

Cadrage.NET

1ère revue en ligne universitaire française de cinéma

Accueil | Actu | Analyses | Dossiers | ITVs | DVDs | Editions | Radio | Contact | Liens

ANALYSE

2004



NOZ W WODZIE **LE COUTEAU DANS L'EAU** **(1962)**

de Roman Polanski

Ressource pédagogique:

<http://www.roman-polanski.net>

De la responsabilité

LE COUTEAU DANS L'EAU, 1962 de ROMAN POLANSKI

par Alexandre Tylski, Université Toulouse II

« *C'est avec son couteau qu'il coupait le pain dur (...) c'est avec son couteau qu'il grattait les fruits pourris (...) c'est avec son couteau qu'il se taillait des bâtons de voyage (...) c'est avec son couteau qu'il exerçait tous les arts de la vie.* » (Anatole France, in *Le Mannequin d'osier*, OE., t. XI).

Les réactions face au *COUTEAU DANS L'EAU*

Avant même sa sortie en salles en Pologne, *LE COUTEAU DANS L'EAU* est unanimement incompris (exception faite de « Polityka »). La revue des jeunesses communistes, « Drapeau de la Jeunesse », publie un texte fort négatif à l'encontre du film : « *Rien ne nous touche particulièrement. Le réalisateur n'a rien d'intéressant à nous dire sur l'homme contemporain...* » N'appréciant guère l'identité pour le moins libre et cosmopolite de Polanski dans une Pologne puritaine, un autre critique va plus loin et écrit : « *Tout ce que Polanski possède en fait de diplôme de cinéma, c'est un permis de conduire international !* » Au final, devant pareille contre-publicité, le groupe Kamera sort *LE COUTEAU DANS L'EAU* fort timidement, sans même de première. Polanski, dépité, quitte la Pologne. Pour cette raison-là, mais aussi pour

bien d'autres encore, il ne tournera plus jamais de film en Pologne – jusqu'au *Pianiste* quelques quarante ans plus tard.

En France, *LE COUTEAU DANS L'EAU* (projeté avec *Les Mammifères*) est en revanche très apprécié, bien que mal distribué. François Weyergans : « *Dans une lettre, Rilke fait la différence, à propos de Van Gogh et de Manet, entre le « jamais-peint » et le « pictural ». Le « pictural » au cinéma, ce serait précisément Polanski, c'est à dire cet effort vers une soumission à « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique.* » (Cahiers du Cinéma, n. 144, juin 1963) ou encore Jean de Baroncelli : « *Comment une jeune femme découvre que son mari, sous des traits d'intellectuel arrogant, n'est qu'un sot et un fat, qui mérite d'être trompé : voilà en deux mots, ce que raconte le film. (...) décrit avec une sûreté et une délicatesse de toucher remarquables. Rien n'est appuyé (...) le réalisateur joue à merveille avec l'ironie.* » (Le Monde, 26/04/1963).

A la grande joie du jeune Polanski, *LE COUTEAU DANS L'EAU* décroche le prix de la critique à Venise en 1962. Polanski part dans l'été 1963 promouvoir *LE COUTEAU DANS L'EAU* à New-York et y connaît un très bon accueil (il fait notamment la couverture de Time) et lui vaut une nomination aux Oscars comme meilleur film étranger. Polanski dans un second voyage, cette fois à Los Angeles, visite Disneyland en compagnie de Federico Fellini juste avant la remise des prix. Il ne remportera pas l'Oscar (Fellini l'emporte grâce à *Huit et Demi* que Polanski vénère par ailleurs). Mais Roman s'entend proposer par la Twenty Century Fox de réaliser pour eux un remake du *COUTEAU DANS L'EAU* en couleurs ! Avec Liz Taylor, Richard Burton et Warren Beatty dans les rôles principaux. Roman repart aussitôt à Paris. Et s'attèle à son prochain film : *Répulsion*.

LE COUTEAU DANS L'EAU ressortira en 1978 et continuera de séduire la critique : « *observation clinique (...) le film est une critique acerbe et sensible de « l'embourgeoisement » en pays socialiste.* » (Albert Cervoni, L'humanité, 24/06/1978) et : « *Roman Polanski n'a besoin d'aucun recours à Freud pour décrire la névrose de cette humanité qui se réfugie derrière toutes les grimaces du « sur-moi » politique et social pour éviter de prendre conscience de l'essentiel de ses obsessions. Dans ce sens, Le Couteau dans l'eau est à la fois un brûlot anti-conformiste, et un film totalement prémonitoire. Il annonce une rupture de connivence entre les générations bien longtemps avant le mouvement « hippie » ou encore la tempête de mai 68.* » (Henri Chapier, in Le Quotidien de Paris, 22/06/1978). *LE COUTEAU DANS L'EAU* ne serait-il pas aussi un film sur l'homme et sur l'Homme au sens général ?

Premières bases

LE COUTEAU DANS L'EAU est inspiré d'un voyage de Polanski en Mazurie

(nord de la Pologne). C'est là qu'il découvre la voile : « *Ce fut Kika qui me fit connaître les délices de la voile. Je passai avec elle quelques semaines idylliques au cours de l'été 1954 (...) j'ai appris les rudiments de la plaisance avec ses amis – une petite fraternité de plaisanciers avec ses signes de reconnaissance personnels, son jargon ésotérique et son dédain pour les terriens.* » (A p. 158). De là sans aucun doute, ces images précises, empiriques, cette description (fascination) authentique pour l'eau et la voile imprimée dans *LE COUTEAU DANS L'EAU*.

Polanski écrit d'abord une nouvelle puis, sur les conseils du directeur artistique du groupe Kamera, écrit un scénario. Il demande à Jerzy Skolimowski (alors étudiant) de l'aider à consolider le script. En ressort beaucoup de bonnes choses pour le jeune Polanski. Ce dernier dira à propos du futur grand réalisateur polonais, Skolimowski: « *Il est très sévère, très organisé et il m'a beaucoup appris. Il peut passer des heures à rayer dans un dialogue les lettres inutiles, je dis bien « des lettres » !... Et c'est vraiment là que j'ai vu que, dans un dialogue, les « ah », « mais », « ben », et tout ça, c'est vraiment de la m... ! des trucs de faux dialogues qui prétendent imiter le langage parlé.* » (propos publiés dans Les Cahiers du Cinéma, numéro 75)

Roman séjourne un temps en France avec sa femme, Barbara, et réécrit sans cesse son scénario pour lui donner la meilleure construction possible. Et il le remanie en « *ajoutant ici ou là des bouts de dialogues destinés à augmenter l'engagement social* » (A, p.233). Cet aveu de Polanski sur l'engagement social en dit assez long sur son rapport à la politique. Toujours un peu à l'écart de l'actualité politique (comme on le verra avec l'épisode de mai 68), mais avec laquelle ses films sont inextricablement liés. Pour l'heure, Polanski « politise » davantage son scénario (discours sur la misère à la fin du film par exemple) et parvient ainsi à séduire le ministère de la culture polonaise. Il obtient les fonds, part en Pologne tourner son film en plein été 1961 et prend soin de s'entourer de visages familiers, des camarades de Lodz pour la plupart.

Pour les interprètes, il engage Leon Niemczyk (Andrzej, le mari) que Polanski décrit ainsi: « *acteur de théâtre expérimenté et bel homme dont le léger maniérisme convenait bien au personnage.* » (A, p. 234). Roman envisage un moment de jouer lui-même le rôle de l'auto-stoppeur mais a peur d'être taxé d'égocentrique à force de vouloir tout faire. Il donne ainsi le rôle à Zygmunt Malanowicz, « *un jeune acteur tourmenté dont le physique était idéal pour le rôle* » (Ibid.). Il propose au départ à l'actrice Eva Kazyzewska (actrice dans Cendres et Diamants de Wajda) mais celle-ci refuse de tourner avec un débutant. Polanski engage donc Jolanta Umecka (Krystyna, la femme), une non-professionnelle qu'il remarque dans une piscine à Varsovie. « *La jeune femme dont j'avais besoin devait passer pour assez quelconque quand elle était vêtue. En même temps, quand elle se montrait en bikini, il fallait qu'on soit surpris de la voir opulente et voluptueuse.* » (Ibid.).

Un tournage mouvementé

L'équipe s'établit dans le nord de la Pologne, dans les lacs de la Mazurie. Pour filmer le petit voilier, une plate-forme flottante est installée sur l'eau, accompagnée non loin d'un bateau destiné aux électriciens et de plusieurs autres bateaux pour le remorquage et le transport. C'est sans compter sur les caprices du soleil et du vent obligeant souvent l'équipe à refaire intégralement certaines scènes. Mais c'est probablement l'actrice qui aura causé les plus vifs tourments sur le tournage car, outre son problème de poids de plus en plus préoccupant, sa mollesse et son inexpressivité exaspèrent l'ensemble de l'équipe. Ils tentent d'abord la douceur pour stimuler chez elle des réactions, mais sans résultat. Dans la scène où elle est supposée être surprise du retour de l'auto-stoppeur (alors qu'on le croyait noyé), le seul moyen pour l'équipe de la faire sursauter fut de tirer un coup de pistolet à fusée.

Le tournage du *COUTEAU DANS L'EAU* est aussi marqué par la mort d'Andrzej Munk (un des professeurs et mentors de Polanski) et l'emprisonnement de Polanski qui s'en suivit. Alors que Kuba Goldberg pleure la mort de Munk dans les toilettes, un policier entre et demande explication. « *Kuba parvint à articuler d'une voix brouillée : « Foutez le camp et foutez-nous la paix. » Le flic l'arrêta sur le champ pour « outrage à un représentant de l'Etat ».* Je voulus intervenir et ne parvins jamais qu'à me faire arrêter à mon tour. Nous passâmes la nuit dans des cellules séparées. » (A, p. 241).

Avec cette série de contrariétés, le tournage prend du retard. Et, pour ne rien arranger, la femme de Roman, Barbara (alors en tournage en Italie), évoque leur séparation. Il boucle néanmoins le tournage des scènes d'extérieur et, sur la route du retour, subit avec ses amis un grave accident de voiture. Polanski est blessé au crâne et tombe dans un coma de plusieurs jours à l'hôpital. Deux semaines plus tard, il quitte l'hôpital contre l'avis général et tourne les scènes d'intérieur du film à Varsovie et envoie ses négatifs des *Mammifères* et du *COUTEAU DANS L'EAU* au développement. Mais un problème de taille finit de tourmenter Polanski : le son du *COUTEAU DANS L'EAU* est inutilisable. Polanski, mécontent de la voix de son actrice la fait doubler par une actrice professionnelle (qui par ailleurs trouve le film épouvantable) et double lui-même la voix de l'auto-stoppeur.

Un homme et une femme

LE COUTEAU DANS L'EAU a un début cousin du *Voyage en Italie* (1953) de Roberto Rossellini : un couple en voiture part en vacances, vacances qui tournent à la rupture. Le générique du *COUTEAU DANS L'EAU* défile sur l'image de ce couple en voiture. Et le reflet des arbres sur le pare-brise fait apparaître des ombres et un sentiment de fuite et d'évaporation sur les visages, presque irrités, de ce couple. Nous

n'entendons d'abord pas le couple parler dans leur voiture (fait assez rare au cinéma). C'est un voile, une distance, voire un masque (le son est masqué), qui sera levé, comme au théâtre. La distance sonore ici souligne la froideur de leur relation, la gèle. Pendant le film, Andrzej et Krystyna ne se diront rien sinon des banalités quotidiennes que Polanski décrit minutieusement. Le dénouement sera révélateur, libérateur. Le voile jeté, le couple se déchaîne et se dit tout. L'homme: « *Tu me débeectes, sans moi tu serais une pute* ». La femme: « *Cabotin !* »

Dès l'incipit, la cocotte minute en vitre (la voiture, la machine) est en route et les rapports tendus de pouvoir déjà enclenchés : la femme laisse ainsi dès le début le volant à son mari, celui-ci peu satisfait de la manière de conduire de son épouse (peu satisfait de sa conduite). On retrouvera la métaphore du « comment (se) conduire » dans *Tess* en 1979 lorsque Tess ne voudra pas monter en voiture avec son paternaliste cousin car être conduit, on le sait, n'est pas commander. *LE COUTEAU DANS L'EAU* marque la première incursion cinématographique de Polanski dans le couple (une incursion dont le point culminant à ce jour est l'intéressant *Lunes de fiel*, 1992, voire même *La Jeune Fille et la mort* deux ans plus tard).

Mais plus que le couple peut-être, Polanski s'intéresse à la place de la femme. Ou plutôt: c'est la femme qui prend place dans son cinéma (une émergence amorcée avec *Quand les anges tombent* en 1959). Du propre aveu de Polanski, les femmes dans ses films sont généralement des victimes (la vieille madame pipi des *Anges...*, puis Carol de *Répulsion*, Rosemary, Tess, la femme du docteur Walker dans *Frantic* ou encore *La Jeune Fille*). Mais elles n'aiment pour autant pas nécessairement être « menées en bateau. » L'émancipation de la femme est le sujet même de *Tess*, mais aussi du *COUTEAU DANS L'EAU* (dans sa conclusion), *Lunes de Fiel* (1992) et *La Jeune Fille et la Mort* (1994). Le couple homme-femme chez Polanski, qu'il ait une teneur politique ou non, est souvent un alibi pour parler d'une femme, de son amour des femmes. Et le duo masculin, un alibi pour parler des thématiques favorites de Roman Polanski comme nous allons le voir.

La masculinité selon Polanski

Dans *La Bicyclette* (1955), Polanski racontait comment un jeune malfrat l'avait assommé pour le voler. Dans *Le Meurtre*, un an plus tard, un gros bonhomme tue un jeune homme en le poignardant. Dans *Rire de toutes ses dents*, la même année, le mari d'une charmante jeune femme rit au nez du jeune voyeur. Dans *Cassons le bal* (1957), des voyous séparent violemment un jeune homme de sa cavalière. Dans *Deux hommes et une armoire* (1958) une bagarre virile éclate après la fuite d'une jeune femme. Dans *Quand les anges tombent* (1959), deux hommes se font face et l'un d'eux finira inévitablement par tuer l'autre. Suivront les conflits de pouvoir et « de territoire » là aussi essentiellement masculins

dans *Le gros et le maigre* (1960) et *Les Mammifères* (1962).

LE COUTEAU DANS L'EAU prolonge et surtout développe la perpétuelle violence des relations viriles vues par Polanski (sans compter les films suivants : *Cul de Sac* en 1966 ou encore *Pirates* dix ans plus tard), avec souvent, au cœur des luttes, un couteau (symbole phallique s'il en est) et une femme. Avec *LE COUTEAU DANS L'EAU* c'est aussi une femme au cœur de la guerre psychologique : « *Dans l'espace étroit que représentent le pont et la cabine du voilier, ce corps de femme à demi nu, qui va et vient entre les deux hommes, crée un climat érotique qui souligne et aggrave la tension psychologique.* » (J. de Baroncelli, in *Le Monde*, 26/04/1963).

Il y a, depuis les débuts de Polanski, quelque chose de « primitif » dans les fondements thématiques mêmes de ses récits, un éternel retour aux violences basiques et à une forme lointaine, ancestrale, de barbarie. *LE COUTEAU DANS L'EAU* est un des films, sinon le film, de Polanski où les rapports de force virils aura été une manière d'aborder en fait les rapports de corps en présence et de territoire, l'affirmation de l'identité sexuelle, mais aussi la question de l'humiliation et du pouvoir. Les « duos » chez Polanski, en réalité souvent « duels », permettent au cinéaste de revenir sur la loi de la rue et de la survivance, questions originelles, existentielles et intemporelles.

Etre gonflé ou se dégonfler

LE COUTEAU DANS L'EAU décortique les compétitions incessantes entre un homme d'âge mûr et un jeune étudiant. Elles ont l'aspect par exemple d'une compétition de « soufflage de matelas » à l'intérieur du voilier : qui gonflera le plus vite ? Polanski filme la scène, sans équivoque et avec beaucoup de dérision. Cette émulation masculine devient burlesque: les deux hommes soufflent et scrutent avec envie et inquiétude la taille du gonflage de l'autre. Polanski reviendra sur cette idée de gonflage (ces deux hommes n'ont-ils pas la tête qui enfle par leur orgueil démesuré ?) lorsque Andrzej soufflera dans son crocodile en plastique, Polanski s'arrangeant pour que le crocodile soit à hauteur de ceinture – donnant ainsi l'illusion que cet homme gonfle son propre sexe.

Les allusions sexuelles sont ainsi distillées tout le long du film. D'abord la voiture, puis la compétition autour des jonchets et du lancée de couteau. Les deux hommes, côte à côte, parleront aussi de la taille de la boussole : « *Grosse boussole* », lance le jeune homme. « *Trop grosse pour l'auto-stop* » répond Andrzej. Et le voyage pour eux d'être un éternel défi : qui abandonnera le premier ? Qui s'en ira (le jeune homme est tenté à plusieurs reprises de partir) ? En somme, qui se dégonflera et qui aura le dessus sur l'autre ? Lorsque Andrzej apprend au jeune à se servir du « manche », à conduire le voilier, il raille son incompetence

novice alors que les cordages du voilier fouettent furieusement son jeune visage comme des coups de fouets. Andrzej cherche à instaurer un rapport de maître à élève sado-machiste (on pense alors au *Gros et le Maigre* en 1960 et plus tard au lien maître-élève du *Bal des Vampires* en 1967 et de *Pirates* en 1986). Mais l'auto-stoppeur, comme tous les novices dans les films de Polanski, ne se laisse pas faire.

Rapports d'identification

Si le voyage en voilier est une initiation pour ce jeune auto-stoppeur, il l'est aussi pour Andrzej. Car ce jeune a du caractère et a une influence notable sur son aîné. Ce dernier sifflera sans s'en rendre compte le même air que l'auto-stoppeur, s'entraînera secrètement au couteau comme ce jeune et sera irrité de le voir grimper au mât si aisément. L'auto-stoppeur est têtu, voire insolent, et lance au milieu du repas : « *mouton*. » Le mari se sent offensé croyant à une vague insulte, mais le jeune reprend : « *Un mouton dans le ciel, ce nuage ressemble à un mouton*. » Andrzej, n'est derrière sa façade de capitaine, qu'un pantin du pouvoir (il a en les signes extérieurs de richesse).

Le jeune, lui, a un caractère bien trempé, peut-être parce qu'il est un voyageur, indépendant, cosmopolite, tout comme Polanski : « *Je suis fier d'être un nomade. J'ai toujours pensé à aller ailleurs. D'aussi longtemps qu'il m'en souviendra, j'ai trouvé ridicule l'importance que les gens attachent aux frontières. (...) A l'école, on me traitait de cosmopolite. C'était un crime pendant l'époque stalinienne !* » (propos publiés dans *Téléciné* n.147, 1968). Le mari, lui, est « installé » dans son confort mais envie sans nul doute la liberté de ce jeune. Inversement, Krystyna dira au jeune à la fin : « *Il était comme toi. Tu rêves d'être lui*. » Le jeune enfilera d'ailleurs la chemise de nuit du mari. Début de « transfert » et de transformation (à l'image peut-être du ciel dans le film qui ne cesse de muer).

Pourtant, le film ne saurait justement se résumer à cette lutte. Comme le souligne Jean Collet : « *La nouveauté – par rapport à Mammifères – c'est qu'après de ces deux coqs, il y a une femme. Par sa nature elle est étrangère à ces jeux masculins. Elle pourrait s'y exalter, encourager la lutte, chercher un vainqueur. Au contraire, elle en ressent la vanité profonde. Elle sait qu'il n'y a jamais ni vaincu, ni vainqueur, qu'à terme de cette « escalade », il faut un mort. Et un remords*. » (*Télérama*, 16/04/1967). La nouveauté aussi, est la sensualité avec laquelle Polanski filme désormais, de par le sujet certes, mais aussi par la possibilité qui lui est enfin offerte de développer, dans l'étirement, le lien entre le corps et la caméra – et non plus dans la vitesse comme ce fut le cas dans ses premiers courts-métrages.

La sensualité par le cadrage

Derrière la lutte, le désir et une femme. Dans sa critique du film, Henri

Chapier parlait précisément du film comme d'un essai cinématographique sur la tyrannie du désir: « *Entre l'éloge de la spontanéité chez l'adolescent et le mépris du « macho » quadragénaire, on voit surgir le portrait d'une jeune femme déjà résolue à ne plus se contenter de son statut d'objet érotique. (...) [Polanski] se livre à une véritable étude des frustrations sexuelles contemporaines.* » (Le Quotidien de Paris, 22/06/1978). Le sentiment du désir, Polanski le délivre par ses cadrages, son attention aux corps, au vent, à l'eau, aux petits riens, avec beaucoup de doigté (mot revenant par ailleurs dans les dialogues du film à plusieurs reprises). Avec *LE COUTEAU DANS L'EAU*, nous sommes précisément dans un rapport sensuel du bout des doigts, du bout des pieds, du bout de la peau, dans le profond.

Dans une scène, le jeune, assis sur le dos regarde le ciel et tend son doigt en l'air, ferme un œil puis l'autre. Un effet d'optique qui, on le sait, permet de voir le même objet sous deux angles différents simplement en fermant un œil. Polanski s'amuse à simuler cet effet d'optique en gardant un même angle de vue mais en montant « cut » une image du doigt à gauche dans le cadrage, puis « cut » une image du doigt à droite dans le cadre. Tout le film se résumerait ainsi à adopter un point de vue humain observant les corps, et la tension des corps, d'un même point de vue, mais, de manière distincte, selon le pouvoir du montage et du cadrage s'acharnant à ciseler les postures.

Ainsi, un peu plus tard dans le film, se joue une scène d'intimidation entre le mari et le jeune avec le jeu du couteau passant entre leurs doigts. Scène dans laquelle les deux corps sont presque collés l'un à l'autre dans le cadre (ce rapport obligé du corps à corps étant par ailleurs un des intérêts majeurs des huis clos chez Polanski). Les champs et contre-champs évoquent ici un dialogue alors même que l'absence de dialogue règne. Andrzej regarde fixement le jeune entre violence et désir. La femme n'est alors qu'un lointain crocodile, hors-champ. Les cadrages évoquent autant un duel de western qu'une scène amoureuse, avec, pour cœur, les doigts des deux hommes. Qu'est-ce qu'un homme ?

Lorsque Krystyna et l'étudiant s'embrassent comme deux adolescents, une sonnerie les arrête un instant, puis se touchent les doigts et s'embrassent à nouveau. La toile laiteuse derrière eux, s'agite dans le vent comme des battements de cœur, et fait figure d'écran, de miroir ou de drap invitant à la chair. Les lignes transversales dessinées sur la toile (et sur lesquelles Polanski s'attarde un moment avant de couper l'image) viennent doucement renverser l'esthétique du film basée sur les verticales (le mât, les fougères, les cordes, etc.) et les horizontales (l'horizon, le bateau, etc.) comme autant de lignes de fuite (fuites comme rêvées en arrière pensée par les personnages). Mais tout rentrera dans l'ordre lorsque le jeune « se retire » du voilier en courant sur des troncs d'arbre flottant sur l'eau (un retour poétique à

l'horizontalité, emblématique d'une esthétique liée aux tensions dramatiques).

Il y a dans *LE COUTEAU DANS L'EAU* une osmose ineffable entre la caméra et le corps. Lorsque les deux hommes tirent le voilier dans les marécages, les hautes fougères leur glissent sur la peau et la caméra avec (et le son des fougères refait en post-synchronisation ressemble à du papier froissé soulignant encore ce rapport à la peau). La caméra est un personnage de sensualité aussi (le film *Calme Blanc* de Philip Noyce réalisé en 1990 tentera de retrouver cette sensualité du cadre à travers un huis clos marin et trois personnages). Pour parvenir à créer ce climat, Polanski travaille beaucoup la profondeur de champ, et la longueur des fragments, en plaçant des corps à demi nus placés au premier plan. Nous verrons souvent au premier plan le corps nu du jeune et, au fond, le couple, plus petit, comme « embrassé » par le corps de l'étudiant. Et, inversement, nous verrons le couple attablé au premier plan et le jeune homme au loin de la taille des bouteilles ; il semble faire partie du repas et être dégusté par le couple. Du cadrage tout en doigté où chacun est sujet et objet de désir.

Polanski et les objets

Ironiquement, alors que le couple a installé minutieusement les objets de cuisine et qu'ils déjeunent, l'étudiant leur lance: « *N'oubliez pas les rince-doigts !* » Du bout des doigts, la scène du repas est riche de sensualité et Polanski sait la filmer dans les moindres détails. Le corps y parle : « *C'est mon estomac qui me le dit* » lance le mari. La petite culotte frou-frou de Krystyna, filmée sans relâche par Polanski, est associée un instant à la casserole par un ironique jeu de cadrage ; cette même casserole brûlante que le jeune tentera de tenir dans les mains sans broncher. Jusqu'où va la résistance du corps ? Jusqu'où mène l'orgueil qui y habite ?

Les objets dans *LE COUTEAU DANS L'EAU* sont brûlants, coupants et vivants (« *le mikado ce n'est pas que du bois, mais un organisme vivant* » dira Andrzej). Ce n'est donc plus seulement un film trio, mais quatuor, voire quintette, où le décor et les accessoires (et la caméra) sont tout autant des protagonistes parlants. Et nous retrouvons au gré des films de Polanski ce même élan théâtral vers l'accessoire, ce même désir d'être au plus près du matériel, de l'outil, de l'être humain :

- le vélo dans *La Bicyclette* (1955)
- le canif dans *Le Meurtre* (1956)
- l'armoire dans *Deux hommes et une armoire* (1958)
- la lampe et les poupées dans *La Lampe* (1959)
- la chaise et la laisse dans *Le Gros et le maigre* (1960)
- la traîneau dans *Les Mammifères* (1962)
- le couteau dans *Le Couteau dans l'eau* (1962)
- le rasoir et le lapin dans *Répulsion* (1965)

- les œufs et le cerf-volant dans *Cul-de-sac* (1966)
- l'armoire dans *Le Bébé de Rosemary* (1968)
- le livre dans *La Neuvième Porte* (1999)
- le piano dans *Le Pianiste* (2002)

« *Les gros plans d'objets (et qu'est-ce, si ce n'est de la photo ? reviennent en tête les lunettes et la pipe de Mondrian photographiées par Kertész) procèdent des natures mortes : un couteau avec une pipe, des boudoirs qui font place à un jeu de jonchets, une ceinture et une sandale qui sont des objets en gages.* » (Hervé Guibert, Cinématographe, n.40). Nature morte peut-être mais ces objets sont dans *LE COUTEAU DANS L'EAU* en direct lien avec les corps vivants et les bouches: ainsi la pipe qu'allume Andrzej seul à l'intérieur alors que, dehors, Krystyna fume une cigarette et que l'étudiant, une tige dans la bouche, cherche à imiter le son des oiseaux. Substituts de baisers volés ou rêvés, cette scène nocturne « en bouche » est d'une rare sensualité alors même qu'au son, le croassement des crapauds résonnent et vient souligner l'aspect primitif et batracien des désirs suspendus.

La musique comme libération

Musicalement, aussi, le film cadre les désirs latents de ces personnages. Une musique jazzy, celle de Komeda, laisse entendre une « démocratie » où chacun aurait droit à son moment de solo, son monologue et une exposition du corps. La musique dans sa thématique, exprime un va et vient, comme un flux allant d'un personnage à un autre. Ce son jazz nourrit une sensualité lancinante (le doux crescendo du saxophone alors que le jeune monte au mât en est en ce sens marquant), une fièvre, déstabilisant quelque peu la fixité de l'image et des personnages. Quant à l'air sifflé par le jeune, il s'instaure et se propage bientôt chez le couple comme une subversion (n'oublions pas que le jazz dans la Pologne de l'époque n'est pas encore accepté). C'est en sifflant cet air que le mari passe de l'huile sur le corps de son épouse. Pour autant, la musique dans le film et ses nombreux solos, notamment de saxophone, ne font qu'accroître le sentiment de solitude de chacun des protagonistes. C'est le « lamento du moustique » qu'intriguera l'étudiant esseulé. Autant de petites musiques intérieures...

Lorsque Polanski réduit encore davantage le huis clos à l'intérieur même du voilier, la musique et les bouches se délient davantage encore. Les corps se dénudent plus que jamais (l'étudiant regardera Krystyna se déshabiller comme le voyeur dans *Rire de toutes ses dents* et comme dans bien d'autres films encore de Polanski), les corps se rapprochent. Alors dans cette intimité presque forcée, chacun des trois personnages fera une déclaration masquée, une confession. Ce seront les seuls moments où les personnages auront droit à un monologue tendre et posé, mais si troublant et révélateur sur leur identité et leur angoisse. Ce sera la jeune femme qui débutera la confession - alors même que

son mari n'écoute plus, pipe au bec comme un vieillard. Krystyna chante :

« Ne dis plus rien. Ne me regarde plus ainsi. Laisse-moi partir. Fini le temps des mots d'amour. Des clairs de lune, des étoiles. Fini le temps de la tendresse. Ne mens pas, ne me demande rien. Tu sais qu'il ne nous reste rien. Tout est solitude, tu n'as plus besoin de moi. Le bonheur s'est envolé. Nous ne savons plus nous aimer. Nous ne confondons plus le jour avec la nuit. Le tic-tac des pendules t'a emporté. Tu n'es plus le même... »

Le mari n'a pas écouté, ne sait plus aimer son épouse tombée dans la solitude – elle qui oublie la suite de la chanson comme les restes envolés d'un temps bien lointain. Ils ont changé. Seul alors l'étudiant l'écoute chanter (c'est le premier contact réel entre elle et lui). Alors qu'il l'écoute, il tient dans ses mains une ceinture et la sandale de Krystyna (qu'il a gagné en gage pendant la partie de jonchets), il a l'air d'un fétichiste amoureux. Il lui répond par poème interposé : *« Nuit. Le pétrole baisse dans la lampe. J'entends le lamento d'un moustique. Mère, ces étoiles dans le ciel. Est-ce toi ? Ou cette voile blanche sur le lac... ou cette vague sur la rive oblique ? Ta main a-t-elle jeté cette poussière d'étoiles sur mes pages ? Ou danses-tu à midi avec les abeilles ? Dans les chambres d'or de l'été ? Hier, j'ai trouvé une épingle dans les roseaux. Est-ce la tienne ? »*

Se tourner vers Dieu ?

Contre toute attente, le mari, lui aussi, ira de son petit monologue évoquant l'histoire d'un ami à lui, dont la voile était grande et dont le mikado était pour lui un art. Dès lors, ces petites confessions confèrent au voilier l'aspect d'un vaste confessionnal. Le divin ne semble jamais loin dans *LE COUTEAU DANS L'EAU* – alors même que le film donne a priori dans un réalisme iconoclaste et désinvolte. Ainsi, on se rappelle le jeune étudiant allongé en croix, en Passion, sur le bateau vu en plongée absolue (aujourd'hui une des images marquantes du film). On se souvient également de son visage derrière lequel apparaît des cordes enroulées en spirale semblables à une sainte auréole autour de son crâne.

Le visage du jeune devient alors celui d'un saint (d'un martyr ?). Un saint capable de marcher et de courir sur l'eau dans la scène magnifique et onirique où il équilibre un côté du bateau, suspendu dans le vide et agitant les pieds à la surface de l'eau. Un autre cadrage apportera une étonnante dimension religieuse à ce film pourtant apparemment si « terre-à-terre » : alors que le jeune étudiant rame, nous voyons distinctement le nom du bateau : « Christina » coupé par un cadrage ne nous laissant lire que « Christ » (le jeu de mot et de cadrage reviendra par ailleurs dans la scène du déluge).

Cette présence mystérieuse et surnaturelle dans ce monde concret est une des marques de Polanski, cherchant sans cesse à étendre, à ouvrir, l'imaginaire et les références. Une manière de nuancer ses images, son récit, ses personnages, une manière de rappeler aussi la présence d'un « surmoi » et d'un orgueil quasi divin qui semble généralisé sur ce voilier. « *Car l'homme propose et Dieu dispose, et la voie de l'homme n'est pas dans le pouvoir de l'homme.* » (Corneille, in *L'Imitation de Jésus-Christ*, I, XIX, in Guerlac). Qui est le capitaine ? Qui commande réellement ? De qui dépendent leurs actes et leurs chemins ? Sont-ils responsables et adultes ? ou sont-ils de lâches moutons égarés en chemin ? Ces questions posées par le film fait en un sens du *COUTEAU DANS L'EAU* une véritable confession cinématographique à un stade de la vie de Polanski où, marié et désormais professionnel, il commence à entrer dans le monde des adultes.

De la responsabilité

LE COUTEAU DANS L'EAU se pose ainsi comme un questionnement cinématographique sur « qu'est-ce qu'être adulte ? » A priori, Polanski ne donne pas nécessairement de réponse. A la fin du film, il laisse le mari au carrefour hésitant à aller se dénoncer à la police (il croit avoir tué l'étudiant) ou rentrer avec sa femme. Le film s'arrête là et se refuse à donner un dénouement réel au film, parti-pris peu apprécié par un des membres de la « *kolaudacja* » (comité gouvernemental polonais décidant des films à distribuer). Si au final, l'avis général est bon « *le plus haut représentant du parti était le seul à insister pour que l'on modifiât la fin du film : « Faites-les rentrer chez eux ou aller à la police, répétait-il, soit l'un, soit l'autre.* » *L'idée qu'on pouvait laisser le public le soin de tirer lui-même les conclusions d'un récit lui semblait un véritable anathème.* » (A, p. 245).

Comme chez Fellini, Polanski laisse ici « trois points de suspension » à la fin de son film (et contrairement à *Voyage en Italie* qui se terminait en happy end). Aux spectateurs donc d'agir et de réfléchir, ou plutôt : "*de se réfléchir*" - puisque l'intérêt du film réside probablement aussi dans cette vision en miroir des protagonistes anti-héroïques, êtres communs, plein de défauts et perdus dans la nature. « *Quelle amertume se dégage de cette hasardeuse rencontre entre un Tristan à la fois naïf et roublard et une Yseult à la fois lucide et blasée, et comme, en dépit de la poésie des blanches croisières, l'homme vit ici à ras de terre ! Ici comme partout, nous répondront qui ont vécu. Vision pessimiste ? Non pas : la vérité des sentiments n'est ni enjolivée ni noircie : elle exige simplement du spectateur le courage de se voir qu'en lui-même enfin...* » (Jacques Belmans, Roman Polanski, p. 37). Le jeune étudiant quand il se voit reflété dans l'eau se met à cracher, mais le crachat n'est pas emmené par le courant, le bateau n'avance plus, et cet auto-stoppeur non plus.

Le rideau tombe : l'humain

Derrière le miroir, alors qu'il a « joué » de son rôle d'adulte paternaliste pendant tout le film, Andrzej s'avère un homme commun et lâche (les hommes dans les films de Polanski seront très souvent dépeints ainsi). Revers d'une masculinité affichée (et faussement barbare), la phrase « *un homme, un vrai* » est répétée dans *LE COUTEAU DANS L'EAU* comme un leitmotiv égal à celui du couteau (véritable fil conducteur du récit). Krystyna, voyant à la fin son époux apeuré par la disparition de l'étudiant, lui lance au visage : « *Tu trembles, tu as peur. Le voilà l'homme le vrai ! Cabotin !* » Le rideau tombe, le masque est jeté, à l'image de la voile que le couple fait descendre alors qu'ils repartent. Derrière l'homme viril attendant sa femme sur le quai, à la fin, on découvre une minute plus tard le même homme se réfugiant à l'intérieur du voilier, en coulisses, tremblant de froid.

Un « couteau dans l'eau » est peut-être autant une puissante métaphore sexuelle qu'une mise à mal même de la sexualité et du phallus « qui tombe à l'eau » (comme le week-end tombera à l'eau dans le film). Le mari semble ainsi « se rouiller ». Le film se termine en fait sur une réponse. Le mari racontera la fin de son histoire à propos d'un ami : « *Il était trop sûr de lui, il ne s'était pas rendu compte qu'il s'était ramolli.* » Ce sont les tous derniers mots du *COUTEAU DANS L'EAU*, film résolument anti-narcissique, lucide et en définitive « terre à terre ». Alors que le couple, à la fin, reprend sans un mot leur routine quotidienne (elle a remis ses lunettes, il referme la cabine de son bateau et verrouille, et tous deux reprennent leur sac de bagnard), le sentiment de responsabilité rattrape Andrzej, il doit revenir sur terre au sens propre comme au sens figuré. La voile de son voilier tombe comme un rideau après une représentation, il ne s'agit plus de jouer la comédie désormais.

A la croisée des chemins, où tout est possible à nouveau, Andrzej finit par avouer sa peur et fait vœu d'humilité devant sa femme - qui aura été en un sens celle à lui ouvrir les yeux après n'avoir presque rien dit de tout le voyage. Ses rares paroles sont tranchantes. *LE COUTEAU DANS L'EAU* pourrait dès lors s'illustrer de la phrase de Beaumarchais : « *On ne peut corriger les hommes qu'en les faisant voir tels qu'ils sont.* » (Le Mariage de Figaro, Préface). Mais Krystyna pardonne : « *Oublie la police. Ta peur me suffit.* » Alors, la profondeur de champ au fond des images finales, derrière les vitres de la voiture, ne sont plus des fuites mais des chemins, des ouvertures, des tranchées, dans lesquelles le couple pourra, pourrait, désormais vivre et repartir à zéro.

Qui y'a-t-il derrière le voile (la voile) et l'image de ce couple sinon la déchirure (*Répulsion* développera intégralement cette idée) ? L'être humain selon Polanski n'est jamais un génie flottant au milieu des galaxies mais un être blessé, souvent à terre. En ce sens, la vision de

l'être humain de Polanski nous semble plus Pascalienne que Bergsonienne : « *Car, enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti.* » (Pascal, Pensées, II, 72).

L'aspect cancrelat de l'homme dépeint par Polanski trouvera dans *Répulsion*, le long-métrage suivant de Roman Polanski, une forme encore plus évidente, plus effrayante aussi.

Alexandre TYLSKI écrit actuellement une Thèse dédiée à Roman Polanski au LARA Université Toulouse II, il a également créé le 1er site pédagogique français consacré à Roman Polanski:
<http://www.roman-polanski.net>

A: Autobiographie de Roman Polanski "Roman par Polanski", Ed. Poche, 1984

Alexandre Tylski, Cadrage avril/mai 2004

[Accueil](#) | [Actu](#) | [Analyses](#) | [Dossiers](#) | [ITVs](#) | [DVDs](#) | [Editions](#) | [Radio](#) | [Contact](#) | [Liens](#)

© Copyright Cadrage/Arkhom'e 2005. Site légal déposé au CNIL sous le numéro 1014575