

Confusion de l'Ombre et du Double

Le Locataire – *Polanski, Artaud, Topor*

Pacôme Thiellement

En 1934, on prépare la célébration du cinquantième anniversaire de la mort de Victor Hugo qui aura lieu l'année suivante. A un certain Henri Poupée qui lui propose de participer à celle-ci, le 26 Août, Antonin Artaud écrit : « Toutes les commémorations me paraissent vaines. Et une époque comme la nôtre qui vit sans mémoire comme sans aspirations, pour qui le passé ne compte pas, pas plus que l'avenir, qui vide le cerveau, qui se donne un présent purement alimentaire, quelquefois sportif mais par-dessus tout lâche et terrorisé, qui ne pense plus qu'à son estomac et à sa bourse, preuve qu'elle n'a plus d'ailleurs ni l'un ni l'autre, et qui n'a d'autre préoccupation pour tout dire que le trottoir et le bordel, ne peut guère se laisser émouvoir par le souvenir d'un vieillard conformiste, révolutionnaire contre l'Empire, niaisement humaniste, patriote sur ses vieux jours et en fait exclusivement bourgeois, qui a laissé en tout et pour tout une petite douzaine de poèmes à apprendre dans les lycées (...) Toute la poésie française depuis cent trente ans est exclusivement contenue dans une douzaine de sonnets de Gérard de Nerval, quelques poèmes de Baudelaire et dans la *Saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud. (...) La seule commémoration qui me paraisse se justifier dans ces heures est celle d'un Bréviaire de l'au-delà. Mais il n'en existe pas en langue française. Je me contenterai donc d'une traduction du *Livre des Morts* Egyptien, infiniment plus près de la vraie mort que son équivalent Tibétain le *Bardo-Todol*, venu après lui et d'une source beaucoup moins pure et que l'on vient de traduire à l'instant. »

En réalité, la source de tous les conflits qui occupe cette époque terminale, c'est la confusion de l'Ombre et du Double. Et de cette confusion, on peut dire qu'elle permet la bascule de l'Initiation en Contre-Initiation (et sa production de « résidus psychiques » ou d'« influences errantes » en lieu et place d'hommes réalisés). Et celle-ci est également le clé de l'apparition du récit fantastique à la fin du XVIIIe siècle comme du message prophétique, visionnaire, des poètes maudits (Nerval, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Jarry) que récapitule Antonin Artaud. On le retrouve presque magiquement à l'œuvre dans *Le Locataire* de Roman Polanski, film adapté du *Locataire chimérique* de Roland Topor, sans pour autant que ni Topor ni Polanski n'aient parlé d'Artaud ou n'aient même jamais eu l'intention de le faire.

Le Locataire est un film réalisé par Roman Polanski en 1976. Le tournage a une histoire extrêmement courte, ce film ayant pris moins de huit mois à se faire, dans une sorte de vitesse quasi-hypnotique, depuis le premier jour d'écriture du scénario jusqu'à la première projection publique. Le tournage a même été terminé avant la signature des contrats. Son

récit occupe moins de 5 pages dans l'autobiographie de Polanski, *Roman*, écrit en 1984, qui en compte près de 500. C'est le neuvième long-métrage de Polanski et, en raison de son caractère « localisé », on l'a considéré comme le « troisième film » de sa « trilogie des appartements », le reliant ainsi à *Répulsion*, son deuxième long-métrage, réalisé à Londres en 1965 avec Catherine Deneuve, et à *Rosemary's Baby*, son cinquième long-métrage et sans doute son chef d'œuvre, réalisé en 1968 à New York avec Mia Farrow. Cette fois-ci la jeune fille persécutée et envoûtée n'est autre que Roman Polanski lui-même, reprenant donc le rôle de « vierge folle » de Catherine Deneuve ou d' « innocente ancienne converse » de Mia Farrow. Le film est co-scénarisé par son vieux complice Gérard Brach. Les problèmes commencent lorsque Michel Guy, secrétaire d'Etat à la culture sous Georges Pompidou, demande à voir le film.

« Tout alla bien jusqu'à ce que le ministre de la Culture de l'époque demande une projection privée, raconte Polanski dans *Roman*. Quoique répugnant lui montrer le prémontage, je ne pouvais évidemment refuser. A ma grande irritation, il se présenta accompagné d'un fort joli garçon. Le résultat de cette indiscretion fut un article de *L'Express* qui mettait le film en pièces. Le jeune protégé du ministre était journaliste et en avait profité pour damer le pion à ses concurrents. Ce petit article venimeux marqua un tournant. Avant même que le film ait atteint Cannes, le préjugé avait fait son chemin. Le chasse était ouverte et j'étais le gibier. Je fus victime d'un phénomène que j'avais déjà observé ailleurs. Les critiques adorent découvrir de nouveaux talents. Puis, les ayant portés aux nues, ils prennent un plaisir plus grand encore à déboulonner les statues qu'ils avaient eux-mêmes érigées. Tel fut le traitement auquel j'eus droit quand *Le Locataire* fut projeté à Cannes en mai 1976. Tout l'intérêt que le film avait suscité avant sa première projection publique se mua, presque d'un jour à l'autre, en malveillance et en mépris. »

Le film est une adaptation du premier roman de Roland Topor, *Le Locataire chimérique*, écrit et publié en 1963. Le roman de Topor aura une fortune aussi étrange que le film, à savoir que tous deux se feront accueillir plus que froidement par la critique (*Les Echos* reprochent à Topor de n'être pas Kafka et *Paris-Presse* de n'être pas Edgar Poe) et sont aujourd'hui considérés à juste titre comme des chefs d'œuvre.

Le roman de Topor tient à une obsession de son auteur qui finira par s'avérer auto-prophétique : la hantise des voisins, le voisin comme *figure de l'ennemi*. « J'avais été frappé par le fait que tous les gens avaient maille à partir avec leurs voisins. J'ai écrit *Le Locataire chimérique* en songeant à ceux qui détestent les bruits des autres. C'est au départ une histoire sur le voisinage. » *Le Locataire chimérique* prend sa source dans des souvenirs d'enfance. Au lendemain de la guerre, la famille Topor était harcelée par une voisine : Adrienne D., une « avorteuse », qui habitait l'étage inférieure et montait frapper à la porte dès qu'elle entendait du bruit. Boris Cyrulnik se souvient que l'auteur lui avait déjà évoqué le projet d'écrire un roman sur les tracasseries du voisinage lors d'une promenade à Boulogne alors que Topor n'avait que 14 ans.

Mais c'est vingt-sept ans après sa rédaction, en 1990, qu'une véritable guerre à mort entre Topor et un de ses voisins commencera, dans son appartement de la rue de Boulainvilliers. C'est avec son voisin du dessous, M.K., un administrateur de biens qui, dès son arrivée dans l'immeuble, demande à Topor de faire moins de bruit et de procéder

à des travaux de plomberie, car une infiltration d'eau menace son plafond. Il lui demande de poser une moquette pour une meilleure isolation, et dit que sa femme ne supporte pas le bruit que fait Topor la nuit : ses conversations tard dans la nuit, son rire, le fait qu'il tape à la machine... Ce conflit absurde va occuper un temps important des dernières années de la vie de Roland Topor. Topor en parlera même dans un entretien au *Nouvel Observateur* : « Les voisins incarnent la folie. Je ne vis pas aux mêmes moments qu'eux et j'en suis fier. Un soir, vers onze heures, je dessinais. Le type d'en dessous a cogné. Le crissement de la mine l'agaçait sans doute ! Mon nouveau voisin trouve que je fais un usage abusif de la salle de bains et des toilettes. Je lui ai dit que j'avais écrit un livre sur les gens comme lui. Il m'a répondu : « Je sais. Jetez-vous par la fenêtre, jetez-vous par la fenêtre ! » » Après cette publication au *Nouvel Obs*, M.K. dépose une plainte pour nuisance sonore, à laquelle il adjoint le rapport d'un ingénieur acousticien qui a posé des micros directement au plafond de ce dernier. A la mort de sa femme, il en accusera le bruit que faisait Topor.

La complicité entre Topor et Polanski dans ce projet tient à des origines communes : ils sont tous deux nés à Paris de parents russo-polonais de confession juive et ils ont connu la déportation (ils n'ont cependant pas le même âge ni la même expérience de la guerre : Topor est né en 1938 et Polanski en 1933). Le sujet principal du récit est celle de cette identité française impossible. *Le Locataire* tient à la question de l'étranger comme identité, être étranger dans des villes européennes, « étrangers dans un pays étrange ». Et la difficulté d'habiter quelque part : « C'est drôlement difficile de trouver un appartement par les temps qui courent » dit à Trelkovsky son logeur, Monsieur Zy.

Le Locataire chimérique raconte l'histoire de Trelkovsky, un français d'origine polonaise qui loue un appartement dans un immeuble parisien (rue des Pyrénées dans le roman) ayant appartenu à une femme s'étant récemment défenestrée et qui ne va pas tarder à mourir, Simone Choule. Son propriétaire est un certain Monsieur Zy. Subissant les remontrances régulières de celui-ci ou des voisins concernant le bruit, ou la possible venue de femmes, ou le fait d'avoir dénoncé une voisine, ou le fait de ne pas vouloir participer à l'exclusion d'une voisine, il découvre simultanément les traces d'une conspiration contre lui. Tout d'abord les personnes se rendant dans les toilettes à l'étage de l'immeuble d'en face se tiennent longuement en arrêt sans raison. Ensuite il découvre une dent cachée dans le mur, puis des détails concernant Simone Choule et son intérêt pour l'Histoire. Il y a aussi un patron de bar qui lui donne systématiquement ce que prenait Simone Choule : des Malboro et un chocolat chaud. « Par mille petites mesquineries, par une vigilance de tous les instants, par une volonté de fer les voisins modifiaient sa personnalité. Ils étaient tous de connivence, tous coupables. » Il se rend compte que les voisins veulent le transformer en Simone Choule : « Le jour où il ressemblerait absolument, TOTALEMENT, à Simone Choule, il devrait agir comme elle. IL SERAIT OBLIGE DE SE SUICIDER. » Progressivement, le complot s'étend, et Stella, une amie de Simone Choule avec qui il a une aventure, semble faire partie de la même conspiration. « Stella était une voisine ! » écrit encore Topor. Dans des scènes hallucinatoires, il voit sa transformation en Simone Choule et sa défenestration comme un spectacle auquel tous ses persécuteurs assistent. A la fin du roman, il est à l'hôpital à la

place de Simone Choule et il se retrouve, en boucle, au début du récit – quand cette dernière le voit arriver à l'hôpital auprès de Stella.

Le premier point à relever est celui-ci. Les critiques ont évoqué les ressemblances avec Kafka tant pour le roman de Topor que le film de Polanski. Pourtant le thème de la persécution n'est pas réductible à une influence kafkaïenne. Kafka du reste ne l'emploie que dans *Le Procès* et de façon plus « objective » : *Le Procès* raconte une condamnation dont on ne sait rien mais qui ne cesse de produire ses effets. Il est même assez probable que le personnage soit, dans la pensée de Kafka, absolument coupable, pas nécessairement du crime qui lui est imputé, mais de ne pas faire comme on le lui conseille : à savoir faire traîner le procès toute sa vie, ne pas l'annuler mais l'enterrer sous les piles de dossiers comme tous et toutes les enterrent. Ce dont Joseph K. est coupable, c'est de *vouloir être innocenté*. C'est cette insistance qui entraîne sa finale exécution : « comme un chien (...) et c'est comme si la honte devait lui survivre. » *Le Locataire chimérique* n'est pas kafkaïen dans le sens où il ne fait absolument pas intervenir la Loi (transcendante), mais les usages ou les mœurs (immanents).

Il ne s'agit que la conformation à des usages dont il semble évident qu'ils modifient en substance la personnalité de celui qui s'y plie. On demande à Trelkovski de ne pas faire de bruit, de ne pas faire venir de femmes dans son appartement. On lui demande de consommer du chocolat et de fumer des Malboro. Et progressivement il se sent *appelé* à *remplacer* Simone Choule ; il se sent appelé à être *remplacé par elle*.

Je pense que la question métaphysique peut également être évoquée : il est évident que Kafka, même en conflit ouvert contre Dieu (« Dieu ne veut pas que j'écrive, mais moi, je dois ») est « croyant » – le terme n'est peut-être pas heureux – et que son roman *Le Procès* parle de la condition métaphysique de l'homme. L'auteur du *Locataire chimérique* ne se pose pas cette question : la scène du service religieux est en ce sens assez claire. Elle ne rappelle pas la présentation de la parabole *Devant la Loi* dans *Le Procès*. Au contraire, dans le service de l'Eglise de Ménilmontant, pas de question religieuse mais l'angoisse de la mort : « Pendant une seconde d'une intensité absolue, Trelkovsky eut la sensation physique du gouffre au-dessus duquel il se mouvait. » Enfin, la Mort dévore tout : « La Mort, c'était la Terre. Issus d'elle, des bourgeons de vie tentaient de lui fausser compagnie. Ils pointaient vers l'espace. La Mort laissait faire, car elle était très friande de vie. Elle se contentait de surveiller son cheptel, et quand les bêtes étaient à point, elle les croquait comme des sucreries. Elle digérait lentement les aliments revenus dans son sein, heureuse et repue comme une grosse chatte. »

C'est surtout la conversation de Trelkovsky chez Stella dans le film, la nuit où ils vont chez elle totalement bourrés, qui révèle le fond philosophiquement « matérialiste » du récit : à savoir quelle partie du corps a le dessus sur l'autre, quelle partie du corps est vraiment la mienne plus qu'une autre. Est-ce qu'une dent c'est *nous* ou est-ce qu'elle nous *appartient*. Et la tête ? Pourquoi est-elle plus « nous » que le corps ? Cette conversation qui aurait pu figurer dans un livre de Gombrowicz ou de Bataille dit bien le fond matérialiste commun à Topor et Polanski – une personne s'inscrivant dans une perspective métaphysique ne se poserait jamais une question pareille, c'est d'un principe invisible que se soutient l'identité – mais c'est à partir de ce fond que la conspiration,

paradoxalement, pourra prendre. Car ce n'est pas pour rien que, dans le film, Stella est associée dans la scène immédiatement précédente aux couleurs des variations sur *L'enlèvement des Sabines* de Poussin. Ce matérialisme de Treilkovsky va agir comme la *ruse* sur lequel son *rapt* pourra intervenir. C'est parce qu'il ne saisit pas que la dent de Simone Choule n'est pas un morceau de son identité, mais l'agent d'un trafic magique, qu'il ne peut apercevoir le sens du complot qui commence à s'ourdir autour de lui, et dont Stella est la frontière, la limite – étoile qui présente à la fois un horizon mais simultanément guide magiquement le personnage *vers* Simone Choule.

Plus que Kafka, *Le Locataire chimérique* rappelle les récits des écrivains « persécutés » ou « tracassés » du XIXe et du XXe siècle : *Inferno* de August Strindberg ; *Autobiographie de l'auteur par lui-même* de Oscar Panizza ; *Les Farfadets* de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym ; les *Mémoires d'un Névropathe* du président Schreber (comme dans *Mémoires d'un névropathe* du reste, il y a un élément d'humiliation dans le fait qu'on veuille transformer le suppôt en *femme*) ; enfin, les textes d'Antonin Artaud que Topor, curieusement, n'aimait pas : « Le service que vous pouvez me rendre, écrit Antonin Artaud, est de croire que toute la terre n'est qu'un immense théâtre truqué, un Châtelet de magie noire que les imbéciles ne veulent pas voir et que la crapule des initiés dissimule tant qu'elle peut. » (*Suppôts et supplications*) ; « Moi je dis qu'il y a dans presque chaque homme un envoûteur dissimulé et qui le sait. (...) La vie historique moderne est le prix d'un formidable et crapuleux envoûtement. Le monde marche comme une horloge dont personne ici n'a la clef. Tout est écrit dans la matière astrale, et les livres disent : C'était écrit. Nous vivons une vie déjà écrite, dont nous sommes tous les pions poussés au hasard de la main de singe. (...) J'ai été victime d'un crime social où tout le monde peu ou prou a trempé le doigt, ou, mettons, le cil d'une paupière. » (*Histoire vécue d'Artaud-Mômo*)

Le deuxième point à relever, c'est que les autres personnages ont l'air aussi étrangers que le personnage principal, mais leur étrangeté est dissimulée. Monsieur Zy, Simone Choule, Stella, Scope, Madame Gadérian, Mme Dios, ces noms sonnent aussi peu « français » que Treilkovsky : Zy rappelle Zvi ; Choule rappelle Schuhl ; Stella sonne italien ; Scope américain ; Madame Gadérian arménien ; Madame Dios, espagnole ou grecque – mais cette origine non-souchienne est masquée par des apparences de conformité à l'identité. On comprend là que l'identité française est un chantage et que tous les personnages sont des étrangers qui font semblant d'être « de souche ». L'identité française est le *résultat d'un complot*, le *résultat d'un envoûtement*. En cela, les *usages* qui remplacent la question métaphysique de la Loi se révèlent tout aussi équivoques et sont autant de leurres. La France est un coup monté. La nation est un coup monté, un Châtelet de magie noire. Il s'agit d'une fiction qui prend la place de la conformité à la Loi ; l'élément local, la conformité aux mœurs devenant eux-mêmes la source d'une inquisition religieuse. En fait *Le Locataire chimérique* et *Le Locataire* sont des œuvres sur l'identité comme envoûtement. Ce sont des personnages qui hallucinent leur francité. Parce que l'identité française est une hallucination. Et les moments où elles se révèlent sont les moments où elle devient abyssale.

Mais la modification principale du film, c'est la disparition de la focalisation sur l'Histoire de France et son remplacement par un élément « égyptologique », un élément apporté à première vue par Gérard Brach. Dans *Le Locataire chimérique*, Trelkovsky se met à lire les romans historiques qui passionnaient Simone Choule et va voir un film sur Louis XI. Sa mise à mort prend les atours d'une décapitation par guillotine. Il y a une logique dans l'élément « Histoire de France » du roman de Topor, c'est le zèle des étrangers à s'intégrer qui passe par une importance démesurée donnée aux figures grotesques de l'Histoire de France. C'est le thème fameux de l'assimilation qui est revenu si souvent les dernières années dans les débats à vous crever le cœur d'horreur sur l'identité française et l'intégration. A cela on peut probablement associer l'adresse initiale de Trelkovsky dans *Le Locataire chimérique* : la rue des Pyrénées, qu'on associe une phrase fameuse – comme me l'a rappelé Orsten Groom : « Il n'y a plus de Pyrénées », une phrase de Louis XIV exprimant l'abolition des frontières ou la fusion lorsque le roi d'Espagne, Charles II, choisit pour sa succession le petit-fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse, Philippe d'Anjou. Les « Pyrénées » représentent le contour de la France. En habitant rue des Pyrénées, Trelkovsky se tient aux frontières de l'identité française. Mais il n'ira pas plus loin.

Son remplacement par un élément égyptologique signe l'apport original du film. Tout d'abord il associe le corps recouvert de Simone Choule et Trelkovsky au signe ou au symbole de la Momie – cette Momie qui hante Artaud dès les poèmes de sa jeunesse : « L'éternité te dépasse / car tu ne peux passer le pont » (*La Momie Attachée*) ; « Ces mains où l'ombre épouvantable / prend la figure d'un oiseau » (*Invocation à la Momie*) ; « Spirituellement je me détruis moi-même, je ne m'accepte plus vivant. » (*Correspondance de la Momie*). Simone Choule devenue Momie entraîne l'idée d'une Simone Choule qui survit indéfiniment sur Terre et empêche Trelkovsky de réellement s'installer dans son appartement. Simone Choule devenue Momie, c'est Simone Choule revenant et délogeant Trelkovsky. Une des hypothèses les plus étranges concernant ce film est celle du critique de cinéma italien Vittorio Giacci. Dans l'esprit de Giacci, *Le Locataire* devient un *Mulholland Drive* à la française : le film d'un amour lesbien contrarié. *Le Locataire* serait le rêve de Simone Choule. Elle aime Stella mais n'arrive pas à la rejoindre parce que Stella préfère les hommes, alors elle se suicide, et dans l'intervalle de sa mort, elle rêve ce qui pourrait être sa vie souhaitée : devenant homme, elle séduit Stella, mais sa véritable identité finit par l'emporter, et, de Trelkovsky qu'elle était devenue, elle retourne progressivement à Simone Choule.

En outre, comme me l'a fait remarquer Virginie Di Ricci, la scène où Trelkovsky, ivre, explore son identité démembrée en compagnie de Stella, cette scène où il imagine son corps séparé d'une dent, puis d'une main, puis d'une jambe, puis d'une tête, est immédiatement compensée par l'action de Stella qui, à cet instant, l'allonge sur son lit comme un cadavre et commence une fellation. La conclusion de cette scène rappelle le mythe d'Osiris et d'Isis, Isis recomposant les membres épars d'Osiris, et faisant apparaître magiquement le sexe manquant de celui-ci en lui faisant une fellation. La fellation de Stella est la transmutation de Trelkovsky en Simone Choule. Elle fait passer, à travers son souffle, l'âme de Simone Choule dans le corps recomposé de Trelkovsky.

C'est peut-être le sens de l'énigme de *L'Enlèvement des Sabine* qui orne l'appartement de l'ami lors de la scène précédente. La scène d'amour avec Stella est la ruse qui permet le rapt du corps de Trelkovsky par l'identité de Simone Choule.

Structurellement, *Le Locataire* et *Rosemary's Baby* révèlent leur parenté : le personnage joué par Polanski est enceint de quelque chose (« Je crois que j'attends un bébé » dit Trelkovsky lorsqu'il se transforme). Il est enceint d'une morte. Simone Choule l'incube et le transforme en elle-même dans un parcours où celle-ci est « aidée » de tous les *voisins* et, en priorité, de Stella. « Il te semble que tu vas mourir à nouveau, que tu vas mourir pour la seconde fois (Tu te le dis, tu le prononces que tu vas mourir. Tu vas mourir : *Je vais mourir pour la seconde fois*). » écrit encore Artaud dans *L'Art et la Mort*. Bien entendu le *parcours* de Trelkovsky est *contre-initiatique* : il est guidé par des signes, et il rencontre des épreuves, qu'il passe, jusqu'à sa cérémonie de remplacement final. On revient encore ici à la situation du récit fantastique, apparaissant à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe siècle, comme la matrice métaphysique des temps de la fin. Dernière spire de notre cycle de manifestation, les « temps modernes », ayant soldé le compte des théologies monothéistes et de leurs systématique transformation en leur contraire, la spiritualité la plus authentique ne pouvait plus s'exprimer que sous la forme terrifiante ou cruelle du récit d'horreur. Elle devait raconter ce que René Guénon a décrit dans *Le Règne de la Quantité* : à savoir que les temps modernes, après leur époque de « matérialisation », entreraient dans une époque de « dissolution » qui passerait par des formes de *contre-initiation* destinées à disloquer l'âme des hommes, remplaçant la « descente aux enfers » par la « chute dans le borborygme ». Tout cela se lit dans les nouvelles et romans de Edgar Allan Poe, Robert Chambers, Howard Philip Lovecraft, Stephen King. Le passage de Trelkovsky, du matérialisme à la folie, est significatif de ce changement d'époque.

L'origine de toute spiritualité est *carnavalesque*, elle implique donc la transformation de l'homme en animal comme en dieu. Au cœur de tous les récits fantastique ou d'horreur, il y a la question de la métamorphose – mais la métamorphose, non plus voulue, mais subie. Que ce soit les transformations en ours ou en monstres, ils ont toujours fait partie de l'esprit carnavalesque. Ils ont toujours été considérés comme des apports chamaniques à la réalisation spirituelle. Mais à partir des temps modernes, et du dessèchement spirituel qui les caractérise, ils ne sont plus perçus que sous l'angle de la destruction du support impuissant. L'homme se transforme dès lors en vampire, en zombie, en loup-garou, en monstre... Mais dans cette transformation, au lieu de gagner en expérience et en intensité, il y perd son identité, son innocence, son intégrité. Ici, comme dans les *Mémoires d'un névropathe* de Schreber, la métamorphose est la plus simple et la plus évidente de toutes : *Le Locataire* est l'histoire d'un homme qu'« on » transforme en femme.

Virginie Di Ricci a parlé d'un *théâtre égyptien*, matrice du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud : « N'en déplaise aux tenants du miraculeux commencement grec, dans l'Égypte ancienne le théâtre existait. Il était joué devant les temples par des mimes/acteurs. Il se jouait dans la conception de la mort comme passage à son Ka. Le Ka c'est le double du moi – moi le mort. Il vit sur le plan magnétique. Il a un aspect transindividuel. Or il est mortel. Pour échapper à la seconde mort et entendre le Ka dire : « je suis vivant », les égyptiens opéraient la momification du cadavre et pratiquaient l'ouverture de la bouche de

la momie. Passer à son Ka nécessitait du moi qu'il se dégage de son ombre maléfique laquelle si elle était trop chargée pouvait l'entraîner dans les mondes souterrains. C'était le cas des criminels et pour d'autres raisons des suicidés. »

La grande question d'Artaud est bien celle du *Ka*, du Double au sens égyptien. Elle nourrit toute sa réflexion sur le Théâtre de la Cruauté. Dans *Un athlétisme affectif*, il écrit : « Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité. Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité. C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle et comme tous les spectres ce double a le souvenir long. Je peux avec l'héroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré. »

Il ne s'agit pas seulement de théâtre mais de vie. Ainsi, dans le *Voyage au pays des Tarahumaras*, il précise : « Les Tarahumaras ne craignent pas la mort physique : le corps, disent-ils, est fait pour la disparition (...) C'est la chute ultérieure de leur Double qu'ils redoutent par-dessus tout. Ne pas prendre conscience de ce qu'il est, c'est risquer de perdre son Double. » Et il décrit la danse du rite du Tutuguri : « Le danseur entre et sort, et pourtant il ne quitte pas le cercle. Il avance délibérément dans le mal. Il y plonge avec une sorte d'affreux courage, sur un rythme qui, au-dessus de la Danse, semble dessiner la Maladie. Et l'on croit le voir tour à tour émerger et disparaître dans un mouvement qui évoque on ne sait quelles obscures tantalizations. Il entre et sort : « sortir de jour, dans le premier chapitre » comme dit du Double de l'Homme *Le Livre des Morts Égyptien*. Car cette avance dans la maladie est un voyage, une *descente* pour RESSORTIR AU JOUR – Il tourne en rond dans le sens des ailes de la Swastika, de droite à gauche toujours, et par le haut. »

A la suite de René Guénon, Antonin Artaud s'était inquiété de la montée en puissance du théosophisme comme religion de substitution n°1 au XXe siècle : « On ne doit pas confondre la haute métaphysique de l'Orient, telle qu'elle nous a été transmises depuis le VIIIe siècle après Jésus-Christ, dans les versions écrites des Védas (métaphysique qui unit l'esprit et la matière en un tout indestructible, se reflétant à son tour, par morceaux, dans le monde du Sangsara ou domaine de l'illusion universelle), il ne faut pas, je le répète, confondre cette haute métaphysique moniste avec les falsifications qui nous en sont offertes par le théosophisme anglais de H.-P. Blavatsky et Annie Besant. L'école théosophique est anglaise et représente l'effort fait par l'Intelligence Service pour mettre son nez *jusque* dans les doctrines de l'Orient. » (*L'éternelle trahison des blancs*) Il avait raison : le théosophisme a aujourd'hui donné naissance au *new age* et sa pléthore de gourous kidnappant l'énergie des véritables insurgés et leur servant une religion-écran consolatrice les éloignant de toute métaphysique authentique.

Antonin Artaud ne pouvait pas tomber dans les pièges du théosophisme ou des erreurs spirite ou occultiste. Il ne pouvait pas confondre la métaphysique authentique, la Haute Métaphysique de l'Orient, et ses plates caricatures modernes. Mais ce dont il ne pouvait pas avoir conscience, c'est le prix qu'allait coûter sa lucidité désespérée. Prix qui commence à apparaître dans le texte des *Nouvelles révélations de l'Etre*. « Artaud

confond le *double* et l'*ombre*, écrit Raymond Abellio dans *Dans une âme et un corps*. Il n'y eut pas d'autre raison à la folie d'Artaud : elle ne fut que le premier moment d'une catharsis qui eût dû en comporter deux : libération puis sublimation des instincts. Il libéra ses instincts, mais ne put les sublimer. Comme ils étaient purs, ils se retournèrent contre lui. Impurs, ils se fussent retournés contre autrui, ce qui l'eût un moment sauvé. C'est ainsi qu'on peut parler d'une certaine sainteté d'Artaud. »

« L'ombre est tellurique, explique Jean-Louis Bernard, elle est liée à la terre, le double est magnétique, il appartient à l'air. » La confusion de l'Ombre (*Shout*) et du Double (*Kha*) – c'est le péril destiné aux poètes, le péril destiné à ceux à qui est épargné l'intensification de l'ego par le pouvoir ou la passion de dominer. C'est le danger des poètes – celui de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, Artaud – ceux que la poésie a dévoré vivants... Nous pouvons en percevoir le signe dans l'étrange ouvrage de Jean-Louis Bernard, *L'Égypte et la Génèse du surhomme*, livre totalement bordélique, écrit dans le désordre ou au fil de la plume, mais qui résume assez bien ce dont il est ici question. Jean-Louis Bernard y parle de la momie, de l'ombre et du double. Après la mort, il y a la momie, « condensateur d'énergies telluriques », qui n'est pas un cadavre mais un support psychique, que Bernard dit parfois « électronique ». Et elle se manifeste par deux prolongements : l'ombre (résidu ténébreux) et le double (fragment spiritualisé). « Après la mort, l'ombre n'est plus qu'un dangereux robot. »

On trouve cette confusion dans le livre qui a certainement initié Artaud à l'Égypte Ancienne, l'ouvrage de synthèse agnostico-occultiste de Maurice Maeterlinck nommé *Le Grand Secret* que Artaud évoque très souvent dans ses textes ou ses lettres de jeunesse. Dans celui-ci, Maeterlinck cite Herbert Spencer : « Partout, nous voyons exprimée ou impliquée la croyance que chaque personne est double et que, quand elle meurt, son autre moi, qu'il demeure proche ou qu'il s'en soit allé au loin, peut revenir et est capable de nuire à ses ennemis ou d'aider ses amis. » Maeterlinck compare le double au corps astral, ou au Périsprit – « ce fantôme nerveux, magnétique ou fluidique ». En réalité, il parle là de l'*ombre* – de ce qui refuse de partir mais continue à hanter nos mondes. Tous les récits de *döppelgänger* du XIXe siècle (Hoffmann, Poe, Gogol, Dostoïevski, etc.) parlent de la dévoration d'un homme par l'Ombre ; tous ces récits sont le résultat de la confusion de l'Ombre et du Double. Un autre élément qui leur est contemporain, c'est le développement de l'égyptologie – à la fois source de connaissance et malédiction – qui prend également un envol spécial à partir de la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte et le déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion. Parmi les thèmes principaux qui traversent l'histoire de l'égyptologie comme des fouilles archéologiques, il y a celui de la « malédiction de la Momie », prenant essentiellement appui sur la série de morts violentes inexplicables ayant touché les membres de l'équipe ayant exhumé la momie de Toutânkhamon à partir du 4 novembre 1922. Beaucoup de théories ont été évoquées pour expliquer le taux élevé de pneumonies asphyxiantes parmi ces décès. Caroline Stenger-Philipp parle de champignons présents sur la momie et parmi les fruits ou légumes présents dans la tombe à un fort degré d'humidité. Au cours des siècles, elles auraient formé une moisissure décomposée en particules de poussière allergène. Mais cette explication scientifique n'enlève nullement la portée symbolique d'une telle

« malédiction » touchant le Pharaon qui tenta de rétablir l’Égypte traditionnelle après le coup de force vers la « modernité » de Akenhaton. La Momie du *Locataire* est un « dérivé » de la momie de Toutankhamon dont l’exhumation produit une malédiction.

Trelkovsky se fait littéralement *dévoré* par l’Ombre de Simone Choule. La Momie conservant Simone Choule dans cet état de puissance magnétique, électronique, elle fait de Trelkovsky son suppôt et le support de sa survivance. Le récit de Trelkovsky est celui de son envoûtement par une morte qui ne peut pas partir, ayant été elle-même le témoin d’un secret trop grand, qui est le véritable *secret du film* : Paris, ombre de l’Égypte Ancienne, Paris et ses fondations faussées. On a vu que Paris n’était composé que d’étrangers devenant les « français » d’un rêve halluciné. On a vu que les nouveaux habitants comme Trelkovsky pouvaient se faire dévorer par l’Ombre de locataires précédents. Mais ce qu’on doit comprendre c’est pourquoi l’Ombre de Simone Choule dévore Trelkovsky. Un spectre n’agit jamais sans raison. Il y a un secret derrière chaque fantôme. Si un mort vous hante, c’est qu’il a vu quelque chose de trop grand qui n’arrive pas à le laisser partir. Ce que Simone Choule a vu, c’est la fondation mystique de Paris. *Ce que Simone Choule a vu, ce « secret douloureux qui la faisait languir », c’est l’origine hiéroglyphique de Paris.*

Les hiéroglyphes apparaissant à Trelkovsky dans les toilettes de l’immeuble, où tous les doubles des locataires apparaissent dans un état de manifestation magnétique, les hiéroglyphes inscrits à mêmes les toilettes parisiennes convoquent Paris comme barque d’Isis, maison d’Isis ou temple d’Isis. La première mention de Paris comme « maison d’Isis » vient du moine Abbon de Saint-Germain-des-Près au Xe siècle, l’auteur de *l’Histoire du siège de Paris par les Normands*, qui écrit : « Lutèce, ainsi te nommait-on autrefois ; mais a présent ton nom vient de la ville d’Isia, sise au centre du vaste pays des Grecs... O Lutèce, ce nom nouveau que le monde te donne, c’est PARIS, c’est-à-dire « pareille à Isia », avec raison car elle t’est semblable. » On retrouve cette affirmation chez Gilles Corrozet au XVIe siècle : « Comment la ville de Paris fut nommée : près d’Icelle ou Saint-Germain-des-Près était un temple à l’idole de la déesse Isis, laquelle selon Jehon le maire, fut reine d’Égypte et femme du grand Osiris, surnommé Jupiter le Juste... La dite cité était si proche dudit temple, qu’elle fut nommée Paris, qui est à dire « juste et près de la déesse Isis » ». Il y aurait eu un culte d’Isis particulièrement répandu dans le Bassin Parisien. Une grande statue d’Isis sur sa barque fut longtemps conservée dans l’église Saint-Germain-des-Près jusqu’à ce qu’un prêtre la détruise à coup de pioche au XVIIIe siècle. Et Thibaud voit dans les armoiries de la ville de Paris la barque d’Isis et dans la devise « *Fluctuat Nec Mergitur* » la navigation héroïque des suivants d’Horus comme celle des initiés circulant dans le secret des temples.

C’est Paris – maison d’Isis, le secret vu par Simone Choule. C’est ça qu’elle tente de transmettre à travers Trelkovsky en l’incubant de son Ombre. Et si Paris est *maison d’Isis* alors ses fondateurs ne sont pas les Français. Son humanité première, dont souffle encore l’esprit, n’est pas celle des « Français ». Si Paris est *maison d’Isis* elle fut fondée et pensée par le premier peuple, le peuple nomade qui fonda *Égypte, Iran, Inde et France* : les Roms. Ce sont les Nomades qui ne trouvent plus de place sur Terre à mesure qu’on

impose contrôle policier, paperasserie d'identité, frontières. Jean-Louis Bernard évoque à leur sujet la « Légende de Ram ». Dans celle-ci, Ram conduit un « peuple élu », les Roms, hors de l'Atlantide : en Egypte, chez les Mayas, en Inde où il devient le héros du *Ramayana*. Les Roms écrivent les mythes qui président à l'Histoire de l'humanité. La relation entre nomades et sédentaires est associée par René Guénon à celle qui noue *Purusha* et *Prakriti* : « Ceux qui vivent selon le temps, élément changeant et destructeur, se fixent et conservent ; ceux qui vivent selon l'espace, élément fixe et permanent, se dispersent et changent incessamment. Il faut qu'il en soit ainsi pour que l'existence des uns et des autres demeure possible, par l'équilibre au moins relatif qui s'établit entre les termes représentatifs des deux tendances contraires. »

Si, dans *À propos des pèlerinages*, il évoque Gitans et Nomades et note que « des initiés, parvenus au but, reprennent, pour des raisons spéciales, cette même apparence de « voyageurs » », c'est dans *Le Règne de la Quantité* que René Guénon associe à la dernière phase du Kali-Yuga toutes les procédures de réglementation, de contrôle et de recensements rendant impossible les errances des peuples nomades à travers la Terre : « Dans un tel monde, il n'y a plus de place pour les peuples nomades qui jusqu'ici subsistaient encore dans des conditions diverses, car ils en arrivent peu à peu à ne plus trouver devant eux aucun espace libre, et d'ailleurs on s'efforce par tous les moyens de les amener à la vie sédentaire, de sorte que, sous ce rapport aussi, le moment ne semble plus très éloigné où « la roue cessera de tourner » ; par surcroît, dans cette vie sédentaire, les villes, qui représentent en quelque sorte le dernier degré de la « fixation » prennent une importance prépondérante et tendent de plus en plus à tout absorber ; et c'est ainsi que, vers la fin du cycle, Caïn achève véritablement de tuer Abel. »

Les Roms étaient tolérés en Europe jusqu'en 1666, au moment où Louis XIV décide de tous les envoyer aux galères sans procès. En 1782, en Autriche, on torture un grand nombre de Tziganes avant de les exécuter, et la violence à leur égard ira croissant, en France (où on les oblige dès 1912 à se munir d'un « carnet anthropométrique d'identité » devant être tamponné à chaque déplacement), dans les pays de l'Est comme en Allemagne, jusqu'à la seconde guerre mondiale, où périrent un demi-million d'entre eux, sur les cinq millions qu'ils sont supposés représenter de par le monde.

Aujourd'hui Manuel Valls – au visage de robot électronique, sombre protégé du plus grand fournisseur d'appareils de vidéosurveillance du pays, le criminologue et ancien Grand Maître du Grand Orient Alain Bauer, à qui il a confié comme à un diable le parrainage de deux de ses enfants – déclare au sujet des Roms qu'ils n'ont pas « vocation à rester en France » mais à « retourner » en Roumanie et en Bulgarie. Il faut noter que c'est sous le ministère policier de deux français d'origine fort récente aux origines gitane ou tzigane possibles se donnant comme des super-souchiens, Nicolas Sarkozy et Manuel Valls, que les Roms ont le plus souffert de démantèlements de campements à répétition. Ce qui donne à ce sinistre épisode un accent toporo-polanskienn que vous apprécierez peut-être. C'est aussi une ironie incroyable de voir des membres du Théâtre du Splendid (Jugnot, Balasko, Blanc) faire les rôles secondaires de ce film d'horreur – quand deux d'entre eux, Christian Clavier et Gérard Jugnot, seront concrètement associés, l'un à Sarkozy (dont il célèbre la présidence au Fouquet's) et l'autre à Hollande et Valls, avec

lesquels il a passé le réveillon de 2013 au Pavillon de la Lanterne de Versailles.

C'est là où nous touchons le cœur incandescent du récit du *Locataire* : le livre de Topor comme le film de Polanski évoquent un monde qu'il est devenu *impossible d'habiter*. C'est la rengaine répétée par Monsieur Zy : trouver un appartement est devenu si difficile, les appartements sont désormais des denrées précieuses. C'est un monde où l'angoisse principale est de trouver quelque part où loger. Il faut dire quelque chose de ce monde progressivement dépeuplé par les procédures de *gentrification* qui détruisent à la fois le paysage psychique des villes (Baudelaire disant dans *Le spleen de Paris* que « la forme d'une ville change plus vite que le cœur d'un mortel ») mais également les vidèrent semble-t-il un peu plus chaque année. Un article disait récemment qu'il y a deux fois plus de logements vides que de personnes sans domicile en Europe. 11 millions pour 4, 5 millions de sans abris. Plus de deux millions logements inoccupés en France ! Alors que les campagnes se vident avec l'impossibilité accrue d'exercer une activité paysanne traditionnelle, les villes, elles, sont vidées par des loyers devenus exorbitants et des conditions d'habitation toujours plus difficile à réunir. Alors que d'une main, on persécute les Roms, de l'autre, on produit nos propres sans-abris et on réserve des espaces de plus en plus nombreux aux fantômes. Au XIXe siècle, seuls des poètes maudits, et donc prophètes, pouvaient voir Paris comme une ville fantomatique ; aujourd'hui, c'est une réalité concrète. Aujourd'hui Paris, c'est la maison d'Isis dévastée, mise en pièces – réduite à l'état de chiottes, mais objet d'une survivance fantomatique par la puissance électronique de la Momie.

C'était l'image profonde produite dans *Inland Empire* de Lynch : Laura Dern, en superstar hollywoodienne, chassant de chez elle la Gitane au début du film, se retrouvant clocharde à la fin de celui-ci. Cette image est la figure de notre destin, celle de la carte du Mat dans le Tarot des Bohémiens. Elle boucle un cycle entier de manifestation, qui commença par l'errance et s'achèvera dans l'errance. Celle du *Locataire* est une Momie qui hurle au-delà de sa survie – enfermée dans un récit cyclique, une boucle temporelle qui la retient emprisonnée, parce que le secret dont elle la dépositaire est si atroce et terrible que la Mort même ne peut pas l'apaiser.