'il en coûte d'être considéré comme un citoyen de deuxième catégorie.» Et le critique de cinéma Henry Chapiro d'ajouter: «Il y a toute une réflexion de Polanski sur l'enfer quotidien que représente souvent la cohabitation des gens dans des maisons vieillottes et inconfortables où règne le climat petit-bourgeois haineux qui reflète cet air de Paris qui frappe tellement les étrangers qui s'y risquent.»

Malgré ces propos, *Le Locataire* n'est pas un film sociologique. Ni une comédie, registre sur lequel il débute, ni vraiment une tragédie à laquelle il vire à mi-chemin. Mélange inattendu des genres?

# Un effet de fantastique

## Plans rapprochés

**Le choix d'un objectif au cinéma détermine un point de vue esthétique. Avec le grand angulaire, c'est à une série d'effets visuels que le metteur en scène soumet la représentation du monde. Son emploi intervient ici au moment où le héros sombre dans la folie et perd définitivement son identité. Effet déréalissant de l'artifice, celui-ci voit littéralement la réalité lui échapper.**

Par rapport à un objectif 45/50 mm (représentation visuelle proche de la vue de l'homme), le grand-angulaire permet de visualiser un champ très large, d'accentuer la profondeur de champ (qui correspond à la zone de netteté de l'image entre le premier plan et les arrière-plans), d'exagérer les perspectives au point de faire paraître plus grands les objets situés au bord du cadre et, inversement, de diminuer les proportions de ceux placés au fond de l'image, de prêter aux lignes verticales une certaine obliquité et aux lignes horizontales un effet de fuite vers le centre du cadre et, enfin, d'accélérer la vitesse relative des mouvements dans l'axe de la prise de vue. En choisissant un tel système de représentation, Polanski affirme un point de vue spécifique (celui du héros) qui rompt avec la vision habituelle des choses (celle du spectateur). Rien de mieux que d'employer un objectif grand angulaire (de l'ordre du 28 mm ici) pour signifier l'amorce du stade final de la déréliction mentale du personnage qui, à ce moment du récit, est victime d'une forte poussée de fièvre.

Trelkovsky revient des toilettes du palier où, frappé d'hallucinations, il a pu se voir à sa propre fenêtre en train de s'observer lui-même à l'aide de jumelles. Dans un plan de la séquence ici analysée, Trelkovsky, en plein délire de persécution, rase presque les murs. Le décor – zones d'ombres, volées d'escaliers, ouvertures et recoins – apparaît comme la projection déformée du cerveau malade de Trelkovsky. Le spectateur se sent à ce moment « avec » et « dans » le personnage. Cette double impression correspond à la double lecture de l'image qui se veut à la fois objective et subjective. Subjective parce qu'elle mime la vision « tordue » (comme il y a distorsion du décor ici) de l'esprit enfiévré de Trelkovsky. Mais aussi objective car, comme le spectateur le sait, l'immeuble de l'infortuné locataire semble doué d'un pouvoir maléfisant (cf. la disparition des ordures dans l'escalier). Cette maison paraît habitée (et animée) par un réseau de forces obscures incarnées par le voisinage. En suivant Trelkovsky dans le couloir, la caméra (portée à l'épaule) fait jouer les lignes d'un décor qui, grâce à l'effet optique obtenu par l'objectif, paraît « vivant ». Tout bouge autour du héros. Reflet du malaise du héros, l'image devient nauséuse. Les mouvements des lignes font de l'immeuble un véritable personnage qui le fait trébucher sur le pas de sa porte.

Le cauchemar monte encore d'un cran en raison de la forte exagération de la profondeur de champ de la pièce. Les proportions démesurées prêtent au lieu un caractère fantastique. Les lignes de fuite semblent vouloir s'étirer sans fin. La fenêtre est comme repoussée très loin au fond de l'appartement. Pour accentuer davantage cette impression déréalissante de la perspective, Polanski a même conçu un décor (objets compris) plus grand que nature. Les chaises sont disproportionnées ; la fenêtre est beaucoup plus haute qu'en réalité. Trelkovsky semble alors plus petit, comme diminué, absorbé par le décor. Pris au piège de sa folie, il a perdu le « sens de la réalité ». Le sol paraît se dérober sous lui. Autant de signes avant-coureurs de sa momification prochaine, qu'il entrevoit dans le plan suivant.