

**A la frontière de soi et du monstre : l'écriture  
cinématographique du corps dans Possession d'Andrzej  
Zulawski**  
Marc Arino

► **To cite this version:**

Marc Arino. A la frontière de soi et du monstre : l'écriture cinématographique du corps dans Possession d'Andrzej Zulawski. Journée d'étude "Langages, écritures et frontières du corps", Feb 2012, Saint-Denis, La Réunion. pp.125-134. hal-01217726

**HAL Id: hal-01217726**

**<http://hal.univ-reunion.fr/hal-01217726>**

Submitted on 13 Sep 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# A la frontière de soi et du monstre : l'écriture cinématographique du corps dans *Possession* d'Andrzej Zulawski

---

MARC ARINO  
UNIVERSITE DE LA REUNION

## RESUME

Dans *Possession* (1981), Andrzej Zulawski met en scène dans le Berlin d'avant la chute du Mur un ballet des corps souffrants, possédés ou monstrueux, qui se déploie autour de la figure tragique du personnage d'Anna (incarné par Isabelle Adjani dans l'un de ses plus grands rôles) et d'une étrange créature qu'elle façonne autant qu'elle est influencée par elle. Le cinéaste réalise de ce fait une fable politique sur la question du Mal émanant d'un univers concentrationnaire, qui correspond également à une réflexion sur l'idée du renoncement impossible à un amour et sur celle de la recréation fascisante de l'Autre.

C'est en 1981 qu'Andrzej Zulawski tourne *Possession*<sup>1</sup> à Berlin, en gardant à l'esprit l'atmosphère régnant à l'Est et particulièrement à Varsovie, ville dans laquelle il a vécu et eu affaire à la censure. *Possession* traite donc inévitablement de l'aliénation au bloc communiste des hommes vivant au-delà du Rideau de fer mais, pour rendre compte de cet emprisonnement mental et mortifère, le réalisateur opère un détour par le fantastique qui affecte un couple de Berlinois de l'Ouest à la dérive. La présence oppressante du Mur, près duquel ils logent, semble fasciner Marc, le héros, et trouve un écho dans la vie de sa femme Anna dont le spectateur perce bientôt le secret : outre le fait qu'elle trompe son mari avec un homme dénommé Heinrich, elle « cultive » également, dans un second appartement qu'elle loue près du Mur, un monstre qu'elle va défendre contre tous les intrus jusqu'à ce qu'il soit parvenu à maturité. Possédée par l'esprit de la créature en même temps qu'elle en engendre et en « coagule » la forme, Anna oscille entre maîtrise de son corps et de sa destinée et perte de cette maîtrise. Même si les interprétations de cette possession et de cette dépossession, qui touchent également son

---

<sup>1</sup> Andrzej Zulawski, *Possession* [Oliane Production, 1981] ©, DVD, TF1 Vidéo, 2009. Tous les dialogues retranscrits dans cet article l'ont été par nos soins à partir de la version française. Quant au minutage des extraits correspondant à chaque retranscription de dialogue, nous l'indiquons à la suite de la citation, entre parenthèses et en le faisant précéder de *P* pour *Possession*.

compagnon, apparaissent, du fait de l'étrangeté même de l'œuvre, très ouvertes, il nous semble que le film pourrait notamment représenter, via l'écriture cinématographique du corps qu'il met en jeu, la métaphore d'une idéologie politique visant à supprimer individualité et liberté, ainsi que l'expression d'un idéal amoureux fascinant. Afin de valider ces hypothèses nous étudierons d'abord la mise en scène des corps souffrants comme matérialisation des désirs contrariés, puis la représentation du corps possédé ou monstrueux comme image du totalitarisme politique, avant d'analyser la reconstruction du corps de l'Autre comme effort pour repenser l'Amour.

### **LA MISE EN SCENE DES CORPS SOUFFRANTS OU L'EXPRESSION DES DESIRS CONTRAIRES**

Dès la première séquence du film faisant apparaître Anna, la caméra portée suit et fait ressentir aux spectateurs le parcours chaotique du corps de l'héroïne, que le retour de mission de son mari Marc met en mouvement pour l'accueillir. Filmé de dos, vêtu d'une robe bleu nuit et de bottines noires, le personnage qu'incarne Isabelle Adjani adopte une démarche heurtée et pressée qui témoigne de sa répugnance à revoir un mari qu'elle n'est plus certaine d'aimer. L'expression renouvelée de cette hésitation sentimentale au cours des séquences suivantes finit par engendrer chez Marc une réaction corporelle qu'il peine à contrôler : alors qu'émane tout d'abord de lui une impression de relative sérénité, le corps du personnage se trouve rapidement saisi, après qu'il a multiplié les confrontations violentes avec sa femme, d'une fièvre dévorante qui le contraint à s'aliter durant trois semaines. Si le corps souffrant de Marc exprime bien sûr l'intensité d'un désir contrarié, la durée significative de la perte de maîtrise de soi rend compte du glissement s'effectuant entre la banalité d'un corps qui fait défaut suite au traumatisme amoureux et l'étrangeté d'une possession qui annonce celle d'Anna.

La mise en scène des corps, tel un ballet, se poursuit avec l'entrée en scène de l'amant humain d'Anna, Heinrich, que Marc rencontre à son domicile et qui adopte un curieux comportement. Tournant sans cesse autour du mari comme pour le circonscrire ou l'envoûter, l'amant le touche, le palpe, cherchant un contact fluide et doux. Décontenancé, Marc le repousse et engage la conversation sur le motif qui les oppose. Mais très vite, l'échange, qui se focalisait sur la défense du droit que possède le mari sur sa femme ou de l'intérêt que trouve l'amant à cette liaison, dérive vers l'idée de métamorphose, qui ne doit pas être seulement prise dans le sens d'éveil d'une conscience ou d'une identité mais comme un véritable remodelage du corps, ainsi que nous le verrons dans les parties suivantes :

Heinrich : [...] personne n'a le droit d'imposer sa volonté à l'autre.

Marc : Et c'est en vertu de ce principe que vous l'avez transformée !

Heinrich : Si vous voulez mais est-ce que je l'ai transformée ou ouverte à elle-même ?

Marc : Si ouverte qu'elle en perd la parole et que vous devez parler à sa place. [...]

Heinrich : La clef est dans l'infinifitif « accepter » (P, 22'50").

Cette acceptation du choix de chacun qu'il préconise, Heinrich a cependant des difficultés à s'y plier lorsqu'il comprend qu'Anna l'abandonne à son tour. C'est lui qui cherche alors à revoir Marc pour obtenir des explications. Lorsque ce dernier lui ouvre la porte de son appartement, Heinrich semble saoul, tourne autour de son rival en vacillant, monte et redescend les marches de l'escalier, perdant la maîtrise de la danse du corps comme il a perdu la maîtrise du jeu amoureux. Heinrich recouvre pourtant brusquement ses esprits et peut à nouveau faire obéir son corps lorsque Marc lui confirme qu'Anna a un autre amant, ce qu'il semble trouver absurde mais qui lui confère un point d'ancrage à partir duquel s'orienter à nouveau. Heinrich se trouve donc libre de repartir, ayant pris la décision de donner encore un peu de temps à Anna.

Pour le moment, la jeune femme ne peut s'empêcher de revenir chez elle pour se donner l'illusion de s'occuper de son fils Bob, alors qu'elle ne fait que matérialiser dans l'appartement une présence désordonnée et mortifère, comme en témoigne la séquence du couteau électrique. Celle-ci met en scène Anna qui rentre les bras chargés de provisions – comme si la profusion de nourriture pouvait pallier sa propre absence au domicile – et qui commence à préparer le déjeuner dans la cuisine, sous le regard de Marc. Ce lieu constitue un espace tragique où, comme le dit Barthes à propos de la scène racinienne, il n'y a vulgairement et simplement « pas de place pour deux »<sup>2</sup>, ce dont témoigne la récurrence des injonctions qu'Anna adresse à Marc afin qu'il libère le passage :

Anna : Excuse-moi.

Marc : Ça va durer encore longtemps ?

Anna : Excuse-moi !

Marc : Tu n'as aucun droit de te conduire comme ça. Qu'est-ce que j'ai pu te faire pour que tu me haïsses tellement ? J'ai mérité ça ?

Anna : Arrête.

Marc : Je t'ai dit de ne plus venir, tu es dégoûtante.

Anna : Oui.

Marc : Regarde ce qu'on est devenus.

Anna : Oui.

Marc : Parle moi, je ne veux pas que tu sois comme ça. Tu vois, quand je ne suis pas avec toi, je pense à toi comme à un animal ou un être possédé et puis quand je te vois, tout ça disparaît. Il faut que tu essaies de m'aider (P, 34'42").

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Sur Racine* [1963], Paris : Seuil, « Points essais », 1979, p. 37.

Leur discussion se déroule alors que Marc effectue des mouvements de va et vient dans l'espace exigü, concentré sur ses questions, et qu'il ne voit pas le comportement d'Anna se modifier progressivement. Un plan en contre-plongée de l'héroïne dévoile un regard souffrant, témoin d'un reste de conscience que torturent les questions de Marc, et un corps arc-bouté sur le robot d'où s'échappe vers le sol une viande rouge hachée après avoir été coupée, métaphore d'un cœur et d'une chair écartelés. Anna s'empare ensuite du couteau et le porte à sa gorge qu'elle tente de trancher en hurlant. Marc la saisit et tente d'abord de la calmer tout en pansant la blessure, qui se révèle étrangement superficielle malgré le sang qui a giclé. Puis il empoigne à son tour l'instrument devenu arme et mutilé son bras en un mouvement lent et répété d'application de la lame vibrante. De la viande hachée à la gorge d'Anna tailladée et au bras de Marc tranché comme un rôti, chair et corps inscrivent ainsi dans leur matière la trace d'un désir qu'une hésitation et une contrariété tragiques a rendu furieux. L'oubli de soi et la mutilation corporelle annoncent également la possession d'Anna et le monstrueux qu'elle va engendrer.

### **LA REPRESENTATION DU CORPS POSSEDE OU MONSTRUEUX COMME METAPHORE DU TOTALITARISME POLITIQUE**

Le passage de la maîtrise de soi au corps possédé s'effectue dans le cadre d'une (dé)gradation subtile qui voit Anna passer d'un état colérique à celui d'une démente la mettant littéralement hors d'elle-même. La première étape de cette évolution a lieu lorsque Marc lui interdit de sortir de l'appartement, provoquant le déchaînement d'Anna et la riposte de son mari qui commence à la gifler lentement et méthodiquement jusqu'à ce qu'elle ne réagisse plus. Elle trouve cependant le moyen de s'échapper et se retrouve dans la rue, marchant droit devant elle, les yeux écarquillés, sourire, bave et sang aux lèvres, paraissant apaisée et totalement déterminée par une force vers laquelle elle tend irrésistiblement. Afin de savoir où elle va, Marc décide de la faire suivre : un premier détective découvre l'appartement où se terre le monstre que la jeune femme « cultive », selon le terme qu'emploie le réalisateur dans l'entretien figurant dans les suppléments du DVD, et finit assassiné à coups de tessons de bouteilles, alors qu'il se perd dans la contemplation de la créature qui n'est encore qu'une chose noire informe et suintante à ce stade de « coagulation ». Un second détective parti à la recherche du premier subit le même sort, non sans avoir tenté de tuer Anna. Mais la balle qu'il tire semble ne pas atteindre l'héroïne qui, prise de nausées, et apparaissant subitement possédée, le roue de coups et retourne son arme contre lui. Plus tard, dans une séquence correspondant au chapitre du DVD intitulé « La prière avant la possession », Anna se rend dans une église où elle adresse une prière sous la forme d'un gémissement de plus en plus insistant à une effigie du Christ en croix. Filmé

en plongée, le personnage semble écrasé par la masse de la statue, elle-même filmée en contre-plongée, et quitte le lieu sans avoir obtenu de réponse, perceptible en tout cas par le spectateur. A l'apparent silence de la divinité que sollicite la jeune femme (pour obtenir un cautionnement? une aide? une protection?) succède en tout cas la terrifiante possession d'Anna qui se déroule dans le métro et qui constitue une séquence d'anthologie en deux plans. Les yeux exorbités, Anna se met à haleter, la bouche déformée par un rictus sardonique, puis à rire à gorge déployée. Elle se cogne aux murs du couloir en hurlant, fait tourner autour d'elle son sac à provisions dont les paquets se fracassent contre le mur : du lait et du jaune d'œuf, auxquels se mêlent différents liquides, maculent alors les parois et recouvrent le corps secoué de spasmes d'Anna qui entame la danse de la possession, les gestes de ses mains dessinant des cornes sur les deux côtés de son front<sup>3</sup>. Cut. Dans le deuxième plan, on la retrouve à genoux, jambes écartées, les mains sur son sexe, vomissant un liquide blanc tandis qu'une matière rose visqueuse suintant depuis l'arrière de ses épaules coule sur elle et qu'elle semble accoucher douloureusement de quelque chose. L'état de possession atteint son paroxysme alors qu'Anna frôle l'asphyxie et qu'elle s'effondre. Cut.

Dans un article publié le 11 juin 2009 sur le site internet du *Nouvel Observateur*, à l'occasion de la ressortie en DVD du film, Jean-Baptiste Thoret donne une interprétation séduisante de cette possession du corps d'Anna par un monstre qu'elle enfante dans le même temps :

La possession auquel le titre renvoie désigne bien sûr les démons qui habitent le corps et l'esprit d'Anna, démons sexuels, libertaires, sociétaux, idéologiques, et plus largement ceux d'une société entière dont ce noyau conjugal constitue un précipité. Tout monstre est une métaphore. Au-delà du générique et de son inquiétant travelling le long du Mur, la caméra de Zulawski revient régulièrement cadrer cette frontière de pierre, vue récurrente depuis l'appartement du couple, avec ses miradors, ses rouleaux de fils de fer barbelés et ses cerbères immobiles. L'esprit du Malin provient de l'autre côté, là ou tout est glauque, formaté, inerte, et contamine l'esprit d'un pays tout entier. C'est l'origine du Mal et donc de la possession. De bout en bout, le film de Zulawski décrit une société malade, zombifiée, asphyxiée, littéralement clivée, l'Est et l'Ouest, le désir de liberté d'un côté, sa répression absolue de l'autre. [...] Naturellement, le film fait émerger la figure du double, ou plutôt du négatif, puisque dans ce monde clivé, tout fonctionne par paire, par antithèses, à commencer par les deux personnages du film, Marc et Anna, qui, au fil du récit, voient émerger leurs doubles dociles et effrayants, Marc 2 et Anna 2, incarnations tétanisantes d'un idéal totalitaire qui fait violemment retour : tout d'abord sous la forme d'une institutrice aimante et maternelle (Isabelle Adjani encore, mais flanquée de pupilles vertes), version idéale de ce que Anna n'est plus. L'Ordre *versus* la Pulsion. Ensuite, sous les traits de

---

<sup>3</sup> L'évocation du diable répond ici de façon évidente à la prière délivrée plus tôt au Christ.

Marc, yeux verts encore, stade terminal de cette flaque immonde apparue plus tôt : l'homme tout court *versus* le Sur-Homme<sup>4</sup>.

Le phénomène de possession que filme le réalisateur conférerait ainsi selon la critique « au venin totalitaire la puissance d'un programme de substitution du couple humain (Marc/Anna) par sa réplique (Marc 2/Anna 2). Contre la vie, aussi douloureuse fût-elle, son simulacre ; contre l'hystérie, l'inexpressivité ; contre la singularité, le formatage »<sup>5</sup>. Si nous ne souscrivons qu'en partie à cette analyse, pourtant lumineuse de prime abord, c'est qu'elle ne nous semble pas rendre compte d'une complexité susceptible de la contredire. Par exemple, à la différence de Jean-Baptiste Thoret, nous ne trouvons pas que « tout [soit] dit »<sup>6</sup> lorsque Hélène, le double d'Anna (que la critique désigne sous le nom d'Anna 2) affirme :

Je viens d'un endroit où le Mal semble plus facile à dépister parce qu'il s'incarne dans les gens. Il devient vous-même pour que les autres voient clairement le danger d'être déformé par lui (P, 52'42").

Comment interpréter le sens de ces paroles ? Si Hélène semble effectivement issue du bloc de l'Est, incarne-t-elle pour autant ce Mal qu'elle évoque ? Que penser de la dernière séquence du film durant laquelle on la voit, exauçant par là le vœu de Bob dont elle s'occupe, hésitant puis semblant renoncer à ouvrir la porte de son appartement au double de Marc dont on devine le corps agglutiné à travers la paroi vitrée ? C'est parce qu'il nous semble difficile de fournir des réponses univoques que nous nous proposons de voir également dans la mise en scène de la possession des corps et l'écriture du monstrueux auto-engendré, au-delà d'une fable politique qui se justifie par ailleurs pleinement, une réflexion sur la question de l'impossible renoncement à un amour et sur celle de la recréation de l'Autre qu'on a cessé de désirer.

## LA RECONSTRUCTION DU CORPS COMME TENSION VERS UN IDEAL AMOUREUX

L'une des premières phrases que prononce Anna au retour de Marc donne le ton de leurs futurs échanges et renseigne sur les causes de la violence qui va éclater entre eux. « Je ne sais pas » répond la jeune femme lorsque son mari lui demande si et quand elle va prendre la décision de rester ou de rompre. A l'heure du choix, et bien avant celle d'une possession, c'est l'expression d'une torture mentale qui se lit sur le visage d'Anna et dont elle va progressivement matérialiser corporellement et expliciter verbalement les enjeux. L'hésitation entre la promesse

<sup>4</sup> Article consulté le 28 octobre 2011 à l'adresse : <http://jbtoret.blogs.nouvelobs.com/tag/zulawski>.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*.

de liberté que représentent l'Autre et l'Ailleurs et la sécurité qu'elle trouverait en demeurant fidèle à Marc se donne à lire d'abord dans certains comportements et certains gestes d'Anna : fréquence des allers-retours qu'elle effectue entre l'appartement du monstre et le sien ; obsession du rangement et de l'approvisionnement qui lui donne l'illusion d'entretenir le foyer et de pourvoir aux besoins de son fils, mais qui se constitue invariablement en dé-rangement, éparpillement et en abandon de Bob ; activité frénétique du corps qui ne cesse de se déplacer de pièce en pièce et des mains qui tordent des tissus ou se tordent l'une l'autre ; folie meurtrière enfin qui se déchaîne contre Marc ou contre elle-même lorsque son désir bipolaire se trouve contrarié par les exigences de Marc qui tente de la contraindre à revenir. Ainsi pressée par son mari, Anna décide de le quitter et justifie ce choix en invoquant sa réceptivité sexuelle à l'Autre et surtout son besoin de penser enfin à elle, de vivre avec un homme qui lui apprenne à être indépendante. C'est ce que montre une séquence montée en forme de flash-back où l'on voit Heinrich filmer Anna lors d'une leçon de danse qu'elle donne à un groupe de jeunes filles. Focalisant son attention sur l'une d'entre elles, elle la force à tenir une position, au mépris de la souffrance qu'exprime l'adolescente en criant et en pleurant. Alors que celle-ci a rompu son geste et quitte la salle traumatisée parce qu'Anna a complimenté une autre qu'elle pour le même effort, l'héroïne fait face à la caméra pour expliquer son comportement sadique :

C'est comme ça qu'elle saura quelle somme de volonté et de rage légitime elle a en elle pour dire « je », « je peux faire aussi bien », « je peux faire mieux », « je suis mieux » ! Personne ne m'a appris ça et si je suis avec toi, c'est parce que tu dis « je » pour moi ! Parce que tu dis « je » pour moi (P, 64'14").

Ce « parce que tu dis "je" pour moi » ne doit pas selon nous être compris comme un « tu parles à ma place » mais un « tu m'apprends, à terme, à dire "je" », toute seule » : au « je te protège et tu fais partie de moi » que pense et que profère Marc succéderait ainsi le « je te libère et je t'apprends à être autonome » d'Heinrich. Mais ce chemin vers une prise en charge d'elle-même, qu'elle revendique de façon si déterminée dans la séquence du cours de danse, ne semble pas si évident à emprunter, comme en témoigne la confession qu'Anna livre face à la caméra de son amant :

[...] la vie privée est une scène où je m'emploie à jouer plusieurs rôles qui n'épuisent pas mon moi mais je les joue quand même. Je souffre, je crois, je suis mais en même temps je sais qu'il y a une troisième possibilité [...] [qui] perce la réalité (P, 65'34").

La troisième voie évoquée consisterait à quitter à la fois Marc et Heinrich pour recréer un être idéal, qui la posséderait et en lequel elle croirait. Il s'agit donc



du monstre dont le spectateur entrevoit certaines étapes de la « coagulation » au fil des meurtres dont Anna se rend coupable pour le protéger. Lorsque le premier détective pénètre dans l'appartement où elle se cache, la créature n'apparaît encore que comme une masse sombre dégoulinant le long d'une paroi mais, lorsque le second fouille les lieux, il découvre une sorte de pieuvre allongée sur un lit, dotée d'une queue et de plusieurs tentacules rouges qui se tordent, d'un corps paraissant comme illuminé de l'intérieur et d'une tête se balançant au bout d'un cou de la même grosseur qu'elle. Avant de tuer le deuxième importun, Anna lui confie que le monstre est très fatigué car il lui a fait l'amour toute la nuit et qu'il n'est pas encore terminé. La jeune femme élève donc bien la créature qui se nourrit de sa substance en la possédant sexuellement. Lors de la visite d'Heinrich, qui cherche à récupérer Anna, le spectateur constate que la bête commence à prendre davantage forme humaine, certains de ses tentacules annonçant de futurs bras. Quant à la tête que l'on voit se relever lentement, il s'agit d'une sorte de face ovoïde affectée de deux yeux verts sur le côté, d'une fente en guise de bouche et recouverte de sang, à l'image d'un fœtus arraché d'un ventre. L'esprit de la chose semble vouloir posséder celui d'Heinrich qui parvient à s'arracher à son attraction. Mais c'est pour se retrouver aussitôt acculé par Anna qui lui demande de l'aider à se débarrasser des corps coupés en morceaux des détectives qu'elle a entreposés dans le réfrigérateur. Confronté à son refus, elle lui enfonce la lame d'un couteau dans la poitrine en disant :

Tu n'es pas différent de tout un chacun. Nous sommes tous les mêmes mais dans des versions différentes, avec des corps différents, avec des mots différents, comme les insectes, la viande ! (P, 81'15")

Les paroles d'Anna signifient selon nous que tous les hommes, bien que différents physiquement, ont pourtant des caractéristiques communes, rédhibitoires à ses yeux : ils sont faillibles, mauvais par nature, lâches et limités dans leur capacité à explorer les possibles. C'est pour cette raison qu'elle a décidé de procéder à rebours de la logique « formes différentes/fond identique », en créant un homme ayant l'apparence de Marc, sans ses défauts, selon le schéma « forme identique/fond différent ».

Alors qu'il n'a pour le moment cessé de vouloir contraindre Anna à renoncer à ses amants, Marc change d'avis au moment où il rejoint Heinrich blessé près de l'appartement déserté du monstre : au lieu de faire front avec lui contre la possédée, il prend le parti de cette dernière, fait exploser l'immeuble afin qu'il ne reste aucune trace des meurtres et assassine Heinrich qui a tenté de le faire chanter. Puis il rejoint Anna au domicile de son amie Marge où elle s'est réfugiée avec la créature, après avoir égorgé la propriétaire sous le prétexte qu'elle aurait essayé de la lui enlever. Dans l'immense maison de la défunte, Marc se guide aux

cris de plaisir de sa femme qui lui font subir le martyre. Résistant à la souffrance, il continue à progresser de pièce en pièce jusqu'à découvrir dans la chambre à coucher le monstre, qui a pris de la consistance, en train de posséder sexuellement Anna, ses bras et tentacules enroulés autour d'elle. Fasciné par la scène il répond « oui » lorsque sa femme lui dit, le visage transcendé par l'effort et la jouissance : « Presque, presque. » La créature a donc presque fini de « coaguler » sans que Marc puisse encore découvrir ses traits définitifs : incapable de supporter davantage l'effroyable vision, il s'échappe mais doit aussitôt revenir pour permettre à Anna d'échapper à de mystérieux miliciens. Une fusillade éclate et Marc, blessé, se rend dans un bâtiment que dessert un monumental escalier au sommet duquel il parvient et agonise, bientôt rejoint par sa femme, elle-même suivie de Marc 2 :

Marc : Comment tu m'as retrouvé ?

Anna : Comment aurais-je pu faire autrement ? [...] Il fallait que je te le montre. Il est fini maintenant (P, 112'12").

Anna a donc conçu un être qui revêt les traits de Marc et qui, à l'exception des yeux qu'il a vert émeraude comme ceux d'Hélène, possède le même corps que lui. Marc 2 pourrait ainsi représenter le produit du désir contrarié d'Anna pour son mari, de son incapacité à accepter d'avoir cessé de l'aimer et d'une tension vers un idéal amoureux qui peut s'interpréter également comme une dérive idéologique, un procédé totalitaire de reconstruction des individus niant leur Altérité originelle : c'est d'ailleurs sur ce point que l'analyse de Jean-Baptiste Thoret et la nôtre nous semble se rejoindre.

La provocation d'Anna pousse Marc à vouloir lui tirer dessus mais avant qu'il ait pu appuyer sur la détente, plusieurs rafales de mitraillette atteignent les protagonistes, à l'exception de Marc 2, qui regarde la scène, comme étonné et insensible aux balles. Anna trouve la force de se traîner contre Marc qu'elle embrasse pour mourir à ses côtés, mais il choisit de se détourner, la privant de cette dernière consolation. Elle se place alors sur lui, ventre contre ventre, et se loge de façon acrobatique une balle dans le dos en poussant un dernier cri. Le double de Marc s'agenouille auprès du moribond et lui souffle un énigmatique : « C'est dur de vivre avec, hein, mon frère ? » (P, 114'18"). Puis il grimpe jusqu'au dernier étage et se hisse vers l'extérieur par la verrière qui éclaire la scène en disant « Comment voulais-tu que ça finisse ? » (P, 115'10"), alors que Marc se jette par-dessus la rampe, atterrissant aux pieds de ses poursuivants. Le film s'achève par une séquence que nous avons déjà évoquée et qui voit Hélène fixer la caméra de son étrange regard vert, pendant que des bruits de bombes, de sirènes et de tirs retentissent et sans qu'il soit possible de deviner ce qu'elle va faire ensuite – ouvrir à Marc 2 ou non – ni d'interpréter avec certitude le sens de la scène : les doubles

ont-ils pris possession des humains, ou plutôt les ont-ils remplacés ? Représentent-ils seulement le Mal et quel Mal ?

Chef d'œuvre de Zulawski faisant jeu égal avec *L'important c'est d'aimer*, *Possession* fascine et déroute par son statut d'œuvre ouverte proposant une réflexion originale sur le corps et le monstrueux comme métaphore du totalitarisme politique et de la tension vers un idéal amoureux qui se rapproche de ce dernier. Catégorisé « par des cons », selon les propres mots de Zulawski dans l'entretien inclus dans les suppléments du DVD, comme film d'horreur, *Possession* est loin de susciter une peur caractéristique du genre mais incite bien plutôt à réfléchir, par le biais de la mise en scène de la possession et du corps souffrant, repensé ou reconstruit, aux rapports que tout individu entretient avec l'Autre, qu'il soit concitoyen ou partenaire amoureux. Le film dénonce en effet la difficulté qu'éprouve l'homme à être ou à penser seul, sa propension à vouloir que les autres pensent comme lui ou comme il souhaite qu'ils le fassent : la fabrication par Anna du double corporel de Marc, qu'elle a pourvu d'un autre esprit et dont la genèse monstrueuse métaphorise la monstruosité de l'entreprise, nous semble ainsi correspondre à son incapacité à accepter son compagnon ou à exister avec lui et non par lui ainsi qu'à sa volonté de le recréer pour le faire dépendre d'elle. La possession renverrait donc à ce délire qui s'empare de l'être humain lorsqu'il tente de contrôler autre chose que lui-même.