

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EYES WIDE SHUT,
UN PARCOURS INITIATIQUE DU REGARD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAROLINE MARTIN

JANVIER 2004

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice, Johanne Villeneuve, professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, pour la justesse et la richesse de ses commentaires qui m'ont permis de progresser dans la réflexion élaborée dans ce mémoire. Je remercie également Stéphane Leclerc, chargé de cours de l'Université du Québec à Montréal, pour avoir éveillé ma curiosité sur le cinéma et pour m'avoir fait découvrir l'univers de Stanley Kubrick. En terminant, je tiens à remercier ma mère, mon frère et mon conjoint pour le support et l'encouragement qu'ils m'ont prodigués pendant les longues heures solitaires de la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	p. vi
INTRODUCTION	p. 1
PREMIÈRE PARTIE : L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS <i>EYES WIDE SHUT</i>	
CHAPITRE I	
LE CONCEPT D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ	
1.1 Bref résumé du texte de Freud	p. 7
1.2 Synopsis de la nouvelle <i>L'homme au sable</i> d'Hoffmann	p. 12
1.3 Synopsis d' <i>Eyes Wide Shut</i>	p. 14
1.4 L'inquiétante étrangeté dans la fiction et la vraie vie	p. 16
1.5 L'inquiétante étrangeté dans <i>The Shining</i>	p. 18
CHAPITRE II	
LES MOTIFS D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS <i>EYES WIDE SHUT</i>	
2.1 Le complexe de castration	p. 20
2.2 Le foyer comme lieu privilégié de l'inquiétante étrangeté	p. 27
2.3 Le double comme figure centrale de l'inquiétante étrangeté	p. 32
2.4.1 Les personnages	
2.4.1.1 Le couple Harford	p. 34
2.4.1.2 Alice Harford, la femme aux multiples visages	p. 36
2.4.1.3 Bill Harford	p. 37
2.4.1.4 Les autres personnages	p. 40
2.5 La toute-puissance des pensées	p. 42
2.6 L'animisme	p. 45
2.7 Éros et Thanatos : un regard vacillant entre pulsion de vie et pulsion de mort	p.50
CHAPITRE III	
LE FILM EN TANT QU'OBJET D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ	

3.1 <i>Eyes Wide Shut</i> : un public et des critiques confondus	p. 53
3.2 Une expérience littéraire qui devient cinématographique	p. 54
3.3 L'expérience spectatorielle de l'inquiétante étrangeté par le biais des techniques cinématographiques	p. 56
3.4 Les décors	
3.4.1 Un New York onirique	p. 57
3.4.2 Dédoublment des lieux, un constant déjà-vu	p. 58
3.5 Les éclairages et la couleur	p. 61
3.6 Le montage et les mouvements de caméra	p. 72

DEUXIÈME PARTIE : *EYES WIDE SHUT*, UN MÉTA-FILM SUR L'ART DE REGARDER

p.74

CHAPITRE IV

LES STRATÉGIES VISANT L'OUVERTURE DU REGARD DU SPECTATEUR

4.1 Le statut d'analysant du spectateur d' <i>Eyes Wide Shut</i>	p. 75
4.2 Comment faire dessiller le spectateur ?	p. 76
4.3 Le premier plan : le strip-tease	p. 78
4.4 Le fantasme de l'officier	p. 85
4.5 Le zoom et le « coup de zoom »	p. 89
4.5.1 Le sacrifice	p. 90
4.5.2 Le signe de reconnaissance	p. 92
4.5.3 La découverte du masque	p. 94
4.5.4 La parole comme point de rupture	p. 95
4.6 Le cadrage : dévoilement de l'espace, fenêtres et miroirs	p. 98
4.7 L'orgie comme apogée de la représentation	p. 105
4.7.1 L'exploration du manoir : une entrée au théâtre	p. 106

4.7.2 Le masque et le costume	p. 108
4.7.3 L'interprète	p. 109
4.7.4 La musique : désinvolture et angoisse	p. 111
4.7.5 Le cérémonial de l'orgie : religieux ou carnavalesque ?	p. 112
5. La figure du labyrinthe	p. 114
5.1 Le labyrinthe pour le spectateur	p. 115
5.2 La quête du visage	p. 118
5.3 Les dangers du labyrinthe	p. 120
CONCLUSION	p. 122
BIBLIOGRAPHIE	p. 126

LE RÉSUMÉ

Ce mémoire est une analyse détaillée et approfondie du film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*. Œuvre contemporaine, celle-ci est encore peu analysée et est davantage l'objet de critiques journalistiques. La présente analyse vise à révéler le parcours initiatique que le film fait emprunter à la fois à son héros et à ses spectateurs par le biais du regard. La première partie se base sur la théorie freudienne de l'*unheimlich*. Elle tend à démontrer que, par ce qui est donné à voir au héros et au spectateur, le réalisateur fabrique une expérience esthétique qui produit le sentiment d'inquiétante étrangeté. Les éléments évoqués par Freud comme étant la source de l'*unheimlich* dans la littérature sont ici recadrés dans un contexte cinématographique, accentuant donc la part du visuel inhérente à ce médium. La seconde partie se réfère à divers textes théoriques sur le regard et le cinéma afin de mettre en lumière le travail technique élaboré dans *Eyes Wide Shut*. Cette deuxième analyse permet de démontrer comment les images et leur montage forment une expérience réflexive pour le spectateur sur sa position spectatorielle. Dans les deux parties, c'est par l'intermédiaire du regard que le héros et le spectateur sont projetés dans une quête initiatique.

Mots-clés : inquiétante étrangeté, regard, Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick

INTRODUCTION

Quelques jours après avoir terminé le montage final d'*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick s'éteint dans sa résidence de Elstree en Angleterre le sept mars 1999 à l'âge de soixante-dix ans. Il laisse en héritage treize longs métrages de fiction, trois courts métrages et des interrogations sur son œuvre auxquelles les critiques ne pourront désormais plus espérer de réponses de sa part. Durant sa carrière, il a accordé peu d'entrevues et est toujours demeuré discret, à la fois sur sa vie privée et sur les possibles « significations » ou « messages » que pouvaient renfermer ses films. À propos de la finale énigmatique de *2001 A Space Odyssey*, plusieurs années se sont écoulées avant qu'il accepte de parler de la vision qu'il avait voulu partager avec cette séquence devenue maintenant aussi mythique que celle des escaliers d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*. Quant au dernier film de Kubrick, le secret demeure à jamais entier, laissant toute la place à l'imagination des spectateurs.

C'est en décembre 1995 que Warner Bros annonce que le tournage du prochain film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, débutera durant l'été de 1996. Trois ans plus tard, le film fait sa sortie en salles, mais l'accueil qu'il reçoit demeure mitigé. L'opus kubrickien devra attendre quelques années avant de recevoir les éloges qui, comme pour la majorité des films de ce réalisateur, tardent généralement à venir. À ce jour, *Eyes Wide Shut* demeure un terrain d'analyse encore peu exploré, les livres sur Kubrick s'arrêtant généralement à *Full Metal Jacket* dont la sortie remonte à 1987. De nombreux critiques s'entendent sur le fait que l'atmosphère de ce film se situe entre rêve et réalité, mais la plupart ne savent pas quoi en penser. Les reproches concernant le jeu trop neutre de Tom Cruise s'accumulent dans les journaux. On dit qu'il est bon, « mais uniquement en façade¹ », qu'il incarne le docteur Harford « without any spark of convincing feelings² » et que son interprétation est « stiff, one dimensional³ ». La reproduction de New York dans des studios anglais ne trompe

¹ Olivier Séguret, « L'œil castré », *Libération*, mercredi 15 septembre 1999.

² Myron Galloway, Kubrick's *Eyes Wide Shut* a disappointment », *The Suburban*, 21 juillet 1999, B1.

³ *Ibid.*

apparemment personne et ce choix est considéré par plusieurs comme un caprice du réalisateur qui n'a pas quitté l'Angleterre depuis plusieurs années. La scène tant attendue de l'orgie, aurait « the sexual energy of a dead battery », ce qui rendrait le film « unable to connect with that twisty thing contemporary sexuality has become⁴ ». En définitive, certains déclarent que l'esthétique du film lui donne l'air « creaky, ancient, hopelessly out of touch⁵ ». Toutes ces critiques sont pour ce mémoire d'un grand intérêt, puisqu'elles ont permis d'enrichir une réflexion sur la réception de ce film énigmatique et surtout de mieux comprendre par quels moyens celui-ci provoque un sentiment bien particulier chez le spectateur.

Fascinée par l'œuvre de Kubrick, le premier visionnage d'*Eyes Wide Shut* me laissa d'abord perplexe : quelle est la nature de ce sentiment qui s'insinue en moi à la vue de ces images ? C'est grâce à une recherche sur la nouvelle dont s'inspire le film, ainsi que sur le scénario, qu'une théorie s'appose sur cette étrange émotion provoquée par cette fiction : *unheimlich*. Malgré le fait qu'au moment où Arthur Schnitzler écrit *Traumnovelle*, en français *La nouvelle rêvée*, il n'a pas encore lu le texte de Freud sur l'*unheimlich*, la présence de ce sentiment demeure indéniable tout au long de cette nouvelle. Ayant suivi le même parcours durant leurs études (neurologie, hypnose, études cliniques du trouble du langage), il n'est pas surprenant de retrouver dans cette nouvelle des traces de ce que Freud conceptualisera dans son texte *Das Unheimlich* de 1919. La correspondance qu'échangeront l'écrivain et le psychanalyste pendant plusieurs années dévoile la surprise avec laquelle le psychanalyste constate que les œuvres de son ami autrichien décrivent « si bien les mouvements profonds du psychisme que lui-même n'a pu découvrir qu'après de longues et pénibles recherches ⁶ ».

⁴ *Ibid.*

⁵ Stephen Hunter, « Kubrick's Sleepy *Eyes Wide Shut* », *Washington Post*, vendredi 16 juillet 1999.

⁶ Yves Thoret, *La théâtralité : étude freudienne*, Coll. Psychismes, Paris, Dunod, 1993, p. 23.

Cette découverte constitue le point de départ de ce mémoire et des questions auxquelles il tente de répondre. Comment définir ce sentiment d'*unheimlich*? À l'intérieur d'un film tel qu'*Eyes Wide Shut*, par quoi est-il provoqué? par l'image ou par la narration? Évidemment, quelques articles de revues mentionnent la présence d'*unheimlich* dans *Eyes Wide Shut*, mais aucun ne répond clairement à ces questions. La théorie freudienne est abordée en surface et le plus souvent en comparaison avec le texte de Schnitzler. Seul le livre de Diane Morel, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, paru en mars 2002, tente de trouver des solutions à ces interrogations d'ordre psychanalytique. Mais ce court texte s'avère souvent intuitif et les exemples manquent alors que le film ne cesse de les accumuler. Là où certaines des pistes de Morel s'arrêtent, ce mémoire cherche à s'aventurer un peu plus loin en mettant de l'avant les techniques spécifiques au médium cinématographique et leur influence dans la production d'inquiétante étrangeté.

Évidemment, l'intérêt que représente *Eyes Wide Shut* ne se résume pas à l'inquiétante étrangeté. À lui seul, le titre évoque une énigme sur la question du regard et de son état. De quel regard est-il question dans cette expression trafiquée? Celui d'un personnage du film ou de celui du spectateur? Cette interrogation semble être une invitation à découvrir comment les yeux peuvent être grands fermés. Considérant aussi l'importance qu'occupent les thèmes oculaires dans les films de Kubrick, il n'est pas surprenant que cette même préoccupation se retrouve dans son dernier film. Les critiques faites à l'égard de la scène de l'orgie dévoilent que son intérêt ne réside pas dans la représentation de la sexualité, mais dans le regard que le spectateur porte sur elle. Tous ces facteurs font en sorte que l'analyse d'*Eyes Wide Shut* s'est graduellement tournée vers la question du regard, à savoir celui de la caméra en lien avec celui du spectateur. De la même manière que la production d'inquiétante étrangeté semble le résultat d'une stratégie bien orchestrée, l'ouverture du regard du spectateur semble découler d'un ensemble de facteurs.

D'abord envisagée du point de vue de l'adaptation, le projet de ce mémoire s'est rapidement concentré sur l'analyse du film de Stanley Kubrick. Plusieurs raisons pourraient ici être invoquées, comme par exemple que ce genre d'analyse côtoie de près le piège de la comparaison et qu'en bout de ligne le film devient un pâle double du texte qu'il adapte. Ce choix relève plutôt du fait que l'analyse du film a finalement pris de telles proportions que la question de l'adaptation a perdu graduellement de son intérêt. De plus, la quasi-totalité des longs métrages de Kubrick étant adaptés de romans, la tâche consistant à parler de l'adaptation d' *Eyes Wide Shut* ne cessait de se noyer dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste. Malgré le fait que les questions d'adaptation ont été écartées de ce mémoire, l'héritage que lègue la nouvelle viennoise à *Eyes Wide Shut* demeure en arrière-plan de plusieurs des réflexions, notamment en ce qui concerne l'inquiétante étrangeté.

L'objectif de ce mémoire est donc de faire l'analyse du dernier film de Stanley Kubrick, afin de mettre au jour deux de ses stratégies principales vis-à-vis le spectateur, soit lui faire ressentir l'*unheimlich* et le faire dessiller sur l'expérience cinématographique. La première partie consiste en une analyse de l'*unheimlich*. Celle-ci n'est en aucun cas une application de la théorie freudienne dans *Eyes Wide Shut*, mais bien une exploration du jeu auquel le film convie les spectateurs à travers l'expérience de ce sentiment. Nous examinerons comment le film reprend les divers motifs d'inquiétante étrangeté tels qu'élaborés par Freud, mais aussi de quelle manière il parvient à aller au-delà de ceux-ci. Quant à la deuxième partie, elle se concentre sur l'analyse des différentes sections du film afin de dévoiler comment celui-ci construit une expérience réflexive pour le spectateur. Les questions sur la notion de représentation, sur l'image et sur la possibilité de faire dessiller le regard du spectateur sont au cœur de cette seconde partie du mémoire. L'angle de vue de cette deuxième analyse s'inspire principalement de théories du cinéma. La question du regard dans *Eyes Wide Shut* s'inspire aussi de divers horizons théoriques (études cinématographiques, psychanalyse, sociologie). Tout au long du texte, il sera

question périodiquement des autres œuvres du cinéaste et de parallèles qui existent avec *Eyes Wide Shut*.

PREMIÈRE PARTIE

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS *EYES WIDE SHUT*

CHAPITRE I

LE CONCEPT D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

1.1 Un bref résumé du texte de Freud

C'est en 1919 que paraît pour la première fois l'essai de Sigmund Freud intitulé *Das Unheimlich*, ou « l'inquiétante étrangeté » en français. Ce court texte est présenté par son auteur comme une « investigation d'ordre esthétique [...] d'un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée ⁷. » Le domaine dont il est question n'est autre que celui de l'étrange, domaine que l'on rencontre principalement dans la littérature fantastique. Afin d'exemplifier cette investigation, Freud utilise un texte directement lié à ce genre littéraire, soit la nouvelle *L'homme au sable* de E. T. A. Hoffmann. Cependant, il ne s'aventure pas d'emblée dans cette voie esthétique de l'*unheimlich*, mais débute plutôt son essai par une étymologie des termes *heimlich* et *unheimlich* dans la langue allemande. Cette recension l'amène à conclure que les diverses significations possibles du terme *heimlich* coïncident avec celles de son antonyme, *unheimlich*, puisque *heimlich* signifie à la fois le familier, le confortable et le caché, le dissimulé. Cette conclusion d'ordre étymologique fonde en quelque sorte la définition que Freud conçoit de l'inquiétante étrangeté, à savoir qu'il s'agit d'un sentiment d'angoisse qui se manifeste chez l'individu lorsque « quelque chose du refoulé fait retour⁸ ». Ainsi, il n'est pas étonnant que les termes opposés de *heimlich* et *unheimlich* se rejoignent dans leurs définitions, car « *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est, pour la vie psychique, familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement ⁹. »

C'est à partir de cette « découverte » que Freud se lance dans l'analyse de différents cas vécus d'inquiétante étrangeté. Par le biais du récit d'une expérience personnelle et de celle d'un patient, l'auteur démontre qu'il est possible de vivre ce genre d'angoisse dans la vie quotidienne. Dans ces cas vécus, Freud voit la confirmation de sa découverte, c'est-à-dire que le sentiment d'*unheimlich* naît toujours d'un retour du refoulé. Cependant, ces cas vécus demeurent rares, car le lieu

⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Coll. folio/essais, 1985, p. 213.

⁸ *Ibid.*, p. 246.

⁹ *Ibid.*, p. 246.

privilegié d'éclosion de l'inquiétante étrangeté demeure sans conteste celui de la fiction, en l'occurrence celui de la littérature fantastique.

Le texte de Freud n'est pas la première étude de psychologie médicale à s'être intéressée au sentiment de l'*unheimlich* dans la littérature. En 1906, E. Jentsch publiait une étude intitulée « Zur Psychologie des Unheimlichen ». Freud fait référence à cette étude dans son propre texte, afin d'en dévoiler les limites et les faiblesses ; il conteste la thèse de Jentsch en analysant le même texte que ce dernier, soit *L'homme au sable* d'Hoffmann. La thèse de Jentsch consiste en une seule « condition essentielle de l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté¹⁰ », c'est-à-dire l'incertitude intellectuelle. À titre d'exemple, Jentsch mentionne le stratagème littéraire qui consiste à « laisser le lecteur dans le flou quant à savoir s'il a affaire, à propos d'un personnage déterminé, à une personne ou par exemple à un automate¹¹ ». Le reproche de Freud par rapport à cette thèse réside dans le fait que, selon lui, le facteur principal du sentiment d'inquiétante étrangeté dans le conte d'Hoffmann n'est autre que le motif récurrent de l'homme au sable. Sans entrer dans les détails de ce conte, notons que Freud voit dans cette figure de l'homme au sable, personnage fictif d'un conte pour effrayer les enfants, une représentation symbolique du père castrateur. L'angoisse du héros, qualifiée d'inquiétante étrangeté, survient lorsque celui-ci se trouve en contact avec un autre personnage, Coppélius/Coppola, qui à ses yeux est l'incarnation de la figure horrible de l'homme au sable.

Bien que Freud place au centre de son étude le facteur du retour du complexe de castration, il note que dans la littérature en général, ce sentiment trouve beaucoup plus souvent son origine hors de la sphère des complexes infantiles. Cette autre source de l'*unheimlich* fictif est celle des croyances infantiles ou convictions primitives. Lorsqu'il « se passe dans notre vie quelque chose qui paraît apporter une confirmation à ces anciennes convictions mises à l'écart, nous avons un sentiment

¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹¹ *Ibid.*, p. 224.

d'inquiétante étrangeté¹² ». Parmi ces convictions, Freud mentionne des exemples d'animisme, de toute-puissance des pensées, du retour des morts et des forces occultes nuisibles. Mais ces croyances ne sauraient provoquer aussi aisément de l'inquiétante étrangeté si elles n'étaient pas liées à un autre facteur, soit l'effacement de la frontière entre fantaisie et réalité. « Ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine aussi la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle¹³ ». C'est ce facteur qui lie de manière quasi exclusive l'inquiétante étrangeté des croyances infantiles avec la fiction. Il est plutôt rare de rencontrer dans la réalité une situation dans laquelle la frontière entre réalité et fantaisie s'avère floue, tandis que la fiction en fait un de ses jeux favoris. L'auteur peut jouer à laisser dans le doute le lecteur quant à savoir si le monde qu'il présente est celui d'une réalité commune ou purement fantastique. Il peut prolonger cette incertitude aussi longtemps qu'il le désire, et même « se dérober avec ingéniosité et malice, jusqu'à la fin du récit, à un tel éclaircissement¹⁴ ». Quant aux notions de double, de répétition ou de retour non intentionnel, elles s'apparentent à la *forme* de l'inquiétante étrangeté. En ce sens, elles se retrouvent aussi bien dans le retour des complexes infantiles que dans la réactualisation des croyances infantiles ou primitives.

Comme c'est souvent le cas dans ses textes, Freud revient sur sa démonstration et souligne les diverses objections que sa démarche et ses conclusions préliminaires ont pu soulever chez le lecteur. Dans le cas de l'inquiétante étrangeté, ces objections ressemblent étonnamment à celles déjà formulées au texte de Jentsch. En fait, Freud reprochait à ce dernier de conclure que le sentiment d'inquiétante étrangeté trouvait sa source dans l'incertitude intellectuelle ; alors que selon lui tous les cas possibles d'incertitude intellectuelle, qu'ils soient vécus ou fictifs, ne provoquent pas nécessairement un sentiment d'*unheimlich*. Dans le cas de son propre

¹² *Ibid.*, p. 256.

¹³ *Ibid.*, p. 251.

¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

texte, Freud admet que tout « ce qui nous rappelle des motions de désirs refoulées [complexes infantiles] et des modes de pensées dépassées [convictions primitives] de notre préhistoire individuelle et des temps originaires des peuples n'est pas pour autant étrangement inquiétant ¹⁵ ». Cette affirmation vaut à la fois pour l'expérience vécue et celle fictive de l'*unheimlich*.

Qu'est-ce donc qui est à la source de ce sentiment ? Le texte de Freud ne donne pas de réponse à cette question, il ne fait qu'admettre l'existence d'autres conditions d'émergence de l'*unheimlich*. Le fait qu'il semble renoncer à répondre à cette question est simple, car selon lui « la question de l'intérêt que représente pour la psychanalyse le problème de l'inquiétante étrangeté est réglé, le reste nécessiterait sans doute une investigation esthétique. ¹⁶ » Cette affirmation paraît à la fois juste et contradictoire puisque Freud présentait justement son essai comme une « investigation esthétique ».

Là où s'arrête le texte de Freud commence celui d'autres auteurs qui se sont intéressés à la notion d'étrangeté d'un point de vue esthétique. Dans son livre intitulé *La séduction de l'étrange*, Louis Vax ne se base pas sur la psychanalyse pour établir sa réflexion sur l'étrange dans la littérature fantastique, mais bien sûr la phénoménologie. Cela ne l'empêche pas de reprendre le texte de Freud et d'en poursuivre certaines pistes que l'auteur avait laissées ouvertes à l'analyse esthétique. Du livre de Vax, nous ne retiendrons que ce qui concerne sa critique et son analyse du texte de Freud, car c'est à ce premier texte que l'étude de ce mémoire se réfère.

La divergence majeure entre la position de Freud et celle de Vax se situe dans leur conception de la source du sentiment d'étrangeté. Pour Freud, tout sentiment d'étrangeté, qu'il soit le résultat d'une situation vécue ou de la fiction, trouve son origine dans le sujet : son vécu, ses souvenirs, ses complexes et ses croyances infantiles. Selon Vax, l'explication freudienne renvoie à la notion de projection. En d'autres mots, ce que le sujet voit prend la teinte de ses émotions : le paysage est

¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

triste parce que le sujet qui le regarde est triste. Vax n'adhère pas à cette explication du sentiment d'étrangeté. D'après lui « l'étrangeté, loin de sortir du moi pour se projeter sur les choses, paraît au contraire sourdre des choses et envahir le moi ¹⁷ ». Cette position élimine de nombreux conflits que la thèse de Freud soulevait lorsqu'elle s'appliquait à la littérature. Notamment, comment une œuvre peut-elle provoquer un sentiment d'étrangeté chez la quasi-totalité des sujets qui entreront en contact avec elle, alors que ces mêmes sujets possèdent tous un vécu complètement différent?

Évidemment, c'est le sujet/spectateur qui redonne vie à une œuvre, mais pour être attentif à celle-ci, il faut être en mesure de se détacher de soi et de ses inquiétudes personnelles. Le dispositif cinématographique excelle justement à restreindre la conscience du spectateur par rapport à son corps ; assis immobile dans l'obscurité d'une salle close, son regard se voit refuser toute liberté, car son mouvement est pris en charge par la caméra. Grâce à une inégalable capacité à imiter la vie, par la reproduction de son mouvement, le cinéma surpasse le degré de distraction des autres arts (peinture, littérature, musique, etc.) au point de créer une véritable « évasion—[une] promenade sans frais hors de soi et de son environnement ¹⁸ ». Cette promenade s'avère « sans frais » pour le spectateur, puisqu'il n'encourt aucun des risques auxquels le héros se voit confronté ; il les vit par procuration. Sitôt la lumière allumée, l'évasion s'interrompt et le spectateur reprend conscience de son corps et de sa vie personnelle ; il revient à soi. C'est dans cet écart, ce court moment d'évasion de soi, que le sentiment d'étrangeté qui émane de l'œuvre elle-même rejoint le sujet/spectateur. L'étrangeté ne peut-elle être volontairement inscrite dans l'œuvre ?

Dans son essai sur l'*unheimlich*, Freud avait déjà entrevu que ce n'est pas l'apparition d'un fantôme dans un récit qui est à l'origine du sentiment d'étrangeté, mais bien le fait que l'univers fictif dans lequel apparaît ce fantôme lui confère une

¹⁷ Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Études sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, Coll. Quadriges, 1965, p. 20.

¹⁸ Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 2001, p. 66.

étrangereté. Vax reprend cette idée en mentionnant de manière plus précise que « [ce] n'est pas le motif qui fait ou ne fait pas le fantastique, c'est le fantastique qui accepte ou n'accepte pas d'organiser son univers autour d'un motif ¹⁹ ». En ce sens, ce n'est pas le dédoublement d'un personnage ou la répétition d'une situation similaire qui est la source du sentiment d'étrangereté dans un récit. Le dédoublement ou la répétition sont des motifs, des marques concrètes d'un récit qui porte déjà en lui-même de l'étrangereté. Ce qui les rend étranges est, soit le champ perceptif (ou point de vue) que l'auteur a choisi pour une situation en particulier, soit l'ensemble de l'univers qui porte en lui une étrangereté qui teinte la majorité des motifs dont le récit est composé. Le sentiment de l'étrange est donc le point de départ de la re-création d'un monde. Un monde « naguère familier et rassurant²⁰ » qui maintenant apparaît « hanté, miné, rongé par Dieu sait quoi (qui) nous guette ²¹ ».

1.3 Synopsis de la nouvelle *L'homme au sable* d'Hoffmann

Le récit de *L'homme au sable* de E. T. A. Hoffmann s'ouvre sur des souvenirs d'enfance du héros, Nathanaël. Alors qu'il est tout jeune, sa mère, dans le but de le convaincre d'aller se coucher, lui lance cet avertissement : « L'homme au sable arrive! » Plus généreuse en matière de détails concernant ce personnage horrifiant, la nourrice lui raconte que ce méchant homme jette du sable dans les yeux des enfants qui ne veulent pas dormir. Une fois cela fait, les yeux jaillissent de leurs orbites et

¹⁹ Vax, *Op. cit.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

l'homme les ramasse afin de les donner à manger à ses propres enfants, sorte de petits monstres à bec de chouette.

Un soir, la mère de Nathanaël lance à nouveau cette menace. Il décide donc d'aller voir à quoi ressemble véritablement cet homme si monstrueux qui rend visite à son père. Il découvre dans le bureau de ce dernier un homme repoussant, qu'il associe automatiquement à l'homme au sable, mais qui en réalité est l'avocat de son père, Coppélius. Alors que l'avocat et le père de Nathanaël regardent les braises rougeoyer dans l'âtre du foyer, le premier s'écrie : « Par ici les yeux, par ici les yeux. » Effrayé, le garçon se trahit par une exclamation. Coppélius l'empoigne aussitôt et exprime le désir de jeter des braises dans les yeux de l'enfant afin qu'ils jaillissent, pour ensuite les mettre à cuire dans le feu de l'âtre. Le père réussit à calmer l'avocat et obtient grâce pour son fils. Une longue syncope s'empare de l'enfant suite à cet événement.

Une année complète passe et un soir où l'avocat Coppélius rend visite au père de Nathanaël, ce dernier meurt dans son bureau suite à une explosion. L'avocat disparaît mystérieusement suite à cet épisode tragique.

Devenu étudiant, Nathanaël croise un personnage qui lui rappelle fortement l'avocat de feu son père. Il s'agit d'un opticien italien ambulancier qui se fait appeler Giuseppe Coppola. Il propose à Nathanaël d'acheter un baromètre, mais voyant que ce dernier refuse l'instrument, il s'exclame : « Hé hé pas baromètre, pas baromètre ! – z'ai aussi d'zoli yeux- zoli z'yeux. » D'abord effrayé, l'étudiant se calme lorsqu'il comprend que l'opticien cherche à lui vendre des lunettes.

De la fenêtre de sa chambre d'étudiant, Nathanaël aperçoit une jeune femme, Olympia, dont il tombe aussitôt amoureux, sans savoir qu'elle n'est qu'un automate inventé par un professeur. Un jour, l'opticien italien apparaît dans l'appartement du professeur pour insérer des yeux dans la poupée Olympia, mais une dispute éclate entre les deux hommes et Coppola emporte l'automate en laissant derrière lui les yeux sanglants. C'est à ce moment que Nathanaël entre dans l'appartement du professeur et ce dernier lui jette les yeux ensanglantés sur la poitrine en lui disant

qu'ils lui appartiennent. Il ajoute que c'est l'opticien qui a volé ces yeux ensanglantés à Nathanaël. Dérouté par cette histoire insensée, ce dernier se trouve en proie à une nouvelle crise de folie.

Apparemment guéri de sa maladie, Nathanaël décide d'épouser sa fiancée, qu'il avait complètement abandonnée durant l'épisode de son amour pour la poupée Olympia. Lors d'une promenade avec sa fiancée et le frère de celle-ci, le couple monte sur un beffroi. Alors qu'il remarque quelque chose dans la foule tout en bas, Nathanaël est à nouveau pris de folie et tente de jeter sa fiancée dans le vide. Le frère de celle-ci la secourt, mais Nathanaël ne cesse de courir en tous sens. Dans la foule apparaît soudainement l'avocat Coppélius, source évidente de la crise de l'étudiant. Pour retenir la foule qui veut monter sur le beffroi maîtriser Nathanaël, l'avocat dit : « Attendez un peu, il va descendre de lui-même. » Au même moment, Nathanaël s'immobilise et crie à Coppélius : « Oui ! Zoli z'yeux- Zoli z'yeux. » C'est alors qu'il se jette par-dessus la balustrade et meurt la tête fracassée sur le sol. À peine quelques secondes plus tard, l'homme au sable a disparu.

1.3 Synopsis d'*Eyes Wide Shut*

Par un soir d'hiver, le couple Harford, Alice (Nicole Kidman) et Bill (Tom Cruise) se rend à un bal de Noël chez Victor Ziegler, le patron de Bill. Alors qu'Alice est entraînée dans une valse étourdissante au bras d'un charmant Hongrois, Sandor Szavost, qui tente de la convaincre que le mariage conduit inévitablement à l'adultère, Bill se retrouve au bras de deux jeunes mannequins qui l'invitent au « bout de l'arc-en-ciel ». Ce dernier doit malheureusement se rendre au chevet d'une prostituée en pleine surdose, Mandy, qui gît à demi consciente dans une salle de bains en compagnie de Ziegler.

Le lendemain soir, alors que le couple fume un joint, Alice avoue à Bill qu'elle a eu un fantasme pour un officier de la marine entrevu pendant leur voyage à Cape Cod l'année précédente. Abasourdi, Bill n'a pas le temps de réagir à cette confession qu'il est appelé au chevet d'un de ses patients qui vient tout juste de mourir. Pendant son trajet en taxi, il fantasme une scène érotique entre sa femme et l'officier en question. Arrivé à destination, Bill est reçu par la fille du patient, Marion, qui, après un bref entretien lui avoue qu'elle l'aime et se fiche de son fiancé, Carl. Sous le choc de ce double aveu, Bill quitte son patient et déambule dans les rues de New York, toujours obsédé par le fantasme amorcé dans le taxi. C'est alors qu'il rencontre une prostituée, Domino, qui l'invite chez elle. Mais leur étreinte est rapidement interrompue par un appel d'Alice sur le cellulaire de Bill. Ce rappel à la réalité le convainc de ne pas poursuivre cette aventure. De nouveau dans la rue, Bill voit l'affiche du spectacle de musique d'un de ses anciens camarades de médecine, Nick Nightingale, qu'il avait revu la veille au bal des Ziegler, et décide d'entrer le voir jouer. Alors qu'ils discutent autour d'un verre, Nick avoue à Bill qu'il doit aller jouer du piano dans une soirée privée où des femmes magnifiques seront présentes. Pressé par l'insistance de Bill, il lui indique le lieu de la soirée, le mot de passe, – fidelio, – et lui précise qu'il doit être costumé et masqué. Malgré l'heure tardive, Bill se rend sans tarder au magasin de costumes le « Rainbow Fashions », tenu par un homme du nom de Milich. L'arrière-boutique de ce magasin dissimule plus que de simples costumes, car le propriétaire, accompagné de Bill, découvre sa fille mineure en compagnie de deux hommes asiatiques. Finalement, le héros parvient à louer un costume et un masque. Dans le taxi qui l'emmène à la soirée, une orgie réservée à un groupe secret d'hommes fortunés et influents, le fantasme amorcé plus tôt revient le hanter. Il parvient finalement à destination, mais peu de temps après son arrivée, il est repéré comme un intrus et se voit menacé d'un châtement. Au moment où il reçoit l'ordre de se déshabiller devant l'assemblée des invités, une femme, qui avait tenté de le prévenir du danger de sa présence, se sacrifie à sa place.

Indemne physiquement, mais ébranlé psychologiquement, Bill rentre chez lui. Il réveille Alice qui semble aux prises avec un rêve troublant. Elle lui en fait le douloureux récit qui s'avère étrangement analogue à l'orgie qu'il a observée quelques heures plus tôt. Plus tard dans la journée, il se rend à l'hôtel de Nick, mais le réceptionniste lui apprend que ce dernier a quitté l'hôtel en compagnie de deux hommes suspects. Bill poursuit son itinéraire et se rend au « Rainbow Fashions » pour y retourner son costume. Une fois sur place, il est surpris de voir apparaître les deux hommes entrevus la veille, d'autant plus que ceux-ci serrent la main du propriétaire du magasin en le remerciant de leur arrangement. Une fois ces derniers partis, Bill s'aperçoit qu'il n'a pas le masque. Milich ajoute donc un supplément à sa facture et, par la même occasion, lui propose discrètement les services sexuels de sa jeune fille. Mais le héros a d'autres préoccupations, car il veut connaître le sort de la jeune femme de l'orgie. Il retourne donc au manoir, mais arrivé sur place une lettre lui ordonne d'abandonner son enquête sous peine de représailles.

Il retourne en ville à son cabinet où le même fantasme l'assaille pour la quatrième fois. Il décroche impulsivement le téléphone et appelle Marion, mais c'est Carl qui lui répond. Tenailé par le désir et la jalousie, il retourne chez Domino, où il est accueilli par sa charmante colocataire Sally, qui s'avère très prompte à lui faire des avances. Toutefois, ce jeu de séduction prend fin lorsqu'elle lui annonce que Domino est séropositive. Bill quitte l'appartement et s'arrête dans un café. C'est là qu'il apprend dans un journal qu'une ex-reine de beauté, qu'il reconnaît comme étant Mandy, vient de mourir d'une surdose. Il quitte aussitôt le café et grâce à son statut de médecin accède au corps inanimé de la prostituée qui est entreposé à la morgue. À peine sorti de cette étrange visite, il reçoit un appel le convoquant chez Ziegler le plus tôt possible. La discussion des deux hommes débute abruptement lorsque, sans prendre de détours, Ziegler l'informe qu'il était présent lors de l'orgie. Il lui explique aussi que le sacrifice de la femme masquée n'était qu'une mascarade destinée à lui faire peur et que sa surdose n'est qu'une pure coïncidence. Par contre, Ziegler insiste

sur le fait que les menaces faites à l'endroit de Bill sont bien réelles, car les participants de ces soirées sont prêts à tout pour assurer leur anonymat.

Ces explications ne semblent pas convaincre le héros, qui retourne chez lui dans un état d'accablement avancé. Lorsqu'il découvre le masque qu'il croyait avoir perdu sur son oreiller au côté de sa femme endormie, il craque d'un seul coup et se met à pleurer à chaudes larmes. Après les aveux de Bill sur son aventure nocturne, le couple se rend au magasin de jouets avec leur fille Helena. Entre les oursons de peluches et les poupées Barbie, ils décident finalement de tenter une réconciliation, tout en sachant que cet épisode les a marqués à jamais.

1.4 L'inquiétante étrangeté dans la fiction et la vraie vie

Dans son essai sur l'inquiétante étrangeté, Freud relate un incident personnel qui démontre ce à quoi ressemble l'expérience de ce sentiment particulier dans le contexte de la vie quotidienne : lors d'une flânerie dans une ville italienne inconnue, il se retrouve par hasard devant un bordel et s'empresse immédiatement de quitter cette rue. Alors même qu'il tente de s'éloigner de ce lieu, ses pas l'y conduisent non pas deux, mais trois fois.

La flânerie de Bill Harford dans les rues de New York n'est pas très différente de celle de Freud. Dans un cas comme dans l'autre, la teneur sexuelle des pulsions qui cherchent à se manifester ne fait aucun doute. Par contre, dans son récit, Freud dit bien qu'il quitte la rue des prostituées pour se rendre à la *piazza*, lieu familier quitté peu de temps auparavant, et cela annonce la fin de son expérience d'inquiétante étrangeté. Le héros d'*Eyes Wide Shut* ne refuse pas l'offre de la prostituée Domino, et même après l'avoir quittée, il n'emprunte pas le chemin de la maison. Là où s'arrêtait l'aventure de Freud commence celle de Bill. Une aventure qui le plongera de plus en plus loin dans l'expérience de l'inquiétante étrangeté.

Bien entendu, l'aventure nocturne de Bill demeure le fruit d'une fiction imaginée par un auteur, alors que celle de Freud est du registre de la réalité, même s'il est raisonnable d'en douter. De par sa nature même de sentiment, l'*unheimlich* n'est pas différent dans la vie et dans la fiction. Toutefois, il est beaucoup plus rare de rencontrer dans la vie réelle une situation pouvant provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est que l'auteur « *a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie* ²² ». À ces possibilités purement fictionnelles s'ajoutent celles de l'expérience vécue, mais à la condition que l'auteur ait préalablement placé son récit sur le terrain d'une réalité commune : « À ce moment-là, il adopte du même coup les conditions d'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté, et tout ce qui dans la vie produit de tels effets, les produit aussi dans la littérature. ²³ » Ce sont ces deux types de possibilités qui ne cessent de se déployer tout au long d'*Eyes Wide Shut*.

1.5 L'inquiétante étrangeté dans *The Shining*

Eyes Wide Shut n'est pas le premier film dans lequel Stanley Kubrick explore l'inquiétante étrangeté, puisque près de 20 ans auparavant, il avait tenté l'expérience dans *The Shinning*. Avec l'aide de sa scénariste Diane Johnson, Kubrick décide de sonder cette théorie du psychanalyste viennois par l'intermédiaire de différents paramètres dont les principaux sont les troubles liés à la vision et le double. Adapté du roman de Stephen King, *The Shining* raconte l'histoire terrifiante de la famille Torrance. Jack, père violent et écrivain raté, est engagé afin de veiller sur l'hôtel Overlook durant la saison hivernale avec sa femme et leur garçon Danny. Emmurés vivants par la neige dans cet immense labyrinthe de couloirs et de chambres, ils deviennent rapidement victimes de visions sanglantes, surgies tout droit du passé violent de l'hôtel. La folie meurtrière d'un ancien gardien a tôt fait de s'emparer de

²²Freud, *Op. cit.*, p. 259. (en italique dans le texte)

²³ *Ibid.*, p. 261.

Jack qui tente de tuer sa femme et son garçon. Ces derniers réussissent à s'enfuir grâce à une ruse du garçon, et Jack meurt de froid, emprisonné dans le labyrinthe de haies de la cour extérieure.

La déambulation de Jack et de Danny dans les couloirs interminables de l'hôtel renvoie aisément à la flânerie de Freud et Bill Harford dans des rues à l'aspect non moins labyrinthique. Cette flânerie les conduit dans un univers parallèle, sombre et inquiétant, dans lequel ils vont vivre une expérience du regard qui les marque à jamais. Alors que Jack a des visions des personnes et des événements tragiques du passé de l'hôtel Overlook, Bill assiste à une orgie où tout semble rappeler une époque dépassée : masques vénitiens, cape de pèlerin, musique d'église, château d'époque aux allures gothiques. Dans les deux cas, le sujet en question voit des choses qu'il n'aurait pas dû voir, et la vie banale qu'il menait se trouve définitivement bouleversée. D'ailleurs, le nom de l'hôtel, Overlook, et le titre *Eyes Wide Shut*, expriment l'intensité de ces deux expériences visuelles (« *over* » et « *wide* »). C'est dans son dernier film que Kubrick pousse à sa limite cette expérience de l'*unheimlich* amorcée avec *The Shining*.

CHAPITRE II

LES MOTIFS D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS *EYES WIDE SHUT*

Dans cette analyse d'*Eyes Wide Shut* à partir du concept d'inquiétante étrangeté, l'expérience de ce sentiment sera étudiée à la fois chez le héros et chez le spectateur. D'une part, le principe d'identification du spectateur au héros crée parfois une source commune du sentiment d'*unheimlich*. D'autre part, l'inquiétante étrangeté se développe parfois exclusivement à partir de techniques liées au médium cinématographique. Dans ce cas, l'expérience est vécue uniquement par le

spectateur. Une seconde partie du mémoire est d'ailleurs réservée à l'analyse du film en tant que source du sentiment d'inquiétante étrangeté pour le spectateur, et ce, d'un point de vue plus spécifiquement esthétique.

Qu'il traite du héros ou du spectateur, ce mémoire tend à mettre en lumière les divers motifs possibles qui donnent forme à l'*unheimlich*. Les multiples variations sur le thème du double, ainsi que le flou entre le rêve et la réalité s'imposent comme les deux motifs privilégiés par Kubrick. S'ajoutent à cela les diverses relations entre le sexe et la mort, la croyance en la toute-puissance des pensées et en l'animisme, le rapport au familial et le retour du refoulé. Des aspects particuliers à l'œuvre cinématographique (cadrages, éclairages, etc.) interrogent la théorie de Freud et participent à l'étrangeté de cet inquiétant objet qu'est *Eyes Wide Shut*.

2.1 Le complexe de castration

Dans son résumé du conte d'Hoffmann, Freud met de l'avant deux éléments déterminants en ce qui concerne l'analyse de l'inquiétante étrangeté dans ce récit fantastique : la figure de l'Homme au sable et le complexe de castration. Selon Freud, chaque passage décisif de la nouvelle met en relief ce personnage inquiétant, ce qui fait de lui la source principale du sentiment d'inquiétante étrangeté. Mais cette conclusion va plus loin, puisque le psychanalyste voit dans cette figure une étrangeté qui trouve son origine dans la figure du père castrateur. La peur infantile de perdre ses yeux étant considérée, par la psychanalyse freudienne, comme un déplacement du complexe de castration, on comprend rapidement comment Freud voit dans ce personnage cette figure du père redouté. Il effraie le jeune Nathanaël parce que ce dernier l'associe à l'homme au sable. Devenu adulte, le héros est à nouveau effrayé par ce même homme qui, sous la fausse identité d'un opticien, ne cesse de lui faire des allusions morbides aux yeux.

Cette accumulation de liens entre le personnage de l'Homme au sable et

l'angoisse liée à la perte des yeux amène Freud à la conclusion suivante : « Nous nous risquerions donc à ramener l'inquiétante étrangeté de l'Homme au sable à l'angoisse du complexe de castration infantile. ²⁴ » Cette conclusion est valable pour le conte d'Hoffmann, mais Freud mentionne plus loin qu'il faut « être prêt à accepter que l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté soit encore soumise à d'autres conditions²⁵ ». Le conte de *L'homme au sable* est parfait pour reprendre les théories psychanalytiques de Freud sur le complexe infantile de castration puisqu'il débute par l'enfance du personnage principal. Selon Vax, Freud considère que le sentiment d'inquiétante étrangeté lié au retour du refoulé « possède une profondeur temporelle. [...] Il a besoin, pour exister, de la rencontre d'une perception et d'un souvenir. ²⁶ »

Dans les films de Kubrick, il n'y a jamais de retour dans l'enfance des personnages. Leur psychologie n'est pas expliquée par le biais de souvenirs, elle se dévoile plutôt par le biais de leurs choix et de leurs actes. *Eyes Wide Shut* ne fait pas exception à cette règle. Du point de vue de l'histoire, il est donc difficile de placer le complexe de castration comme centre de l'émergence de l'*unheimlich*. Néanmoins, ce facteur n'est pas entièrement mis de côté par Kubrick, et une scène en particulier montre comment le héros se retrouve confronté à la crainte de la castration. Il s'agit de la scène au cours de laquelle Bill trouve son masque posé sur son oreiller, dans le lit conjugal. Dès le moment où il entre dans sa chambre, il est immédiatement confronté à la réplique figée de son propre visage, mais dont les orbites sont vides. Cette scène transpose visuellement une crainte de castration du personnage et la réaction vive qu'il manifeste la confirme. Cette sorte de castration symbolique se produit à deux niveaux, soit au niveau du visage et des yeux. D'une part, Bill voit le double parfait de son visage occuper sur l'oreiller du lit conjugal la place qui est habituellement la sienne. D'autre part, ce masque – trace de son aventure voyeuriste – possède des orbites vides, comme si le châtimement évité quelques heures plus tôt

²⁴ *Op. cit.*, p. 233.

²⁵ *Ibid.*, p. 255.

²⁶ Vax, *Op. cit.*, p. 35.

avait été finalement exécuté.

La peur de perdre ses yeux est une angoisse infantile effroyable, et de nombreux mythes, fantasmes et rêves révèlent que cette crainte est fréquemment associée à l'angoisse de castration. Pendant la séquence de l'orgie, lorsque Bill est découvert, il est emmené dans la pièce circulaire où, quelques instants plus tôt, les femmes masquées avaient été offertes. À ce moment précis, Bill ne fait plus partie de la foule des voyeurs ; au contraire, il se retrouve au centre de tous les hommes qui le regardent à travers leur masque : il devient l'objet de ces regards. L'ordre de se déshabiller devant cette foule voyeuse agit sur lui tel un châtement intolérable. Au centre de ces regards se trouve celui de l'homme en rouge, celui qui donne ses « filles », le « Commandeur », « l'incarnation ultime et terrifiante de la castratrice Loi du Père²⁷ ». Mais la décision de lui infliger un châtement est assumée par l'ensemble des hommes présents, qui n'émettent aucune opposition. La censure pèse donc lourd sur la communauté rassemblée de l'orgie. Regroupés en une masse accusatrice, les regards provoquent chez Bill une peur démesurée. Ils suffisent donc à former le châtement de Bill, châtement qui s'avère de la même nature que le crime, c'est-à-dire fondé sur le regard ; Bill est puni par là où il a péché.

La peur ressentie par Bill dans cette scène est directement liée aux yeux, l'organe par lequel naît son désir. Cette crainte prend toute son ampleur dans la scène où il fond en larmes devant le masque qui lui ressemble tant, mais qui a perdu ses yeux. C'est à ce moment que le châtement évité se concrétise, le double étant amputé de ses yeux. Cette crainte rappelle celle ressentie par le héros de *L'homme au sable*. Tout comme lui, le héros d'*Eyes Wide Shut* ne veut pas se coucher et saisit toutes les occasions qui se présentent à lui pour éviter de retourner chez lui auprès de sa femme. De la même manière que le châtement de l'homme au sable n'est qu'une histoire destinée à faire peur aux enfants pour qu'ils obéissent à leurs parents, le châtement qu'évite de justesse Bill n'est qu'une mise en scène destinée à lui faire peur afin de

²⁷ Stéphane Lépine, « La nuit transfigurée », *24 images*, n° 98-99, automne 1999, p. 85.

l'empêcher de dévoiler l'existence de cette soirée. Étonnamment, le personnage qui vient chercher Mandy au moment où elle se sacrifie porte un masque à bec d'oiseau, représentant à la fois un symbole phallique énorme, mais évoquant aussi le bec d'oiseau des enfants de l'homme au sable. La crainte de la castration, combinée au dédoublement que provoque la vue du masque, fait de cette scène un moment intense d'inquiétante étrangeté qui agit à la fois sur le personnage de Bill et sur le spectateur.

Évidemment, cette réflexion vise en partie à mettre au jour les stratégies développées dans le film afin de faire vivre au spectateur une expérience d'inquiétante étrangeté qui se produit au-delà du simple processus d'identification-projection. La source de l'angoisse oculaire, telle qu'elle se développe dans les limites du film, participe de cette expérience spectatorielle de l'*unheimlich*. Le tout premier plan d'*Eyes Wide Shut* renferme une richesse de sens surprenante, notamment par rapport à l'expérience du regard dans laquelle il cherche à plonger le spectateur. Un de ces sens concerne un interdit qui date d'aussi loin que la mythologie grecque, c'est-à-dire l'interdit concernant la vue de la nudité féminine. Pour avoir aperçu le corps nu d'Athéna alors qu'elle prenait son bain, Tirésias est aveuglé par celle-ci. Ayant pitié de lui, cette dernière lui accorde le don de seconde vue ainsi qu'une très longue vie. « La cécité est le plus souvent la punition de celui qui a enfreint un interdit visuel, a vu ce qu'il ne devait pas voir.²⁸ » Évidemment, le crime de Tirésias est d'autant plus grave qu'il s'agit du corps d'une déesse. Cependant, la valeur d'exemple des mythes et de leur morale pour les êtres humains fait en sorte que cet interdit visuel se transpose sur la nudité féminine en général, la vue du sexe étant l'objet central de cette interdiction. Œdipe se crève lui-même les yeux après avoir compris qu'il avait tué son père et qu'il avait eu des enfants d'une union avec sa propre mère. Évidemment, la vue du sexe de la mère est l'interdit suprême concernant la nudité féminine. Œdipe mutile l'organe par lequel il a péché,

²⁸ Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, E. de Boccard, Coll. École Française d'Athènes, 1965, p. 207.

afin de s'abstraire non seulement de la vue de sa mère, mais aussi du spectacle horrifiant de la preuve de son inceste, ses enfants. L'ampleur de la punition laisse sous-entendre que derrière cet interdit se cache une peur encore plus grande, soit le danger lié à la confusion des univers. La hiérarchie des univers lunaire et sublunaire n'a d'autre but que de maintenir l'ordre au sein des sociétés et d'éviter toute transgression. Dans *Eyes Wide Shut*, la punition n'a pas d'autre but que de maintenir Bill à l'écart d'un groupe social dans lequel il est considéré un intrus.

Le premier plan d'*Eyes Wide Shut* dévoile le corps nu d'Alice vu de dos, ce qui a tôt fait de provoquer une tension, une attente chez le spectateur : va-t-elle se retourner et exposer entièrement son corps à notre regard? La réponse à cette interrogation ne tarde à pas à se faire connaître puisque ce plan ne dure que quelques secondes, pour être suivi d'un carton noir indiquant le titre du film. Ce passage brutal au noir donne l'impression que notre œil s'est tout à coup fermé, impression que semble confirmer ce titre étrange *Eyes Wide Shut* : malgré le fait que l'image de la femme nue soit disparue, nos yeux demeurent ouverts sur l'écran de cinéma. L'apparition en lettres énormes de ce titre évoque donc parfaitement l'état dans lequel se trouve le spectateur. Elle provoque chez ce dernier le sentiment de surprendre une scène à laquelle il ne devait pas assister, lui faisant franchir un interdit.

Autant pour le spectateur que pour la spectatrice, ce premier plan vise à faire prendre conscience que le cinéma est un art fondé sur le voyeurisme ; le film est fait pour être regardé, « c'est-à-dire pour n'arriver à être que sous le regard. Le film est exhibitionniste²⁹ ». Projeté sur l'écran, il se donne à voir au spectateur et à la spectatrice. Les acteurs n'étant pas en chair et en os dans la salle, le voyeurisme peut s'accomplir dans la plus grande liberté. Pour la spectatrice, ce premier plan peut

²⁹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Cinéma et psychanalyse*, Paris, 1018, 1977, p. 116.

satisfaire, par le biais de l'identification au personnage d'Alice, un désir de se sentir belle et désirée sous le regard des hommes. Comme l'actrice ne regarde pas la caméra, l'identification a toutes les chances de fonctionner ; la spectatrice peut regarder à loisir ce corps nu sans avoir le sentiment d'être vue. Le reflet d'un désir exhibitionniste de la spectatrice peut même s'ajouter à cette identification. C'est la même chose pour le spectateur qui peut jouir, sans avoir peur d'être surpris, du spectacle qui s'offre à ses yeux. Mais la brusque coupure de ce premier plan par le titre provoque un déplaisir pour le spectateur et la spectatrice qui sont privés de leur objet pulsionnel. De plus, l'étrangeté du titre semble être un message qui leur est directement adressé. « Pour ce monde de voyeurisme [...], le mécanisme de l'assouvissement repose sur la connaissance que j'ai de l'ignorance d'être regardé où se trouve l'objet regardé. Voir n'est plus renvoyer quelque chose, mais surprendre quelque chose. »³⁰ Le titre rappelle que derrière ce premier plan se trouve un cinéaste qui sait parfaitement ce qu'il donne à voir au public; pendant une fraction de seconde, il affirme sa présence et son contrôle sur ce strip-tease, tout comme le commandeur sur son orgie. En conséquence, l'assouvissement n'est plus seulement interrompu par le retrait du corps nu, mais par le fait que le film exprime sa position exhibitionniste et met en lumière la position voyeuriste du public. En ce sens, le titre donne le sentiment d'un avertissement, autant pour le spectateur que pour la spectatrice, puisqu'il donne l'impression d'avoir été surpris à voir quelque chose d'interdit. Un avertissement corollaire à celui que reçoit Bill de la part des hommes du manoir et de Ziegler.

C'est donc lors de ce tout premier moment du film que le complexe de castration se glisse discrètement chez le spectateur, car « la tension reconnue par Freud entre le plaisir de regarder, ce qu'il a appelé la scopophilie ou le voyeurisme, et le danger représenté par l'évocation du complexe de castration se jouera à travers

³⁰ *Ibid.*, p. 118.

l'image de la femme exhibée pour le plaisir du spectateur masculin³¹ ». Le concept de scopophilie ou pulsion scopique n'est certes pas nouveau dans le domaine des études sur le cinéma et l'image de la femme. Jacques Aumont explique le schéma général de la pulsion scopique selon trois éléments : « un but (voir), une source (le système visuel), enfin un objet. Ce dernier, qui est, rappelons-le, le moyen par lequel la source atteint son but a été identifié par Jacques Lacan au regard³² ». C'est précisément ce dernier élément, le regard, qui est l'objet de l'angoisse de castration.

Le cinéma a dû trouver des moyens pour réduire cette angoisse. Dans son article « Le spectacle du 'manque féminin' au cinéma : un leurre qui en cache un autre », Denise Pérusse résume les moyens traditionnels du cinéma, par lesquels cette tension est détournée. Il s'agit, soit d'une fétichisation de la femme, soit d'une prise de distance du héros masculin. Dans le cas du fétichisme, la femme est morcelée, ce qui la rend moins dangereuse, alors que la distanciation permet de subjuguier, de posséder ou de punir la femme. Contrairement au cinéma hollywoodien traditionnel, cette crainte de la castration demeure irrésolue dans *Eyes Wide Shut*, elle agit même comme facteur de tension dans le film. Sans oublier qu'elle participe à l'éclosion du sentiment d'inquiétante étrangeté car, tout au long du récit, d'autres femmes nues ne cessent de défiler, -tant devant les yeux du spectateur, que devant ceux de Bill - toutes frappées d'interdit, spécialement pendant la séquence de l'orgie. Que ce soit la pédophilie (fillette de Milich), la maladie (Domino) ou simplement l'adultère (Marion), toutes les femmes que rencontre le héros lui sont inaccessibles. Pendant la séquence de l'orgie, une femme lui propose d'aller dans un endroit plus privé, mais encore une fois cette rencontre ne mènera pas à l'acte sexuel puisqu'un homme interrompt leur entretien. Cette femme, de même que toutes celles présentes à l'orgie, lui sont interdites parce qu'il n'est pas membre de ce groupe secret. Cette situation n'est que la répétition, à quelque variation près, de la scène au bal des

³¹ Denise Pérusse, « Le spectacle du 'manque féminin' au cinéma : un leurre qui en cache un autre », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, automne 1997, p. 71.

³² Jacques Aumont, *L'image*, Paris, F. Nathan, Coll. Nathan université, 1990, p. 92.

Ziegler pendant laquelle Bill est sollicité par un homme, alors qu'il venait de recevoir une invitation sensuelle de deux mannequins. Ces constantes interdictions d'accomplir l'acte sexuel, source évidente de frustration pour le héros, contribuent à accentuer le complexe de castration jusqu'au moment où Bill pleure devant sa femme, alors que la crainte de perdre ses yeux se concrétise.

2.2 Le foyer comme lieu privilégié de l'inquiétante étrangeté

Des multiples origines du terme *unheimlich* relevées par Freud, nous ne retiendrons que l'essentiel, c'est-à-dire que *heimlich* désigne à la fois le familier, le confortable et le caché, ce qui demeure dissimulé. Ce paradoxe, qui se trouve au sein même du terme *heimlich*, renvoie directement au sentiment qu'il désigne, c'est-à-dire que l'*unheimlich* désigne un sentiment d'étrangeté au cœur du familier, et qu'il ne peut naître que lorsqu'un élément depuis tout temps connu revêt soudainement un voile d'étrangeté.

Lorsque l'on analyse le film de Kubrick, il devient rapidement clair que ce qui est familier et qui tout à coup acquiert une étrangeté inattendue est d'abord et avant tout le film lui-même. Ceci s'explique d'abord par la volonté de Kubrick de déconstruire les genres cinématographiques. *Eyes Wide Shut* traite d'un thème typique du drame sentimental : l'adultère au sein d'un couple hétérosexuel marié ; mais il emprunte une forme dans laquelle il est difficile de distinguer le rêve de la réalité. En outre, l'intrigue étant basée sur une succession d'épreuves, la forme du récit filmique rappelle certains contes ou romans d'apprentissage. Finalement, *Eyes Wide Shut* ne ressemble pas aux autres films de son réalisateur. Dans une entrevue³³, Steven Spielberg disait justement que chaque film de Kubrick se démarquait des autres par un genre différent, une période différente, une histoire différente et un

³³ Entrevue disponible sur le DVD d'*Eyes Wide Shut* (1999).

risque différent. Chaque film se démarque si bien du précédent qu'il se joue de la familiarité que le spectateur croit entretenir avec son œuvre et qui est remise en question par une nouvelle œuvre tout à fait singulière. Somme toute, les remises en questions de Kubrick visent également la réception de son œuvre.

Évidemment, le récit d'*Eyes Wide Shut* met en scène le parcours d'un personnage qui voit son univers familial, sa femme et sa fille, de même que son univers professionnel et social, se transformer en l'espace de quarante-huit heures, en un univers qui lui est complètement inconnu. Selon Freud, « serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti³⁴ ». L'aventure nocturne de Bill constitue pour lui une longue suite de révélations de secrets sur son compte et sur le compte des gens qu'il rencontre. Le foyer de la famille Harford est évidemment un lieu où se révèlent, par la parole, certains sentiments ainsi que des désirs, des rêves et des fantasmes depuis longtemps refoulés. La première de ces révélations est celle d'Alice qui avoue à son mari son fantasme pour un officier. La dispute qui suit cet aveu montre bien à quel point Bill croit connaître les désirs sa femme. La foi qu'il a en sa femme et en sa fidélité participe de sa chute dans l'inquiétante étrangeté. En quelques minutes, il s'aperçoit que tout ce qu'il croyait connaître de sa femme s'avère faux. Alice devient littéralement *unheimlich* à ses yeux. Sans oublier que l'expérience qu'elle relate participe déjà de l'*unheimlich* en révélant qu'un seul regard aurait suffi à faire basculer sa vie. Alice expose à son mari une facette d'elle-même qu'il ignorait; elle met à nu un secret douloureux, et par le fait même elle s'affirme en tant que sujet féminin désirant. Mais Alice devient *unheimlich* pour Bill, surtout parce qu'elle met au grand jour des désirs adultères que lui-même ressent mais n'ose avouer. «... *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familial de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement.³⁵ » L'argument suivant l'aveu d'Alice conduit Bill à avouer son propre désir d'autres

³⁴ Freud, *Op. cit.*, p. 222.

³⁵ Freud, *Op. cit.*, p. 246.

femmes. En ce sens, l'aveu d'Alice est le reflet exact des désirs que son mari n'arrive pas à lui avouer, et la difficulté de ce dernier à donner une réponse claire aux questions de sa femme dévoile sa peur d'être démasqué. Il faut attendre la toute fin du film pour qu'il mette enfin ses désirs à nu et dévoile les actes auxquels ceux-ci l'ont poussé.

Plus le récit avance, plus Alice apparaît étrangement inquiétante pour Bill. De retour à la maison, celui-ci prend une bière et regarde sa femme qui aide leur fille à faire ses devoirs. Cette situation se pose en parallèle avec la scène antérieure dans laquelle l'on présentait Bill et Alice en train d'aider leur fillette à lire au lit. La mise en parallèle de scènes similaires se produit à plusieurs reprises dans le film, produisant une impression de déjà-vu. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette impression spécifique. Dans ce cas particulier, la comparaison des deux scènes démontre comment une situation typiquement familière, les devoirs, perd sa banalité au profit d'une atmosphère inquiétante. La caméra montre le regard d'Alice qui perce au-dessus de ses lunettes en même temps qu'elle offre un énigmatique sourire à son mari. Ce qui rend Alice étrange aux yeux de Bill vient tout juste d'être expliqué (fantasme et rêve), mais ce qui la rend étrange aux yeux du spectateur provient de la voix *off* que le film fait entendre. Cette voix d'Alice qui résonne dans la tête de Bill, jusque dans les oreilles du spectateur, décrit la scène d'orgie de son rêve.

[...]Then there were all these other people around us...hundreds of them everywhere. Everyone was fucking. And then I...I was fucking with other men. So many...I don't know how many I was with³⁶.

Le discours de sa femme hante Bill. Par le biais de la voix *off*³⁷ ce souvenir atteint directement le spectateur. C'est donc la remémoration de la voix d'Alice qui lui permet de pénétrer avec le personnage dans l'univers d'inquiétante étrangeté qui

³⁶ « Il y avait tous ces gens autour de nous... Des centaines, partout. Tout le monde baisait, et moi je baisais avec d'autres hommes...tant et tant...Je ne sais pas combien. » Stanley Kubrick, Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut (scénario)*, Paris, Pocket, 1999, p. 188, trad. Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter.

³⁷ Il est à noter que le film ne compte que deux voix *off*.

semble désormais l'enserrer de toute part. De même que cette voix *off* unique détonne avec l'univers familier du reste du film. Elle renvoie à un procédé très répandu, donc familier pour les spectateurs, mais parce qu'il est isolé dans l'ensemble du film, il prend l'allure d'un corps étranger.

Il existe une panoplie de définitions et de dérivés du mot *heim* dans différentes langues : home, mariage, village, aller au lit, etc. Dans son livre intitulé *Regard et connaissance. Avatars de la pulsion scopique*, Jacques Bril retrace ces variantes qui le conduisent à concevoir dans le mot même d'*unheimlich* l'implication « d'une idée, non seulement d'intimité et de sexualité, mais aussi d'*organisation sociale* et en conséquence, de code et d'interdit.³⁸ » Au-delà de son foyer, Bill évolue dans un univers social qui lui était familier et qui, suivant différentes circonstances, dévoile des facettes sombres et insoupçonnées. Le premier univers social familier dans lequel Bill est confronté à des secrets jusqu'alors bien gardés est celui du bal des Ziegler. C'est un monde que Bill et Alice connaissent, puisqu'ils vont au bal chaque année et que Bill travaille pour Ziegler. Toutefois, le couple n'appartient pas concrètement à cet univers; les Harford ne sont que de simples yuppies qui, chaque année à l'occasion de Noël, sont invités à pénétrer dans cet univers snob et clinquant, aux allures de contes de fées. Cet univers, Bill aimerait bien y appartenir, c'est pourquoi chaque année le couple revient, malgré le fait qu'ils n'y connaissent personne.

D'ailleurs, l'univers social que nous présente Kubrick dans son film est régi par des codes précis qui se répètent d'une scène à l'autre. Le meilleur exemple de cet ensemble de codes imposés par la société est très certainement le rituel de la présentation. Dans les films de guerre de Kubrick, le rituel de la présentation se déroule sous la forme de la « revue de garde », lorsque les soldats, alignés selon une perspective formant un effet de couloir, sont présentés à un officier supérieur qui longe ce couloir humain. Dans *Eyes Wide Shut*, Bill rencontre et visite plusieurs

³⁸ Jacques Bril, *Regard et connaissance; Avatars de la pulsion scopique*, Paris/Montréal, L'Harmattan/L'Harmattan Inc, 1997, p. 129.

personnes; chaque fois, le rituel de la présentation se déroule de la même manière ou presque : salutation, poignée de main, déclinaison de son identité, parfois de sa profession avec carte de médecin à l'appui, etc. Cette convention se répète si souvent qu'il est difficile de ne pas y voir la représentation d'un univers qui, en apparence, est ordonné par des codes sociaux stricts et connus de tous, mais qui cache des désordres, des vices et des désirs inavouables. En ce sens, la scène du bal et celle de l'orgie se reflètent comme à travers un miroir, la première scène étant la vision familière que Bill connaît des fêtes de ce milieu fortuné, la deuxième étant le double étrangement inquiétant du bal de Noël. Ces deux scènes s'élaborent autour de codes stricts, plus particulièrement au moment de la présentation, laquelle constitue une sorte de revue de garde. Ce moment de présentation fonctionne dans la scène de l'orgie selon une géométrie et un mouvement circulaire. Chacune des femmes est présentée individuellement aux hommes présents; elles s'embrassent tour à tour et par la suite elles embrassent l'homme qu'elles ont choisi, « bouche-de-masque » à « bouche-de-masque ». Ce rituel rappelle celui qui se déroule durant le bal des Ziegler lors de l'arrivée des Harford, mais avec une telle lenteur et accompagnée d'une musique si inquiétante qu'elle prend une dimension fantomatique, quasi somnambulique. L'impression de rêve éveillé qu'évoque le titre du film et celui de la nouvelle de Schnitzler prend forme dans ce type de lente déambulation. Le couple Ziegler accueille chaque invité à l'entrée de la maison et fait les présentations et commentaires de circonstances, tout comme le président de la soirée orgiaque, l'homme en rouge, présente ses femmes invitées à ses hommes invités. La poignée de main est simplement remplacée par un baiser masque-à-masque. Suivant ces présentations codifiées, les hommes de l'orgie partent avec les femmes qui les ont choisis – tout comme Bill se retrouve au bras de deux mannequins et Alice avec un invité hongrois.

Ainsi, les deux soirées provoquent un sentiment d'*unheimlich* par leur ressemblance, mais aussi par l'attitude des individus vis-à-vis l'ordre social : « [l']inquiétante étrangeté, *das Unheimlich*, évoquerait ainsi, à l'inverse, la *négation*

*de cet ordre contraignant, les transgressions concomitantes et une émancipation de la pulsion*³⁹ ». Pendant la séquence de l'orgie, les transgressions de l'ordre social sont évidentes, c'est pourquoi les participants veulent à tout prix demeurer dans l'anonymat. Plus discrètes, les transgressions demeurent néanmoins présentes dans la séquence du bal. Il se produit, pour les Harford, des rencontres qui les incitent à transgresser leur fidélité, mais qui n'aboutissent finalement à rien de concret. Seul Ziegler transgresse cet interdit de l'adultère avec la prostituée.

2.3 Le double comme figure centrale de l'inquiétante étrangeté

Selon Freud, le motif producteur d'inquiétante étrangeté le plus saillant est sans aucun doute le double. Ce motif, très récurrent dans la littérature, peut se transformer selon diverses permutations, dont Freud donne quelques exemples :

[...] la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques [ainsi que] l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre- donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi-, et enfin du retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms.⁴⁰

Dès le premier visionnage du film de Kubrick, le motif du double apparaît comme une évidence incontournable, sans compter qu'il se hiérarchise en divers types de dédoublement. On trouve dans le film des dédoublements de personnages, soit de leur personnalité, soit de leur psychologie, de même que des répliques de personnages qui, par un effet de miroir, finissent étrangement par se ressembler. Dans certains cas, les personnages se présentent simplement en couple. En dehors des personnages, le motif du double apparaît dans la répétition de situations, d'actions, de

³⁹*Ibid.*, p. 129. (en italique dans le texte)

⁴⁰ Freud, *Op. cit.*, p. 236.

plans, de mouvements de caméra, d'accessoires et de décors qui, de par leur similitude, confondent le spectateur dans un retour constant du même. Ainsi, ce n'est pas seulement le « moi », au sens freudien du terme, qui se dédouble dans *Eyes Wide Shut*, mais une quantité d'éléments de toutes sortes. Tous ces paramètres participent à la construction d'une structure filmique basée sur le double. En tant que figure privilégiée de l'*unheimlich*, le dédoublement se joue du regard du spectateur pour l'entraîner dans un univers où les choses se métamorphosent en leur contraire. Le monde en apparence stable et respectable de la bourgeoisie à laquelle appartient le couple Harford dévoile sa part d'ombre et de perversion par le biais du dédoublement des êtres et des situations dans lesquelles ceux-ci se retrouvent.

Il demeure que la figure du double ne produit pas toujours un sentiment d'inquiétante étrangeté. Conscient de ce problème, Freud le résout en affirmant que « le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable.⁴¹ » Mais *Eyes Wide Shut* ne fait aucune incursion dans l'enfance du héros, pas plus qu'il n'y est question des « temps originaires » qui s'étendent aux confins de la culture et qui constituent la psyché de l'humain. De là résulte une bonne part de la difficulté à associer l'*unheimlich* du double à une formation infantile. Pour répondre à cette interrogation, Louis Vax est d'un plus grand secours; pour lui, le sentiment d'étrangeté est « une donnée immédiate de la conscience⁴² ». De plus, il affirme que l'étrangeté propre aux récits de fiction, « l'étrangeté concertée », est le résultat de la volonté de l'artiste. Celui-ci a pensé et créé une œuvre qui, parce qu'elle est étrange en elle-même, provoque nécessairement une expérience esthétique d'étrangeté. Celle-ci ne doit pas pour autant nous conduire à considérer l'intentionnalité de Kubrick comme étant la source la plus pertinente d'*unheimlich*. L'œuvre porte en elle le caractère d'étrangeté et n'a besoin que d'un récepteur ouvert à vivre une expérience esthétique. Évidemment, les

⁴¹ *Ibid.*, p. 239.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

nombreux motifs porteurs d'inquiétante étrangeté, et dont il sera question dans la suite de cette deuxième partie, participent à la formation de cette expérience et de la naissance de cette qualité de sentiment si particulière.

2.4.1 Les personnages

2.4.1.1 Le couple Harford

Tous les personnages d'*Eyes Wide Shut* possèdent un double (parfois même plusieurs) ou se dédoublent à un moment ou à un autre du récit. Les deux figures centrales de ce genre de métamorphose demeurent Alice et Bill Harford. Le choix du couple Cruise-Kidman n'est certes pas le fruit du hasard, mais bien une des nombreuses stratégies du réalisateur/producteur qui vise à brouiller les frontières entre rêve et réalité, entre fiction et réel. La popularité et la médiatisation de leur union, en apparence « parfaite », ont forgé dans l'imaginaire de leurs fans une image sans tache, un idéal à atteindre en quelque sorte. « Quand Stanley Kubrick choisit Tom Cruise et sa femme Nicole Kidman pour incarner son couple vedette, il est parfaitement conscient que tous ces éléments investiront les personnages du film d'une aura particulière.⁴³ » En plus de cette aura, on imagine facilement que Kubrick sait pertinemment quel genre de superposition le spectateur opère entre le couple réel Kidman-Cruise et celui de Alice-Bill Harford lorsqu'il regarde le film pour la première fois.

De la même manière que pour le lecteur de journaux à sensations, les attentes du spectateur se concentrent fortement sur le désir de voir ce couple célèbre affronter les épreuves de la vie conjugale et, évidemment, avoir une relation sexuelle, attente provoquée en partie par la bande-annonce du film. Que de déceptions attendent le spectateur! La scène post-générique détruit d'un seul coup à la fois l'image idéalisée de Nicole Kidman et celle du couple Cruise-Kidman. Alors que le premier plan du

⁴³Morel, Diane, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Coll. Études littéraires Recto-verso, Paris, PUF, 2002, p. 68.

film dévoile de manière voyeuriste le corps entièrement nu de Kidman, la scène qui suit la montre assise sur la toilette en train d'uriner pour ensuite s'essuyer devant son mari. La voie de l'érotisation du corps féminin que laissait présager le premier plan n'est donc pas celle qu'emprunte le film. En plus de démontrer à quel point la relation de ce couple est devenue familière— il n'y a aucune gêne dans le geste d'Alice— le dialogue de cette scène dévoile déjà en partie la faille qui se trouve au sein du couple.

[...] ALICE : I know. How do I look? BILL: Perfect. ALICE: Is my hair ok? BILL: It's beautiful. ALICE: You're not even looking at it. BILL: It's beautiful. You always look beautiful.⁴⁴

La faille se trouve pourtant dans le regard de Bill qui, au lieu de se tourner vers sa femme, s'attarde sur son propre reflet dans le miroir. Elle est aussi dans cette réponse toute faite : « You always look beautiful », qui semble vouloir se débarrasser de l'interrogation d'Alice. Ce court échange fait bien ressentir combien cette relation est tombée dans une certaine monotonie, et comment Alice souffre du manque d'attention de son mari. Il présente un couple qui ne fonctionne pas aussi parfaitement que l'on s'y attendrait, c'est une manière de passer derrière le rideau et de constater qu'il n'est peut-être pas aussi parfait que l'image que l'on a de lui. Ainsi, le portrait du couple idéal vient d'être entaché.⁴⁵

Le dédoublement du couple Kidman-Cruise en Alice-Bill Harford brouille la frontière entre réalité et fiction, si bien que le spectateur doit se rappeler à l'ordre s'il

⁴⁴ « ALICE : Je sais. Comment me trouves-tu? Bill se place devant le miroir pour vérifier sa tenue sans jeter un regard sur Alice. BILL : Parfaite. Alice se lève du siège des toilettes alors que Bill ajuste son nœud papillon. ALICE : Mes cheveux, ça va? BILL : Ravissant. Alice jette le papier dans la cuvette et tire la chasse d'eau. ALICE : Tu ne m'as même pas regardée. *Bill se tourne vers elle et la regarde avec adoration.* BILL : Superbe. *Il l'embrasse tendrement sur la joue et quitte la salle de bains.* BILL : Tu es toujours superbe. » Kubrick, Stanley et Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut*, Paris, Pocket, 1999, p. 106-107, trad. de Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter.

⁴⁵ D'un point de vue biographique, il est à noter que peu de temps après la fin du tournage d'*Eyes Wide Shut*, la nouvelle de la séparation de Kidman et Cruise court dans tous les journaux. Difficile de ne pas faire de rapprochement avec le dernier film qu'ils ont tourné ensemble et de se demander si une telle expérience n'a pas ébranlé leur assurance et leur confiance mutuelle, comme ce fut le cas pour le couple Harford. Encore une fois, le piège s'ouvre, et il devient difficile d'établir une frontière entre la réalité et la fiction. Cependant, ce type de dédoublement ne provoque aucun sentiment d'inquiétante étrangeté chez le spectateur, tout au plus une curiosité amusée.

ne veut pas tomber dans le piège que lui tend Kubrick et plutôt comprendre vers quel genre de réflexion sur les apparences et la représentation ce dernier veut l'amener. Ce dédoublement sert en quelque sorte d'avertissement quant au danger de confondre réalité et fiction, réel et fantasme, danger qui conduit Bill dans une aventure dont il ne sortira pas indemne. En dehors du couple Harford, Alice et Bill possèdent de nombreux doubles et répliques qui entretiennent un lien très étroit avec l'*unheimlich* de Freud.

2.4.1.2 Alice, la femme aux multiples visages

Dans un décor théâtral, colonnes de marbre blanc et rideaux rouges, le premier plan du film dévoile le corps d'Alice (voir figure 1 en annexe) : elle enlève lentement une robe de soirée pour dévoiler un corps entièrement nu, vu de dos. Ce dévoilement initial annonce également celui de plusieurs autres femmes. Dans la séquence de l'orgie, de nombreuses femmes se dénudent, à l'exception de leur visage qu'elles dissimulent derrière un masque. La robe noire dont se défait gracieusement Alice trouve écho dans le geste des prostituées lorsqu'elles enlèvent leur cape noire de manière très calculée. La disposition et le décor de la chambre de Mme Harford rappellent celle du manoir de l'orgie. Ainsi, ce n'est pas simplement Alice qui se dédouble à travers les autres femmes du film, mais son image. La seule distinction entre ces deux scènes de dénudement se repère dans le nombre. Alors qu'Alice se trouve seule dans sa chambre, les prostituées de l'orgie se multiplient dans les couloirs de l'immense demeure. De plus, le premier plan ne montre aucun spectateur, –les seuls spectateurs se trouvent dans la salle de cinéma–, alors que dans la scène de l'orgie, les dizaines de spectateurs masqués de l'orgie s'ajoutent aux premiers.

Cette multiplication des corps et des regards ne forme toutefois pas une foule de gens distincts les uns des autres. Chacune des femmes et chacun des hommes de l'orgie forment une série de répliques parfaites à l'exception près de leur masque. Les capes des spectateurs masculins rendent informes leur corps et les masques dissimulent les traits distinctifs de leur visage, ce qui contribue à les rendre encore plus anonymes. Quant aux prostituées, elles ont toutes le même type de physionomie, le même type de souliers et de sous-vêtement. Le nombre restreint de relations sexuelles qui apparaissent à l'écran, qu'elles soient censurées ou non selon la version, renforcent leur fonction principale qui, dans le cadre du film, s'avère clairement celle de se dévêtir. Elles s'associent même aux autres prostituées du film (Domino, Sally, la fille de Milich) par leur fonction de dénudement.

Toutes ces femmes désirantes qui défilent dans la vie de Bill l'espace de quelques heures ne cessent de se renvoyer les unes aux autres par l'acte de se dévêtir, donnant l'impression familière de revoir la même action, les mêmes gestes et parfois le même corps.

2.4.1.3 Bill Harford

Nous avons vu comment les ressemblances physiques et la similitude dans le dénudement font des personnages féminins d'*Eyes Wide Shut* des répliques les unes des autres. Le personnage de Bill possède, lui aussi, des répliques, mais il semble avant tout vivre un dédoublement de personnalité. Alors que pendant le jour il adhère à un idéal social (médecin, mari et père), sa personnalité demeure alors très effacée, il acquiert pendant son aventure nocturne un comportement clandestin où le sexe, supposément « the last thing on [his] mind » (citation de Bill), devient le moteur

même de toutes ses actions⁴⁶ ». Ce qu'il y a d'étrangement inquiétant dans cette duplicité de Bill est que le « moi familier », très effacé et sans personnalité marquée, devient peu à peu un « moi étranger », autant pour les spectateurs que pour Bill lui-même.

Qu'il soit matériel ou métaphorique, le masque joue un rôle essentiel dans la duplicité de ce personnage. En effet, lorsqu'il rencontre des étrangers, son masque social est sa carte de médecin. Lorsqu'il est avec sa femme, c'est son statut de mari et de père qui prend la relève. Ce masque social, on le remarque dans une grande partie de ses actes qui sont empreints de rationalisme, mais aussi dans sa neutralité expressive. Tout ce contrôle va cependant peu à peu s'effriter au contact des gens et des épreuves qu'il va rencontrer pendant son aventure nocturne.

Quant au masque du bal, loué au « Rainbow Fashions », il provoque un effet troublant pour le spectateur lorsqu'il est posé pour la première fois sur le visage de Bill. Étonnamment, il s'avère une réplique quasi parfaite de son visage, alors que tous les autres masques visibles à l'orgie se démarquent par leur extravagance. Cette ressemblance se transforme en un leurre, car le masque finit par se fondre sur le visage de Bill. La scène dans laquelle celui-ci trouve son masque sur l'oreiller démontre parfaitement ce dédoublement de personnalité de Bill. Le masque y prend une valeur métonymique, car il ne représente pas simplement le double du visage de Bill, mais tout son être, celui qu'il a tenté de dissimuler à sa femme, ce voyeur muet de l'orgie. Ce double n'est autre que son moi désirant, un ego auquel se rattache toutes « les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables⁴⁷ ». Le masque permet donc à Bill d'effectuer une auto-observation sur lui-même, plus particulièrement sur cette part de son moi qui s'est laissée guider par ses pulsions sexuelles dans une aventure nocturne des plus étranges.

⁴⁶ À ce sujet, le dédoublement nocturne du héros apparaît « classique » dans la mesure où il s'inscrit dans une tradition de la littérature populaire et du cinéma. On reconnaît ce motif par exemple dans *L'étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson où le héros, médecin respectable le jour et sadique sexuel la nuit, tente en vain de réconcilier sa double identité.

⁴⁷ Freud, *Op. cit.*, p. 238.

Freud mentionne que la représentation du double ressurgit fréquemment chez l'adulte dans ce genre d'auto-observation:

[...] Dans le moi se spécifie peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au reste du moi, qui sert à l'observation de soi et à l'autocritique, qui accomplit le travail de la censure psychique et se fait connaître à notre conscience psychologique comme 'conscience morale'⁴⁸.

La vue du masque sur l'oreiller, au même endroit où sa propre tête devrait reposer, éveille cette conscience morale; elle expose de manière concrète que ce n'est pas le sujet qui dort auprès d'Alice, mais plutôt l'autre moi social, ce double neutre au regard vide, qui répond machinalement à sa femme qu'elle est belle, sans même lui avoir jeté un coup d'œil. C'est l'éveil de cette conscience morale qui, tout à coup, brise le barrage émotionnel de Bill et le pousse à avouer son aventure nocturne à sa femme. Bas les masques!

En plus de se dédoubler, le personnage de Bill est identifié à des figures paternelles qui gravitent autour de lui et qui se présentent comme des doubles idéalisés. À la recherche de son identité, le père s'impose comme la figure parfaite pour remplir ce rôle de « modèle ». Par contre, les pères que rencontre Bill s'avèrent en réalité des figures corrompues, adultères et débauchées, faces cachées d'une existence familiale en apparence normale. Ces figures sont nombreuses: Ziegler, Milich, Nightingale, l'homme en rouge de l'orgie. Il ne fait aucun doute que l'attitude de Ziegler envers Bill n'est rien de moins que paternaliste. Le discours qu'il lui tient dans la salle de billard vise à ouvrir les yeux de Bill sur le sens des événements survenus durant l'orgie, de la même manière qu'un père brise l'innocence de son fils en lui expliquant les dures vérités de la vie. Par ailleurs, son attitude protectrice pendant et après l'orgie renforce son statut paternel symbolique. L'attitude de Bill envers Ziegler nous le confirme, car n'est-ce pas dans le but de plaire à son patron qu'il se rend au bal avec sa jolie épouse, alors qu'il n'en a pas du

⁴⁸ *Ibid.*, p. 237.

tout envie? De plus, ne va-t-il pas tenter de suivre les traces de son père symbolique lorsqu'il essaie de séduire la femme de l'orgie, la même prostituée avec laquelle Ziegler a eu une relation sexuelle pendant le bal? Assurément, c'est l'activité sexuelle extraconjugale de Ziegler qui sert de modèle à Bill, et non ses qualités d'hôte du bal.

De plusieurs points de vue, Nightingale s'impose comme un double de Bill. Il est intéressant de noter que, dans la nouvelle de Schnitzler, ce personnage ne ressemble aucunement à Bill. Au contraire, tout semble les différencier physiquement et mentalement, comme si les deux hommes étaient l'antithèse l'un de l'autre. Dans le film de Kubrick, le choix de Michael Doven dans le rôle de Nick illustre une volonté de ressemblance entre les deux personnages, de même que la similarité du costume qu'ils portent lors du bal des Ziegler. Le personnage de Carl, le fiancé de Marion, subit dans le film une transformation identique, puisque lui non plus ne ressemble pas à Bill dans la nouvelle de Schnitzler. Et pourtant, Kubrick en fait un double de son héros. D'abord, en lui donnant le statut de « docteur » en mathématique (dans la nouvelle il est docteur en littérature) une matière associée à la logique et la rationalité, deux traits qui semblent appartenir au héros de ce film. Ensuite, en choisissant encore une fois un acteur, Thomas Gibson, qui possède un physique proche de celui de Tom Cruise. Et pour que l'illusion du double soit encore plus prononcée, Carl accomplit exactement les mêmes gestes lorsqu'il entre chez le père de Marion : il remet son manteau à la domestique, entre et parcourt l'appartement du père de Marion en sens inverse de Bill— comme à travers un miroir— et pour finir prononce les mêmes paroles à la domestique. Finalement, vis-à-vis Marion, Bill joue le double de l'officier de marine rencontré par Alice à Cape Cod. Ce rapprochement se produit en grande partie grâce à la déclaration d'amour de cette dernière, qui place Bill dans une position semblable à celle qu'aurait tenu l'officier si celui-ci avait parlé avec Alice. Il est un homme de passage dans la vie de cette femme, il est un parfait inconnu ou presque. De plus, Marion ressemble physiquement à Alice, blonde/rousse au teint clair et aux yeux bleus. Les deux aveux

se suivent de près dans le film, –à peine quelques minutes–, ce qui renforce l'idée selon laquelle cette situation est une répétition de celle que vient tout juste de raconter la femme de Bill.

2.4.1.4. Les autres personnages

Dans *Eyes Wide Shut*, la duplication des divers personnages ne fonctionne pas selon un principe unique. On remarque que de nombreux personnages se présentent sous un visage différent selon le jour ou la nuit. C'est qu'à la tombée de la nuit, ils acquièrent une aura de désir, particulièrement aux yeux de Bill, lui-même transformé en sujet désirant. Ce qui apparaissait désirable la nuit devient source de peur le jour. La nuit, Mandy est la salvatrice de Bill pendant l'orgie; le jour, elle devient la morte de la morgue. La prostituée Domino que rencontre Bill lors de sa flânerie nocturne dans les rues de New York ne laisse en rien présager la porteuse du VIH. La petite nymphette cachée dans l'obscurité du magasin de costumes, d'abord intouchable donc d'autant plus séduisante, se transforme à la lumière du jour en une marchandise sexuelle offerte par son propre père. Sans oublier Alice qui, le jour, nous est présentée dans ses activités quotidiennes de mère et de maîtresse de maison, alors que la nuit elle valse au bras d'un Hongrois inconnu, fait le récit d'un fantasme extraconjugal avorté et d'un rêve dans lequel elle participe à une orgie.

D'autres personnages se présentent tout simplement en couple : les deux mannequins du bal des Ziegler, les deux asiatiques de la boutique de costumes, les deux gardiens à l'entrée du manoir. Ceux-ci forment des paires quasi identiques qui semblent jouer des tours au regard du spectateur en redoublant un personnage dans un même plan. Certaines figures emblématiques prennent les traits de plusieurs personnages. La figure de l'homosexuel est à la fois évoquée par les jeunes hommes qui traitent Bill de gai et par le réceptionniste de l'hôtel. La figure du proxénète est incarnée par Milich qui offre sa fille à Bill et par le Commandeur de l'orgie qui offre

ses « filles » symboliques à ses invités. Finalement, certains personnages possèdent plusieurs fonctions pour Bill. Nick est à la fois son double, son ancien camarade d'études, le pianiste du bal et le passeur de l'orgie. Quant à Ziegler, il est le patron et le père symbolique de Bill, l'homme infidèle et froid de la salle de bains et le voyeur de l'orgie.

La duplicité des personnages, fondée sur un principe de contradiction, expose la relativité de la vision; elle démontre qu'à n'importe quel moment une image peut s'inverser. La récurrence de cette duplication des personnages est une des manifestations de cette relativité de la vision que Kubrick tente de mettre en jeu dans *Eyes Wide Shut*, particulièrement pour le spectateur, puisque celui-ci est un des premiers à être confondu par ces dédoublements imprévisibles. Toute cette mise scène de la duplication fait en sorte que les identités peuvent être échangées, au même titre que les rapports. Cela ressemble fort au travail de condensation du rêve qui compresse, superpose les lieux, les actions et les personnes, et ce, afin de mettre en valeur leur caractère commun. La « condensation de plusieurs personnes en une seule confère à toutes ces personnes une sorte d'équivalence, elle les met, d'un point de vue spécial, sur le même plan.⁴⁹ » De la même manière, le film condense les personnages en les associant les uns aux autres, soit par leur ressemblance physique soit par la similarité des situations dans lesquelles ils se trouvent.

2.5 La toute-puissance des pensées

Dans son essai sur l'inquiétante étrangeté, Freud associe étroitement chacun des facteurs pouvant provoquer le sentiment d'*unheimlich* au paradigme du regard. En ce qui concerne la toute-puissance des pensées, Freud l'associe à une très ancienne croyance qui persiste encore de nos jours, à savoir la peur du « mauvais

⁴⁹ Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1925, p. 46.

œil ». D'ailleurs, il considère cette peur comme étant une « des formes les plus répandues et les plus étrangement inquiétantes de la superstition⁵⁰ ». Dans *Eyes Wide Shut*, la peur du mauvais œil se manifeste à la fois par rapport au regard maternel d'Alice et au regard du père symbolique de l'orgie.

Lorsque le regard de la mère se détourne de son nourrisson, celui-ci est plongé dans une profonde détresse; l'instant où les yeux de l'objet convoité le quitte, il cesse d'exister, car c'est dans le regard de sa mère qu'il existe. La puissance du regard maternel sur son enfant est telle que sans lui l'enfant se trouve démuné. En revanche, lorsque ce même regard se tourne vers le nourrisson, ce dernier en éprouve un sentiment de bien être absolu. Cette force du regard d'un sujet sur un autre sujet, objet de ce regard, rappelle la force qui est attribuée au « mauvais œil », car si le regard de la mère ne tue pas au même titre, selon la croyance, que le mauvais œil, il retire tout de même à l'enfant son sentiment d'existence.

Dans le film de Kubrick, le personnage d'Alice est fréquemment associé à son rôle de mère, notamment dans les multiples activités qu'elle partage avec sa fille Helena. Fait intéressant : pendant toutes ces activités associées à la sphère domestique et familiale, Alice porte des lunettes, les mêmes lunettes qu'elle retire avant d'aller au bal des Ziegler et qu'elle ne porte pas lors de sa conversation à propos de l'officier. Clairement, le port de ces lunettes l'associe à son rôle de mère, celle qui doit « voir à tout » dans la maison : c'est elle qui connaît le nom de la gardienne, qui aide Helena à faire ses devoirs, etc. Mais le regard d'Alice semble voir bien au-delà des limites de l'appartement luxueux dans lequel elle se trouve pendant presque tout le film, surtout lorsqu'il s'agit des activités de son mari avec d'autres femmes qui mettent en péril sa fidélité. Il y a deux exemples de ce « pouvoir de voyance » que semble posséder Alice, un qui apparaît tout d'abord comme une coïncidence anodine, et l'autre qui provoque réellement le sentiment d'inquiétante étrangeté. La première situation dans laquelle Alice semble posséder le don du mauvais œil survient pendant la

⁵⁰ Freud, *Op. cit.*, p. 244.

conversation concernant les deux mannequins du bal des Ziegler, alors qu'elle essaie de faire avouer à son mari la nature de ses désirs:

[...] ALICE : I'm not arguing. I'm just trying to find out where you're coming from. BILL : Where I'm coming from? ALICE : Let's say, for an exemple, you have some gorgeous woman standing in your office naked and you're feeling her fucking tits. Now, what I want to know...I want to know what you're thinking about when you're squeezing them.⁵¹

Cet examen médical fictif imaginé par Alice ressemble étrangement à une courte scène entrevue plus tôt, dans laquelle Bill examine dans son cabinet une très belle femme nue. Cette coïncidence évoque plus qu'un simple fruit du hasard, elle renforce la croyance au mauvais œil, les deux scènes étant par ailleurs rapprochées dans le film. Pour le spectateur, cette coïncidence fait partie d'une mise en scène bien orchestrée. Le choix précis de cet examen d'une femme nue témoigne bel et bien d'une volonté de rapprocher les paroles d'Alice d'un événement effectivement vécu par Bill.

Le deuxième exemple est tiré de la séquence du récit du rêve d'Alice. Encore une fois, ce récit fait coïncider une scène imaginaire et un événement vécu par Bill seulement quelques heures auparavant. Alice raconte qu'elle a rêvé qu'elle se trouvait avec Bill dans un champ et qu'ils avaient perdu leurs vêtements. Ce dernier étant parti les chercher, Alice se retrouve seule et se sent tout à coup très bien, débarrassée de toute honte. Elle fait ensuite l'amour avec l'officier de son fantasme sous le regard de Bill. Il s'en suit une orgie dans laquelle elle prend énormément de plaisir, et c'est alors qu'elle se réveille au moment où elle riait de Bill, spectateur passif de cette orgie.

Dans ce cas-ci, le récit du rêve est beaucoup plus élaboré et met en scène

⁵¹« ALICE : Je ne me dispute pas. J'essaie simplement de savoir où tu te situes. BILL : Où je me situe? Alice se lève et se tient au pied du lit. ALICE: Disons par exemple qu'une créature de rêve se trouve dans ton cabinet nue, et que tu lui tâtes les nichons. Ce que je veux savoir, c'est ce que tu penses quand tu les tripotes. » Kubrick, Stanley et Frederic Raphael, *Op. cit.*, p. 136, trad. Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter.

plusieurs éléments qui ne se retrouvent pas dans les événements vécus par Bill. Toutefois, dans le cas où le rêve aurait parfaitement concordé avec l'orgie à laquelle Bill a participé, ce n'est plus un sentiment d'*unheimlich* qui aurait dominé cette scène, mais plutôt l'impression d'assister à un tour de magie. Le rapprochement demeure inévitable, car le rêve fait état d'une orgie dont Bill demeure le spectateur passif, mais affolé par la nudité de son corps (dans l'orgie, c'est son visage qui est dénudé). Ainsi, à deux reprises, et de manière similaire, Alice semble posséder un don de voyance qui met à jour des situations que son mari aurait préféré garder secrètes. Ce don a un côté obscur et plonge le spectateur dans une atmosphère d'inquiétante étrangeté.

Revenons sur la nature maternelle du regard d'Alice et la puissance qu'il exerce sur Bill. Ce dernier ne considère pas Alice comme une femme à part entière, avec toutes les facettes que cela implique, mais plutôt comme « my wife and the mother of my child », ce qui lui procure un sentiment de sécurité. C'est d'ailleurs pourquoi il n'a jamais été jaloux. Or, lorsque le regard d'Alice, qu'il croyait naïvement exclusif, se détourne de lui pour se porter sur un autre objet, toutes ses certitudes semblent l'abandonner. Il n'est plus l'unique objet de désir de sa femme. Ce moment révélateur et douloureux annonce le début de ses aventures nocturnes; à l'instar de l'enfant, il devra faire la découverte solitaire d'un monde inconnu aux abords mystérieux, un monde dont il n'avait pas même soupçonné l'existence jusqu'à présent.

Dans *Eyes Wide Shut*, le mauvais œil n'est pas uniquement féminin, il est également tributaire du regard de l'homme. Dans la séquence de l'orgie par exemple, malgré toutes ses précautions, l'intrusion de Bill est rapidement découverte. Évidemment, les explications subséquentes de Ziegler rayent d'un seul coup la croyance en un mauvais œil omniscient. Alors que Bill pense être à l'abri derrière son costume, plusieurs indices évidents l'ont identifié comme un intrus (taxi, papiers d'identité, retard). Même son masque, qu'il croit garant de son anonymat, s'avère un

signe distinctif de son intrusion. Lorsque Bill est conduit devant le commandeur, son anxiété atteint un paroxysme qui empêche toute vision logique et rationnelle des événements ayant mené à son identification. Par procuration, le spectateur participe à cet affolement, lui permettant ainsi de suivre avec intérêt l'enquête subséquente du héros.

De là, le sentiment d'inquiétante étrangeté qui semble investi dans un mauvais œil, lequel suivrait Bill dans ses escapades et n'aurait de cesse de l'empêcher d'avoir des relations sexuelles avec les femmes qu'il rencontre. La coïncidence des empêchements n'est du reste pas sans lien avec la création de ce sentiment. Ces empêchements de dernière minute d'accomplir l'acte sexuel rappellent d'ailleurs le scénario fréquent des rêves dans lesquels un acte longtemps désiré ne se réalise pas et fait place à un réveil frustrant et douloureux.

2.6 L'animisme

Très proche parent de la toute-puissance des pensées, l'animisme relève également d'une croyance qui trouve son origine à la fois dans les cultures primitives et dans la vie infantile. C'est à partir d'un exemple du chercheur E. Jentsch que Freud décrit l'animisme comme étant un des motifs possibles de l'*unheimlich* : « la situation où l'on 'doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme'[...] l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates⁵² ».

Évidemment, Freud conteste la théorie de Jentsch selon laquelle l'unique source de l'inquiétante étrangeté dans *L'homme au sable* est la figure de la poupée Olympia. Au contraire, il voit dans cet automate féminin une figure amusante qui provoque des situations comiques. Cela ne l'empêche pas de considérer l'animisme

⁵² *Ibid.*, p. 224.

comme un motif de l'inquiétante étrangeté. Selon lui, tout dépend de l'univers dans lequel l'écrivain a choisi de placer ses personnages. Par exemple, lorsque ce dernier utilise un stratagème consistant à laisser le lecteur ou spectateur dans l'incertitude face à certains personnages, en ce qui a trait à leur nature humaine ou artificielle. Non seulement, le dernier film de Kubrick foisonne de ce type de confusion, mais il s'agit là d'une récurrence que l'on retrouve dans son œuvre entière. Dans *Eyes Wide Shut*, cette incertitude participe de l'élaboration du sentiment d'inquiétante étrangeté, mais dans ses autres films, elle sert à des fins complètement différentes. Dans ses trois films où il met en scène des guerres et des soldats (*Paths of Glory*, *Barry Lyndon*, *Full Metal Jacket*), l'homme en uniforme bien positionné dans son rang « devient un automate qui n'agit plus de son propre fait⁵³ ». On n'a qu'à penser aux soldats du peloton d'exécution de *Paths of Glory* ou des compagnons d'armes de Redmond Barry dans *Barry Lyndon*. L'homme peut également devenir un pantin incontrôlable, soit parce qu'il est fou, comme Jack Torrance dans *The Shinning* ou Jack D. Ripper dans *Doctor Strangelove*, soit parce qu'on lui a soutiré son libre arbitre, comme le personnage d'Alex dans *A Clockwork Orange*.

Dans *Eyes Wide Shut*, de nombreux pantins humains et mannequins de plastique passent devant nos yeux et ceux du héros. Il y a, premièrement, les mannequins de la boutique de costumes de Milich qui, de l'avis de ce dernier, « looks like alive ». À l'exception des quelques membres « actifs » de l'orgie, la majeure partie des femmes et des hommes présents ne sont que des spectateurs immobiles assistant à des actes sexuels. Seul Bill semble se déplacer dans le manoir. Cette immobilité prolongée et partagée par tous produit une incertitude quant à leur réelle humanité. L'incertitude est d'autant plus justifiée dans la version nord-américaine du film étant donné qu'un certain nombre des spectateurs ne sont pas des acteurs, mais

⁵³ Diane Morel, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, Coll. Études littéraires Recto-verso, 2002, p. 75.

des personnages ajoutés numériquement.⁵⁴ Cette auto-censure préventive, autorisée par le réalisateur, a permis au film d'éviter d'être réservé à un public de 18 ans et plus. Pour les spectateurs au courant de ce détail technique, la réalité de ces personnages anonymes devient encore plus confuse, ne sachant plus s'il s'agit bel et bien d'acteurs ou de simples images synthétiques. En opposition à l'immobilité, mais toujours dans le même but, « Kubrick, qui a chorégraphié la démarche des femmes nues de l'orgie afin de leur donner un caractère somnambulique, introduit une distance avec ces personnages masqués qui font penser à des statue animées⁵⁵».

Le personnage de Mandy accentue également le sentiment d'inquiétante étrangeté proche de l'animisme, notamment dans la séquence de la visite de Bill à la morgue. Cette fois-ci, la croyance animiste se manifeste à l'inverse de la séquence de l'orgie, puisque ce n'est plus la vie du personnage qui est remise en doute, mais sa mort. Le corps nu et gris allongé sur le plateau de métal attire étrangement Bill qui s'approche de plus en plus du visage, comme s'il avait l'intention de l'embrasser. Le principal élément qui provoque ce sentiment que le cadavre est vivant est sans aucun doute le regard. Le cinéma nous a habitué à voir des cadavres aux yeux clos, des gestes comme celui qui consiste à fermer les yeux d'un mort. « Par le désarroi qu'elle apporte à la vie sociale, la mort est une souillure pour les vivants, qui nécessite des rites spéciaux, des purifications, des interdictions⁵⁶ ». Parmi ces rites, on retrouve le geste de fermer les yeux, geste qui donne le sentiment que la personne en question ne fait que dormir, car dans l'imaginaire, le sommeil et la mort sont étroitement liés. Ce geste repousse également la crainte que provoque la vue d'un regard aveugle, étant donné que celui-ci est fréquemment associé à des pouvoirs et des forces occultes. La fixité du regard mort de Mandy semble effectivement investie

⁵⁴ La version européenne présentée en salles et sur le DVD (zone 2) n'a pas été censurée à l'aide de ces spectateurs numériques. Source : *DVD mania*, n° 7, juin 2000.

⁵⁵ Michel Ciment, *Kubrick*. Paris, Calman-Lévy, édition définitive, 1999, p. 312.

⁵⁶ Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, E. de Boccard, Coll. École Française d'Athènes, 1965, p. 305.

de pouvoirs occultes, puisque Bill donne l'impression d'être hypnotisé. De plus, le fait que les yeux de Mandy soient encore ouverts donne le sentiment qu'elle pourrait s'animer à tout moment.

Chez l'être humain vivant, la fixité momentanée du regard exprime l'attention, l'effroi, la crainte, la colère, la haine, etc. Lorsque cette fixité se prolonge à un point où elle n'est plus momentanée mais permanente, elle acquiert une anormalité, un caractère contre nature et suspect qui inspire la crainte. En contrepartie, plusieurs moments du film présentent le visage et le regard de Bill littéralement hypnotisé, affichant une fixité momentanée. On pense notamment à la scène où il embrasse Domino, scène dans laquelle il est tiré de sa fixation par le téléphone. Cet exemple témoigne d'une fixité momentanée du regard et du visage de Bill, qui semble ensorcelé par ce baiser interdit. Dans la scène de la morgue, la fixité du regard de Bill semble aussi provoquée par un charme émanant du cadavre, dont le baiser est, pour des raisons différentes mais évidentes, frappé d'interdit. Ce prolongement de la fixation du regard du héros, combiné à celui encore plus dérangeant du cadavre, perturbent le spectateur. Dans son ouvrage sur *Le symbolisme de l'œil*, Waldemar associe ce malaise au spectacle qu'offre le regard vide des statues et des masques :

[...] Cette fixité donne une impression pénible aux spectateurs, car l'œil semble voir, tout en étant inerte, privé de vie. Elle rappelle celle [...] de l'œil rapporté des statues, qui peut inspirer l'effroi, de l'ouverture sombre des masques figés. Cet œil fixe n'a pas la mobilité de la vie, il a l'immobilité de la mort.⁵⁷

Il n'y a pas de statues dans *Eyes Wide Shut*; par contre il y a des mannequins dans la boutique de Milich, ainsi que des voyeurs immobiles. Dans le cas des voyeurs, leurs regards ne sont pas simplement figés sur leur visage, ils transparaissent timidement derrière des masques, fixés sur le spectacle de la sexualité; les mannequins de la boutique semblent observer les ébats de la fille de Milich avec deux hommes de passage, tandis que les voyeurs de l'orgie observent des couples en

⁵⁷ *Ibid.*, p. 307-308.

action. Ces regards, étrangement fixes, possèdent effectivement l'immobilité de la mort. Pour les voyeurs de l'orgie, le spectacle qui s'offre à eux semble les priver de tous mouvements, de toute réaction physique. Le cadavre de Mandy est en fait une représentation tangible de cette mortification momentanée qui semble s'emparer des spectateurs de cette soirée. Il est à remarquer que ce regard privé de vie, mais toujours dessillé, offre une image étonnamment concrète du titre même du film, c'est-à-dire les yeux grands fermés.

En plus des yeux ouverts de Mandy, d'autres éléments influencent l'attitude de Bill envers ce cadavre. Sur le plan du récit, on pense particulièrement à la scène de la surdose de Mandy chez les Ziegler, dans laquelle les acteurs sont disposés de manière quasi similaire à la scène de la morgue. Dans les deux scènes, Bill est conduit par un personnage masculin au chevet de Mandy, qui vient de faire une surdose. Ce dernier reste en retrait durant l'intervention du médecin qui tente de ranimer la jeune femme. L'intervention de Bill dans la première scène se déroule uniquement par le biais de la parole, car il ne fait que lui répéter « Look at me » jusqu'au moment où effectivement elle revient à la vie et le regarde. Dans la scène de la morgue, Mandy le regarde, du moins elle en donne l'impression, mais cette fois-ci, elle est bien morte. Lorsque Bill approche son visage de celui de Mandy, un zoom *in* de la caméra s'approche de leurs deux visages à la même vitesse que le héros. Cette combinaison du mouvement de Bill et de la caméra donne l'impression qu'il semble vouloir l'embrasser, comme si le baiser du prince charmant pouvait ramener la belle au bois dormant à la vie.

L'immobilité qui provoque la confusion entre la vie et la mort survient à un autre moment du film, à savoir la séquence de l'aveu d'Alice. Quelques minutes avant le début de son récit sur l'officier, Alice bougeait énormément dans la chambre et la caméra suivait ses gestes de manière aussi active, plus particulièrement lors de sa crise de fou rire pendant laquelle la caméra s'agite de manière aussi soudaine qu'Alice. Mais lorsque cette dernière débute son récit sur l'officier, elle s'assoie par

terre devant la fenêtre. Plus son histoire avance, plus le tempo de sa voix ralenti, plus le ton de sa voix baisse et plus son corps devient immobile, de même que la caméra. À la fin de cet aveu difficile, le couple est littéralement figé en statues, leurs yeux ne clignent même pas, et cette immobilité atteint jusqu'au spectateur qui n'a d'autre choix que de sursauter lorsque la sonnerie du téléphone retenti. Dans son histoire, Alice mentionne : « He glanced at me as he walked past. Just a glance. Nothing more. But I could hardly move.⁵⁸ » et c'est exactement ce qui se produit dans cette séquence : Bill et Alice, cadrés en plan rapproché, de même que la caméra sont pétrifiés, comme hypnotisés par le récit qui vient tout juste de prendre fin.

Kubrick glisse dans son film une allusion subtile au texte de Freud sur l'*Unheimlich* et à la croyance animiste des enfants. Cette allusion se trouve au tout début du film, lorsque le couple Harford s'apprête à quitter son appartement pour le bal et qu'il formule ses dernières recommandations à la gardienne et à l'enfant : Alice- Helena, are you ready for bed? Helena- Yes Mommy. Can I stay up and watch The Nutcracker?⁵⁹ » Ce conte relate les péripéties d'un personnage de bois, le casse-noisette, qui devient animé, tout comme le personnage d'Olympia dans *L'homme au sable* d'Hoffmann.⁶⁰ En plus de faire référence à la croyance animiste infantile, ce conte est mentionné dans le texte de Freud. En y faisant volontairement allusion - ce détail n'est pas présent dans la nouvelle de Schnitzler -Kubrick renvoie subtilement au texte sur l'inquiétante étrangeté.

2.7 Éros et Thanatos : un regard vacillant entre pulsion de vie et pulsion de mort

⁵⁸ « Il m'a regardé en passant. Un simple regard. Rien de plus. Mais je ne pouvais presque plus bouger. », Kubrick et Raphael, *Op. cit.*, p. 140.

⁵⁹ « Alice- Prête pour la nuit, Helena? Helena- Oui, maman, je peux regarder " Casse-noisette" ? », *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰ Il est à noter que le récit de *Casse-noisette* a également été écrit par Hoffmann.

Nous avons vu comment le personnage de Mandy revenait à la vie pour, semble-t-il, mieux mourir la journée suivante par la simple voix de Bill, comme si celui-ci possédait un pouvoir magique. Répétée plusieurs fois, la phrase impérative « Look at me » résonne effectivement telle une formule magique, mais surtout comme un appel à la conscience. Regarder (en anglais *look*) équivaut à être conscient et le terme grec *theoria* équivaut à observer, voir. C'est dire à quel point le regard est lié au savoir et à la connaissance. Dans ce cas-ci, le regard tient le même rôle salvateur que la voix, car c'est bien le regard du médecin Harford qui se pose sur Mandy et non celui du voyeur pervers de l'orgie. Regard qui précipitera la même femme qu'il a sauvée à se sacrifier pour lui épargner un châtement. C'est ainsi que le regard de Bill peut être à la fois porteur de vie, lorsqu'il joue son rôle de médecin, et porteur de mort, lorsqu'il devient un être désirant.

Le regard du spectateur est également très actif dans le film, car s'il veut retrouver son chemin dans le labyrinthe de Kubrick, il se doit de garder l'œil ouvert. Les images que le film présente laissent une grande liberté au spectateur, notamment pour y déceler les forces antagonistes qui s'y affrontent. La scène de la surdose de Mandy en est un bon exemple. À l'intérieur d'un seul plan se retrouve le corps nu de Mandy, qui vient de frôler la mort, et un tableau qui représente une femme enceinte allongée classiquement sur le côté, exposant fièrement son ventre. Ces deux femmes sont étroitement liées à la sexualité, mais elles symbolisent les forces antagonistes qui s'y affrontent. La consommation de drogue par Mandy survient après sa relation sexuelle avec Ziegler, signe évident d'un désir d'autodestruction. Inversement, le corps nu de la femme enceinte symbolise le renouvellement de la vie par le biais de la sexualité. Ce plan illustre parfaitement le fait que la « pulsion de mort ne se révèle jamais à l'état pur, mais intriquée avec les pulsions érotiques ⁶¹ ». De là, l'intérêt de montrer en arrière-plan cette peinture de Christiane Kubrick. Le cadrage se voit donc investi du rôle de médiateur entre deux figures opposées, mais indissociables,

⁶¹ *Dictionnaire de la psychanalyse*, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, Paris, 1997, p. 710.

symbolisant la nature agonistique et antagonistique de la relation entre la pulsion de vie et la pulsion de mort.

Il existe d'autres scènes dans lesquelles cette relation est mise de l'avant, comme celle où Bill rend visite à Marion dont le père vient tout juste de mourir dans son sommeil. Alors que le cadavre de son père gît sans vie à quelques mètres d'elle, Marion ne peut s'empêcher d'avouer au docteur son amour pour lui et l'embrasse passionnément. Le fait que la mort n'est jamais très loin du sexe, et inversement, s'avère fréquemment un principe de base des films de Kubrick. Les deux forces y sont habituellement liées par le biais du récit et de l'image. À ce sujet, Pierre Guiliani note que :

[...] être sujet-sexe, est appelé en permanence par les forces de la mort. Lacan le précise davantage : 'pour la même raison qui fait que c'est par le leurre que le vivant sexué est induit à sa réalisation sexuelle, la pulsion est foncièrement pulsion de mort et représente en elle-même la part de la mort dans le vivant sexué'⁶².

Eyes Wide Shut est un film construit en trompe-l'œil, rempli de leurres visuels qui forcent le public à progresser dans son investigation de l'image filmique. Le titre est le premier leurre dans lequel le spectateur est plongé visuellement; son œil pressé croit reconnaître l'expression familière « eyes wide open », mais l'imposant titre blanc sur fond noir a tôt fait de le forcer à regarder plus attentivement ce qui lui est donné à voir, soit « Eyes Wide Shut ». Quant au héros, les leurres, ou plutôt les appâts qu'il rencontre durant son aventure ont été répertoriés dans différentes parties de ce mémoire, et il ne fait aucun doute que la « réalisation » que poursuit le héros est belle et bien d'ordre sexuel. C'est pourquoi sa quête dans un univers entre fantasme et réalité l'amène à rencontrer les forces de la mort. D'ailleurs, les leurres concernent le plus souvent une part sexuelle inconnue et cachée, comme dans la séquence du bal des Ziegler où au « moment de se laisser aller au bout de l'arc-en-ciel, à l'invitation de deux sirènes pendues à ses bras, le spectre de la mort lui apparaîtra, tel un surmoi

⁶² Pierre Guiliani, *Stanley Kubrick*, Collection Rivages/Cinéma, Paris, Rivages, 1990, p. 38.

exigeant, pour lui rappeler les liens entre sexualité et pulsion de mort⁶³ ».

CHAPITRE III

LE FILM EN TANT QU'OBJET D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

3.1 *Eyes Wide Shut* : un public et des critiques confondus

Ce n'est pas une surprise si les critiques concernant le dernier film de Stanley Kubrick se sont avérées contradictoires. Plusieurs lui reprochaient son anachronisme, sa longueur inutile, son New York artificiel, la fausseté du jeu de ses acteurs, etc. L'intérêt de ces critiques provient du fait que le film de Kubrick tente d'abord et avant tout de plonger le spectateur dans une expérience visuelle qui provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté. Car tous ces reproches concernent des techniques qu'utilise Kubrick pour créer un univers qui semble en apparence réaliste, mais qui se révèle peu à peu ne pas l'être. Nous avons vu plus tôt que la notion d'*unheimlich* était présente dans le récit et dans divers éléments de la narration, mais ce qui fait toute la force de ce film réside dans l'utilisation du matériau filmique en vue de faire vivre au spectateur une expérience visuelle qui le conduit à ressentir l'*unheimlich* et non pas simplement à voir ce sentiment agir sur le héros ou à le ressentir partiellement par le biais de son identification à celui-ci. Toutefois, le spectateur peut

⁶³ Stéphane Lépine, « La nuit transfigurée », *24 images*, n° 98-99, automne 1999, p. 85.

être frustré suite au premier visionnage de ce film, car il a l'impression d'avoir été trompé. La bande-annonce semblait présenter un drame conjugal à teneur érotique, alors que le film ressemble plutôt à un « drame fantastique ». Ces attentes font en sorte que le spectateur n'est pas nécessairement en mesure de comprendre ou de nommer le sentiment qu'il a éprouvé face à ce film. Ce n'est qu'après avoir mis de côté ses attentes qu'il peut pleinement vivre et apprécier l'expérience cinématographique que permet ce film.

3.2 Une expérience littéraire qui devient cinématographique

Dans une des rares entrevues qu'il a accordées aux médias, Kubrick expliquait son approche systématique de l'adaptation littéraire comme un processus de réception nécessaire à la création de l'œuvre cinématographique⁶⁴. En d'autres mots, il lui est indispensable de se placer dans une position de lecteur qui réagit face à un texte littéraire afin de noter sa réaction et ainsi pouvoir évaluer, en partie évidemment, la réaction de son futur public. Ce commentaire démontre à quel point ce réalisateur pense son cinéma en termes d'expérience, à quel point la réaction du spectateur tient une place dans sa réflexion et dans son processus créateur. Ce souci du public le rapproche énormément de la pensée d'Hitchcock, lequel est devenu un maître dans l'élaboration d'un sentiment bien connu au cinéma : la peur. Sans aucun doute, Kubrick reconnaît le pouvoir de l'auteur à faire vivre une expérience à son lecteur, et c'est ce qu'il recherche et trouve dans les livres qu'il choisit d'adapter. Toute cette expérience ne serait évidemment pas possible si le lecteur –dans le cas qui nous intéresse, le spectateur –, ne possédait pas « une malléabilité particulière⁶⁵ ». Cet état de fait donne un pouvoir au créateur qui « par l'état d'esprit dans lequel il nous

⁶⁴ Concernant les entrevues de Stanley Kubrick : Gene D. Phillips, [dir.], *Stanley Kubrick Interviews*, University Press of Mississippi/Jackson, 2001.

⁶⁵ Freud, *Op. cit.*, p. 262.

plonge, par les attentes qu'il suscite en nous, [...] peut détourner nos processus affectifs d'un certain enchaînement et les orienter vers un autre⁶⁶ ».

Lorsque Freud publie pour la première fois son texte *Das Unheimlich* en 1919, il n'est pas question de cinéma, même si cet art a exercé une influence considérable sur la théorie psychanalytique freudienne. La nouvelle de Schnitzler, adaptée par Kubrick presque un siècle après sa parution, s'avère un parfait exemple de ce que Freud démontre à l'aide de *L'homme au sable* d'Hoffmann. La force de l'adaptation de Kubrick vient justement du fait qu'il ne s'arrête pas à la narration en ce qui concerne le développement du sentiment d'inquiétante étrangeté. Il va puiser dans les ressources particulières de son médium pour revisiter la théorie de Freud et créer une expérience visuelle d'*unheimlich* qui est unique et spécifique au cinéma. Par le biais du dispositif filmique, il multiplie les motifs de double, d'animisme, de toute-puissance des pensées, de rêve, etc., tous des éléments liés directement à cette théorie freudienne. Il va sans dire que le repérage de ces éléments liés à la forme du film demande un certain recul par rapport à « l'histoire » du film, recul nécessaire à l'analyse du sens que les détails visuels prennent dans leur relation à l'ensemble. C'est cette deuxième analyse d'*Eyes Wide Shut* qui permet de voir comment sa forme s'associe à son récit dans la production de l'inquiétante étrangeté.

3.3 L'expérience spectatorielle de l'inquiétante étrangeté par le biais des techniques cinématographiques

Comme nous l'avons déjà précisé, « l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque

⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

des conditions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées ⁶⁷ ». L'inquiétante étrangeté représentée nécessite pour sa part un travail minutieux :

[...] *dans la création littéraire [et cinématographique], beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté qui ne se rencontrent pas dans la vie.*⁶⁸

L'expérience cinématographique étant d'abord perceptive, la distinction entre l'expérience « vécue » et « représentée » tend à s'effacer. La tâche du réalisateur consistant à donner une impression de réel s'avère beaucoup plus aisée que pour l'écrivain qui n'a pas la possibilité de « montrer »⁶⁹ et qui ne peut que « raconter ». Toutefois, l'impression de réel ne suffit pas à former un climat propice à l'éclosion de l'*unheimlich*; l'environnement doit donner une impression de familiarité. Une chose est d'abord *heimlich* avant d'être *unheimlich*. En d'autres mots, Kubrick se doit d'établir, dans *Eyes Wide Shut*, un monde en apparence réaliste promettant une réalité commune aux spectateurs. Car c'est en recréant un univers familier qu'il peut berner le spectateur pour aller ensuite au-delà de cette réalité. La transposition de l'univers bourgeois de Vienne décrit par Schnitzler (univers contemporain de l'élaboration de la psychanalyse de Freud) dans le milieu bourgeois new-yorkais et contemporain permet au réalisateur de construire un environnement réaliste connu du public américain. Les rues de New York ont été si souvent filmées qu'elles constituent un environnement familier pour les spectateurs, même pour ceux qui n'ont jamais visité cette ville. En ce sens, les décors intérieurs et extérieurs devraient participer à l'élaboration d'un paysage en apparence réaliste et familier. Celui-ci a tôt fait de dévoiler ses zones d'ombre et d'inquiétude.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 259 (en italique dans le texte)

⁶⁹ Au sujet de l'opposition en « montrer » et « raconter » (« *telling* » et « *showing* ») voir Semour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) », in Mitchell, W. J. T. [dir.], *On Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, 270 p.

3.4 Les décors

3.4.1 Un New York onirique

Que des critiques lui aient reproché le manque de réalisme de sa reconstruction d'une des villes les plus filmées aux États-Unis, cela ne fait que renforcer l'idée voulant qu'un des buts de Kubrick n'ait pas été de recréer un New York réaliste, mais une ville en *apparence* réaliste. Le New York qu'il nous présente semble irréel la nuit, parsemé de ses néons blafards contrastant avec ses lumières de Noël criardes. Cette reconstitution construit une représentation matérielle de l'univers fantasmatique dans lequel Bill baigne depuis l'aveu de sa femme. Le monde autour de lui prend la même teinte érotique que ses pensées et que sa reconstitution fantasmatique de la scène sexuelle entre sa femme et l'officier. New York devient une construction à la limite onirique, de même qu'un lieu fortement chargé d'énergie sexuelle. Un couple s'embrasse passionnément contre un mur, des garçons harcèlent Bill de remarques vulgaires, une prostituée l'aborde au coin d'une rue, une nymphette le séduit du regard et, finalement, Nick lui donne la chance de participer à une orgie secrète. Toutes ces invitations sexuelles reflètent l'état d'esprit dans lequel il se trouve. Le fait qu'aucune d'entre elles ne se concrétise confirme que l'univers dans lequel *Eyes Wide Shut* plonge le spectateur n'est pas de la réalité mais du fantasme. Et c'est en partie grâce à cet environnement que naît le sentiment de l'*unheimlich* chez le spectateur.

On pourrait même avancer sans trop de difficultés que la vision recherchée pour les décors s'avère inspirée de stéréotypes, d'éléments « trop » familiers. Lumières glauques, pavés mouillés, tas de poubelles à chaque coin de rue, foule bigarrée, cafés minuscules encombrés d'oiseaux de nuit, « dinner » au comptoir chromé, boîte de jazz au fond d'un sous-sol, taxis jaunes, etc. Le New York d'*Eyes Wide Shut*, c'est aussi « the city that never sleep », une allégorie de Bill Harford, cet

explorateur nocturne qui ne semble jamais dormir. Bref, de nombreux clichés liés à cette ville sont présents dans l'esthétique de Kubrick. C'est un New York entièrement reconstruit à partir de photos, de souvenirs et de l'imagination de son réalisateur, une ville entièrement *représentée*. Elle représente à la fois l'univers fantasmatique du héros et la symbolisation d'une ville mythique. Le New York londonien d'*Eyes Wide Shut* questionne donc plus que la simple notion de représentation réaliste, il renverse l'expérience de perception au cinéma; il impose, comme à la surface palpable du film, des images impossibles à sortir de leur cadre d'images, de clichés.

3.4.2 Le retour du même, un constant déjà-vu

Sans utiliser l'expression de déjà-vu, la conception freudienne « du retour permanent du même [et] de la répétition des mêmes traits de visage, de caractères, destins, actes criminels, voire de noms⁷⁰ » définit parfaitement ce genre d'impression. Dans *Eyes Wide Shut*, l'impression de déjà-vu naît en partie du fait que les lieux représentés se ressemblent entre eux de manière frappante. Dans cette ressemblance, on perçoit une répétition des éléments du décor et de l'architecture, ce qui donne le sentiment d'un retour permanent du héros sur un même lieu. La répétition de certains plans, d'actions, de mouvements de caméra, de déplacements d'acteurs, de techniques de montage et de types d'éclairage participe aussi à l'élaboration de cette impression.

Qu'il soit narratif ou matériel (visuel), l'espace fonctionne, dans *Eyes Wide Shut*, sur le principe du retour du même. L'appartement des Harford et celui du père de Marion sont en réalité le même appartement, car ils ont été faits à partir du même décor. La salle de bal des Ziegler réapparaît sous l'apparence de celle du manoir de l'orgie. En plus de retrouver au manoir les mêmes rideaux de lumières blanches, on y voit danser des couples sur une musique frivole qui ressemble à s'y méprendre à la musique que l'on entend pendant le bal des Ziegler. Même si certaines personnes

⁷⁰ Freud, *Op. cit.*, p. 236.

sont nues, elles dansent néanmoins exactement comme les couples du bal de Noël, c'est-à-dire nonchalamment, sans éclats de rire, ni mouvements trop marqués, presque trop lentement semble-t-il, comme des somnambules envoûtés par la musique.

Les accessoires des décors participent également à la construction d'un espace fondé sur le retour du même. Quoi de mieux que la période des fêtes de Noël pour exploiter ce principe. En tant que symbole occidental parfait de cette période de l'année, le sapin de Noël trône au cœur de tous les foyers visités par le héros, à l'exception près du manoir où se déroule l'orgie. Que ce soit dans la maison de Ziegler, le bureau médical de Bill, l'appartement de Domino, celui du père de Marion et même dans la boîte de la Barbie qu'Helena prend dans le magasin de jouets, on trouve un arbre de Noël, si conventionnel qu'on dirait toujours le même. Les accessoires décoratifs, qu'ils soient de Noël ou de tous les jours, ne cessent de se répéter d'un lieu à l'autre. Sans faire une liste exhaustive, remarquons simplement la récurrence des rideaux de lumières blanches, des couronnes en fausses branches de sapin, des banderoles de lumières colorées et des étoiles illuminées. On note également les rideaux rouges qui habillent les nombreuses fenêtres des appartements et maisons, les tapis rouges, les peintures de Christiane Kubrick, etc. L'uniformité des décorations de Noël rappelle évidemment celle de nos propres foyers, mais dans le cadre d'un film où chaque détail est choisi avec soin, c'est le caractère conventionnel et artificiel de ces images qui se démarque de l'ensemble. Tous ces clichés sur la période des fêtes (fêtes « de bureau » auxquels on ne souhaite pas aller, magasinage et emballage des cadeaux interminable, suraccumulation de décorations toutes plus clinquantes les unes que les autres) montrent à quel point cette période de l'année est vide de sens et uniquement fondée sur les apparences. À ce sujet, la brève discussion entre le couple des Harford et celui des Ziegler fournit un parfait exemple de cette mascarade à laquelle se prêtent Bill et Alice. La quasi-totalité de cet entretien tourne autour de commentaires, à la fois d'Harold et de sa femme, à propos de la robe et de la beauté d'Alice. Dans *Eyes Wide Shut*, le caractère superficiel de

l'existence prend sa pleine mesure dans la représentation du couple contemporain que forment les Harford. Il n'est plus simplement question de superficialité, mais de banalité de la vie de couple. Les activités du temps des fêtes auxquelles Bill et Alice participent avec peu d'enthousiasme accentuent cette facette de la conjugalité. Dans le cas de cette représentation précise du couple contemporain, ce qui, chez Freud, était « familial », devient chez Kubrick « banal ».

Au cœur de l'inquiétante étrangeté se produit un sentiment de désorientation qui naît, en partie, de l'impression de déjà-vu d'un lieu perçu à la fois comme familier et étranger. C'est principalement le choix des décors qui produit cet effet dans *Eyes Wide Shut*. À la fois pareils, mais différents, les lieux que visite Bill donnent le sentiment d'avoir déjà vu cet endroit. Malgré la variété des lieux et des déplacements du personnage principal, le mouvement général qu'inspire ce film ressemble à un « sur-place », sans compter que la structure même du récit tient de l'ellipse. Comme lors d'une course onirique où, malgré ses efforts, le rêveur n'arrive pas à distancier le personnage effrayant qui le pourchasse, Bill tente de fuir le cadre du foyer conjugal. Il ne trouve plus aucun réconfort dans ce lieu qui lui est devenu étranger et où sa femme- celle qui a ébranlé sa confiance et qu'il ne reconnaît plus- se trouve et l'attend. Le caractère répétitif et artificiel de New York, s'il a son effet sur le spectateur, est parfaitement cohérent avec la structure narrative du film et le sentiment vécu par le personnage. Lorsque ce dernier revient finalement dans son foyer, il est conscient que la menace qui pèse sur son couple ne vient pas de l'extérieur, de l'officier par exemple, mais de l'intérieur. Alice et Bill sont porteurs de cette menace, car ils sont des sujets remplis de craintes et de pulsions. Ce que Bill a fui à travers son escapade new-yorkaise n'est rien d'autre que lui-même, c'est-à-dire la transposition de ses propres désirs adultères sur ceux de sa femme. Il prend donc conscience qu'il ne peut y échapper s'il veut sauver son mariage.

N'étant pas maître du regard qui explore l'espace du film, le spectateur n'a pas la possibilité de vérifier ses hypothèses sur la ressemblance des lieux. Mais la confusion du spectateur n'est pas l'intérêt de cette condensation des lieux et des

espaces, elle donne plutôt l'impression de chercher à créer une image générale d'un lieu : un appartement bourgeois, les rues d'une grande ville, la demeure de propriétaires très riches. La situation que vit le couple Harford s'y trouve par le fait même banalisée, les personnages devenant aussi interchangeables que les lieux de leurs actions.

3.5 Les éclairages et la couleur

C'est avec les trois couleurs primaires (bleu, rouge, jaune) que Kubrick illumine les objets, les personnages et les décors de son film. Par les jeux d'éclairage ou simplement par la couleur des objets, il ressort de ce travail minutieux un principe des couleurs primaires qui s'applique du premier jusqu'au dernier plan; un principe de composition de l'image, de montage à l'intérieur du plan. « Le vrai travail exige de penser la couleur aussi comme un montage, de la penser d'abord comme détaché de l'objet [...] le montage est 'intellectuel', c'est-à-dire qu'il est dans l'œil⁷¹ ». L'observation des plans du film permet de saisir ce travail, mais c'est grâce aux photos tirées du film qu'il est possible de fixer, comme de la peinture sur une toile, ce montage « dans l'œil » à la fois subtil et marqué. Il ne s'agit pas d'une palette variée de ces couleurs, mais bien des teintes les plus pures, les plus vives, ce qui a pour conséquence d'accentuer le contraste entre elles. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans *Eyes Wide Shut* : créer un contraste, et ce le plus souvent dans une seule image, afin de donner à ce plan une consistance plastique à travers une importante profondeur de champ. L'utilisation d'une lentille à grande focale ouvre l'espace dans le plan et permet de montrer plusieurs parties de cet espace en un seul coup d'œil. Dans le cas présent, le principe de contraste entre le bleu, le rouge et le jaune permet de diviser l'espace dans un même plan, de faire du montage par le biais des couleurs.

⁷¹ Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, p. 124.

C'est ainsi que lorsque les personnages principaux de l'action baignent dans un éclairage jaune, l'espace en arrière-plan apparaît bleu ou comporte du rouge, et vice-versa. La scène de l'aveu d'Alice exploite parfaitement ce genre de division de l'espace et de contraste des couleurs primaires. La salle de bains et la fenêtre, que l'on voit en arrière-plan, sont entièrement saturées de bleu; tandis que le couple est éclairé de jaune, les lampes de chevet accentuent cette couleur; et les principaux accessoires du décor (couvre-lit, lit, rideaux, etc.) sont d'un rouge vif (voir figures 2, 3, et 4 en annexe).

À l'inverse, le montage se fait aussi à partir des couleurs. Ceci apparaît très clairement dans la scène de la discussion au téléphone entre Bill et Alice. Pendant ce court échange, le montage filmique nous transporte en alternance de l'appartement de Domino et à celui des Harford. Alors que la chambre à coucher de Domino baigne dans une lumière rouge, la cuisine dans laquelle Alice regarde la télévision est plongée dans un éclairage bleuté. (Voir figure 5, 6, et 7 en annexe) Ce principe de contraste et de division de l'espace, à l'intérieur d'une seule image ou au sein du montage, s'applique à la totalité du film. Ceci explique en partie pourquoi, alors qu'ils sont si marqués, ces contrastes deviennent transparents pour le regard du spectateur qui finit par ne plus les remarquer. Le montage alterné entre la chambre et la cuisine permet de créer un contraste entre ces deux couleurs, alors qu'elles ne coexistent pas dans un même plan. Dans cette scène en particulier, ce travail esthétique des couleurs permet de symboliser les sensations vécues par les personnages. L'éclairage rouge de la chambre de Domino produit une atmosphère réconfortante qui incite aux contacts physiques. La chaleur qui s'en dégage reflète celle qui se dégage des corps lorsqu'ils s'étreignent. À l'opposé, la cuisine des Harford donne l'impression d'un lieu froid. D'ailleurs, Alice s'y trouve seule, assise devant la télévision qu'elle semble regarder distraitement, tout en mangeant des biscuits. Cette combinaison, télévision et nourriture, est l'exemple parfait de l'ennui et des compensations liés à la solitude. Ainsi, le contraste des couleurs de cette scène double littéralement le contraste de l'état d'esprit des deux personnages. Les seuls

plans qui ne correspondent pas à ce modèle de contrastes sont ceux de la ville de New York filmée de jour. Ces plans sont les seuls à avoir été filmés à New York et leur éclairage est entièrement naturel. (Voir figure 8 en annexe) Dès lors, il est difficile de jouer avec un éclairage artificiel, d'autant plus qu'il s'agit de plans d'ensemble. Mais aussitôt la nuit tombée, les plans de la ville, filmés dans les studios londoniens, acquièrent les mêmes couleurs primaires que les lieux intérieurs.

Ce travail des couleurs illustre d'abord et avant tout une recherche esthétique. Comment, par le biais des éclairages et des couleurs, transformer un espace afin de lui donner à la fois une *apparence* réaliste, tout en renforçant son caractère irréel et onirique? Comment attirer le regard du spectateur vers un univers visuel qui, à la fois, l'invite à pénétrer dans un récit fictionnel et le guide vers une réflexion sur l'envers du décor? Encore une fois, l'espace provoque une confusion entre réalité et fiction. Les couleurs et leurs contrastes rendent étranges des lieux qui, en d'autres occasions, seraient tout ce qu'il y a de plus familiers (salle de bains, cuisine, chambre à coucher, etc.) C'est du point de vue esthétique des contrastes qu'on peut remarquer une symbolisation des forces en opposition qui agissent dans le film et forment l'enjeu psychologique des personnages. Dans les deux scènes mentionnées à titre d'exemple (l'aveu et la discussion téléphonique), les Harford se trouvent en conflit par rapport à leurs désirs et leurs pulsions sexuelles pour un tiers. Dans la première scène, Alice ravive, par le biais de son récit, son désir fou pour l'officier; dans la deuxième scène, Bill se retrouve complètement envoûté par le baiser de Domino. Toutefois, ce désir reste en plan, il ne trouve aucun assouvissement. En ce sens, la quête de cet assouvissement motive l'aventure de Bill. En proie au désir, le personnage exprime, soit par son discours (Alice), soit par son action (Bill), qu'il ressent des émotions contradictoires face à cette situation désirante qui le submerge. C'est ainsi que le jeu des contrastes illustre de manière plastique le conflit émotionnel qui se déroule sous les yeux des spectateurs et acquiert une valeur symbolique.

3.6 Le montage et les mouvements de caméra

Le récit d'*Eyes Wide Shut* implique une répétition de certaines actions puisque, suite à son aventure nocturne, le héros mène sa propre « enquête » afin de découvrir le sort qui a été réservé à son passeur, Nick, et à la prostituée qui s'est sacrifiée pour lui. À la manière du récit, les plans et leur montage, ainsi que les mouvements de caméra, se répètent de manière symétrique dans les deux parties du film. C'est ainsi que la marche de Bill au bras des deux mannequins, suivie par un travelling avant, est reprise dans la scène de l'orgie lorsque Bill marche au bras de la prostituée au masque de plumes. Même mouvement de caméra, même déhanchement langoureux des femmes, même lenteur, même action des personnages et même incertitude quant à la possibilité d'un échange sexuel qui, évidemment, ne se réalise pas. Encore une fois, le spectateur se situe en plein cœur d'un déjà-vu perpétué grâce au principe de la répétition visuelle.

Le raccord de certains plans se fait également de la même manière dans ces deux séquences du film, c'est-à-dire à l'aide de fondus enchaînés. Les plans se succèdent lentement à travers un brouillard qui transporte le spectateur sans brusquerie d'un lieu à un autre, lui procurant l'impression d'être dans une rêverie où une saynète conduit à une autre comme par magie. Ces fondus enchaînés produisent une impression de rêve éveillé sur le spectateur, impression soutenue par le jeu des acteurs qui semblent littéralement somnambules. Alice retrouve ses esprits lorsque le morceau de musique se termine; Bill est tiré de son observation orgiaque lorsqu'il se retrouve lui-même le centre des regards. Ces réveils des personnages sont marqués par l'arrêt des fondus, ce qui a pour conséquence d'interrompre l'impression de rêverie visuelle. En ce sens, le montage reproduit pour le spectateur les impressions successives de rêverie et de réveil vécues par les personnages.

Sur le plan temporel, les fondus enchaînés instaurent un effet de longueur. Pendant le bal et l'orgie, la déambulation de Bill à travers les deux immenses demeures semble se dérouler sur plusieurs heures. Les fondus créent un vide temporel

pendant lequel le temps continue de s'écouler, sans toutefois que le spectateur sache combien de temps s'est exactement passé entre chaque plan. Par ce procédé du montage, le temps « raconté » (le temps du récit), devient très long par rapport au temps « racontant » (la durée de son énonciation). Paradoxalement, le fondu donne une impression de plein visuel étant donné que le passage entre deux plans n'est pas marqué par une coupure nette ou brusque. Les plans s'enchaînent de manière si fluide que nous avons le sentiment qu'il s'agit d'un seul plan qui n'en finit plus, à la manière d'un rêve qui semble se dérouler sur plusieurs heures, alors qu'en temps réel, seulement quelques secondes se sont écoulées.

Le flottement entre rêve et réalité que produisent les fondus enchaînés est accentué par le fait qu'il n'y a aucun marqueur narratif— fait plutôt inhabituel dans l'œuvre de Kubrick. Aucune voix *off* ne suit l'évolution du personnage principal et aucun carton ne marque les lieux, le temps ou l'espace. Ceci permet une grande liberté pour l'imagination du spectateur, car il n'est jamais ramené à une réalité concrète en terme de temps, de lieu ou d'espace. Au contraire, tout est mis en place pour que ces trois éléments créent une ambiance fantasmagorique, onirique.

DEUXIÈME PARTIE

EYES WIDE SHUT, UN MÉTA-FILM SUR L'ART DE REGARDER

CHAPITRE IV

LES STRATÉGIES VISANT L'OUVERTURE DU REGARD DU
SPECTATEUR4.1 Le statut d'analysant du spectateur d'*Eyes Wide Shut*

Ce qui bouleverse le rapport entre le médecin et le patient dans l'approche du psychanalyste viennois se situe dans le passage de la simple observation à l'écoute. Alors que Charcot ne fait qu'observer le comportement de ses patientes hystériques, souvent à partir de photographies, Freud considère que la seule manière efficace de comprendre l'hystérie est par le biais de la parole. Le statut du scientifique change, puisqu'il n'est plus qu'un simple regard, mais une oreille ouverte sur le discours de son patient. La production de son savoir sur la maladie de son patient ne fonctionne plus par induction, mais par abduction, c'est-à-dire qu'à partir d'un raisonnement, il établit des hypothèses qu'il vérifie ultérieurement dans la pratique. Son rapport avec le patient est alors plus étroit, puisque la cure se déroule dans l'intimité d'un bureau et non sur une scène. La nature confidentielle de cette relation fait en sorte que l'analyste doit assumer un engagement plus grande qu'auparavant dans les problèmes de son patient. Cette nouvelle démarche implique d'autant plus le patient, que celui-ci n'est plus un simple objet d'observation pour l'observant (l'analyste), mais un sujet capable de donner du sens à ses propres comportements.

Il existe un lien étroit entre l'analysant de la cure psychanalytique, telle qu'élaborée par Freud, et le spectateur d'*Eyes Wide Shut*. Le film de Kubrick

interpelle le spectateur et l'incite à participer à la production de sens de l'œuvre en lui donnant la possibilité de développer une autre manière de voir et d'entendre. Comme le cinéma est un agencement d'images en mouvement et de sons, il est en quelque sorte un reflet de notre vision sur le monde. Et il faut que le spectateur soit invité à être engagé pour qu'il puisse non seulement (re)connaître les choses qu'il voit et entend, mais surtout les comprendre et saisir leur nature duplice.

Dans la première partie de ce mémoire, il a été question du sentiment d'*unheimlich* tel qu'il se développe dans *Eyes Wide Shut*. Considérant l'importance du regard dans le développement de l'inquiétante étrangeté, il apparaît toutefois clair que le paradigme du regard dans ce film ne se limite pas à l'éclosion de ce sentiment. La place du spectateur a également fait l'objet de quelques réflexions concernant cette théorie freudienne. Cette seconde partie vise à explorer plus spécifiquement le parcours visuel que le film de Kubrick fait emprunter au regard du spectateur.

4.2 Comment faire dessiller le spectateur?

[...] tout le monde sait que dans les films on n'a pas affaire à de seules images, justes ou non, mais à une réalité plus ou moins truquée, découpée et ordonnée dans la plupart des films en *scènes*, en *séquences*, et métonymiquement en *plans*.⁷²

Ce que Kubrick met en scène ce sont des images, des plans, des scènes et des séquences qu'il ordonne avec la même rationalité, la même stratégie que dans une partie d'échecs. Ce travail de mise en scène rigoureux et minutieux sert de fondation à la représentation d'univers qui éclatent sous la pression de l'ordre social et des pulsions. Dans de nombreux films de Kubrick, l'armée représente cet ordre social face auquel l'individu tente de préserver son humanité, sa pensée critique et son libre

⁷² Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, p. 16.

arbitre. Dans *Eyes Wide Shut*, l'univers du héros éclate évidemment sous la pression de pulsions sexuelles, mais aussi sous la pression d'un ordre social tout aussi influent que l'armée, soit l'institution du mariage. Le cinéma de Kubrick montre avec justesse les troubles sociaux de son époque, et ce, toujours dans une forme qui est le résultat d'un travail artistique acharné et sans cesse renouvelé.

Avec *Eyes Wide Shut*, ce cinéaste démontre encore une fois qu'il peut, par la mise en scène des images, ordonner et découper un univers fictionnel qui s'enfonce dans les recoins les plus sombres des fantasmes et des pulsions, selon une structure logique, fondée sur la symétrie et l'ellipse. Cette maîtrise a souvent fait dire aux critiques de cinéma que les œuvres de Kubrick dégagent « une froideur clinique ⁷³ », qu'elles laissent le spectateur à distance et, conséquemment, qu'il s'agit d'un cinéma dénué d'émotions. Nous ne contredirons pas les objections possibles sur ce jugement d'une œuvre qui touche au plus près les émotions et les conflits humains. Ce qui nous intéressera, dans cette partie du mémoire, concernera justement cette distance, ce lieu entre le film et le spectateur qui est celui de la réflexion: ce qu'on pourrait appeler « l'espace réflexif ». Une des principales stratégies de Kubrick s'avère donc la distance, sorte de « prérequis indispensable à l'observation d'une humanité qui s'est toujours révélée (dans ses films comme ailleurs) incapable d'observer lucidement ses pulsions et ses limites.⁷⁴ » Le parcours initiatique du héros d'*Eyes Wide Shut* le conduit à franchir des obstacles qui le poussent dans ses derniers retranchements pour finalement acquérir une lucidité sur ses pulsions et sur celles de sa femme.

Nous ne contredirons pas non plus Pascal Bonitzer lorsqu'il dit que tout le monde sait que le cinéma met en scène une réalité truquée, parce que c'est ce que nous tenterons de mettre au jour à propos d'*Eyes Wide Shut*– film « en apparence réaliste ». Le film laisse de nombreuses traces de sa fabrication, des indices qui rappellent au spectateur qu'il est plongé dans un univers fictionnel, construit dans le

⁷³ Marc-André Lussier, « Le dernier Kubrick, une œuvre magistrale », *La presse*, 17 juillet 1999, p. D20.

⁷⁴ George Privet, « Voir, prévoir et pouvoir ou quelques notes sur le regard stratégique de Stanley Kubrick », *24 images*, n° 97, p. 18.

but de produire une impression de réalité. Ces indices, Kubrick les donnent à *voir* au spectateur, il lui octroie un savoir par le biais d'une fonction spécifique à son médium. Mais le regard n'est pas uniquement invité à s'emparer d'un savoir, il est aussi le lieu d'une séduction et la porte d'entrée qui, comme dans « Alice aux pays des merveilles », livre le passage au spectateur vers un monde rêvé et imaginé. Ces marques participent à l'élaboration d'une stratégie qui vise en partie à faire dessiller le spectateur sur la nature artificielle du cinéma, sur sa fausseté. Par-dessus tout, le fait que ce film pose des questions sur la notion même de représentation permet d'ouvrir la porte à une réflexion et une conscientisation du spectateur sur sa position de voyeur passif.

Parmi les principales stratégies, notons la fonction qu'occupent trois moments en particulier, soit : le premier plan du film (strip-tease d'Alice), la scène du fantasme (rapport sexuel entre Alice et l'officier) et la séquence de l'orgie. D'un point de vue technique, le travail du cadrage et l'utilisation du zoom et du « coup de zoom » s'additionnent aux stratégies visant l'ouverture du regard du spectateur. Finalement, la figure labyrinthique, qui domine à la fois la structure et la fiction du film, situe le héros et le spectateur dans une quête initiatique par le biais du regard.

4.3 Le premier plan : le strip-tease

Beaucoup d'hypothèses ont circulé à propos de la signification de ce premier plan, notamment parce qu'il a fait partie de la bande-annonce du film. À mon avis, il doit être compris, non pas en fonction du point de vue narratif, mais de manière métonymique. Bien entendu, il peut s'insérer dans le récit de manière logique et vraisemblable comme étant l'un des nombreux essayages d'Alice avant de se rendre au bal des Ziegler. Mais, cela ne la rend pas nécessaire à la compréhension du récit et, en ce sens, elle demeure superflue. Si l'on considère plutôt cette scène comme un prologue, à la manière de l'incipit d'un livre, il devient tout à coup possible de

justifier son importance par rapport à ce qui va suivre. Cette courte scène contient à la fois la visée esthétique du film, ses enjeux et ses stratégies de séduction.

À la manière d'une prémonition, l'incipit de la nouvelle *Rien qu'un rêve* d'Arthur Schnitzler annonce au lecteur, par le biais d'un récit pour enfant, les aventures que vivra le héros.

[...]Vingt-quatre esclaves à peau brune tiraient sur les avirons de la magnifique galère qui devait emporter le prince Amgiad vers le palais du calife. Sur le pont, le Prince, drapé dans son manteau de pourpre, était étendu, seul, sous le ciel bleu sombre semé d'étoiles, et son regard...⁷⁵

Cet extrait est lu par la fille du couple Harford, juste avant qu'elle ne se mette au lit. En y regardant de plus près, ce court paragraphe contient beaucoup plus d'informations qu'il n'y paraît, à la fois sur la nouvelle elle-même et sur certains choix de Kubrick concernant son adaptation. Le personnage central de l'action, le Prince, est « emporté » vers le « palais du calife », tout comme le héros du récit est emporté, par diverses rencontres, vers le manoir d'un homme de pouvoir. Les promesses sensuelles que laisse présager le palais d'un calife, avec son mythique harem, renforcent le rapprochement entre les destinations futures des deux héros. Le « manteau de pourpre » dont est vêtu le Prince s'associe à la cape dont le héros est vêtu lors de l'orgie, de même que ce tissu, la pourpre, évoque les innombrables rideaux qui décorent les fenêtres d'*Eyes Wide Shut*. Toutefois, le manteau trouve sa réplique exacte dans le déguisement du « commandeur » de l'orgie, tel qu'il se présente dans le film. La couleur pourpre, marque de dignité et de pouvoir, se retrouve dans l'ensemble du film, contrastant avec le bleu dont fait mention le même incipit. Ce « ciel bleu sombre semé d'étoiles » situe le Prince dans un univers

⁷⁵ Schnitzler, Arthur, *Rien qu'un rêve (Traumnovelle)*, Paris, Pocket, 1999, p. 7. Il existe une traduction antérieure de ce texte intitulée *La nouvelle rêvée* (Paris, coll. Le livre de poche, Librairie générale française, 1991, 280p.) Considérant que le mot *traum* en allemand signifie rêve et que *novelle* signifie courte nouvelle, il apparaît que le titre de cette première traduction est plus proche du titre original. De plus, ce titre évoque parfaitement la forme de la nouvelle qui emprunte, non seulement son contenu, mais sa structure à celle du rêve.

nocturne, le même univers dans lequel le héros déambule dans la majorité de ses aventures. Le texte s'achève précisément sur le point nodal de tout le récit, autant dans la nouvelle que dans le film : le regard du héros.

Au-delà des ces multiples rapprochements apparaît un principe qui unit cet incipit et le premier plan d'*Eyes Wide Shut*, c'est la réflexivité. Dans la nouvelle, Schnitzler plonge d'emblée le lecteur dans le récit d'un récit qui est lui-même le modèle du futur récit. Cette première histoire du Prince n'est rien d'autre qu'un récit de voyage, soit une forme littéraire qui existe depuis les mythes anciens. À l'aide de son médium, Kubrick récupère ce même type de mise en abyme par l'entremise de son premier plan, le strip-tease. Petite représentation emboîtée dans une plus grande, le strip-tease d'Alice constitue un spectacle basé sur le pur plaisir visuel. Sans oublier qu'il annonce les autres stripteases qui jalonnent le film et qui participent d'un principe de dévoilement dont il sera question plus tard. Dans les deux cas, cette première stratégie vise à éveiller le lecteur ou le spectateur au fait qu'il va être plongé dans une représentation.

L'impression de rêve éveillé qui parcourt tout le film débute au moment où l'écran exhibe le corps nu d'Alice pour passer brutalement au plan titre (des lettres blanches sur fond noir). Très rapide, ce changement donne l'impression d'avoir vu quelque chose qui ressemble plus au fantasme qu'à la réalité, en d'autres mots, une scène imaginée, rêvée, quasi insaisissable, en dehors du souvenir furtif que le corps nu sur fond rouge laisse dans la mémoire et dans le regard. Les lettres blanches sur le fond noir brusquent le regard, non seulement par le passage de la couleur au monochrome, mais aussi par celui d'une image figurative à la présentation de lettres, de signes déchiffrables; c'est le passage entre une image qui donne tout au regard et une image qui refuse l'image.

L'isotopie du regard (attente, attention, tension) évoque ce caractère éphémère, attirant et insaisissable de cette scène à l'atmosphère fantasmagorique. L'attente, contenue dans le regard privé de son objet, mène à une «sollicitation obscure et intense de l'imaginaire⁷⁶», ce qui s'accorde parfaitement avec l'impression de rêve éveillé qui se dégage du strip-tease d'Alice. Avant même que les yeux du spectateur aient pu contempler longuement ce corps nu, le film le lui soutire. À ce moment, ce n'est pas simplement l'impression de rêve éveillé qui s'enclenche, mais le processus même de l'imagination; sans trop en donner au regard, l'imaginaire du spectateur est sollicité. En même temps, la rapidité de ce plan, combinée au brusque plan noir, rappelle le mouvement de l'œil qui cligne pour revenir à la réalité. Ai-je bien vu ce que j'ai cru voir ou est-ce un rêve? Le titre semble apporter une réponse à cette interrogation, puisque l'expression trafiquée « avoir les yeux grands fermés » se réfère explicitement à l'action de rêver.

Le dénudement du premier plan ne contraste pas uniquement avec le plan noir du titre, mais aussi avec la scène qui le suit, c'est-à-dire la préparation du couple Harford pour le bal des Ziegler. Dans cette scène, Bill se promène à travers l'appartement à la recherche de son portefeuille. Il interroge sa femme à ce sujet et trouve l'objet en question à l'endroit précis qu'elle lui a indiqué. Il se rend dans la salle de bains, où Alice est en train d'uriner. Pendant qu'il se regarde attentivement dans le miroir, elle s'essuie sans aucune gêne. Finalement, elle se regarde à son tour dans le miroir, enlève ses lunettes et après quelques recommandations à leur fille et à la gardienne, ils quittent l'appartement. Le contraste entre le premier plan et cette scène se situe à un niveau visuel selon un principe d'alternance entre rêve et réalité qui agit pendant tout le film. Alors que le strip-tease évoque une esthétique très théâtrale, notamment par le plan fixe, la scène des préparatifs avec les déplacements de Bill suivie de près par une *steadycam*, procède d'une esthétique beaucoup plus

⁷⁶ Jacques Bril, *Regard et connaissance; Avatars de la pulsion scopique*, Paris/Montréal, L'Harmattan/L'Harmattan Inc, 1997, p. 276.

réaliste. La musique qui accompagnait le générique et le premier plan est éteinte par Bill lui-même, qui ramène le spectateur à la réalité. La valse enivrante s'arrête pour laisser place à une discussion terre à terre entre Bill et Alice. En révélant la nature homodiégétique de la musique accompagnant la scène, le film incite le spectateur à retomber dans la réalité des affaires domestiques.

Le dévoilement du corps d'Alice est repris un peu plus tard dans une scène où, à l'inverse du strip-tease, elle s'habille. Si le premier plan dévoile le corps entièrement nu de l'actrice, l'autre le présente dans des sous-vêtements noirs et des bottes aux genoux. Dans les deux cas, le corps est montré de dos de manière à séduire le regard du spectateur. Il est intéressant de noter que l'ordre dans lequel se déroule ces deux scènes constitue un renversement de la logique habituelle de l'acte de se vêtir, puisque dans la première scène Alice se déshabille, alors que dans la deuxième elle s'habille.

Une autre ressemblance marquante entre ces deux scènes se situe dans l'action qui les suit dans laquelle se produit une déconstruction de l'image de séduction présentée quelques instants auparavant. La séquence post-générique des préparatifs du couple dans la salle de bains est reprise, mais cette fois-ci elle se déroule entre Alice et sa fille. Dans cette deuxième séquence, Alice applique du déodorant pour ensuite sentir son aisselle. Ces deux gestes familiers, uriner et appliquer du déodorant, rompent l'ambiance de séduction créée dans le plan du dévoilement. Ils rappellent des fonctions du corps humain tout à fait normales, mais rarement illustrées au cinéma. La salle de bains est d'ailleurs le lieu où la plupart des gestes corporels inhibés à l'écran se déroulent, où le corps reprend contact avec son caractère animal, non fantasmatique. Ainsi, ce dos-à-dos entre dévoilement du corps séducteur et dévoilement du corps fonctionnel marque le corps féminin d'Alice d'une duplicité fonctionnelle, d'un oscillement entre le caractère fabriqué lié aux techniques de séduction, qu'elle se déroule à l'écran ou dans la vraie vie, et le caractère réaliste des gestes du quotidien liés au corps.

Un autre facteur marquant l'opposition entre les deux scènes est l'action en

tant que telle. D'une part, il y a une performance, soit le dénudement, sorte de numéro spectaculaire; d'autre part, il y a les actions banales et purement pratiques du quotidien. Cette opposition rappelle celle qui existe entre le cinéma d'Edison et celui des frères Lumière. Chez le premier, la performance est filmée de manière à diriger le regard par les moyens du cadrage et de la profondeur de champ, afin de satisfaire un désir du regard sur un corps qu'on lui donne en pâture. C'est le principe même du « peep-show » : un spectacle fondé sur le voyeurisme. Si l'on considère que le « voir est toujours centré sur le sexuel⁷⁷ », aussi bien au cinéma que dans la vie quotidienne, ce strip-tease initial devient la porte d'entrée nécessaire à l'ouverture du voir, du regard du spectateur. Et c'est par la manière de montrer les corps nus que ce processus s'engage chez le spectateur car, comme le mentionne Diane Morel dans son analyse d'*Eyes Wide Shut*, ce film dévoile « la nudité d'Alice dans un contexte qui n'est jamais naturaliste⁷⁸ ». La scène du strip-tease se déroule dans un décor qui ressemble étrangement à une scène de théâtre, alors que l'étreinte du couple Harford dévoile la nudité d'Alice à travers le cadre ouvragé d'un miroir. De plus, Morel relève dans la scène fantasmatique entre Alice et l'officier un caractère cinématographique, qui selon elle contribue à renforcer l'aspect plastique du corps d'Alice. Nous reviendrons sur cette séquence, afin de montrer comment son caractère méta-cinématographique ne sert pas seulement à mettre le corps nue d'Alice dans un contexte particulier, mais surtout à faire un parallèle entre la structure du fantasme et celle du cinéma. La nudité plastique des corps féminins, mise en scène dans tous les détails, souvent même statique, a de fortes chances de renvoyer le spectateur à sa position de voyeur. Tout cela sans pour autant le satisfaire, car une froideur se dégage de cette nudité, qui rappelle celle des mannequins des centres commerciaux que l'on croise parfois du regard sans être ému.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁷⁸ Morel, Diane, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, Coll. Études littéraires Recto-verso, 2002, p. 75.

Chez les frères Lumière, le quotidien est montré avec une grande profondeur de champ qui laisse le regard se promener dans l'espace. La même sensation de liberté existe dans *Eyes Wide Shut*, car Kubrick utilise une lentille à grande focale. Mais cette liberté n'est pas totale, puisque les mouvements de caméra prennent en charge le regard du spectateur dans l'espace. Dans la scène des préparatifs, la caméra explore avec Bill les nombreuses pièces de l'appartement des Harford. La grande profondeur de champ des plans fait en sorte que, parallèlement à la caméra, « le regard se promène, se perd et se dissout, bref, s'exerce dans un champ.⁷⁹ » Le regard du spectateur n'est pas restreint, au contraire il a l'espace nécessaire pour s'exercer. Comme le dit Starobinski dans *L'œil vivant*⁸⁰, le regard est une énergie inépuisable, persévérante et obstinée dont le destin est de conquérir ce qui lui échappe. Dans cette scène, Bill tente justement d'exercer son regard dans l'espace, puisqu'il cherche son portefeuille. En ouvrant la profondeur de champ, Kubrick donne la possibilité au regard du spectateur de conquérir l'espace visuel de son film au lieu de le faire entièrement à sa place, mais certaines choses, même offertes au regard, préservent leur énigme. Une situation similaire se produit lorsque Bill implore la femme de l'orgie de retirer son masque. L'identité de cette femme, que la vue de son visage pourrait révéler, lui échappe. Et l'obstination de Bill le conduit jusqu'au cadavre de cette dernière. Malheureusement, il est trop tard, et le regard se bute encore une fois à un masque, celui d'un visage à la fois offert et clos sur le mystère de la mort. Ici, le visage devient un masque précisément parce qu'il n'y plus de masque. La peur de la mort, ou crainte de castration, de même que le motif du masque en tant que double se retrouvent parfaitement liés à ce moment précis du film.

⁷⁹ Aumont, Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 23.

⁸⁰ Starobinski, Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, Coll.Tel, 1999, 308 p.

4.4 Le fantasme de l'officier

Au cœur d'*Eyes Wide Shut* se trouve une représentation d'un fantasme du héros, c'est-à-dire la séquence entre Alice et l'officier. Divisée en quatre scènes, cette séquence s'introduit à divers moments de l'aventure du héros (voir synopsis 1.3). Plusieurs particularités de cette séquence la démarquent de l'ensemble du film et permettent de s'interroger sur son statut, notamment sur son rôle stratégique d'ouverture du regard du spectateur.

L'utilisation du noir et blanc est certainement l'élément qui saute aux yeux. Dans un film où l'utilisation des couleurs primaires est aussi marquée, il s'avère difficile de ne pas se questionner sur ce choix. D'un point de vue purement pratique, le noir et blanc permet de créer une coupure visuelle très nette, et de bien faire voir au spectateur qu'il est plongé momentanément dans un autre univers. Mais au-delà de cette simple explication, ce choix esthétique crée une ambiance particulière, typiquement « cinématographique ». Car c'est bien de cinéma qu'il est question dans cette séquence, bien plus que de sexe à proprement parler. Certaines croyances populaires soutiennent que bon nombre de gens rêvent en noir et blanc. Pourtant, l'univers qui entoure l'être humain a toujours été composé d'une palette variée de couleurs, c'est pourquoi l'utilisation du noir et blanc, dans les films contemporains, renvoie nécessairement à une histoire du cinéma et de la photographie. Ainsi, parce qu'il se réfère plus directement au « ça a été » de l'archive, le noir et blanc semble renvoyer le présent de l'image à son caractère passé, la présence de l'image à son caractère de trace⁸¹.

Dans l'œuvre de Kubrick, cette séquence n'est pas unique; au contraire, elle constitue la fin logique d'une longue série d'images d'archives en noir et blanc. Que ce soit les matchs de boxe dans *Killer's Kiss*, les courses de chevaux dans *The Killing*, l'explosion nucléaire dans *Dr. Strangelove* ou les parades hitlériennes dans *A*

⁸¹ Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192p.

Clockwork Orange, les images d'archives jouent un rôle essentiel dans le cinéma kubrickien. Ce qui lie ces images en noir et blanc, au-delà de leur statut archivistique, concerne leur contenu. Chacune d'entre elles présente une forme de combat, d'affrontement : la boxe, la course, la guerre nucléaire, la deuxième guerre mondiale. Dans *Eyes Wide Shut*, cette séquence en noir et blanc représente également un type de d'affrontement, soit la relation sexuelle. Le déroulement particulier de cette séquence présente une étreinte remplie d'urgence, qui n'a rien à voir avec celle qu'échange le couple Harford, au tout début du film, devant le miroir de leur chambre. En ce sens, le choix des gestes et de la mise en scène de cette relation teinte cette séquence d'une certaine agressivité et dévoile la satisfaction commune d'un désir purement physique. Lorsqu'Alice fait le récit de ce fantasme, elle mentionne le déchirement qu'elle ressent entre son désir pour l'officier et l'amour pour son mari et sa fille. Elle explique aussi la tension, l'insomnie et la panique qui l'ont assaillie jusqu'au moment où l'officier quitte finalement l'hôtel. La description des sentiments d'Alice pendant ce court épisode teinte celui-ci d'une connotation d'*agon*, notamment par le biais du jeu de Nicole Kidman. Que ce soit sa respiration, son souffle ou ses soupirs, tout dans sa voix semble être le signe d'une lutte intérieure intense. On pense notamment à son expiration finale qui clôt son monologue et qui laisse percevoir toute la souffrance de son aveu. Ceci fait à la fois référence à l'agonie que vit Alice et au combat que représente cette scène fantasmée par Bill. Ce dernier aura lui aussi l'occasion de vivre cette agonie, ce combat contre la force destructrice du désir.

Il ne faut pas oublier que l'homme avec lequel Alice a une relation représente une figure archétypale de l'affrontement, c'est-à-dire un officier de la marine. D'ailleurs, les trois premières scènes le montrent dans son uniforme, ce qui conséquemment l'identifie clairement aux yeux du public. Dans un film où les déguisements occupent un rôle d'une telle importance, la symbolique liée à ce costume collabore au rapprochement entre sexe et combat.

La séquence du fantasme de Bill ne provient pas d'images d'archives réelles,

ce qui ne l'empêche pas de faire appel à une autre sorte d'archives, c'est-à-dire la mémoire. Pierre Guiliani, un spécialiste de l'œuvre kubrickienne, affirme que, chez ce réalisateur, les images mentales sont fréquemment des « résurgences d'images cinématographiques⁸² ». Un exemple de ce constat apparaît dans *A Clockwork Orange* dans la scène où le personnage principal, Alex, fantasme. Ses fantasmes, tout droit sortis du cinéma, évoquent sans l'ombre d'un doute les films de série B. Sans renvoyer aussi directement à un type de cinéma en particulier, le fantasme de Bill évoque aussi une certaine conception cinématographique de l'acte sexuel. Cette séquence peut être considérée comme une archive du cinéma par son utilisation du noir et blanc et par le respect d'une logique narrative spécifique à ce médium. Toutes les scènes se déroulent de manière chronologique, et les gestes des protagonistes ne laissent transparaître aucune hésitation. Bref, Bill se refait son propre cinéma. Dans le rêve, l'esprit suit rarement ce genre de logique, il préfère les associations et fonctionne selon ses propres processus, qui n'ont souvent rien à voir avec une chronologie temporelle. De plus, l'acte sexuel, tel que pratiqué dans la réalité, suppose inévitablement des hésitations de la part des participants, la synchronisation étant souvent le résultat de la pratique, et non de la spontanéité que requiert un tel acte.

De bien des points de vue, le fantasme peut donc être considéré comme un micro film au cœur d'un film, ayant pour réalisateur le héros lui-même. D'abord, la structure du film et de la rêverie éveillée (fantasme conscient) fonctionnent selon la même cohérence : « le fantasme est d'emblée organisé en une histoire (ou un tableau) relativement cohérente, avec des enchaînements d'actions, de personnages, des lieux, parfois de moments⁸³ ». Ensuite, parce que le spectateur ne fait jamais partie du film en tant qu'acteur, il est absent de l'écran, tout comme Bill ne fait pas partie du fantasme qu'il imagine. Pour reprendre une expression de Metz, Bill et le spectateur sont des êtres « tout percevant » qui, en tant qu'instances percevantes, participent à la

⁸² Guiliani, Pierre, *Stanley Kubrick*, Paris, Rivages, Collection Rivages/Cinéma, 1990, p. 54.

⁸³ Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire : cinéma et psychanalyse*, Paris, 1018, 1977, p. 161.

fabrication du film (le fantasme), à sa signification. La relation sexuelle imaginée entre l'épouse et l'officier devient un récit en image. Elle se projette sur un écran intérieur dont le sujet est incapable de détourner le regard. Dans *A Clockwork Orange*, Alex vit un processus similaire, puisqu'il est placé de force dans une salle de cinéma où, pendant de longues heures, il est bombardé d'images d'une violence extrême. Contrairement à Bill, il n'est pas son « propre réalisateur », mais il est aussi l'unique spectateur, en dehors des médecins qui gardent ses yeux ouverts et notent ses réactions devant des séquences d'archives des parades hitlériennes. Parallèlement, *Orange mécanique* et *Eyes Wide Shut* permettent au spectateur, pour reprendre l'expression de Charles Perraton, de différer « son corps vers le lieu de la mise en scène.⁸⁴ » Les nombreux spectateurs de l'orgie, incluant Bill, et Alex lors du traitement Ludovico, mettent en abyme la position spectatorielle, ce qui fait en sorte que le spectateur se voit en train de voir.

Dans les autres films de Kubrick, les images d'archives interviennent toujours selon un principe spectatorial qui implique simultanément plaisir et souffrance. Le match de boxe provoque une souffrance physique chez les deux adversaires, alors qu'il est source de désir sexuel pour le couple qui le regarde à la télévision. La course de chevaux cause une douleur aux chevaux similaire à celles des boxeurs qui poursuivent leur affrontement au-delà de leurs limites. Du côté des spectateurs, elle engendre à la fois du plaisir et du déplaisir, selon l'issue de leurs paris. Dans *Dr. Strangelove*, une musique si légère accompagne l'explosion nucléaire qu'elle donne un sentiment de comique et d'irréalité à cette destruction de très grande envergure.

C'est ainsi que les images d'archives, incluant le fantasme de Bill, questionnent inévitablement le spectateur sur sa position de spectateur, de voyeur prenant du plaisir à regarder des actes empreints de violence et de souffrance. « Il n'y a pas seulement représentation d'une manipulation psychique sur le cobaye d'Alex, il est aussi une opération d'investigation de l'être cérébral qu'est chaque spectateur dont

⁸⁴Perraton, Charles, *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 109.

Alex est en quelque sorte le délégué et le bouc émissaire.⁸⁵ » À ce titre, le fantasme de Bill s'avère aussi une investigation de l'être cérébral, car il renvoie le spectateur à sa propre capacité à imaginer, à être un participant actif de la représentation. Bill joue à son tour le rôle de bouc émissaire pour le spectateur qui assiste paisiblement à son humiliation, à ses tourments moraux et à sa peur. Pourtant, il ne pénètre pas seul dans le manoir de l'orgie. Le spectateur, qui le suit de près, doit aussi assumer une part de responsabilité dans cette transgression d'un lieu interdit; il « participe au processus de production de sens des œuvres. Car c'est bien par [lui] que les images passent et par elles qu'il passe à son tour à l'acte créatif⁸⁶ »; la réception d'une œuvre implique toujours une interprétation. Aller voir un film de Kubrick c'est accepter à l'avance de pénétrer dans un univers où le sens n'est pas donné d'emblée. *Eyes Wide Shut* invite le spectateur à prendre conscience que le cinéma est un dispositif de médiation entre les individus et la société. Et en tant qu'individu, le spectateur est le lieu de perception où l'imaginaire du film se transforme en symbolique.

4.5 Le zoom et le coup de zoom

Dans les rares entrevues qu'il a accordées, Kubrick n'a cessé d'exprimer son admiration pour le réalisateur Max Ophuls, notamment pour le film *La ronde*. Cette fascination concernait particulièrement la maîtrise des mouvements de caméra très longs et très amples dont regorgent les films de ce réalisateur. L'influence de cette admiration dans l'esthétique kubrickienne ne fait aucun doute, et ce depuis ses toutes premières réalisations. En outre, Kubrick réutilise souvent le fond sonore de la valse, notamment dans *2001 a Space Odyssey* et *Eyes Wide Shut*, ce qui participe à la création de l'univers circulaire de ses films. Au fil des ans, les longs mouvements de caméra, spécialement les travellings, sont devenus à la fois la marque distinctive de

⁸⁵ Guilani, Pierre, *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁶*Op. cit.*, p. 41.

son cinéma et la source intarissable des éloges à propos de son contrôle et de sa maîtrise du matériau filmique.

Avec l'invention de la « steadycam », les violents mouvements de caméra subjective viennent s'ajouter aux travellings désincarnés, et forment une signature bien personnelle. Mais pendant tout ce temps, un procédé classique du langage cinématographique est demeuré au cœur de cette signature, un procédé qui symbolise à lui seul la rupture, c'est-à-dire le zoom. Dans le cas d'*Eyes Wide Shut*, le zoom prend une forme encore plus marquée; au lieu de se produire lentement, comme c'est généralement le cas, il opère de manière accélérée pour finalement devenir ce que Jacques Aumont nomme un « coup de zoom ».

4.5.1 Le sacrifice

Un cas précis de « coup de zoom » survient lors du sacrifice de la femme de l'orgie. Ce procédé particulier fait partie de l'ensemble des stratégies visant à faire dessiller le spectateur, notamment par l'effet de rupture qu'il produit par rapport à l'ensemble du film. Ce mouvement rapide contraste de manière draconienne avec l'ensemble des longs travellings avant, arrière et latéraux, qui abondent dans la majorité des séquences. Dans la scène du sacrifice, le coup de zoom surgit au moment où la femme masquée crie « stop », afin de mettre fin à l'humiliation à laquelle Bill est soumis devant l'assemblée de spectateurs costumés. Il intervient au moment où un « coup de théâtre » se produit dans le récit; l'intervention soudaine de cette femme semble être due au hasard et il se produit un changement subit dans la situation de Bill. Un instant auparavant, tous les regards convergeaient vers lui, alors que le commandeur de l'orgie lui intimait de se déshabiller.

Pendant l'exploration des salles du manoir, le spectateur empruntait le regard

de Bill par le biais d'une caméra subjective. Les travellings circulaires autour des hommes costumés font en sorte que le regard du spectateur quitte le point de vue de Bill pour adopter celui de ces hommes. Le visage angoissé du héros est combiné à une musique inquiétante, ce qui produit une atmosphère très tendue, notamment grâce aux plans des visages masqués. Alors qu'au moment de la distribution des femmes les gros plans des visages masqués sont filmés par un lent travelling, –à la manière d'un regard curieux qui scrute l'assistance d'une salle de spectacle avant que celui-ci ne débute–, ils se succèdent très rapidement, par le biais du montage, lorsque Bill est conduit devant eux.

Cette comparaison permet de mettre en évidence comment les mêmes visages forment une image complètement différente selon la manière dont ils sont filmés et montés. Le rythme des gros plans donne de l'intensité à cette scène dont le point culminant, à la fois visuel et narratif, est évidemment le coup de zoom. L'apparition de la femme au balcon brise cette tension narrative, visuelle et sonore.

[...] Le zoom vient rompre la régularité hypnotique du travelling circulaire. [...] la musique, comme par magie, marque un temps d'arrêt. [...] Ce moment apparaît comme le paroxysme de l'artifice : l'immobilité du corps de la femme masquée, sa voix étouffée par son masque, sa diction étrangement surarticulée l'assimilent à un automate sans spontanéité.⁸⁷

Le coup de zoom tire le spectateur de sa torpeur. Il lui rappelle momentanément ce qu'il sait déjà, mais qu'il a dû oublier volontairement pendant la durée de la projection, c'est-à-dire qu'il se trouve devant un spectacle dans un spectacle. « L'immobilité du corps », « la voix étouffée » et la « diction étrangement surarticulée » de la femme masquée forment des indices qui indiquent que ce sacrifice est bel et bien une arnaque fabriquée de toutes pièces. À propos des mouvements de caméra, Jean Epstein écrit que « l'appareil [la caméra] les accomplit, en effet, pour le compte de l'œil humain.⁸⁸ » Lorsqu'un mouvement tel que le coup de zoom se

⁸⁷ Morel, Diane, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, Coll. Études littéraires Recto-verso, 2002, p. 101-109.

⁸⁸ Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris, P. Seghers, Coll. Cinéma club, 1974-1975, p. 146.

produit, le regard du spectateur est nécessairement heurté par un mouvement impossible pour l'œil humain. Le spectateur se trouve alors au plus proche de « l'œil » de la caméra, puisque cet aspect technique le renvoie au caractère spectaculaire et artificiel de la scène.

Le coup de zoom produit également un intervalle dans le film, « une distance visuelle maintenue entre deux plans ⁸⁹ », pendant laquelle le réalisateur « réussit à suspendre, à troubler le regard, en faisant du temps un matériau plastique⁹⁰ ». Le coup de zoom rompt l'apparente surface lisse que produisait le travelling circulaire qui glissait doucement autour des hommes spectateurs; il brise donc l'image par le contraste et force le regard du spectateur à s'attarder au matériau plastique du film. Ainsi, cette scène de l'interrogatoire et du faux sacrifice force l'éveil de la conscience du spectateur au sujet des différents mécanismes de construction du cinéma; elle lui donne accès à une perception seconde.

4.5.2 Le signe de reconnaissance

À l'arrivée de Bill au manoir, un autre zoom intervient qui, sans être aussi rapide que le « coup » de zoom, n'en demeure pas moins percutant. Alors que le héros vient à peine de pénétrer dans la salle où tous les invités sont réunis, deux personnes masquées se tournent vers lui et lui adressent un signe de reconnaissance de la tête. Le zoom montre les deux personnes en question, parfaitement centrées, faisant face à la caméra.

[...]Ce plan est étrange à plusieurs niveaux : les deux personnages se tournent vers la caméra avec une simultanéité parfaite, qui évoque quelque robot ou automate; ils regardent la caméra bien en face, comme s'ils allaient s'adresser à

⁸⁹ Aumont, Jacques, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, Coll. Arts Nathan, 1983, p. 98.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

nous, spectateurs, abolissant la frontière entre le film et la salle de cinéma où nous nous trouvons.⁹¹

Ce signe de tête s'adressant aussi au spectateur, Bill n'est donc pas le seul à avoir été découvert. Enveloppé d'une cape noire et masqué par un visage impassible, ce dernier ressemble étrangement au spectateur qui se croit parfaitement anonyme et intouchable dans la pénombre d'une salle de cinéma, parmi la foule.

Lorsque la frontière entre le film et la salle de cinéma est franchie, c'est comme si le spectateur passait de la position de l'enfant face à une scène primitive à celle du voyeur qui rencontre son partenaire exhibitionniste⁹². Freud explique que dans cette scène, réelle ou fantasmée, l'enfant assiste à des rapports sexuels entre ses parents et qu'il saisit ce contact comme un affrontement dans lequel le père occupe un rôle sadique. Le spectateur qui se trouve dans l'obscurité de la salle ressemble à l'enfant de la scène primitive, car il surprend une scène sexuelle que les participants ne l'ont pas directement autorisé à regarder. En effet, le déroulement typique de la scène primitive freudienne se produit sur le mode de la surprise : l'enfant entend des bruits intrigants qui le conduisent jusqu'à la chambre de ses parents où, par le trou de la serrure, il en découvre la source. L'effet « trou de serrure » produit par l'écran de cinéma rappelle cette découverte de l'enfant. Indubitablement, l'acteur de cinéma sait que son image, son reflet, sera vue par des milliers de spectateurs, mais à aucun moment dans le film il ne doit s'adresser à ces derniers pour leur confirmer cette entente. Ce contact existe plutôt au théâtre lorsque les acteurs saluent le public après la représentation. Le regard des deux hommes masqués et leur signe de tête ressemblent à ce geste des acteurs de théâtre, car il crée un lien entre les acteurs –qui paraissent autoriser qu'on les regarde– et le spectateur. D'ailleurs, la séquence entière de l'orgie s'apparente fortement à une pièce de théâtre, ce sur quoi nous reviendrons plus tard. Suite à ce salut, le spectateur n'a d'autre de choix que

⁹¹ *Op. cit.*, Morel, p. 101.

⁹² À ce sujet voir : Freud, Sigmund, *L'homme aux loups : à partir d'une histoire de névrose infantile*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 1990, 121p.

d'accepter consciemment sa position spectatorielle; il est un voyeur surpris au cœur même d'une orgie par d'autres voyeurs, qui sont également des exhibitionnistes, une situation qui ressemble fortement à celle du héros.

4.5.3 La découverte du masque

Un deuxième mouvement brusque de la caméra survient lorsque Bill découvre son masque sur l'oreiller de son lit, à l'endroit exact où sa tête devrait reposer à cette heure de la nuit, c'est-à-dire auprès de sa femme endormie. Ce panoramique va de Bill vers le masque en une fraction de seconde. Ce n'est pas un coup de zoom, mais son effet sur le regard du spectateur demeure similaire, puisqu'il produit une rupture avec les mouvements de caméra précédents. De retour de son entretien dans la salle de billard avec Ziegler, Bill entre dans son appartement. Un travelling arrière le précède alors dans son trajet dans les pièces. La musique qui accompagnait son interrogatoire lors de l'orgie accompagne cette fois son parcours jusque dans la cuisine, où il boit une bière. Ayant vu le masque sur l'oreiller avant l'entrée de Bill chez lui, le spectateur est encore une fois prisonnier d'une tension qui prend fin lors du brusque mouvement de caméra, moment où le héros se met à pleurer. Il est donc lui aussi libéré de sa tension. Tout comme pendant l'interrogatoire, ce mouvement de caméra surprend le regard hypnotisé du spectateur, état dans lequel le héros semble aussi se trouver à ce moment précis. La vue du masque vient briser cette hypnose chez Bill qui « déambule, aveugle, sur une scène de théâtre jusqu'à ce qu'il s'aperçoive, en découvrant le masque sur l'oreiller, qu'il ne tenait pas le premier rôle.⁹³ »

Malgré cela, le mouvement brusque de la caméra à cet instant ne renvoie pas le regard du spectateur à la matière plastique du film, comme c'est le cas pour le

⁹³ Bilodeau, François, « Valse de Noël », *Liberté*, n° 245, octobre 1999, p. 85.

coup de zoom. La conséquence relève plutôt de la psychologie des personnages. La vue du masque est sidérante. Cette sidération est provoquée, non seulement par la situation et le mouvement de caméra, mais également par le masque. Le mythe de la Gorgone, dont le regard pétrifie, demeure certainement le meilleur exemple du pouvoir sidérant du masque. À de nombreux moments dans le film, les personnages semblent littéralement pétrifiés, par exemple lorsque Bill regarde Domino après leur baiser ou lorsque les spectateurs de l'orgie, hommes et femmes confondus, observent les ébats sexuels des rares couples en action. Au moment où Bill voit le masque sur l'oreiller, un gros plan le montre complètement « médusé ». « [L]e gros plan [du visage] se trouve investi d'une fonction bien définie, celle de *fixer l'angoisse*, ou si l'on veut de fixer le regard.⁹⁴ » En ce sens, le regard de Bill est sidéré par la simple vue du masque et celui du spectateur est « fixé » par l'utilisation du gros plan. Le brusque mouvement de caméra et le gros plan qui le suit font partie d'une mise en scène qui, à bien des points de vue, vise à ouvrir le regard du spectateur en créant une rupture visuelle, l'extirpant de sa passivité.

4.5.4 La parole comme point de rupture

Lors d'une cure psychanalytique, le rôle de l'analyste consiste en grande partie à écouter l'analysant (écoute flottante) et à saisir dans son discours les récurrences qui pourraient être les signes de pulsions refoulées. Il s'agit d'une recherche des signes de l'inconscient dans le discours conscient du patient. Dans *Eyes Wide Shut*, le spectateur et le héros agissent parfois d'une manière qui rappelle celle de l'analyste.

Le spectateur écoute les dialogues des personnages. Tout comme les longs travellings hypnotisent son regard, le discours des personnages procède d'une

⁹⁴ Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Coll. Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1982, p. 34-35.

certaine neutralité; le langage qu'utilisent les personnages peut être qualifié de correct et policé. Seule la scène de la dispute du couple Harford relève d'une certaine trivialité verbale, particulièrement dans le discours d'Alice. Tout ceci fait en sorte que l'écoute du spectateur devient en quelque sorte flottante. À la manière du regard hypnotisé, l'oreille est prête à être surprise. Lorsque Alice prononce *fuck* à la fin du film, le mot sonne comme une note discordante aux oreilles du spectateur, de la même manière que le coup de zoom perturbe le regard. Le rapprochement entre ce mot et le coup de zoom se situe donc dans la rupture que ces deux éléments produisent, le premier au niveau du discours et l'autre au niveau visuel. Si le coup de zoom crée une rupture dans le rythme visuel et éveille le regard sur la nature fautive et spectatorielle de ce qu'il voit, le mot *fuck* produit la même rupture dans le rythme du langage et éveille l'ouïe sur la « mise en scène » du discours. De plus, la simple prononciation de ce mot vulgaire, ce brusque passage d'un registre à un autre, donne l'impression que quelque chose de caché tente de faire surface. L'apparition soudaine de ce mot vulgaire dans le langage correct d'Alice laisse entrevoir une autre facette de sa personnalité; ceci expose que son attitude dans la société relève d'un jeu de rôle, comme lorsqu'elle vante aux Ziegler leur bal annuel, alors qu'elle déteste y assister. De plus, comme ce mot revient à quelques reprises dans le discours d'Alice, il donne le sentiment que des désirs refoulés tentent de faire surface. Hypothèse très tôt confirmée par les aveux du fantasme et du rêve.

Pour Bill, sa position d'analyste se révèle de manière encore plus flagrante, puisque sa relation avec sa femme ressemble à s'y méprendre à celle de l'analyste avec l'analysant. Alors que, jusqu'à la toute fin, il refuse d'exprimer verbalement ses émotions à sa femme, celle-ci utilise le langage comme exutoire à ses pulsions et ses désirs. Comme le psychanalyste, Bill écoute en silence le fantasme de sa femme et l'encourage à poursuivre son récit du rêve. Sans oublier qu'il entretient un rapport étroit avec sa femme et qu'il doit assumer son implication dans les problèmes de cette dernière. Finalement, cette phrase de Bill « And no dream is ever just a dream » témoigne de son savoir sur la réalité pulsionnelle des rêves et sur le fait que

l'aventure fantasmagorique de sa femme est en fin de compte aussi vraie que la sienne.

Le langage recèle un pouvoir de séduction aussi puissant que celui du regard. La valse entre Alice et Sandor Szavost fait la démonstration de cet art de la séduction par la parole. Sur un ton grave et mielleux, l'homme fait l'éloge de l'amour libre en faisant référence à Ovide et en démontrant que le seul plaisir du mariage réside dans l'adultère. Toutes ces belles paroles n'ont qu'un seul but : entraîner Alice dans une chambre à l'étage supérieur. Cette constatation vaut pour la majorité des discussions qui ont lieu dans le film, car derrière chacune d'elles se trouve un désir qui cherche à s'accomplir. Que ce soit lorsque Marion parle de son père avec Bill, alors qu'elle se meurt de l'embrasser et de lui avouer son amour, lorsque les deux mannequins vantent les mérites professionnels du héros pour en arriver à l'inviter au bout de l'arc-en-ciel, ou lors de l'entretien de Bill avec le réceptionniste de l'hôtel qui le dévore littéralement des yeux, toutes ces conversations dévoilent un même désir de l'autre.

Le seul personnage à briser cette séduction de la parole, à vouloir utiliser les mots qui reflètent véritablement les désirs, est Alice. Pendant la scène finale dans le magasin de jouets, la discussion entre le couple Harford fait état de cette volonté de franchise.

[...] Alice- The important thing is we are awake now, and hopefully for a long time to come. Bill- Forever. Alice- Forever? Bill- Forever. Alice-Let's not use that word. You know? It frightens me. But I do love you... and you know... there is something very important that we need to do as soon as possible. Bill- What's that? Alice- Fuck.⁹⁵

Les mots ont donc, pour Alice, le pouvoir du leurre. Par ailleurs, ce dialogue final ressemble fort à une demande en mariage. Mais la réponse d'Alice au « forever » de

⁹⁵« Alice- L'important c'est que nous soyons réveillés maintenant, et espérons-le pour très longtemps. Bill- Pour toujours. Alice- Pour toujours? Bill- Toujours. Alice- N'utilisons pas ce mot. Il me fait peur. Mais je t'aime, et sais-tu que nous avons quelque chose de très important à faire le plus vite possible? Bill- Quoi? Alice- Baiser » Kubrick Stanley, Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut (scénario)*, Paris, Pocket, 1999, trad. Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter, p. 224-225.

Bill témoigne de cette conception qu'elle a envers les mots. En prononçant le mot *fuck*, Alice ne fait pas seulement ramener son mari sur terre, elle brise encore une fois le registre du discours pour le spectateur. Cette réconciliation constitue certainement la fin la plus positive de l'œuvre de Kubrick ou, à tout le moins, celle qui laisse entrevoir un espoir. Que ce soit dans *Lolita*, dans *The Shinning* ou dans *Barry Lyndon*, la fin expose clairement qu'il n'y a pas de réconciliation possible au cœur du couple qui s'est déchiré au fil des événements. Dans *Eyes Wide Shut*, cet espoir réside dans l'acceptation de ses pulsions. Considérant que le sexe est la principale pulsion de l'être humain, dont la nature est par ailleurs très changeante, la fidélité peut être vue comme une utopie. Ce simple mot *fuck* résume à lui seul cet état de chose. Isolé et surgissant par surprise, il clôt le film en faisant l'effet d'une sonnerie de réveil qui tire brusquement le dormeur d'un long rêve. La reprise de la valse du début du film ainsi que le générique blanc sur fond noir suivent immédiatement ce mot, mettant fin au rêve éveillé que représente le film. La lumière s'allume dans la salle et le spectateur porte en lui le film à la manière d'un rêve; il a oublié certaines parties, d'autres lui ont paru énigmatiques et peut-être cherchera-t-il à les analyser pour tenter de les comprendre.

4.6 Les cadrages : peintures, fenêtres et miroirs

Que ce soit au cinéma ou en peinture, le cadre limite de manière générale un champ et centre la représentation. Conséquemment, il institue un hors champ, c'est-à-dire un lieu pour l'imaginaire, une sorte de réserve fictionnelle. Selon André Bazin, ce hors-champ serait plus vaste au cinéma qu'en peinture à cause de la fonction du cadre : centrifuge au cinéma et centripète en peinture⁹⁶. Dans *Eyes Wide Shut*, et comme dans tous les films de Kubrick, tout est minutieusement cadré et chaque plan

⁹⁶ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, Coll. « Septième art », 1987, 372 p.

semble produire l'effet d'une toile dont la composition a été longuement réfléchi. Toutefois, hors de l'apparente clarté du champ visible, se cache un autre espace, celui du hors champ, le lieu dans lequel se dissimule un mystère. C'est dans ce lieu que Kubrick conduit le héros et le spectateur, à la découverte d'un autre espace dont l'existence demeurait soustraite à son regard.

Les mouvements de caméra qui nous y entraînent à la suite de Bill dans les lieux intérieurs fonctionnent selon un principe de dévoilement. À partir de l'appartement des Harford jusqu'au manoir de l'orgie, en passant par l'appartement de Domino et la boutique de costumes, tous ces espaces ne cessent de dévoiler petit à petit des pièces supplémentaires dont l'existence demeure insoupçonnée. Par exemple, lorsque Bill entre dans la boutique de costumes de Milich, il discute avec ce dernier dans ce qui semble être la totalité de la boutique. Mais cette impression est rapidement écartée, puisque Milich conduit Bill dans une pièce à l'arrière du magasin où se trouvent les costumes, certains étant exposés sur des mannequins. Alors que le magasin est sombre et froid, l'arrière-boutique est tapissée de rouge et est illuminée par des rideaux de lumière. Même la présence des mannequins donne l'impression que cette partie, tout d'abord dissimulée au regard, grouille de personnages, même en plein cœur de la nuit. Ceci n'est pas tout à fait faux, puisque cette pièce d'exposition conduit à une autre pièce plongée dans le noir, mais cette fois occupée par des êtres de chair. Une fois la lumière allumée, cette pièce vitrée dévoile une chose qui aurait dû rester dans l'ombre, c'est-à-dire la relation sexuelle entre la fille de Milich et deux hommes d'âge mur.

Cette découverte annonce en quelque sorte la découverte que fera Bill au manoir de l'orgie. Les deux hommes de la boutique, poudrés et coiffés de perruques, sont surpris là où ils n'auraient pas dû être, et un homme, figure d'autorité paternelle, les menace d'une sanction qui ne se concrétisera pas. Le fait que la pièce soit vitrée

suggère la transparence derrière laquelle les deux hommes et la jeune fille ont cru naïvement se cacher. De la même manière, le masque et le costume de Bill sont de piètres accessoires de dissimulation. Le dévoilement des personnages et celui de l'espace participent d'une même conception de la transparence; il suffit simplement d'ouvrir les yeux pour s'apercevoir que rien n'est véritablement dissimulé, car c'est dans le mouvement du regard que se trouvent les zones d'ombre. La clarté qui illumine la pièce vitrée dévoile non seulement l'acte illicite, mais aussi les corps quasi nus, spécialement celui de la jeune fille, qui a tôt fait d'utiliser ses charmes pour séduire Bill. Ce dévoilement se produit simultanément au niveau narratif et visuel. D'une part, il y a la découverte d'un acte sexuel interdit, car la jeune fille est mineure. De l'autre, le travelling de la caméra conduit le spectateur avec le héros dans une enfilade de pièces dérobées, sans qu'il y ait de coupure dans le montage, tout comme le strip-tease dévoile peu à peu le corps. Ce qui fait la différence entre le strip-tease traditionnel et celui qui se pratique au cinéma repose sur le fait que la caméra peut, pour reprendre l'expression de Metz, « rhabiller l'espace [et] soustraire à la vue ce qu'il avait d'abord montré ⁹⁷ ». Lorsque Bill retourne chez Milich, l'espace de l'arrière-boutique redevient inaccessible, tandis que les deux hommes et la jeune fille apparaissent vêtus. L'espace et les corps se rhabillent simultanément.

Ce dévoilement de l'espace est repris de manière très similaire dans la scène de l'orgie où, encore une fois, on suit Bill par le moyen de travellings et de fondus enchaînés à travers les pièces du manoir. Celles-ci se suivent à l'infini et ne cessent de dévoiler des actes sexuels. Le dévoilement de l'espace et des corps active alors l'imagination du spectateur qui désire en voir toujours plus et connaître le contenu des autres pièces. En ce sens, Bill ressemble fortement au personnage de la femme de Barbe Bleue qui, malgré les avertissements de son mari, visite la pièce interdite du château. Le châtiment mortel, auquel elle échappe de justesse, renforce ce parallèle entre les deux récits qui traitent d'interdit, de transgression et de connaissance. Et

⁹⁷ Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, 1018, 1977, p. 105.

comme tout strip-tease, ce dévoilement de l'espace est un spectacle, organisé et mis en scène. En ce sens, Kubrick ne manque pas d'attirer notre attention sur la nature spectatorielle de ce dévoilement, car en entrant dans le manoir, Bill se trouve devant deux rideaux rouges que le portier écarte comme on le ferait des rideaux d'une pièce de théâtre. C'est ainsi que de l'extérieur, cette immense demeure paraît tout ce qu'il y a de sobre et respectable, mais à l'intérieur se cache un monde mystérieux et attirant.

Les rideaux rouges, symboles évidents de la théâtralité et de la nature fictive de ce qui est montré au spectateur, parent presque toutes les fenêtres visibles dans *Eyes Wide Shut*. Il s'agit d'un autre indice parfaitement visible de la stratégie d'ouverture du regard du spectateur, mais qui est si habilement intégré à l'ensemble qu'il finit par se fondre dans le décor. À propos des fenêtres, Jacques Aumont mentionne dans *L'œil interminable* que le « 'monde' sur lequel ouvre la fenêtre n'est pas le nôtre, mais, pour la partie au moins, celui du symbole.⁹⁸ » C'est dire à quel point le hors-champ, ce qui se trouve derrière la fenêtre et qui est soutiré au regard du spectateur, éveille l'imagination et renvoie à l'idée même de représentation. De plus, la vitre des fenêtres rappelle le matériau de la lentille de la caméra. Tout comme l'objectif de la caméra, la fenêtre est une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, elle laisse entrevoir quelque chose, mais elle ne permet pas de participer à l'action, sauf par le regard. De jour, elle laisse entrer la lumière et l'énergie de la ville de New York, alors que la nuit, elle est saturée de bleu, ne laissant ainsi percer aucune image de l'extérieur, éveillant l'imagination. En ce sens, les fenêtres peuvent être considérées comme une « métaphore de l'écran, une trace du cinéma cachée dans la mise en scène »⁹⁹ qui permet de retracer la piste qui mène à faire dessiller le spectateur. L'écran en tant que vitrine est une métaphore illustrée dans *Eyes Wide Shut*. De manière concrète, on retrouve une vitrine dans la façade de la boutique de

⁹⁸ Aumont, Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 111.

⁹⁹ Perraton, Charles, *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 100.

costumes, mais également dans son arrière-boutique. Comme dans le peep-show, cette vitrine est la scène d'ébats sexuels.

Le miroir est un autre cadre fréquemment introduit dans la mise en scène au cinéma. Concrètement, il réfléchit celui qui s'y regarde, ainsi que son environnement naturel, mais dans la mythologie, le miroir est bien plus qu'un instrument de réflexion, il représente la psyché. C'est une fenêtre qui ouvre, de manière spéculaire, sur un monde énigmatique, sur le monde de nos fantasmes, « le plus souvent dangereux à voir¹⁰⁰ ». Dans *Eyes Wide Shut*, Alice est à la fois celle qui dévoile son fantasme et celle qui apparaît à travers son reflet dans divers miroirs. Son fantasme s'avère dangereux dans la mesure où il précipite son couple dans la discorde. Les plans où elle apparaît par l'intermédiaire de son reflet se situent justement avant son aveu. Le premier plan la montre dans la chambre à coucher conjugale alors qu'elle enlève ses boucles d'oreilles en se regardant devant un miroir. Bill vient rapidement la rejoindre et l'embrasse. S'en suit une courte étreinte pendant laquelle la caméra montre le couple, toujours à travers le reflet du miroir, mais en mettant l'accent sur le regard d'Alice. Les gros plans du couple à travers le miroir font en sorte que leur étreinte est doublement cadrée, dévoilant aux spectateurs le reflet du couple. Ceci contribue à ne pas donner cette scène érotique directement en pâture aux regards du spectateur, ce qui renforce son caractère intime. De plus, l'espace qui entoure les corps disparaît, ne laissant dans le cadrage que les visages qui s'embrassent; ils sont apparemment seuls au monde. Mais le regard d'Alice s'échappe de cet espace clos, observant l'étreinte dans le miroir avec, à la fois, curiosité et distraction, comme le ferait un spectateur.

Alice se reflète également dans le miroir de la salle de bains. Elle se regarde dans le miroir de la pharmacie juste avant d'en ouvrir la porte afin de prendre la boîte contenant de la marijuana. Ce plan la montre songeuse vis-à-vis son propre reflet, comme si elle regardait au-delà de celui-ci. Ces deux plans laissent entrevoir un

¹⁰⁰ Deonna, Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, E. de Boccard, Coll. École Française d'Athènes, 1965, p. 297.

regard qui ne s'arrête pas à la surface du miroir, qui regarde plus loin que le reflet. Ce choix d'associer Alice au miroir, de même qu'à la domesticité (Alice est au chômage), donne le sentiment que Kubrick cherche à jouer avec le cliché selon lequel la femme est introspective, alors que l'homme est tourné vers le monde extérieur. Bill est vu par les autres, démythifié, dévoilé, mais ne semble pas en mesure de se voir lui-même. L'aveu du fantasme pour l'officier donne finalement à ces deux plans du reflet d'Alice une signification supplémentaire. Lorsqu'Alice plonge son regard énigmatique dans le miroir, c'est évidemment le reflet de son propre corps qui lui est renvoyé, mais aussi celui de son regard.

Autre type de miroir, le regard reflète à la fois le monde qu'il regarde et l'individu qui en est le propriétaire, c'est pourquoi il est considéré comme l'organe par excellence de la connaissance et du savoir. Et le regard d'Alice dans le miroir de la salle de bains semble curieux de découvrir quelque chose. Ce qu'il cherche à savoir est la nature des désirs de son mari, désirs qu'elle a entrevus au bal des Ziegler. L'ouverture de la porte de la pharmacie représente une métaphore de ce qu'elle y cherche, soit ouvrir la porte des secrets qui se cachent derrière les apparences. Cette porte ressemble aussi à celle que découvre Alice dans *Alice au pays des merveilles*¹⁰¹ et qu'elle décide d'ouvrir malgré le fait qu'elle ignore ce qui se trouve derrière. Le personnage d'Alice Harford ressemble étrangement à cette jeune héroïne curieuse, notamment parce que toutes les aventures qu'elle vit se déroulent dans l'imaginaire. Que ce soit le fantasme ou le rêve de l'officier, la femme de Bill vit ses aventures sans même quitter son appartement. Le monde que ces deux héroïnes découvrent renverse l'ordre établi dans lequel elles vivent.

Le cadre informe sur la nature de ce qu'il montre. L'affiche publicitaire d'*Eyes Wide Shut* (voir figure 9) représente l'image du reflet d'Alice et Bill Harford alors qu'ils s'embrassent devant le miroir de leur chambre. Le cadre ouvragé de ce miroir, en plus de celui que forme l'affiche en elle-même, semble être un

¹⁰¹ Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Verbière, Coll. Bibliothèque Marabout, 1978, 320p.

avertissement au futur spectateur. Il l'avertit du fait que le film est une œuvre et qu'un film n'est jamais autre chose qu'un reflet inversé sur un écran; un univers de faux semblants qui se donne l'apparence de la réalité. De même, lorsque le passant observe l'affiche, que voit-il? Le reflet de ses propres attentes, celui de son désir voyeuriste, c'est-à-dire voir le couple Kidman-Cruise faire l'amour. Mais comme le regard de Kidman se dirige vers lui, l'impression d'être surpris en flagrant délit de voyeurisme provoque un sentiment étrange de culpabilité. Ce regard en direction de l'observateur transgresse la loi de la représentation, car l'acteur ne doit jamais regarder la caméra. Toutefois, ce même regard permet de diminuer l'écart entre le sujet observant et l'objet observé, de faire prendre conscience à l'observateur de l'acte voyeuriste de son regard. Le regard de Kidman semble ainsi chercher la complicité du spectateur, comme s'il invitait à traverser la frontière entre réalité et représentation, à pénétrer derrière le miroir.

4.7 L'orgie comme apogée de la représentation

[...] Tout le rapport du cinéma à la réalité, en effet, est empoisonné. Il l'est dans les deux sens : l'écran vers le public (la réalité est truquée, trichée), de la caméra vers les "sujets" [...] Le cinéma demande ainsi une perception seconde, le cinéma

commence vraiment lorsqu'on commence à prendre en considération 'les moyens de la mise en scène'¹⁰²

Que ce soit le strip-tease, le fantasme ou le coup de zoom, les stratégies visant à « ouvrir » le regard du spectateur ne cessent de s'accumuler dans *Eyes Wide Shut*. À propos de la représentation et de la confusion avec la réalité qu'elle produit, Alain Beltzung constate que « plus l'individu est instruit et cultivé, plus il risque de prendre ce décor pour le réel.¹⁰³ » Ce décor est la maison en tant que simulacre, un signe investi d'humanité que l'humain se construit pour se protéger du milieu menaçant que représente l'extérieur. Le monde que reproduit Kubrick dans son film joue sur la limite qui sépare l'univers étrange de l'extérieur et l'univers sécuritaire, mais artificiel, des intérieurs. En dévoilant certains de ses moyens de mise en scène, *Eyes Wide Shut* exprime une volonté artistique qui cherche à remettre en question la croyance aveugle dans la réalité de ce monde créé de toutes pièces par le cinéma. Le personnage de Bill, instruit et cultivé, est le premier à se faire prendre au piège du sacrifice simulé et à celui de l'apparente sécurité de sa sphère familiale. Quant au spectateur, cette menace le guette puisqu'il suit de près le parcours du personnage. Toutefois, le film fait en sorte que le trajet narratif du héros et l'expérience esthétique vécue par le spectateur prennent la forme d'un parcours initiatique. Depuis le premier regard d'Adam et Ève, la découverte de la sexualité est demeurée dans la culture occidentale le symbole de l'accès à la connaissance, mais dont le prix à payer a toujours été très élevé. Pour le couple biblique, c'est le bannissement du paradis, et pour Bill c'est l'expulsion de l'orgie, soit un monde qui lui était étranger.

4.7.1 L'exploration du manoir : une entrée au théâtre

En terme d'expérience de l'illusion, la séquence de l'orgie surpasse toutes les autres séquences d'*Eyes Wide Shut*. Elle met en place un spectacle fondé sur le

¹⁰² Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, p. 120-121.

¹⁰³ Beltzung, Alain, *Traité du regard*, Paris, A. Michel, Coll. Question de, 1998, p. 104.

voyeurisme qui forme en définitive une expérience cinématographique réflexive pour le spectateur. Dans cette séquence, la caméra est d'abord associée au regard de Bill qui guide le spectateur dans cette étrange assemblée. À travers les pièces, la caméra est, pour la première fois, subjective. Le travelling permet de s'identifier au héros, non seulement par l'angle subjectif de la caméra, mais par l'imitation du mouvement naturel de la marche de l'être humain. Sans oublier que la situation particulière du corps du spectateur de cinéma est d'être situé hors-cadre, ce qui concorde parfaitement avec la situation du corps de Bill lors de ce travelling subjectif. À ce moment précis de l'orgie, le héros n'est plus simplement dissimulé sous une cape et un masque, il est littéralement absent de l'écran. L'absence de son corps dans l'image, combinée à la présence de son regard (caméra subjective) l'identifie plus que jamais au spectateur de cinéma de manière générale.

Durant ce parcours à travers le labyrinthe du manoir, tout tend à rappeler qu'il s'agit d'un spectacle. Lorsque Bill entre dans le manoir, les rideaux se lèvent et le maître de cérémonie frappe trois coups de son bâton sur le sol; il pénètre alors dans l'espace de la représentation, un monde autonome, sans intrusion de l'extérieur. Il se produit la même chose au moment où la lumière de la salle de cinéma s'éteint et que les images apparaissent sur l'écran. « C'est bien dans un théâtre que Bill a mis les pieds, avec tout ce que cela implique de stylisation dans la restitution de l'acte sexuel et de la passivité des spectateurs, assignés à une place unique.¹⁰⁴ » Du rituel de distribution des filles, jusqu'au sacrifice, tous les mouvements des acteurs semblent mécaniques et stylisés.

[...]L'artifice intervient ici pour susciter un questionnement chez le spectateur. Quelle est la nature du regard que Bill porte sur cette femme? Kubrick suggère ainsi que ce n'est pas la nudité elle-même qui suscite le désir, mais la nature du regard qu'on pose sur elle.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Morel, Diane, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, Coll. Études littéraires Recto-verso, 2002, p. 103.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

Et ce regard du héros, il ne cesse de projeter sur les femmes qu'il rencontre un désir sans cesse renouvelé par sa constante insatisfaction. En fin de compte, ce regard fasciné procède comme un désir : il n'est jamais satisfait, il opère de manière entièrement spontanée, commandé par l'impatience. C'est en partie pourquoi Bill ne voit pas la menace qui pèse sur lui dans les couloirs du manoir. C'est aussi pourquoi les rencontres qu'il fait s'interrompent toujours au moment où elles semblent enfin vouloir se réaliser. En maintenant le regard du spectateur dans l'insatisfaction, le film crée un parallèle avec l'expérience du héros. Et la scène de l'orgie n'est certes pas construite de manière à satisfaire le regard désirant du spectateur.

Pendant son trajet, le regard du spectateur se pose évidemment sur les couples en action, mais aussi sur les nombreux spectateurs nus ou vêtus d'une cape noire et d'un masque. Quant à leur attitude face à cette nudité, elle apparaît la même, ou presque, que celle des mannequins de Milich ou des spectateurs de la salle de cinéma, c'est-à-dire la passivité physique, à l'exception près de l'exercice du regard. Car c'est bien au voyeurisme que s'adressent ces spectacles, puisque toute l'énergie du regard se consume dans la captation d'un moment furtif de dévoilement d'un corps. En évitant, par la dissimulation et l'immobilité, tout mouvement du corps et du visage, Kubrick fixe l'attention sur le regard de ces spectateurs. Cette méthode se rapproche beaucoup de celle d'Hitchcock, qui soumettait entièrement le jeu de l'acteur à cet objet puissant qu'est le regard. Par contre, cette neutralité du jeu de l'acteur n'est pas sans émotion, autant chez Kubrick que chez Hitchcock; au contraire, comme le mentionne Pascal Bonitzer dans *Le champ aveugle*, elle laisse au regard le soin d'être la fenêtre qui ouvre sur une émotion intériorisée parce que trop « sale » pour être portée à l'écran, l'émotion du désir sexuel.

4.7.2 Le masque et le costume : des guides vers un autre monde

En admettant que le regard reflète le désir des hommes de l'orgie, la diversité de leurs masques permet d'offrir au spectateur une multitude d'expressions du visage, signes habituels de l'émotion. Par contre, cette émotion est figée et confère aux

masques une allure mortifère, comme si la vue des corps nus forniquant avait pétrifié leur visage. « Dissimuler le corps par des vêtements spéciaux, et surtout la tête et les yeux par divers voiles, des masques, c'est soustraire celui qui les porte à son milieu social, l'extraire de sa vie normale, le faire passer à un autre état, un autre monde.¹⁰⁶ » Dans *L'œil vivant*¹⁰⁷, Starobinski traite du sentiment d'être invisible et il en situe la cause dans le caractère interdit ou cruel du spectacle. L'orgie en est un bon exemple, qui attire si fortement le regard, qu'il en est distrait du monde qui l'entoure et perd contact avec le réel pour s'égarer dans la nuit. Pour ne pas remarquer que le sacrifice est une mise en scène, le regard du héros et du spectateur doivent certainement être égarés dans une nuit profonde.

Le masque permet surtout de regarder sans être regardé en retour. Il donne l'impression d'une certaine sécurité et même d'un pouvoir sur le sujet observé, de là provient certainement l'insouciance et la témérité de Bill durant l'orgie. Plusieurs des personnages sont conscients de la domination qu'exerce sur eux le regard de l'autre. Par exemple, Alice conçoit parfaitement que c'est par le biais d'un simple regard que l'officier de la marine l'a totalement séduite. « I first saw him that morning in the lobby. [...] He glanced at me as he walked past. Just a glance. Nothing more. But I could hardly move [and] at no time was he ever out of my mind.¹⁰⁸ » Ce récit témoigne bien de la compréhension du personnage en ce qui a trait à la force du regard dans le développement du désir.

Il s'agit d'une récurrence dans l'œuvre de Kubrick que le désir exprimé dans un regard devienne en quelque sorte « efficace » sur l'objet regardé, qu'il soit le

¹⁰⁶ Deonna, Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, E. de Boccard, Coll. École Française d'Athènes, 1965, p. 95.

¹⁰⁷ Starobinski, Jean, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1999, 308p.

¹⁰⁸ « je l'avais déjà vu le matin dans le hall. [...] Il...Il m'a regardé en passant. Un simple regard. Rien de plus. Mais je ne pouvais presque plus bouger. [...] à aucun moment, il n'a quitté mes pensées. » Kubrick, Stanley et Frederic Raphael, Paris, Pocket, 1999, p. 140, trad. Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter.

moyen de séduction par excellence. Dans *Lolita*, Humbert est séduit par la nymphette en bikini au moment même où elle lui jette un regard par-dessus ses lunettes en cœur. C'est à partir de cet échange muet que Humbert devient l'esclave de son désir pour Lolita. D'autres personnages tentent de se soustraire à ce pouvoir. Dans *Spartacus*, le héros refuse d'avoir une relation sexuelle parce qu'il est observé par ses geôliers. Dans *Eyes Wide Shut*, Bill refuse de se déshabiller devant l'assemblée de l'orgie qui l'observe attentivement. Comme Spartacus, il se retrouve au centre de l'arène, et la seule résistance qu'il devine à la domination du groupe est de ne pas acquiescer à leur regard.

La puissance du regard peut également être détournée par plusieurs artifices : lunettes, miroirs, maquillages et masques. Dans *Barry Lyndon*, le maquillage excessif devient une protection, un masque nécessaire pour dissimuler son jeu et ses émotions. Mais cette sécurité n'est jamais qu'éphémère et superficielle, car tous les personnages qui essaient d'en tirer profit, –pour leurrer le regard de l'autre et se soustraire de son emprise–, finissent par être démasqués : Barry Lyndon, les voleurs dans *The Killing*, les voyous dans *A Clockwork Orange* et Bill dans *Eyes Wide Shut*.

4.7.3 L'interprète

Si l'on considère que le spectateur est en bonne partie plongé dans le récit et que le regard de Bill s'est égaré dans le spectacle du sexe, la scène de l'orgie peut être considérée comme un passage vers un état de voyance. Le personnage de Ziegler, – qui par ailleurs n'existe pas dans la nouvelle de Schnitzler, – explique, à la manière d'un interprète, la scène en question. Dans une entrevue, Sydney Pollack disait justement que Kubrick « aimait l'idée d'un 'interprète' destiné au public, capable de refaire l'histoire en une scène comme dans les chœurs antiques de la tragédie

grecque.¹⁰⁹ » Malgré cela, l'explication fournie par cet interprète ne convint pas entièrement Bill, qui retourne chez lui, l'air sceptique. Lors du premier visionnage, le spectateur a de fortes chances de ne pas remarquer les marques théâtrales de la scène du sacrifice. En conséquence, il aura probablement la même réaction que le personnage principal et retournera chez lui avec l'impression d'avoir été dupé par un film qui le laisse perplexe et rempli d'incertitudes.

Mais la duperie n'est-elle pas justement une des conditions essentielles au bon fonctionnement du cinéma? Citant Bazin, Bonitzer dit à ce sujet qu'il « faut, [...] à propos de situations dangereuses présentées à l'écran, que nous puissions *croire* à la réalité des phénomènes tout en les *sachant* truqués.¹¹⁰ » Si le spectateur n'avait pas cru une seconde à la réalité de la scène du sacrifice, il aurait assurément perdu de l'intérêt pour la suite des événements et le film lui aurait paru insipide, sachant que l'enquête de Bill sur le sort de Mandy et Nick est vaine. La croyance en la réalité de cette situation dangereuse permet de maintenir la tension entourant l'intrigue. Parallèlement, le spectateur sait qu'il assiste à une projection et, même s'il l'oublie souvent en cours de route, il demeure conscient qu'il ne se trouve pas face à une réalité, mais à sa représentation. Cette attitude ambivalente est amplifiée par la nature même de la situation dangereuse, soit le sacrifice. Tout comme le théâtre, le cinéma et le sacrifice ont une nature spectaculaire. Dans *Regard et connaissance*, Jacques Bril note à propos des rideaux rouges que leur couleur et leur fonction de séparation fait en sorte qu'ils « demeure[nt] de nos jours le témoin symbolique de l'étroite parenté qu'entretiennent le théâtre, [le cinéma] et le sacrifice.¹¹¹ » Associé de près à l'aventure interdite dans le manoir de l'orgie, le spectateur trouve en même temps que Bill sa salvation dans le sacrifice de Mandy. Ayant pour but d'exorciser un mal, cet acte simulé tend à maintenir à distance l'élément perturbateur de la microsociété

¹⁰⁹ Pollack, Sydney, *Cahiers du cinéma*, no.539, octobre 1999, p. 6.

¹¹⁰ Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, p. 10.

¹¹¹ Bril, Jacques, *Regard et connaissance; Avatars de la pulsion scopique*, Paris/Montréal, L'Hermattan/L'Hermattan Inc, 1997, p. 98.

secrète des hommes de l'orgie.

4.7.4 La musique : désinvolture et angoisse

La musique de Jocelyn Pook donne de la froideur à la séquence de l'orgie qui, en fin de compte, laisse le spectateur à distance des actes sexuels qui s'y déroulent. Quant à la musique qui accompagne les danseurs nus, elle fait écho à celle qui jouait au bal des Ziegler, rappelant la structure « en miroir » du film et l'impression de déjà-vu que cela implique. C'est une musique désinvoltée, faite pour distraire et qui s'adresse en quelque sorte au même groupe social que lors du bal, un groupe dans lequel Bill n'est pas à sa place. Par ailleurs, le titre de cet air, « Strangers in the Night », correspond parfaitement à la situation qui nous est présentée. Finalement, le piano angoissant de Ligeti fait grandir la tension de la scène du sacrifice. Reprise à plusieurs moments du film, ces quelques notes d'une simplicité étonnante permettent de replonger le spectateur dans l'atmosphère inquiétante de l'orgie. Leur caractère répétitif fait justement écho au motif du double qui parcourt le film. En somme, tout est mis en place dans la séquence de l'orgie pour que le spectateur soit plongé à la suite de Bill dans une aventure visuelle, auditive et symbolique qui le conduit à prendre conscience de la force de son regard, et de son écoute, et des pièges qui leur sont tendus.

4.7.5 Le cérémonial de l'orgie : religieux ou carnavalesque

De par ses origines dionysiaques, le théâtre se rapproche de la célébration religieuse. La fausse musique religieuse de Jocelyn Pook, associée à l'encensement des femmes masquées, au costume rouge du Commandeur et aux offrandes que ce dernier fait aux hommes, rappelle le rite religieux. Cependant, l'orgie n'en garde que

l'apparence, puisque c'est bien de sexe qu'il s'agit. Les masques, les costumes et le cérémonial, dont la signification des gestes codés semble uniquement connue des initiés présents, accompagnent les actions de l'orgie, donnant à toute cette séquence une allure de carnaval vénitien. Les masques, directement importés de Venise par Kubrick, de même que les longues capes noires sont typiques de ce carnaval. « Sous cette silhouette noble et macabre, se cache et s'évanouit l'individu jouant avec le fantomatique : on glisse jusqu'aux frontières du néant, jusqu'aux portes de la mort, prenant le risque de n'être rien sinon une ombre.¹¹² » Cette métaphore de l'être masqué transformé en ombre s'applique parfaitement aux silhouettes costumées de l'orgie. Dans cette accumulation de rouge et de jaune, les capes forment des ombres dans la composition des cadrages, sortes de taches, de vides, qui contrastent avec la clarté des corps nus exclusivement féminins. De plus, le film étant fait de lumière, le noir des costumes devient littéralement sur l'écran une ombre dans cette abondance de clarté, un « cache » pour le corps, mais aussi dans l'image, pour reprendre l'expression d'André Bazin¹¹³. Le passage vers un état « spectral », par le biais du costume du carnaval vénitien, fait écho à la crainte de la castration et à son importance dans la production d'*unheimlich*. Il est à remarquer que cet état spectral s'accorde parfaitement avec le jeu effacé de Tom Cruise. Le travelling pendant l'orgie en caméra subjective, additionné des fondus enchaînés, donnent l'impression que le personnage flotte d'une pièce à une autre à la manière d'un fantôme.

D'autres aspects de cette célébration orgiaque tendent à la rapprocher du carnaval de Venise. Jusqu'en 1976, cette fête se déroulait uniquement dans l'intimité des foyers. L'orgie d'*Eyes Wide Shut* reprend ce type de carnaval privé, –à l'exact opposé du carnaval extérieur, convivial et populaire de Rio de Janeiro, – où la célébration est vouée « à la fascination du plaisir, voire du vice¹¹⁴ ». De plus, le

¹¹² Feuillet, Michel, *Le carnaval*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. Bref, Montréal, Fides, 1991, p. 93

¹¹³ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, Coll. « Septième art », 1987, 372p.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 8

carnaval vénitien, contrairement au carnaval populaire médiéval, est fortement théâtralisé. Il requiert d'abord et avant tout des initiés et le culte du secret. Ces caractéristiques du carnaval vénitien se retrouvent parfaitement dans le type d'expérience que vit Bill pendant cette orgie. « Chacun réalise ses rêves, actualise ses désirs de toujours, pour ensuite mieux accepter ses propres limites. [...] On sort de soi transgressant les frontières. »¹¹⁵ Les frontières que transgresse le héros sont avant tout d'ordre social. Comme il a été mentionné plus tôt, Bill n'appartient pas au même groupe social que Ziegler et les hommes masqués. Sans compter qu'il n'a pas reçu d'invitation pour cette soirée et qu'il s'y introduit à l'insu de tous. Finalement, étant un homme marié, il transgresse les lois du mariage qui condamnent formellement toute forme d'adultère.

Si l'on reprend l'idée que l'entrée de Bill dans le manoir représente une entrée au théâtre, on peut repérer une transgression de frontières d'un autre ordre. Epstein définit l'espace de la scène théâtrale comme « un lieu réservé où le profane ne peut ni se mêler d'agir, ni seulement pénétrer¹¹⁶ ». Lorsque Bill franchit la porte d'entrée, il est déjà trop tard.

Cette expérience du héros lui permet évidemment, pendant quelques instants, de se fondre dans ce groupe anonyme, pour finalement « accepter ses propres limites », soit accepter qu'il ne fera jamais partie de cette classe sociale ni même de cette société secrète. Pour conclure sur la nature carnavalesque de l'orgie, soulignons la présence d'un personnage autoritaire. Dans toutes les formes de carnaval, il existe un roi burlesque dont les vêtements le démarquent de la foule. Dans *Eyes Wide Shut*, c'est le « Commandeur » qui tient ce rôle, notamment parce que ses vêtements rouges détonnent par rapport aux capes noires des autres hommes masqués. Sa fonction d'autorité se révèle également par les gestes et par le fait qu'il préside à la distribution des femmes. Lors de la scène du sacrifice, sa position dominatrice est d'autant plus visible qu'il se trouve assis sur une chaise au centre du cercle formé par l'assemblée.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.92

¹¹⁶ Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris, P. Seghers, Coll. Cinéma club, 1974-1975, p. 165.

À ses côtés, deux hommes semblent le protéger tout en mettant en valeur la supériorité de sa position. Tel le roi du carnaval, il est « entouré de ses assesseurs, [et] il rend justice ¹¹⁷». Sa sentence demeure aussi illusoire que toute cette mascarade uniquement destinée à effrayer le coupable, faisant de cette scène une singulière parodie du tribunal, du jugement.

5. La figure du labyrinthe

Le labyrinthe a, dans d'*Eyes Wide Shut*, une fonction initiatrice. Cette figure n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Kubrick; au contraire, il s'agit d'une des particularités thématiques et formelles de son cinéma. Le labyrinthe permet à lui seul de créer un jeu infini de possibilités de mouvements et de répétitions. Plus tôt, nous avons pu remarquer que le motif du double et de ses nombreuses variations constituaient une part importante de la structure narrative d'*Eyes Wide Shut*. Le labyrinthe, avec ses innombrables détours, implique la production de dédoublements; à l'intérieur de ses murs, tout se ressemble. L'impression de revenir sans cesse sur ses pas domine l'individu qui y pénètre, puisque les lieux sont des doubles les uns des autres. « Le mérite de Kubrick aura été celui de montrer la force du cinéma qui joue de la duplicité des images, de leur puissance contradictoire, pour travailler notre regard.¹¹⁸ » La fonction initiatrice du labyrinthe se tourne donc encore une fois vers le regard.

5.1 Le labyrinthe pour le spectateur

Le labyrinthe dans lequel Kubrick plonge le spectateur d'*Eyes Wide Shut* n'est certes pas aussi formel que celui dans lequel se retrouve enfermé la famille Torrance

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 73

¹¹⁸ Perraton, Charles, *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 49.

dans *The Shining*. Ici, pas de vue d'ensemble ni de représentation concrète de l'espace labyrinthique, seulement des mouvements de caméra qui conduisent le spectateur dans des pièces et des lieux qui ne cessent de se déployer et de s'ouvrir dans une profondeur de champ infinie.

À l'intérieur de cet espace, le créateur est un architecte, il doit donc user des règles de la géométrie. Ce qui fait l'ingénuité et la particularité du labyrinthe d'*Eyes Wide Shut* réside dans l'harmonie humaine qui s'en dégage, c'est-à-dire que grâce à la maîtrise des règles qui régissent cette forme particulière, le réalisateur arrive à en faire oublier la géométrie organisatrice.

C'est grâce aux divers travellings que ce labyrinthe se dévoile aux yeux du spectateur. Aucun mouvement vertical ne vient troubler la construction horizontale des travellings, ce qui permet de mieux perdre le spectateur dans l'espace en lui soutirant toute vue d'ensemble. L'utilisation récurrente du travelling arrière a pour fonction d'adopter le parcours des personnages en les précédant. Ce genre de mouvement survient généralement lorsqu'un ou plusieurs personnages se déplacent à travers des corridors. Que ce soit la scène du départ pour le bal, celle du flirt entre les mannequins et Bill ou encore la marche ralentie avec la femme masquée, toutes ces scènes montrent le personnage marchant face à la caméra. Ceux-ci donnent l'impression de dominer l'espace, étant donné que la caméra se déplace pour qu'ils demeurent au centre du cadre. Cette impression se confirme par le fait que lors de ces travellings arrière, Bill est presque toujours guidé par un ou deux personnages qui connaissent les issues des innombrables corridors et lui tiennent le bras. Que ce soit pendant le bal, chez Milich ou pendant l'orgie, Bill ignore son parcours, de la même manière que le spectateur méconnaît tout de l'espace dans lequel le film l'entraîne. D'une part, le héros est guidé par un initié du labyrinthe, et d'autre part, le spectateur est emporté par le mouvement de la caméra, laquelle lui cache toujours la destination des personnages.

Cet espace, il ne cesse de se déployer à la fois par la profondeur de champ et

par l'architecture des décors. Ce sont ces deux aspects interreliés qui créent avec le plus de force le labyrinthe visuel de ce film; c'est grâce à la profondeur de champ qu'il est possible de voir dans un seul plan l'enfillement des pièces, des portes, des arches, des fenêtres et des corridors, une fois ceux-ci parcourus par les personnages. Les labyrinthes dans *Eyes Wide Shut* ne cessent de s'étendre sous les yeux du public : la maison des Ziegler, le magasin de Milich, la maison de l'orgie, etc. Il se produit, selon l'expression de Bazin, une :

[...] réintroduction de l'ambiguïté dans la structure de l'image. [...] L'ambiguïté voulant dire, en l'occurrence, le refus d'une interprétation unilatérale du contenu de l'image, ou bien la constitution d'un style d'image où le sens, comme miraculeusement [...] se dégage du hasard des événements.¹¹⁹

La clarté que produit l'utilisation de la lentille à grande focale permet de former un espace visuel impossible dans la réalité. Le regard n'est pas habitué à recevoir autant de détails en un seul coup d'œil, c'est pourquoi le film se dévoile progressivement au cours des visionnages. Il existe tant de détails, souvent reflétés par des miroirs, que chaque plan se transforme en une énigme à déchiffrer. Dans *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, Charles Perraton explique qu'au cinéma la « différation » du corps du spectateur vers l'écran lui permet justement de

[...]traverser, de quelque manière, l'espace qui le sépare de ce qu'il observe pour trouver des indices, une piste, permettant d'élaborer et de vérifier ses hypothèses sur ce le sens de ce qu'il voit. [...] Cet espace a tout du labyrinthe dont on ne sort vivant qu'au terme d'un long parcours cognitif initiatique.¹²⁰

Cette traversée de l'espace est un saut qui permet au spectateur de repérer dans chaque plan, chaque scène les indices que le film lui procure afin de donner un sens à ce qu'il voit. Les reflets dans les miroirs, les enfilades de pièces identiques, la symétrie des scènes, la duplicité des personnages font partie de la configuration de ce labyrinthe. La répétition sert à confronter la perception des événements, car une première vision ne donne pas toujours une juste interprétation, c'est en partie

¹¹⁹ Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, p. 125.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 45.

pourquoi Bill ne cesse de revenir sur ses pas. La première vision donne l'impression d'avoir raté quelque chose, sans oublier que le regard est rarement satisfait de ce qu'il voit et cherche à surprendre ce qui se trouve au-delà des apparences. Le cinéma est un médium qui joue avec ce réflexe du regard, puisqu'il est un espace rempli de trompe-l'œil et de faux-semblants.

Toutes ces tromperies soumises au regard du spectateur sont des indices qui lui permettent de suivre une piste qui mène directement à la question de la représentation que cherche à explorer le film. Une piste qui conduit à la compréhension du fonctionnement de ce film, c'est-à-dire qu'il n'est qu'apparence, qu'il ne cache rien derrière ces apparences, et que le sens se trouve dans les apparences parce qu'elles font appel au regard. C'est en quelque sorte ce que Ziegler tente d'expliquer à Bill dans la salle de billards, et par le fait même au spectateur. Évidemment, ce dernier ne sait pas à l'avance ce qui l'attend dans le labyrinthe d'*Eyes Wide Shut*. Comme dans la plupart des œuvres kubrickienne, le récit ne « mène pas ce dernier [le spectateur] là où il croyait arriver, ce qui l'oblige, perplexe, à revenir sur ses pas. »¹²¹ Le retour en arrière est le trajet obligé dans le labyrinthe; et pour celui qui repère les indices et se pose des questions sur ce qu'il voit, ce chemin s'associe au même parcours initiatique que le héros.

La profondeur de champ, combinée à tout ce qu'elle donne à voir, offre une grande liberté au regard du spectateur. Sans oublier que la longueur des plans et la lenteur des mouvements permettent au spectateur d'opérer son propre découpage de certaines scènes. Mais comme toute liberté, celle-ci s'accompagne d'une importante responsabilité, soit celle d'explorer le labyrinthe visuel. Cette exploration du visible est d'autant plus ardue que le cinéma classique a conditionné le regard du spectateur à être dirigé.

¹²¹ Bilodeau, François, « Valse de Noël », *Liberté*, no. 245, octobre 1999, p. 80.

5.2 La quête du visage

Si les zones d'ombres visibles dans le cadre demeurent rares dans les films de Kubrick, par contre les visages se voilent fréquemment par des masques, du maquillage et des lunettes; c'est donc le visage qui est le mystère qui se cache à l'intérieur du labyrinthe. Pour sa part, et parallèlement au personnage, le spectateur part à la rencontre de son rôle de spectateur, de la force de son regard et de l'ouverture de celui-ci sur la nature des choses. De son côté, le héros prend contact avec ses désirs, ses pulsions et ses zones sombres. Tous deux verront leur quête se clore, même si elle ne fait que débiter, sur la vision d'un visage à la fois étranger et familier, soit un masque.

« Tout labyrinthe implique une inquiétude, une énigme quant au visage.¹²² » Au cœur du labyrinthe réside toujours une énigme, et lorsque le héros pénètre entre ses murs, il se trouve confronté à celle-ci, qu'il le veuille ou non. La résolution de cette énigme devient le but de sa quête et bien souvent l'objet de cette énigme du labyrinthe est un visage. La forme complexe du labyrinthe, notamment vue de haut, n'est pas sans rappeler le visage humain avec tout ce qu'il implique d'énigme et de fascination. Le visage fou de Jack Torrance dans *The Shinning* est à lui seul le labyrinthe le plus complexe et indéchiffrable de ce film. Mort de froid entre les murs du labyrinthe extérieur de l'hôtel, le visage gelé de ce personnage se transforme en l'image de son meurtrier.

D'un point de vue narratif, les histoires de labyrinthe sont construites à l'image de celui-ci, accumulant les détours, les retours, l'égarement, toujours afin de trouver, ou de retrouver un visage, parfois même son identité, qui s'est perdue au début du récit. Les retours et les détours de Bill à l'intérieur de son aventure nocturne ne font que le mener plus avant dans une recherche de son identité. Pour y arriver, il franchit de nombreuses épreuves qui le rapprochent de ses désirs et de ses pulsions.

¹²² Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Coll. Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1982, p. 73.

Le labyrinthe dans lequel déambule le héros d'*Eyes Wide Shut* est à la fois celui de sa psyché et celui de la ville de New York. Plus il s'aventure dans les dédales des rues de la ville et de ses environs, plus il s'engage dans les avenues sombres et mystérieuses de ses désirs. New York est un labyrinthe qui s'apparente à l'hôtel Overlook du film *The Shinning*, puisque dans les deux cas, le personnage rencontre dans cet espace qui représente sa psyché ses propres désirs. Les situations auxquelles Bill fait face sont d'ordre sexuel, à l'image de ses pulsions, de même que Jack Torrance, dont les désirs sont d'ordre meurtrier, ne cesse de rencontrer des assassins, des morts, ou des visions de sang et de violence.

Bientôt le barrage qui retient tant bien que mal les désirs de Bill ne suffit plus à les contenir; le fantasme de sa femme et de l'officier le harcèle de plus en plus et sa détermination croissante à tromper cette dernière le conduit sur des chemins risqués. Le parcours des héros de Kubrick n'est jamais un chemin aisé. On n'a qu'à penser à l'entraînement militaire dans *Full Metal Jacket*, au traitement Ludovico dans *A Clockwork Orange* ou même au voyage interstellaire des astronautes de *2001 A Space Odyssey*. Les issus de ces quêtes sont en étroit rapport avec la forme du labyrinthe : une structure fermée et hermétique conduit inévitablement vers l'intérieur, à un repli, à la répétition. C'est pourquoi cette forme, qui semble encourager son occupant à découvrir une sortie vers l'extérieur, le pousse au contraire dans un parcours intérieur. Au terme de son parcours, Bill se retrouve en face de son masque qui semble dire que toute cette aventure dans l'espace extérieur de son foyer n'avait comme but que de le ramener chez lui. Les multiples visages féminins qu'il rencontre, qui par leur ressemblance se superposent et se confondent, le conduisent finalement à découvrir son propre visage.

Le personnage coincé dans le labyrinthe porte souvent un masque, sorte de neutralité, d'effacement propre à la pression sociale, et qui cache une obscurité refoulée qui tente de faire surface. « Ici et là, il y a une obscurité prégnante qui est celle du visage, retraits du visage derrière un 'je' qui fonctionne comme un masque

neutre.¹²³ » Le visage souvent inexpressif de Bill pose une énigme au spectateur. De la même façon que l'expressivité du visage et du jeu de Nicole Kidman est le signe de pulsions qui cherchent à sortir au grand jour, le refoulé de Bill éclate dans son visage lorsque, finalement, il se met à pleurer à chaudes larmes. L'aveu final de Bill lui permet de retirer son masque, tout comme Alice l'a fait dès le début du film.

5.3 Les dangers du labyrinthe

Si le parcours à l'intérieur du labyrinthe conduit à une connaissance, il semble normal que divers dangers résident en son sein. En ce sens, il existe une étonnante ressemblance entre le récit d'Icare et celui de Bill Harford. L'un comme l'autre sont prisonniers d'un labyrinthe dont ils tentent de s'échapper pour atteindre la connaissance. Malgré les avertissements du maître de ce labyrinthe, de celui qui en connaît la structure, Dédale et Ziegler, qui sont aussi des figures paternelles, les deux personnages poursuivent leur quête de la connaissance. Icare finit par brûler ses ailes à vouloir s'approcher du soleil, et Bill craque sous la pression des menaces et des événements dramatiques qu'il vit en moins de quarante-huit heures.

Le gardien du labyrinthe d'*Eyes Wide Shut* ressemble aussi à celui de Dédale, à la différence près qu'il est incarné par plusieurs personnages. Figure monstrueuse mi-homme, mi-bête, le Minotaure possède une tête de taureau sur un corps humain. Lorsque Bill est pris au piège dans le labyrinthe du manoir de l'orgie, il n'y a pas qu'un seul Minotaure qui le regarde et le menace, mais des dizaines. Leurs masques étranges, affichant rictus de dérision, contrastent avec leurs corps dissimulés sous leur cape.

¹²³ *Ibid.*, p. 79.

La métamorphose du héros d'*Eyes Wide Shut* se produit à travers le parcours narratif du film et celle du spectateur à travers son expérience esthétique. Ce film permet au sujet observé, le personnage du film regardé par les spectateurs de la salle, d'exercer le pouvoir de son regard à son tour. Au terme de ce parcours, le regard du héros et celui du spectateur cessent de chercher à démasquer les apparences, quête de savoir, pour enfin l'ouvrir sur ce qui saute aux yeux, soit que l'expérience de l'illusion, que l'apparence des choses fonde la connaissance du monde.

CONCLUSION

Que ce soit par le biais de la théorie freudienne de l'*unheimlich* ou par celles du cinéma, l'analyse d'*Eyes Wide Shut* révèle que ce film tient fortement compte du regard du spectateur. La lecture que Kubrick fait de Freud porte en elle un caractère ludique; il s'agit en quelque sorte d'un jeu qui s'élabore entre le film et le spectateur par le biais du regard. Parfois, il le trouble par les motifs teintés d'inquiétante étrangeté. Les situations, les personnages et les décors se dédoublent, se répliquent, se reflètent à travers un miroir qui scinde le film et expose leur face cachée. Vacillant entre rêve et réalité, l'ambiance rapproche le spectateur au plus près de l'expérience

du fantasme que le cinéma a la capacité de produire. L'omniprésence du complexe de castration, ainsi que le retour de certaines croyances infantiles, s'accroissent par les particularités de la narration, le montage, le choix des plans, des angles de prise de vue et des mouvements de caméra. Même le jeu des acteurs participe à la création de cet univers étrangement inquiétant.

Selon Freud, la fiction demeure le terrain privilégié de l'*unheimlich*, la réalité ayant peu de chances de produire cette qualité de sentiment si particulière. C'est pourquoi la présence d'inquiétante étrangeté dans *Eyes Wide Shut* relève d'un jeu avec le spectateur. Le cinéaste a la possibilité de créer cet univers étrange et d'introduire des motifs qui ont de fortes chances de produire de l'*unheimlich* chez le spectateur. Tel un joueur d'échecs expérimenté, Kubrick prévoit les réactions de son adversaire et planifie ses prochains coups en conséquence. Ce n'est pas par hasard que ce cinéaste a presque toujours réalisé des adaptations de romans : il voulait connaître la première réaction du lecteur face à l'œuvre, même si celle-ci s'avère bien souvent être une conjecture, afin de prévoir celle du spectateur vis-à-vis son film. C'est un jeu méticuleusement préparé auquel participe le spectateur, mais qui n'est pas entièrement dénué d'humour. La lecture kubrickienne de l'*unheimlich* se rapproche parfois de la parodie. Par exemple, la notion de double atteint dans certains cas une telle envergure, qu'il est difficile de ne pas y voir une touche d'humour. C'est le cas des personnages féminins principaux qui, par un travail de casting minutieux, ont tous les cheveux roux.

Avec *The Shinning*, Kubrick adapte son premier roman fantastique, un genre qui, toujours selon Freud, s'avère idéal à l'élaboration de l'*unheimlich*, notamment parce qu'il fait souvent référence aux croyances animistes. Ce n'est pas par hasard si le psychanalyste choisit la nouvelle d'Hoffmann à titre d'exemple principal. Cette première exploration de Kubrick des techniques pouvant produire l'inquiétante étrangeté chez le spectateur n'est pourtant qu'un aperçu de l'ampleur que prend ce concept dans *Eyes Wide Shut*, une adaptation d'une nouvelle qui, cette fois-ci, n'a rien à voir avec le récit fantastique. S'il demeure impossible de mesurer dans quelle

proportion les spectateurs ont ressenti ou non de l'inquiétante étrangeté en voyant le film, il apparaît toutefois indéniable que l'univers que Kubrick a créé dans *Eyes Wide Shut* contient une lecture de Freud et de son concept d'*unheimlich*. C'est cet univers et sa réception qui ont été explorés dans la première partie de ce mémoire.

Le film fait dessiller le regard du spectateur en lui renvoyant l'image de sa position par rapport au film. Le premier plan brusque le regard en lui soutirant l'objet de son désir voyeuriste. Dès lors, le ton du film est lancé : il n'y aura pas d'assouvissement voyeuriste pour le spectateur, tout comme il n'y aura pas d'assouvissement des désirs adultères du héros. Ce que le spectateur rencontre dans *Eyes Wide Shut* est son propre reflet. Plusieurs stratégies sont mises en place afin de lui faire prendre conscience de sa position spectatorielle. Le noir et blanc de la scène du fantasme montre qu'au fond que chaque personne peut se faire son propre cinéma et que même dans ses pensées, il demeure un spectateur. Le zoom et le coup de zoom rompent la surface lisse des images et renvoient le regard à la matérialité de ces mêmes images. La scène de l'orgie constitue l'apogée de la représentation et diffère le corps du spectateur dans la mise en scène en reproduisant son expérience spectatorielle par l'entremise de celle des personnages. La réflexivité de cette scène centrale a donc de fortes chances de le faire dessiller sur la nature du cinéma et sur celle du regard qu'il porte sur lui.

L'opus de Kubrick s'apparente donc à un parcours initiatique du regard par l'entremise de ces deux expériences à la fois distinctes, mais complémentaires. L'expérience de l'*unheimlich* offre au regard une nouvelle perspective de l'univers fictionnel qui n'a rien à voir avec la peur, le rire ou les larmes du cinéma traditionnel. Parce qu'il s'agit d'un film, se sont d'abord les images qui portent en elles les motifs de ce sentiment, offrant au regard du spectateur le soin d'en être le récepteur. Ce dernier est invité à voir l'étrangeté qui se cache sous l'apparente familiarité des choses. Le texte de Freud lui-même associe l'*unheimlich* à une expérience du regard,

les nombreux exemples qu'il tire de *L'homme au sable* étant étroitement liés à la vision de l'interdit et aux conséquences oculaires (castration) qu'elle comporte. Ce scénario se retrouve de manière identique dans le dernier film de Kubrick, puisque le héros voit une orgie secrète et qu'il évite un châtiment directement lié à la castration. Quant à l'expérience de la réflexivité, elle fait partie intégrante non seulement d'*Eyes Wide Shut*, mais de toute l'œuvre kubrickienne. Les personnages évoluent ou dégènèrent par le biais d'expériences visuelles intenses : voyage hallucinatoire dans *2001*, visions meurtrières dans *The Shinning*, traitement Ludovico dans *A Clockwork Orange* et finalement orgie spectatorielle dans *Eyes Wide Shut*.

Toutes ces expériences sont profondément ancrées dans le corps par le regard, parce que Kubrick est parvenu à les faire vivre au spectateur « not through [the] characters but with them –sensorially, viscerally.¹²⁴ » Elles sont initiatiques parce qu'elle impliquent une réflexion de la part du spectateur, un questionnement sur lui-même et sur la médiation qu'il opère vis-à-vis le cinéma. Aborder une œuvre de Kubrick n'est donc jamais une tâche facile. Comme il le disait justement en entrevue « The essence of dramatic form [...] is to let an idea over people without its being plainly stated. When you say something directly, it is simply not as potent as it is when you allow people to discover it for themselves.¹²⁵ »

¹²⁴ Phillips, Gene D. [edi.], *Stanley Kubrick Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p.160.

¹²⁵ *Ibid.*, p.160.

BIBLIOGRAPHIE

Kubrick, Stanley, 1999, *Eyes Wide Shut*, couleurs, 159 min., États-Unis, Warner Bros.

Schnitzler, Arthur, *Rien qu'un rêve (Traumnovelle)*, Paris, Pocket, 1999, 102p., trad. Dominique Auclère

Kubrick Stanley, Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut (scénario)*, Paris, Pocket, 1999, 225p., trad. Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter

Études générales sur l'œuvre de Stanley Kubrick

Bouineau, Jean-Marc, *Le petit livre de Stanley Kubrick*, Garches, Éditions Spartorange, 1991, 112p.

Ciment, Gilles [dir.], *Stanley Kubrick*, Paris, Rivages, Dossier Positif-Images, 1987, 191p.

Ciment, Michel. *Kubrick*, Paris, Calman-Lévy, édition définitive, 1999, 325p.

Ciment, Michel, Jean-Michel Place [dir.], Spécial « Kubrick », *Positif*, octobre 1999, no. 464, pp. 6-139.

Guilani, Pierre, *Stanley Kubrick*, Paris, Rivages, Collection Rivages/Cinéma, 1990, 201p.

Hugues, David, *The complete Kubrick*, London, Virgin, 2000, 303p.

Kagan, Norman, *Le cinéma de Stanley Kubrick. Nouvelle édition augmentée*, Lausanne, L'âge d'homme, Collection Ramsay poche cinéma, 1987, 261p.

Kubrick, Christiane, *Stanley Kubrick. A Life in Pictures*, Boston, New York, London, Bulfinch Press Book, 2002, 190p.

Morel, Diane, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, Coll. Études littéraires Recto-verso, 2002, 127p.

Phillips, Gene D. [ed.], *Stanley Kubrick interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, 207p.

Ouvrages théoriques

Volet psychanalyse

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Coll. folio/ essais, 1985, 340p.

_____, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1925, 119p.

_____, *L'homme aux loups : à partir d'une histoire de névrose infantile*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 1990, 121p.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, no. 16, vol. 3, automne 1975, p. 6-18.

Thoret, Yves, *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, Coll. Psychismes, 1993, 207p.

Vax, Louis, *La séduction de l'étrange. Études sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 1965, 313p.

Volet théories du cinéma

Aumont, Jacques, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, Coll. Arts Nathan, 1983, 223p.

Balázs, Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, Coll. Bibliothèque historique, 1977, 298p.

Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma, 1982, 156p.

Chatman, Semour, « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) », in Mitchell, W. J. T. [ed.], *On Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, 270p.

Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris, P. Seghers, Coll. Cinéma club, 1974-1975.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 1994, 255p.

Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire. Spectateur et psychanalyse*, Paris, 1018, 1977, 370p.

Pérusse, Denise, « Le spectacle du « manque féminin » au cinéma : un leurre qui en cache un autre », *Cinémas*, vol. 8, nos. 1-2, automne 1997, pp. 67-91.

Rosset, Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 2001, 137p.

Scheffer, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile et Cahiers du cinéma, 1997, 91p.

Volet théories de l'image et du regard

Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, Coll. Nathan université. Cinéma et image, 1990, 248p.

Aumont, Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, 278p.

Beltzung, Alain, *Traité du regard*, Paris, A. Michel, Coll. Question de, 1998, 288p.

Bril, Jacques, *Regard et connaissance; Avatars de la pulsion scopique*, Paris/Montréal, L'Harmattan/L'Harmattan Inc., 1997, 305p.

Brossard, Alain, *La psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1992, 300p.

Costa, Antonio, « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision », *Cinémas*, vol. 10, nos. 2-3, printemps 2000, pp.169-184.

- Deonna, Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, E. de Boccard, Coll. École Française d'Athènes, 1965, 321p.
- Gauthier, Alain, *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*, Paris, PUF, 1996, 197p.
- Gilot, Françoise, *Regard et masque*, Paris, Calmann-Lévy, 1975, 282p.
- Huxley, Francis, *L'œil : mythes et métamorphoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 96p.
- Michaud, Stéphane, Max Milner, *Du visible à l'invisible : pour Max Milner*, Mayenne, J. Corti, 1988,
- Perraton, Charles, *Le corps différé ou la force du regard au cinéma*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 155p.
- Salles, Georges, *Le regard*, Paris, Plon, 1939, 125p.
- Sauvageot, Anne, *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, PUF, 1994, 249p.
- Starobinski, Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1999, 308p.
- Villian, Dominique, *L'œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Paris, Édition de l'Étoile, Coll. Essais, 1984, 165p.

Volet carnaval

- Feuillet, Michel, *Le carnaval*, Paris, Cerf; Montréal, Fides, Coll. Bref, 1991, 123p.
- Fabre, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, Coll. Découvertes Gallimard, 1992, 160p.
- Arrouas, Éric, *Le carnaval de Venise*, Paris, SNEP, Coll. Double page, 1984, 48p.

Articles

Articles sur l'œuvre de Stanley Kubrick

Anger, Cédric, « Le dernier expressionniste », *Cahiers du cinéma*, no. 534, avril 1999, pp. 28-29.

Bilodeau, François, « Valse de Noël », *Liberté*, no. 245, octobre 1999, pp. 79-87.

Cherchi Vsai, Paolo, « Kubrick as architect », *Cinemas*, no. 1, automne 1998, pp. 117-136.

Enthoven, Jean-Paul, « Les yeux grands ouverts du docteur Schnitzler », *Le Point*, no. 1408, 10 septembre 1999, p. 103.

Galloway, Myron, « Kubrick's *Eyes Wide Shut* a disappointment », *The Suburban*, 21 juillet 1999, p. B1.

Giavarini, Laurence, « Puissances des fantasmes : à propos d'*Eyes Wide Shut* », *Cahiers du cinéma*, no. 542, janvier 2000, pp. 41-43.

Gross, Larry, « Too late the hero », *Sight and Sound*, vol. 9, septembre 1999, pp. 20-23.

Hunter, Stephen, « Kubrick's Sleppy *Eyes Wide Shut* », *Washington Post*, vendredi 16 juillet 1999.

Johnson, Diane, « *The Shinning*, une histoire de famille. Entretien avec Diane Johnson, scénariste », *Cahiers du cinéma*, no. 534, avril 1999, pp. 34-36.

Jones, Kent, « Un conteur métaphysique », *Cahiers du cinéma*, no. 534, avril 1999, pp. 25-27.

_____, « Frissons », *Cahiers du cinéma*, no. 538, septembre 1999, pp. 36-38.

Lépine, Stéphane, « La nuit transfigurée », *24 images*, no. 98-99, automne 1999, pp. 84-85.

Lorrain, François-Guillaume, « Le seigneur du château », *Le Point*, no. 1408, septembre 1999, pp. 100-103.

Lussier, Marc-André, « Le dernier Kubrick, une œuvre magistrale », *La presse*, 17 juillet 1999.

Pollack, Sydney, « Kubrick, l'homme qui savait tout », *Cahiers du cinéma*, no. 539, octobre 1999, pp. 6-7.

Preussner, Arnold W., « Kubrick's Eyes Wide Shut as Shakespearean tragicomedy », *Literature/Film Quarterly*, vol. 29, no. 4, 2001, pp. 290-296.

Primeau, François, « EWS : Éros et ses vicissitudes », *Séquences*, no. 204, septembre-octobre 1999, pp. 39-40.

Privet, George, « Voir, prévoir et pouvoir ou quelques notes sur le regard stratégiques de Stanley Kubrick », *24 images*, no. 97, pp. 15-20.

_____, « Quelques images de l'odyssée », *24 images*, no. 97, pp. 24-27.

Séguret, Olivier, « L'œil castré », *Libération*, mercredi le 15 septembre.

Scicchitano, Altiero, « Forever, and ever, and ever : EWS de Stanley Kubrick », *Esprit*, no. 12, décembre 2000, pp. 42-52.

Tesson, Charles, « Seul contre lui », *Cahiers du cinéma*, no. 534, avril 1999, pp. 22-23.