



HAL
open science

Eyes Wide Shut ou l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. De l'expérience de la transgression à l'émotion esthétique

Marianne Renaud

► **To cite this version:**

Marianne Renaud. Eyes Wide Shut ou l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire. De l'expérience de la transgression à l'émotion esthétique. Philosophie. 2015. dumas-01274194

HAL Id: dumas-01274194

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01274194v1>

Submitted on 15 Feb 2016

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

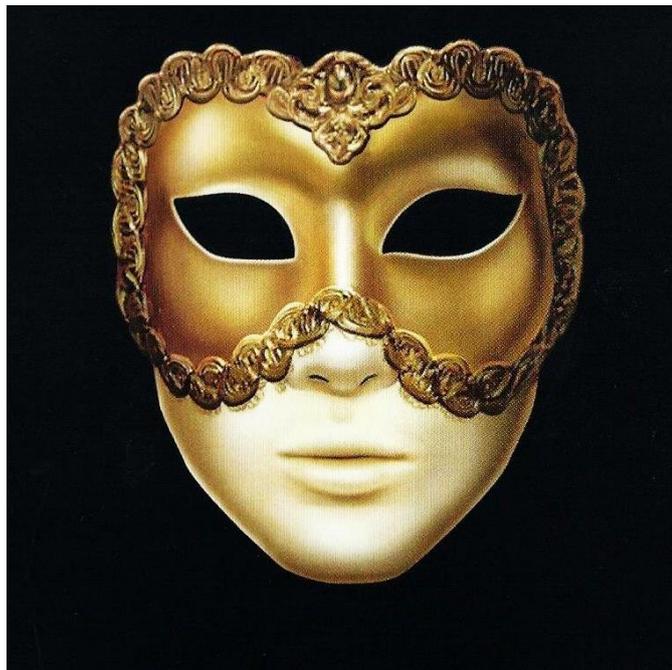
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PANTHÉON - SORBONNE – PARIS 1
UFR 10 - Philosophie
Septembre 2015

Mémoire de Master 2 Philosophie contemporaine
Spécialité « Philosophie de l'art - Histoire de l'art »

***Eyes Wide Shut* ou l'inquiétante étrangeté de l'ordinaire**

**De l'expérience de la transgression à l'émotion
esthétique**



Sous la direction de Madame Sandra LAUGIER

RENAUD Marianne
N° étudiant : 11037928

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Sandra Laugier, ma directrice de mémoire, dont les enseignements m'auront aidée à orienter ma pensée.

Je remercie mes professeurs de philosophie, Madame Danièle Cohn, Madame Catherine Fricheau, Monsieur Renaud Barbaras, Monsieur Jean-Baptiste Brenet, Monsieur David Lapoujade, ainsi que mes professeurs d'histoire de l'art, Monsieur Michel Poivert, Monsieur Emmanuel Pernoud et Monsieur Patrick De Haas, grâce à qui j'ai pu nourrir ma réflexion.

Un grand merci à Lan Macabiau, Danica Matic et Sonia Vaillant, pour leur aide précieuse.

Merci à ma mère pour son soutien sans faille.

À la mémoire de mon oncle, Charles.

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
1. Quotidien, ordinaire et réalité	22
1.1. Réévaluation du quotidien dans les domaines de l'art, de la sociologie et de la philosophie	24
1.1.1. <i>L'ambivalence du quotidien</i>	24
1.1.2. <i>L'invention du quotidien par la sociologie</i>	30
1.1.3. <i>Perspectives de la philosophie analytique sur le quotidien</i>	36
1.2. L'ordinaire comme enjeu de la modernité artistique	44
1.2.1. <i>Spécificités de la modernité</i>	44
1.2.2. <i>Transfiguration du banal et effet de réel</i>	51
1.2.3. <i>Kubrick et la photographie</i>	55
1.3. La mise en scène du réel	59
1.3.1. <i>Le cadre de la représentation</i>	59
1.3.2. <i>Théâtre de la routine conjugale</i>	66
1.3.3. <i>Bill, l'homme sans qualités</i>	74
2. Voyons-nous ce que nous pensons voir ?	79
2.1. Manifestations d'inquiétante étrangeté	84
2.1.1. <i>Le rire d'Alice</i>	84
2.1.2. <i>La toute-puissance des pensées</i>	90
2.1.3. <i>Le double et la compulsion de répétition</i>	100
2.2. Le rêve et le fantasme	111
2.2.2. <i>Parvenir à la conscience</i>	111
2.2.3. <i>Désir et érotisme : un carnaval de chair</i>	120
2.3. Histoires de l'œil	126
2.3.1. <i>Le complexe de castration</i>	126
2.3.2. <i>Regard à travers le miroir</i>	136
2.4. Angoisse et scepticisme	141
2.4.1. <i>L'inquiétante étrangeté comme épreuve du scepticisme</i>	141
2.4.2. <i>Un étrange langage</i>	147
2.4.3. <i>Le masque et la mort : altérité indéfectible</i>	153
3. Explorer les limites	161
3.1. Subvertir l'image	163

3.1.1. <i>Expérience d'un espace et d'un temps redéfinis</i>	163
3.1.2. <i>Le sacré réinterprété : le corps et son image</i>	169
3.2. <i>Le banquet des dieux : ontologie et expérience esthétique</i>	173
3.2.1. <i>Apollon et Dionysos, usages du sublime et du grotesque</i>	173
3.2.2. <i>La figure de la prostituée, union d'Éros et Thanatos</i>	180
3.2.3. <i>De l'extrême à l'émotion</i>	188
3.3. <i>Le retour à soi : être au monde</i>	192
3.3.1. <i>Variation sur le thème de la comédie du remariage</i>	192
3.3.2. <i>La reprise</i>	196
Conclusion	202
BIBLIOGRAPHIE	205
FILMOGRAPHIE	212
TABLE DES ILLUSTRATIONS	213
TABLE DES MATIÈRES	217

Introduction

L'intime étranger : cela pourrait bien être la moins mauvaise définition de l'inconscient, ce qui n'appartient pas à notre maison et pourtant y demeure, tel un intrus permanent dont nous ne savons trop s'il nous dérange par le désordre qu'il crée ou s'il nous anime par sa survenue intempestive.

Jean-Bertrand Pontalis, préface à *L'inquiétante étrangeté et autres textes*¹.

Tout au long des années 1910, la psychanalyse connaît une position plus affirmée et une reconnaissance croissante dans le paysage psychiatrique et culturel international grâce à l'impulsion de son premier théoricien, Sigmund Freud, ainsi qu'aux publications de ses collègues et disciples, parmi lesquels Carl Gustav Jung, Sándor Ferenczi, Otto Rank et Ernest Jones. Par la fondation de la Société Psychanalytique de Vienne en 1908 puis celle de l'Association Psychanalytique Internationale en 1910, la discipline se développe et est l'objet d'une diffusion importante en Europe et aux États-Unis tout en commençant à rentrer dans les usages thérapeutiques. Dans ce contexte de prospérité de la psychanalyse paraît en 1919 *Das Unheimliche*, essai au sein duquel Freud cherche à comprendre les causes et à déterminer avec précision les spécificités d'un sentiment d'angoisse bien particulier car paradoxal en ce qu'il est éprouvé *a priori* face à un élément que l'on pourrait considérer comme familier. Ce sentiment, désigné par le mot allemand « Unheimliche », fut traduit en français par Marie Bonaparte à travers l'expression « inquiétante étrangeté ». Reprise en 1985 par Bertrand Féron dans sa nouvelle traduction de l'essai de Freud pour les éditions Gallimard, l'expression

¹ Préface de Jean-Bertrand PONTALIS à *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001, p.13.

est aujourd'hui rentrée dans les usages de la langue, perdant quelque peu de sa fascinante singularité. Autrement traduit par « l'étrange familier » par François Roustang², « l'inquiétante familiarité » par Roger Dadoun³, « les démons familiers » par François Stirn⁴ ou encore plus sobrement, « l'inquiétant », les difficultés même de traduction du mot – examinées par Freud dans la première partie de son essai – expriment très justement le caractère déroutant du sentiment. Dans la préface à l'édition bilingue de *L'inquiétante étrangeté*, Jean-Bertrand Pontalis souligne en ces termes les failles inévitables de la traduction française, qui ne restitue que partiellement la signification du mot allemand :

« On peut contester le choix opéré par Marie Bonaparte, objecter que la référence au *Heim*, autour de quoi gravite toute l'étude de Freud, est absente, ou encore que l'association inquiétant-étrange n'est qu'une redondance. »⁵

Si l'on examine de plus près l'apparente redite de l'expression, Pontalis souligne toutefois que ce qui est étrange n'est pas nécessairement inquiétant – pensons ici à certains phénomènes naturels tels que l'arc-en-ciel ou les aurores boréales qui suscitent davantage l'émerveillement – et inversement, tout ce qui est inquiétant n'est pas *de facto* étrange – ainsi l'individu confronté à la maladie trouvera certainement cette dernière inquiétante, plus ou moins préoccupante, sans pour autant éprouver ce sentiment d'angoisse propre à l'*Unheimliche*. Sur quels fondements est-il donc possible d'élaborer une définition de l'inquiétante étrangeté ?

Aux prémices de son essai, Freud émet le postulat suivant : « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis

² François ROUSTANG, « L'étrange familier », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°14, 1976, p.85-116.

³ Roger DADOUN, « Enfance écrite en lettres d'or... », 10 décembre 2009 (<http://rogerdadoun.net/>, consulté le 17 mai 2015).

⁴ François STIRN, Commentaire et notes de *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Hatier, 1992, trad. M. Bonaparte et E. Marty.

⁵ Préface de Jean-Bertrand PONTALIS à *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.11.

longtemps connu, depuis longtemps familier. »⁶. Pour aller plus avant dans l'analyse de ce sentiment, Freud fait le choix d'examiner l'étymologie de l'adjectif *unheimlich* et de revenir sur la définition que donne le *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, édité par Daniel Sanders en 1860, de son antonyme, *heimlich*. Ce dernier désigne, sans surprise et comme le fait pressentir sa racine « heim », ce qui a rapport au foyer, au familier et à l'intime. Ce qui est *heimlich* évoque un sentiment rassurant de protection. De manière plus surprenante, un deuxième sens du mot fait toutefois référence à ce qui est caché, dissimulé – pensons ici à l'adjectif *geheim*, qui signifie « secret ». La duplicité du mot *heimlich* est des plus saisissantes lorsque l'on sait que l'inconscient a pour tendance l'association d'une représentation à son contraire. Freud a à ce moment en tête l'ouvrage du philologue Carl Abel publié en 1884 sous le titre *Le sens opposé dans les mots archaïques*⁷ et contenant la thèse suivante, énoncée ici par Freud à Sándor Ferenczi :

« [...] dans de nombreuses langues, l'égyptien ancien, le sanscrit, l'arabe, mais aussi le latin, les contraires sont désignés par le même mot. Vous devinez sans peine quelle partie de nos observations de l'inconscient se trouve ainsi confirmée. Il y a longtemps que je ne m'étais pas senti aussi victorieux. »⁸

Freud établit grâce à cette idée le lien entre le sentiment d'inquiétante étrangeté et l'inconscient, que l'usage linguistique du mot vient corroborer. Prenant en compte l'ambivalence de la signification de *Heimliche*, le psychanalyste associe à la particule de négation « un » de *Un-heimliche* le travail de refoulement effectué par l'inconscient sur le familier. Celui-ci, en faisant retour, en ressurgissant à la conscience de l'individu, apparaît alors à ce dernier

⁶ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes. Das Unheimliche und andere Texte*, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2001, trad. Fernand Cambon, p.31.

⁷ Carl ABEL, *Über den Gegensinn der Urworte*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1884.

⁸ Sigmund FREUD à Sándor FERENCZI, « Lettre du 22 octobre 1909 » in *Correspondance*, t.1 : *1908-1914*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, édité sous la direction d'André Haynal, trad. Équipe du Coq-Héron, p.93.

dans son caractère inverse, c'est-à-dire non-familier. Le familier est transformé, par le refoulement, en un type d'angoisse spécifique, l'*Unheimlich* ; et le sentiment d'inquiétante étrangeté serait donc la marque la plus évidente d'un retour du refoulé :

« [...] si là est réellement la nature secrète de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *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

L'inquiétante étrangeté n'a pas trait à ce qui serait totalement étranger, à ce qui n'est pas familier, mais plutôt à ce qui n'est plus familier. L'*Unheimliche* est ce *Heimliche* qui a été dissimulé – refoulé – et qui fait maintenant retour : « L'étrangement familier est donc aussi dans ce cas le chez-soi, l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe *un* par lequel commence ce mot est la marque du refoulement. »¹⁰.

Motifs de l'inquiétante étrangeté

Après avoir énoncé une première hypothèse s'appuyant sur l'analyse étymologique du mot *Unheimliche*, Freud entreprend de dégager les motifs caractéristiques de l'inquiétante étrangeté afin de découvrir la véritable source de ce sentiment. Freud écarte par ailleurs d'emblée, mais momentanément – pour y revenir plus tard fort de sa propre approche psychanalytique – la thèse du psychiatre allemand Ernst Jentsch, présentée en 1906 dans l'article « Zur Psychologie des Unheimlichen » et selon laquelle le sentiment d'inquiétante étrangeté proviendrait d'une incertitude de l'esprit concernant la nature organique

⁹ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.99.

¹⁰ *Ibid.*, p.113.

ou mécanique, animée ou inanimée, d'un objet. Jentsch avance précisément que ce sentiment serait particulièrement perceptible dans la littérature, notamment dans les œuvres d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mettant en scène à travers leur récit l'ambiguïté du procédé mécanique de l'automate, comme c'est le cas dans la nouvelle intitulée *L'Homme au sable* :

« Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen, beruht nun darauf, dass man den Leser im Ungewissen darüber lässt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, dass diese Unsicherheit nicht direct [*sic*] in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlasst werden, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hierdurch, wie gesagt, die besondere Gefühlwirkung leicht schwindet. »¹¹

Freud dément l'hypothèse de Jentsch et entreprend une relecture de *L'Homme au sable*. La nouvelle reconstitue en grande partie par échanges épistolaires le parcours d'un jeune étudiant, Nathanaël, croyant voir ressurgir en Coppola, opticien italien, une figure de son enfance, le détestable avocat Coppélius, qui avait l'habitude de rendre visite à son père et avait terrorisé le garçon en menaçant de lui prendre ses yeux. Nathanaël associe Coppélius tant à l'homme au sable – qui jetterait du sable aux yeux des enfants pour les endormir – qu'au décès de son propre père – mort dans son bureau à cause d'une explosion alors qu'il était en compagnie de Coppélius. Surmontant sa gêne, Nathanaël décide d'acheter une longue-vue à Coppola, instrument avec lequel il se retrouve à observer Olympia, fille de son professeur, Spalanzani, belle mais étrangement immobile, dont il tombe amoureux, délaissant sa fiancée Clara – qu'il quitte en lui

¹¹ Ernst JENTSCH, « Zur Psychologie des Unheimlichen », *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, n° 23, 1 septembre 1906, p.203 : « L'un des procédés les plus sûrs pour faire naître aisément des effets d'inquiétante étrangeté par le biais de récits repose en effet sur l'idée de laisser le lecteur dans l'incertitude de savoir s'il a face à lui, dans un personnage donné, une personne ou bien de quelque façon, un automate, et ainsi que ce doute ne se loge pas directement au centre de son attention, de manière à ce qu'il ne soit pas amené à examiner et clarifier la chose aussitôt, puisque de ce fait, comme énoncé précédemment, le sentiment spécifique serait facilement diminué. », notre traduction.

lançant : « Du leblooses, verdammtes Automat ! »¹². Le jour où Nathanaël se rend chez Spalanzani pour faire sa demande en mariage à Olympia, le jeune homme voit avec horreur le professeur et Coppola/Coppélius – les noms des deux personnages se confondent dans ce passage – se disputer le corps de la « jeune femme », chacun se réclamant le créateur d'une partie des mécanismes. Dans l'affrontement, les yeux de l'automate sont éjectés et le corps est récupéré par Coppola, qui s'enfuit en laissant derrière lui un Nathanaël défaillant. Après une ellipse temporelle, le lecteur retrouve Nathanaël, réconcilié avec Clara, en pleine balade sur un beffroi. Clara lui faisant remarquer quelque chose en contrebas, Nathanaël sort sa longue-vue de poche pour regarder et est pris d'une crise de folie, en criant certaines expressions utilisées auparavant par Coppélius/Coppola. Manquant de tuer Clara en la poussant dans le vide, Nathanaël finit par se suicider sous les yeux de l'avocat Coppélius qui est aperçu dans la foule lançant à Nathanaël une injonction moqueuse.

À partir de ce récit, Freud détermine les racines de l'inquiétante étrangeté dans des croyances et complexes infantiles refoulés qui font retour : « l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées. »¹³. Parmi les motifs refoulés participant à l'éveil du sentiment d'inquiétante étrangeté se trouvent ainsi le complexe de la perte oculaire – manifestation de l'angoisse de castration –, le thème du double – qui pose la question du dédoublement du moi et du rapport à l'autre – et ses déclinaisons – telles que le retour permanent du même cachant ce

¹² E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann/Das Öde Haus*, Hambourg, Hamburger Lesehefte Verlag, 2011, p.21 : « Maudit automate sans vie ! », notre traduction.

¹³ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.125.

que Freud nomme la « compulsion de répétition » émanent des motions pulsionnelles –, la croyance en une toute-puissance des pensées ou encore celle du retour des morts.

Inquiétante étrangeté et expérience esthétique

Il est intéressant de noter que Freud met en avant, et ce dès les premières lignes de son essai sur l'inquiétante étrangeté, le lien entre ce sentiment d'angoisse spécifique prenant ses racines dans le phénomène de refoulement et le domaine de l'esthétique, que le psychanalyste entend comme « la doctrine des qualités de notre sensibilité »¹⁴. L'on remarque que, dès 1907 avec la publication de l'ouvrage intitulé *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* – étude clinique d'un cas de psychose à travers un personnage de roman –, Freud porte son attention sur la relation pouvant être établie entre l'art, principalement la littérature, et la psychanalyse, parallèle jusqu'alors encore peu exploité par ses collègues. Selon le psychanalyste, l'œuvre d'art recèlerait en elle la possibilité d'explorer les mécanismes inconscients de l'artiste, mais aussi d'accéder à l'inconscient de celui qui la reçoit par le biais de ce qu'il en perçoit et des émotions que l'œuvre fait naître en lui.

« [...] c'est dans sa propre âme, [que l'écrivain] dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réparer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. »¹⁵

Ce serait ensuite par un processus d'identification que l'individu récepteur de l'œuvre permettrait à cette dernière d'agir sur lui et par ce biais de déclencher

¹⁴ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.27.

¹⁵ Sigmund FREUD, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, trad. Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, p.243.

en lui des émotions¹⁶. Comme l'explique Jean-Michel Quinodoz : « Cette identification serait produite par les désirs refoulés de l'artiste cachés dans la forme donnée à l'œuvre d'art ainsi que dans l'intention de l'artiste d'éveiller chez celui qui la contemple la même attitude émotionnelle qui l'a inspiré. »¹⁷. L'émotion esthétique serait transmise en miroir, de l'artiste au récepteur, par la médiation de l'œuvre. L'on comprend que Freud, à travers l'examen du sentiment d'inquiétante étrangeté, propose une analyse de notre sensibilité et de nos émotions éprouvées dans le contexte de la réception de l'œuvre d'art et d'une expérience que l'on peut ainsi qualifier d'esthétique.

Comme nous l'avons vu, l'œuvre littéraire est ce qui permet à Freud de mettre au jour les sources refoulées caractéristiques du sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans cette perspective, la littérature est perçue par le psychanalyste comme l'un des médiums artistiques les plus efficaces pour faire naître chez l'individu récepteur, ici lecteur, le sentiment d'*Unheimlichkeit* :

« L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire – mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. [...] *dans la création littéraire, 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.* »¹⁸

L'art devient un moyen privilégié d'accès à l'inconscient, qui offre par là des pistes de réflexion dignes d'intérêt quant à la naissance de l'émotion esthétique chez l'individu. Face aux œuvres présentant des affinités avec le domaine de l'étrangement inquiétant, le travail de l'inconscient, s'ajoutant à une

¹⁶ Sigmund FREUD, « Le Moïse de Michel-Ange » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, trad. E. Marty, p.9-41.

¹⁷ Jean-Michel QUINODOZ, *Lire Freud*, Paris, P.U.F., 2013, p.96.

¹⁸ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.127.

compréhension consciente de l'œuvre, permettrait à l'individu la perception d'idées et d'images déclenchant en lui un sentiment d'inquiétante étrangeté et réveillant ainsi des angoisses refoulées. Grâce à l'inquiétante étrangeté agissant sur l'individu au sein de l'œuvre d'art, il est possible pour celui-ci de reconnaître la limite séparant conscient et inconscient en allant au-delà de cette-dernière. L'angoisse du sentiment d'inquiétante étrangeté pourrait alors être considérée comme l'effet physique de la reconnaissance de cette limite et de sa transgression par l'individu. Pourquoi toutefois parler de transgression ici ? Il y a transgression dans la mesure où le sentiment de la présence de l'inconscient – dont on n'a par définition pas conscience – naissant dans l'individu fait apparaître en lui une altérité insoupçonnée venant briser le postulat de l'unité de la conscience et du sujet – quel est cet autre en moi qui n'est autre que moi-même ?

Parce qu'il permet d'interroger l'art et l'œuvre d'art en tant qu'éléments subvertissant la conscience que l'individu a de lui-même, l'*Unheimliche* ouvre la voie à une exploration de l'individu confronté à une expérience esthétique transgressive. Observer le fonctionnement du sentiment d'inquiétante étrangeté éprouvé face à l'œuvre d'art, c'est ainsi saisir l'occasion d'une plongée dans l'inconscient et ses mécanismes placés en perspective avec une mise à l'épreuve de l'individu en tant que sujet de la pensée.

Eyes Wide Shut, une déambulation cinématographique dans le labyrinthe de l'inconscient

Sorti sur les écrans américains le 16 juillet 1999, *Eyes Wide Shut* est le dernier film réalisé par Stanley Kubrick, qui en fut également le scénariste et le

producteur. Projet de longue date du réalisateur – qu’il mentionne lors de ses entretiens au début des années 1970¹⁹ –, le long-métrage est une adaptation de la nouvelle *Traumnovelle*²⁰, d’Arthur Schnitzler (auteur par ailleurs lu et grandement apprécié par Freud²¹), parue en 1925 et prenant pour sujet un couple marié apparemment heureux dont les membres se retrouvent confrontés à des désirs qui les rendent étrangers l’un à l’autre et les amènent à vivre une crise momentanée. Transposant le récit de Schnitzler de la Vienne du début du XX^e siècle au New York contemporain, Kubrick reprend toutefois les thèmes de la nouvelle et ses affinités avec les questionnements de la psychanalyse sur le rêve et l’inconscient tout en y adjoignant une réflexion sur le cinéma à travers l’usage des possibilités audiovisuelles propres à ce dernier.

En effet, le cinéma, depuis son apparition à la fin du XIX^e siècle sous l’égide des frères Lumière, représente un nouveau moyen d’expression artistique tout comme il permet le développement d’un nouveau mode de perception de l’œuvre d’art. L’individu devenu spectateur fait face à une œuvre cinématographique composée d’images et de sons, de lumières et de couleurs. Jeu de construction et de déconstruction de l’espace et du temps grâce au montage, technique propre au cinéma et à l’art vidéo, le film se démarque de la photographie par de nombreux aspects. D’une part à travers le mouvement caractéristique incessant de la pellicule, qui anime ainsi à l’écran le sujet filmé ;

¹⁹ John HOFSESS, « Mind’s Eye: *A Clockwork Orange* » in *Stanley Kubrick Interviews*, Gene D. PHILLIPS, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p.106, entretien tiré du magazine *Take One*, mai/juin 1971.

²⁰ Arthur SCHNITZLER, *La Nouvelle rêvée*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, trad. Philippe Forget.

²¹ Sigmund FREUD à Arthur SCHNITZLER, « Lettre du 14 mai 1922 » : « Votre déterminisme comme votre scepticisme – que les gens appellent pessimisme –, votre sensibilité aux vérités de l’inconscient, de la nature pulsionnelle de l’homme, votre dissection de nos certitudes culturelles conventionnelles, l’arrêt de vos pensées sur la polarité de l’amour et de la mort, tout cela éveillait en moi un étrange sentiment de familiarité. », in *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 2011, trad. Anne Berman avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein, p.370.

d'autre part grâce à l'utilisation de la technique de projection, qui fait de ce même écran une frontière duelle, ouverture et fermeture sur le monde représenté, y faisant pénétrer le spectateur autant qu'elle atteste de l'implacable absence de ce dernier à l'univers filmé. Le cinéma, par ses fondements tirés du procédé photographique, permet toutefois une représentation du réel que l'on aurait tendance à penser comme étant la plus réaliste possible. La lumière, par l'intermédiaire des mécanismes de l'appareil, vient imprimer sur la pellicule le réel *a priori* tel qu'il est, ce qui fait de la photographie et du cinéma deux médiums donnant l'illusion de voir le réel de la manière la plus objective possible, dépourvue de toute déformation qu'y appliquerait la perception humaine. Le cinéma, parce qu'il a la possibilité de montrer les apparences d'un réel que nous connaissons, apparaît comme un lieu privilégié d'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté. Pensons ici aux mots exprimés par Freud dans *L'inquiétante étrangeté* :

« Mais il en va autrement quand l'écrivain s'est apparemment placé sur le terrain de la réalité commune. À ce moment-là, il adopte du même coup les conditions qui président dans l'expérience vécue à l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté, et tout ce qui dans la vie produit de tels effets les produit aussi dans la littérature. Il nous livre alors pour ainsi dire par trahison à notre superstition, que nous croyons dépassée ; il nous trompe en nous promettant la réalité commune et en allant nonobstant au-delà d'elle. »²²

Le cinéma, par ses liens avec la photographie, nous place précisément sur le « terrain de la réalité commune », celle que chacun voit et dont chacun fait l'expérience quotidiennement. L'œuvre prenant un parti pris réaliste, quel que soit le médium qu'elle emploie, permet de faire émerger l'inquiétante étrangeté par le biais d'éléments en légère discordance avec le contexte réaliste, éléments que nous ne trouverions pas aussi dérangeants dans une œuvre de fiction prenant le

²² Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.131.

parti de considérer de tels constituants comme normaux, banals dans leur étrangeté. En guise de contre-exemple, Freud mentionne ainsi l'absence d'inquiétante étrangeté dans le conte et dans la littérature mettant en scène des éléments fantastiques ou mythiques – tels *Macbeth* de Shakespeare, l'*Enfer* de Dante²³ ou encore le Nouveau Testament²⁴. L'inquiétante étrangeté est ici rendue impossible dans la mesure où ces mondes fictifs acceptent le fantastique, l'étrange et l'inquiétant comme normaux. Là, ce qui est étrange l'est sans jamais avoir trait au familier et tire son caractère inquiétant de sa nature radicalement étrangère à l'individu qui en est témoin. Le sentiment de peur qui peut étreindre le lecteur ou le spectateur n'est pas, par conséquent, le résultat d'une résurgence de motions pulsionnelles refoulées.

Dans la filmographie de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* détonne. Apparemment bien moins ambitieux que les épopées humaines et spatiales que sont *Barry Lyndon* et *2001: l'Odyssée de l'espace*, *Eyes Wide Shut* est un long-métrage au genre indéfinissable quand on le compare à *Shining*, classé dans la catégorie des films d'horreur ; *Le Baiser du tueur* et *L'Ultime razzia* que l'on peut placer, avec *Lolita*, dans celle des films noirs, chers aux débuts du réalisateur ; *Les Sentiers de la gloire*, *Fear and Desire* et *Full Metal Jacket*, répertoriés comme films de guerre, ou encore *Orange mécanique*, film d'anticipation cauchemardesque. L'on pourrait le considérer éventuellement comme un drame, si l'on oubliait la capacité du réalisateur à subvertir les spécificités des genres pour proposer avant tout une expérience visuelle et sonore. Kubrick fait usage du genre sans que ses longs-métrages y soient soumis. Film à première vue dénué d'artifices et d'outrances, *Eyes Wide Shut* se distingue par sa normalité, par

²³ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.131.

²⁴ *Ibid.*, p.119.

l'attachement du réalisateur à s'astreindre à la création d'un univers réaliste et plus précisément quotidien – propice, comme nous l'avons vu, à accueillir les retours inquiétants du refoulé. Dans notre volonté d'étudier le sentiment d'inquiétante étrangeté mis en perspective avec l'expérience cinématographique, *Eyes Wide Shut* s'est présenté à nous comme une œuvre se démarquant par la qualité de sa réalisation, la force de son scénario ainsi que par la concordance de ses thèmes avec notre étude. Le dernier long-métrage de Kubrick possède la capacité d'interpeler le spectateur en l'interrogeant sur sa relation au monde et en le poussant à mener une réflexion sur sa propre expérience de l'œuvre cinématographique tout comme sur son expérience du réel. Le film questionne par ailleurs à égale importance le médium cinématographique lui-même, à travers ses partis pris esthétiques et techniques, en mettant à l'épreuve la vision en tant qu'elle est expérimentée et pensée par le spectateur. Il s'agit là d'une préoccupation centrale de l'œuvre du réalisateur, qui conçoit ses longs-métrages comme de véritables expériences audiovisuelles. Ainsi s'exprime-t-il dans une interview au sujet de *2001: l'Odyssée de l'espace* :

« I tried to create a *visual* experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. [...] in *2001*, the message is the medium. I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does [...]. »²⁵

Par-delà toutes ces qualités qui en font un objet d'étude de premier ordre, la richesse et la pluralité des interprétations possibles du long-métrage révèlent une œuvre ouverte et complexe dans laquelle chacun peut cheminer en s'appuyant

²⁵ Eric NORDERN, « *Playboy* Interview: Stanley Kubrick » in *Stanley Kubrick Interviews*, p.47, entretien tiré du magazine *Playboy*, septembre 1968 ; « J'ai essayé de créer une expérience visuelle, de celles qui contournent les catégories restreintes de la parole et pénètrent directement dans le subconscient avec un contenu émotionnel et philosophique. [...] dans *2001*, le message est le médium. J'avais pour intention que le film soit une expérience profondément subjective, qui atteigne le spectateur à un niveau intime de conscience, précisément comme le fait la musique [...]. », notre traduction.

sur ses propres ressources et son vécu, un labyrinthe où l'on erre, où l'on peut se perdre, mais dans lequel on revient toujours à soi-même.

Il ne s'agira donc pas dans notre étude de remettre en question l'adaptation de Kubrick, ni de nous appuyer sur la nouvelle d'Arthur Schnitzler. Nous souhaitons davantage, à travers l'ultime œuvre de Stanley Kubrick, nous attacher à comprendre comment par la figuration à l'écran de l'inquiétante étrangeté et l'éveil de l'émotion qui y est liée – que l'on qualifie d'esthétique en ce qu'elle fait appel à la sensibilité de l'individu face à une œuvre d'art mettant au défi sa perception – l'individu est amené à repenser son ontologie et son rapport au monde.

Les images photographiques puis cinématographiques, par leur capacité de représentation du réel, deviennent enjeu de la modernité au sein des domaines artistique, sociologique et philosophique dans la mesure où elles permettent une réévaluation et une recréation de la notion de quotidien. Le quotidien repensé permet ainsi une mise à distance du réel et de l'image qui le reproduit de façon à poser sur eux un regard critique, dans un mouvement moderniste dont *Eyes Wide Shut* suit précisément l'élan. Suivant la voie réaliste esquissée par le long-métrage, les motifs de l'inquiétante étrangeté réapparaissent pour remettre en question la relation de l'individu à lui-même, à autrui et au réel, dans une crise sceptique de l'existence. Crise de l'individu par rapport au monde mais également crise du regard dans cette œuvre cinématographique qui déconstruit le mythe de la vision : le regard du spectateur, dont on aurait pu croire en la toute-puissance dans l'obscurité de la salle de cinéma, se retrouve castré par l'image même qui se livre entière, nue, sans que l'on arrive pourtant à la percevoir dans son intégralité et à la saisir. *Eyes Wide Shut* est en son essence l'exploration et le dépassement de

frontières brouillées pour aller vers un au-delà. Par-delà les limites de la conscience de l'individu, celles du langage, du signe visuel et sonore, le long-métrage est l'expérience pure de la transgression dont l'inquiétante étrangeté apparaît comme la marque émotionnelle déposant son empreinte sur le spectateur.

1. Quotidien, ordinaire et réalité

It's funny how the colours of the real world only seem really real when you viddy them on a screen.

Alex interprété par Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*.²⁶

Suppose I said all of that was staged.

Victor Ziegler interprété par Sydney Pollack dans *Eyes Wide Shut*.²⁷

Avant de plonger plus avant dans l'examen de la notion d'inquiétante étrangeté, il convient de nous arrêter un instant sur celle d'ordinaire, car c'est bien par le traitement de l'ordinaire à l'écran, à travers l'art cinématographique, que les racines de l'inquiétante étrangeté se nouent pour lui permettre de resurgir sous cette forme d'angoisse si particulière. En effet, la question de la nature de l'ordinaire, appréhendée par le biais de la notion de quotidien élaborée par plusieurs domaines des sciences humaines, est intimement liée à celle de la représentation du réel dans le champ de la modernité artistique. Thème de prédilection présent dans de nombreuses œuvres de la littérature dès l'émergence du mouvement réaliste en France dans les années 1830, c'est véritablement au cours du XX^{ème} siècle que le quotidien devint un terrain d'exploration privilégié pour plusieurs disciplines des sciences humaines prenant également leur essor au début de ce même siècle. Le traitement de la notion d'ordinaire au cours du siècle dernier permet de comprendre comment cette réflexion renouvelée sur le quotidien aura pu trouver son inspiration dans le domaine artistique tout comme

²⁶ « C'est drôle comme les couleurs de la vie ne semblent vraiment vraies que lorsqu'on les voit sur un écran de cinéma. », traduction de l'édition DVD du film.

²⁷ « Imagine que je te dise que tout ça, c'était du théâtre. », traduction de l'édition DVD du film.

elle aura pu l'influencer à son tour dans un dialogue constant entre le milieu artistique et les interrogations théoriques qui lui sont contemporaines. Les théories portant sur le quotidien, élaborées au sein des domaines de la sociologie et de l'anthropologie, ainsi que le courant de la philosophie du langage ordinaire ont mené à une réévaluation de la notion d'ordinaire dans les champs artistiques et esthétiques. Irriguant le courant moderniste, cette pensée du quotidien se retrouve confrontée aux interrogations portant sur la représentation du réel par les arts plastiques, et notamment par la photographie et le cinéma. Une problématique reprise par Kubrick dans *Eyes Wide Shut*, où le monde se présente de prime abord comme image construite et mise en scène des rapports humains.

1.1. Réévaluation du quotidien dans les domaines de l'art, de la sociologie et de la philosophie

1.1.1. L'ambivalence du quotidien

Le quotidien, de prime abord, est ce que chacun vit tous les jours et ce qui est empreint d'habitudes, ce qui est sans surprise, attendu. Le quotidien est ordinaire, banal, c'est ce que l'on ne remarque pas à force de le côtoyer. Il nous apparaît plus précisément comme un espace – celui que chacun pratique physiquement chaque jour – autant que comme une temporalité – celle qui, par son rythme, marque la succession des actions que nous considérons comme relevant de l'habitude. À chaque instant, le quotidien est vécu par tout un chacun, sans que celui-ci s'en rende compte, et c'est ce qui fait qu'il puisse être associé aussi aisément à l'idée d'ordinaire et de banal. Il est enfin ce qui ne se distingue pas. Le fait que le quotidien soit vécu le relie cependant très intimement à l'expérience : avant d'être pensé comme une notion abstraite, le quotidien est une dimension concrète de l'existence humaine que l'on peut associer au temps présent, à l'immédiat. Il pourrait donc être assimilé à une expérience vécue par tous sans que personne n'en ait conscience, qui serait un donné immédiat mais dont le contenu échapperait pourtant à toute délimitation précise par la pensée.

Prenant appui sur l'article de Maurice Blanchot intitulé « La parole quotidienne »²⁸, Michael Sheringham souligne dans son ouvrage *Traversées du*

²⁸ Maurice BLANCHOT, « La parole quotidienne » [1962], in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

*quotidien*²⁹ que ce sont certaines caractéristiques propres au quotidien qui rendent difficile la définition de ce dernier :

« L'expérience du quotidien ne peut être réduite à son contenu ; elle se dérobe à l'objectivation parce qu'elle est en "devenir perpétuel" [expression de Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 363]. Et c'est ce devenir mouvant, ouvert et indéterminé qui constitue la principale caractéristique du quotidien. »³⁰

L'idée de mouvement évoquée ici par Maurice Blanchot et reprise par Michael Sheringham est d'une importance primordiale car elle introduit dans la notion de quotidien un jeu de potentialité. Le fait d'être en devenir, d'être expérience immédiate, charge le quotidien d'une indétermination qui lui permet de changer et de se transformer. Il constitue un espace et un temps dénués de toute détermination, et par là même, accueillant tout événement ou toute pratique venant s'y inscrire. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'évolution d'une pratique donnée au cours du temps. Le quotidien définit donc les pratiques qui le composent. Michel Blanchot propose, par une métaphore associant l'expérience quotidienne au silence, de percevoir ce caractère ambivalent du quotidien, qui fait précisément sa spécificité :

« Cette part d'existence inapparente et cependant non cachée, [...] silencieuse, mais d'un silence qui s'est déjà dissipé lorsque nous nous taisons pour l'entendre et que nous écoutons mieux en bavardant, dans cette parole non parlante qui est le doux bruissement humain en nous, autour de nous. »³¹

Le quotidien peut ainsi être appréhendé comme un espace-temps que l'on ne peut percevoir que dans un entre-deux, à la limite du conscient et de l'inconscient dans la mesure où le quotidien n'existe qu'à partir de la répétition d'actes non réfléchis. L'on est amené à penser qu'au quotidien, l'individu et ses

²⁹ Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien – Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, P.U.F., 2013, trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou.

³⁰ *Ibid.*, p.25.

³¹ Maurice BLANCHOT, « La parole quotidienne » [1962], in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.361.

pratiques – devenues habituelles en raison de leur caractère répétitif – seraient soumis à un certain automatisme. L'individu serait dans ce contexte susceptible de perdre la conscience qu'il a de ses actes. Il est intéressant de remarquer ici le paradoxe amené par la notion de quotidien : c'est dans un espace-temps qu'il a l'habitude de côtoyer, qui lui est familier, et spécifiquement en raison de cette dernière caractéristique, que l'individu se voit progressivement devenir étranger à ses actes et en fin de compte à lui-même. Cette notion d'automatisme et ce processus d'altération de la conscience que l'individu a de lui-même, se dégageant en filigrane de la définition attribuée au quotidien, trouvèrent de nombreux échos dans le domaine de la psychanalyse et dans le courant surréaliste du début du XXème siècle qui y virent moins une aliénation de l'individu qu'un moyen d'exploration de l'inconscient et une porte ouverte à la création artistique.

Territoire exploré par la psychanalyse, le quotidien fut examiné tout particulièrement par Freud dans son ouvrage *Psychopathologie de la vie quotidienne*, publié en 1901, grâce auquel il met en évidence les failles se révélant, par le langage et l'action de l'inconscient, sur la route apparemment balisée de nos habitudes. Par des oublis ponctuels, des erreurs de lecture ou d'écriture, des actes manqués ou encore à travers la superstition, le quotidien devient le lieu accueillant le retour du refoulé.

« [...] tous les phénomènes en question, sans exception aucune, se ramènent à des matériaux psychiques incomplètement refoulés et qui, bien que refoulés par le conscient, n'ont pas perdu toute possibilité de se manifester et de s'exprimer. »³²

Sous l'influence de Freud et de la psychanalyse, le quotidien est perçu comme le contexte privilégié de l'apparition de l'inconscient dans la conscience

³² Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. Serge Jankélévitch, p.348.

de l'individu. Ce dernier n'est pas tant aliéné par le quotidien et les automatismes engendrés par celui-ci ; l'individu est davantage rendu perméable à une autre part de lui-même qu'il n'aurait jusqu'alors pas soupçonnée, parce qu'inconsciente. Dévoilant un quotidien en clair-obscur, fait d'aspérités, de manquements et échappant à notre contrôle, le psychanalyste montre ainsi que l'ordinaire recèle un intérêt en lui-même et qu'il peut constituer un objet d'étude à part entière.

Cette vision du quotidien comme lieu d'ouverture à l'inconscient fut reprise par le mouvement surréaliste dans la fin des années 1910. Il est intéressant de noter que les surréalistes furent en outre séduits par le procédé de libre association – pratique supposant de laisser advenir les idées à la conscience en leur attribuant une valeur et une importance égale –, qui fut mis en place par Freud lors de ses premières études sur l'hystérie³³ et dont ils firent eux-mêmes usage. C'est ainsi qu'André Breton mit au point une technique d'écriture poétique, « l'écriture mécanique »³⁴, jouant avec les automatismes de l'inconscient et dont il décrivit la genèse dans le *Manifeste du surréalisme* paru en 1924 :

« [...] je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir [des patients de Freud], soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*. »³⁵

C'est par les automatismes psychiques inconscients, rendu visibles dans et par le quotidien, que le mouvement surréaliste aborde la question du réel et de sa

³³ Et dont Freud explique plus particulièrement la lente élaboration dans l'article « Psychothérapie de l'hystérie » [1895], in *Études sur l'hystérie*, Paris, P.U.F., 1956, trad. A. Berman. Jean-Michel Quinodoz commente à ce propos dans *Lire Freud*, p.31 : « La découverte de la libre association apparut progressivement entre 1892 et 1898, sans que nous puissions la dater, mais Freud l'évoque déjà dans le cas de "Emmy von N..." où il fut amené à laisser peu à peu la place à l'expression spontanée de sa patiente. ».

³⁴ André BRETON, « Manifeste du surréalisme » [1924] in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p.49.

³⁵ *Ibid.*, p.33.

représentation. L'on peut trouver la définition suivante du surréalisme dans le même ouvrage de Breton :

« SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »³⁶

Avec pour objectif la transformation du quotidien grâce aux mécanismes de l'inconscient, les artistes surréalistes de cette période ont mis en évidence l'ordinaire, qui fut par la suite l'objet de recherche dans plusieurs champs des sciences humaines. Dans une remise en question des rouages de la modernité, les surréalistes observèrent les nouvelles habitudes de l'homme moderne. C'est avant tout la pratique expérimentale qui est mise à l'honneur dans la démarche surréaliste. Les artistes surréalistes opèrent dans le quotidien tout en mettant en avant la dimension de hasard qui l'habite pour révéler la vie. Les arts visuels et notamment la photographie sont dès lors utilisés par les surréalistes pour leurs qualités représentatives.

Dans *Nadja*, André Breton lie texte littéraire et photographies de Jacques-André Boiffard pour rendre visible le réel quotidien. S'inspirant de la photographie urbaine d'Eugène Atget (fig.1), Jacques-André Boiffard propose une photographie presque documentaire, qui montre le caractère non-événementiel du quotidien. Ici, le quotidien est banal et reconnaissable par tous. Associé au texte de Breton : « Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins », la photographie (fig.2) est cependant investie de la possibilité d'action. Si l'événement n'a pas lieu dans l'espace photographique, il peut s'y produire d'un instant à l'autre et le lecteur se retrouve sollicité dans son observation. La

³⁶ André BRETON, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p.36.

dimension instable, en devenir, du quotidien est ainsi transmise par ce qui est représenté dans la photographie, qui requiert le regard attentif de celui qui la regarde. La démarche surréaliste tente de déclencher un changement du regard, un changement de perspective sur l'univers quotidien. L'art surréaliste nous propose ainsi de *porter attention* pour faire par nous-même l'expérience de la pratique du quotidien. De telles photographies demandent donc plus qu'une attitude contemplative de la part de celui qui voit, elles demandent un engagement qui a trait à la pratique. Ces expérimentations artistiques ont permis de rendre visible le quotidien, de le mettre en valeur pour en faire un objet d'étude artistique à part entière. Plus que le quotidien, c'est véritablement le regard du spectateur qui est transcendé.



Figure 1. *Au Réveil matin* [136 Rue Amelot], Eugène Atget, 1904.

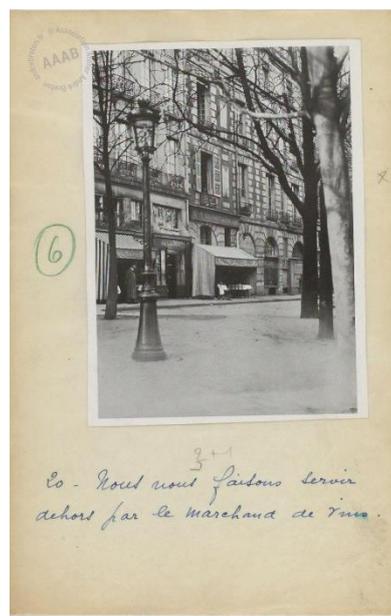


Figure 2. *Épreuve d'une illustration de Nadja*, André Breton, Jacques-André Boiffard et Paul Éluard, 1928.

Allant plus loin dans leur démarche certains surréalistes vont jusqu'à attribuer au hasard du réel une dimension onirique. Le quotidien est alors considéré comme une porte ouverte vers le rêve et la création pour qui sait voir

par-delà le réel. Dans cette démarche, l'artiste nous propose d'aller dans un au-delà du quotidien dans la mesure où ce dernier a bien été reconnu comme tel. Utilisant et détournant le procédé cinématographique – en réalisant de nombreuses séquences sans caméra et en s'inspirant du procédé de photographie directe sur support sensible qu'il appela « rayographie » – Man Ray propose avec son film *Le Retour à la raison*, réalisé en 1923, une plongée dans l'univers du quotidien transfiguré. Les formes que l'on distingue à l'écran sont celles d'objets familiers – des clous, les lumières d'un manège dans la nuit – mais le montage rompt tout lien logique entre les différents éléments filmés pour créer d'autres liens relevant uniquement de l'expérience sensible. Le hasard et son emploi à travers le montage expriment ici le caractère aléatoire du quotidien tout comme la possibilité pour ce quotidien de devenir autre, de se faire étranger à nos yeux. Le regard du spectateur, conscient de ce quotidien qu'il pratique tous les jours, voit maintenant le quotidien à son tour transcendé par l'art. Le mouvement surréaliste aura donc permis un changement de perspective du regard sur le quotidien par la révélation de ce dernier, mais aura également montré que dans le quotidien lui-même réside un potentiel de création.

1.1.2. L'invention du quotidien par la sociologie

La sociologie et l'anthropologie, sous l'impulsion du courant surréaliste, se sont à leur tour intéressées à l'ordinaire afin de passer au crible les pratiques régissant les actions quotidiennes. Prenant pour preuve le caractère mécanique des habitudes quotidiennes, une réflexion critique sur les nouveaux comportements de consommation liés au mode de vie libéral et capitaliste de l'après-guerre,

considéra le quotidien comme facteur d'aliénation de l'individu. Un autre courant de pensée considéra cependant le quotidien sous un angle plus positif en y voyant un lieu de réévaluation possible de notre manière d'être au monde.

C'est dans le contexte catalyseur d'une modernisation rapide, de l'émergence de la figure du consommateur et de la popularisation d'une idéologie fonctionnaliste à partir des années 1960 que les domaines de la sociologie, de l'anthropologie et de la philosophie vont chercher d'autres voies afin d'interroger la manière de vivre des individus tout en portant un nouveau regard sur la vie quotidienne. C'est bien pendant la seconde moitié du XXème siècle que le quotidien va être pensé et surtout théorisé grâce aux croisements de différentes disciplines des sciences humaines. Selon un point de vue négatif qui s'est développé durant cette période, le quotidien fut souvent associé à la contrainte d'activités monotones et répétitives, cantonnant l'individu à des préoccupations à court terme sans la possibilité d'envisager l'avenir, et allant parfois même jusqu'à aliéner l'individu. Si les chercheurs et intellectuels furent nombreux à traiter cet aspect du quotidien – parmi lesquels on retrouve notamment Henri Lefebvre³⁷ et Roland Barthes – la pensée de Michel de Certeau se distingue dans la mesure où elle propose une réévaluation du quotidien pour lui attribuer une valeur éminemment positive et mettre en avant la capacité créatrice des pratiques quotidiennes. Il s'agit alors de porter une attention accrue sur la vie telle qu'elle

³⁷ Il convient de préciser que la position d'Henri Lefebvre tient compte de l'aliénation de l'individu par le quotidien autant qu'elle met en avant l'idée que le quotidien fait partie intégrante de l'humain en raison des pratiques qu'il engendre : « [La vie quotidienne] a un rapport avec toutes les activités, et les englobe avec leurs différences et leurs conflits ; elle est leur lieu de rencontre, et leur lien, et leur terrain commun. Et c'est dans la vie quotidienne que prend forme et se constitue l'ensemble des rapports qui fait de l'humain – et de chaque être humain – un tout. », *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Paris, L'Arche, 1958, p.108-109. Henri Lefebvre souligne par ailleurs la possibilité d'une appropriation du quotidien par ces mêmes pratiques comme moyens de contrecarrer l'aliénation de l'individu : « La quotidienneté en tant que réalité à métamorphoser [...] se constate au niveau des tactiques, des forces et de leurs rapports, des ruses et des défiances. », *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, p.139.

est vécue quotidiennement, d'opérer une modification du regard porté sur nos pratiques ainsi que sur nous-mêmes.

Dans son ouvrage *L'Invention du quotidien – I. Arts de faire*, paru en 1980, Michel de Certeau regroupe ses recherches en matière de pratiques quotidiennes. Se détournant d'une analyse restrictive du comportement du consommateur, le sociologue s'attache à penser une logique dans la manière de faire avec pour cadre la vie ordinaire. Inspiré par la notion de ruse, de *mètis* – traitée par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant dans *Les Ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs* – et par l'œuvre de Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Michel de Certeau conçoit les pratiques quotidiennes comme des moyens d'appropriation ludiques et subversifs des mécanismes rythmant notre existence. Le sociologue met au point deux notions clés opposées s'appliquant aux pratiques quotidiennes et ayant trait à la ruse. La stratégie, d'une part, implique un rapport de force devenu possible « à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir [...] est isolable »³⁸, c'est-à-dire quand une entité est circonscrite dans un espace. La tactique, d'autre part, met l'accent sur le temps, quand un espace ne peut être défini :

« Elle n'a pas le moyen de *se tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement "à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi" [...]. »³⁹

Les pratiques quotidiennes seraient donc une interprétation du temps et de l'espace selon des jeux de pouvoir. Les manières de faire deviennent arts de faire dans la mesure où, par les actions quotidiennes, l'individu parvient à s'affirmer subrepticement dans un champ d'action – la vie ordinaire – possédant déjà ses

³⁸ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 60.

propres règles – les règles de vie en communauté par exemple. L’aspect créatif des pratiques quotidiennes se retrouve dès lors dans la multiplicité des manières de faire, une diversité qui se rapproche davantage de la mobilité de la tactique, ainsi que dans les connections métaphoriques qui les relient. Michael Sheringham propose dans son ouvrage une explication pertinente des connections métaphoriques existant entre les pratiques quotidiennes évoquées par Michel de Certeau, à savoir la marche, la lecture et la parole :

« Marcher est une manière de lire l’environnement spatial, lire une façon de se promener : la parole implique, comme la marche, une mise en récit qui relie les espaces, et ainsi de suite. [...] C’est dans la mesure où elles partagent le potentiel créatif et la mobilité de la métaphore elle-même que les pratiques quotidiennes sont inventives. »⁴⁰

Michel de Certeau considère le quotidien comme un espace et un temps où l’inventivité humaine se manifeste, venant à l’encontre de toute uniformisation.

Dans une perspective d’analyse davantage centrée sur les rapports des individus entre eux, le sociologue canadien Erving Goffman propose quant à lui dans son ouvrage en deux volumes *La mise en scène de la vie quotidienne* une compréhension du quotidien comme espace de représentation de soi. Mettant en avant les interactions entre les hommes bien plus que leur expérience individuelle du quotidien, le sociologue fait usage de l’analogie théâtrale pour développer sa pensée. Les pratiques du quotidien menant l’individu face à autrui sont à l’origine de l’adoption de comportements spécifiques par celui-là, qui est assimilé à l’acteur de théâtre jouant, dans chaque situation donnée, un rôle. Aussi banales que soient ces situations, elles modifient l’attitude de l’individu se retrouvant alors en « représentation », terme par lequel l’auteur désigne « la totalité de l’activité d’une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d’une certaine

⁴⁰ Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien – Des surréalistes aux postmodernes*, p.231.

façon les autres participants. »⁴¹. Le sociologue montre à partir de cette métaphore la manière par laquelle le quotidien, par les pratiques et les usages qu'il engendre, est également la cause de la construction de la personnalité sociale de l'individu. Goffman cite à ce titre l'ouvrage de Robert E. Park, dont nous reproduisons ici un extrait des plus parlants :

« En ce sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-même – le rôle que nous nous efforçons d'assumer –, ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. »⁴²

Cette idée met en avant le quotidien en tant qu'espace constitué par nos pratiques, mais aussi comme lieu d'interaction entre les individus adoptant le rôle requis par chaque situation – ou plutôt le rôle que l'individu pense nécessaire à une situation donnée. Le double phénomène d'expression (de soi) et d'impression (sur autrui, en outre désigné comme « public ») apparaît comme un enjeu qualitatif de la représentation : « l'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une *expression* de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine *impression*. »⁴³. L'expression, pouvant être directe – c'est-à-dire faisant usage du langage – ou indirecte – comprenant des actions diverses que l'interlocuteur pourra interpréter comme signes attachés au rôle endossé par l'émetteur –, se module en fonction de ce que le sociologue nomme la « façade », éléments de la représentation ayant pour fonction de définir le contexte de cette dernière. Décor, apparence de l'individu ou manière adoptée dans le comportement, la façade est ce qui ancre l'individu dans une situation quotidienne

⁴¹ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, trad. Alain Accardo, p.23.

⁴² Robert Ezra PARK, *Race and Culture*, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1950, p.250.

⁴³ Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p.12.

spécifique. Le quotidien s'avère être une construction concomitante à la composition d'un rôle tout comme l'événement de la représentation, à la fois cause et effet des pratiques qui le rythment.

Par cette compréhension du quotidien, une certaine conception du réel se fait jour dans l'ouvrage de Goffman. La réalité se définit comme ce qui est construit lors de la représentation, sur les bases d'une entente commune entre les acteurs de cette dernière.

« [...] dans la mesure où l'on finit par regarder comme la réalité même l'expression qu'en donnent les représentations, on confère à ce que l'on tient à ce moment-là pour le réel une sorte de consécration officielle. Rester dans une chambre à l'écart de la réception, ou bien loin de l'endroit où le praticien s'occupe de son client, c'est rester loin du lieu où la réalité est en représentation. Le monde, en vérité, n'est qu'une cérémonie. »⁴⁴

Lors de la représentation, les usages sont mis à l'épreuve, l'individu devant jouer son rôle en fonction d'un système de normes idéales⁴⁵ auxquelles il se conforme pour éviter toute rupture dans son jeu et par extension dans la représentation en cours. L'acteur démontre par cette adoption de normes spécifiques à chaque représentation une réaffirmation des valeurs communes et reconnaît par ce geste la communauté, autrement dit le public, destinataire direct ou indirect de la représentation. Goffman souligne par ailleurs la fragilité de cette réalité mise en scène, fragilité qui fait elle aussi partie intégrante de la représentation :

⁴⁴ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, p.41.

⁴⁵ Les normes idéales peuvent être comprises comme un système de codes comportementaux émanant à la fois des attentes présumées du public et de la volonté de l'acteur de donner l'impression la plus idéalisée possible de son rôle à ce public. Goffman précise : « Si quelqu'un se propose d'exprimer des normes idéales au cours de sa représentation, il doit dissimuler ou renoncer à toute action incompatible avec ces normes. », *op. cit.*, p.46 ; la dissimulation ou le renoncement montrent l'importance et la prééminence du rôle social endossé par l'individu. Le public ne doit percevoir aucune fausseté dans le jeu car la mise en péril de la vérité de la représentation entraînerait une rupture avec autrui et une mise à l'écart de la communauté.

« En d'autres termes, les observateurs doivent être capables de voir que l'impression de réalité donnée par une représentation est une chose délicate, fragile, qui peut voler en éclats au moindre accident.

Cette indispensable cohérence de l'expression fait apparaître une opposition essentielle entre notre moi intime et notre moi social. En tant qu'êtres humains, nous sommes probablement des créatures dont les démarches varient selon l'humeur et l'énergie du moment. Au contraire, en tant que personnes représentées devant un public, nous devons échapper à ces fluctuations. »⁴⁶

Par cette réflexion, le sociologue exprime l'idée que la réalité construite pour et lors de la représentation est précisément reconnue, admise, comme impression par les acteurs et le public. L'illusion de la représentation s'identifie à la réalité quotidienne, qui, par ses pratiques et les rapports humains qu'elle engendre, est création de l'homme. La notion de réel est alors réévaluée dans la mesure où n'est pas considéré comme réel ce qui est dans le monde entourant l'individu mais ce qui est construit par la représentation. Cette réévaluation peut toutefois paraître paradoxale. Le réel créé par l'individu en représentation devient dépendant de ce dernier et ne lui apparaît plus comme étranger – le réel n'est plus ce qui est au monde indépendamment de la conscience de l'individu mais ce qu'il y fait advenir. Une certaine désacralisation du réel a lieu, car il n'est plus ce qui est autre et ce à quoi l'individu n'a plus accès. Dans un mouvement contraire, le réel créé revêt la dimension cérémoniale inhérente à toute représentation et se voit modelé par les usages de la communauté. Il s'agit d'une nouvelle mise à distance du réel, qui de création individuelle devient création commune.

1.1.3. Perspectives de la philosophie analytique sur le quotidien

Parallèlement aux nouvelles théories des sciences sociales, le domaine de la philosophie voit l'émergence d'une réflexion portée sur le langage et son

⁴⁶ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, p.59.

aptitude à exprimer le réel à travers des travaux effectués dans le champ de la philosophie analytique puis dans celui de la philosophie du langage ordinaire. La philosophie analytique, née des recherches de Gottlob Frege et de Bertrand Russell à la fin du XIX^{ème} siècle, propose une analyse logique du langage pour examiner sa capacité à exprimer le monde et à en constituer une connaissance. En faisant la distinction entre « référence » (*Bedeutung*) – c'est-à-dire le référent en lui-même, ce qui est désigné, le contenu – et « sens » (*Sinn*) – à considérer comme contenant, comme voie d'accès au référent et aux objets du réel – dans son article « Sur le sens et la référence »⁴⁷, Frege ouvre la voie au traitement du sens dans sa dimension épistémique et non plus uniquement linguistique. Le sens, par cette distinction novatrice, devient moyen de connaissance du réel.

La pensée de Willard Van Orman Quine prend le contrepied de celle de Frege dès la fin des années 1950 et considère le langage comme signifiant pour lui-même, sans avoir nécessairement à signifier « quelque chose ». Dans la conférence intitulée « Le mythe de la signification », donnée lors du colloque de Royaumont en 1958, le philosophe fait la critique du concept de signification hérité de Frege – qui suppose un noyau sémantique commun aux langues ainsi qu'une universalité de la pensée ou du langage. Quine déconstruit également ce qu'il nomme le « mythe de la référence », qui prône une ontologie commune aux différentes langues.

⁴⁷ Gottlob FREGE, « Ueber Sinn und Bedeutung », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, p.25-50. Nous utilisons ici la traduction de Jocelyn Benoist tirée de *Philosophie du langage I. Signification, vérité, réalité*, Paris, Vrin, 2009, p.53 : « Il n'y a alors qu'un pas à franchir pour tenir lié au signe (nom, combinaison de mots, signe graphique), outre le désigné, qui est ce que j'aimerais appeler la référence [*Bedeutung*] du signe, également ce que je voudrais appeler le sens [*Sinn*] du signe, dans lequel le mode de l'être-donné est contenu. Alors, dans notre exemple, la référence des expressions "l'intersection de *a* et *b*" et "l'intersection de *b* et *c*" serait la même, mais non leur sens. La référence de "étoile du soir" et "étoile du matin" serait la même, mais pas le sens. ».

« Ce contre quoi je m'insurge plus particulièrement, c'est l'idée d'une identité ou d'une communauté de sens sous le signe, ou d'une théorie de la signification qui en ferait une sorte d'abstraction supralinguistique, dont les formes du langage seraient le pendant, ou l'expression. »⁴⁸

S'appuyant sur l'exemple de la traduction et la notion de synonymie, Quine avance l'idée que la signification d'une expression linguistique ne peut se défaire du contexte anthropologique qui l'a produite. Le philosophe met ainsi en avant l'importance des comportements langagiers et des usages au sein d'une communauté donnée dans la perspective d'une réflexion critique sur la signification. Quine poursuit sa démarche critique en considérant le fait de signifier, *mean* (« vouloir dire »), comme intransitif : les énoncés signifient sans pour autant « signifier quelque chose ». D'autre part, la traduction d'une expression d'une langue à l'autre pose le problème de la détermination de l'identité de la signification. Les catégories d'une langue déterminée ne sauraient être mises en corrélation avec les catégories d'une autre langue. Évoqué pour la première fois dans l'ouvrage de Quine intitulé *Du point de vue logique*, l'exemple de l'ethnologue ou du linguiste entreprenant l'étude d'un langage indigène inconnu vient appuyer l'idée que l'ethnologue ne pourra qu'appliquer de manière arbitraire la logique de sa propre langue aux catégories de la langue indigène. Comme l'explique Sandra Laugier dans *Du réel à l'ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd'hui* :

« [...] Quine ne rejette pas la signification ou plutôt le signifier, le vouloir-dire (*meaning*). Son but est plutôt, en l'absence de "fact of the matter" de la traduction, de la rendre intransitive en quelque sorte – "cela veut dire". Il n'y a pas d'entités qui soient signifiées par le langage, il n'y a que le langage. Cela ne veut pas dire

⁴⁸ Willard V. QUINE, « Le mythe de la signification » in *Philosophie du langage I. Signification, vérité et réalité*, textes réunis par Bruno Ambroise et Sandra Laugier, Paris Vrin, 2009, p.152.

pour Quine que nous avons, comme dirait Rorty, perdu le monde, car ce n'est que dans le langage qu'il est à trouver. »⁴⁹

Quine ouvre la voie à une nouvelle forme de réalisme, qui tire ses racines de nos usages du langage. Laissant de côté un empirisme par lequel la connaissance du réel pourrait être atteinte par nos sens, il est possible d'entrevoir dans la pensée de Quine un réel appréhendé par le langage, « un réel "posé" ou inventé »⁵⁰.

Les travaux de John L. Austin éclairent une autre perspective dans l'approche du réel par la philosophie analytique. Le langage ordinaire et les usages occupent une place prédominante dans l'œuvre d'Austin, qui voit l'articulation entre le faire et le dire. Dans *Quand dire c'est faire*, Austin considère ainsi le langage comme moyen de tisser et de maintenir les liens sociaux dans une communauté. L'idée de *fitting*, de convenance, et plus encore d'adéquation du langage au réel constitue une notion centrale. Pour le philosophe, il est important d'arriver à savoir quelle serait l'expression la plus adéquate dans une situation donnée, car c'est par l'usage du langage que l'individu appréhende le réel. Austin abandonne ainsi la recherche de la corrélation des énoncés dans le contexte de la traduction, proposée par Quine, pour se concentrer sur le langage ordinaire et le caractère convenable de l'énoncé s'ajustant au réel, qui désormais doit s'ajuster aux faits. Austin avance par ailleurs l'idée novatrice que le langage peut agir sur le réel et accomplir une action. La situation dans laquelle un individu célibataire se marie effectivement à un autre par l'expression « Oui [je le veux] » est l'un des exemples utilisés par Austin pour démontrer ce qu'il appelle la

⁴⁹ Sandra LAUGIER, *Du réel à l'ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, Paris, Vrin, 1999, p.38.

⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

dimension « performative » du langage⁵¹. Ce dernier est compris comme expression du réel, mais aussi comme instrument perfectionné pouvant agir dans la réalité de façon plus ou moins précise en fonction de l'adéquation de la langue à la situation dans laquelle elle est énoncée. Les faits constituent ainsi l'autre versant de la pensée d'Austin, qui cherche à réaffirmer leur importance en tant que faits « ordinaires » - s'inscrivant à l'intérieur du réel et des usages – dans le domaine de la philosophie du langage. Dans son essai « Injuste envers les faits »⁵², Austin insiste sur le caractère primordial d'un ancrage de la pensée du langage dans le monde et prend position contre certains propos de J.F. Strawson, selon lequel le vrai correspondrait à la reconnaissance de la responsabilité de l'affirmation d'un énoncé :

« Strawson semble néanmoins supposer que tout ce dont on dit "est un fait" se trouve automatiquement *relégué hors* des choses qui se trouvent dans le monde.

Ainsi :

Ce qui "rend l'affirmation" que le chat a la gale "vraie" n'est pas le chat, mais l'état du chat, c'est-à-dire le fait que le chat a la gale. Le seul candidat plausible pour occuper la position de ce qui (dans le monde) rend l'affirmation vraie est le fait qu'elle affirme ; mais le fait affirmé n'est pas quelque chose qui se trouve dans le monde.

Je ne peux l'admettre, parce qu'il me semble assez évident :

1) que le chat est un fait ;

2) que l'état du chat est quelque-chose-qui-se-trouve-dans-le-monde, du moins si je comprends cette expression.

Comment Strawson peut-il en venir à dire que l'état du chat n'est *pas* quelque chose qui se trouve dans le monde ? »⁵³

Austin démontre dans son essai la nécessité pour la philosophie analytique de s'appuyer sur le réel ordinaire afin de ne pas perdre le rapport intime du langage avec les faits, qui constituent le monde. Sandra Laugier analyse dans ce sens la conception de l'ordinaire déployée par Austin dans son essai réhabilitant

⁵¹ John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, trad. Gilles Lane, p.41.

⁵² John L. AUSTIN, « Injuste envers les faits » in *Philosophie du langage I. Signification, vérité et réalité*, op. cit., p.275-304, trad. Bruno Ambroise ; « Unfair to facts » in *Philosophical Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p.154-174.

⁵³ *Ibid.*, p.278-279.

les faits en tant que tels et non uniquement pensés comme référents : « Ce qui caractérise la notion ordinaire de faits, c'est précisément qu'ils ne sont pas *toujours* bien déterminés ni décrits par le langage, et même presque jamais [...]. »⁵⁴. Le langage est compris comme faisant partie intégrante de l'expérience du monde, et c'est ce qui lui donne cette potentialité d'action sur le réel. À travers son « Plaidoyer pour les excuses », Austin établit un lien des plus explicites entre le langage et la perception que l'individu a des choses :

« Quand nous examinons ce que nous dirions quand, quels mots employer dans quelle situation, encore une fois, nous ne regardons pas *seulement* les mots, mais également les réalités dont nous faisons usage des mots pour parler ; nous nous servons de la conscience affinée que nous avons des mots pour affiner notre perception, mais pas comme arbitre ultime des phénomènes. »⁵⁵

Les excuses sont pour Austin un moyen d'examiner notre langage et notre société, dans la mesure où les excuses sont soumises à des normes sociales définissant ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Grâce au langage ordinaire, l'étude du langage s'accompagne de l'observation des réalités des phénomènes exprimées avec les mots. Ajuster sa parole revient en fin de compte à être en adéquation avec la réalité dans laquelle nous vivons.

Dans une démarche semblable de retour à l'ordinaire et au langage qui lui est attaché, Ludwig Wittgenstein cherche dans l'ouvrage intitulé *Recherches philosophiques* à appliquer au quotidien la pensée du langage auparavant développée dans sa première œuvre, le *Tractatus logico-philosophicus*, en ses propres termes : « Nous reconduisons les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien. »⁵⁶. Il s'agit pour Wittgenstein de comprendre les mécanismes

⁵⁴ Sandra LAUGIER, *Du réel à l'ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, p.76.

⁵⁵ John L. AUSTIN, *Écrits philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, trad. L. Aubert et A.L. Hacker, p.144.

⁵⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, trad. François Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gutero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, p.85.

régissant les usages du langage ordinaire – « ordinaire » en tant qu’il est appris en même temps que l’on apprend des normes permettant à l’individu de vivre en société⁵⁷. L’évolution effectuée entre les deux ouvrages de Wittgenstein prend précisément appui dans l’usage du langage : il n’y a qu’un seul langage, le langage ordinaire, et le langage logique employé dans le *Tractatus* peut être compris comme un moyen d’obtenir une « vue d’ensemble » (*Übersicht*) préliminaire sur nos usages du langage et sa capacité à faire sens. D’après Wittgenstein, la pensée du langage ordinaire ne doit avoir d’autre source que nos usages ordinaires, qui sont considérés comme un héritage transmis par l’apprentissage de la langue. Sandra Laugier rappelle dans son ouvrage le lien entre Wittgenstein et Quine au sujet de l’apprentissage :

« Il n’y a rien d’autre, dans le langage, que cet héritage que j’en ai fait en apprenant les différents usages. [...] c’est l’apprentissage qui constitue une communauté linguistique autour d’un "noyau" d’énoncés fermement acceptés. [...] l’adaptation au monde et à la société impliquent l’apprentissage du langage, et l’apprentissage du langage ne s’effectue que par et dans l’intégration d’une norme sociale. »⁵⁸

Établissant un lien entre les travaux de la sociologie en rapport avec le quotidien et la pensée de Wittgenstein, Michel de Certeau revient sur la manière dont celui-ci considère le monde quotidien comme déterminé par nos usages ordinaires du langage dans le premier chapitre de *L’invention du quotidien*. Penser le langage ordinaire comme le fait Wittgenstein permet de penser le quotidien en lui-même et non de l’extérieur, par un discours qui n’aurait qu’un lien ténu avec son objet.

⁵⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, p.31 : « 9. Quand l’enfant apprend ce langage, il lui faut apprendre par cœur la suite des "noms de nombres" : a, b, c,... Il lui faut également apprendre l’emploi de ces noms. ».

⁵⁸ Sandra LAUGIER, *Du réel à l’ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd’hui ?*, p.111-112.

« Le retour critique de l'ordinaire, tel que l'entend Wittgenstein, doit détruire toutes les sortes de brillances rhétoriques de pouvoirs qui hiérarchisent et de non-sens qui ont autorité. [...] Ce n'est plus la position de professionnels, supposés cultivés parmi des sauvages, mais celle qui consiste à être un étranger *chez soi*, un "sauvage" au milieu de la culture ordinaire, perdu dans la complexité de l'entendu et du bien-entendu commun. »⁵⁹

Bien plus qu'une théorie du quotidien, le sociologue s'appuie sur la perspective wittgensteinienne de l'ordinaire pour exposer sa volonté de revenir à l'expérience elle-même.

Prolongeant les recherches de Wittgenstein sur le langage ordinaire, les travaux de Stanley Cavell mettent en lumière l'articulation du langage commun avec les « formes de vie ». Dans *Dire et vouloir dire*⁶⁰, Cavell propose une nouvelle lecture de Wittgenstein et retravaille la notion de « forme de vie » dont on trouve la mention dans les *Recherches philosophiques*⁶¹. Cavell affirme que le langage est en lui-même forme de vie, en ce qu'il engendre et participe à la formation et à la pérennisation d'une communauté par l'apprentissage de ce même langage.

« Que nous le fassions en fin de compte [que nous soyons capables de comprendre, d'apprendre et d'enseigner un langage] est affaire de ce que nous partageons certains itinéraires d'intérêt et de sentiment, certains modes de réaction, certains sens de l'humour, de l'importance et de l'accomplissement, de ce qui est insupportable, de ce qui est comparable à quoi d'autre, de ce qu'est un reproche, de ce qu'est le pardon, des cas où tel énoncé est une affirmation, où il

⁵⁹ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, p. 28-30.

⁶⁰ Stanley CAVELL, *Dire et vouloir dire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, trad. Sandra Laugier et Christian Fournier. Nous pensons notamment ici au chapitre II intitulé « La seconde philosophie de Wittgenstein est-elle à notre portée ? », p.129-163, dans lequel Cavell prend position contre l'ouvrage de David Pole, *The Later Philosophy of Wittgenstein*.

⁶¹ Trois mentions des « formes de vie » dans les *Recherches* peuvent nous éclairer quant à ce qu'elles désignent. « L'expression "jeu de langage" doit ici faire ressortir que parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie » (*op.cit.*, p.39) ; « C'est ce que les hommes *disent* qui est vrai et faux ; et c'est dans le *langage* que les hommes s'accordent. Cet accord n'est pas un consensus d'opinion, mais de forme de vie. » (*op. cit.*, p.135) ; « Ce qui doit être accepté, le donné – pourrait-on dire –, ce sont des *formes de vie*. » (*op. cit.*, p.316). Une « forme de vie » serait une activité constituante du mode d'être de l'homme ; l'acte d'accord au sein du langage, au-delà du contenu de l'accord, serait une forme de vie ; les formes de vie semblent enfin s'apparenter au donné, c'est-à-dire aux éléments qui composent le réel.

est un appel, et où il est une explication – tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle des "formes de vie". »⁶²

À travers ces exemples concrets de l'emploi du langage, Cavell montre l'enracinement du langage dans la manière qu'a l'individu d'être au monde avec ses semblables. Plus qu'un outil descriptif du réel, le langage ordinaire vient le constituer. Le langage est alors explicitement intégré à la réalité et est considéré au-delà de ses capacités à représenter le monde. En replaçant les mots dans leur contexte nous dévoilons les mécanismes gouvernant l'*usage* des mots tout en faisant un lien avec autrui et en créant une communauté – d'autres individus qui utilisent et comprennent l'usage que je fais moi-même des mots. La pensée de Cavell s'appuie donc sur une notion de reconnaissance d'autrui par le langage tout en faisant de cette reconnaissance une pratique de l'ordinaire, qui apparaît comme un usage différent du savoir. Cavell, comme Certeau, considère que le retour au langage ordinaire permet de comprendre le quotidien dans sa dimension pratique, de se réapproprier une manière d'être au monde, proche du monde et d'autrui.

1.2. L'ordinaire comme enjeu de la modernité artistique

1.2.1. Spécificités de la modernité

Définir la modernité peut s'avérer une tâche malaisée. Apparue au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le concept de modernité revêt une pluralité de sens selon la langue dans laquelle il est employé et selon le domaine d'étude auquel il fait référence. En histoire de l'art, il peut être utile de prendre pour point

⁶² Stanley CAVELL, *Dire et vouloir dire*, p.138-139.

de départ l'origine étymologique du mot afin d'en établir les premières spécificités. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans R. Jauss souligne que l'origine de l'adjectif « moderne » se retrouve dans le bas latin *modernus*, mot qui apparaît dès la fin du Vème siècle pour désigner ce qui est présent, contemporain de celui qui l'emploie⁶³. Lui-même issu de l'adverbe latin *modo* donnant une indication temporelle et pouvant être traduit par les expressions « à l'instant », « peu après » ou encore, dans un emploi tardif, « maintenant »⁶⁴, *modernus* ne se réfère pas en premier lieu, et contre toute attente, à ce qui innove et à ce qui est nouveau.

Pour Denys Riout⁶⁵, le phénomène qui marqua les débuts de l'art moderne fut, au début du XXème siècle, celui de l'apparition de l'art non-figuratif, à travers lequel les artistes se détachèrent d'une représentation du réel obéissant aux règles d'une imitation de ce dernier. En opposition à un art figuratif qui serait une mimésis du réel se positionnent deux courants artistiques. D'une part celui de l'art abstrait, dont les représentants – parmi lesquels Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch – mirent en avant la dimension spirituelle unissant la peinture libérée de la représentation et l'invisible. D'autre part celui d'un art maintenant ses racines dans le réel, notamment les objets concrets du quotidien, sans pour autant avoir recours à l'imitation. Dans cette dernière perspective, Denys Riout évoque les collages composites de Georges Braque et Pablo Picasso : « au lieu de représenter des éléments du monde, l'œuvre plastique s'élabore à partir de fragments prélevés dans la trame du réel. »⁶⁶. L'art moderne se nourrit d'éléments précis et variés tirés du quotidien – en l'occurrence dans le cas de

⁶³ Hans R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, trad. Claude Maillard, p.173-174.

⁶⁴ Félix GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français. Le Grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2005.

⁶⁵ Denys RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.

⁶⁶ *Ibid.*, p.157.

Braque et Picasso de journaux – pour leur donner un nouveau sens par la médiation de l'œuvre. C'est un art qui, se défaisant de toute obligation d'imitation, assemble et recompose le réel de façon libre et souvent inattendue. La modernité se retrouve alors également dans le choix des objets utilisés. Assurément ordinaires, – les *ready-made* de Marcel Duchamp, dont la fameuse *Roue de bicyclette*, composée d'un tabouret et d'une roue de vélo, viennent ici immédiatement à l'esprit – ces objets du quotidien pourraient même parfois être qualifiés de déchets – moins connu, *À bruit secret* est un *ready-made* réalisé par Duchamp avec « une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre réunies par quatre longs boulons »⁶⁷. Une trivialité des matériaux qui se retrouvait dans le caractère commun des thèmes traités par Baudelaire – notamment dans ses *Petits poèmes en prose*⁶⁸ –, figure influente de la modernité poétique durant la seconde moitié du XIX^e siècle : « Les artistes ne se contentent pas de regarder vers le bas, ils ramassent les rebuts qui jonchent le sol des décharges publiques et des ferrailleurs pour les intégrer à leurs œuvres, au risque de sublimer le banal, d'esthétiser le sordide. »⁶⁹. En découle un questionnement sur ce qui fait l'œuvre, mais aussi une remise en question des valeurs de l'art ainsi que de la perception de ce dernier. La pratique moderne de l'art, en mettant à distance la représentation, provoque la remise en cause de tout un système d'expression artistique et de réception de l'œuvre d'art préexistants, et c'est en cela que l'on

⁶⁷ Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013, p.251.

⁶⁸ L'on retrouve dans ce recueil des poèmes aux titres qui évoquent très explicitement l'univers quotidien à travers lequel se déploie la parole du poète : « Le chien et le flacon », « Le mauvais vitrier », « Les Foules », « Le Gâteau », « Le joujou du pauvre », « Le Miroir », ou encore « Le Vieux saltimbanque » dont nous ne pouvons résister à citer un extrait exprimant le parti pris thématique de Baudelaire : « Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse. ».

⁶⁹ Denys RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, p.224.

peut dire que l'art moderne subvertit la tradition artistique. La manière de livrer l'œuvre aux sens de celui qui la reçoit tout comme la réception de l'œuvre en viennent à avoir autant d'importance que l'œuvre elle-même. Les aspects fragmentaires et en quelque sorte non-fini des œuvres modernes sont à comprendre comme autant de moyens de mettre en lumière le processus même de création. L'œuvre moderne est présent en actualisation constante, présent qui n'est de ce fait pas encore déterminé ; elle est processus et se donne en tant que processus à celui qui la perçoit. Denys Riout analyse ainsi le caractère inachevé de l'art moderne :

« L'œuvre perpétuellement *en cours* bouleverse les idées admises sur la création. Loin de mettre l'accent sur le résultat de procédures instauratrices tendues vers la réalisation définitive d'un objet sensible, elle déplace l'attention vers le processus lui-même. »⁷⁰

Une interrogation est alors portée sur le signe même et sa perception. S'inspirant d'œuvres musicales contemporaines⁷¹ dont il remarque justement le caractère inachevé des partitions, où une large part est laissée à l'« improvisation créatrice »⁷² de l'interprète, Umberto Eco propose dans *L'Œuvre ouverte* de comprendre l'inachèvement comme une ouverture, un « instrument pédagogique révolutionnaire » : « [...] l'œuvre est "ouverte" au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. »⁷³. La position d'Eco fait appel ici à plusieurs caractéristiques de l'œuvre moderne. En premier lieu, l'indétermination du signe qui constitue l'œuvre participe à cette ouverture. Le récepteur de l'œuvre fait face à un signe dont le

⁷⁰ Denys RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, p.215.

⁷¹ À savoir le *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, la *Sequenza pour flûte seule* de Luciano Berio, *Scambi* d'Henri Pousseur et la *Troisième Sonate pour piano* de Pierre Boulez.

⁷² Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, trad. Chantal Roux de Bézieux, p.15.

⁷³ *Ibid.*, p.25.

sens n'est pas explicitement établi. Le sens lui échappe et le pousse à questionner son rapport à l'œuvre et, plus avant, à questionner son rapport au réel. Prenant appui sur les ouvrages de Kafka et de Joyce, Eco explicite cette indétermination du signe constituant le noyau de ce qu'il appelle l'« œuvre ouverte » :

« Une grande part de la production littéraire contemporaine est basée sur cette utilisation du symbole comme expression de l'indéfini, ouverture à des réactions et à des interprétations toujours nouvelles. [...] procès, château, attente, condamnation, maladie, métamorphose, torture ne doivent pas être pris dans leur signification littérale. »⁷⁴

L'œuvre, par son ouverture, pousse celui qui la reçoit à prendre position par rapport à elle et à se constituer un nouveau système de références pour l'appréhender, endossant de ce fait la responsabilité de sa propre interprétation de l'œuvre. L'expérience que le récepteur fait de l'œuvre prend à ce moment une importance primordiale, puisqu'il est sollicité par l'œuvre même. C'est en ce sens que l'œuvre moderne peut être comparée à un « labyrinthe [à] l'architecture aléatoire »⁷⁵, dans lequel le récepteur erre en perte de repères tout en en créant de nouveaux, dans un processus de réception qui le déstabilise autant qu'il lui donne de plus grandes libertés d'interprétation et d'expérience de l'œuvre.

Allant plus loin dans le jeu de la subversion de la tradition de représentation mimétique du réel, les artistes du début du XX^{ème} siècle pratiquant le photocollage virent en la photographie un moyen révolutionnaire pour figurer le réel de façon exacte – en raison des possibilités de captation du réel « à l'identique » du médium – tout en le déconstruisant et en le recréant :

« Ce qui faisait la force et l'attrait des nouveaux collages, c'était cette espèce de vraisemblance qu'elle empruntait à la figuration d'objets réels, jusqu'à leur photographie. L'artiste jouait avec le feu de la réalité. Il devenait le maître de ces

⁷⁴ Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, p.22.

⁷⁵ Julien ACHEMCHAME, *Lost Highway, de David Lynch – Errance dans le labyrinthe de la modernité cinématographique*, Paris, Publibook, 2010, p.9.

apparences où la technique de l'huile l'avait fait peu à peu se perdre et se noyer. »⁷⁶

Par extension, le cinéma peut être assimilé à cette action moderne de collage et de réassemblage. Enregistrement également « à l'identique » du réel par l'image et le son, le cinéma devient recreation de la réalité par le montage, qui associe des éléments du réel pour en proposer une nouvelle représentation. Appartenant au courant des formalistes russes, Iouri Tynianov met en avant la capacité spécifique du montage à façonner l'espace et le temps dans son essai « Le cinéma - le mot - la musique »⁷⁷, publié en 1924. Tynianov affirme que le cinéma peut être, à ce titre, considéré comme un art abstrait qui provoque une perte de repères pour ceux qui en sont les spectateurs. Le lieu figuré à l'écran, malgré le fait qu'il soit reproduction photographique du réel, se détache irrémédiablement de ce dernier par l'action du montage, qui l'abstrait du monde. Gilles Deleuze avance une idée similaire dans *Cinéma 2. L'image-temps*, où il entreprend de mettre au jour les spécificités de l'image cinématographique – moderne – d'après-guerre, « image-temps » faite de situations optiques et sonores pures et différant du cinéma d'avant-guerre, « image-mouvement » où prévalent les situations sensori-motrices. Le corps de l'acteur tout comme celui du spectateur, soumis à un temps recréé par le cinéma, se retrouve en quelque sorte trahi par le réel projeté à l'écran, réalité cinématographique qui se présentait pourtant comme représentation exacte du monde connu.

« Des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. Ce sont de purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, et n'ont même pas la consolation du sublime,

⁷⁶ Louis ARAGON, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » [1935] in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993, p.67.

⁷⁷ Iouri TYNIANOV, « Le cinéma – le mot – la musique » [1924] in *Les formalistes russes et le cinéma – Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, trad. Valérie Pasener, Régis Gayraud et Jean-Charles Peuch, p.187-191.

qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. »⁷⁸

Le spectateur de l'image-temps est mis face à une image dans laquelle il peut se perdre, une image à déchiffrer ; le personnage, quant à lui, fait face à une impuissance prévenant tout enchaînement d'actions sensori-motrices, provoquant l'émergence de situations optiques et sonores pures. De fonctionnelle dans l'image-mouvement, la réalité du film (ses objets, ses lieux) devient objet de description dans le cinéma de l'image-temps et amène le signe visuel et sonore à ne plus être porteur de sens. Nous sommes amenés ici à une nouvelle crise du sens caractéristique de l'art moderne. Deleuze poursuit : « le cinéma moderne pose la question : quelles sont les nouvelles forces qui travaillent l'image, et les nouveaux signes qui envahissent l'écran ? [...] le problème du spectateur devient "qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ?" (et non plus "qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image suivante ?"). »⁷⁹. La question reliant la représentation, le réel et l'image en tant que signe devient la problématique centrale de la modernité que le médium cinématographique s'avère des plus propices à pouvoir traiter. Mettant en parallèle les découvertes de la psychanalyse sur l'inconscient et les capacités techniques de la caméra, Walter Benjamin souligne les possibilités offertes par ces outils pour explorer le réel ordinaire, la manière dont il est vécu et la manière dont l'art traite sa représentation dans une perspective moderne :

« Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, [...] C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses

⁷⁸ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.58.

⁷⁹ *Ibid.*, p.356.

réductions. Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. »⁸⁰

Un inconscient visuel où le spectateur devra cheminer sans repères à la découverte de l'image et à la redécouverte de son propre monde.

1.2.2. Transfiguration du banal et effet de réel

Si la modernité artistique peut être caractérisée par une crise de la représentation et un mode d'intégration inédit des objets du quotidien dans le domaine de l'art, il serait digne d'intérêt de tenter de comprendre comment s'opère le changement de valeur de l'objet ordinaire en objet d'art et comment cette frontière entre art et ordinaire se dissipe. Les travaux d'Arthur Danto et de Roland Barthes que nous analysons ici prennent pour objet le traitement de l'ordinaire par l'art, qui fait des objets du quotidien des œuvres. Sous l'influence du modernisme, deux tendances apparemment contraires se dessinent, concourant cependant toutes deux à rendre toujours plus ténue la frontière entre le domaine de l'art et celui de l'ordinaire dans une remise en question de la valeur du signe et de la réception de l'œuvre. L'on découvre que le langage par sa capacité à attribuer un sens au signe, joue un rôle primordial dans la constitution et la destitution de la frontière entre art et ordinaire.

De l'ordinaire à l'art

S'inspirant de la méthode analytique – qui met l'accent sur la « manière dont le monde est pensé et dit »⁸¹ –, Arthur Danto s'intéresse à la spécificité par laquelle l'œuvre d'art nous est perceptible et tente de dégager des critères de

⁸⁰ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008, trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, p.44.

⁸¹ Arthur DANTO, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1973, p.VII.

catégories permettant de distinguer ce qui fait d'une production quelconque une œuvre d'art dans *La Transfiguration du banal*. Comment un objet ordinaire, quotidien, devient-il œuvre d'art ?

Dans une première partie intitulée « Œuvres d'art et simples objets réels », Danto analyse la capacité représentative attribuée aux objets. Si l'on rattache de nombreux objets à la notion de quotidien, cette caractéristique n'est pas une propriété inhérente aux choses et réside davantage dans la manière dont elles tissent des liens avec l'expérience vécue. Tout objet « du quotidien » peut donc être rattaché au champ de l'ordinaire tout comme au domaine de l'art. Le traitement artistique opère une transformation du regard tout en proposant une réflexion sur cette même transformation.

« Toute représentation qui n'est pas une œuvre d'art peut avoir une réplique qui en est une. La différence réside dans le fait que l'œuvre d'art utilise la manière dont la représentation non artistique présente son contenu pour mettre en avant une idée concernant la manière dont ce contenu est présenté. »⁸²

Par cette affirmation, Danto met en avant la capacité de l'art à produire son propre discours sur l'objet qu'il se propose de traiter et sur la manière dont il le traite, caractéristique attribuée en outre à l'art moderne.

D'autre part, Danto reconnaît le rôle joué par le spectateur en ce qu'il est celui qui reconnaît l'objet comme œuvre d'art mais aussi l'objet en lui-même, témoignant de l'identification et de la reconnaissance de la transfiguration de l'ordinaire par l'art :

⁸² Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal – Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, trad. Claude Hary-Schaeffer, p.234.

« L'interprétation est une procédure de transformation : elle ressemble à un baptême, non pas en tant qu'il impose un nom, mais en tant qu'il confère une nouvelle identité qui fait accéder le baptisé à la communauté des élus. »⁸³

Là encore l'analyse de Danto montre l'affiliation entre le processus de transfiguration du réel et les problématiques de l'art moderne : le spectateur endosse un nouveau rôle face à l'œuvre dans la mesure où il doit prendre position par rapport à cette dernière. Le spectateur est dorénavant acteur de sa réception de l'œuvre, qui prend une dimension d'expérience. La notion d'interprétation, dépendante d'un langage appartenant à la théorie de l'art – « ce phénomène assez puissant pour extraire les objets du monde réel et les faire entrer dans un monde différent, un monde de l'art, un monde des objets interprétés »⁸⁴ –, est ce qui permet de recevoir l'objet en tant qu'œuvre d'art. Le langage se constitue en tant que vecteur de la transformation de l'objet ordinaire en objet d'art.

De l'art à l'ordinaire

La notion d'« effet de réel » est élaborée par Roland Barthes en 1968 dans le journal *Communications* avec la parution de l'article « L'Effet de réel », dans lequel l'auteur prend pour point de départ les descriptions du roman au cours du XIX^{ème} siècle et notamment celles faites par Flaubert dans *Un cœur simple*. Barthes cherche alors à comprendre comment sont organisés les éléments du réel qui nous semblent les plus évidents mais qui passent la plupart du temps inaperçus. L'effet de réel se produit en littérature quand des détails que l'on pourrait considérer comme superflus sont donnés par le narrateur. La phrase de Flaubert choisie par Barthes en guise d'exemple mentionne un baromètre qui ne semble ainsi remplir aucun rôle dans la narration : « un vieux piano supportait,

⁸³ Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal – Une philosophie de l'art*, p.204.

⁸⁴ *Ibid.*, p.218.

sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons ». Le détail ne revêt aucune fonction narrative, n'apporte rien à la compréhension du récit et apparaît alors comme une « sorte de *luxé* de la narration »⁸⁵. Ce détail est sans signification ; c'est toutefois en lui que se joue l'enjeu de la description dans la mesure où il va être facteur d'un travail renouvelé sur le sens et la référence attribués au signe. Le détail, que Barthes appelle « notation insignifiante » n'est là que pour être décrit et être montré en tant que tel, pour lui-même et non pour une finalité dont il serait l'instrument. En résulte une autonomisation du signe artistique, qui se retrouve à l'égal de tout objet du quotidien appartenant à la réalité. Cette autonomisation coïncide avec la capacité de l'œuvre à produire son propre discours sur l'art et sur les problématiques qui l'habitent. La puissance de la description tient alors en la capacité pour ces objets décrits de résister à l'attribution d'un sens – le mot résiste au langage même qui voudrait lui attribuer un sens.

« supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation [...] *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »⁸⁶

Le « nous » représente ici les notations insignifiantes, qui, par leur défaut de sens, sont assimilées aux objets du réel, dont le sens n'est pas nécessairement établi. L'enjeu de l'effet de réel est de vider le signe de son sens, d'altérer la nature du signe pour en faire une rencontre entre un objet ordinaire et son expression par le langage. L'on se retrouve alors avec de nouvelles interrogations : « [...] tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste

⁸⁵ Roland BARTHES, « L'Effet de réel » in *Communications*, 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p.84.

⁸⁶ *Ibid.*, p.88.

dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ? »⁸⁷. L'on s'aperçoit que plus on décrit une chose qui n'a pas de sens, plus on lui adjoint le caractère d'énigme. Le langage est presque utilisé à contre-emploi : dépossédant le signe de son sens, il lui attribue une valeur d'indétermination, propre à l'ordinaire, qui le rend, incompréhensible.

1.2.3. Kubrick et la photographie

Si l'on se rappelle de Stanley Kubrick en tant que réalisateur de génie, sa pratique de la photographie à titre de reporter professionnel est fréquemment oubliée, *overlooked*. C'est pourtant pendant cette période formatrice que naît l'exigence du cinéaste en devenir par rapport à la notion de mise en scène et que se fonde sa réflexion concernant le traitement de l'image. Passionné par la photographie dès l'adolescence – son père lui a offert son premier appareil, un Graflex, pour son treizième anniversaire⁸⁸ – Stanley Kubrick délaissa en 1945 la voie universitaire pour travailler en tant que photographe reporter au sein du magazine *Look*, qu'il quitte en 1950. Contemporain de Robert Frank, W. Eugene Smith et Garry Winogrand, qui firent leurs débuts à travers la presse new-yorkaise dans les années 1940 et 1950, Kubrick éprouve une certaine admiration pour les photographies urbaines de Weegee, également reporter au magazine *Look*, traitant des faiblesses et de la cruauté de l'homme. Le style voyeuriste de Weegee, d'une violence indéniable, ne fut toutefois pas imité par Kubrick.

Prenant pour inspiration les travaux de Walker Evans, Kubrick s'empare du médium photographique à un moment où la presse américaine fait de la

⁸⁷ Roland BARTHES, « L'Effet de réel », *op. cit.*, p.85.

⁸⁸ Michel CIMENT, *Kubrick*, Paris, Calmann- Lévy, 2003.

photographie son outil de prédilection pour montrer le quotidien. Au même moment, la photographie obtient une reconnaissance de la critique d'art et se voit attribuer la valeur d'œuvre artistique.

« Pour la première fois de son histoire – préparée par Eugene Atget –, la photographie, en tant qu'œuvre d'art, apparaît comme une image ordinaire – et elle nous montre tout : depuis le simple mur d'un salon en passant par une décharge de voitures et jusqu'à des affiches publicitaires qui s'effeuillent sur un mur miteux. »⁸⁹

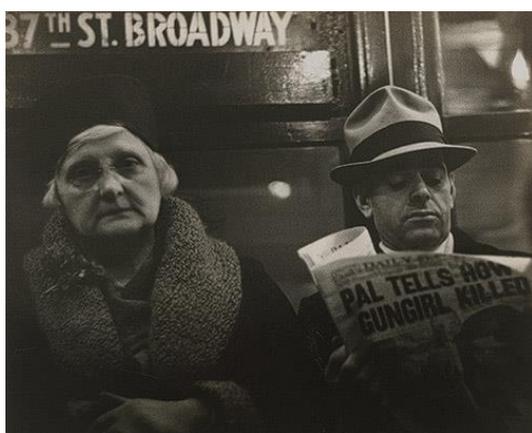


Figure 3. *[Subway Passengers]*, Walker Evans, 1938.



Figure 4. *Subway Portrait*, Walker Evans, 1941.



Figure 5. *New York City Subway*, Stanley Kubrick, 1947.



Figure 6. *New York City Subway*, Stanley Kubrick, 1947.

L'influence d'Evans sur le regard de photographe de Kubrick, que nous pouvons voir dans les séries prises dans le métro new-yorkais, respectivement fig.3 et 4 pour Evans et fig.5 et 6 pour Kubrick, fut manifeste, même si l'on perçoit déjà des différences fondamentales. Contrairement à Evans, qui portait son

⁸⁹ *Stanley Kubrick: Still Moving Pictures – Photographies 1945-1950*, Regensburg/Munich/Paris, Schnell & Steiner/Iccarus/FNAC, 1999, édité par Rainer Crone et Petrus Graf Schaesberg, trad. Baltissime, p.26.

attention sur les visages ainsi que sur l'attitude d'attente distraite des personnes qu'il photographiait, le jeune Kubrick semble davantage s'intéresser aux scènes d'ensemble, donnant une certaine atmosphère et une impression de mise en scène à des photographies pourtant prises sur le vif.



Figure 7. *Dentist's Office* [Man in the waiting room at a dentist's office.], Stanley Kubrick, 1946.



Figure 8. *Street Conversations* [Woman walking down the street.], Stanley Kubrick, 1946.

L'attente est autrement traitée par Kubrick dans sa série de photographies prises dans la salle d'attente d'un dentiste (fig.7), dans lesquelles le photographe attribue une valeur supplémentaire à la fonction informative des photographies. La dimension journalistique se superpose à une interprétation artistique des images. Ces dernières peuvent se détacher de leur contexte pour atteindre le statut de signe indéterminé (fig.8). L'on pourrait alors adapter le concept d'« effet de réel » au médium photographique ainsi utilisé. Le médium n'est plus là pour transmettre une information ; il se transforme en une entité autonome dont la signification se délite.

Deux méthodes de travail voient le jour chez le photographe : d'une part s'intéresser au quotidien tel qu'il est, photographier les individus sans qu'ils sachent qu'ils le sont (fig.7, fig.8) ; d'autre part mettre en scène ce quotidien,

tendance que Kubrick fut enclin à adopter de façon systématique lors de ses dernières séries pour *Look*. À travers la photographie et ses reportages sur ses contemporains, Kubrick se fait le fin observateur des rapports humains. En témoignent ses séries « What Every Teenager Should Know About Dating. Teenagers out on dates », publiée le 1^{er} août 1950, et « Jealousy: a Threat to Marriage. A woman suspects her husband is unfaithful »⁹⁰, publiée le 24 octobre de la même année, toutes deux mises en scène des relations entre les individus – principalement au sein du couple – et se revendiquant comme telles. Les deux méthodes visent cependant toutes deux à mettre en question le statut de l’image et du signe qui la constitue. Dans le premier cas, l’image subit un effet de réel mettant à l’épreuve le sens du signe et du geste photographique. Dans le second, la représentation de clichés construits par la mise en scène, permet à Kubrick de questionner le rapport du spectateur à l’image tout en soulignant l’importance de celle-ci dans la construction de normes sociales au sein du quotidien moderne⁹¹. La mise en scène de l’image, que l’on retrouve dans le domaine de la presse mais aussi dans les domaines de la publicité et bien entendu, du cinéma, ouvre la voie à son idéalisation. Érigée en entité à glorifier, l’image se détache en fin de compte des usages quotidiens pour ne représenter qu’une version illusoire, idéalisée de ces derniers. La démarche photographique double de Kubrick démontre toutefois le caractère moderniste de son approche : l’enjeu est bien d’interroger l’image, de montrer son pouvoir mais de rappeler que ce n’est justement qu’une image.

⁹⁰ *Stanley Kubrick: Still Moving Pictures – Photographies 1945-1950* : « What Every Teenager Should Know About Dating. Teenagers out on dates », p.172-177 ; « Jealousy: a Threat to Marriage. A woman suspects her husband is unfaithful », p.182-185.

⁹¹ Hubertus von Amelnxén s’exprime ainsi au sujet de l’œuvre de Kubrick : « Rares sont les œuvres cinématographiques qui parlent d’une façon aussi poignante du retour du refoulé, qui font peser sur chaque pas vers le futur un tel anathème venu du passé ou d’un présent non maîtrisé. Rares sont les photographes qui ont réussi à tel point à imprégner les enquêtes pour un magazine de fantasmes de construction du monde contemporain. », *op. cit.*, p.212.

Comme l'énonce Philippe Dubois, cité par Denys Riout dans *Qu'est-ce que l'art contemporain ?* :

« La photographie définit une véritable catégorie épistémique, irréductible et singulière, une nouvelle forme non seulement de représentation mais plus fondamentalement encore de pensée, qui nous introduit à un nouveau rapport aux signes, au temps, à l'espace, au réel, au sujet, à l'être et au faire. »⁹²

En observant les images de Kubrick, l'on comprend que le cinéaste a retenu ces enseignements de la photographie et qu'il entend bien poursuivre sa réflexion à travers l'outil cinématographique.

1.3. La mise en scène du réel

1.3.1. Le cadre de la représentation

Là où *Traumnovelle* se déroulait dans la Vienne du début du XXème siècle, *Eyes Wide Shut* fut transposé par Kubrick à la fin du siècle. Par ce choix, l'adaptation s'est orientée vers un cadre contemporain précis. L'action se déroule désormais à New York, « the city that never sleeps » – ville en effet parfaitement indiquée pour accueillir les errances nocturnes du personnage principal –, durant la période précédant les fêtes de fin d'année. L'ambiance de Noël se fait sentir dans presque tous les plans du film, notamment en raison des décorations – sapins, cadeaux emballés, cartes de vœux – et des éclairages, souvent multicolores, caractéristiques de ces célébrations. *Eyes Wide Shut* a pour protagonistes principaux le Dr. William Harford (interprété par Tom Cruise) –

⁹² Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, p.94.

appelé par son diminutif « Bill » tout au long du film – et sa femme, Alice (interprétée par Nicole Kidman), anciennement directrice d'une galerie d'art. Tous deux appartiennent à un milieu aisé et fréquentent même occasionnellement la haute société new-yorkaise, dont le représentant se trouve être Victor Ziegler (interprété par Sydney Pollack), l'un des richissimes patients de Bill. Les Harford constituent, avec leur fille de sept ans prénommée Helena, un noyau familial solide et s'apprêtent à célébrer sereinement les fêtes de fin d'année. L'atmosphère initiale du film souligne la dimension rituelle – au sens social et non religieux – de Noël, fête associée dans les pratiques occidentale à la réunion des membres de la famille, à la convivialité et à la fraternité, réaffirmant certaines valeurs familiales traditionnelles. La période de Noël est ainsi associée au réconfort ; l'individu, étant à ce moment dans un environnement familial, peut éprouver un sentiment de sécurité. L'on se trouve dans une période où les coutumes – repas de famille, achat et décoration du sapin, achat de présents – investissent le champ du quotidien, qui, autrement habité par des usages individuels récurrents, se retrouve régulé par des usages communs. Les coutumes tissent un lien entre les individus d'une même communauté, qui partagent alors des pratiques similaires. La représentation de ces pratiques participe à la constitution d'un imaginaire collectif – ici occidental, de tradition judéo-chrétienne – souvent lui-même à l'origine de la production de certaines images d'Épinal, autant de stéréotypes participant à la perpétuation d'une norme sociale. Dans son livre intitulé *La société de consommation*, Jean Baudrillard utilise l'exemple de la vitrine⁹³ – par ailleurs mise à l'honneur pendant les fêtes de Noël – pour exprimer l'action de ses pratiques de consommation sur la société. Considérée comme un entre-deux

⁹³ Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p.264.

spécifique, « ni intérieur ni extérieur, ni privé ni tout à fait public », la vitrine devient lieu de mise en scène du produit. Elle est un espace de communication entre l'acheteur et le vendeur, mais aussi espace de communication entre les acheteurs eux-mêmes :

« [...] la communication qui s'établit au niveau de la vitrine n'est pas tellement celle des individus aux objets qu'une communication généralisée de tous les individus entre eux à travers non pas la contemplation des mêmes objets, mais à travers la lecture et la reconnaissance dans les mêmes objets, du même système de signes et du même code hiérarchique des valeurs. »⁹⁴

Par cette communication, les individus d'une même communauté mettent à l'épreuve leur compréhension d'un même système de signes et de valeurs, et donc leur cohésion. La société s'homogénéise par la médiation de l'objet consommé et de l'image de ce dernier.

Dans ce contexte de consommation de masse, ce n'est pas un hasard si Helena demande la permission de regarder *Casse-noisette* à la télévision, ballet de Tchaïkovski ayant pour cadre la fête de Noël et mettant en lumière la transformation d'un casse-noisette en prince au cours du voyage onirique d'une petite fille dans le monde des jouets. Il est intéressant de remarquer qu'*Eyes Wide Shut* ne figure précisément pas Noël par des symboles religieux, mais par des signes éminemment modernes, attachés à la société de consommation née au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. La fête religieuse chrétienne du 25 décembre célébrant la naissance du Christ, qui avait succédé à des festivités païennes de la Rome antique célébrant le dieu solaire Sol⁹⁵, redevient

⁹⁴ Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, p. 265.

⁹⁵ Dans « Le culte de *Sol Invictus* - "Soleil invaincu" » in *L'Empire romain de la mort de Commode au concile de Nicée*, Paris, Éditions du temps, 1997, p.281-294, ouvrage collectif coordonné par Yann Le Bohec, Catherine Salles montre que les festivités en l'hommage de la naissance de *Sol invictus* avaient lieu au moment du solstice d'hiver. Pour légitimer son pouvoir et rassembler ses sujets, l'empereur Aurélien décida d'officialiser le culte du dieu Sol et établit au jour du 25 décembre 274 le *Dies Natalis Invicti* (Jour de naissance de l'Invaincu), qui fut dès lors

ironiquement une fête païenne de la consommation des biens, moment où l'opulence des classes aisées de la société américaine capitaliste se déploie.

Il s'agit dans un premier temps pour Kubrick de nous donner l'aperçu d'un monde conforme et idéal, quotidien d'une partie de la société américaine contemporaine. Les notions de convenance sociale, d'adéquation de l'individu avec le milieu dans lequel il se retrouve et de mise en scène de soi se présentent dès les premières scènes du film, alors que l'on voit Alice et Bill quitter leur appartement pour se rendre à la soirée mondaine organisée par Victor Ziegler et son épouse, à laquelle ils sont invités chaque année sans y connaître d'autres personnes que leurs hôtes. L'on passe d'un premier intérieur, l'appartement des Harford, à celui des Ziegler après un bref plan montrant l'extérieur d'un immeuble new-yorkais. Ce passage est manifeste d'un changement de représentation : de la mise en scène de la vie intime du couple, l'on se retrouve témoins de la mise en scène de leur vie en société. Ce changement de monde est exprimé très clairement à l'image si l'on garde en tête la passion de Kubrick pour les échecs⁹⁶. En partant de chez eux (fig.9), Alice et Bill parcourent un couloir, Alice se trouvant du côté gauche du cadre (à la droite du couple), légèrement en avant par rapport à Bill. La perspective accentue la taille du personnage, qui apparaît alors plus grande que son mari. Les deux personnages se parlent et sont tournés l'un vers l'autre, Bill aidant Alice à mettre son manteau. En arrivant chez Ziegler (fig.10), le couple se

célébré tous les ans. C'est après le règne d'Aurélien, entre 325 et 354 que les Chrétiens établirent la naissance du Christ à la même date. Steven Hijmans précise dans son article « Sol Invictus, the Winter Solstice and the Origins of Christmas » in *Museion*, Series III, Vol. 3, 2003, p.377-398, que ce sont davantage les dimensions cosmologique et symbolique du culte de Sol que la figure même du dieu qui ont rendu possible cette assimilation des festivités païennes au culte chrétien.

⁹⁶ Passion notamment mise en lumière par Jeremy Bernstein dans son article « Profile: Stanley Kubrick », réalisé à partir de plusieurs entretiens depuis 1966 et publié dans le *New Yorker* le 12 novembre 1996 (cité dans *Stanley Kubrick Interviews* édition par Gene D. Phillip). Le journaliste a plusieurs fois joué aux échecs avec le réalisateur et rappelle que ce dernier, dans les années 1950, venait jouer aux échecs presque tous les jours au Washington Square Park.

retrouve dans un second couloir et l'on remarque que la position du couple a changé. Bill se trouve maintenant dans la partie gauche du cadre, légèrement en avant, et la perspective – renforcée par une très légère contre-plongée – le rend plus grand qu'Alice. Les Harford adoptent alors une posture physique plus ouverte et regardent droit devant eux.



Figure 9. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Alice et Bill partant de leur appartement pour se rendre à la soirée donnée par Ziegler.



Figure 10. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Bill et Alice arrivant à la soirée de Ziegler.

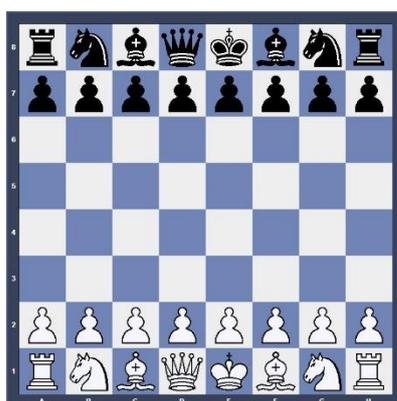


Figure 11. Échiquier en position initiale.

Si l'on compare leur changement de position l'un par rapport à l'autre, il est possible de voir une analogie avec la position initiale du roi et de la dame aux échecs. De la perspective des pièces noires (dame en D8 et roi en E8) que l'on pourrait considérer comme leur représentation intime, Bill et Alice se retrouvent dans la position des pièces blanches (dame en D1 et roi en D2), autrement dit leur représentation publique. Ce changement revient à retourner l'échiquier, et renforce ainsi la séparation entre les différentes mises en scènes du couple. De la fig.9 à la fig.10, les Harford accèdent à un autre monde avec d'autres

représentations. Il convient de noter enfin que Bill et Alice, en sortant du couloir de la fig.10, rencontrent Ziegler et sa femme Illona en position symétrique par rapport à eux. Autrement dit, Ziegler faisant face à Bill et Illona (à gauche du cadre) faisant face à Alice, reconstituant ainsi les positions initiales des rois et des dames du jeu d'échecs pour signifier le rapport de confrontation sous-jacent s'établissant dans les relations sociales.

Heureusement, le langage et les convenances parviennent à étouffer les tensions de la confrontation. Le dialogue qui s'ensuit entre les Harford et les Ziegler semble constituer le parfait exemple de la conversation mondaine : aux salutations succèdent des propos contribuant davantage à combler le silence qu'à porter une véritable information. Le langage de la conversation est caractéristique de ce que l'on pourrait désigner comme étant le langage ordinaire. La parole, dépourvue de son impératif à exprimer une information spécifique, est libre d'évoluer sans suivre une logique précise. Le mot « bavardage » pourrait être approprié pour caractériser les échanges entre les quatre personnages dans le sens où la conversation, informelle, se transforme rapidement pour rejoindre les bruits et la musique ambiants, devenant alors elle-même « informe » dans la mesure où il n'est plus possible de distinguer les sons émis – notamment entre Illona et Alice, dont seule l'attitude corporelle pourrait indiquer que les deux femmes échangent des compliments se rapportant à leurs robes respectives. Une telle conversation répond à un certain automatisme que Diane Morel analyse en ces termes : « Ce langage spécifique, qui allie corps et parole, a ceci de propre qu'il est très répétitif et presque vide de sens, c'est une mécanique sociale. »⁹⁷. L'attitude même des personnages, leurs sourires et leurs intonations, montre par

⁹⁷ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, P.U.F., 2002, p.83.

ailleurs la volonté de préserver la représentation en cours, en dépit des tensions susceptibles d'émerger. L'on voit l'apparition d'un double discours, appartenant d'une part au domaine de la conversation banale, d'autre part à la réaffirmation de la dominance des Ziegler par rapport aux Harford. En effet, lorsqu'Ilona affirme d'un ton badin que son mari – qui vient de complimenter Alice sur son apparence⁹⁸ – complimente ainsi toutes les femmes, contredit Ziegler et rabaisse en réalité Alice en sous-entendant qu'elle n'est pas différente des autres femmes que fréquente son mari, et qui s'avèrent être, tel que le montre le reste du film, des prostituées. De même, Ziegler remercie Bill de l'avoir dirigé vers un ostéopathe dont les soins l'on satisfait :

ZIEGLER – Hey, that osteopath you sent me to, the guy that worked on my arm ?
You ought to see my serve now. The guy's terrific.
BILL – He's the top man in New York.
ZIEGLER – I could have told you that, looking at his bill.⁹⁹

En faisant allusion, aussi légère soit-elle, à sa fortune, Ziegler rappelle le rapport patient-docteur qui le lie à Bill et connote ainsi son pouvoir sur ce dernier, qui ne reste, en quelque sorte, qu'un employé à son service. Malgré ces allusions des Ziegler rabaisant par leur double discours les Harford sous couvert de compliments, ces derniers ne réagissent pas, continuant à sourire à leurs interlocuteurs. Leur manque de réaction peut être interprété comme une volonté, plus ou moins consciente, de ne pas rompre le contact avec ceux-ci. En maintenant ce contact, les Harford peuvent entretenir l'illusion d'appartenir au monde des Ziegler, qui n'est pas le leur, malgré l'aisance feinte du couple. La

⁹⁸ « Alice, look at you. God you're absolutely stunning! And I don't say that to all the women. Do I darling? » ; « Alice, quelle élégance. Vous êtes absolument éblouissante ! Et je ne dis pas ça à toutes les femmes. N'est-ce pas chérie ? », traduction de l'édition DVD du film.

⁹⁹ « ZIEGLER – Vous savez, un as l'ostéopathe chez qui vous m'avez envoyé pour mon bras. Vous devriez voir mon service, c'est une vraie merveille. BILL – C'est une sommité à New York. ZIEGLER – Rien qu'à voir ses honoraires j'avais compris. », traduction de l'édition DVD du film.

conversation, apparemment anodine, et les convenances poussant les deux partis de l'échange à ne pas rompre la mise en scène en montrant qu'ils comprennent le discours sous-jacent, expriment la manière par laquelle les usages établissent et conservent les rapports – en l'occurrence de classe – entre les individus.

Dans son ouvrage consacré à *Eyes Wide Shut*, Michel Chion remarque à propos de cette introduction dans le film :

« Why so much elegance in filming an ordinary New York couple who exchange such brilliant lines as "Merry Christmas", "Is my hair OK ?", "Michigan is a beautiful state", and so on. »¹⁰⁰

Pour répondre à l'interrogation de Michel Chion, il est possible de considérer qu'un tel décor correspond à une intention de réalisme apparent. *Eyes Wide Shut*, avec ses décorations de Noël et ses conversations mondaines participant à la création d'un effet de réel invite le spectateur sur un terrain connu tout en donnant les indices d'une prise de distance avec ce réalisme, comme en témoigne le double discours de ses protagonistes.

1.3.2. Théâtre de la routine conjugale

C'est par une valse que le spectateur découvre le couple Harford et son quotidien. Faisant le lien par son titre entre la Vienne impériale cosmopolite de Schnitzler et l'une des villes phares de l'empire capitaliste américain¹⁰¹, la seconde valse de la *Jazz Suite* de Dimitri Chostakovitch se fait entendre à trois reprises dans le film. Le morceau est fortement associé au quotidien du couple. La

¹⁰⁰ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, London, BFI Publishing, 2002, trad. ang. Trista Selous, p.36 ; « Pourquoi tant d'élégance à filmer un couple new-yorkais ordinaire qui échange des répliques aussi fabuleuses que "Joyeux Noël", "Mes cheveux, ça va ?", "Le Michigan est une belle région", et ainsi de suite. », notre traduction.

¹⁰¹ Comme le remarque Michel Chion, *Kubrick*, p.264.

première occurrence de celui-ci se produit lors du générique d'ouverture auquel succède la scène d'introduction de Bill et Alice ; la seconde se déroule alors qu'un montage alterné montre le couple, le lendemain, en train d'accomplir leurs activités quotidiennes – Bill arrivant dans son cabinet médical, puis recevant des patients, Alice prenant le petit-déjeuner, s'occupant de leur fille et se préparant elle-même ; la dernière a lieu quant à elle lors du générique de fin. Le choix de la valse connote à la fois la régularité, par sa rythmique caractéristique en trois temps, et l'idée du couple – la valse est aussi une danse nécessitant deux partenaires. Dans ces deux premières occurrences du morceau, le rythme du montage, en accord avec celui de la valse, participe à l'impression de régularité presque automatique du quotidien du couple. L'analyse de l'utilisation de la valse par Chloé Huvet dans « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) »¹⁰² met en avant la dimension paradoxale de cet emploi. En effet, la valse connote en outre dans l'imaginaire collectif les salles de bal viennoises fréquentées par l'aristocratie¹⁰³. L'emploi de la valse devient ironique dans la mesure où les Harford, bien qu'appartenant à un milieu aisé, ont un statut social bien inférieur à celui des patients de Bill et ne relèvent pas de la haute société qu'ils côtoient occasionnellement. D'autre part, un décalage se fait sentir entre le lyrisme de la valse et la banalité des images sur lesquelles la musique se déploie :

« Ce contraste musique/image est accentué lorsque l'emphase lyrique, avec la mélodie jouée dans une nuance *forte* aux cordes et la densification orchestrale, accompagnent des répliques très ordinaires (« Chérie, as-tu vu mon portefeuille ? », et « Tu sais, on est en retard ») dans la première scène et des

¹⁰² Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) » in *Kubrick, les films, les musiques – Vol.2. Kubrick, les musiques*, Montpellier, L'Entretiens, 2012, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Gauthier, p.125-139.

¹⁰³ Chloé Huvet précise qu'il existe des formes populaires de valses, mais que cette danse reste majoritairement associée au milieu aristocratique, *op. cit.*, p.128.

actions banales du quotidien (Alice met son soutien-gorge, Bill examine la jambe d'un patient) dans la seconde. »¹⁰⁴

Une certaine emphase émane de l'emploi de cette valse, attribuant un aspect théâtral à l'image. Les rideaux rouges se retrouvant dans tout l'appartement des Harford renvoient eux aussi au théâtre et soulignent l'analogie faisant de Bill et Alice des personnages de théâtre en représentation.

Alice et Bill nous sont présentés à l'image d'un couple en harmonie l'un avec l'autre mais possédant tout de même des différences dans leur manière d'être au monde. Leur pratique de l'espace est d'emblée affirmée comme étant en opposition. Alice se caractérise au début du film par sa position statique – dans le tout premier plan du film, alors qu'elle se dévêt de sa robe, puis dans la séquence suivante, où le spectateur la découvre assise sur la cuvette des toilettes de leur salle de bain. Malgré son statisme, Alice a une connaissance de l'espace bien plus développée que celle de son mari, qui malgré ses déplacements dans la chambre, ne parvient pas à trouver son propre portefeuille posé sur sa table de chevet. Alice témoigne d'une perception de l'espace quotidien plus aigüe, elle est ancrée dans le quotidien, tout comme elle est associée par la mise en scène à l'espace intérieur de l'appartement, symbolisant le monde intérieur de l'être. Le personnage d'Alice, contrairement à celui de Bill, est à l'écoute d'elle-même, de ses fantasmes et de ses désirs. C'est ainsi que l'on peut comprendre la manière par laquelle elle indique à Bill l'endroit où se situe le portefeuille :

« C'est son esprit qui exhume l'emplacement d'un objet que Bill a égaré. C'est sa voix souveraine qui guide Bill dans le labyrinthe de la quotidienneté comme elle le perdra bientôt dans celui de l'étrangeté. »¹⁰⁵

¹⁰⁴ Chloé HUVET, *op. cit.*, p.128-129.

¹⁰⁵ Sam AZULYS, *Stanley Kubrick, une odyssée philosophique*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2011

Sam Azulys associe ce manque de repères de Bill à une myopie, non pas physique du personnage, mais causée par « une trop grande confiance en sa vision »¹⁰⁶ et un « manque de lucidité sur soi-même »¹⁰⁷. Trop sûr de sa vision, Bill ne prend pas le temps de regarder ce qui est juste sous son nez et évolue davantage dans un monde idéalisé que dans celui de son quotidien. En adoptant cette perspective idéalisée sur le réel, Bill est de nouveau victime de sa myopie lorsqu’Alice, qui s’est préparée pour la soirée, lui demande « How do I look ? », à quoi il répond sans la regarder – mais en regardant ses vêtements puis en se regardant dans le miroir – « Perfect. ». Le spectateur peut comprendre alors que Bill ne regarde plus Alice parce qu’il s’est habitué à elle, mais aussi parce qu’il a développé une image idéalisée de son épouse, comme en témoigne sa réplique suivante « You always look beautiful. ». Une lecture alternative de cette scène peut amener à considérer que Bill ne regarde pas Alice non pas parce qu’il s’en désintéresse, mais parce qu’il pense qu’ils vivent en telle symbiose qu’il n’a pas besoin de la regarder pour savoir à quoi elle ressemble. Alice est devenue pour lui une part de lui-même. Cette interprétation est corroborée par les scènes qui suivent. Lors de la soirée chez les Ziegler, Alice, alors invitée à danser par un Hongrois du nom de Sandor Szavost, se retourne quand elle aperçoit Bill en compagnie de deux mannequins. Sans montrer un quelconque signe de jalousie, elle indique alors la présence de Bill à son partenaire de danse, qui ne renonce pourtant pas à son jeu de séduction. Pendant ce temps, Bill ne semble pas remarquer Alice et poursuit sa conversation avec les deux jeunes femmes, se laissant même entraîner loin de la salle de danse. C’est lors de la scène du joint – scène de dispute du couple et de la révélation d’Alice – que l’on comprend que

¹⁰⁶ Sam AZULYS, *Stanley Kubrick, une odyssée philosophique*, p.289.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.293.

Bill, sans avoir besoin de regarder Alice, l'avait tout de même aperçue en compagnie du Hongrois. Dans ces mêmes scènes, l'on remarque qu'Alice et Bill vivent avec leur compagnie respective une expérience similaire. Alice devient objet de l'attention de Szavost tout comme Bill devient celui de Gayle et Nuala ; tous deux discutent et flirtent ; et tous deux utilisent plus ou moins consciemment leur alliance pour faire référence à leur mariage :



Figure 12. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Alice et Sandor Szavost : « Because I'm married ».

Là où Alice (fig.12) décline expressément la proposition de Szavost en lui montrant son alliance – qu'il refusait de voir – la réaction de Bill face au deux mannequins est plus ambiguë :



Figure 13. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Bill, Gayle et Nuala : « You had something in your eye ».

Sans pour autant prendre congé des mannequins, dont la proposition, contrairement à celle de Szavost, n'est pas formulée explicitement, Bill est à la

fois flatté d'une telle attention et hésitant, presque mal à l'aise. Bill montre inconsciemment son alliance aux mannequins (fig.13) en levant sa main gauche portant l'alliance et en s'exclamant « You had something in your eye », sous-entendant par la conjonction du geste et de la parole que c'est toujours le cas – les mannequins ayant, à l'instar de Szavost, décidé de ne pas voir l'alliance de Bill. La scène suivante montre Bill entraîné dans un couloir par les deux femmes, touchant son alliance et ne paraissant pas tout à fait rentrer dans leur jeu. À la sortie du couloir, il leur demande avec un sourire gêné, après avoir jeté un rapide regard vers sa main gauche puis derrière eux :

BILL – Now, ladies, where exactly are we going...exactly ?

GAYLE – Where the rainbow ends.

BILL [s'arrêtant et dégageant ses bras de ceux des deux femmes] – Where the rainbow ends ?

NUALA – Don't you wanna go where the rainbow ends ?

BILL – Well... Now, that depends where that is...¹⁰⁸

S'il est en fin de compte interrompu par l'un des employés de Ziegler, Bill n'apparaît pas particulièrement actif dans l'échange avec les deux femmes – l'on pourrait se demander s'il a pleine conscience de leur but¹⁰⁹ – et met un léger frein à leurs avances par son attitude corporelle et par ses paroles, lentes et répétitives. Au terme de ces séquences, Alice et Bill ont écarté leur compagnie respective par des références plus ou moins conscientes et plus ou moins explicites à leur mariage. Ils parviennent au même résultat par des biais cependant différents, ce qui pourrait indiquer que Bill ne se fourvoie pas totalement lorsqu'il considère son rapport à Alice. Il conçoit leur relation comme fusionnelle dans le sens où il pense

¹⁰⁸ « BILL – Très chères, où exactement, m'emmenez-vous... exactement ? GAYLE – On va tout au bout de l'arc en ciel. BILL – Tout au bout de l'arc-en-ciel ? NUALA – Vous ne voulez pas aller tout au bout de l'arc-en-ciel ? BILL – Je ne sais pas, ça dépend un peu où c'est... », traduction de l'édition DVD du film.

¹⁰⁹ Rappelons qu'il dira à Alice lors de la scène du joint : « Look, women don't... They basically just don't think like that. » ; « Les femmes... Bref, en général elles ont une autre vision des choses. », traduction de l'édition DVD du film.

partager ses sentiments au sujet de leur couple – sa fidélité physique et mentale – avec son épouse. C’est au sein de cette relation familière que s’installe le doute au moment où Alice révèle ses fantasmes. Tout à coup, Bill fait face à l’altérité en découvrant cette part cachée – ou du moins intérieure, tenue sous silence – d’Alice. Une telle conception de leur couple se trouve précisément dans la réplique de Bill causant la révélation d’Alice, où Bill équivaut sa pensée à celle de sa femme :

ALICE – You are very, very sure of yourself aren’t you ?
BILL – No, I’m sure of you.¹¹⁰

Le couple Harford, étant WASP¹¹¹, a été façonné par Kubrick à l’image d’une part importante et longtemps majoritaire du peuple américain. Ils sont jeunes, riches, beaux, apparemment heureux et prêts à célébrer Noël en famille. En les créant ainsi, le réalisateur et son scénariste Frederic Raphael éliminent tout risque de crise provenant de l’extérieur du couple. Michel Chion remarque à ce propos : « For when one has "everything", problems can spring only from within, from the human psychological machine ; they appear more clearly as endogenous. »¹¹². Les premières séquences d’introduction des personnages présentent Bill et Alice comme n’ayant pas d’histoires, et ce dans les deux sens du terme : ils n’ont pas de conflits avec le monde extérieur, ils n’ont pas de passé. Tels deux personnages de théâtre prenant vie et corps grâce aux acteurs qui les incarnent lors de la représentation, Bill et Alice semblent ne s’animer que pour le temps du film. Ils sont, dans le présent de leur représentation. Cela confère un

¹¹⁰ « ALICE – Tu es vraiment, vraiment sûr de toi, n’est-ce pas ? BILL – Non, je suis sûr de toi. », traduction de l’édition DVD du film.

¹¹¹ *White Anglo-Saxon Protestant*, groupe social descendant des immigrants d’Europe anglo-saxonne ayant contribué à la constitution du mode de vie nord-américain depuis le XVIIIème siècle.

¹¹² Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.42 ; « Car quand quelqu’un a "tout", les problèmes ne peuvent surgir que de l’intérieur, des mécanismes psychologiques de l’homme ; ils apparaissent plus clairement comme étant endogènes. », notre traduction.

étrange réalisme à leur personnage, qui sont au sein du film dans le temps présent sur le même mode que le spectateur l'est à son propre monde, mais ne sont pas présentés en possession d'un passé, d'une histoire propre. Il est intéressant de noter que le conflit au sein du couple apparaît au moment où l'un de ses membres, Alice, exprime un souvenir passé, et donc une intériorité différente et différenciée de celle de Bill. En effet, si le spectateur voit que leur manière d'être au monde diffère, cela ne représente un problème pour le couple qu'au moment où Alice exprime verbalement cette différence et que Bill en prend alors, effectivement, conscience.

La mémoire est comprise en tant qu'élément participant à la détermination et à l'individualisation du personnage d'Alice dans la mesure où elle adjoint au corps¹¹³ une âme. Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson considère la mémoire comme appartenant au domaine de l'esprit, au même titre que la perception. Le philosophe distingue plusieurs types de mémoires et fait pour cela appel à l'exemple de la leçon que l'on apprend¹¹⁴. Le contenu de la leçon, que l'on apprend par la répétition et le travail, provoque l'apparition de souvenirs liés à l'habitude. Ce type de mémoire fait appel à un mécanisme mettant en place des automatismes rendant possible l'apprentissage. De ce premier type diffère le souvenir d'une des lectures de la leçon qui fait appel à une mémoire venant spécifier l'événement qu'elle va transformer en souvenir particulier, déterminé. Si le premier type de mémoire, lié à l'habitude, est rattaché par Bergson au cerveau qui appartient à la matière, le second type de mémoire, ce qu'il appelle la

¹¹³ Jusqu'à la scène de dispute du couple et de révélation de la vie intérieure d'Alice, l'accent est mis sur la dimension physique du personnage : Alice est une belle femme, tous les personnages le disent, le spectateur le voit, et son attribut principal est d'être un beau corps.

¹¹⁴ Henri BERGSON, *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1985, p.83-84.

« mémoire pure », a trait à l'esprit. La réapparition du souvenir du second type de mémoire à la conscience met en avant le lien entre mémoire et action :

« Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. En d'autres termes, c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie. »¹¹⁵

De cette manière, le souvenir rappelé redevient alors perception pure, c'est-à-dire perception immédiate et sensible de la matière, faisant le lien entre l'esprit – auquel appartient la mémoire – et la matière – à laquelle appartient le corps et souligne leur action réciproque l'une sur l'autre. En évoquant le souvenir de l'officier de marine, Alice réaffirme ainsi l'intrication de son corps et de son esprit, en opposition totale avec le personnage de Bill.

1.3.3. *Bill, l'homme sans qualités*

« When I first experienced *Eyes Wide Shut*, it left me empty. [...] I was simply empty, as though Tom Cruise's performance had been made manifest within my very being. I became Bill Harford, wandering the streets of a cardboard New York, desperately trying to connect with all that I was presented with on (and off) the screen. Yet I felt as though I couldn't break through the film's surface, and that perhaps there was nothing lying beneath this surface to begin with. »¹¹⁶

Les mots par lesquels Randolph Jordan décrit son expérience d'*Eyes Wide Shut* dans son essai « The Mask That Conceals Nothing : On the Concepts of

¹¹⁵ Henri BERGSON, *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, p.170.

¹¹⁶ Randolph JORDAN, « The Mask That Conceals Nothing : On the Concepts of Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, ouvrage collectif sous la direction de Gary D. Rhodes, p.157 ; « La première fois que j'ai fait l'expérience d'*Eyes Wide Shut*, ça m'a vidé. [...] J'étais tout simplement vidé, comme si la performance de Tom Cruise avait été rendue manifeste à l'intérieur de mon être même. J'étais devenu Bill Harford, vagabondant dans les rues d'un New York en carton, essayant désespérément d'établir un lien avec tout ce qui m'était présenté à (et hors de) l'écran. Pourtant, j'avais l'impression que je ne pouvais percer la surface du film, et peut-être qu'il n'y avait dès le départ rien sous cette surface. », notre traduction.

Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* » expriment de manière très intéressante l'effet produit par le personnage de Bill sur le spectateur. Interprété par Tom Cruise, qui lui prête ses traits lisses et plutôt harmonieux, Bill est un personnage que le spectateur est amené à considérer d'emblée comme le personnage central du film. Au cours de ses errances, Bill suit un parcours initiatique le menant à se confronter au désir et à la mort afin de résoudre le conflit entre lui et Alice portant sur le fantasme et la fidélité au sein du couple. Si le cheminement de Bill prévaut indéniablement tout au long du film, il est pourtant difficile de le considérer comme une figure héroïque – ou du moins comme un protagoniste central – marquante dans l'histoire du cinéma. Il n'est pourtant pas le premier personnage « lisse » dans l'œuvre de Kubrick, chez lequel l'on remarque deux tendances d'utilisation des visages de ses interprètes. Dans sa conférence intitulée « Le cinéma de Kubrick : entre raison et passion », donnée le 28 mars 2011 à la Cinémathèque française¹¹⁷, Michel Ciment différencie deux registres de jeu privilégiés par Kubrick, totalement opposés l'un à l'autre. D'une part le registre « exhibitionniste, hystérique », qui déforme les visages et les transforme en masques burlesques :



Figure 14. Peter Sellers dans le rôle du Dr. Strangelove.



Figure 15. Jack Nicholson dans le rôle de Jack Torrance.



Figure 16. Malcom McDowell dans le rôle d'Alex.



Figure 17. Vincent D'Onofrio dans le rôle du Pvt. « Pyle ».

¹¹⁷ Conférence accessible sur le site de la Cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/cinema-kubrick-entre-raison-passion.th.68.v.200.html>.



Figure 18. Ryan O'Neal dans le rôle de Barry Lyndon.

Figure 19. Keir Dullea dans le rôle du Dr. David Bowman.

Figure 20. Matthew Modine dans le rôle du Pvt. « Joker ».

Figure 21. Tom Cruise dans le rôle du Dr. Bill Harford.

D'autre part un registre de jeu totalement neutre, inexpressif, dans lequel « le spectateur projette ses émotions sur le personnage ». Bill fait très nettement partie de la seconde catégorie. L'inexpressivité du jeu de Tom Cruise, demandé par le personnage, entre en résonance avec son nom même, Bill Harford, qui pourrait lui aussi passer pour anonyme.

Effectivement, l'identification du spectateur à Bill, grâce auquel celui-là progresse dans l'univers du film, va de pair avec le manque de caractères spécifiques à ce dernier. Bill est un homme blanc d'une trentaine d'années, marié, avec un enfant et un emploi stable de médecin qui lui permet de vivre aisément. Un tel descriptif de Bill met en lumière le personnage comme correspondant particulièrement à la norme de la société dans laquelle il vit. Il pourrait être le stéréotype de l'« homme normal », idée renforcée par le fait que le personnage ne possède pas de passé¹¹⁸. Si Alice dévoile une intériorité propre et un passé – son aventure rêvée avec l'officier de marine, mais aussi, indirectement, la faillite de la

¹¹⁸ Pour être exact, les trois seuls renseignements que l'on obtient sur la vie de Bill antérieure au temps du film sont qu'il a fait des études de médecine avec Nick Nightingale, qu'il a prêté son mouchoir à Gayle lors d'une séance photo et qu'il a passé des vacances à Cape Cod avec sa femme et sa fille. Il convient de noter que le premier renseignement est le seul qu'il évoque spontanément, les deux suivants étant rapportés par Gayle et Alice.

galerie d'art à Soho dont elle était directrice – Bill en reste dénué. Il n'est en fin de compte qu'une façade, un personnage vide.

Le spectateur fait l'expérience du film à travers Bill, qui s'assimile en cela au médium cinématographique : il est une lentille à travers laquelle l'on voit une image du monde tout comme il est un écran sur lequel l'on se projette. L'on comprend alors que si les Harford nous apparaissent constituer un couple idéal, c'est en partie parce que le film adopte la perspective de Bill, pour qui aucune faille n'est visible et qui adopte une vision narcissique du monde. Dans « *Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender* »¹¹⁹, Lindiwe Dovey insiste sur le narcissisme de Bill, qui évolue au début dans un monde égocentré. Dovey cite une scène particulièrement parlante au début du film, alors que Bill se retrouve dans la salle de bain de Ziegler, tentant de réanimer une prostituée inconsciente à cause des drogues qu'elle a prises :

« At this early stage, however, Bill does not realize how crucial these characters [Mandy et Ziegler] will be to him – still immersed in his narcissism, as he tries to resuscitate Mandy, he continuously says, "Look at me, Mandy. Look at me." In the morgue scene, it is he who will be forced to take a long hard look at Mandy's real, dead body. »¹²⁰

Plus qu'un outil cinématographique pour nous introduire dans son film, Kubrick construit toutefois le personnage de Bill en laissant en filigrane des traces de son statut d'exclu. Il n'appartient pas vraiment au foyer¹²¹, ni au monde des

¹¹⁹ Lindiwe DOVEY, « *Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender* » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.170-181, ouvrage collectif sous la direction de Gary D. Rhodes.

¹²⁰ *Ibid.*, p.179 ; « Aussi tôt à ce stade, toutefois, Bill ne se rend pas compte à quel point ces personnages [Mandy et Ziegler] seront déterminants pour lui – toujours plongé dans son narcissisme, alors qu'il tente de ressusciter Mandy, il répète continuellement "Regardez-moi, Mandy. Regardez-moi." Dans la scène de la morgue, c'est lui qui se verra contraint de poser un regard, long et profond, au corps mort et bien réel de Mandy. », notre traduction.

¹²¹ Comme le montrent sa première réplique « Honey, have you seen my wallet ? » – sous-entendant qu'il ne maîtrise pas l'espace et la disposition de son intérieur, qu'il y est myope – ainsi que son incapacité à retenir le nom de la babysitter de sa fille (Roz) – alors que sa femme vient de

patients qu'il soigne – le fait que Ziegler le convoque pour ranimer Mandy rappelle discrètement sa qualité d'employé vis-à-vis de ce dernier – et n'appartient pas non plus à la société secrète. Laissant sa vision idéalisée masquer la réalité quotidienne, Bill se sépare de cette dernière, il en est absent et impuissant. Il est en cela semblable au spectateur en ce qu'il est présent au monde du film sans véritablement en faire partie. Si l'on reprend la réflexion de Cavell mettant en avant le procédé de projection et de l'importance de l'écran dans l'expérience cinématographique, exprimée dans *La Projection du monde*, le spectateur voit un monde projeté sur lequel il ne peut avoir d'influence directe, car la nature de la réalité projetée a trait au passé – ce qui *a été* (filmé).

« La photographie maintient l'être-présent du monde en acceptant que nous en soyons absents. La réalité dans une photographie m'est présente tandis que je ne lui suis pas présent ; et un monde que je connais et que je vois, mais auquel je ne suis néanmoins pas présent (sans qu'il y ait défaut de ma subjectivité), est un monde passé. »¹²²

Ce qui s'applique à la photographie peut s'appliquer au film, qui repose sur le même procédé physico-chimique. Cette impuissance fait prendre conscience à l'individu de la contingence de son existence : le monde peut advenir sans lui et la preuve de cette affirmation se trouve face à lui, sur l'écran. Bill, qui pourrait ainsi bien être le spectateur lambda, passe par le même constat, et c'est ce qui déclenche ses errances nocturnes.

le lui rappeler et qu'il connaît pourtant par ailleurs celui de la gouvernante (Rosa) de Lou Nathanson, l'un de ses patients.

¹²² Stanley CAVELL, *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, trad. Christian Fournier, p.50-51.

2. Voyons-nous ce que nous pensons voir ?

You're not even looking at it.

Alice interprétée par Nicole Kidman dans *Eyes Wide Shut*.¹²³

Eyes Wide Shut est un questionnement portant sur le voir. Le film nous amène, en même temps que le personnage de Bill, à prendre conscience de ce que nous voyons par l'acte de voir, mais surtout de ce que nous ne voyons pas. Le sentiment d'inquiétante étrangeté qui naît de cette expérience manifeste cette prise de conscience du pouvoir de l'image, de la représentation du monde, et de notre scepticisme nouveau face à cette dernière. L'inquiétante étrangeté met au jour ce qui a été refoulé par l'inconscient. Ce dévoilement apparaît comme le point de départ du scepticisme de l'individu face au monde. Ce qui est devant moi, ce qui était familier et ce en quoi j'avais confiance n'est pas ce que je pensais être.

Il conviendrait ici de nous arrêter un instant sur la notion de refoulement pour comprendre plus précisément ce qui est refoulé et ce qui ressurgit à la conscience. Le concept de refoulement a été élaboré par Freud dès ses premières études parues en 1895 en collaboration avec son collègue Joseph Breuer et résultant des psychothérapies menées sur des cas d'hystérie les années précédentes. Le refoulement est l'un des mécanismes de défense psychique – parmi lesquels le clivage, la dénégation, la projection ou encore l'inhibition – servant à préserver l'individu des pulsions de son psychisme inconscient qui pourraient causer angoisse et déplaisir par rapport à d'autres exigences de l'inconscient. Freud insiste cependant sur la spécificité du refoulement par rapport

¹²³ « Tu n'as même pas regardé. », traduction de l'édition DVD du film.

aux autres mécanismes de défense. En effet, le refoulement tient une place particulière dans la mesure où il est constitutif de l'inconscient en tant que tel. Il est en ceci le plus complexe des mécanismes du psychisme humain, le plus efficace, car il fait obstacle aux angoisses propres à l'individu en les maintenant dans l'inconscient, permettant ainsi à l'individu la construction d'un psychisme équilibré et viable, mais aussi le plus redoutable, car pouvant mener au développement de pathologies telles que la psychose et la névrose. Dans son article « Le refoulement »¹²⁴, publié en 1915, Freud distingue trois phases du refoulement, dont « [la] nature consiste exclusivement à repousser le conscient et à le tenir à l'écart »¹²⁵. La première, désignée par l'expression « refoulement originaire », a pour effet la fixation de la pulsion à une représentation dans l'inconscient. Le mécanisme de refoulement n'a donc pas pour objet direct la pulsion – ce n'est pas la pulsion elle-même qui est refoulée – mais les représentations issues de la pulsion. De cette fixation sont issus deux aspects de la pulsion : la représentation de la pulsion (idée, image, souvenir) et l'affect – terme qui désigne au sens large un état émotionnel, « de qualité et d'intensité variables »¹²⁶. Le schéma ci-dessous (fig.22) permet de visualiser le parcours de la pulsion dans l'inconscient lors de cette première phase du refoulement. La fixation de la pulsion à une représentation est ici d'une importance primordiale.

¹²⁴ Sigmund FREUD, « Die Verdrängung », *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, 1915, p.129-138.

¹²⁵ Sigmund FREUD, *Trois mécanismes de défense. Le refoulement, le clivage, la dénégation*, Paris, Payot & Rivages, 2013, trad. Olivier Mannoni, p.44.

¹²⁶ Jean-Michel QUINODOZ, *Lire Freud*, p.166.

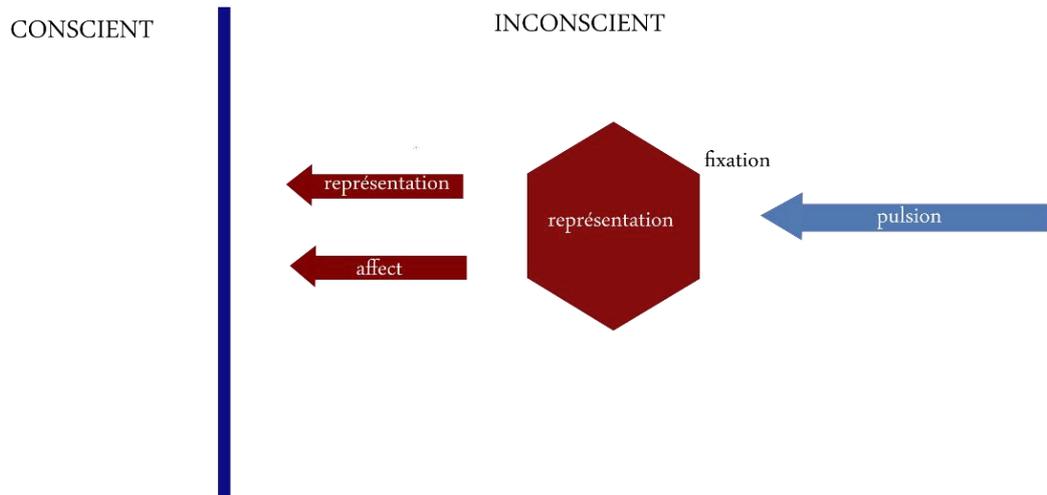


Figure 22. Première phase du refoulement : le refoulement originaire – Schéma réalisé par l’auteur.

Cette première phase est suivie par une deuxième phase : le refoulement à proprement parler. Là intervient un nouvel élément central, à savoir la censure. C’est cette censure qui constitue le cœur du processus de refoulement puisqu’elle en est l’origine. Elle est le véritable abri de la conscience contre les représentations de pulsion provenant de l’inconscient. La censure fait barrage et sélectionne les représentations pouvant ou ne pouvant pas passer dans le conscient. Le mouvement d’attraction de la fixation à la représentation dans l’inconscient se couple ainsi à un mouvement de répulsion dans le processus de refoulement. Lorsqu’il y a refoulement, la représentation de la pulsion est repoussée dans l’inconscient par la censure, mais l’affect de la pulsion n’est pas refoulé, il passe dans le conscient, ainsi que le montre ce second schéma (fig.23) :

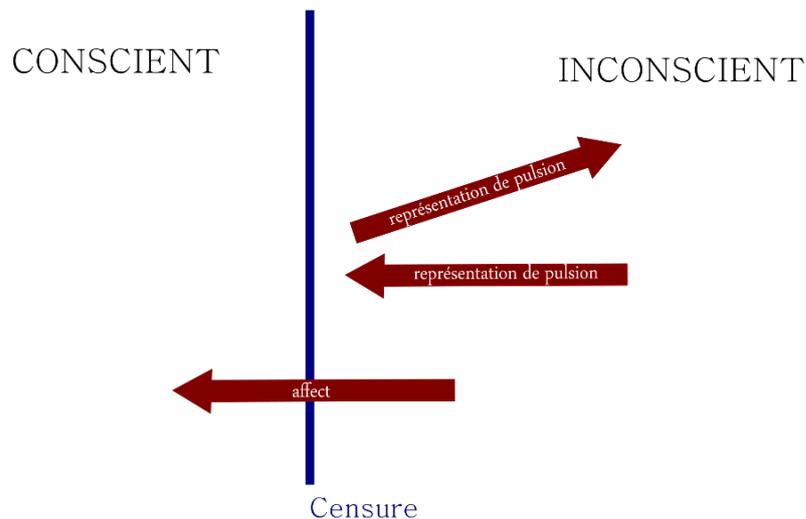


Figure 23. Deuxième phase du refoulement : le rôle de la censure – Schéma réalisé par l’auteur.

Si le refoulement, par ses procédés de fixation et de censure, constitue un processus de défense pour le moi, il serait pertinent de se demander contre quoi agit ce mécanisme défensif du psychisme. D’où viennent les pulsions de l’inconscient ? Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud présente la pulsion en ces termes : « une pulsion serait une poussée inhérente à l’organisme vivant vers le rétablissement d’un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l’influence perturbatrice de forces extérieures »¹²⁷. Cette excitation extérieure met l’organisme dans un état de tension que la pulsion a pour but de supprimer. Le refoulement protégerait donc le conscient contre les décharges de tension inconscientes qui pourraient entrer en conflit avec ce dernier.

La troisième phase du mécanisme de refoulement est celle qui permet à l’individu de percevoir le refoulement. Cette dernière phase consiste en effet en un retour du refoulé. Les représentations de pulsion refoulées se retrouvent dans l’inconscient, où elles subissent un travail de déformation. Une fois retravaillées sous la forme de compromis acceptables pour la censure faisant frontière entre

¹²⁷ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, p.96.

conscient et inconscient, ces représentations se lient à l'affect et refont surface dans le conscient en s'exprimant à travers les actes manqués, les oublis, les lapsus, mais aussi les rêves et les sentiments d'angoisse, parmi lesquels celui d'inquiétante étrangeté.

Nous proposons ici d'examiner les motifs d'inquiétante étrangeté tissant la trame d'*Eyes Wide Shut* afin de comprendre cette progressive mise en doute du regard, menant l'individu à une expérience sceptique du monde.

2.1. Manifestations d'inquiétante étrangeté

2.1.1. Le rire d'Alice

Alice est le personnage qui déclenche le scepticisme de Bill. C'est elle qui remet en question les certitudes de son mari en lui faisant entrevoir un monde intérieur qu'il ne soupçonnait pas. Alice représente l'intime et le monde quotidien. Elle est l'incarnation de ce familier qui devient étrange, étranger. Cette progression du familier vers l'inquiétant familier se retrouve dans le rire d'Alice, ou plutôt les rires, dans la mesure où chaque rire évoque une étape vers l'aliénation du familier. Il est possible d'en distinguer trois types intervenant à des moments précis du film.

Le premier est celui que l'on entend lors de la soirée chez les Ziegler. Face à ses hôtes, le rire d'Alice s'identifie à un rire que l'on pourrait qualifier de « mondain ». Il répond aux convenances suivant lesquelles les Harford, en tant qu'invités, doivent montrer leur adhésion à l'ambiance légère de la fête. Henri Bergson souligne dans son ouvrage sur le rire la dimension éminemment sociale de celui-ci. Rire avec autrui – en l'occurrence, les Ziegler – c'est partager une certaine manière de percevoir le monde et c'est aussi montrer que l'on est en adéquation avec autrui. Bergson précise ce qu'il entend par « fonction ordinaire du rire » :

« Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. »¹²⁸

¹²⁸ Henri BERGSON, *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p.46.

Rire est une fonction sociale qui permet de définir ce qui fait la communauté d'un groupe, mais aussi ce qui distingue l'individu comme particulièrement attentif et réceptif à la situation dans laquelle il se trouve. Opposée à la souplesse et à l'adaptabilité de celui qui rit, la « raideur du caractère, de l'esprit et même du corps »¹²⁹ est ce dont on rit. Le rire est la réponse de la communauté à un élément qu'elle considère comme suspect car en contraste avec l'attitude à laquelle elle se rattache. Ce qui est comique est ce qui n'est pas en adéquation. Le rire intervient en tant que « geste social »¹³⁰, réponse de la communauté à ce qu'elle peut trouver d'étrange, d'inadapté. Ce rire mondain trouve sa variation lorsqu'Alice danse en compagnie de Sandor Szavost, qui tente de la séduire. Il se fait plus suave, ce qui montre qu'Alice rentre d'une certaine manière dans le jeu de séduction qui lui est proposé. Les répliques d'Alice pendant la danse montrent cependant qu'elle ne rit pas *avec* Szavost, mais *de* lui¹³¹. Le rire d'Alice est provoqué par une inadéquation entre les deux personnages ; aux références érudites du Hongrois, Alice fait des réponses triviales :

SZAVOST – Did you ever read the Latin poet Ovid on the art of love ?

ALICE – Didn't he wind up all by himself, crying his eyes out in some place with a very bad climate ?¹³²

À tout idéal ou idéalisation de l'amour, Alice réagit en proposant des images ancrées dans le réel prosaïque. À cela s'ajoute la transposition de valeurs effectuée par Szavost, constituant un autre décalage propice à provoquer le rire.

¹²⁹ Henri BERGSON, *Le rire*, p.47.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Notamment lorsqu'elle lui répond un « Fascinating » chargé d'ironie quand Szavost lui raconte que les femmes se mariaient pour perdre leur virginité puis entretenir par la suite des relations extra-conjugales avec ceux qu'elles désiraient vraiment.

¹³² « SZAVOST – Est-ce que vous avez lu Ovide, le poète latin et son *Art d'aimer* ? ALICE – Ovide n'a-t-il pas fini totalement seul, pleurant à fendre l'âme et dans un pays où régnait le pire des climats ? », traduction de l'édition DVD du film.

Ce dernier associe à des références recherchées des actes qu'il pourrait exprimer plus simplement, par exemple lorsqu'il demande à Alice si elle aimerait voir la collection de bronzes de la Renaissance de Ziegler à l'étage pour l'inviter à avoir des rapports sexuels avec lui. Bergson fait référence à cet inversement des valeurs typique du comique :

« Plus artificielle, mais plus raffinée aussi, est la transposition de bas en haut qui s'applique à la valeur des choses, et non plus à leur grandeur. Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique. »¹³³

Alice, en riant, marque une distance avec son séducteur. Un autre passage de l'ouvrage de Bergson permet d'aller plus loin dans la compréhension du rire d'Alice face à Szavost :

« Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une *distraction* de la vie. [...] Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements. »¹³⁴

Cette nouvelle perspective fait apparaître Szavost en tant que distraction du quotidien dans lequel est enracinée Alice. Ce passage fait par ailleurs ressortir l'assimilation du rire à une correction de l'attitude déviante. Un usage du rire qu'Alice manifeste précisément lors de son deuxième rire.

Le rire d'Alice retentit à nouveau juste avant la scène de révélation. Après une journée où chacun a effectué ses tâches quotidiennes, Bill et Alice se retrouvent dans leur chambre et fument un joint en parlant de la soirée de la veille. Après avoir dit qu'il ne pensait pas que les femmes puissent éprouver du désir à l'instar des hommes et affirmé qu'il était certain qu'Alice ne le tromperais pas,

¹³³ Henri BERGSON, *Le rire*, p.128.

¹³⁴ *Ibid.*, p.98-99.

Bill voit cette dernière prise d'un fou rire marquant une rupture brutale au cœur de la scène. Filmé en caméra portée, ce qui accentue les secousses du cadre, cet instant montre Alice s'écrouler de rire devant un Bill incrédule. Par sa soudaineté et son caractère incontrôlé, le rire d'Alice est un éclat que le spectateur ne comprend pas non plus immédiatement. Il est étrange et l'on a l'impression qu'Alice en fait presque trop. C'est un rire qui nous ramène de façon brutale à la matérialité du corps d'Alice, qui se recroqueville sur lui-même, agité de spasmes incontrôlés. Par cette réaction, Alice signifie son altérité à Bill tandis que ce dernier exprime, par les réactions de son corps qui le laissent en pleine incompréhension, qu'il ne la connaît finalement pas si bien qu'il le prétend. Par son rire, Alice devient autre, elle échappe à l'image idéalisée que Bill a construite. Si l'on se place dans la perspective idéale et narcissique de ce dernier, pour qui Alice est considérée telle une part de lui-même, le rire va même jusqu'à se rattacher à une incertitude ontologique : Bill pense Alice comme une part de lui-même, mais cette même part est brusquement devenue autre, quelle est-elle maintenant ?

Alice utilise son rire pour signifier sa différence fondamentale à Bill, manifester son corps et ses pulsions au monde quotidien, souvent trivial, mais aussi pour réveiller son mari à lui-même. Comme l'exprime l'analyse de Bergson : « Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve. »¹³⁵. Bill évolue dans un monde idéal sans avoir pris conscience de la réalité quotidienne. L'assurance risible avec laquelle

¹³⁵ Henri BERGSON, *Le rire*, p.135.

Bill se déclare « Sure of [Alice] » attribuée à son personnage, malgré lui, un comique de caractère.

« Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; [...] nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. »¹³⁶

Le rire d'Alice montre du doigt la vacuité derrière la façade que présente Bill, l'homme-écran. Le personnage se situe à ce moment du film dans un *no man's land* ontologique où il a perdu l'un de ses constituants – Alice – et où il s'aperçoit que son propre rapport au monde est biaisé.

La seconde pièce du recueil pour piano *Musica Ricercata* de György Ligeti, qui intervient plus tard dans le film, lors de la scène du tribunal dans la villa de Somerton, apparaît être un écho au second rire d'Alice. Pièce répétitive, « [...] constituée d'un unique motif de seconde mineure (*mi* dièse / *fa* dièse), énoncé *f*, au rythme régulier de croches suivies d'une longue tenue. »¹³⁷, le morceau de Ligeti marque par son caractère binaire. Rappelons que le *mi* dièse est extrêmement proche du *fa* – les deux notes ne se distinguent d'ailleurs pas sur un clavier de piano. Perçue sous cet angle d'alternance *fa/fa* dièse, la pièce reflète discrètement le couple formé par Bill et Alice. Dans la seconde partie du morceau, la note de sol fait une apparition soudaine après un silence prolongé¹³⁸, créant une perturbation notable dans la répétition de la séquence en demi-tons. Le *sol* est l'élément inconnu qui vient bouleverser l'équilibre, à l'image du rire d'Alice. Dans son ouvrage *La musica secondo Kubrick*, Sergio Bassetti prête même une

¹³⁶ Henri BERGSON, *Le rire*, p.150.

¹³⁷ Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) », *op. cit.*, p.136.

¹³⁸ *Ibid.*, p.137 : « La seconde partie de la pièce de Ligeti débute par un *sol* aigu, énoncé *ff* accentué. »

dimension symbolique supplémentaire à la note de sol perturbatrice. Elle est interprétée comme la note annonçant la jalousie de Bill¹³⁹, sentiment qui lui était jusqu'alors inconnu mais qui, tout comme le rire de sa femme, va ouvrir la porte au retour des pulsions refoulées.

Enfin, le dernier rire d'Alice, se démarque des deux précédents par son appartenance complète au monde de l'inconscient. Il se produit plus tard dans la nuit, alors qu'Alice est profondément endormie dans le lit conjugal et que Bill rentre de sa mésaventure à Somerton. Alors que Bill s'assied sur le lit, Alice commence à rire dans son sommeil. Le rire, d'abord succinct, prend rapidement des accents convulsifs, forcenés. Bill touche Alice pour la réveiller ; celle-ci se redresse sans pour autant s'éveiller totalement, le corps encore secoué par le rire. Ce n'est que lorsqu'elle ouvre les yeux que le sourire se dissipe sur ses lèvres et qu'elle déclare, contre toute attente : « Oh God... I just had such a horrible dream. ». L'on comprend qu'Alice était plongée dans son inconscient, plus exactement qu'elle faisait l'expérience d'un retour du refoulé à travers le rêve. Le rire qui l'agitait exprimait l'inquiétante étrangeté elle-même par ses sonorités mécaniques, si peu humaines. Le plaisir intense que semble éprouver Alice au moment du rire forme un contraste remarquable avec l'attitude d'Alice au réveil, où elle ressent des sentiments de honte et de culpabilité qui la font pleurer. C'est comme s'il y avait sous nos yeux deux Alice. Une interprétation possible se fait jour : Alice est tout simplement possédée, habitée en l'occurrence par les représentations de pulsions passant de l'inconscient au conscient au moyen du rêve. Nous sommes là au plus profond du territoire de l'*Unheimliche*, à la limite de la pathologie – de l'hystérie ou de la folie –, là où l'équilibre psychique est mis

¹³⁹ Sergio BASSETTI, *La musica secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2004, p.165.

en danger. C'est bien ce qui est arrivé à Bill ce soir-là quand il a été sentencié à se mettre à nu – l'équivalent symbolique d'une mise à mort. Freud établit par ailleurs un lien entre inquiétante étrangeté et possession démoniaque grâce à la linguistique : « En arabe et en hébreu, *unheimlich* coïncide avec le démoniaque, ce qui donne des frissons. »¹⁴⁰, rapport qu'il approfondit par la suite :

« L'inquiétante étrangeté qui s'attache à l'épilepsie, à la folie, a la même origine. Le profane se voit là confronté à la manifestation de forces qu'il ne présumait pas chez son semblable, mais dont il lui est donné de ressentir obscurément le mouvement dans les coins reculés de sa propre personnalité. [...] le Moyen Âge avait attribué toutes ces manifestations pathologiques à l'action des démons. »¹⁴¹

Le démon, dans la civilisation occidentale chrétienne, a acquis l'identité de cet autre, esprit maléfique ou figure du diable, qui nous veut du mal, qui nous tourmente et nous mène à notre perte. Le rire hystérique, démoniaque, d'Alice est alors l'expression de l'inconscient lui-même, manifestant sa puissance et ses dangers aux personnages.

2.1.2. *La toute-puissance des pensées*

La « toute-puissance des pensées »¹⁴² est expliquée par Freud comme la conséquence du réveil de croyances enfantines ou animistes par la résurgence du refoulé et du sentiment d'inquiétante étrangeté. Il évoque trois exemples se rattachant à cette forme de superstition. Le premier est un exemple littéraire, « L'Anneau de Polycrate »¹⁴³ montre comment le roi d'Égypte, invité de Polycrate, constate que les souhaits émis par ce dernier s'accomplissent immédiatement. Horrifié par ce pouvoir qu'il considère de mauvais augure, le roi

¹⁴⁰ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.37.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.107.

¹⁴² *Ibid.*, p.95.

¹⁴³ *Ibid.*, p.91 ; ballade de Friedrich Schiller.

quitte son hôte car « celui qui est trop heureux doit craindre l'envie des dieux ». Le second exemple pris par Freud appartient au domaine de la psychanalyse. Il s'agit de l'« Homme aux rats », une étude de cas effectuée en 1909 traitant de la névrose obsessionnelle :

« [...] ce malade avait fait une fois un séjour dans un établissement d'hydrothérapie dont il avait retiré une grande amélioration de son état. Mais il avait été assez avisé pour attribuer ce succès non pas au pouvoir thérapeutique de l'eau, mais à la situation de sa chambre qui se trouvait à proximité immédiate de celle d'une charmante infirmière. Lorsqu'il revint pour la deuxième fois dans cet établissement, il réclama de nouveau la même chambre, mais il dut apprendre qu'elle était déjà occupée par un vieux monsieur, et il donna libre cours à sa mauvaise humeur en ces termes : "Puisse-t-il être frappé par une attaque !". Et effectivement, quinze jours plus tard, le vieux monsieur fut victime d'une attaque. Pour mon patient, cela fut une expérience "étrangement inquiétante". »¹⁴⁴

La névrose obsessionnelle, autrement appelée « maladie du doute »¹⁴⁵, fait naître chez les patients qui en sont atteints l'impression que leurs pensées se réalisent dans le monde réel, établissant un rapport superstitieux avec le monde. Ce dernier, selon cette perspective, se modèle en fonction des pensées du névrosé. Le troisième exemple choisi par Freud, qui constitue certainement la croyance étrangement inquiétante la plus répandue, est la crainte du mauvais œil¹⁴⁶.

Dans le chapitre 3 de *Totem et tabou* intitulé « Animisme, magie et toute-puissance des idées », Freud avait évoqué le cas de l'Homme aux rats en comparant le mode de pensée du névrosé obsessionnel à celui du primitif « qui s'imagine pouvoir transformer le monde extérieur uniquement par ses idées. »¹⁴⁷. La croyance en la toute-puissance des pensées associe au réel les mécanismes psychiques de l'individu, pour qui le monde devient la cause et le reflet de son propre psychisme. Ce dernier opère un déplacement de valeurs qui donne une plus

¹⁴⁴ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.91-93.

¹⁴⁵ Jean-Michel QUINODOZ, *Lire Freud*, p.109.

¹⁴⁶ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p.91.

¹⁴⁷ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. Samuel Jankélévitch, p.126.

grande importance aux actions psychiques qu'aux causes réelles des événements. Le sentiment d'inquiétante étrangeté émerge par le retour au conscient de ces croyances animistes dont on pensait s'être défait mais que l'on a en réalité refoulées. Freud va plus loin dans son analyse en faisant un parallèle avec l'une des phases du développement sexuel de l'enfant qu'il nomme « narcissisme »¹⁴⁸. La survalorisation de son psychisme par l'individu croyant en la toute-puissance des pensées répond à une conception narcissique – inconsciente – du moi.

Reprenant l'idée selon laquelle il y a trois phases d'évolution des conceptions humaines du monde – animiste, puis religieuse et enfin scientifique – Freud établit des correspondances avec l'évolution de la notion de toute-puissance des pensées :

« Dans la phase animiste, c'est à lui-même que l'homme attribue la toute-puissance ; dans la phase religieuse, il l'a cédée aux dieux [...]. Dans la conception scientifique du monde, il n'y a plus place pour la toute-puissance de l'homme, qui a reconnu sa petitesse et s'est résigné à la mort, comme il s'est soumis à toutes les autres nécessités naturelles. »¹⁴⁹

Le psychanalyste montre par la suite les étapes corrélatives marquant les changements dans la construction de la libido de l'individu :

« Nous trouvons alors qu'aussi bien dans le temps que par son contenu, la phase animiste correspond au narcissisme, la phase religieuse au stade d'objectivation, caractérisé par la fixation de la libido aux parents, tandis que la phase scientifique a son pendant dans cet état de maturité de l'individu qui est caractérisé par la renonciation à la recherche du plaisir et par la subordination du choix de l'objet extérieur aux convenances et aux exigences de la réalité. »¹⁵⁰

Les deux premières phases d'évolution nous intéressent tout particulièrement ici dans la mesure où l'on peut voir la figuration de ces deux

¹⁴⁸ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, p.128 : « [...] les tendances sexuelles, qui étaient indépendantes les unes des autres, se réunissent en une seule et sont dirigées vers un objet, lequel, d'ailleurs, n'est pas encore un objet extérieur, étranger à l'individu, mais le propre *moi* de celui-ci qui, à cette époque, se trouve déjà constitué. »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.127.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.130.

traitements de la toute-puissance des pensées par Bill. La manifestation de cette croyance se trouve justifiée si l'on considère qu'*Eyes Wide Shut* représente à l'écran non pas le réel, mais le psychisme d'un individu sous couvert d'une représentation apparemment réaliste du monde. Les errances de Bill sont empreintes d'un symbolisme qui les associe à la redécouverte de ses pulsions et de son inconscient.

La première phase, animiste et narcissique, du développement psychique de Bill se retrouve pour la première fois lorsque ce dernier se retrouve en tête à tête avec la fille de l'un de ses patients, Marion Nathanson. Lou Nathanson, le patient en question, est mort pendant la nuit, dans son sommeil, et Bill décide de se déplacer pour présenter ses condoléances. L'appel annonçant la mort de Nathanson est celui qui a par ailleurs interrompu la dispute entre Bill et son épouse, juste après la révélation d'Alice. Bill se retrouve face à Marion, qui l'embrasse soudainement et lui déclare sa flamme, juste à côté du cadavre de son père. Par son attitude et son discours – elle est prête à quitter son fiancé et leur projet de s'installer dans le Michigan juste pour rester auprès de Bill, même sans le revoir – elle s'avère faire écho à la révélation d'Alice, qui aurait abandonné Bill, leur fille et leurs projets pour l'officier, même si leur aventure n'aurait duré qu'une nuit¹⁵¹. Bill se rend compte qu'il a devant les yeux l'illustration parfaite de ce qu'Alice lui a affirmé – que les femmes peuvent éprouver les mêmes désirs sexuels que les hommes. Cette rencontre entre Bill et Marion n'aurait cependant

¹⁵¹ Si l'on compare les deux répliques, l'on est frappé par leurs similitudes. Alice : « And I thought, if he wanted me, even if it was only for one night, I was ready to give up everything. You, Helena, my whole fucking future. Everything. » ; Marion : « I love you [répété quatre fois]. I *don't* want to go away with Carl. [...] Even if I'm never to see you again, I want at least to live near you. » ; Alice « Et j'ai pensé que si jamais il voulait de moi, même si ce n'était que pour une nuit, j'étais prête à laisser tomber ce qui était ma vie. Toi, Helena, et tout mon avenir à la con. Tout. », Marion : « Je vous aime [répété quatre fois]. Je ne veux pas partir avec Carl. [...] Même si je ne dois plus vous voir, je veux au moins vivre près de vous. », traduction de l'édition DVD du film.

pas pris une dimension étrange si elle avait eu lieu à un autre moment du film. Au cours de la scène, Bill se voit détrompé par des événements semblant convoqués, malgré lui, par ses propres préoccupations au sujet d'Alice. Ce phénomène d'extension de la vie psychique au monde réel se retrouve de nouveau lorsque Bill est en compagnie de Domino, une prostituée qui l'a abordé dans la rue et qu'il a accepté de suivre dans son petit appartement. Alors qu'ils sont assis sur le lit, qu'ils viennent d'échanger un baiser et que Domino propose à Bill d'aller plus loin par un « Shall we », le téléphone portable de Bill sonne. C'est Alice, qui l'appelle pour lui demander s'il en a encore pour longtemps. L'on peut déduire qu'à ce moment où il s'apprête à tromper sa femme par jalousie et par vengeance, Bill a précisément Alice en tête. L'appel de cette dernière peut ainsi être interprété comme une manifestation de la toute-puissance des pensées de Bill et l'inquiétante étrangeté naît subrepticement dans cette succession de coïncidences.

La deuxième phase religieuse attribue la toute-puissance des pensées à des êtres que le psychisme de l'individu croit supérieurs. La figure du père, présente dans deux personnages d'*Eyes Wide Shut*, permet au film d'explorer cet autre versant de la toute-puissance des pensées. Dans cette perspective, l'individu a l'impression d'être observé, sous le contrôle d'un autre, d'une entité supérieure omnisciente et omnipotente. Ces deux personnages peuvent représenter deux facettes opposées de la figure du père ; ils sont complémentaires. Il s'agit de « Red Cloak », le personnage présidant le rituel de l'orgie à Somerton ainsi que le « tribunal » devant lequel Bill comparait pour avoir intégré la soirée sans y avoir été convié, et de Victor Ziegler.

Le personnage de Red Cloak, dont on ne voit jamais le visage, caché sous un masque doré, est la figure centrale de la cérémonie précédant l'orgie. C'est lui

qui en initie le commencement rituel. Il se trouve de même constamment au centre de la grande salle de Somerton. Bill est pour la première fois confronté à son omniscience lors de la scène du tribunal, dans laquelle Red Cloak le pousse par ses questions à admettre qu'il s'est introduit dans l'orgie en qualité d'intrus. La mise en scène sous-entend toutefois que, malgré le masque porté par Bill, Red Cloak sait qu'il ne fait pas partie de la société secrète et sous-entend par ses menaces qu'il connaît l'identité de Bill¹⁵². Les questions posées par ce dernier ne sont là que pour accentuer l'humiliation de Bill et le mener vers une sentence de mort symbolique, celle d'enlever ses vêtements pour paraître nu devant la société. Par la suite, l'exécution de la volonté punitive de Red Cloak semble se poursuivre inéluctablement : Nick Nightingale disparaît brusquement et Amanda Curran, que Bill pense être la femme qui l'a sauvé de la sentence, est retrouvée morte. Aussi, lorsque Bill retourne à Somerton, un messenger arrive presque immédiatement pour lui délivrer une enveloppe sur laquelle figure son nom et contenant un message d'avertissement. La délivrance de ce message rappelle les menaces de Red Cloak et fait naître en Bill l'impression d'être surveillé par une instance supérieure.

Autre figure paternelle, plus évidente cette fois, celle de Ziegler, qui prend cette dimension lors de l'une des dernières scènes dans laquelle il explique à Bill ce qu'il s'est réellement passé. Ziegler affirme avoir été présent à Somerton et avoir fait le lien entre Bill et Nightingale, qu'il aurait vus ensemble à sa propre soirée. L'idée qu'il ait pu voir les deux anciens camarades ensemble n'a de premier abord rien d'étrange. Ce serait oublier que Ziegler aurait été

¹⁵² « You are free. But I warn you, if you make any further inquiries or if you say a single word to anyone about what you have seen, there will be the most dire consequences for you and your family. » ; « Vous êtes libre. Mais je vous préviens, si vous enquêtez plus avant, ou si, d'un seul mot à qui que ce soit vous révélez ce que vous avez vu, de terribles conséquences s'ensuivront, pour vous et votre famille. », traduction de l'édition DVD du film.

vraisemblablement en compagnie de Mandy à ce moment-là. L'on pourrait trouver une explication logique selon laquelle l'un de ses employés les aurait vu et lui aurait rapporté ce fait ; l'on pourrait aussi considérer que sur un plan symbolique, Ziegler se voit octroyer une connaissance omnisciente des événements. Plusieurs répliques vont dans le sens de cette interprétation : « I know what happened last night and I know what's been going on since then », « I was there. [...] I saw everything that went on. », « I remember seeing you with that prick piano player », « I also know you went to Nick's hotel this morning and talked to the desk clerk. », « I know what the desk clerk told you. », « I know [there was a woman there who warned you] »¹⁵³. L'on ne peut se défaire de l'idée que Ziegler réprimande Bill lors de cette séquence explicative, notamment lorsqu'il le remet à sa place par un « You have been way out of your depth for the last twenty-four hours. »¹⁵⁴ et lui réassigne sa classe sociale inférieure en établissant une différence entre Bill et les personnes présentes à l'orgie¹⁵⁵. Il peut être intéressant de reconsidérer alors Ziegler, figure paternelle, comme étant indirectement à l'origine des errances de Bill (c'est chez lui que Bill retrouve Nightingale, c'est aussi chez lui que Bill ranime Mandy). Contrairement à Red Cloak, qui incarnait une figure paternelle castratrice, Ziegler représente la figure paternelle protectrice, qui fait suivre Bill « pour son bien »¹⁵⁶. L'explication

¹⁵³ « Je sais ce qu'il s'est passé hier soir et je sais aussi ce qu'il s'est passé depuis. », « J'étais présent. [...] J'ai vu tout ce qui s'est passé. », « Je me suis souvenu que je t'avais vu avec ce petit con de pianiste », « Je sais aussi que tu es allé à l'hôtel de Nick, ce matin », « Je sais ce que t'a dit le concierge », traduction de l'édition DVD du film.

¹⁵⁴ « Tu joues dans la cour des grands depuis 24h. », traduction de l'édition DVD du film.

¹⁵⁵ « Those were not just ordinary people there. If I told you their names – I'm not gonna tell you their names... – but if I did, I don't think you'd sleep so well. », réplique par laquelle Ziegler affirme à la fois sa connaissance omnisciente, le pouvoir qu'il dérive de sa connaissance, et sa supériorité par rapport à Bill – il sait et fait partie de cette élite ; « Ces gens ne sont pas n'importe qui. Si je te disais comment ils s'appellent – je vais pas le faire évidemment... - mais si je le faisais, tu n'en dormirais plus de la nuit. », traduction de l'édition DVD du film.

¹⁵⁶ « I had you followed. [...] This was for your own good, believe me. » ; « Je t'ai fait suivre. [...] C'est dans ton intérêt, crois-mois. », traduction de l'édition DVD du film.

rationnelle de Ziegler, triviale et livrée avec un vocabulaire trivial, ne nous convainc toutefois pas totalement. Censé ouvrir les yeux à Bill, Ziegler ne gagne pas sa confiance ni celle du spectateur. Son élocution, ses hésitations et son attitude corporelle laissent s'infiltrer le doute. L'on ne peut s'empêcher de penser qu'il ment et manipule Bill. La présence d'une table de billard rouge¹⁵⁷, autour de laquelle les personnages évoluent, exprime cette dimension de manipulation et de jeu. Tout comme les prostituées utilisées lors des orgies, Ziegler manipule Bill au même titre qu'un pantin. L'on voit ici par quels biais le sentiment d'inquiétante étrangeté a modifié notre rapport au monde et nous a poussés à éprouver un certain scepticisme face à ce dernier. La question qui se pose à nous est « Y a-t-il autre chose derrière la surface et les apparences ? », à laquelle répond une autre interrogation : « Et s'il n'y avait précisément rien ? ».

Enfin, la toute-puissance des pensées trouve son apogée au terme de la seconde nuit, lorsque Bill rentre chez lui après les explications de Ziegler. Entrant dans sa chambre, Bill découvre le masque qu'il pensait avoir perdu posé sur son oreiller, près du visage d'Alice, endormie. C'est en voyant le masque que Bill éclate en sanglots et promet à Alice de tout lui raconter, scellant une fin définitive à ses aventures nocturnes. L'apparition de ce masque, qui intervient comme un élément de surprise pour Bill mais pas pour le spectateur – ce dernier voyant par un plan précédant l'entrée de Bill dans l'appartement que le masque se trouve à côté d'Alice¹⁵⁸ –, peut avoir après coup plusieurs interprétations plus ou moins

¹⁵⁷ Couleur assez inhabituelle sur une table de billard pour être remarquée. Le rouge est une couleur associée très explicitement à Red Cloak mais aussi à Domino, dont la porte d'entrée de l'immeuble est peinte en rouge et qui apprend qu'elle est atteinte du sida. Le rouge peut ainsi être interprété comme étant le signe d'un danger.

¹⁵⁸ L'ajout de ce plan, qui sert de transition entre la séquence explicative chez Ziegler et le moment où Bill rentre chez lui, ne fait que renforcer l'effet d'étrangeté par sa focalisation soudainement objective, en contraste avec la focalisation principalement subjective du film adoptant le point de vue de Bill.

rationnelles (quelqu'un employé par le groupe de Somerton s'est introduit chez Bill et a déposé le masque pour l'effrayer ; Alice a retrouvé le masque et l'a posé là pour signifier à Bill qu'elle est au courant de ses escapades ; ou encore le masque est apparu là pour réveiller la culpabilité de Bill). Nous proposons une interprétation s'appuyant sur une remarque faite par Juli Kearns¹⁵⁹. Lorsque Bill cache le sac contenant le costume et le masque dans un meuble de son bureau en rentrant chez lui la première nuit, un fondu-enchaîné le montre ensuite rentrer dans la chambre. Ce procédé de montage superpose les deux images jusqu'à ce que la première laisse place à la seconde (fig.25). Kearns note que l'endroit où Bill cache le masque (fig.24) se superpose avec l'endroit où le masque est retrouvé par la suite (fig.26 et 27).



Figure 24. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Première nuit ; Bill range le costume et le masque.

¹⁵⁹ Juli KEARNS, « The Film's Internal Logic for the Discovery of the Mask on the Pillow » (http://www.idyllopuspress.com/idyllopus/film/ews_mask_on_the_pillow.htm - consulté le 09/08/2015).



Figure 25. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Fondu-enchaîné.



Figure 26. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Fin du fondu-enchaîné ; Bill rentre dans la chambre.



Figure 27. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Seconde nuit ; découverte du masque.

Si l'on porte l'analyse visuelle de Kearns plus loin, l'on s'aperçoit que le montage et l'image nous offrent un parallèle remarquable avec la définition même de l'inquiétante étrangeté, à savoir ce qui était dans l'ombre, caché, et qui en est sorti. La réapparition du masque montre l'identité du réel et du psychisme de Bill à cet instant, de la même manière qu'il fait apparaître ce dernier comme le jouet de forces psychique – supérieures – qui le dépassent.

2.1.3. Le double et la compulsion de répétition

Le motif du double est l'un des éléments les plus caractéristiques du sentiment d'inquiétante étrangeté. L'individu qui fait l'expérience de l'inquiétante étrangeté par le biais de ce motif fait face selon Freud à une division du moi « de sorte que l'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. »¹⁶⁰. L'autre versant du thème du double est celui de la répétition, « retour permanent du même »¹⁶¹. Dans son étude consacrée au double¹⁶², Otto Rank retrace l'évolution de la perception du double à partir de la littérature romantique allemande et des croyances populaires et primitives. Rank commence par étudier l'ombre laissée par l'individu afin de comprendre pourquoi de nombreuses croyances l'associent à la mort. Dans une conception primitive du monde, l'individu considère son ombre – son double en tant qu'il est une sorte de projection inséparable et objective de lui-même dans la mesure où l'homme voit son corps grâce à l'ombre qu'il projette – comme son

¹⁶⁰ Freud SIGMUND, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.77.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Otto RANK, *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. Dr. S. Lautman.

âme, destinée à rester dans le monde après la mort physique de l'individu¹⁶³. L'ombre fait partie du monde spirituel et est ainsi mise en rapport avec la mort et la peur de la mort. Elle devient taboue en raison de la valeur de vie qui lui est attribuée. En effet, l'âme est comprise à ce stade de croyances primitives à travers son dualisme, c'est-à-dire se trouvant dans et hors de l'individu, à la fois témoignant de sa vitalité et indice de sa mortalité :

« Du désir de se débarrasser de [la crainte de la mort] est liée à la croyance à l'âme, issue de la division du moi en une partie mortelle et une partie immortelle. Ces deux parties sont d'abord pareilles ou tout au moins peu différentes (corps et ombre), dont l'une disparaît tandis que l'autre continue son existence. »¹⁶⁴

Le double de l'ombre a pour fonction de rendre l'homme immortel. Marcher sur l'ombre du roi aux îles Salomon ou chez les « Cafres » est par exemple puni de mort¹⁶⁵ car atteinte à l'âme même du roi, à sa part immortel, en rappelant son statut de mortel. L'individu soumis à des croyances primitives ou enfantines a peu à peu associé principalement le double au présage de mort, mettant l'accent sur l'idée que l'ombre annonce la mort du corps physique. Le double d'ombre vient persécuter la conscience de l'individu, et se rattache ainsi à la figure du diable.

« L'idée du diable est devenue la dernière émanation religieuse de la crainte de la mort. En prenant la forme d'une angoisse, la croyance à l'âme ne subit pas seulement une transformation quant à sa signification, mais aussi un déplacement dans le temps. Au début, le Double est un *moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard, il représente aussi un *moi antérieur* contenant avec le *passé* aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la

¹⁶³ Rank cite en exemple plusieurs tribus indigènes parmi lesquelles celles des îles Fidji : « Les indigènes des îles Fidji croient que tout homme a deux âmes, une âme noire qui est dans son ombre et descend aux enfers, et une âme claire qui se voit dans son reflet sur l'eau ou dans un miroir, et qui reste près de l'endroit où l'homme est mort. », *Don Juan et Le Double*, p.77.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.82.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.73.

forme du diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie. »¹⁶⁶

Rank croise cette analyse du double avec la notion de narcissisme, avançant que l'angoisse de mort devient d'autant plus angoissante que l'individu est attaché à son moi. D'où le caractère angoissant du double apparaissant dans le reflet d'un miroir, reproduisant trait pour trait – contrairement à l'ombre – l'individu. Le reflet prend une importance grandissante dans la conception narcissique du double. Reprenant les mêmes mécanismes défensifs que le moi utilise pour contrer la mort, il fait usage du double dans le contexte sexuel ou romantique afin d'empêcher la disparition de l'individu en l'autre, l'objet aimé ou désiré.

« Mais d'un autre côté, dans les mêmes phénomènes de défense revient aussi la menace contre laquelle l'individu a voulu se défendre et se garder, et ainsi s'explique que le Double qui devrait personnifier l'amour narcissique devient précisément un rival dans l'amour sexuel ou, créé au début dans le désir d'éloigner l'anéantissement éternel tant redouté, revient dans la superstition comme un messenger effrayant de la mort. »¹⁶⁷

Prenant appui sur l'analyse de Rank, Freud indique que l'inquiétante étrangeté du double surgit lorsque l'individu croit discerner dans son double quelque chose d'étranger le ramenant à ces croyances primitives du double associé à la mort.

Le thème du double est inhérent à la structure même d'*Eyes Wide Shut*. Le film est construit en miroir, faisant s'alterner deux jours et deux nuits – si l'on considère à part le prologue de la soirée chez Ziegler et l'épilogue dans le magasin de jouets. Le second jour et la seconde nuit, Bill retrace son parcours de la veille, d'une part pour comprendre ce qu'il s'est passé lors de l'orgie – c'est pourquoi il

¹⁶⁶ Otto RANK, *Don Juan et Le Double*, p.91.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.141.

part à la recherche de Nightingale, qui l'y a introduit – d'autre part pour mettre à exécution son intention de tromper Alice par vengeance – c'est pourquoi il essaye de contacter Marion et à défaut, de retrouver Domino. Cette répétition de l'action correspond à un motif de l'inquiétante étrangeté se rattachant au thème du double. Il s'agit de ce que Freud appelle la « compulsion de répétition », notion qu'il élabore dans *Au-delà du principe de plaisir*. Dans cet ouvrage, Freud révisé sa thèse initiale selon laquelle le psychisme de l'individu serait animé par des pulsions pulsionnelles visant à la recherche du plaisir et à la limitation du déplaisir. Le psychanalyste, après avoir observé le comportement de patients s'enfermant dans des schémas répétitifs d'échecs et de symptômes semblables, postule que le psychisme est régi par le conflit encore plus élémentaire que le principe de plaisir et qui serait celui entre les pulsions de vie et les pulsions de mort. Le principe de plaisir est alors rattaché à la pulsion de vie et doit, pour prévaloir, avoir le dessus sur la pulsion de mort. Cette dernière, à laquelle Freud attribue un « caractère démoniaque »¹⁶⁸, est assimilée à une pulsion de conservation agissant sans que l'on s'en aperçoive et ayant pour but de faire retourner l'organisme à son état inorganique. Elles s'opposent aux pulsions de vie, dont la libido fait partie, en ce que ces dernières, si elles ont aussi pour but de faire retourner l'organisme à son état inorganique, se montrent plus résistantes aux influences extérieures et préservent la vie pendant des périodes plus longues¹⁶⁹. Autrement dit, là où toutes les pulsions, de vie ou de mort, concourent à éliminer un état de tension du psychisme pour le mener à l'inorganique – la mort¹⁷⁰ – les

¹⁶⁸ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, p.93 ; n'oublions pas que l'*Unheimliche* se voit aussi attribuer des caractéristiques démoniaques.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.104.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.100 : « S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique, pour des raisons *internes*, alors

pulsions de vie constituent des « détours sur le chemin qui mène à la mort »¹⁷¹ et peuvent être considérées comme des phénomènes vitaux. À la fin de son ouvrage, Freud avance la thèse paradoxale que le principe de plaisir serait subordonné aux pulsions de mort :

« Le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort. Certes il veille sur les excitations externes qui sont tenues pour dangereuses par les deux sortes de pulsions, mais il veille tout particulièrement sur les accroissements d'excitation provenant de l'intérieur qui viendraient rendre plus difficile la tâche vitale. »¹⁷²

En raison de l'action discrète des pulsions de mort, Freud émet l'hypothèse qu'elles viennent avant tout évacuer les tensions causées par des excitations internes à l'individu. Dans sa réflexion, l'auteur établit justement l'idée que la compulsion de répétition ne provient pas de l'opposition entre l'inconscient et le conscient, mais plutôt de celle entre la dynamique conscient-inconscient et le refoulé¹⁷³. Cette compulsion de répétition a trait à une pulsion refoulée insatisfaite :

« La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète, qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire ; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante ; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie mais nous "pousse, indompté, toujours en avant", selon les mots du poète (Méphisto, dans *Faust*, acte I, scène IV). »¹⁷⁴

La compulsion de répétition dont est animé Bill revêt un caractère étrangement inquiétant parce qu'elle dévoile le destin funeste des personnages que Bill entreprend de retrouver. La pulsion de vie et le principe de plaisir qui habitent

nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*. »

¹⁷¹ *Ibid.*, p.101.

¹⁷² *Ibid.*, p.153.

¹⁷³ *Ibid.*, p.62 : « Nous échapperons à l'obscurité en opposant « non pas le conscient et l'inconscient mais le *moi*, avec sa cohésion, et le *refoulé*. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.108.

le personnage au début de la seconde journée semblent se transformer lentement en une pulsion de mort, au fur et à mesure que sa route se rapproche de la « vérité » de ce qu'il lui est arrivé la veille et du désir de vengeance qu'il cherche à assouvir, jusqu'à culminer lors de la scène de la morgue, où il découvre le corps sans vie de Mandy.

Pour en revenir au motif plus général du double, il est possible de trouver dans *Eyes Wide Shut* des échos visuels endossant le rôle de présages malheureux et faisant ressentir de ce fait une impression d'inquiétante étrangeté. L'exemple le plus frappant est celui de Mandy. À deux reprises, le personnage de Mandy trouve son double dans des tableaux cadrés par la caméra. La première fois, la plus explicite, a lieu lorsque Mandy fait une overdose dans la salle de bain de Ziegler, au cours de la soirée organisée par ce dernier. La jeune femme est affalée, inconsciente et totalement nue, sur un fauteuil bordeaux. Bill, convoqué par Ziegler, s'accroupit auprès d'elle pour prendre son pouls (fig.28) tout en demandant des renseignements à ce dernier, qui apparaît dans les contre-champs de la caméra. Le spectateur peut à ce moment-là observer derrière lui un immense tableau de femme nue, allongée, qui occupe alors tout l'arrière-plan (fig.29). Le tableau – une peinture à l'huile réalisée par Christiane Kubrick¹⁷⁵ – rappelle par sa couleur rouge prédominante et ses touches froides (bleues et vertes sur dans la partie gauche du tableau) les couleurs entourant Mandy (bordeaux et vert sapin, rappelant par ailleurs dans une ironie macabre le contexte de Noël, tout comme le nom du cocktail de drogue pris par la jeune femme : « Ziegler – A speedball or a snowball or whatever the hell they call it. »).

¹⁷⁵ Michel CIMENT, *Kubrick*, p.255 ; le tableau est intitulé *Paula 6 months on Red* et est visible sur le site de Christiane Kubrick (<http://christianekubrick.com/products/paula-6-months-on-red> - consulté le 27/08/2015).



Figure 28. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Mandy, inconsciente dans la salle de bain de Ziegler.



Figure 29. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Ziegler assistant à la scène.

La femme représentée dans le tableau se distingue de Mandy par la pâleur de son teint et par la rondeur de son ventre, qui indique qu'elle est enceinte. Contrairement à Mandy, qui se trouve dans le monde des vivants mais est inconsciente et risquant à tout moment de trépasser, la femme de la peinture a les yeux ouverts et porte en elle la vie. Elle apparaît comme le double inverse de Mandy, comme un portrait qui aurait déjà aspiré toute l'énergie vitale de la jeune femme, ne lui laissant que la mort et une chaleur artificielle.

L'autre portrait faisant référence à Mandy constitue une référence bien plus subtile au motif du double et se situe plus tard dans le film, alors que Bill, s'apercevant être suivi dans la rue lors de la seconde nuit, trouve refuge dans un café (fig.30).



Figure 30. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Bill se réfugie au café Sharky's.

Avant de nous pencher sur le tableau en question, il convient de donner une idée du cadre dans lequel il est présenté aux yeux du spectateur. Bill est accueilli dans le café par une musique en fort contraste avec le lieu. Il s'agit du *Requiem en ré mineur* de Wolfgang Amadeus Mozart, plus précisément du passage « Rex tremendae », œuvre classique quelque peu inattendue dans un café new-yorkais en période de Noël. Prière pour l'âme des défunts, le requiem est une composition musicale et vocale initialement donnée lors des messes précédant un enterrement ou une commémoration. L'utilisation de ce morceau, si elle peut passer inaperçue au premier visionnage du film, paraît étrangement solennelle lors de cette scène. Les paroles chantées par le chœur peuvent tout de même exprimer l'angoisse de Bill ainsi que son soulagement de trouver enfin refuge et d'échapper à l'homme qui le suivait :

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis.
Salva me, fons pietatis.

Roi dont la majesté est redoutable,
toi qui sauves par grâce,
sauve-moi, ô source de miséricorde.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Paroles et traduction provenant du site de l'ensemble choral de Sainte-Foy-la-Grande (<http://promusica.librox.net/spip.php?article75> – consulté le 27/08/2015).

Sur cette musique, Bill va s'asseoir près du mur, juste devant un tableau représentant une femme debout. Là encore, la présence d'une œuvre préraphaélite aux dimensions importantes crée un contraste notable avec le lieu et avec les autres portraits accrochés au mur – principalement des photographies en noir et blanc. Il s'agit d'une peinture à l'huile de Dante Gabriel Rossetti portant



Figure 31. *Astarte Syriaca*, Dante Gabriel Rossetti, 1877.

le titre d'*Astarte Syriaca* ou *Venus Astarte*¹⁷⁷

(fig.31). La référence à Vénus présente dans le titre se retrouve également dans la pose *pudica*, modèle de représentation de la déesse hérité de la sculpture antique puis repris par les peintres de la Renaissance. Cette pose fait adopter à la déesse une posture asymétrique lui permettant de cacher avec ses mains ses seins et son sexe. La femme du tableau est la figure de Vénus, déesse romaine de l'amour et de la beauté, une dimension symbolique qui pourrait aussi être attribuée au personnage de Mandy – à qui l'on associe l'acte sexuel et la beauté physique. Ce nouveau double pictural est montré discrètement juste avant que Bill découvre avec stupeur dans le journal qu'il vient d'acheter – et qui porte en gros titre les mots « Lucky to be alive » – qu'une « reine de beauté » du nom d'Amanda Curran a été retrouvée morte d'une overdose dans son appartement. La scène prend alors une toute autre ampleur. Le requiem ainsi que le tableau viennent en réalité annoncer le destin fatal de la jeune femme, participant au sentiment d'inquiétante étrangeté que ressent Bill et par extension celui que peut éprouver le spectateur. Le double pictural montre une image de Mandy qui n'a

¹⁷⁷ Astarté est une divinité phénicienne qui fut assimilée à la figure de Vénus à Rome.

jamais été dans le monde des vivants, c'est-à-dire vêtue, les yeux ouverts et le visage découvert. Le double, pris encore une fois dans sa fonction inverse, met en lumière l'idée d'une représentation de soi devenue étrangère à l'individu, dérobant à ce dernier sa vie au fur et à mesure que l'image gagne en autonomie.¹⁷⁸

Le motif du double se retrouve en outre entre les personnages mêmes. La déclaration d'amour de Marion à Bill crée un parallèle entre cette dernière et Alice, qui a fait une révélation semblable à Bill quelques scènes plus tôt. Leurs paroles, similaires, créent un effet d'écho faisant ressurgir les ressemblances physiques entre les deux femmes – toutes les deux ont une chevelure blonde retenue en un chignon dont s'échappent des mèches bouclées.



Figure 32. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Bill arrivant chez Lou Nathanson.



Figure 33. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Carl arrivant chez Lou Nathanson.



Figure 34. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Travelling avant suivant Bill vers la chambre de Lou.



Figure 35. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Travelling avant suivant Carl vers la chambre de Lou.

¹⁷⁸ Il est intéressant de noter que l'*Astarte Syriaca* de Rossetti possède lui aussi un double portant le titre de *Mnemosyne*, *Lamp of Memory* ou encore *Ricordanza*, achevé par le peintre en 1881. Le tableau fut initialement conçu comme un second exemplaire de l'*Astarte Syriaca*.

Une telle similitude aurait pu passer pour anodine si le personnage de Carl, le fiancé de Marion, ne faisait pas son entrée juste après la déclaration. Introduit par les mêmes mouvements de caméras que Bill mais en position symétrique (fig.32-35), le Dr. Carl Thomas – dont le nom « Thomas » signifie « jumeau »¹⁷⁹ – se présente au spectateur comme un décalque de Bill. Le couple qu’il forme avec Marion se transforme en un ersatz, une pâle copie du couple formé par Bill et Alice. La confrontation avec ce double incongru permet littéralement au personnage de Bill de se voir : Carl, fiancé tendre et attentionné, ne se doute pas un instant des désirs et des fantasmes de Marion, à l’instar de Bill, qui ne se doutait pas des véritables pensées d’Alice. L’arrivée de Carl conforte Bill dans son nouvelle perception du monde et de ses rapports avec son épouse. Bill considérait Alice comme son double, sa « moitié », mais s’aperçoit qu’il ne la connaissait pas si bien qu’il le pensait. Cette autre partie de lui-même lui devient étrangère et le parcours de Bill reflète son entreprise pour se redéfinir. Carl représente Bill tel qu’il était il y a encore quelques heures, encore inconscient des désirs de celle qui partage sa vie. Il est le double passé par rapport auquel Bill peut prendre du recul et grâce auquel il peut constater l’étroitesse de sa vision passée du monde. Le personnage de Bill constate alors qu’il devient étranger à lui-même, en ce qu’il n’est plus identique à ce double passé. Le sentiment d’inquiétante étrangeté vient en fin de compte naître dans cet intervalle créé entre le double et l’individu se rendant compte qu’il est inconsciemment l’objet d’un changement. Bill, confronté à son double, ne fait ainsi que commencer à redéfinir son identité.

¹⁷⁹ Chantal TANET, Tristan HORDÉ, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2000, p.429 : « Prénom masculin qui a pour origine un mot araméen signifiant "jumeau", traduit dans le Nouveau Testament par le grec *Didymos*, "double", "jumeau", pour désigner "Thomas, l’un des douze apôtres, appelé Didyme" (Jean, XX, 24). »

2.2. *Le rêve et le fantasme*

2.2.1. *Parvenir à la conscience*

Le moi et le ça, publié par Freud en 1923¹⁸⁰, représente un tournant dans la pensée psychanalytique. Dans cet ouvrage, le psychanalyste revient sur la « première topique » – division topographique – du psychisme, désormais insuffisante selon lui à rendre compte du fonctionnement psychique. Cette première topique consistait à prendre en compte trois états du psychisme : le conscient, l'inconscient et le préconscient. L'on en déduisait deux modes de fonctionnement de l'inconscient. D'une part un mode descriptif où le contenu inconscient est latent et où il est susceptible de devenir conscient à tout moment. C'est ce qui est appelé le préconscient. D'autre part un mode dynamique où le contenu inconscient est refoulé et qui nécessite le travail de l'analyse psychanalytique pour devenir conscient. Le refoulement témoigne d'une résistance particulière du moi – par le biais de la censure, inconsciente – à faire advenir à la conscience certaines représentations refoulées. Prenant en compte le moi comme entité du psychisme à la fois conscient et inconscient, Freud émet l'idée qu'il conviendrait de prendre en considération le psychisme sous une autre perspective que la dichotomie en fin de compte superflue entre conscient et inconscient. Consolidant une position déjà exposée dans *Au-delà du principe de plaisir*¹⁸¹, Freud établit une distinction explicite entre l'inconscient et le refoulé :

« [...] l'*Ics* [inconscient] ne coïncide pas avec le refoulé ; il reste exact que tout refoulé est *ics*, mais tout *Ics* n'est pas pour autant refoulé. Une partie du moi

¹⁸⁰ Première publication : *Das Ich und das Es*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923.

¹⁸¹ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, p.62 : « Nous échapperons à l'obscurité en opposant non pas le conscient et l'inconscient mais le *moi*, avec sa cohésion, et le *refoulé*. »

également, et Dieu sait quelle importante partie du moi, peut être *ics*, est certainement *ics*. Et cet *Ics* du moi n'est pas latent au sens du *Pcs* [préconscient], sans quoi il ne saurait être activé sans devenir *cs* [conscient] et on ne saurait rencontrer d'aussi grandes difficultés pour le rendre conscient. »¹⁸²

Pensant initialement le moi uniquement comme partie consciente du psychisme, Freud en vient à remarquer lors des analyses menées auprès de ses patients que le moi lui-même oppose des résistances à la prise de conscience du refoulé¹⁸³. Mettant en avant le rôle du moi comme englobant dorénavant une part inconsciente, Freud propose alors une « seconde topique » dont le modèle prend appui sur trois instances : le moi, le ça et le surmoi, chaque instance étant à la fois consciente et inconsciente. Le moi est assimilé à une instance régulant les phénomènes psychiques, autrement dit les pulsions animant le ça et les critiques culpabilisantes du surmoi : « Le moi évolue de la perception des pulsions à la maîtrise des pulsions, de l'obéissance aux pulsions à l'inhibition des pulsions. »¹⁸⁴. Par cette phrase, Freud assigne à l'analyse psychanalytique la tâche – d'après la perspective ouverte par la seconde topique – de faire advenir le moi là où le ça et le surmoi se déploient. En d'autres termes, le moi, conscient comme inconscient, doit être capable d'équilibrer les pulsions du ça et du surmoi afin de permettre à l'individu l'élaboration d'une personnalité psychique viable.

L'analyse de Freud de ses observations pratiques fait état de la conscience comme phénomène présupposant donc un inconscient, lieu de refoulement de certaines représentations, ainsi qu'un moi, à la fois conscient et inconscient des représentations mêmes qu'il refoule pour se permettre de se constituer. Le moi inconscient, régulateur des pulsions, se trouve à l'origine du processus de refoulement et garantit au moi conscient l'inaccessibilité à ce contenu refoulé. Le

¹⁸² Sigmund FREUD, *Le moi et le ça*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. Jean Laplanche, p.50.

¹⁸³ *Ibid.*, p.49.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.118.

retour du refoulé qui se manifeste dans les rêves et les fantasmes intervient comme un moyen de prendre conscience de ce moi inconscient ou du moins des mécanismes psychiques qui l'animent.

La scène de dispute entre Bill et Alice est un événement charnière dans le film car elle permet l'introduction de deux notions, le rêve et le fantasme, donnant accès au moi inconscient des deux protagonistes et plus généralement à la perception d'une autre dimension du réel. L'utilisation d'une drogue symbolise donc bien davantage l'accès à l'inconscient que la capitulation de la conscience. Au contraire, la conscience devient plus aigüe, plus perceptive de ce qui est refoulé par chacun des personnages. Alice prend conscience du conflit qui l'habite, à savoir réussir à équilibrer ses désirs d'aventures extraconjugales avec son amour pour Bill – si l'on reprend la seconde topique de Freud, l'on peut associer ceux-là au principe de plaisir de son ça et celui-ci à l'aspiration idéalisée de son surmoi. Au même moment Bill s'aperçoit brutalement que son épouse n'est pas, comme il le pensait, une partie de lui-même, et se retrouve dans l'obligation de se défaire de sa conception narcissique du monde. Il fait face à une altérité qu'il ne veut au début pas reconnaître, attribuant l'agressivité d'Alice à la drogue qu'ils sont en train de fumer¹⁸⁵, comme si sa femme ne pouvait pas développer de telles pensées de son plein gré. La drogue n'apparaît donc pas comme un moyen de faire germer de nouvelles idées dans la tête des protagonistes, mais plutôt comme un moyen de révéler ce qui était déjà présent. L'on reste dans le même monde, mais le monde est envahi par des éléments auparavant enfouis dans l'inconscient – ce qui les distingue de pensées foncièrement étrangères. Michel Chion remarque qu'Alice, bien que ne quittant

¹⁸⁵ « Let's just relax Alice; this pot is making you aggressive. » ; « On se calme Alice ; ce pétard te rend agressive. », traduction de l'édition DVD du film.

pas l'appartement, rêve et possède une liberté psychique que Bill ne possède pas. C'est par ses errances que Bill redécouvre cet espace de l'imagination que sa femme connaît si bien¹⁸⁶. Il vit en vérité une initiation à la vie intérieure et psychique. De personnage – masque ne recouvrant que le néant – Bill est amené à constituer son individualité.

Le rêve, en tant que marque du retour du refoulé, constitua un objet d'étude de la psychanalyse. Il est une représentation refoulée de pulsion qui, une fois acceptée par la censure, passe dans la partie consciente du psychisme de l'individu. Ce qui intéresse Freud, c'est ce qui est dit du rêve par le patient ainsi que les associations de mots et de pensées qu'il effectue¹⁸⁷. Dans *Eyes Wide Shut*, Kubrick a précisément mis l'accent sur les mots du rêve en préférant filmer Alice en train de raconter son rêve à Bill plutôt qu'en faisant le choix de montrer par exemple des images du rêve accompagnées de la voix off du personnage. Le rêve d'Alice apporte une conclusion étrangement inquiétante à la première nuit d'errance de Bill dans la mesure où elle semble faire écho aux aventures de son mari. Alice participe dans son rêve à une orgie en ayant des relations avec plusieurs hommes, se sachant observée par son mari, avant de terminer son rêve en se moquant de lui par un rire cruel. Le songe devient un moyen grâce auquel Alice verbalise son conflit interne. Son désir de punir la naïveté de son mari en livrant à d'autres révèle une Alice exultante, riant dans son sommeil. La prise de conscience de ce désir à l'état de veille provoque cependant chez elle un sentiment de honte et de culpabilité douloureux. Le rêve permet en fin de compte à Alice de s'apercevoir que le désir qu'elle avait éprouvé pour l'officier de marine cachait en

¹⁸⁶ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.50.

¹⁸⁷ Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, trad. Jean-Pierre Lefebvre ; notamment la seconde partie intitulée « La méthode d'interprétation du rêve ; Analyse d'un modèle de rêve ».

réalité un ressentiment bien plus violent à l'égard de son mari. À l'issue de la scène, elle est davantage au fait avec elle-même et montre explicitement son attachement à Bill en dépit du contenu de son rêve. En effet, Alice le prend dans ses bras pour se consoler et se donner le courage de lui raconter la fin de son rêve autant que pour le rassurer sur ses sentiments envers lui.

Bill reste toutefois sourd au processus à l'œuvre dans le psychisme de sa femme et, étant encore lui-même perdu dans les limbes de son propre psychisme, n'accorde d'attention qu'aux éléments du récit du rêve d'Alice susceptibles d'exciter sa jalousie et son animosité. Alors qu'Alice est associée au rêve durant le film, Bill est associé aux fantasmes. Ceux-ci naissent après la révélation d'Alice lors de la scène du joint et sont remarquablement circonscrits dans l'univers visuel du film. Les séquences figurant à l'image ces fantasmes sont d'un noir et blanc teinté de bleu et utilisent un léger ralenti. Ils représentent plusieurs étapes d'un même fantasme et reconstituent ensemble une scène complète où Alice et l'officier de marine ont une relation sexuelle. Diane Morel souligne dans son ouvrage une première spécificité de ces scènes fantasmées, à savoir que la stylisation de l'image est en contraste avec l'action triviale qui s'y déroule. Morel cite à ce titre la première scène de fantasme, qui montre Alice, allongée, retirant sa culotte¹⁸⁸. L'autre caractéristique des scènes de fantasme, c'est-à-dire la représentation visuelle d'un souvenir raconté, vient également indiquer la divergence de traitement avec la scène du récit du souvenir elle-même :

« Quand on s'attendrait à des images, transposant le souvenir d'Alice, il nous livre un récit, un véritable flot de paroles racontant quelque chose qui n'a pas eu lieu. Ensuite, il nous fait mesurer l'impact des paroles d'Alice non pas en faisant parler

¹⁸⁸ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.63.

Bill, mais en nous révélant les images que les mots ont fait naître dans son esprit :
Bill imagine ce qui n'a pas eu lieu, ce qu'Alice n'a ni fait, ni décrit. »¹⁸⁹

Alice a déclenché par son récit des visions obsessionnelles chez son mari. Le caractère obsédant de ce fantasme, qui semble irrémédiablement ressurgir en Bill pour raviver sa jalousie, est d'une importance primordiale car il connote la progression psychique du personnage. Ces scènes de fantasmes apparaissent à cinq reprises, quand Bill est seul et plongé dans ses pensées. La première scène de fantasme suit la séquence de la révélation, alors que Bill se trouve dans le taxi le menant chez Lou Nathanson. La deuxième se produit lorsqu'il marche dans la rue après la révélation de Marion et après avoir vu un couple s'embrasser. La troisième se déroule de nouveau dans un taxi en route pour Somerton et après avoir quitté Milich, le loueur de costumes et sa fille préadolescente, surprise en compagnie de deux hommes d'affaires. La quatrième, et la seule scène de fantasme en plein jour, a lieu alors que Bill se trouve à son bureau, après avoir rendu son costume à Milich et constaté que ce dernier a finalement décidé de prostituer sa fille aux hommes d'affaire plutôt que d'appeler la police comme il le déclarait. Le dernier fragment du fantasme advient le soir, Bill est de retour dans son bureau après être passé chez lui et après s'est remémoré des paroles prononcées par Alice pour lui raconter son rêve de la veille. Ces scènes montrent en gradation les étapes successives de la relation entre Alice et l'officier, progression traduite également à l'image par des plans de plus en plus rapprochés sur le visage d'Alice. Si le fantasme témoigne d'une évolution, l'entrée de Bill dans le fantasme est toujours la même : une musique originale composée par Jocelyn Pook se fait entendre *crescendo*, puis vient un plan rapproché de Bill, parfois accompagné d'un travelling avant, auquel succède la scène de fantasme

¹⁸⁹ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.63.

elle-même, un nouveau plan sur Bill et enfin l'arrêt de la musique par un bruit du quotidien – successivement une sonnerie d'ascenseur, Bill tapant dans ses mains, un moteur d'une voiture, quelqu'un frappant à la porte et Bill décrochant combiné du téléphone. La répétition de ces procédés d'introduction concourt à exprimer la dimension obsessionnelle des visions. La musique indique l'entrée dans le monde du fantasme obsédant grâce à ses sonorités légèrement lancinantes. Chloé Huvet analyse ainsi la structure des compositions de Jocelyn Pook : « La structure musicale tripartite en ABA renforce cette idée de passage entre réalité et images intérieures : cette structure musicale fait écho à la tripartition visuelle [...] : plan rapproché de Bill, visualisation de la scène d'adultère, retour sur le personnage. »¹⁹⁰. Si l'on prolonge cette analyse, il est possible de comprendre par la structure musicale et visuelle l'enfermement de Bill dans des mécanismes inconscients récurrents. En effet, le caractère répétitif de ces scènes rappelle la compulsion de répétition habitant Bill lui-même et le poussant à retourner dans les mêmes lieux d'une journée à l'autre. Intervenant à chaque reprise après un événement en rapport avec la sexualité, ces visions s'apparentent à un retour du refoulé. La compulsion de Bill, nourrissant son ressentiment envers Alice, participe également à la souffrance du personnage. Les fantasmes apparaissent tels des représentations de pulsion masochistes maintenant Bill dans un état de jalousie tenace. Cette attitude se retrouve même mêlée de sadisme lorsqu'il insiste pour qu'Alice lui raconte la fin de son rêve alors que cela la met visiblement mal à l'aise et qu'il se doute de ce qu'elle va lui raconter¹⁹¹. À ce propos, Freud fait

¹⁹⁰ Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) », *op. cit.*, p.131.

¹⁹¹ « BILL – But that's not the end, is it? ALICE – No... BILL – Why don't you tell me the rest of it? ALICE – It's... It's too awful. BILL – It's only a dream. » ; « BILL – Ça ne s'arrête pas là, si ? ALICE – Non... BILL – Pourquoi tu ne me racontes pas la suite ? ALICE – C'est... C'est trop affreux. BILL – Ce n'est qu'un rêve. »

l'hypothèse d'un lien entre masochisme – qui se retourne contre le moi –, le sadisme – qui porte sur l'objet sexuel – et la pulsion de mort¹⁹² dans *Au-delà du principe de plaisir*. Cette hypothèse mettrait en lumière le caractère néfaste des visions de Bill, risquant de le mener à sa propre perte, qui serait de rester sous l'emprise des images fantasmées et de n'avoir plus aucun lien avec la réalité. L'interaction entre Alice et l'officier est précisément érotisée par l'image même, par les caractéristiques visuelles que Bill lui attribue, consciemment ou inconsciemment. Son fantasme est finalement ce qui fait littéralement écran à sa propre prise de conscience de la réalité mais qui motive paradoxalement son parcours. Notons que la cinquième scène de fantasme, montrant le paroxysme de l'acte sexuel, fait parvenir le fantasme à son terme. Après cette scène Bill décroche le téléphone afin d'appeler Marion, mais tombe sur Carl. Sans dire mot, Bill raccroche. La voix de Carl advient comme un rappel à l'ordre qui interrompt Bill dans son entreprise d'adultère et lui fait prendre conscience de ce qu'il s'apprêtait à faire en le ramenant à la réalité. Le fantasme de l'adultère d'Alice avec l'officier s'achève donc sur son propre échec d'adultère avec Marion, manifestant l'évolution inconsciente du personnage, enfin libéré de ses visions mais loin d'avoir achevé son parcours psychique initiatique.

Pourquoi une telle nécessité de la prise de conscience ? Le risque de voir Bill prisonnier de ses fantasmes et incapable d'établir un contact avec le réel serait bien susceptible conduire à une réponse possible. Bergson a accordé dans son œuvre philosophique une place importante à la notion de conscience, qui pour lui, amène l'individu à la liberté. Ce lien entre conscience et liberté s'explique et s'articule autour du choix. Lorsqu'il fait un choix conscient, l'individu exprime sa

¹⁹² Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, p.132-134.

liberté. Dans cette compréhension de la liberté, l'acte conscient est considéré comme libre. La mémoire, associée à la conscience, est ce qui soutient la liberté de l'individu. En effet, la mémoire permet l'actualisation de la conscience, l'inscrivant dans la durée et lui donnant accès à l'expérience passée. De ces actes passés et intégrée dans le tissu temporel, la conscience peut envisager dans le futur la portée de ses actes.

« Et la manifestation extérieure de cet état interne sera précisément ce qu'on appelle un acte libre, puisque le moi seul en aura été l'auteur, puisqu'elle exprimera le moi tout entier. En ce sens, la liberté ne présente pas le caractère absolu que le spiritualisme lui prête quelquefois ; elle admet des degrés. »¹⁹³

Gagnant en conscience, l'individu gagne en liberté dans ses actes. Bill, n'ayant pas conscience de lui-même, ni de ce qui l'entoure, ne peut posséder de personnalité et se retrouve finalement entravé dans ses actes : « [...] nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste. »¹⁹⁴. Pour cette raison, Bergson conçoit l'habitude, qui engendre l'automatisation des gestes et des actions, comme la mise en suspens de la liberté. L'individu n'a plus conscience de ses actes et restreint ainsi sa liberté. Selon Bergson, le choix est annihilé par la mécanisation de l'action due à l'habitude. L'acte est alors subi de l'extérieur et ne trouve donc pas son origine dans la volonté du moi. En prenant conscience de lui-même, Bill regagne en fin de compte sa capacité à choisir et à agir dans le monde en tant qu'homme libre.

¹⁹³ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1982, p.124-125.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.129.

2.2.2. *Désir et érotisme : un carnaval de chair*

Eyes Wide Shut nous confronte au thème de la nudité, du désir et de l'érotisme dès le premier plan du film montrant Alice, dans sa chambre et de dos, se dévêtir en laissant négligemment glisser une robe noire à ses pieds. Ce plan, soudain et étonnant à l'ouverture du film, joue avec les attentes du spectateur – Michel Ciment rappelle la réputation sulfureuse ayant précédé la sortie du film ainsi que l'incompréhension et la déception qui se sont emparées par la suite d'une partie du public¹⁹⁵ – autant qu'il déjoue ses repères temporels. Est-elle antérieure ou postérieure aux développements du film ? Pourquoi la situer au début du film, dénuée de tout contexte ?

Il nous semble que la scène est avant tout une mise en scène du corps, de son image et du regard même qui l'observe. Encadrée par deux colonnes d'inspiration classique, faisant face à des rideaux rouges, éclairée par une lumière douce mettant en valeur le teint de sa peau, Alice est d'emblée associée au monde du théâtre et de la représentation. L'on pourrait même aller jusqu'à dire qu'à ce moment du film, c'est davantage Nicole Kidman, l'actrice qui prête son corps au personnage d'Alice, qui prévaut. C'est l'icône que l'on voit ici, le corps dans sa dimension idéalisée et sculpturale. La question qui se pose dès lors est celle de l'observateur. Qui regarde ? Et surtout qui la regarde ainsi se dévêtir en faisant de son corps une icône ? De ce premier plan, où Alice ne pense pas être observée, se dégage l'impression pour le spectateur de voir un instant volé d'intimité, de regarder Alice se dévêtir à la dérobée. Le spectateur se voit donc attribuer dès le début du film une attitude de voyeur, tirant un certain plaisir dans l'action même de voir. Le spectateur n'est toutefois pas le seul à endosser ce rôle. En effet

¹⁹⁵ Michel CIMENT, *Kubrick*, p.256.

rappelons qu'il découvre l'univers du film à travers la perspective de Bill et est amené à adhérer à sa manière de percevoir le monde. C'est bien son regard sur les corps qui va guider celui du spectateur tout au long du film. Bill a une vision idéalisée d'Alice. Ce point de vue se répercute sur de nombreuses scènes montrant Alice dans sa nudité. Diane Morel remarque :

« La composition des plans, parfois même leur traitement particulier, comme c'est le cas des plans du fantasme, placent la nudité d'Alice dans un contexte qui n'est jamais naturaliste, mais est toujours empreint de références théâtrales, picturales ou cinématographiques. »¹⁹⁶

En effet, le tout premier plan d'Alice, nous l'avons vu, possède des références évidentes au théâtre. Le plan d'Alice et Bill devant le miroir de la chambre conjugale, après la soirée chez Ziegler, s'apparente quant à lui à la photographie, l'image du couple étant délimitée par le cadre imposant du miroir (fig.37). Le fantasme de Bill, par son noir et blanc bleuté, son grain et ses mouvements saccadés,



Figure 36. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Troisième scène du fantasme de Bill montrant Alice et l'officier de marine.



Figure 37. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Alice et Bill au retour de la soirée chez Ziegler.

suggère en outre les débuts du cinéma (fig.36). L'on comprend que la nudité d'Alice devient érotique et provoque le désir de Bill car elle est transformée en image, en fantasme de beauté idéale. L'objet de désir de Bill devient icône et quitte le réel, ne laissant aucune place, dans l'imaginaire du personnage, au corps quotidien d'Alice démontrant des besoins prosaïques – comme aller aux toilettes

¹⁹⁶ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.75.

ou mettre du déodorant, scènes dont Bill n'est pas témoin, ou qu'il affecte de ne pas voir. Par sa mise en scène, Kubrick insinue que c'est véritablement le regard qui attribue un caractère érotique à ce dont il est témoin. À l'opposé de l'érotisme du corps d'Alice vu par Bill se trouvent le corps de Mandy, lorsqu'elle est inconsciente dans la salle de bain, et le corps de la patiente que Bill examine dans son cabinet. Là, les corps ne sont pas érotisés par l'image, malgré la beauté physique des femmes, car Bill les regarde avec la perspective professionnelle du médecin. Le corps de Mandy, exposé totalement nu et offert à l'œil du spectateur, pourrait même presque provoquer un sentiment de malaise. Le corps nu, censé provoquer le désir, est ici associé à la mort dans la mesure où la jeune femme est inconsciente. Mandy apparaît ainsi pour la première fois dans le film comme un beau corps sans âme.

La révélation d'Alice bouleverse toutefois la relation de Bill au désir et à l'image, le menant vers une fétichisation de cette dernière tout en opérant un déplacement de valeurs quant au corps objet du désir. Les séquences se déroulant dans la villa de Somerton, où la monstration de la nudité atteint son paroxysme, évoquent tout particulièrement cette évolution. Tout d'abord, la magnificence de la villa renforce la distance entre Bill et ce qui s'y déroule. Il est un regard extérieur pénétrant dans un monde qui lui est étranger. Le caractère étranger du lieu est souligné par le contraste entre l'architecture extérieure de style néo-jacobéen¹⁹⁷ et l'architecture intérieure, d'inspiration manifestement orientale (fig.38).

¹⁹⁷ Style architectural apparu dans les premières années du XIX^{ème} siècle, dans une période de retour à l'architecture de la Renaissance jacobéenne ; la résidence de Mentmore Towers, construite par Joseph Paxton au cours du XIX^{ème} siècle, a servi de décor pour la villa de Somerton.



Figure 38. Photographie du film *Eyes Wide Shut* – Intérieur de la villa Somerton.

L'atmosphère qui imprègne les lieux connote un certain imaginaire orientaliste et fantasmé de la sensualité. Le lieu de l'orgie se transforme en harem, en ailleurs exotique et interdit où l'on se livre à des plaisirs de toute sorte. À ce fantasme visuel répondent les morceaux de musique, composés par Jocelyn Pook, utilisés lors de la cérémonie puis lorsque Bill déambule dans les différentes pièces de la villa. Le premier morceau, *Masked Ball*, est une composition hybride où des accords joués au synthétiseur accompagnent une litanie chantée par un duo de voix masculines. La litanie en question est en réalité un passage du Bhagavad Gita¹⁹⁸, l'une des parties du Mahabharata, chantée en sanskrit et passée à l'envers¹⁹⁹. Le second, *Migrations*, renforce par ses sonorités orientales hypnotiques le fantasme d'exotisme dans lequel est plongé Bill. Ces deux morceaux, analysés par Chloé Huvet en perspective avec la focalisation de la caméra très étroitement liée au point de vue de Bill²⁰⁰, donnent l'impression que

¹⁹⁸ Sergio BASSETTI, *La musica secondo Kubrick*, p.171.

¹⁹⁹ Antoine PECQUEUR, *Les écrans sonores de Stanley Kubrick*, p.56.

²⁰⁰ Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) », *op.cit.*, p.133-135.

Bill lui-même perd ses repères et est sujet à des visions hallucinatoires²⁰¹. Tous ces éléments participent à la particularité du cadre où Bill va de nouveau être confronté à la nudité du corps féminin.

Les femmes masquées participant à l'orgie sont, au début de la séquence, presque entièrement nues. L'exposition de leur corps contraste cependant avec le mystère et l'étrangeté se dégageant de ces femmes. Leur démarche, lente et fluide, fait écho à celle des deux mannequins qui tenaient compagnie à Bill lors de la soirée chez Ziegler. Thomas Nelson fait au sujet de ces dernières une remarque pertinente en notant : « They practically snake their way into Dr. Harford's pants »²⁰². Si la démarche alanguie des mannequins pouvait être séductrice et constituait une référence à la tentation biblique, la démarche des femmes de l'orgie, étrangement semblable d'une femme à l'autre, donne une impression d'automatisme qui tranche avec l'atmosphère apparemment sensuelle du lieu. Diane Morel indique à leur propos : « La mise en scène de 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 statues animées. »²⁰³. Les femmes de l'orgie, avec leur masque, leur démarche semblable et leur corps parfait apparaissent toutes comme des automates créés pour divertir la société secrète de Somerton. Les corps, ainsi montrés pour provoquer le désir, se distinguent contre toute attente par une certaine froideur et n'atteignent pas véritablement le but qui leur a été assigné.

²⁰¹ Les nombreux fondus-enchaînés et la caméra flottante, aérienne, utilisée en travelling avant soulignent visuellement la dimension fantasmagique des séquences dans la villa de Somerton.

²⁰² Thomas NELSON, *Kubrick : Inside a Film Artist's Maze, New and Expanded Edition*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p.262, cité par Christine BONNEVILLE dans « De la Vienne de Schnitzler au New York de Kubrick : de la *Traumnovelle* à *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.134 : « Elles s'insinuent comme des serpents dans le pantalon du Dr. Harford. », traduction de C. Bonneville.

²⁰³ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.75.

La dimension de mise en scène des corps, renforcée par la présence des masques, est extrêmement présente lorsque Bill, livré à lui-même après le départ de la mystérieuse femme masquée, déambule dans les différentes pièces de la villa.

« Nous découvrons avec lui que l'orgie est en fait constituée d'une multiplicité de scènes sexuelles que les spectateurs, en groupe, regardent immobiles. 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 passivité de la part des spectateurs, assignés à une place unique. »²⁰⁴

Bill, endossant pleinement le rôle de voyeur, découvre ainsi une succession de tableaux sans engager d'interaction avec quiconque. Dans une mise en abyme des regards, il devient voyeur de voyeurs masqués observant des corps en pleine représentation de l'acte sexuel. Diane Morel va ainsi jusqu'à évoquer *La leçon d'anatomie* de Rembrandt²⁰⁵, établissant un parallèle entre le corps mort, objet d'étude scientifique, et le corps hybride, entre animal et automate, objet de divertissement. La séquence de l'orgie ne fait donc pas naître l'érotisme mais ressemble plutôt à un fantasme de ce que pourrait être l'érotisme. Le spectateur est mis à distance de l'acte sexuel, qui, de prosaïque et ancré dans le réel, se transforme ici en image servant uniquement à satisfaire le regard. L'on comprend que les personnalités présentes à l'orgie sont davantage intéressées par la dimension visuelle que par l'aspect physique de l'acte sexuel. Les corps, à la fois froids et d'une sensualité évidente, créent un sentiment ambigu chez le spectateur. L'image idéale des corps s'unissant devient, à travers la perspective de Bill, plus qu'une icône – c'est-à-dire une image admirée et vénérée – elle devient un fétiche au sens où Freud définit ce terme dans l'essai « Les aberrations sexuelles », c'est-à-dire un substitut de l'objet sexuel n'étant pas approprié à des

²⁰⁴ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.103.

²⁰⁵ *Ibid.*

fins sexuelles (une partie du corps du partenaire ou un objet lui appartenant).

Freud précise :

« Le cas pathologique ne survient que si l'aspiration au fétiche [...] s'installe à la place du but sexuel normal, et en outre si le fétiche se détache de la personne déterminée, devenant l'objet sexuel unique. »²⁰⁶

Dans le cas de Bill, l'image devient fétiche et le détourne d'une part de tout partenaire en chair et en os – en d'autres termes l'image détourne Bill d'Alice comme elle le détourne, peut-être finalement à juste titre, des corps semi-automates des femmes de l'orgie – d'autre part elle se substitue à l'acte sexuel même. L'idéalisation de l'image atteint son acmé et Bill ne saurait être plus éloigné de la réalité qu'à cet instant, égaré parmi les tableaux de chair d'une froideur artificielle et les actes de copulation virtuels qui s'offrent à lui.

2.3. Histoires de l'œil

2.3.1. Le complexe de castration

Dans *L'inquiétante étrangeté*, Freud met en rapport la peur de Nathanaël d'être privé d'yeux par Copélius, assimilé à l'homme au sable – figure imaginaire qui jette du sable aux yeux des enfants refusant d'aller se coucher pour les faire jaillir de leur orbites, les récupérer et les donner à manger à sa propre progéniture – avec l'angoisse de castration :

²⁰⁶ Sigmund FREUD, « Les aberrations sexuelles » in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, P.U.F., 2010, trad. Pierre Cotet et Franck Rexand-Galais, p.29-30.

« L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration. »²⁰⁷

Cette angoisse de castration est pour Freud le premier motif du sentiment d'inquiétante étrangeté émanant du récit d'Hoffmann. L'angoisse oculaire est l'une des angoisses infantiles les plus « effroyables »²⁰⁸ ; l'angoisse de castration réveille ainsi en l'individu des peurs infantiles refoulées. Leur retour, alors que le stade de l'enfance est dépassé, est précisément ce qui cause le sentiment d'inquiétante étrangeté. L'homme au sable se trouve dans cette perspective associé à la figure du père castrateur, qui en supprimant le membre viril, trouble le fonctionnement du psychisme amoureux et sexuel de Nathanaël – qui tombe sous le charme d'un automate et délaisse sa fiancée bien vivante. L'inquiétante étrangeté du personnage réside dans le fait qu'il réveille les angoisses infantiles enfouies de Nathanaël.

Il est possible de retrouver cette angoisse de castration sous plusieurs aspects dans *Eyes Wide Shut*. Bill est en quelque sorte menacé de castration par la révélation d'Alice, qui fait naître en lui un sentiment d'angoisse diffuse – de type « je ne connais finalement pas celle que je considérais comme une part de moi-même » – tout en remettant en question, par ce défaut de connaissance, le statut d'homme actif qu'il s'était attribué dans leur relation. Les costumes de la scène du joint illustrent très subtilement ce propos. Alors qu'Alice se retrouve dans des sous-vêtements blancs presque transparents – comme Bill aurait pu jusqu'alors concevoir les pensées d'Alice comme transparentes pour lui – son personnage révèle des profondeurs insoupçonnées. À ce moment, Alice rayonne, elle occupe l'espace tandis que Bill reste assis dans une posture légèrement fermée sur elle-

²⁰⁷ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.69.

²⁰⁸ *Ibid.*

même, défensive et particulièrement statique, sur le lit. Bill, par contraste, se voit revêtu dans cette scène d'un boxer noir. Symboliquement, Bill doit faire face à la menace de castration. L'on remarque par ailleurs qu'Alice est, lors de cette scène, filmée en plans relativement larges permettant de la voir dans son ensemble, tandis que les plans montrant Bill sont bien plus resserrés, ne montrant bientôt que la partie haute de son corps. Bill est castré par l'image, privé d'une partie de lui-même. Une manière pour le réalisateur de faire ressentir au spectateur, aussi subtilement soit-il, l'angoisse qui commence à étreindre son personnage. Alice ne pourrait cependant symboliser la figure paternelle castratrice. Red Cloak vient remplir le rôle de père castrateur, manquant d'effectuer symboliquement la castration redoutée par Bill en lui ordonnant de se mettre à nu lors de la scène du tribunal à Somerton. Bill, lors de ses errances, éprouve de nouveau l'angoisse de castration lorsqu'il se fait interpeler et bousculer dans la rue par un groupe de jeunes. Ces derniers le traitent de *faggot* – que l'on pourrait traduire en français par « tafiolo » ou « tapette » – adhérant à une vision de la société qui percevrait les hommes homosexuels comme ayant perdu leur virilité. L'angoisse de castration pousserait donc Bill à remettre inconsciemment en question le fonctionnement amoureux et sexuel de son psychisme.

Faisant l'épreuve de cette angoisse, la figure de Bill tente de se redéfinir en endossant le rôle du séducteur. Avant la scène du joint, le spectateur ne voit Bill que dans une seule situation de séduction, lorsqu'il se trouve en compagnie de Gayle et Nuala à la soirée de Ziegler. Le personnage adopte toutefois une position passive dans cette situation, prenant un certain plaisir à se laisser questionner et guider par les deux mannequins, sans sembler pour autant comprendre leur véritable but. Cette scène présente davantage Bill en tant qu'objet sexuel ou

amoureux plutôt que comme sujet. Dans son essai « *Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender* », Lindiwe Dovey relie cette volonté d'être objet sexuel au narcissisme de Bill, en avançant que ces deux traits ne sont pas incompatibles :

« Bill's willingness to be made a sexual object by the models contradicts Mulvey's claim that, in traditional film narrative, "the male figure cannot bear the burden of sexual objectification."²⁰⁹ We are presented with a character who is so focused on himself as a sex object that he is more concerned with being looked at than he is at looking at anyone else, and especially his wife. »²¹⁰

Après la révélation d'Alice, puis celle de Marion, Bill emprunte une voie différente et décide d'essayer de se redéfinir en sujet actif dans l'interaction de séduction. Bill se pare progressivement du masque du séducteur. D'abord hésitant avec Domino, puis plus affirmé avec la femme masquée de l'orgie, Bill est rentré entièrement dans son nouveau rôle le lendemain. Cherchant à résoudre les mystères de la veille, c'est en usant de son charme et de sa carte de médecin qu'il obtient des informations auprès de la serveuse de chez Gillespie's et du réceptionniste de l'hôtel dans lequel séjournait Nightingale. C'est avec l'intention de séduire Marion qu'il décroche son téléphone une fois la nuit tombée, puis qu'il se rend chez Domino, pour finalement tenter d'y séduire la colocataire de cette dernière. Remarquons cependant que les tentatives de séduction de Bill tournent généralement court et n'aboutissent jamais. La première fois chez Domino, Bill est interrompu par l'appel de sa femme ; à Somerton, le dialogue entre Bill et

²⁰⁹ L'auteur fait référence à l'essai de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge, 1988, sous la direction de Constance Penley, p.63 ; « La volonté de Bill d'être considéré comme objet sexuel par les mannequins contredit l'affirmation de Mulvey selon laquelle, dans la narration filmique traditionnelle, "le personnage masculin ne peut pas porter le fardeau de l'objectivation sexuelle". Il nous est présenté un personnage qui est si centré sur lui-même en tant qu'objet sexuel qu'il est plus préoccupé par le regard que l'on porte sur lui que par celui qu'il porte sur n'importe qui d'autre, et principalement son épouse. », notre traduction.

²¹⁰ Lindiwe DOVEY, « *Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender* », *op. cit.*, p.176.

Mandy est interrompu par un majordome qui conduit Bill face à Red Cloak ; lorsque Bill appelle Marion, c'est Carl qui intercepte le coup de téléphone ; enfin, Sally met fin aux avances de Bill en lui annonçant que Domino est atteinte du sida. Tous ces échecs font écho à la première scène de séduction dans laquelle Bill est objet et dans laquelle les avances des mannequins sont interrompues par un majordome de Ziegler. L'angoisse de castration émanant du sentiment d'inquiétante étrangeté rend en effet le personnage qui l'éprouve impuissant à agir dans le monde et auprès d'autrui. L'impuissance de Bill est caractéristique de son éloignement au monde ; auparavant impuissant, Bill constate maintenant son impuissance sans pour autant y trouver de solution.

Par ces échecs répétés, auxquels un hasard particulièrement acharné semble le contraindre, Bill possède certains traits communs avec le personnage de Don Juan tel qu'il a été créé par Mozart dans son opéra *Don Giovanni*. Don Giovanni voit ses tentatives de séduction continuellement contrecarrées par le personnage de Donna Elvira après avoir été au début de l'opéra interrompu dans ses « avances » à Donna Anna par le Commandeur, père de celle-ci et figure du père castrateur dont l'ombre pèse sur le séducteur jusqu'à sa damnation finale. Ce dernier va donc de déconvenues en échecs malgré son charme et sa réputation : il envisage de séduire une jeune femme éperdue avant de s'apercevoir que ce n'est autre que Donna Elvira elle-même – qu'il avait épousée puis abandonnée ; séduit Zerlina, une paysanne, avant de voir surgir Donna Elvira, furieuse ; réitère enfin ses avances à Zerlina pour être de nouveau interrompu par Donna Elvira, Donna Anna et son fiancé Don Ottavio. La figure de Donna Elvira intervient inlassablement, même lors de l'ultime festin de Don Giovanni, animée et envoyée par des puissances supérieures. Elle incarne la force de vie et l'espoir de

rédemption venant s'opposer à la tendance destructrice de Don Giovanni. Le hasard contraignant Bill à l'échec peut être compris comme cette force supérieure se manifestant par divers moyens, cette pulsion de vie entrant un conflit avec la pulsion de mort qui maintient le personnage dans un état de jalousie vengeresse. L'incarnation de cette pulsion de vie la plus évidente est certainement le personnage de Mandy lui-même. Elle sauve²¹¹ Bill, rachète son attitude par son intervention lors de la scène du tribunal à Somerton ainsi que par sa présence à la morgue. Le cadavre de Mandy permet à Bill, dans un moment de catharsis, d'aller au bout de ses désirs érotiques destructeurs. Le personnage ainsi purgé de ses passions peut désormais délaissé son rôle de séducteur et emprunter une nouvelle voie afin d'entreprendre son retour au monde.

L'angoisse oculaire s'insinue dans le film par d'autres moyens, cette fois-ci purement visuels. L'image qui se donne devant nous, spectateurs, nous devient paradoxalement inaccessible tout comme le monde de Bill, sur lequel il pense avoir emprise, se révèle ne pas être tel qu'il le concevait. Notons pour commencer que Bill ne semble identifier la femme masquée, qui se nomme Amanda Curran et dont il a pourtant vu le visage à la morgue, à Mandy, la femme qu'il a sauvée d'une overdose l'avant-veille, que lorsque Ziegler le lui fait remarquer : « Come on. It was always gonna be just a matter of time with her. Remember, you told her so yourself. You remember, the one with the great tits who OD'd in my bathroom? »²¹², réplique face à laquelle Bill reste sans voix, stupéfait. Son angoisse de castration se révèle là tout à fait fondée puisqu'il est mis devant le fait indéniable que ses yeux n'ont pas reconnu Mandy. Ses yeux, ayant pourtant vu à plusieurs

²¹¹ Le terme utilisé par Mandy lors de l'orgie est « I am ready to redeem him. », traduit en français dans l'édition DVD du film par « Je suis prête à le racheter. »

²¹² « De toi à moi, pour elle ce n'était jamais que reculer pour mieux sauter. Tu te rappelles, tu lui avais dit toi-même. Tu te souviens de la fille aux gros nichons, l'overdose dans ma salle de bain ? », traduction de l'édition DVD du film.

reprises la même femme dans sa nudité, ont été incapables de regarder. L'accent est mis sur la différence entre la vue, c'est-à-dire la perception des objets grâce à l'organe visuel, et le regard, apparenté à l'examen attentif de ces objets. L'expérience de Bill est également vécue par le spectateur. Cette expérience de la castration oculaire, du constat de l'inaptitude de la vue, sens privilégié par lequel l'homme entre en contact avec le monde, participe au sentiment diffus d'étrangeté se dégageant des images du film. Comme Bill, le spectateur pourra se poser la question de l'identité de la femme masquée et de Mandy lors de la présentation du cadavre à la morgue. Montré dans une perspective étrange en plongée totale, les yeux ouverts, le teint pâle, le corps d'Amanda Curran, « la femme masquée », n'éveille pas spontanément le souvenir de celui de la femme aperçue au début de film, inconscient mais encore vivant²¹³. Les corps sont donnés à notre vue, nus, mais il est difficile d'établir avec certitude l'identité des corps en se reposant uniquement sur notre perception visuelle. L'image, dans sa platitude²¹⁴ et son immédiateté, nous échappe et nous ne pouvons nous appuyer sur ce que nous voyons.

De façon plus subtile, Kubrick fait usage d'une grande profondeur de champ afin de créer cette impression d'imprécision de la vision. Les détails du décor sont visibles, manifestes, mais le spectateur ne les voit pas. Ce procédé de

²¹³ Si Bill identifie pourtant le cadavre d'Amanda Curran avec le corps de la femme masquée sans identifier le cadavre avec celui de Mandy vue au début du film, l'examen de la liste de distribution des rôles révèle que deux actrices se sont en réalité partagé ce personnage double. Mandy fut interprétée par Julianne Moore, tandis que la femme masquée fut interprétée par Abigail Good.

²¹⁴ Au sujet de la platitude de l'image chez Kubrick, Philippe Fraisse remarque dans *Le Cinéma au bord du monde – Une approche de Stanley Kubrick*, Paris, Gallimard, 2010, p.132 : « L'image chez Kubrick est plate, et ce en un double sens. D'abord parce qu'elle ne semble pas avoir de signification précise, ou parce que son sens est toujours miné par une implicite parodie. Mais surtout la platitude des images kubrickiennes est une donnée plastique, que nous pouvons mettre en évidence à travers deux éléments stylistiques que sont le travelling avant et le zoom. » Ces deux procédés techniques, supposés attirer l'attention du spectateur sur un élément narratif, perdent cette dernière fonction pour être ramenés à celle de trompe-l'œil : le spectateur ne progresse pas dans l'image, ni dans la compréhension de la signification de celle-ci, il ne peut que constater sa présence.

mise en scène se retrouve tout particulièrement dans l'appartement des Harford. Dans la chambre d'Alice et Bill, par exemple, des éléments changent d'une journée à l'autre (le lendemain de la soirée chez les Ziegler) : si, par un effort d'imagination, l'on peut éventuellement concevoir qu'Alice ait changé les draps du lit conjugal dans la journée – de blancs (fig.39) ils deviennent rouges (fig.40) – il est moins concevable qu'elle ait aussi entrepris de changer leurs lampes de chevet. Il en va de même pour plusieurs éléments du décor dans la salle de bain de Ziegler, pour la position comptoir de Rainbow Fashions et pour d'autres décors – comme dans la salle à manger des Harford, où apparaît, d'un plan à l'autre, une bouteille bleue (fig.41 et 42).



Figure 39. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – La chambre des Harford avant la soirée de Ziegler.



Figure 40. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – La chambre des Harford le lendemain soir.



Figure 41. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Une scène familiale.



Figure 42. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Apparition d'une bouteille bleue sur le buffet au contre-champ suivant.

De telles ruptures de continuité pourraient être attribuées à un manque de rigueur si l'on oubliait l'obsession de Kubrick pour le cadre, la composition et les détails²¹⁵. Dans une interview de Sydney Pollack pour *Positif*, l'acteur se rappelle l'attitude presque maniaque avec laquelle Kubrick réarrangeait la disposition du décor :

« Pour tout il était méticuleux. Et il trichait incroyablement. Il enlevait une lampe ou un téléphone, même dans la scène de la salle de bains. C'était incroyable. La

²¹⁵ Larry Smith, chef-opérateur du film, souligne la méticulosité avec laquelle Kubrick composait ses décors et ses cadrages : « Stanley would tell the production designers and set dressers exactly what type of lamps, chairs or decor he wanted, and he always preferred using the best materials – he wouldn't use paper and wood if it was possible to do it with plaster, cement or brick. If we didn't like the color of the walls or something else in the scene, he'd have them changed. », cité par Stephen Pizzello, « A Sword in the Bed », *American Cinematographer*, octobre 1999 ; « Stanley indiquerait aux décorateurs et aux accessoiristes exactement le type de lampes, de chaises ou de décor il voulait, et il préférerait toujours utiliser les meilleurs matériaux – il n'utiliserait pas du papier et du bois si c'était possible de le faire avec du plâtre, du ciment et de la brique. Si la couleur des murs ou quoi que ce soit d'autre dans la scène ne nous plaisait pas, il le faisait changer. », notre traduction.

script et moi, nous nous regardions et je le grondais. Il répondait que personne ne s'en rendrait compte. »²¹⁶

Et en effet, personne ne s'aperçoit de rien, en tout cas au premier visionnage du film. Michel Chion va plus loin dans cette analyse et remarque que lors de l'orgie, la femme accompagnant l'homme au masque blanc qui salue Bill à son arrivée se substitue à une autre, d'un plan à l'autre, quand elle quitte le bras de l'homme au masque pour aller parler à Bill.

« They both wear the same mask and are with the same man (hence the confusion), but they do not have the same breasts (the second woman's are heavier) or the same pubic hair (the first woman's is more shaved). In the normal run of things every member of the audience might be expected to notice this; but to do so, they would have to take a good look at the taboo body parts on display before their eyes, they would have to compare breasts and pubic hair. Perhaps the spectators are ashamed to look at what is shown to them; they don't always dare to really see what they're watching: "You're not even looking at it." »²¹⁷

Ce passage montre la censure même de l'image par la vision, révélant l'influence des mœurs et des codes sociaux sur cette dernière. L'image rendrait ainsi l'œil aveugle à ce qu'il tente de voir. Kubrick amène le spectateur dans une expérience où l'image se joue de lui, tournant en dérision sa capacité à voir, remettant en question l'acuité de ses sens et la véracité de sa perception. Ma vision et plus généralement mes sens me permettent-ils d'établir un lien avec le monde ? Comme le suggère Michel Chion²¹⁸, *Eyes Wide Shut* pousse peut-être à se demander si le voir n'est pas en fin de compte une simple illusion que le cinéma aura contribué à construire.

²¹⁶ Entretien de Sydney Pollack, « Ce que voulait Stanley » par Michael Henry réalisée le 23 juillet 1999 et parue dans *Positif*, n°463, septembre 1999.

²¹⁷ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.8-9 ; « Elles portent toutes les deux le même masque et sont en compagnie du même homme (d'où la confusion), mais elles n'ont pas la même poitrine (celle de la seconde femme est plus pesante) ou les mêmes poils pubiens (ceux de la première femme sont plus rasés). En temps normal, l'on s'attendrait à ce que tout spectateur dans le public le remarque. Mais pour ce faire, ils auraient à poser le regard sur les parties taboues du corps exposés devant leurs yeux, ils auraient à comparer poitrines et poils pubiens. Peut-être que les spectateurs ont honte de regarder ce qui leur est montré ; ils n'osent pas toujours vraiment voir ce qu'ils regardent : "Vous ne regardez même pas." », notre traduction.

²¹⁸ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.8-9.

2.3.2. *Regard à travers le miroir*

Le prénom d’Alice, compte tenu de l’association de son personnage avec le miroir et le monde du rêve, ne saurait avoir été choisi au hasard. L’on a évidemment en tête la jeune héroïne des romans de Lewis Carroll, qui, dans *De l’autre côté du miroir*, évolue dans un monde à l’envers construit sur le modèle du jeu d’échecs. L’Alice d’*Eyes Wide Shut* partage avec son homonyme littéraire la capacité d’accéder à un autre monde par la puissance de son imagination. L’on peut très aisément remarquer ce glissement du réel à l’imaginaire grâce aux lunettes de vue du personnage. En effet, contrairement à Bill, Alice porte occasionnellement des lunettes. Michel Chion remarque qu’Alice n’a pas ses lunettes quand elle raconte à Bill son fantasme avec l’officier de marine, mais qu’elle les a pendant la scène de fin, lors de la discussion finale du couple²¹⁹. L’on ajouterait qu’elle les porte aussi lors de la scène d’introduction, alors qu’elle termine de se préparer pour la soirée de Ziegler, ainsi que pendant la journée du lendemain, en vaquant à ses occupations habituelles. Les lunettes d’Alice sont donc associées au monde quotidien. Quand elle les enlève – diminuant sa vue – elle accède symboliquement au monde de ses fantasme, renforçant d’autant plus le contraste avec son mari, qui ne porte pas de lunettes mais ne semble voir ni l’un ni l’autre. Deux scènes montrent tout particulièrement ce passage de la réalité quotidienne à l’univers du fantasme. La première a lieu au retour de la soirée chez Ziegler. Face au miroir de la chambre conjugale, Alice, nue, retire ses boucles d’oreille. Elle est bientôt rejointe par Bill, qui l’enlace puis contemple leur reflet. L’enlaçant à son tour, elle retire ses lunettes puis jette un regard distant à leur

²¹⁹ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.49.

image. Le regard d'Alice prend une nouvelle signification quand elle est mise en perspective avec la révélation qu'elle fait à Bill le lendemain soir. L'on comprend que son regard vers le miroir atteignait certainement son propre imaginaire érotique, jusque-là insoupçonné par son mari ; Alice regardait à ce moment par-delà le reflet. La seconde scène se déroule lors du bref passage de Bill à l'appartement, avant ses aventures de la deuxième nuit. La veille, Alice lui avait raconté le rêve duquel Bill venait de l'éveiller et dans lequel elle participait à une orgie. Bill observe sa femme en repensant à son récit et la voix d'Alice se fait entendre en off : « I was fucking other men ». À cet instant, Alice lève les yeux et regarde son mari par-dessus ses lunettes, en lui souriant. Que voit-elle à ce moment ? L'existence du monde intérieur de fantasmes et de rêves d'Alice est rendue manifeste, ce qui participe à l'impression qu'Alice nous échappe, tout comme sa compréhension devient impossible pour son mari. L'épisode du rêve et de son récit cultive la dimension onirique attachée au personnage d'Alice : elle est la rêveuse, celle dont les yeux, une fois fermés au monde extérieur, s'ouvrent à l'imaginaire du rêve et du fantasme. L'œil d'Alice est donc bien différent de celui de Bill. Le personnage d'Alice, grâce à sa dimension corporelle, physique, porte un regard lucide sur le monde, elle est intriquée dans le quotidien, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir un lien étroit avec ses désirs et son imaginaire.

Comment parvenir à établir un rapport au monde par le regard sans tomber dans les pièges tendus par l'image, qui mène si aisément hors de ce même monde ? Merleau-Ponty affirme dans *L'Œil et l'Esprit* que l'apprentissage de la vision ne se fait pas seulement par l'apprentissage du fonctionnement physique et optique – c'est-à-dire scientifique – de l'œil comme l'a montré Descartes avec sa *Dioptrique* en 1637, mais qu'il se fait aussi et surtout par la prise en compte du

phénomène perceptif lui-même. C'est pour cette raison que la réflexion de Merleau-Ponty est si profondément enracinée dans la matière et prend forme à partir des œuvres d'art perceptibles par le corps. Le paradoxe soutenant *L'Œil et l'Esprit* fut formulée très explicitement par le philosophe dans son ouvrage publié à titre posthume, *Le Visible et l'Invisible* : « Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. »²²⁰. Hors de toute pensée conceptuelle scientifique, de toute rationalisation de la perception par le jugement et l'entendement, Merleau-Ponty propose d'opérer un retour à la source, c'est-à-dire aux choses mêmes, aux phénomènes qui ont un impact direct sur notre perception. La notion de contact et la nécessité de ce contact sont au centre de *L'Œil et l'Esprit* dans la mesure où Merleau-Ponty considère le monde comme une *éttoffe*²²¹ à partir de laquelle notre corps, comme tous les autres corps, sont faits. Une interdépendance se crée alors entre les corps composant le monde. La perception serait le mode privilégié d'accès à ces autres corps auxquels nous sommes liés. Il serait intéressant de mettre ici en parallèle deux formules, l'une de Merleau-Ponty : « Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. »²²², l'autre de Bergson dans le premier chapitre de *Matière et mémoire* : « J'appelle matière l'ensemble des images, et perceptions de la matière ces même images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps. »²²³. La matière et la perception de cette matière font appel à la capacité de la vue, et c'est par l'image que le corps, notre corps, a accès à ce monde sensible, aux phénomènes et au réel.

²²⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.18.

²²¹ Merleau-Ponty s'inspire ici de la réplique de Prospero dans *The Tempest* (IV,1) de William Shakespeare : « We are such stuff/As dreams are made on », « Nous sommes de l'étoffe/Dont les songes sont faits », trad. André Markowicz, *La Tempête*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

²²² Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p.13

²²³ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p.17.

Il s'agit de comprendre alors que le sujet de la vision n'est pas l'esprit ou la raison, mais le corps, et plus encore, le corps qui est le mien. C'est le corps et son enracinement dans le réel que Merleau-Ponty propose de prendre en compte comme fondement de sa compréhension de la perception. Le voir est associé au mouvoir du corps :

« Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. »²²⁴

D'où l'importance de l'acte, qui est engendré par le phénomène de vision et engendre à son tour d'autres phénomènes pouvant être perçus. C'est la vision qui détermine la possibilité du corps à atteindre d'autres corps par le mouvement ; la vision est considérée comme condition du mouvement et les deux phénomènes sont inextricablement liés. Vision et mouvement, du corps et des corps, forment un moyen de connaissance du monde, et ce à la fois par un point de vue externe sur les choses – « je vois les corps » – mais aussi et surtout par un point de vue interne, intérieur à soi – « je suis un corps ». La séparation de l'âme et du corps est ici récusée par le corps « opérant et actuel » de Merleau-Ponty car les corps n'apparaissent à mon esprit que lorsqu'ils sont regardés par mes yeux, et donc appréhendés par mon corps. La relation indéfectible entre le voir et le mouvoir compose ainsi de part en part notre être-au-monde, c'est-à-dire notre mode d'existence dans ce monde en tant que corps.

La notion de chiasme, ou d'entrelacs, est sous-jacente dans *L'Œil et l'Esprit*, mais inhérente à la pensée de Merleau-Ponty. Le chiasme, figure de style entrecroisant quatre termes sous la forme AB-B'A', exprime l'intrication présente entre le voir et le mouvoir tout en maintenant la différence et l'autonomie de

²²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, p.13

chacun de ses modes d'action du corps. Une duplicité de ces modes se fait jour grâce à la notion de chiasme. En effet, mon corps voit, mais il est aussi visible, et le monde apparaît à mon corps tout comme il contient mon corps. Dès lors, Merleau-Ponty révèle un paradoxe fondamental : le monde, dont je fais partie en tant que corps, est à la fois distance et contact, distance car je dois voir et me mouvoir pour approcher d'autres corps, mais aussi contact car je ne peux m'extraire du monde, je suis constamment en contact avec lui. La perception du phénomène est une mise en contact des corps, qui constitue un éveil, et même un double éveil, selon Merleau-Ponty : l'éveil de ce qui est regardé par celui qui regarde et l'éveil de celui qui regarde par ce qu'il regarde.

Le personnage d'Alice, par son regard allié à sa conscience de son corps, marque son intrication dans le réel. Le regard d'Alice se présente alors comme un remède aux visions idéalisées de Bill. La mise en scène de Kubrick, en nous proposant ces deux perspectives sur le monde permet de confronter le spectateur à sa propre capacité – ou incapacité – à voir tout en donnant les indices d'une possibilité de réappropriation de cette vision :

« Aussi le premier travail de l'artiste est de déchiffrer les rideaux de visibilité que chaque époque fait tomber sur nos yeux afin de rééduquer le regard à un voir plus inaugural. Cette rééducation est constamment à l'œuvre chez Kubrick. Le fruit de ce long travail est une forme de poésie qui se caractérise à la fois par un refus de l'immédiat et du donné ainsi que par la mise en jeu des poncifs de notre civilisation afin peut-être d'en éprouver la résistance. »²²⁵

²²⁵ Philippe FRAISSE, *Le Cinéma au bord du monde*, p.116.

2.4. Angoisse et scepticisme

2.4.1. L'inquiétante étrangeté comme épreuve du scepticisme

Dans son essai intitulé « The Uncanniness of the Ordinary », publié dans *In Quest of the Ordinary – Lines of Skepticism and Romanticism*, Stanley Cavell fait une relecture de *L'inquiétante étrangeté* ainsi que de *L'Homme au sable* afin d'en proposer une lecture faisant le lien entre psychanalyse et philosophie du langage ordinaire. À travers cet essai, Cavell démontre sa compréhension de la nouvelle d'Hoffmann comme étant un drame du scepticisme. Remarquant l'étrangeté du geste par lequel Freud écarte d'emblée l'hypothèse de Jentsch selon lequel l'incertitude intellectuelle portant sur l'ontologie d'un élément du réel serait à l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté – et opposant à cette interprétation sa propre réflexion concernant l'angoisse de castration – Cavell souligne la volonté du psychanalyste de s'écarter des questionnements de la philosophie :

« One would have expected Freud [...] to invoke the castration complex precisely as a new explanation or interpretation of the particular uncertainty in question, that is, to suggest that Hoffmann's insight is that one does not resolve the uncertainty, or achieve the clear distinction, between the animate and the inanimate, until the Oedipal drama is resolved under the threat of castration. »²²⁶

Cavell offre un autre éclairage au point de vue de Jentsch en proposant une lecture sceptique de son hypothèse. Le scepticisme met en doute la connaissance et la possibilité de constituer une quelconque connaissance. L'incertitude

²²⁶ Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary » in *In Quest of the Ordinary – Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1988, p.156 ; « L'on se serait attendu à ce que Freud [...] fasse appel au complexe de castration précisément comme étant une nouvelle explication ou interprétation de l'incertitude spécifique en question, c'est-à-dire qu'il suggère que la clairvoyance d'Hoffmann est dans l'idée que l'on ne résout pas l'incertitude, ou que l'on ne parvient pas à la nette distinction, entre l'animé et l'inanimé avant la résolution du drame œdipien sous la menace de castration. », notre traduction.

éprouvée face à un objet du réel se rapporte à la possibilité de connaître cet objet. Il s'agit d'éprouver à ce moment-là, sous l'emprise d'un sentiment d'angoisse – l'inquiétante étrangeté – l'existence d'autrui et sa reconnaissance en tant que tel, c'est-à-dire autre, extérieur à l'individu sceptique. Le scepticisme exprimé face à soi et au monde soulève la question « comment puis-je être sûr de ma propre existence et de celle d'autrui ? ». Le geste de Freud, qui s'écarte ainsi du champ philosophique, peut être compris comme relevant de sa volonté de dissocier psychanalyse et philosophie. Dans « Psychanalyse et cinéma : Moments de *Lettre d'une inconnue* »²²⁷, Cavell cite Freud, qui énonce dans *L'Interprétation des rêves* : « Nous avons ici le sentiment que l'interprétation des rêves pourrait nous donner sur la structure de l'esprit des notions que jusqu'à présent nous avons vainement attendues de la philosophie. ». Le geste de la pensée, qui opère une conversion ou même une différenciation, fut souligné par Cavell, qui compare la prise de distance de Freud avec celle effectuée par Ludwig Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques* : « C'est comme si chez Wittgenstein et Heidegger, l'homme en tant que tel était voué à deux activités radicales et jumelles, philosopher et défaire la philosophie. »²²⁸. Le questionnement sceptique du rapport de l'individu au monde et son lien avec le sentiment d'inquiétante étrangeté, qui peut être considéré comme une variation du sentiment d'angoisse éprouvé par l'homme face à un monde qui lui échappe, est donc évacué par l'analyse freudienne dans un mouvement qui s'apparenterait au processus de refoulement, faisant apparaître le scepticisme comme en lui-même étrangement inquiétant.

²²⁷ Stanley CAVELL, « Psychanalyse et cinéma : Moments de *Lettre d'une inconnue* » in *La Protestation des larmes – Le mélodrame de la femme inconnue*, Paris, Capricci, 2012, trad. Pauline Soulat, p.139.

²²⁸ *Ibid.*, p.141.

Ce que Cavell souligne en outre dans son analyse de la lecture faite par Freud de *L'Homme au sable*, c'est l'erreur faite par ce dernier lors de son examen de la chute finale du récit. La relecture de Cavell nous permet d'établir un parallèle frappant entre le parcours de Nathanaël et celui de Bill, faisant tous deux l'expérience de l'inquiétante étrangeté ainsi que du scepticisme face au monde. Freud rapporte dans son essai que c'est en voyant la même chose que Clara du haut du beffroi (« Nathanaël regarde la même chose avec la longue-vue de Coppola »²²⁹) – et donc, on le suppose, en voyant Coppola/Coppélius en contrebas –, que Nathanaël est pris de folie. Or Freud propose ici sa propre lecture du texte – peut-être son propre souvenir du texte – qui omet le fait que la première chose que voit Nathanaël à travers la longue-vue, c'est Clara elle-même : « Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche ; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Klara stand vor dem Glase ! – Da zuckte es krampharf in seinen Pulsen und Adern [...] »²³⁰. Nous pouvons voir que la réaction de Nathanaël après la brève vision de Clara, agrandie par la longue-vue, est immédiate. Mettant en perspective cette courte phrase avec le dernier paragraphe du récit, où le lecteur découvre Clara au bras d'un homme avenant et entourée de deux enfants, Cavell émet l'hypothèse que c'est bien ce quotidien, Clara dans toute son humanité et dans sa féminité que Nathanaël a vu à travers la longue-vue. Il est intéressant de noter par ailleurs la mention que fait Cavell de l'ordinaire à travers le personnage de Clara, que l'on peut mettre en lien avec celui d'Alice. Le personnage fait référence, de façon très explicite par son prénom, à la clarté de la raison, c'est elle qui tente de calmer les fantasmes et les inquiétudes de Nathanaël lorsqu'il croit

²²⁹ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.63.

²³⁰ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, p.34 : « Nathanaël mit machinalement la main à sa poche latérale ; il y trouva la longue-vue de Coppola, regarda de côté – Clara se tenait devant la lunette ! – À cet instant, son pouls et ses artères tressaillirent convulsivement [...] », notre traduction.

voir Coppélius revenir en Coppola, et c'est elle qui, par son rôle de fiancée – et donc de future mariée, dans la mesure où le mariage représente un contrat opérant la reconnaissance de l'union de deux individus au sein d'une communauté –, ancre le personnage de Nathanaël dans le monde. Le prénom d'Olympia, par ailleurs, fait quant à lui référence au mont attribué aux dieux de la mythologie grecque. Olympia est la figure de la femme idéale, mais elle n'est en aucun cas réelle et relève davantage du concept abstrait que du monde auquel appartient Nathanaël. Alice, tout comme Clara, représente par son statut d'épouse un lien entre Bill et le monde, plus précisément la communauté dans laquelle ils vivent et qui reconnaît leur union.

Si l'on considère que Nathanaël fait l'expérience du scepticisme tout au long du récit, étant confronté à l'incertitude du monde et de l'existence d'autrui à travers la figure d'Olympia, il est possible de considérer sa crise de folie finale comme un refus du monde et l'échec du personnage à l'épreuve du scepticisme. Nathanaël, en choisissant Olympia, l'automate, repoussait le moment de la confrontation avec l'autre et par-là même la reconnaissance d'autrui en tant qu'être autonome avec sa volonté propre. Nous pouvons voir Bill effectuer exactement le même mouvement lorsqu'il déambule dans les pièces de Somerton, au milieu des corps-automates parfaits et de leurs observateurs immobiles. Ses aventures nocturnes témoignent de sa réticence à reconnaître l'altérité d'Alice ainsi que son humanité. C'est encore par cette résistance à la reconnaissance d'autrui qu'il est guidé lorsqu'il se retrouve à la morgue, penché au-dessus du cadavre de Mandy. Mandy, la femme masquée, associée à la figure de l'automate par son masque, sa démarche et son statut de prostituée – elle ne signifie rien pour Ziegler, qui la considère comme un objet – est maintenant la figure de la mort au

sens où un objet inanimé peut être privé de vie. Bill se penche alors vers son visage comme pour lui donner un baiser. Par cette approche de l'inanimé, du non-vivant par le désir, le personnage de Bill porte à son acmé le refus du réel. Il opère un retournement de valeurs complet en associant le désir sexuel et l'érotisme au cadavre, à l'inanimé, au lieu de son épouse. C'est un geste que l'on retrouve aussi chez Nathanaël, lorsque celui-ci lance à Clara : « Du lebloses, verdammtes Automat ! »²³¹. Ici, Nathanaël impuissant à convaincre Clara de l'identité entre Coppélius et Coppola, se voit imposer une limite, à savoir celle des pensées d'autrui, auxquelles il n'a pas accès et qu'il ne peut contrôler. Par sa réplique, Nathanaël tente de réduire le pouvoir de Clara, son altérité, autant qu'il le peut en l'éloignant de l'humanité pour la cantonner à un objet sans volonté. Comme l'analyse très judicieusement Cavell :

« Then when Nathaniel glimpses Clara in his glass we might glimpse that again something has come to life for him – Clara as she is, as it were, in her ordinariness, her flesh-and-bloodness, since it means bearing her separateness, her existence as other to him, exactly what his craving for the automaton permitted him to escape [...] »²³²

Nathanaël, en refusant Clara, échoue dans son épreuve du scepticisme et refuse en même temps le monde. À deux reprises, Nathanaël décrit le regard des deux figures féminines qui l'entourent. Le regard d'Olympia est introduit ainsi : « Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie

²³¹ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, p.21 : « Maudit automate sans vie ! », notre traduction.

²³² Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary », *op. cit.*, p.157 ; « Alors, quand Nathanaël aperçoit Clara dans sa lunette, nous pourrions entrevoir que quelque chose est revenu à la vie chez lui – Clara telle qu'elle est, pour ainsi dire, dans sa dimension ordinaire, de chair et de sang, puisque cela signifie porter le poids de sa différence, de son existence étrangère à lui, exactement ce à quoi son désir pour l'automate lui permettait d'échapper. », notre traduction.

mit offenen Augen.»²³³. Parallèlement à cette description, il est possible d'observer celle du regard de Clara : « Nathanael blickt in Klaras Augen ; aber es ist der Tod, der mit Klaras Augen ihn freundlich anschaut. »²³⁴. Loin de penser à la mort face au regard inanimé d'Olympia, Nathanaël la voit très clairement dans les yeux de sa fiancée vivante. Par-delà le retournement de valeurs subi par le jeune homme²³⁵ et la description inquiétante de la mort accueillante, il serait intéressant de considérer ici la mort non dans sa dimension funeste, mais dans la possibilité de renouveau qu'elle offre. Clara est associée à la mort, mais aussi la vie qui la précède et lui succède, là où Olympia, écran placide des fantasmes du jeune homme, n'offre rien. L'inquiétante étrangeté, dans le film comme dans le récit, réside dans le point de vue brouillé du protagoniste et le drame se trouve pour le personnage dans l'impossibilité de savoir ce qu'il en est du monde :

« There is a repetition necessary to what we call life, or the animate, necessary for example to the human ; and a repetition necessary to the mechanical ; and there are no marks or features or criteria or rhetoric by means of which to tell the difference between them. »²³⁶

La comparaison entre Nathanaël et Bill diverge toutefois au moment où Bill interrompt finalement son geste au-dessus du cadavre de Mandy pour la regarder dans les yeux. Cette interruption spontanée – la première effectuée par le personnage lui-même depuis la révélation d'Alice – est hautement révélatrice de l'évolution de sa perception sceptique du monde. C'est en plongeant ses yeux

²³³ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, p.16 : « Elle ne sembla pas me remarquer, et ses yeux avaient d'ailleurs quelque chose de fixe, presque, dirais-je, comme si elle était aveugle ; comme si elle dormait avec les yeux ouverts. », notre traduction.

²³⁴ *Ibid.*, p.21 : « Nathanaël regarde dans les yeux de Clara, mais c'est la mort qui le regarde amicalement avec les yeux de Clara. », notre traduction.

²³⁵ Remarquons que contrairement à Bill, qui manifeste de plus en plus activement son désir de tromper Alice par vengeance, Nathanaël semble totalement passif dans son approche d'Olympia, subissant ainsi son scepticisme.

²³⁶ Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary », *op. cit.*, p.158 ; « Il y a une répétition essentielle à ce que nous appelons la vie, ou l'animé, essentielle par exemple à l'homme ; et une répétition essentielle au mécanique ; et il n'y a ni marque, ni caractéristique ni critère ni rhétorique par le moyen desquels établir la différence entre les deux. », notre traduction.

dans ceux de Mandy, sans s'en détourner, que Bill pose son premier regard sur le réel et prend conscience de ce qu'il était sur le point de faire. En allant au bout de l'expérience du scepticisme, Bill est amené à enfin regarder le monde tel qu'il est et parvient à passer outre l'écran que ses visions établissaient entre lui et le réel.

2.4.2. *Un étrange langage*

Dans « The Uncanniness of the Ordinary », Cavell évoque un parallèle possible entre le sentiment d'inquiétante étrangeté, que l'on peut éprouver en faisant l'épreuve du scepticisme, et la pratique du langage ordinaire, qui nous fait concevoir le langage à la fois comme un élément familier et comme un élément qui possède en lui-même le pouvoir d'opérer sa propre réfutation. Le philosophe rappelle à cet effet les travaux de Wittgenstein, qui dans ses *Recherches philosophiques*, a montré l'importance de revenir à un usage commun du langage pour ancrer la philosophie dans le monde. En effet, nouvelle perspective philosophique à laquelle appelle Wittgenstein est très clairement énoncée au paragraphe 109 : « La philosophie est un combat contre l'ensorcellement de notre entendement par les ressources de notre langage. »²³⁷. Wittgenstein avance que la philosophie s'est laissée envoûter par le pouvoir du langage et, en n'utilisant pas le langage quotidien, s'est placée en-dehors du monde. Nous observons que le langage s'est, dans le champ de la philosophie, rendu par lui-même étranger à lui-même et au monde. Wittgenstein met en lumière le pouvoir subversif du langage tout en rappelant que la philosophie peut permettre de discerner les chemins pris par le langage. La philosophie est donc conçue comme une entreprise de

²³⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, p.84.

désenchantement, de retour au monde réel – et non au monde idéal créé par le langage métaphysique. Inspirée par la lecture faite par Lacan de la nouvelle d'Edgar Allan Poe « La Lettre volée » (en anglais : « *The Purloined Letter* »), l'entreprise commune à la philosophie du langage ordinaire et à la psychanalyse est d'ailleurs formulée ainsi par Cavell : « the tracing and return of displaced signifiers »²³⁸.

L'on pourrait se demander d'où provient ce pouvoir du langage, cette capacité de se rendre étranger à lui-même. Wittgenstein propose là encore une réponse dans ses *Recherches philosophiques* :

« 93. [...] Pourquoi disons-nous que la proposition est une bien curieuse chose ? D'une part, en raison de l'énorme importance qu'on lui attribue. [...] cette importance, lorsqu'elle est adjointe à la mécompréhension de la logique du langage, nous pousse à croire que la proposition devrait accomplir quelque chose d'extraordinaire, et même d'unique. – C'est en raison d'une *mécompréhension* qu'il nous semble que la proposition *effectue* quelque chose d'étrange.

94. [...] On a là en germe la sublimation de toute cette représentation, la tendance à supposer un pur être intermédiaire entre le *signe* propositionnel et les faits, et aussi à vouloir purifier, sublimer [*sublimieren*], le signe propositionnel lui-même. – Car nos formes d'expression nous empêchent de bien des manières de voir que ce sont là des choses habituelles, et cela parce qu'elles nous lancent à la chasse aux chimères. »²³⁹

La puissance subversive inhérente au langage proviendrait donc de l'ouverture propre et caractéristique du signe propositionnel. Parce qu'il y est propice – parce qu'il peut être l'expression de nombreuses choses – le signe propositionnel est l'objet d'une sublimation – enchantement – qui masque la signification du signe propositionnel et engendre une mécompréhension qui nous rend le langage étrange et étranger.

²³⁸ Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary », *op. cit.*, p.161.

²³⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, p.79-80.

Cavell met en avant deux caractéristiques du langage qui semblent s'entremêler : l'étrangeté et la simplicité. C'est la simplicité de la chose qui nous met en faute, comme le remarque Wittgenstein dans le paragraphe 129 des *Recherches philosophiques* : « Les aspects des choses les plus importants pour nous sont cachés du fait de leur simplicité et de leur banalité [...] ce qu'il y a de plus frappant et de plus fort ne frappe plus notre attention, une fois qu'on l'a vu. »²⁴⁰. La simplicité du langage nous mène ainsi à ne pas voir sa capacité enchanteresse, et c'est pourquoi le langage devient étrangement inquiétant lorsqu'il révèle son pouvoir alors que l'individu tentant de s'exprimer par des mots qu'il connaît ne parvient plus à dire ni à signifier ce qu'il veut dire par le langage. L'on retourne alors à la position sceptique de l'individu exprimée ici à travers l'incapacité à dire le monde. Cavell résume efficacement cette tension entre vulnérabilité et jeux de pouvoirs que l'on entretient avec le langage : « we are the victims of the very words of which we are at the same time the masters ; victims and masters of the fact of words. »²⁴¹.

Dans le sens de cette constatation de l'étrangeté du langage qui nous mène à éprouver un scepticisme par rapport au monde, il est possible de noter plusieurs emplois du langage dans *Eyes Wide Shut*. Les conversations mondaines permettant aux individus d'endosser leur rôle en société laissent en effet souvent place à un langage paradoxalement inexpressif. La manière dont ce langage est utilisé témoigne du scepticisme du personnage et ce bien davantage que le sens porté par les mots. Les dialogues du film se teintent d'étrangeté lorsque des mots, des expressions et mêmes des phrases entières sont répétées d'un personnage à

²⁴⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, p.88.

²⁴¹ Stanley CAVELL, « The Uncanniness of the Ordinary », p.169 ; « nous sommes victimes des mêmes mots dont nous somme en même temps les maîtres ; victimes et maîtres des faits des mots. », notre traduction.

l'autre. L'exemple le plus probant est celui de Bill, qui répète presque systématiquement les paroles qui lui sont adressées, reflétant la position sceptique qu'il adopte après la révélation d'Alice.

DOMINO – Would you like to come inside with me ?

BILL – Come inside with you ?

NIGHTINGALE – It's the password.

BILL – The password ?

RED CLOAK – Now, get undressed.

BILL – Get undressed ?

BILL – So do you have any idea when you expect Domino back ?

SALLY – No. I have no idea.

BILL – You have no idea ?

SALLY – No. To be perfectly honest she may not even be coming back.

BILL – She may not even be coming back ?

Ces répétitions peuvent avoir pour origine plusieurs intentions : permettre au personnage de gagner du temps, montrer qu'il s'interroge sur chaque mot qui lui est adressé ou encore créer un effet de miroir avec l'interlocuteur et ainsi tenter d'obtenir ses faveurs. La manière interrogative par laquelle Bill adresse ses réponses donne le temps au spectateur de s'interroger sur chaque mot répété. Aucun sens n'émerge toutefois de ces répétitions et les mots, parce que leur simplicité n'empêche pas un défaut de sens, se révèlent incapables d'exprimer quoi que ce soit.

« [...] si nous répétons un mot, et chacun peut en faire l'expérience, il ne nous reste plus au bout de quelques minutes qu'une étrange coquille vide, pur signifiant qui met en abyme notre rapport aux choses par sa vacuité même, puisque la nomination est la condition de notre rapport au monde. »²⁴²

²⁴² Philippe FRAISSE, *Le Cinéma au bord du monde*, p.125. L'auteur souligne par ailleurs l'usage subversif que Kubrick fait du langage dans son cinéma : « Le sens chez Kubrick est toujours menacé de dissipation. A l'intérieur même du langage sourdent les forces ténébreuses de la désarticulation. La parole est fragmentée [...], torturée [...], bégayée [...], réduite à l'insulte [...] ou au simple registre ordurier. », *Ibid.*, p.93.

En effet, en constatant l'inefficacité du langage à exprimer le monde, l'individu se retrouve conforté dans sa position sceptique et est amené à ressentir comme une trahison l'échec du langage. La notion d'adéquation du langage au monde, dont l'importance a été mise en avant par Cavell dans *Les Voix de la raison*²⁴³, s'avère centrale dans le contact entre l'individu et le réel. Le mot *claim*, que l'on pourrait traduire par « affirmation », « prétention » ou encore « revendication », est utilisé par Cavell pour exprimer la volonté de l'individu de connaître le monde, une volonté de dire le monde et de constater l'adéquation du langage et de l'expression au monde. L'inadéquation de l'expression avec le monde revient à constater l'impossibilité de signifier le monde par le langage et confirme l'angoisse sceptique : l'individu se retrouve exclu du monde par le langage et toute connaissance du monde s'avère impossible.

L'effet d'écho provoque l'impression d'étrangeté des mots, vidés de tout sens. Les psittacismes sont ainsi analysés par Michel Chion :

« They transform a particular phrase spoken by an individual at a particular moment into a set phrase, a hidden code; they make it resonate. Yet they also remind us that these words belong to everybody, and that what we say is constantly taken from us, even and above all when we say "I" because everyone says "I". »²⁴⁴

Parce qu'il est commun et qu'il est aussi employé par autrui, dont je constate la différence, le langage me devient étranger et ne me permet plus d'entretenir aucun rapport avec le monde, ni avec autrui. Cette conception

²⁴³ Stanley CAVELL, *Les Voix de la raison – Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, trad. Sandra Laugier et Nicole Balso. Le philosophe insiste sur la notion de « critère », qu'il reprend à Wittgenstein, qui aide le raisonnement à s'assurer de l'existence de ce qui constitue le monde et renseigne sur notre relation au monde ainsi que sur notre scepticisme face à ce dernier : « Les critères ne déterminent nullement la *certitude* des énoncés, mais l'*adéquation* des concepts employés dans les énoncés. », p.87.

²⁴⁴ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.75 ; « Ils transforment une phrase spécifique énoncée par un individu à un moment spécifique en une expression toute faite, en un code dissimulé ; ils la font retentir. Toutefois, ils nous rappellent aussi que ces mots appartiennent à tout le monde, et que ce que nous disons nous est constamment retiré, même et par-dessus tout quand nous disons "je" car tout le monde dit "je". », notre traduction.

sceptique du langage introduit l'idée d'une distinction entre un langage commun, dont l'individu serait partiellement dépossédé, d'où son incapacité à s'exprimer, et un langage propre à l'individu, qu'autrui ne peut pas comprendre. Cavell, en s'intéressant à cette question, distingue du scepticisme face au monde extérieur un second type de scepticisme voyant le jour dans le rapport de l'individu avec autrui et relie à ce scepticisme la distinction illusoire entre langage privé – langage fermé à l'autre – et langage public :

« Ainsi la chimère d'un langage privé, sous-jacent au désir de dénier le caractère public du langage, s'avère jusqu'ici chimère ou crainte de l'inexpressivité ; une inexpressivité sous le poids de laquelle je me trouve non seulement inconnu, mais impuissant à me faire connaître – ou bien une inexpressivité qui affecte ce que j'exprime et le met hors de mon contrôle. »²⁴⁵

L'on retrouve à l'origine de cette volonté de concevoir un langage privé une tentative désespérée de l'individu pour faire face à sa peur de l'expression même. Cette peur est à la source du scepticisme par rapport à autrui, avec lequel je ne suis pas sûr de pouvoir établir un lien par le langage, autrement dit à communiquer. Le langage privé, planche de salut illusoire, trouve son application dans *Eyes Wide Shut* par la fonction du mot de passe, qui retire à un mot son sens et sa référence pour lui en donner d'autres. Transformer un mot en mot de passe, c'est le retirer du langage commun pour en faire un signe du langage privé, compréhensible uniquement par un nombre restreint d'individus. En outre, le mot de passe a pour usage précis de donner accès à un contenu inatteignable par autrui. « Fidelio »²⁴⁶ est le mot de passe permettant à Bill de rentrer dans la villa de Somerton. La connaissance du mot de passe donne l'illusion au personnage d'appartenir à un groupe et de pouvoir s'identifier à eux – élément également

²⁴⁵ Stanley CAVELL, *Les Voix de la raison*, p.507.

²⁴⁶ Comme l'affirme Nightingale, il s'agit du nom de l'unique opéra de Ludwig van Beethoven. L'opéra suit les aventures de Léonore, qui s'est déguisée en homme et a pris le nom de Fidelio afin de sauver son époux emprisonné, Florestan, condamné à être exécuté.

symbolisé par le fait qu'il revêt un déguisement semblable à ceux des membres de la secte et porte sur son visage un masque qui cache *a priori* sa véritable identité. Les scènes à Somerton prouvent à Bill le contraire, puisqu'il se fait repérer comme intrus dès son arrivée par le masque blanc, qui lui fait un signe de tête, et qu'il se retrouve quelques scènes après devant Red Cloak. Ce dernier lui demande un second mot de passe, qu'il ne connaît pas – et qui, de l'aveu de Ziegler, n'existe pas – ce qui l'amène à être condamné à une « mise à nu ». L'illusion d'un langage privé, signe d'une volonté de rattachement à une communauté de la part de l'individu sceptique, n'a en fin de compte pour effet que de retrancher davantage ce dernier du monde.

2.4.3. *Le masque et la mort : altérité indéfectible*

La conférence de Michel Ciment à la Cinémathèque française, intitulée « Le cinéma de Kubrick : entre raison et passion »²⁴⁷ établit un parallèle entre les visages des protagonistes des films de Kubrick et les œuvres du sculpteur du XVIII^{ème} siècle Franz Xaver Messerschmidt. Ce dernier est à l'origine d'une série de têtes de caractère, portraits représentant des émotions très fortes, marquant les traits du visage. Dans l'œuvre de Kubrick, Ciment remarque que les masques, tout comme les références au XVIII^{ème} siècle, sont liés à la mort et « expriment un abandon de la civilisation, au profit de la jouissance animale de l'esprit panique qui se transforme en rage destructrice ». Nous pouvons en effet penser aux criminels de *L'Ultime razzia* et aux droogs d'*Orange mécanique*, qui couvrent leur visage d'un masque avant de commettre leurs méfaits. Dans *Eyes*

²⁴⁷ Donnée le 28 mars 2011 ; conférence accessible sur le site de la Cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/cinema-kubrick-entre-raison-passion.th.68.v.200.html>.

Wide Shut toutefois, les masques cachent une violence sourde, d'autant plus angoissante qu'elle ne se montre pas à directement à l'écran. La mise du masque marque l'instant de prise de possession de l'inconscient sur la censure psychique, permettant ainsi le retour du refoulé. Le masque permet à l'individu, dans un mouvement éminemment paradoxal, de ne plus être identifié – en d'autres termes de ne plus être reconnu – mais de laisser surgir ses pulsions les plus intimes – autrement dit, être soi. Nous assistons ainsi grâce au masque au surgissement de l'autre en soi. L'individu, en mettant le masque, s'autorise à devenir autre, à faire surgir l'autre en lui-même, qui n'est autre que l'inconscient. Le visage devient par cette modification le lieu de l'inquiétante étrangeté. En effet, le visage est l'une des parties du corps qui identifie le mieux l'individu et qui lui permet d'être reconnu. Quoi de plus familier que son propre visage ? L'inquiétante étrangeté survient lorsque le visage, si connu, se déforme et se fige par l'intermédiaire du masque.

L'ouvrage de Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, met en opposition deux conceptions antiques du masque et du visage qu'il est possible de retrouver dans *Eyes Wide Shut*. La conception grecque désigne par le mot *prosopon* le masque de représentation comique, « laid et difforme, sans expression douloureuse »²⁴⁸ – duquel on distingue les *prosopa*, masques tragiques – mais aussi la face, « "ce que l'on présente à la vue" d'autrui »²⁴⁹. Le *prosopon* possède un fort attachement à la vue en raison de la compréhension grecque du visage fonctionnant conjointement à l'œil.

« Pour les mots grecs, cette bivalence est l'expression linguistique de la conception antique de la vision qui considère l'œil comme un émetteur en même

²⁴⁸ Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage*, Paris, Flammarion, 2012, p.33.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.39.

temps que comme un récepteur, comme un organe à la fois actif et passif. [...] Du seul fait qu'il est vu, le *prosopon*, inévitablement, devient ce qui voit. »²⁵⁰

Dans la conception grecque, il y a donc identité de valeur entre le masque et le visage. Le premier ne cache pas le second, il « l'abolit et le remplace »²⁵¹. L'individu revêtant le masque laisse son individualité, sa personnalité de côté, pour adopter celle du personnage représenté par le masque. Cette compréhension du masque et du visage tend vers une certaine conception de la personnalité comme extérieure et extériorisée par le visage. Le visage ne dissimule donc rien, il n'est pas « cette enveloppe de peau qui préserve, derrière la clôture des paupières, les secrets de la vie intérieure »²⁵². À la conception grecque s'oppose donc la conception latine du visage, dont nous avons hérité. Françoise Frontisi-Ducroux se penche sur les mots employés par la langue latine pour désigner ces deux termes et distingue le masque, *persona*, du visage, qui se dit *vultus* ou *facies*, et dont aucun des termes de fait référence à la vision. En effet l'auteur précise que *vultus* proviendrait de la racine « vol- », « vouloir », tandis que *facies* provient de « fac- », « faire ». *Visus*, auquel l'on serait susceptible de penser, est bien en lien avec la vision et est équivalent au grec *eidos*, mais se rapporte à l'« aspect » ou à la chose vue et non au « visage ». La conception latine tend vers une intériorité de l'individu, que le masque recouvrerait, dissimulerait.

« Pour les Latins, le masque est une puissance surgie du séjour des ténèbres, de l'invisible et de l'informe, du "monde où il n'y a plus de visages". Les masques des Grecs, bien au contraire, aussi visuels et visibles que les visages avec lesquels ils se confondent, n'ont d'existence que sous la lumière du jour, ne se définissent que par rapport à un regard. Leurs significations et leurs valeurs symboliques ne peuvent être comprises qu'à travers celles du visage, le *prosopon*. »²⁵³

²⁵⁰ Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage*, p.41.

²⁵¹ *Ibid.*, p.79.

²⁵² *Ibid.*, p.77.

²⁵³ *Ibid.*, p.38.

Grâce à cette distinction, il est possible d'attribuer aux participants de l'orgie la conception grecque du masque, tandis que Bill conserve une conception latine. Il se cache, il a quelque chose à cacher – son visage – et c'est ce qui fait qu'il est identifié comme différent par la société de Somerton, qui, elle, n'existe que par le masque qu'elle arbore. Les personnages de Somerton ne dissimulent rien, tout est là, donné. Il n'y a rien derrière l'image – derrière le masque – et c'est ce que Bill échoue à voir en raison de la perspective latine qu'il adopte. L'épisode à Somerton se solde par l'échec de Bill parce qu'il ne peut pas abandonner son identité et symboliquement renoncer à la dissimulation pour extérioriser ses pulsions, il ne rejoint pas la représentation en cours et ne joue pas ; il garde un visage latin dans un décor grec. Il s'agit de deux manières d'être au monde et l'on pourrait comprendre la présence de la conception grecque à Somerton si l'on associe symboliquement ce lieu au cœur de l'inconscient de Bill : il s'agit du lieu où il ne peut y avoir d'intériorité, de caché, puisque c'est le lieu de naissance des pulsions.

Une dimension rituelle est inévitablement associée aux masques. La mise d'un masque sur un visage signale le passage du porteur du masque d'un monde à un autre. Il est intéressant de remarquer la présence d'un masque antique dans la chambre du défunt Lou Nathanson, ainsi que celle de masques africains dans la chambre de Domino, jeune femme atteinte du sida. L'on ne peut s'empêcher de penser aux masques funéraires dont les fonctions rituelles peuvent par ailleurs faire référence à la notion de transcendance, à première vue absente du film. Françoise Frontisi-Ducroux affirme cependant dans *Du masque au visage* que

selon la pensée antique grecque, les morts n'ont plus de visage²⁵⁴, d'où l'absence de masque dans les rites funéraires de la Grèce antique²⁵⁵, au contraire des cérémonies rituelles, dans lesquelles on peut associer les représentations scéniques :

« De même, le fidèle qui prend part à une mascarade rituelle n'a plus d'autre face que son masque ni d'autre personnalité que celle qu'il a endossée le temps de la cérémonie. Ce qui n'implique pas toutefois que le porteur du masque pense être devenu réellement le personnage ou la créature mythique qu'il figure. C'est bien plutôt que son identité propre n'a pas à être prise en considération. »²⁵⁶

Cette idée pourrait aussi nous conduire à penser que les masques de l'orgie de Somerton symbolisent l'entrée de Bill dans une mascarade représentant le royaume des morts, la mort constituant l'altérité à jamais inaccessible. Tentant dans son ouvrage de saisir et de penser l'expérience de la mort associée à l'instant du basculement de l'être au néant, Vladimir Jankélévitch rappelle que la mort constitue l'ultime angoisse de l'homme. Le philosophe utilise une formule particulièrement intéressante : « [...] c'est parce que la mort est le futur le plus éloigné dans le temps qu'elle est le secret le plus profondément enterré. »²⁵⁷. Cet énoncé possède des affinités avec la conception de l'inquiétante étrangeté, qui se définit par ce qui était caché et qui s'est révélé par l'acte de retour du refoulé. Du point de vue de Freud, l'angoisse de la mort est précisément traitée comme un élément refoulé par le psychisme humain :

²⁵⁴ François FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage*, p.71 : « Les morts n'ont plus de visage. Ce que réalisent les rites funéraires, la pratique linguistique l'effectue également, car les Grecs refusent le nom de *prosopon* aux traits rigides du défunt que nous nommons encore visage. » et p.73 : « La mort entraîne une disjonction entre la tête et le visage, qui chez les vivants, peuvent être équivalents. À la différence du *prosopon*, la notion grecque de tête n'implique nullement le regard d'autrui. » ; remarquons à ce propos que dès que la femme au masque, Mandy, se défait de son masque, elle passe à l'état de mort, autrement dit, elle n'existe symboliquement pas sans son masque.

²⁵⁵ Evy Johanne HÅLAN, « Fêtes et rites des morts en Grèce », *Revue des Études Sud-Est Européennes (RESEE)*, XLIX, 1- 4, 2011, p.286.

²⁵⁶ François FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, p.79.

²⁵⁷ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p.51.

« La proposition : tous les hommes doivent mourir, a beau parader dans les manuels de logique comme modèle d'affirmation universelle, aucun homme ne se résout à la tenir pour évidente, et il y a dans notre inconscient actuel aussi peu place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité. »²⁵⁸

Le retour du refoulé concernant l'angoisse de mort se produit à travers le phénomène étrangement inquiétant du retour des morts. La comparaison des figures de Somerton à celle de la mort souligne le caractère immuablement étranger des masques. Ils incarnent l'altérité de la mort, celle que l'homme vivant ne peut pas connaître. Bill est ainsi confronté au retour de l'angoisse de mort en même temps que celle se rapportant à autrui, avec lequel il ne peut établir de rapport. L'idée d'incertitude ontologie se retrouve également ici, dans la mesure où elle s'éveille en rapport au masque et rappelle à l'individu son impossibilité de constituer une quelconque connaissance de la mort ou même de l'objet automate. Là où les personnages du roman de Schnitzler portaient uniquement des loups, Kubrick a fait le choix d'utiliser des masques. Philippe Fraisse note la différence symbolique entre les deux objets : « Alors que le loup n'a qu'une fonction sociale (empêcher le partouzeur d'être reconnu), le masque défigure celui qui le porte, lui enlève son visage et aussi sa capacité à être un locuteur : qu'il est étrange de voir parler des spectres ! »²⁵⁹.

En effet, en plus de participer au motif du retour des morts, l'accessoire du masque permet à Kubrick de faire usage des sons pour donner autrement naissance au sentiment d'inquiétante étrangeté. L'analyse de Randolph Jordan, « The Mask That Conceals Nothing : On the Concepts of Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* »²⁶⁰, s'intéresse à la notion de fidélité en

²⁵⁸ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, p.101.

²⁵⁹ Philippe FRAISSE, *Le Cinéma au bord du monde*, p.166.

²⁶⁰ Randolph JORDAN, « The Mask That Conceals Nothing: On the Concepts of Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.166.

mettant en parallèle le thème exploré par le scénario du film avec la relation entre un son et sa source. L'orgie est de ce point de vue un moment crucial du film. Les masques étouffent les sons, rendant leur origine difficile à déterminer. Cette idée est reprise à travers la musique du rituel, *Masked Ball* de Jocelyn Pook, et celle du tribunal, la seconde pièce pour piano de *Musica ricercata* de György Ligeti. *Masked Ball* fait entendre des voix dont la source n'apparaît pas à l'écran et des accords au synthétiseur que l'on imagine joués par Nightingale, apparaissant au fond de la salle. La scène du tribunal fait quant à elle entendre une pièce au piano mais n'en montre pas la source. L'on supposerait qu'il s'agit de Nightingale, jouant dans un coin sombre de la salle, si la scène précédente ne montrait justement pas le pianiste mené dans une autre pièce de la villa par un majordome. Le son prend, par la mise en scène, son indépendance de sa source et semble agir de lui-même. Le détachement du son à sa source, à laquelle il devient étranger, fait écho à cette altérité revendiquée par le masque – quelle est la nature de cette voix derrière le masque ? – et renforce discrètement l'effet d'inquiétante étrangeté sur le spectateur.

Le masque est enfin le regard vide de l'objet inanimé, celui dont Bill est témoin lorsqu'il découvre son propre masque posé sur son oreiller près du visage endormi d'Alice. Lindiwe Dovey reprend le concept de regard chez Lacan pour commenter le choc que représente cette découverte pour le personnage : « The term "the gaze" is elusive in Lacan's work – it does not refer to the look of a human eye, but rather to the uncanny sense that the *object* of one's look is "gazing" back at one. »²⁶¹. Le regard de l'objet réveille en Bill l'angoisse de mort

²⁶¹ Lindiwe DOVEY, « *Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender* », *op. cit.*, p.180 ; « L'expression "le regard" est ambiguë dans l'œuvre de Lacan – il ne se réfère pas au

et le confronte à sa propre finitude. À ce moment, Bill prend pleinement conscience de son caractère mortel et procède à un nouvel acte de prise de contact avec le monde sur le mode de la reconnaissance. En reconnaissant et acceptant l'idée de sa propre mort mais aussi de son humanité, Bill devient apte à reconnaître celle d'autrui, et donc de considérer ce dernier dans son altérité, chose qui lui était auparavant impossible dans la perspective narcissique qui était la sienne. Le masque de Bill apparaît finalement comme un double de ce qu'aurait pu devenir Bill s'il n'avait pas fait l'expérience du scepticisme, c'est-à-dire une façade, un objet certes étranger à la mort, mais aussi de ce fait étranger à la vie et au monde.

regard de l'œil humain mais plutôt au sentiment inquiétant que l'objet du regard d'un individu "regarde" l'individu en retour. »

3. Explorer les limites

*It's crazy how you can get yourself in a mess sometimes
and not even to be able to think about it with any sense,
and yet not be able to think about anything else.*

Davey Gordon interprété par Frank Silvera dans *Le Baiser du tueur*.²⁶²

– *Where exactly are we going...exactly?*
– *Where the rainbow ends.*

Bill Harford interprété par Tom Cruise et Gayle interprétée par Louise Taylor dans
Eyes Wide Shut.²⁶³

La promotion du film à sa sortie a voulu s'appuyer sur la composante transgressive du scénario : un couple star à l'affiche d'un long-métrage abordant les thèmes du couple, du mariage et de la sexualité. Le public s'est donc attendu à un film moralement subversif. La subversion et la transgression qu'offre *Eyes Wide Shut* ne se trouvent toutefois pas là où on les attendrait. Kubrick propose une réflexion bien plus subtile sur les limites, liquidant les attentes des spectateurs dès le premier plan de son long-métrage, comme l'exprime le critique Tom Kreider dans son article pour *Film Quarterly* :

« [Kubrick] mocks any prurient expectations in the very first shot of this movie: without prelude, Nicole Kidman steps into the frame, her back to the camera, shrugs off her dress and kicks it away, standing matter-of-factly bare-assed before us for a moment before the screen goes black and the main title appears. It's as if to say, "You came to see a big-time movie star get naked? Here ya [*sic*] go. Show's over. Now let's get serious." »²⁶⁴

²⁶² « C'est fou comme parfois, on se met dans le pire pétrin et on n'arrive ni à y réfléchir de façon sensée, ni à penser à quoi que ce soit d'autre. », traduction de l'édition DVD du film.

²⁶³ « BILL – Où, exactement, m'emmenez-vous... exactement ? GAYLE – On va tout au bout de l'arc-en-ciel. », traduction de l'édition DVD du film.

²⁶⁴ Tim KREIDER, « Eyes Wide Shut » in *Film Quarterly*, vol.53, n°3, printemps 2000, p.41-48, cité par Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN dans « Carnavalesque and Grotesque Bodies in Eyes Wide Shut » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.183 ; « [Kubrick] tourne en ridicule

Eyes Wide Shut révèle en effet un enchevêtrement complexe de thèmes rendant possibles différentes interprétations qui ne s'excluent pas les unes les autres mais participent à la richesse et à la profondeur du long-métrage. L'inquiétante étrangeté imprégnant les images du film crée des ouvertures permettant au spectateur de sortir des sentiers battus pour s'engager activement dans l'expérience cinématographique. Le sentiment d'inquiétante étrangeté apparaît alors comme l'expérience physique de la transgression visuelle. Le médium cinématographique, parce qu'il propose une redéfinition du temps et de l'espace grâce au montage, donne la possibilité au spectateur de subvertir l'image pour la vivre et la penser autrement. L'inquiétante étrangeté, parce qu'elle est une émotion qui touche l'individu dans son fondement, constitue l'expérience esthétique répondant à la transgression à l'image, mais aussi de l'image. L'exploration des tensions thématiques sous-jacentes au long-métrage met le spectateur sur la voie d'une expérience esthétique menant l'individu aux confins du moi et de l'expérience du monde.

toute attente lubrique dans le tout premier plan de son film : sans prélude, Nicole Kidman apparaît dans le cadre, le dos face à la caméra, se débarrasse de sa robe et l'écarte d'un coup de pied, se tenant un instant devant nous toute nue comme si de rien n'était avant que l'écran ne devienne noir et que le titre apparaisse. C'est comme pour dire : "Vous êtes venus pour voir une star de cinéma à succès se déshabiller ? Voilà pour vous. Le spectacle est terminé. Maintenant place au sérieux." », notre traduction.

3.1. Subvertir l'image

3.1.1. Expérience d'un espace et d'un temps redéfinis

Le cinéma a la capacité, grâce au procédé de montage qui lui est propre, de recréer le temps et l'espace. Le cinéma devient un médium permettant au spectateur de faire l'expérience de ces deux éléments autrement. L'œuvre de Kubrick s'apparente à la définition que donne Deleuze du cinéma de l'image-temps, ces situations optiques et sonores pures qui s'opposent à l'image-mouvement, reposant sur des situations sensori-motrices. Plus que l'action émanant de l'intrigue, à laquelle est subordonnée l'image-mouvement, l'image-temps est expérience de l'image elle-même se déployant dans un espace-temps nouveau.

« La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. Mais une situation purement optique ou sonore s'établit dans ce que nous appelions "espace quelconque", soit déconnecté, soit vidé. »²⁶⁵

Définissant ainsi les différences entre image-mouvement et image-temps, Deleuze met en place une nouvelle manière de percevoir l'espace grâce aux spécificités de l'image cinématographique. Pour comprendre la rupture entre ces deux modes de perception mis en place par l'image, il convient de considérer un instant la notion de « mouvement aberrant », point central de la réflexion de Deleuze. Ces mouvements aberrants sont des mouvements qui échappent au principe de raison, qui sont à première vue inexplicables et qui contreviennent au sens logique. Le mouvement aberrant se présente dans l'image-mouvement grâce au montage, sous la forme de faux-raccords, de changements d'échelle,

²⁶⁵ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, p.13.

d'accéléérés ou de ralentis²⁶⁶. Notons que le mouvement aberrant peut déclencher un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le spectateur de l'image-mouvement car il est rupture dans l'action en cours, rupture dans le mouvement même et dans le présent auquel il appartient – temps unique de l'image-mouvement. Le sentiment d'inquiétante étrangeté issu du mouvement aberrant constitue une mise à distance de l'action et une première manière de prendre conscience du temps recréé par le montage. Le mouvement de l'image-mouvement est toutefois toujours subordonné au temps, dont il ne donne qu'une représentation indirecte. Le mouvement aberrant est en lui-même perception du temps « comme antériorité sur tout mouvement normal défini par la motricité »²⁶⁷. Cette formule ambiguë peut être comprise comme concevant le mouvement aberrant en tant que signe de la temporalité, passée, présente et future, qui précède tout mouvement, fait que l'image-mouvement a tendance à écarter en ne se manifestant que par le temps du présent. L'image-temps a pour particularité de présenter tous les aspects de la temporalité et de réinsérer l'image dans le temps :

« Non seulement l'image est inséparable d'un avant et d'un après qui lui sont propres, qui ne se confondent pas avec les images précédentes et suivantes, mais d'autre part elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée. »²⁶⁸

Dans l'image-temps, espace et temps se confondent et l'on constate que c'est désormais le mouvement qui est subordonné au temps. L'image même est devenue mouvement aberrant avec le temps pour cause : « [Le schème sensori-moteur] est brisé du dedans. C'est-à-dire que les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et que les espaces ne se coordonnent plus ni ne se

²⁶⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, p.53.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.54.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.55.

remplissent. »²⁶⁹. La capacité perceptive est enlevée à l'image-mouvement pour être réattribuée au spectateur, qui s'inscrit dès lors activement dans une expérience cinématographique faite d'images et de sons. Les faux-raccords qui parsèment *Eyes Wide Shut*, et qui appuient la notion de castration du regard, sont significatifs de cette mise en avant du mouvement aberrant par l'image-temps.

Kubrick nous amène au début d'*Eyes Wide Shut* dans un univers où la temporalité présente est niée, précisément amenée à un statut de limite : « [...] les fêtes de Noël de *Eyes Wide Shut* sont des fragments de monde aussi parfaits les uns que les autres, qui ne semblent altérés par aucun devenir, et dont l'exactitude historique, dans le cas de reconstitutions d'une précision maniaque, ne fait que renforcer l'absence de toute historicité. »²⁷⁰. La remarque de Philippe Fraisse met en lumière le paradoxe de l'image d'*Eyes Wide Shut*. L'image représente un espace qui, loin de rompre avec un passé ou un futur dont il se distinguerait en tant que présent, se confond avec ces derniers et gagne une dimension non pas atemporelle – hors du temps – mais intemporelle – relatif à un temps absolu, à une perception du temps en tant que tel. L'on comprend que ce temps absolu est l'image même. De ce fait, l'effort déployé dans la reconstitution réaliste d'une période donnée – à savoir le New York de la fin des années 1990 – participe non pas à ancrer le récit dans un espace-temps précis, mais à l'en extraire pour lui assigner des proportions plus importantes, autrement dit l'espace-temps dans sa généralité. Ainsi, Kubrick crée dans *Eyes Wide Shut* des rues extrêmement semblables aux rues de New York, construites dans un studio à Londres, mais qui

²⁶⁹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, p.58.

²⁷⁰ Philippe FRAISSE, *Le Cinéma au bord du monde*, p.81-82.

par un détail, le nom des rues par exemple, détruisent l'illusion réaliste²⁷¹. *Eyes Wide Shut* expose à l'écran des espaces impossibles : la chambre des Harford, par exemple, change d'emplacement lorsque Bill rentre chez lui après avoir été à Somerton puis le lendemain après avoir été chez Ziegler, se retrouvant d'un bout du couloir de l'entrée à l'autre. Un autre exemple d'emplacement aberrant est celui du magasin de costumes, Rainbow Fashions. Le premier soir, après avoir rencontré Nightingale au Sonata Cafe, Bill prend le taxi pour se rendre à la boutique. L'on suppose donc que les deux lieux sont relativement loin l'un de l'autre.



Figure 43. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Point de vue subjectif de Bill, sonnante à l'interphone de Rainbow Fashions.

Or quelques instants plus tard, lorsque Bill sonne à l'interphone du propriétaire de Rainbow Fashions et regarde à travers la porte vitrée, il est possible de voir les reflets des néons de Gillespie's et du Sonata (fig.43) – l'on

²⁷¹ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.25 : « Martin Scorsese notes [dans le documentaire *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* réalisé par Jan Harlan en 2001] that the streets of the Village through which Bill wanders bear imaginary names (such as "Wren St.") and do not quite "resemble" the streets of New York. » ; « Martin Scorsese remarque que les rues de Greenwich Village à travers lesquelles erre Bill portent des noms imaginaires (tels que "Wren St.") et ne "ressemblent" pas aux rues de New York. », notre traduction.

reconnaît la bouteille et le néon rouge, l'inscription « DINER » ainsi que le saxophone rouge (fig.44). L'image nous indique donc que le Sonata se trouve en face de Rainbow Fashions, de l'autre côté de la même rue. Pourquoi Bill, certainement pressé de récupérer un costume afin de se rendre à la fameuse soirée dont vient de lui parler son ami, n'a-t-il pas tout simplement traversé la rue ?



Figure 44. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Les néons reconnaissables.

L'emploi de la musique participe également à ce travail sur le temps. Comme le montre l'analyse de Chloé Huvet, la pièce de Ligeti se faisant entendre pour la première fois lors de la scène du tribunal et réapparaissant par la suite à diverses reprises, hantant Bill, se concentre sur la répétition de deux notes :

« La circularité du motif et les changements de mesure constants, reproduits en boucle (deux mesures à 5/4, une mesure à 4/4, une mesure à 6/4), créent une sorte de négation du temps musical : toute la première partie de la pièce est non événementielle, comme figée, construite intégralement sur ces deux notes. »²⁷²

La conception particulière et fragmentaire du temps soumis à l'action est désamorcée pour faire entrer les personnages et le spectateur dans une dimension intemporelle, absolue, du temps. Cette démarche se retrouve enfin dans

²⁷² Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) », *op.cit.*, p.136.

l'élocution des acteurs, souvent prise par la critique pour un défaut du jeu de ces derniers. La lenteur de leur élocution fait ressortir l'étrangeté du discours et du langage par lequel il est exprimé mais provoque aussi une dilatation du temps : « La distorsion temporelle étrange introduite par l'intonation et le phrasé d'Alice reparaît dans la gestuelle de Bill. »²⁷³, cette remarque de Diane Morel montre comment la modification de la perception du temps à travers le discours contamine les gestes des personnages et comment le mouvement aberrant que représente le discours devient l'objet même de l'image. Sandro Bernardi met ainsi en lien le défaut de sens de l'image avec sa nouvelle tâche de manifestation du temps :

« [...] le mouvement, pour les personnages comme pour la caméra, est souvent privé de signification, *il ne signifie que l'espace et le temps*. Les images, tout en conservant une signification narrativo-descriptive, se composent en un rythme pur et simple pour devenir illustration, ornement des coordonnées fondamentales de la perception : l'espace et le temps. »²⁷⁴

L'image-temps de Kubrick vient vers le spectateur, elle le happe et l'englobe pour remettre en question son mode de perception de l'espace et du temps. Le spectateur accueille à nouveau en lui ces perceptions et redevient de ce fait sujet de l'expérience esthétique. Dans son ouvrage *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Sandro Bernardi montre comment la déconstruction de l'acte de voir par l'image même permet au réalisateur de restaurer le spectateur dans son rôle de « sujet esthétique »²⁷⁵ en lui proposant de mettre en doute la représentation figurée à l'écran.

« Ainsi nous pourrions dire que le cinéma contemporain aspire à devenir un art de l'égarement, tend à une véritable *impossibilité de la vision*, autrement dit à une

²⁷³ Diane MOREL, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, p.77.

²⁷⁴ Sandro BERNARDI, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, trad. Laure Raffaelli-Fournier, p.129.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.43.

vision dérangée, imparfaite, interrompue, privée de garanties ou de systèmes identificateurs stables. Que le cinéma recherche aussi un *spectateur fort*, capable de courir le risque inhérent à toute expérience visuelle anormale [...]. »²⁷⁶

Cette conception du spectateur, résolument actif dans la perception du film ainsi que dans l'expérience esthétique qui en découle, montre un cinéma moderne qui modèle avec exigence son spectateur. Ce dernier constitue par son expérience esthétique même une résistance à l'image. Dans cette relation dynamique à l'image cinématographique, le spectateur devient acteur de son expérience de l'œuvre et la résistance de cette dernière à livrer son sens participe pleinement à la constitution de l'individu comme sujet esthétique.

3.1.2. *Le sacré réinterprété : le corps et son image*

De prime abord, le religieux paraît avoir déserté le scénario du dernier film de Kubrick. Les festivités de Noël se sont plus l'occasion pour les personnages d'une commémoration religieuse de la naissance du Christ et le rituel religieux semble avoir été relégué hors de l'univers du film. La notion de sacré existe-t-elle dans la société dépeinte par Kubrick à l'ouverture du film ? Ce qui est sacré peut être défini comme étant ce qui est frappé d'un interdit religieux ou moral. Or *Eyes Wide Shut*, dans son prologue, se distinguerait davantage par l'absence de sens moral de ses protagonistes, en particulier celui de Ziegler, qui demeure plus embarrassé de se retrouver avec un éventuel cadavre sur les bras que de la santé physique et mentale de Mandy, qui vient de faire une overdose. Mandy ne compte pas pour Ziegler, elle n'est littéralement qu'un objet sexuel pour lui et ne peut donc pas être l'objet d'une quelconque empathie de sa part. En outre, Bill, en

²⁷⁶ Sandro BERNARDI, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, p.159.

professionnel, ranime Mandy, lui intime d'entreprendre une cure de désintoxication, mais n'émet aucun jugement moral ni sur l'attitude de Ziegler, ni sur celle de la prostituée. Le spectateur est donc introduit dans un monde où la question morale des actes de certains personnages ne se pose pas.

Il est intéressant de constater que la dimension mystique à première vue absente du film revient au cœur même de celui-ci dans les séquences à Somerton. Si l'on reprend la distinction entre espace profane et espace sacré rappelée par Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*, l'on peut considérer que Bill, en passant le seuil de Somerton, effectue le passage d'un espace à l'autre.

« Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent. »²⁷⁷

Le monde de Somerton est un monde totalement différent du monde extérieur. Bill fait alors l'expérience de la non-homogénéité de l'espace dans cette rupture entre deux mondes. L'homogénéité de l'espace profane est rompue et s'accompagne d'une impression de révélation concernant le réel. En accédant à Somerton, Bill – comme le spectateur – pense accéder, dans un renversement de valeurs, à la réalité cachée du monde, et donc à sa vérité dans la mesure où il accède au secret préservé par les membres du culte. Cette dimension de révélation est primordiale dans l'attribution du caractère sacré. Comme l'exprime encore Mircea Eliade : « Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante. »²⁷⁸. À travers ce lieu sacré, Bill accède au monde des dieux et au

²⁷⁷ Mircea ELIADE, *Le profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1965, p.29.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.26.

divin. Ces séquences sont chargées de références à un rituel qui semble témoigner d'un culte païen. Le religieux dans sa dimension mystique et cultuelle n'avait donc pas été écarté du film, il a subi un refoulement et fait maintenant retour dans toute son inquiétante étrangeté.



Figure 45. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Début de la cérémonie.

En premier lieu, la cérémonie précédant l'orgie est administrée par une figure revêtue d'une cape à capuche rouge – rappelant le rouge associés aux cardinaux de l'Église catholique –, d'un masque doré, portant un sceptre et agitant un brûleur d'encens – substance très fréquemment utilisée dans les rituels religieux. Sa position au centre des deux cercles des participants, tous masqués et vêtus de capes noires, en fait la figure principale de la cérémonie. La musique de Jocelyn Pook, *Masked Ball*, par le mélange entre les sonorités de synthétiseur rappelant l'orgue – instrument que l'on trouve principalement dans les églises – et les voix récitant des paroles incompréhensibles confère à la scène un caractère d'autant plus insolite – Chloé Huvet utilise même pour qualifier l'entremêlement progressif des voix et des sons du synthétiseur l'expression de « gradation

hallucinée infernale »²⁷⁹. L'aspect rituel de la scène est par ailleurs fortement exprimé par l'unisson des onze figures composant le premier cercle. Les mouvements circulaires de la caméra autour de ce cercle confèrent à la cérémonie un caractère étourdissant tout en renforçant l'idée de groupe clos, auquel le spectateur, comme Bill, est étranger. La première véritable surprise vient lorsque les onze figures enlèvent leur cape au coup de sceptre donnée par Red Cloak, révélant ainsi leur nudité presque complète. L'on comprend que le rituel précédant l'orgie vise à la sacralisation de ces corps féminins. Red Cloak, en les mettant en avant par rapport aux autres figures masquées, les distingue, les marque en quelque sorte de son sceau. Il leur confère un caractère sacré qui va par la suite être transgressé à travers l'acte sexuel pendant l'orgie. Par cet acte, l'on observe une dépossession des corps des femmes ; ils perdent leur individualité pour être mis à la possession de tous – à savoir les membres de la secte. Les corps, auxquels est attribué ce caractère sacré, frappent par ailleurs les esprits en raison de leur correspondance aux normes américaines et plus largement occidentales de ce qu'est un corps parfait. Grandes, élancées, de type caucasien, les femmes derrière les masques renvoient toutes la même image du corps idéal. À la dépossession de l'individualité du corps répond en fin de compte l'attribution d'une image parfaite. Ainsi, l'image du corps, celle du corps sculptural et idéal, devient sacrée.

Nous retrouvons ici le processus d'idéalisation à l'œuvre dans le psychisme de Bill au début du film. Effectuant le même geste symbolique que Red Cloak, il retire son intériorité au corps d'Alice pour en faire une image de la femme idéale en niant à cette dernière toute autonomie psychique en dehors de la vision que Bill a d'elle. Selon le raisonnement de Bill, Alice, étant l'épouse

²⁷⁹ Chloé HUVET, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) », *op. cit.*, p.135.

idéale, ne peut désirer d'autres hommes que son mari. C'est l'image du corps et non le corps lui-même qui est pris en considération par Bill. Cette conception se reflète dans la scène rituelle à Somerton, dans une mimésis permettant au personnage de se complaire dans son fantasme d'idéalisation et par ce biais, de domination du corps. La réduction du corps à une image permet d'exercer un contrôle sur ce corps. De représentation, l'image devient déformation et subversion du réel. Le spectateur assiste à une plongée dans le psychisme de Bill et dans ses fantasmes, mais cette scène représente aussi en quelque sorte un exorcisme. Le personnage, possédé par son idéalisation compulsive de l'image, fait à Somerton le premier pas vers une prise de conscience et une libération. Ces mécanismes inconscients d'idéalisation resurgissent en outre sous les yeux de Bill comme lors d'une séance d'analyse, qui rappelons-le a pour but de rendre conscient ce qui est inconscient et de faire advenir le moi là où le ça prévaut.

3.2. Le banquet des dieux : ontologie et expérience esthétique

3.2.1. Apollon et Dionysos, usages du sublime et du grotesque

Dans son essai « La vision dionysiaque du monde », Nietzsche évoque deux conceptions de l'art chez les Grecs : l'une a trait à l'harmonie des formes et fait appel à l'état de rêve, c'est l'art d'Apollon ; l'autre se réfère à l'extase, à l'exaltation des sens et au jeu tout en faisant appel à l'état d'ivresse, c'est l'art de Dionysos. L'art de Dionysos est une violence dans le sens où elle abstrait l'homme de toute réalité pratique pour lui faire expérimenter l'extase : « Il y a

deux puissances qui plus que toute autre élèvent l'homme naïf de la nature jusqu'à l'oubli de soi et l'ivresse, ce sont l'instinct printanier et la boisson narcotique. »²⁸⁰. L'art dionysiaque endort la conscience de l'homme. Toutefois, quand celle-ci réapparaît dans son esprit, après le moment d'extase, l'homme est pris de « dégoût », appréhendant dans un retour au monde l'horreur et l'absurdité de sa condition. Pour dépasser ce dégoût, Nietzsche met par la suite en avant la naissance de la pensée tragique comme lien entre Dionysos et Apollon tout en en donnant la définition suivante : « Il importait avant tout de transformer la pensée de dégoût touchant l'horreur et l'absurdité de l'existence en représentations qui permettent de vivre : ce sont le *sublime* comme contrainte artistique de l'horreur et le *ridicule* comme soulagement artistique du dégoût de l'absurde. »²⁸¹. Le tragique sert à attribuer de nouvelles valeurs aux sentiments de l'horreur et de l'absurde, provoquant non pas le dégoût de l'homme mais plutôt l'émotion esthétique.

C'est sur cette tension entre sublime et ridicule que reposent de nombreux aspects d'*Eyes Wide Shut*. Il est possible d'adapter ce jeu entre vision apollinienne sublime et vision dionysiaque grotesque à la perspective que Bill a du corps d'Alice et à ce que ce corps est en réalité. Ce parallèle fut abordé par Miriam Jordan et Julian J. Haladyn un essai intitulé « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* »²⁸². Le plan initial d'Alice se dénudant, de dos, relève par sa mise en scène statique et sa mise en valeur de la sculpturalité et de la beauté du corps de la vision apollinienne. Le corps d'Alice est sublimé et idéalisé. Ce

²⁸⁰ Friedrich NIETZSCHE, « La vision dionysiaque du monde » in *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p.289-310, trad. Jean-Louis Backès, p.290.

²⁸¹ Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, p.301.

²⁸² Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN, « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.182-195.

premier plan du personnage est en contraste complet avec le deuxième plan de son corps la montrant assise sur la cuvette des toilettes, en train d'uriner. Le travail de la caméra, effectuée grâce au Steadicam²⁸³ et donc plus instable, nous introduit dans la vision grotesque du corps mettant en lumière ses besoins physiologiques. Jordan et Haladyn citent à ce titre les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le grotesque dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Pour Bakhtine, le « corps grotesque », caractéristique d'une conception populaire et comique de la réalité matérielle à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, est intriqué dans le monde, c'est-à-dire profondément lié à la terre et ne se confinant pas dans un isolement de soi : « À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. »²⁸⁴. Les références au « bas » corporel – qui regroupe les parties du corps rappelant son attachement à la matérialité, tels que les orifices ou les organes digestifs et sexuels – participent à ancrer le corps dans le monde. Cet ancrage rappelle à l'homme son caractère mortel, mais aussi sa capacité de régénération et de renaissance, se présentant donc comme un aspect éminemment positif :

« Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. »²⁸⁵

Le corps d'Alice, considéré à travers cette lentille grotesque, est rattaché à la vie et à la matérialité du monde. Mais il rappelle à Bill des traits humains qu'il

²⁸³ Système permettant de fixer la caméra sur un bras mécanique articulé extrême stable et mobile permettant de réaliser des prises de vues fluides en travelling.

²⁸⁴ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.35.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.30.

considère comme honteux dans la perspective apollinienne qu'il adopte et vis-à-vis desquels – comme par exemple la mortalité allant de pair avec la vie de tout individu – il éprouve certainement une très forte angoisse. Il décide ainsi de ne pas les voir – de les refouler dans son inconscient. La séquence de dispute entre les deux personnages met précisément en avant la dimension grotesque d'Alice, dont la gestuelle est alors accentuée et dont le rire marque l'apogée de l'étrangeté spécifique au grotesque²⁸⁶.

Allant plus loin dans leur analyse, Jordan et Haladyn soulignent la dimension carnavalesque de la scène du jugement de Bill à Somerton. Le carnaval se définit comme une fête populaire dans laquelle le grotesque trouve sa plus grande expression. Pendant la période de carnaval, les valeurs morales sont inversées et l'ordre social est bouleversé dans la mesure où, derrière le déguisement et sous le masque, tous les individus sont égaux²⁸⁷. Le carnaval a par ailleurs trait à la tension entre sacré et profane, comme l'exprime Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane* :

« L'abolition du Temps profane écoulé s'effectuait au moyen des rites qui signifiaient une sorte de "fin du monde". L'extinction des feux, le retour des âmes des morts, la confusion sociale du type des Saturnales, la licence érotique, les orgies, etc., symbolisaient la régression du Cosmos dans le Chaos. »²⁸⁸

Le chaos est ce qui vient s'insérer dans le monde rationnel de Bill. Mais son incapacité à reconnaître le chaos en tant que carnaval, farce symbolique, en

²⁸⁶ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais*, p.302 : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque*. »

²⁸⁷ Bien plus, le carnaval apparaît comme une fête indiquant le renouveau. *Ibid.*, p.18 : « À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé. » L'aspect carnavalesque de l'orgie de Somerton pourrait donc la faire apparaître comme une opportunité pour Bill de réviser sa perspective sur le réel, ce qu'il échoue à accomplir.

²⁸⁸ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p.71-72.

raison de sa vision restreinte et idéalisée du monde, est ce qui l'empêche d'y participer. L'orgie aurait pu donner l'occasion au personnage de s'abandonner au grotesque de son propre corps en participant à l'acte sexuel. Bill reste toutefois dans la position de spectateur-voyeur et ne comprend pas l'aspect carnavalesque de la soirée, auquel les masques portés par les participants est une référence évidente. Le personnage manque encore de distance avec ce dont il est témoin pour s'apercevoir que la farce se poursuit lors de la scène du tribunal.

« Because he responds to the events of Somerton through the confusions of his increasingly conscious desires and fears, he does not notice that "Red Cloak", now sitting on a throne, plays the dual roles of Grand Inquisitor and King of Carnival. »²⁸⁹

En effet, la scène du tribunal, qui dans un premier niveau de lecture, menacerait plus ou moins symboliquement la vie de Bill par la sentence de mise à nu, apparaît dans une deuxième perspective comme une mise en scène véritablement carnavalesque. La manière théâtrale par laquelle Red Cloak demande à Bill d'approcher, celle par laquelle les masques referment le cercle autour du personnage ainsi que la façon par laquelle la femme masquée vient au secours de Bill – du haut d'un balcon où règne une étonnante lumière bleue et introduite par un effet de zoom des plus artificiels – construisent une atmosphère postiche presque parodique.

²⁸⁹ Thomas A. NELSON *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p.295, cité par Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN dans « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.192 ; « Parce qu'il répond aux événements de Somerton à travers la confusion de ses désirs et de ses angoisses de plus en plus conscientes, il ne remarque pas que "Red Cloak", désormais assis sur un trône, joue doublement les rôles de Grand Inquisiteur et de Roi du Carnaval. », notre traduction.



Figure 46. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Masques 1.



Figure 47. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Masques 2.



Figure 48. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Masques 3.



Figure 49. Photogramme du film *Eyes Wide Shut* – Masques 4.

Ainsi des plans montrant des personnages masqués, mis en inserts au moment où Bill rentre dans la grande salle de Somerton au début de la scène du tribunal, témoignent d'une gradation dans la déformation des masques. De masques vénitiens (fig.46), d'une beauté manifeste et déformant peu les traits du visage, l'image est progressivement envahie par des figures aux traits de plus en plus marqués. Signalant une attitude – telle que le rire (fig.49) – ou recomposant les éléments du visage (fig.48), les masques sont le signe du passage progressif du sublime au grotesque, exprimant précisément la nature de l'orgie.

La réplique de Red Cloak « Because here it doesn't matter whether you have forgotten it...or if you never knew it. »²⁹⁰ peut alors avoir un double sens. D'une part – si l'on considère Red Cloak comme Grand Inquisiteur –, elle

²⁹⁰ « Car pour nous, il revient au même que vous l'ayez oublié... ou que vous ne l'ayez jamais su. », traduction de l'édition DVD du film.

manifeste l'identification de Bill comme étranger et indique le rejet définitif de celui-ci par la société secrète, d'autre part – si l'on considère Red Cloak comme Roi du carnaval – elle signifie que le mot de passe en question n'avait réellement pas d'importance et qu'il aurait « juste » suffi à Bill d'adhérer à la vision grotesque du monde en acceptant le ridicule. Red Cloak, en lui ordonnant de se déshabiller, le met de force devant son incapacité à reconnaître l'aspect grotesque, terrien et matériel, du corps. D'où l'attitude désemparée de Bill, qui ne sait pas comment réagir étant totalement étranger à cette conception du monde.

« Although he is likely never in any real danger, Ziegler's explanation that the participants of the party staged an exaggerated display to "scare the shit out of" Bill probably being true, the symbolic danger that he was facing at the orgy is extreme. »²⁹¹

La crudité de l'expression employée par Ziegler prend tout son sens lorsque l'on sait que le danger encouru par Bill était donc relatif à un basculement dans le grotesque. *Eyes Wide Shut* montre le parcours d'un personnage vivant dans les représentations idéalisées du monde et qui est amené à reconnaître une autre dimension du réel, attachée à la matérialité des objets et à la trivialité des corps. Il s'agit pour le personnage d'aller au-delà de la dichotomie séparant ces deux modes d'être au monde. Ces deux perspectives sont en effet complémentaires, comme le montre le personnage d'Alice dont le dilemme est justement de faire coexister en équilibre ces deux conceptions du monde.

²⁹¹ Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN, « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.192 ; « Bien qu'il soit probable qu'il n'ait jamais été en véritable danger, l'explication de Ziegler selon laquelle les participants de la soirée auraient déployé une mise en scène exagérée afin que Bill "se chie dessus" étant probablement vraie, le danger symbolique face auquel il se trouvait à l'orgie était extrême. », notre traduction.

3.2.2. La figure de la prostituée, union d'Éros et Thanatos

Dans *Eyes Wide Shut*, la notion de désir, pulsion de vie et principe de plaisir, entre en lutte avec la pulsion de mort au sein du psychisme du personnage principal. Ces deux idées, respectivement personnifiées par les divinités grecques Éros, dieu de l'amour sensuel, et Thanatos, génie ailé emportant les corps des morts vers les Enfers, se retrouvent en vérité dépendantes l'une de l'autre. C'est leur intrication et leur action concomitante qui pousse l'individu dans ses retranchements afin de lui permettre de saisir ce qui constitue son ontologie.

Il est possible de remarquer dans le long-métrage deux personnages associés au désir et accueillant en elles l'ombre de la mort. Il s'agit de Domino et de Mandy, deux femmes qui endossent toutes deux le rôle de prostituées. À la marge de la société, la figure de la prostituée permet de pousser l'exploration des thèmes de la sexualité et de la mortalité de l'homme à l'extrême. Domino, que l'on suppose être une étudiante se prostituant pour subvenir à ses besoins²⁹² et qui disparaît du film après avoir découvert qu'elle était porteuse du virus du sida, est dans une moindre mesure un double de Mandy, qui n'est plus qu'un jouet sexuel sans importance pour les puissants tels que Ziegler mais qui est un personnage nécessaire à l'évolution de Bill. Parce que le désir sexuel et l'angoisse de mort de ce dernier convergent tous deux graduellement vers Mandy, la jeune femme offre un point de catharsis libérateur pour le personnage. La séquence à la morgue, que nous avons analysée précédemment, constitue le point de bascule où Bill parvient à la limite de ses fantasmes et de son expérience du scepticisme. Véritable

²⁹² Michel CIMENT, *Kubrick*, p.272 : Les Tompkins, chef décorateur du film, s'exprime au sujet du personnage de Domino dans un entretien mené par Michel Ciment à San Francisco en juillet 1999 : « Stanley me l'a décrite comme une étudiante qui se faisait ainsi un peu d'argent. Elle ne travaillait pas pour un maquereau mais à son compte. »

moment de prise de conscience, cette scène marque la confrontation de Bill avec ses propres pulsions et le début de son retour progressif au monde. L'union d'Éros et de Thanatos en la figure de Mandy rend possible une prise de conscience de lui-même et du monde. Se penchant au-dessus du cadavre de Mandy, Bill semble se pencher au-dessus d'un gouffre qui aurait pu l'engloutir tout entier. Le corps de Mandy symbolise une limite permettant au personnage d'accéder à son être. Comment comprendre cet accès à l'être, cette expérience ontologique ?

La pensée de George Bataille, inséparable de son entreprise spirituelle, mystique, visant à faire l'expérience de l'absolu, nous donne l'occasion d'apporter un nouvel éclairage aux dynamiques entre le plaisir et la mort à l'œuvre dans *Eyes Wide Shut*. Dans son ouvrage intitulé *L'Érotisme*, Bataille explicite pour la première fois de manière théorique l'établissement d'un rapport entre l'érotisme et la mort. Le principe orientant la pensée toute entière du philosophe postule que l'individu, à partir du moment de sa reproduction et de sa naissance, est discontinu, c'est-à-dire isolé d'autrui et façonné par cette rupture originelle à l'autre : « Lui seul naît. Lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité. »²⁹³. Discontinu, l'individu est soumis au temps et à l'échéance de la mort par opposition à l'être, continu et infini. Bataille précise même que l'individu vit dans le sentiment d'avoir appartenu autrefois à la continuité – plus exactement, d'avoir été continuité :

« Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le

²⁹³ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p.14.

désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être. »²⁹⁴

Par la mort, l'individu perd son individualité et rompt la discontinuité qui le caractérisait. Il retourne à l'être et à la continuité première. Par la mort, l'individu atteint un état qui a trait à la vérité de l'être. La mort apparaît comme la négation de la discontinuité au profit de l'affirmation de la continuité première de l'être que ne peut connaître l'individu. D'autre part, l'érotisme est conçu par Bataille comme une voie permettant d'explorer, voire même en certain cas d'aller par-delà, la limite de l'individualité. Dans sa définition première, l'érotisme est dans la pensée de Bataille ce qui se rattache à l'activité sexuelle de l'homme quand cette dernière n'est pas « rudimentaire » ou « animale »²⁹⁵, autrement dit quand elle n'est pas dictée par des besoins reproductifs. L'érotisme fait donc référence d'une part à des aspects physiques et charnels caractérisant l'homme – qui constituent ce que Bataille appelle l'érotisme des corps, l'une des trois formes d'érotismes dans la typologie qu'il met en place – et d'autre part à des aspects relevant de la vie intérieure, spirituelle et religieuse, de l'homme – à laquelle l'auteur rattache l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré. L'érotisme pensé par Bataille est ainsi considéré au-delà des corps et de l'aspect matériel du monde sans pour autant en négliger le poids dans le psychisme de l'individu.

Dans une formule marquante qui ouvre son introduction à *L'Érotisme*, Bataille affirme : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »²⁹⁶. Cet énoncé, aussi concis qu'hermétique, exprime avant toute chose le profond paradoxe qui prend racine dans le concept même d'érotisme. Lié à l'activité sexuelle à

²⁹⁴ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, p.17.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.33.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.13.

l'origine de la vie, l'érotisme se défait du caractère reproductif d'une telle union pour privilégier la fusion d'un individu en l'autre, en d'autres termes il privilégie la perte de l'individualité – que l'on avait auparavant associée à la mort – pour un retour à l'être. Permettant à l'individu d'aller au-delà de la discontinuité qui le caractérise, l'érotisme substitue à son isolement un sentiment de continuité profonde, alliant en son sein par un même mouvement vie et mort. L'érotisme est compris comme moyen de mise en question de l'individu, comme moyen permettant à ce dernier d'appréhender les limites de son individualité. L'érotisme diffère cependant de la mort dans la mesure où le passage de la frontière entre continuité et discontinuité n'est pas effectif et définitif :

« Il y a recherche de la continuité, mais en principe seulement si la continuité, que seule établirait définitivement la mort des êtres discontinus, ne l'emporte pas. Il s'agit d'introduire, à l'intérieur d'un monde fondé sur la discontinuité, toute la continuité dont ce monde est susceptible. »²⁹⁷

Bataille exprime ainsi sa recherche constante de la continuité dans le discontinu, de l'être et de la vérité dans ce monde.

Une expression très intéressante est employée par Bataille dans *Les Larmes d'Éros* pour mettre en lumière la manière analogue par laquelle mort et érotisme auraient été frappés d'interdits :

« À la vérité, le sentiment de gêne à l'égard de l'activité sexuelle rappelle, en un sens du moins, le sentiment de gêne à l'égard de la mort et des morts. La « violence » nous déborde *étrangement* dans chaque cas : chaque fois, ce qui se passe est *étranger* à l'ordre des choses reçu, auquel s'oppose chaque fois cette violence. »²⁹⁸

²⁹⁷ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, p.20.

²⁹⁸ Georges BATAILLE, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1981, p.21.

La notion d'étrange, soulignée par l'auteur, rappelle ici l'idée d'un autre régime d'être auquel appartiendraient – et feraient accéder – la mort et l'activité sexuelle en lien avec l'érotisme. Un étrange qui fait référence à l'accès à ce qui est hors de soi, à l'autre et éventuellement à la continuité vers laquelle tend l'érotisme. L'instauration d'interdits par rapport à la mort et l'érotisme met en exergue leur statut transgressif. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, la transgression n'est pas ici la négation absolue de l'interdit. Elle en est avant tout la reconnaissance puis le dépassement : « *elle lève l'interdit sans le supprimer* »²⁹⁹. Cette nuance est d'une importance primordiale car c'est l'expérience conjointe de l'interdit et de la transgression qui permet la connaissance de l'érotisme tel qu'il est conçu par Bataille. Ce sont deux expériences complémentaires : « La transgression excède sans le détruire un monde *profane*, dont elle est le complément. [...] Le monde *profane* est celui des interdits. Le monde *sacré* s'ouvre à des transgressions limitées. C'est le monde de la fête, des souverains et des dieux. »³⁰⁰. La mention de divinité peut être mise en perspective avec la continuité originelle vers laquelle tend l'individu à travers l'érotisme. Le divin est considéré comme ce qui est éternel et immuable, relevant donc de cette continuité à laquelle l'homme retourne à sa mort. Parallèlement à cela, et en écho au monde des dieux auquel fait référence Bataille dans la précédente citation, il faut également remarquer la réévaluation de l'objet sur lequel porte l'interdit après l'imposition de l'interdiction. Ce qui est interdit l'est car il peut porter atteinte à l'intégrité de l'individu, l'abstraire de « l'ordre des choses ». Mais paradoxalement, ce qui est interdit accède à un statut quasi divin en tant qu'il semble avoir trait à une autre réalité. Ce qui est interdit devient sacré,

²⁹⁹ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, p.39.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.71.

important et mis en valeur. L'ensemble des rites qui entourent la mort et l'activité sexuelle renforcent leur réévaluation. Parce qu'elles sont l'objet d'interdits, elles provoquent à la fois le rejet, qui engendre l'angoisse, et la fascination, qui déclenche le désir de transgression. Dans un mouvement paradoxal de l'esprit, désir de transgression et angoisse de ce qui est atteint par cette transgression se révèlent être deux éléments faisant naître l'érotisme. Le désir de transgression témoigne de la recherche de la continuité en ce monde discontinu. L'abîme entre les êtres discontinus est comblé au moment de l'acte sexuel et l'individu atteint un état de continuité en se fondant en l'autre. Le désir ne pourrait toutefois pas être aussi profitable à l'individu s'il n'était accompagné d'un sentiment d'angoisse, la conjonction du désir et de l'angoisse étant nécessaire pour faire parvenir l'individu à l'état d'extase tel qu'il est conçu par Bataille.

L'angoisse est avant toute chose un sentiment qui est éprouvé par l'homme en raison de sa discontinuité fondamentale et donc de son caractère périssable. La mort elle-même, acmé de cette angoisse, en délivre l'homme, qui retourne à ce moment dans la continuité. Ce seraient en fin de compte aussi bien la conscience de la mort et son attente autant que l'événement de la mort qui se trouveraient à l'origine de l'angoisse. Le sentiment d'angoisse se retrouve par ailleurs face à l'interdit. En effet, la notion de danger, de violence et potentiellement de mort, attachée à l'interdit réveille chez l'individu l'angoisse liée à sa mortalité et provoque une réaction de répulsion face à l'objet interdit. Bataille fait alors mention de la notion de péché, de « l'expérience du péché »³⁰¹, notion qui vient éclairer l'angoisse d'une lumière religieuse - entendons ici le sentiment religieux dépourvu de toute attache dogmatique. L'angoisse de l'expérience du péché est

³⁰¹ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, p.42.

une angoisse associée au plaisir de la transgression. L'individu a pleinement conscience de contrevenir à l'ordre supérieur établi, étranger à l'homme en tant qu'il relève d'un état divin, mais auquel il peut accéder grâce à la transgression.

« Souvent l'inconnu nous donne de l'angoisse, mais il est la condition de l'extase. L'angoisse est peur de perdre, expression du désir de posséder. [...] Donnons le change au besoin de posséder, l'angoisse, tout aussitôt, tourne à l'extase. »³⁰²

L'extase semble être comprise par Bataille comme la sublimation du désir et de l'angoisse éprouvés face à l'acte de transgression. Il convient de concevoir ici la sublimation dans une définition autre que celle donnée par Sigmund Freud dans *Malaise dans la civilisation* : « Elle consiste à déplacer les buts des pulsions de telle sorte qu'ils ne se heurteront pas au refus du monde extérieur. »³⁰³. La sublimation conçue par Freud a pour effet de dévier les buts pulsionnels pour les investir dans des activités non-sexuelles et non-violentes, acceptées par la société et dans lesquelles le sujet trouvera plaisir et satisfaction – dans le travail intellectuel et artistique par exemple – tout en maintenant son intégrité (« nous pouvons seulement dire de façon imagée que [la forme de satisfaction de la pulsion] nous semble "plus fine et plus élevée", mais que son intensité est moindre que celle donnée par l'assouvissement d'élan pulsionnels plus primaires et plus grossiers, car elle n'ébranle pas notre corporéité. »³⁰⁴). Si, dans les deux cas, la sublimation s'apparente à un phénomène de transformation de mouvements de l'âme particulièrement violents, la sublimation de Freud préserve le sujet tandis que celle de Bataille mène le sujet vers une violence plus grande. Le terme de « sublimation » que nous utilisons ici pour qualifier l'atteinte de l'extase dans la perspective de Bataille se rapprocherait davantage du phénomène chimique faisant

³⁰² Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p.169.

³⁰³ Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. par Aline Weill, p.66.

³⁰⁴ *Ibid.*

passer un élément de l'état solide à l'état gazeux : le désir et l'angoisse sublimés en extase favorisent la rupture de la discontinuité du sujet. Le sujet est profondément, ontologiquement, altéré par l'expérience de l'extase puisqu'il bascule dans un autre mode d'être, celui de la continuité dont il a été reclus à sa naissance. Il est par ailleurs possible de remarquer une forte analogie entre l'« état antérieur » anorganique auquel l'organisme tenterait de retourner, évoqué par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*³⁰⁵ et l'état de continuité mis en avant par Bataille, tous deux constituants des états antérieurs à l'individu vivant, auxquels il retourne à sa mort. Contrairement à Freud qui associe les pulsions à une volonté conservatrice, la notion de désir chez Bataille, si elle est bien également associée à la reproduction du vivant, n'est pas perçue comme mécanisme de conservation. Elle est davantage associée à la mise en danger du vivant en tant qu'elle le pousse hors de sa discontinuité, hors du phénomène de reproduction, pour devenir expression du mouvement érotique visant au retour à la continuité. Le désir et l'angoisse chez Bataille, bien que pouvant être considérés comme opposés, concourent conjointement au même but de mise en question des limites de l'individu.

Le désir et l'angoisse apparaissent finalement comme deux faces d'une même pièce, toutes deux indispensables à l'individu pour explorer les limites de son être intérieur. La limite semble être pour Bataille le moment d'union des extrêmes, un lieu d'absolu où plaisir et souffrance se joignent indissociablement et où tous les sentiments humains convergent unanimement en un même point :

³⁰⁵ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, p.96.

« La passion heureuse elle-même engage un désordre si violent que le bonheur dont il s'agit, avant d'être un bonheur dont il est possible de jouir, est si grand qu'il est comparable à son contraire, à la souffrance. »³⁰⁶

3.2.3. De l'extrême à l'émotion

L'œuvre de Bataille permet toutefois d'aller plus loin dans l'analyse de l'expérience ontologique que représente l'érotisme. Cette expérience de la limite de soi s'avère apparentée à l'expérience esthétique elle-même.

Au sujet de l'art, Bataille affirme dans *L'Expérience intérieure* que les mots de la poésie et de la littérature ne peuvent atteindre l'extase de l'extrême : « Si la poésie [exprime l'extrême], il en est distinct : au point de n'être pas poétique, car si la poésie l'a pour objet, elle ne l'atteint pas. »³⁰⁷. Il convient de remarquer la distinction apparaissant ici entre « poésie » et « poétique », qui nous amène à reconsidérer la conception de l'art et de la perception dans la démarche introspective de Bataille. Il est possible de trouver une mise en équivalence de l'expérience du divin avec celle du poétique :

« Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu. C'est la part d'inconnu qui donne à l'expérience de Dieu – ou du poétique – leur grande autorité. »³⁰⁸

Que pourrait bien signifier « le poétique » dans la pensée de Bataille ? Le poétique serait en premier lieu à distinguer de l'art compris comme produit, œuvre, relevant d'une typologie – musique, peinture, poésie, etc. – et ne s'adressant qu'aux sens de l'individu qui le percevrait. Dans le même passage, Bataille recourt à l'expression « émotion poétique », qui laisse entendre une

³⁰⁶ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, p. 22.

³⁰⁷ Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, p.64.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.17.

conception plus absolue de l'art, ou du moins de l'émotion transmise par les moyens de l'art. Bataille cherche à atteindre la vérité de l'être à travers l'expérience intérieure ; l'on pourrait donc comprendre que le poétique désignerait pour lui le sentiment esthétique véritable, quintessentiel, touchant autant les sens de l'individu que son esprit. L'expérience esthétique serait en cela semblable à l'expérience intérieure, valant pour elle-même par la force des émotions qu'elle provoquerait en l'individu, et dépourvue à tout système de valeur – par exemple du jugement du beau – qui lui serait extérieur. Le poétique irait au-delà de l'œuvre d'art, dont le rôle serait celui de support de l'émotion menant au poétique lui-même. L'art compris comme vecteur de l'émotion menant à l'extrême – sans pour autant se confondre avec l'extrême – peut être mis en parallèle avec l'érotisme et l'angoisse, deux mécanismes permettant à l'individu d'atteindre l'extase, c'est-à-dire l'absolu de la continuité. Le poétique fait revenir les mots à l'être tout comme les mots « décroissés » permettent à l'individu qui en fait l'expérience d'atteindre l'absolu.

L'on ne peut faire abstraction de la violence de l'émotion poétique dans l'œuvre de Bataille, violence qui intervient sous la notion de dramatisation. La dramatisation est cette exaspération des sensations – physiques et spirituelles – qui conduit l'individu à éprouver l'érotisme et l'angoisse propres à le mener vers les limites de son être. Le dramatique est une voie d'accès à l'être, comme l'exprime Bataille dans la préface de la deuxième édition de *L'Impossible* : « L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité. »³⁰⁹. Il est important de considérer une fois de plus les liens entre érotisme, angoisse et émotion esthétique. Ces trois éléments peuvent être considérés comme des leviers

³⁰⁹ Georges BATAILLE, *L'Impossible in Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2004, p.491.

permettant à l'individu de s'engager dans l'expérience intérieure pour, ultimement, atteindre l'absolu, c'est-à-dire la vérité de l'être. Ces procédés peuvent être actionnés simultanément et renforcer ainsi leurs effets, à savoir les émotions provoquées chez l'individu. Érotisme, angoisse et émotion esthétique sont à comprendre comme autant de voies permettant d'ouvrir l'individu à l'être, favorisant également la communication de l'individu à l'autre, celle du sujet et de l'objet – « l'expérience intérieure est l'extase, l'extase est, semble-t-il, la communication, s'opposant au tassement sur soi-même »³¹⁰.

Un retour des notions nietzschéennes du sublime apollinien et de l'extase dionysiaque exposées dans « La vision dionysiaque du monde » pourrait permettre de comprendre la notion de drame utilisée par Bataille et ses implications dans l'expérience intérieure. L'on remarque une forte influence de la pensée de Nietzsche dans l'œuvre de Bataille. Chez le premier comme chez le second, l'état dionysiaque est l'état permettant à l'individu de se perdre, d'éprouver les limites de son être. Là où Nietzsche considère le tragique comme un « voile autour de la vérité »³¹¹, Bataille envisage le tragique comme ce qui permet à l'individu d'accéder à une plus grande vérité, à celle de l'être :

« C'est dans ce monde tragique, artificiel, que naît l'extase. Sans aucun doute tout objet d'extase est créé par l'art. Toute « connaissance mystique » est fondée sur la croyance à la valeur révélatrice de l'extase : au contraire, il la faudrait regarder comme une fiction, comme analogue, en un certain sens, aux intuitions de l'art. »³¹²

Dans ce passage, Bataille exprime clairement la nécessité du drame, qui trouve tout son déploiement dans l'art, et sert ainsi à mener l'individu par-delà ses limites. La notion de représentation, ici exprimé par l'artificialité, est donc

³¹⁰ Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, p.24.

³¹¹ Friedrich NIETZSCHE, « La vision dionysiaque du monde », p.301.

³¹² Georges BATAILLE, *op. cit.*, p.88.

primordiale à la transmission de l'émotion esthétique, magnifiée par cette dimension représentative. Émotion esthétique et érotisme suivent donc deux voies semblables vers l'absolu dans la mesure où ils ébranlent l'individu dans son être même, le forçant à reconsidérer continuellement son fondement et sa relation au monde.

Si l'on reprend en considération la perspective offerte par *Eyes Wide Shut*, il est possible de voir comment, par la mise en scène de l'image et grâce au sentiment d'inquiétante étrangeté qu'elle provoque, Kubrick parvient à faire éprouver à son personnage principal l'angoisse et l'érotisme. À ces émotions s'ajoute en outre pour le spectateur du film l'émotion esthétique. L'entreprise cinématographique de Kubrick est donc de toucher son spectateur et de le mobiliser jusque dans sa manière d'être au monde. Un tel projet n'aurait toutefois été que pure démarche didactique s'il n'avait été mis en œuvre à travers le médium cinématographique. Rappelons à cet effet les mots de Kubrick pour décrire sa visée avec *2001: l'Odyssée de l'espace* :

« I tried to create a *visual* experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. [...] in *2001*, the message is the medium. I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does [...]. »³¹³

Le message est le médium et le film est une expérience de la vision qui touche le spectateur par des voies indirectes, comme peut le faire la musique, et comme le fait aussi le rêve.

³¹³ Eric NORDERN, « *Playboy* Interview: Stanley Kubrick » in *Stanley Kubrick Interviews*, p.47, entretien tiré du magazine *Playboy*, septembre 1968.

3.3. *Le retour à soi : être au monde*

3.3.1. *Variation sur le thème de la comédie du remariage*

La « comédie du remariage » est un sous-genre cinématographique théorisé par Stanley Cavell dans son ouvrage *À la recherche du bonheur - Hollywood et la comédie du remariage* à partir d'un certain genre de comédies hollywoodiennes. Les années 1930 et 1940 voient fleurir à Hollywood les *screwball comedies*³¹⁴, films dont le genre se situe à mi-chemin entre la comédie romantique et la farce. Le ton relevé des dialogues ainsi que la vivacité du jeu des acteurs font le succès de ces productions où les relations entre hommes et femmes occupent la thématique centrale et sont représentées dans le respect apparent des exigences du Code Hays³¹⁵. Dans ce genre des *screwball comedies*, Cavell distingue le sous-genre des « comédies du remariage », qui montrent comme un homme et une femme, unis l'un avec l'autre ou avec autrui au début du film ou bien dans un temps fictif antérieur à celui-ci, vivent leur séparation – symbolisée généralement par un divorce – puis finissent par s'unir de nouveau après avoir vécu diverses péripéties. Le choix de comparer *Eyes Wide Shut* aux comédies du remariage peut paraître à première vue quelque peu osé. Qu'est-ce qui pourrait en effet unir ces comédies aux dialogues incisifs menées tambour battant et un film au rythme étrangement lent sur le fantasme, le désir et la mort ?

Eyes Wide Shut montre le parcours d'un couple en crise et explore, comme les comédies du remariage, la question de l'amour et du désir entre deux individus

³¹⁴ Le mot « screwball », qui désigne un individu au comportement étrange.

³¹⁵ Le Code Hays est un ensemble de règles mis en place à la fin des années 1920 dans les studios hollywoodiens pour endiguer la déchéance morale associée alors au milieu du cinéma. Il interdisait toute référence explicite à la sexualité comme toute représentation positive du crime, de la transgression des lois ou du blasphème à l'écran.

pour qui le mariage représente un enjeu. Bill et Alice, formant un couple parfait dans le prologue du film, vivent une rupture symbolique au moment de leur dispute. S'ils ne sont séparés ni physiquement – dans le sens où ils ne cessent pas de partager le même lit dans la durée du film – ni légalement – il n'est jamais question de divorce ou même de séparation à l'écran – Bill et Alice vivent une séparation psychique. Alice, en dévoilant ses désirs, devient étrangère à Bill. Réciproquement, Bill, par son assurance au sujet de leur couple et de la fidélité de sa femme, prouve à Alice qu'il vit dans le déni d'une certaine partie de la réalité qui se rapporte au quotidien de leur relation. Chaque personnage fait à sa manière l'épreuve de la séparation psychique. Alice, à l'écoute de son inconscient, fait un rêve qui lui permet de prendre conscience de ses fantasmes, de son ressentiment profond pour Bill, mais aussi de son amour pour lui, qui lui donne la possibilité de surmonter ses sentiments négatifs à son égard. Bill, dont le spectateur adopte globalement le point de vue, suit un cheminement bien plus sinueux pendant lequel il adopte un rapport sceptique au monde. Allant jusqu'au bout de son scepticisme, il se confronte à son angoisse de mort et à ses désirs pour renaître progressivement et constituer son individualité. Sa séparation symbolique d'Alice est en fin de compte nécessaire à son affirmation de lui-même, suite à laquelle il pourra enfin reconnaître l'altérité d'Alice. L'enjeu de leur parcours respectif est pour chacun de se connaître mieux soi-même afin de pouvoir mieux vivre ensuite l'un avec l'autre. La question « qu'est-ce qui fait un mariage honorable ? », inhérente aux comédies du remariage³¹⁶, se précise et devient « qu'est-ce qui fait un couple viable ? ».

³¹⁶ Stanley CAVELL, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, p.50.

Pour répondre à cette question, les comédies du remariage, si elles ne présentent pas de solution définitive, suggèrent qu'il faut que chaque individu accepte son identité sexuelle et reconnaisse son désir ainsi que celui de l'autre, une idée que l'on retrouve également dans *Eyes Wide Shut*. Cavell fait par ailleurs référence dans son ouvrage aux *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud, qui affirme : « La trouvaille de l'objet [sexuel] est, à proprement parler, une retrouvaille. »³¹⁷. À la conception psychique infantine, où le couple se comprend sur le mode platonique et fraternel, succède la redécouverte de l'autre en tant qu'objet et sujet du désir. C'est aussi paradoxalement en reconnaissant l'altérité, l'aspect étranger de l'autre, que le couple va pouvoir de nouveau s'unir. L'exemple le plus parlant de cette dynamique parmi les comédies du remariage citées par Cavell est sans doute le film *Indiscrétions* (*The Philadelphia Story*, réalisé par George Cukor en 1940). Le personnage principal, Tracy Lord – interprétée par Katharine Hepburn – est une jeune femme de la haute société sur le point de conclure son second mariage. Elle fait face au retour imprévu de son premier mari, ce qui déclenche en elle une prise de conscience la menant à se trouver en tant que femme, c'est-à-dire assumer ses désirs, à s'approprier son corps et à s'accepter en tant qu'être humain. Au bout de son parcours, elle parvient enfin à reconnaître son prochain et à l'aimer avec ses forces et ses faiblesses. Le même type d'itinéraire est suivi par Bill, qui surmonte le narcissisme infantin à travers le prisme duquel il considère Alice comme faisant partie de lui-même et ne pouvant éprouver de désir pour aucun autre homme. Bill en vient à faire retour vers Alice et à surmonter son scepticisme lorsque, après avoir découvert le masque posé sur son oreiller, il éclate en sanglots et annonce à

³¹⁷ Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p.103.

Alice qu'il lui dira tout – « I'll tell you everything. ». Notons que cette explosion de larmes est la première manifestation émotionnelle extérieure de Bill, qui signifie ainsi qu'il finit par accepter la dimension terrienne et triviale de son corps, établissant ainsi un lien entre son raisonnement rationnel à tendance idéaliste et ce dernier. Jordan et Haladyn commentent : « This is the grotesque release of bodily fluids that Bill has been simultaneously seeking and avoiding throughout his carnivalesque quest. »³¹⁸.

Kubrick ne nous offre toutefois pas une résolution aussi explicitement optimiste que celles données dans les comédies du remariage. Là où ces dernières trouvent leur dénouement dans la réunion heureuse des protagonistes et leur confiance renouvelée l'un dans l'autre notamment grâce à l'utilisation du langage et à l'échange, les retrouvailles entre Bill et Alice adoptent une tonalité bien plus ambiguë. Là où le langage et plus précisément la conversation viennent jouer un rôle primordial dans le rétablissement du couple, le récit que Bill fait de ses aventures nocturnes – attendu après sa réplique « I'll tell you everything » – est coupé par le montage, figurant une ellipse temporelle de quelques heures. Un court prélude à la scène de réconciliation finale du couple apparaît à l'écran de façon presque brutale, comme le serait un retour sur la terre ferme, en s'ouvrant sur un plan rapproché d'Alice, les yeux rouges et le regard perdu dans le vague, une cigarette à la main. L'on comprend que cette scène fait suite aux aveux de Bill, dont le spectateur ne verra finalement rien – et l'on ne saura ainsi jamais si Bill aura véritablement « tout dit » à Alice. Le dialogue est happé par le montage et l'image cinématographique elle-même. Dans cette scène, les personnages ne se

³¹⁸ Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN, « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.193 ; « C'est la libération grotesque des fluides corporels dont Bill était à la recherche et qu'il fuyait simultanément tout au long de sa quête carnivalesque. », notre traduction.

regardent pas et n'échangent, au début pas un mot – jusqu'à ce qu'Alice rompe le silence pour dire à Bill que leur fille se lèvera bientôt et qu'ils devront l'amener au magasin de jouets. Une manière de signifier que le quotidien reprend son cours, mais le doute demeure : et si tout contact avec autrui était véritablement impossible ? Et si, malgré l'évolution des personnages, le langage avait en effet perdu sa capacité à établir un lien avec le monde extérieur ?

3.3.2. La reprise

De telles interrogations trouvent leur réponse dans l'épilogue du film, lors de la séquence montrant Alice, Bill et leur fille déambulant dans les rayons d'un magasin de jouets. Indifférents à l'animation ambiante, montrant un faible intérêt devant les jouets que leur montre leur fille, les traits tirés, Bill et Alice se retrouvent dans un temple de la consommation bondé qui contraste fortement avec les rues traversées par Bill lors de ses précédentes errances nocturnes et solitaires. Cet endroit symbolise un retour au monde et surtout à la communauté des hommes. Même s'ils n'ont plus leur masque d'acteurs en représentation, Alice et Bill évoluent physiquement dans ce monde et leur attitude distante, réservée, indiqueraient une nouvelle manière d'être dans le monde, riches de leurs expériences respectives et du partage – aussi elliptique ait-il été pour le spectateur – au sein du couple de ces dernières. L'évolution des personnages se manifeste dans leur dernier dialogue, qui indique l'établissement d'un lien entre Alice et Bill par le langage, et ainsi la réunion finale du couple. Au sujet du langage, Michel Chion remarque que la tendance de Bill au psittacisme s'inverse dans cette

dernière scène³¹⁹. Plutôt que de répéter les paroles d’Alice, il garde le silence. Ce silence est d’autant plus remarqué que les psittacismes précédents auront conduit à un conditionnement du spectateur, qui attendrait la répétition. À la question de Bill « What do you think we should do ? », Alice répond après plusieurs hésitations : « I think we should be... grateful. » L’adjectif « grateful » – que l’on pourrait traduire par « reconnaissants » – est ici inattendu et l’on serait amené à croire que Bill le répèterait avec étonnement comme pourrait le faire le spectateur. Pourtant, le contre-champ montre Bill silencieux. Par le choix de garder le silence, Bill, loin d’être passif face à son épouse, rend possible la parole d’Alice. Même s’il observe toujours une attitude légèrement sceptique par rapport au monde par les questions qu’il adresse à son épouse³²⁰, Bill reconnaît maintenant Alice et démontre qu’il est parvenu à surmonter son scepticisme grâce au langage et surtout grâce aux réponses faites par Alice, sur qui repose également le choix de permettre la réunion de leur couple. Michel Chion ajoute : « It would seem that the point of the many repetitions that we have noted is to lead to this moment, to a word that is not spoken, restoring their meaning to all those words that are spoken. »³²¹. Le langage, qui était devenu étranger et inefficace à établir un rapport au monde, reprend dans cette scène sa fonction signifiante, ouvrant la voie à la réhabilitation de la communication au sein du couple.

Malgré les retrouvailles du couple, désormais certaines, et le dépassement du scepticisme dans cette scène finale, la mise en scène de Kubrick maintient son ambiguïté. Bill, s’il a appris à prendre en considération les désirs de sa femme, à la reconnaître dans sa qualité corporelle intégrée dans un monde quotidien, est

³¹⁹ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.78.

³²⁰ Telles que « What do you think we should do ? » et « Are you sure ? ».

³²¹ Michel CHION, *Eyes Wide Shut*, p.80 ; « Il semblerait que la visée des nombreuses répétitions que nous avons remarquées est de mener à ce moment, à ce mot qui n’est pas énoncé, restaurant leur signification à tous ces mots qui sont énoncés. », notre traduction.

toujours tenté par l'idéalisation du réel. En témoigne le mot « Forever », qu'il prononce à deux reprises :

ALICE – The important thing is we're awake now, and hopefully, for a long time to come.

BILL – Forever.

ALICE – Forever?

BILL – Forever.

ALICE – Let's... let's not use that word, you know? It frightens me.³²²

« Forever », prononcé par Bill d'un air assuré et se voulant rassurant, renvoie inévitablement à sa tendance profonde à idéaliser le réel. Bill exprime par cette réplique la difficulté pour l'individu de changer ses habitudes et ses mécanismes inconscients de pensée, aussi forte que soit sa volonté. Par ce mot, le personnage se projette dans un futur idéal, prêt à repartir malgré lui dans ses anciens travers. Regardant Bill droit dans les yeux à travers les verres de ses lunettes, Alice offre alors par sa réplique finale, qui clôt par ailleurs le film, un contrepoint remarquable :

ALICE – 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.³²³

Les paroles d'Alice sonnent comment un rappel à l'ordre invitant Bill à vivre dans le présent et à être au monde plutôt que de s'enfermer dans un futur parfait et imaginaire. Haladyn et Jordan analysent cette dernière réplique comme étant l'assertion de son corps et de ses désirs charnels, que Bill ne voulait justement pas reconnaître au début du film :

³²² « ALICE – L'important c'est que... que nous soyons réveillés, et, espérons-le, pour un très long moment. BILL – Pour toujours. ALICE – Pour toujours ? BILL – Pour toujours. ALICE – N'utilisons pas ce mot, il me fait peur. », traduction de l'édition DVD du film.

³²³ « ALICE – Mais, ce qui est sûr, c'est que je t'aime. Je vais te dire, il y a une chose très importante, et ça il faut le faire le plus vite possible. BILL – Quoi ? ALICE – Baiser. », traduction de l'édition DVD du film.

« Her answer, "fuck", represents the complete antithesis of our initial glimpse of the erotic display of her classically framed body in the opening shot. This "fuck" completely counters the idealization of her body with a grotesque image that we never see and are left to imagine as the film abruptly cuts to black. »³²⁴

Par l'utilisation d'un mot trivial, Alice raccroche son mari à la banalité prosaïque du quotidien. L'acte sexuel que dénote ce mot se rattache en outre à la vie – par l'acte de procréation – et au renouveau. En effet, l'on aurait été tenté de croire que ce retour au quotidien n'aurait pu voir que la répétition stérile du même. Bien plus qu'une réunion, le dialogue final de Bill et Alice évoque la reprise réunissant à nouveau – et non pas de nouveau – le couple. La structure en miroir que le spectateur a vu se déployer tout au long du film, nécessairement refermée sur elle-même, se transforme grâce à la dernière scène d'*Eyes Wide Shut* en structure cyclique, progressant et évoluant.

Cette compréhension du renouveau à l'issue de la réunion du couple Harford se retrouve par certains aspects dans le concept de reprise pensé par Søren Kierkegaard. Dans son œuvre intitulée *La Reprise*, Kierkegaard évoque nettement la différence entre une simple répétition et la reprise, qui est conçue comme véritable mouvement provenant de l'intériorité de l'individu. La notion de mémoire est déterminante dans la réflexion menée par le philosophe, car c'est le « ressouvenir en avant »³²⁵ qui va permettre la recréation de soi sous une forme nouvelle. La reprise de Kierkegaard est enraciné dans la vie quotidienne, elle est « la bienheureuse assurance de l'instant »³²⁶ et affirmation du temps présent. Kierkegaard établit le rapport très intime liant la reprise, la réalité et l'existence du

³²⁴ Julian J. HALADYN et Miriam JORDAN, « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* », *op. cit.*, p.195 ; « Sa réponse, "baiser", représente l'antithèse parfaite à notre aperçu initial de l'exhibition érotique de son corps rendu classique par le cadrage dans le plan d'ouverture. Ce "baiser" contre complètement l'idéalisation de son corps avec une image grotesque que nous ne voyons jamais et qu'il nous revient d'imaginer alors que le montage du film ferme brusquement au noir. », notre traduction.

³²⁵ Søren KIERKEGAARD, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990, trad. Nelly Viallaneix, p.66.

³²⁶ *Ibid.*

moi dans l'instant. Choisir la reprise, c'est choisir le présent et l'être. Bien plus, faire le choix du ressouvenir c'est accueillir dans le moment présent l'éternité³²⁷. L'individu devient, par ce mouvement de reprise, l'« Unique » (*Den Enkelte* en danois) et constitue son moi, union du corps et de l'âme par l'esprit : « Je suis de nouveau moi-même ; le mécanisme est mis en mouvement. Mis en pièces, les filets où j'étais empêtré ; rompus, les sortilèges qui m'avaient envoûté pour m'empêcher de revenir à moi-même. »³²⁸. La pensée de la reprise est ainsi retour à soi, mais aussi reprise de soi en tant qu'Unique et libération. Ce passage de l'individu à l'Unique se fait par un engagement existentiel profond de la volonté. Il s'agit d'une véritable métamorphose de l'être pour s'inscrire dans le monde et dans l'instant.

La conception de la reprise telle qu'elle est faite par Kierkegaard trouve des échos dans l'évolution finale de Bill et Alice. Les deux personnages font face ensemble à l'inévitable trivialité du réel et surmontent leur scepticisme, cette inquiétante étrangeté qui émane du quotidien, sans nécessairement l'abandonner pour accepter leur rapport au monde et à défaut de pouvoir constituer une quelconque connaissance de ce dernier, prendre conscience de leur mode d'être au monde et de ce qui constitue leur moi. Le film trouve en fin de compte son parallèle à *Fidelio*, unique opéra de Beethoven, dans la mesure où Alice est bien celle qui sauve Bill de sa prison psychique, qui le libère en lui ouvrant les perspectives du monde intérieur et de l'inconscient. *Eyes Wide Shut* propose donc davantage la voie d'une pensée de l'ontologie plus que celle d'une épistémologie. L'individu est compris comme étant pris dans le monde, dans la réalité nécessairement quotidienne. L'affirmation de lui-même dans le présent et dans ce

³²⁷ Søren KIERKEGAARD, *La Reprise*, p73.

³²⁸ *Ibid.*, p165.

monde grâce à sa conscience de soi et d'autrui est ce qui permet à l'individu de se recréer continuellement. En écho avec le début du film, la seconde valse du morceau *Jazz Suite* de Chostakovitch se faisant réentendre au générique de fin exprime ainsi toujours l'univers quotidien mais résonne désormais étrangement à nos oreilles, nous rappelant que l'expérience du scepticisme et de l'inquiétante étrangeté du réel – dont nous ne pouvons véritablement nous départir – ont transformé notre regard sur le monde, un monde que nous regardons dorénavant avec les yeux grands ouverts.

Conclusion

Eyes Wide Shut fut le dernier film de Stanley Kubrick et se présente comme l'une de ses œuvres les plus abouties. Il est de ces films qui gagnent à être vus et revus, véritable labyrinthe de signes dont les détours, profondeurs et ramifications se dévoilent à chaque nouveau visionnage. L'ouverture de l'œuvre appelle à de multiples interprétations qui sont la preuve même de ses ressources saisissantes. Bien loin de vouloir présenter ici une lecture exhaustive et définitive du long-métrage, nous avons souhaité nous pencher sur son usage des procédés propres à l'art cinématographique pour proposer une réflexion sur l'expérience esthétique. Les spécificités du cinéma rendent en effet possible une expérience renouvelée de l'image et du son qui, rentrant en interaction l'une avec l'autre, offrent au spectateur l'occasion d'un engagement actif dans cette expérience. Prenant comme point de départ de notre réflexion la notion psychanalytique d'inquiétante étrangeté, nous avons avant tout cherché à nous interroger sur l'émotion déclenchée par ce sentiment d'angoisse suscité par le biais de l'image de cinéma, mouvante et projetée sur un écran.

Précédant tout surgissement de l'inquiétante étrangeté, le questionnement sur la représentation du réel et plus précisément celle du quotidien – dans lequel l'inquiétant fait retour – nous aura menés à considérer ce dernier comme construction mise à l'épreuve par l'art moderne et par le cinéma. Se plonger dans *Eyes Wide Shut* revient finalement à constater l'incapacité à dégager un sens véritable à l'image au-delà de sa valeur d'expérience et plus précisément d'expérience esthétique.

Dégager les motifs de l'inquiétante étrangeté figurés à l'écran nous aura permis de comprendre que la remise en cause du statut de l'image comme signifiant va de pair, dans *Eyes Wide Shut*, avec une remise en question de l'individu dans son fondement ainsi que dans sa relation au monde et à autrui. L'expérience esthétique se mêle ainsi à une réflexion sur l'ontologie de l'homme et sur la possibilité pour ce dernier de constituer une quelconque connaissance du monde. Le sentiment d'inquiétante étrangeté est considéré comme source de cette crise de conscience de l'individu, l'amenant à adopter une position sceptique face au monde extérieur mais aussi face à soi. La conscience est mise à l'épreuve, confrontée aux resurgissements du refoulé, aux fantasmes et désirs qui l'assaillent et à l'implacable angoisse de la mort. La prise de conscience de ceux-ci par l'individu l'oriente vers une meilleure connaissance de lui-même et de son mode d'être, lui donnant des clés de compréhension de son rapport au monde et à autrui.

Le voyage esthétique, s'il est découverte de soi et exploration des limites de l'être, s'accompagne cependant d'un nécessaire retour au monde. *Eyes Wide Shut* est l'expérience du retour à soi, une entreprise de découverte ontologique de l'individu qui vient s'enraciner dans le réel. Le parcours initiatique de Bill Harford à travers ses propres mécanismes psychiques soutient la réflexion sur l'image et son pouvoir ambivalent pouvant causer l'aliénation de l'homme tout comme sa libération. Critique authentique de la vérité de l'image considérée comme mythe moderne, le long-métrage déconstruit ce mythe autant qu'il le tisse devant les yeux du spectateur. C'est une rééducation du voir à laquelle nous invite Kubrick, voir mieux, regarder pour être au monde et vivre dans le temps présent.

BIBLIOGRAPHIE

Par souci de clarté, nous avons fait le choix de classer les ouvrages cités par rapport aux domaines d'étude auxquels ils se rapportent. Le classement suit l'ordre alphabétique des auteurs, puis l'ordre de parution des œuvres.

Ouvrages de psychanalyse

Ouvrages cités

- FREUD Sigmund, *Études sur l'hystérie*, Paris, P.U.F., 1956, trad. fr. A. Berman.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, trad. fr. Jean-Pierre Lefebvre.
- FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. fr. Serge Jankélévitch.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, P.U.F., 2010, trad. fr. Pierre Cotet et Franck Rexand-Galais.
- FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, trad. fr. Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. fr. Samuel Jankélévitch.
- FREUD Sigmund, *Trois mécanismes de défense. Le refoulement, le clivage, la déniégation*, Paris, Payot & Rivages, 2013, trad. fr. Olivier Mannoni.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes. Das Unheimliche und andere Texte*, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2001, trad. fr. Fernand Cambon.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. fr. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis.
- FREUD Sigmund, *Le moi et le ça*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. fr. Jean Laplanche.
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot & Rivages, 2010, trad. fr. par Aline Weill.

- FREUD Sigmund, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 2011, trad. fr. Anne Berman avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein.
- FREUD Sigmund et FERENCZI Sándor, *Correspondance*, t. 1 : 1908-1914, Paris, Calmann-Lévy, 1992, édité par Eva Brabant, Ernst Falzeder et Patrizia Giampieri-Deutsh sous la direction d'André Haynal, transcrit par Ingeborg Meyer-Palmedo, trad. fr. Équipe du Coq-Héron.
- JENTSCH Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, 2010.
- QUINODOZ Jean-Michel, *Lire Freud*, Paris, P.U.F., 2013.
- RANK Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot & Rivages, 2001, trad. fr. Dr. S. Lautman.

Ouvrages de philosophie

Ouvrages cités

- AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970, trad. fr. Gilles Lane.
- AUSTIN John L., *Écrits philosophiques*, Paris, Le Seuil, 1994, trad. fr. L. Aubert et A.L. Hacker.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1981.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008, trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1982.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1985.
- BERGSON Henri, *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, trad. fr. Sandra Laugier et Christian Fournier.

- CAVELL Stanley, *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, trad. fr. Christian Fournier.
- CAVELL Stanley, *Les Voix de la raison – Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, trad. fr. Sandra Laugier et Nicole Balso.
- CAVELL Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, trad. fr. Christian Fournier et Sandra Laugier.
- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal – Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- KIERKEGAARD Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990, trad. Nelly Viallaneix.
- LAUGIER Sandra, *Du réel à l'ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, Paris, Vrin, 1999.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
- NIETZSCHE Friedrich, « La vision dionysiaque du monde » in *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p.289-310, trad. fr. Jean-Louis Backès.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, trad. fr. François Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gutero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal.

Ouvrages consultés

- LAUGIER Sandra, *Wittgenstein – Les sens de l'usage*, Paris, Vrin, 2009.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, trad. fr. Gilles-Gaston Granger.

Articles

- AUSTIN John L., « Injuste envers les faits » in *Philosophie du langage I. Signification, vérité et réalité*, textes réunis par Bruno Ambroise et Sandra Laugier, Paris Vrin, 2009, p.275-304, trad. fr. Bruno Ambroise.

CAVELL Stanley, « The Uncanniness of the Ordinary » in *In Quest of the Ordinary – Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1988, p.153-178.

CAVELL Stanley, « Psychanalyse et cinéma : Moments de *Lettre d'une inconnue* » in *La Protestation des larmes – Le mélodrame de la femme inconnue*, Paris, Capricci, 2012, trad. Pauline Soulat, p.123-174.

FREGE Gottlob, « Sur le sens et la référence » in *Philosophie du langage I. Signification, vérité et réalité*, textes réunis par Bruno Ambroise et Sandra Laugier, Paris Vrin, 2009, p.51-84, trad. fr. Jocelyn Benoist.

QUINE Willard Van Orman, « Le mythe de la signification » in *Philosophie du langage I. Signification, vérité et réalité*, textes réunis par Bruno Ambroise et Sandra Laugier, Paris Vrin, 2009, p.147-194.

Ouvrages de sociologie et d'anthropologie

Ouvrages cités

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

ELIADE Mircea, *Le profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1965.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, trad. fr. Alain Accardo.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Paris, L'Arche, 1958.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien – Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, P.U.F., 2013, trad. fr. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou.

Articles

BARTHES Roland, « L'Effet de réel » in *Communications*, n°11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p.84-89 (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 13/08/2015).

HÅLAN Evy Johanne, « Fêtes et rites des morts en Grèce », *Revue des Études Sud-Est Européennes (RESEE)*, XLIX, 1- 4, 2011, p.281-296 (Source : National and Kapodistrian University of Athens - <http://en.arch.uoa.gr/research-congresses/programmes/e-j-haaland-project.html> - consulté le 26/08/2015).

Ouvrages sur Stanley Kubrick et son œuvre

Ouvrages cités

AZULYS Sam, *Stanley Kubrick, une odyssée philosophique*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2011.

BASSETTI Sergio, *La musica secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2004.

BERNARDI Sandro, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, trad. Laure Raffaelli-Fournier.

CHION Michel, *Eyes Wide Shut*, London, BFI Publishing, 2002, trad. ang. Trista Selous.

CIMENT Michel, *Kubrick*, Paris, Calmann- Lévy, 2003.

CRONE Rainer, SCHAESBERG Petrus Graf, *Stanley Kubrick: Still Moving Pictures – Photographies 1945-1950*, Regensburg/Munich/Paris, Schnell & Steiner/Iccarus/FNAC, 1999, trad. fr. Baltissime.

FRAISSE Philippe, *Le Cinéma au bord du monde – Une approche de Stanley Kubrick*, Paris, Gallimard, 2010.

MOREL Arianne, *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Paris, P.U.F., 2002.

PECQUEUR Antoine, *Les écrans sonores de Stanley Kubrick*, Paris, Les Éditions du point d'exclamation, 2007.

Ouvrages consultés

CASTLE Alison, *The Stanley Kubrick Archives*, Cologne, Taschen, 2008.

Articles et entretiens

BONNEVILLE Christine, « De la Vienne de Schnitzler au New York de Kubrick : de la *Traumnovelle* à *Eyes Wide Shut* » in *Kubrick, les films, les musiques – Vol.1. Kubrick, les films*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, p.113-143, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Gauthier.

DOVEY Lindiwe, « *Eyes Wide Shut* : Kubrick and the Representation of Gender » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.170-181, ouvrage collectif sous la direction de Gary D. Rhodes.

HALADYN Julian J., JORDAN Miriam, « Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut* » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.182-195, ouvrage collectif sous la direction de Gary D. Rhodes.

HENRY Michael, « Entretien de Sydney Pollack : Ce que voulait Stanley » (réalisée le 23 juillet 1999), *Positif*, n°463, septembre 1999, p.16-20.

HUVET Chloé, « Musique, regard et point de vue dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) » in *Kubrick, les films, les musiques – Vol.2. Kubrick, les musiques*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, p.125-139, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Gauthier.

JORDAN Randolph, « The Mask That Conceals Nothing : On the Concepts of Marital Fidelity and the Lo-Fi Soundscape in *Eyes Wide Shut* » in *Stanley Kubrick – Essays on His Films and Legacy*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, p.157-169, ouvrage collectif sous la direction de Gary D. Rhodes.

PHILLIPS Gene D., *Stanley Kubrick Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

PIZZELO Stephen, « A Sword in the Bed », *American Cinematographer*, octobre 1999 (Source : The American Society of Cinematographers - <https://www.theasc.com/magazine/oct99/sword/pg2.htm> - consulté le 16/07/2015).

Sites internet

CIMENT Michel, « Le cinéma de Kubrick : entre raison et passion », conférence donnée à la Cinémathèque française du 28 mars 2011, (<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace->

[vidéos/cinema-kubrick-entre-raison-passion,th,68,v,200.html](http://www.idyllopress.com/vidéos/cinema-kubrick-entre-raison-passion,th,68,v,200.html) – consulté le 17/08/2015).

KEARNS Juli, « The Film's Internal Logic for the Discovery of the Mask on the Pillow »
(http://www.idyllopress.com/idyllopress/film/ews_mask_on_the_pillow.htm - consulté le 09/08/2015).

Ouvrages généraux d'histoire de l'art et de cinéma

Ouvrages cités

ACHEMCHAME Julien, *Lost Highway, de David Lynch – Errance dans le labyrinthe de la modernité cinématographique*, Paris, Publibook, 2010.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage*, Paris, Flammarion, 2012.

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2000.

Article

TYNIANOV Iouri, « Le cinéma – le mot – la musique » [1924] in *Les formalistes russes et le cinéma – Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, p.187-191, trad. fr. Valérie Pasener, Régis Gayraud et Jean-Charles Peuch.

Ouvrages littéraires et d'analyse littéraire

Ouvrages cités

BAKHTINE Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, trad. fr. Andrée Robel.

BATAILLE Georges, *L'Impossible* in *Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2004.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandmann/Das Öde Haus*, Hambourg, Hamburger Lesehefte Verlag, 2011.

JAUSS Hans R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, trad. fr. Claude Maillard.

SCHNITZLER Arthur, *La Nouvelle rêvée*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, trad. fr. Philippe Forget.

Usuels

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2005.

HORDÉ Tristan, TANET Chantal, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2000.

FILMOGRAPHIE

KUBRICK Stanley (réal.), *Eyes Wide Shut*, Warner Bros., 2001. 1 DVD vidéo, 153min env.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Première page.* Pochette de l'édition spéciale du DVD du film *Eyes Wide Shut* par Warner Bros., sortie le 8 octobre 2007 (disponible sur <https://alexyllee.wordpress.com/2012/09/16/home-analasis-eyes-wide-shut/> - consulté le 02/08/2015).
- Figure 1.* ATGET Eugène, *Au Réveil matin [136 Rue Amelot]*, 1904, 22x17,9 cm, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts – Source : INHA (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/1390-au-reveil-matin-136-rue-amelot/?n=115> – consulté le 17/01/2015) 29
- Figure 2.* BRETON André, BOIFFARD Jacques-André, ELUARD Paul, *Épreuve d'une illustration de Nadja*, 1928, photographie collée sur papier pelure avec notes manuscrites, encre noire, crayon bleu, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet – Source : site de l'Association Atelier André Breton (<http://www.andrebretton.fr/work/38405> - consulté le 17/01/2015) 29
- Figure 3.* EVANS Walker, *[Subway Passengers]*, 1938, 12,2x15 cm – Source : The Metropolitan Museum of Art (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.646.18> - consulté le 15/08/2015) 56
- Figure 4.* EVANS Walker, *Subway Portrait*, 1941, 17,6x19,1 cm – Source : Museum of Modern Arts (https://www.moma.org/learn/moma_learning/walker-evans-subway-portraits-1938-41 - consulté le 15/08/2015) 56
- Figure 5.* KUBRICK Stanley, *New York City Subway*, 1947 – Source : Rango Magazine (<http://rangoe.com/read/photography-stanley-kubrick> - consulté le 15/08/2015) 56
- Figure 6.* KUBRICK Stanley, *New York City Subway*, 1947 – Source : Rango Magazine (<http://rangoe.com/read/photography-stanley-kubrick> - consulté le 15/08/2015) 56
- Figure 7.* KUBRICK Stanley, *Dentist's Office [Man in the waiting room at a dentist's office.]*, 1946 – Source : Museum of the City of New York (<http://collections.mcny.org/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYW0CNKRE&SMLS=1&RW=1366&RH=643> – consulté le 15/08/2015) 57
- Figure 8.* KUBRICK Stanley, *Street Conversations [Woman walking down the street.]*, 1946 – Source : Museum of the City of New York (http://collections.mcny.org/C.aspx?PN=2&SMLS=1&SrvRsp=1&VBID=24UP1GYR6F75&VP3=SearchResult_VPage#/SearchResult&PN=1&SMLS=1&SrvRsp=1&VBID=24UP1GYR6F75 – consulté le 15/08/2015) 57
- Figure 9.* *Photogramme du film Eyes Wide Shut* – Alice et Bill partant de leur appartement pour se rendre à la soirée donnée par Ziegler 63
- Figure 10.* *Photogramme du film Eyes Wide Shut* – Bill et Alice arrivant à la soirée de Ziegler 63

<i>Figure 11.</i> Échiquier en position initiale – Source : http://echecspourtous.fr/?page_id=168 (consulté le 16/08/2015)	63
<i>Figure 12.</i> Photogramme du film <i>Eyes Wide Shut</i> – Alice et Sandor Szavost : « Because I'm married »	70
<i>Figure 13.</i> Photogramme du film <i>Eyes Wide Shut</i> – Bill, Gayle et Nuala : « You had something in your eye »	70
<i>Figure 14.</i> Peter Sellers dans le rôle du Dr. Strangelove – Source : Site du Virginia Film Festival (http://virginiafilmfestival.org/films/dr-strangelove/ - consulté le 20/08/2015)	75
<i>Figure 15.</i> Jack Nicholson dans le rôle de Jack Torrance – Source : Blog Coup de Clairon (http://www.ccpf.fr/2014/07/un-mythe-nomme-nicholson/ - consulté le 20/08/2015)	75
<i>Figure 16.</i> Malcom McDowell dans le rôle d'Alex – Source : Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Alex_(A_Clockwork_Orange)) - consulté le 20/08/2015)	75
<i>Figure 17.</i> Vincent D'Onofrio dans le rôle du Pvt. « Pyle » – Source : The Internet Movie Database (http://www.imdb.com/media/rm2213119744/ch0003740 - consulté le 20/08/2015)	75
<i>Figure 18.</i> Ryan O'Neal dans le rôle de Barry Lyndon – Source : El Parnasillo (http://www.el-parnasillo.com/barrylyndon.htm - consulté le 20/08/2015)	76
<i>Figure 19.</i> Keir Dullea dans le rôle du Dr. David Bowman – Source : Blog WOW247 (http://www.wow247.co.uk/2015/06/09/why-interstellar-is-less-profound-than-2001-a-space-odyssey/ - consulté le 20/08/2015)	76
<i>Figure 20.</i> Matthew Modine dans le rôle du Pvt. « Joker » - Source : Blog Med1915 (http://med1915all.blogspot.fr/2010/12/3395sannyfull-metal-jacket.html/ - consulté le 20/08/2015)	76
<i>Figure 21.</i> Tom Cruise dans le rôle du Dr. Bill Harford – Source : édition DVD de <i>Eyes Wide Shut</i>	76
<i>Figure 22.</i> Première phase du refoulement : le refoulement originare – Schéma réalisé par l'auteur	81
<i>Figure 23.</i> Deuxième phase du refoulement : le rôle de la censure – Schéma réalisé par l'auteur	82
<i>Figure 24.</i> Photogramme du film <i>Eyes Wide Shut</i> – Première nuit ; Bill range le costume et le masque	98
<i>Figure 25.</i> Photogramme du film <i>Eyes Wide Shut</i> – Fondu-enchaîné.	99
<i>Figure 26.</i> Photogramme du film <i>Eyes Wide Shut</i> – Fin du fondu-enchaîné ; Bill rentre dans la chambre	99

<i>Figure 27. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Seconde nuit ; découverte du masque</i>	99
<i>Figure 28. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Mandy, inconsciente dans la salle de bain de Ziegler</i>	106
<i>Figure 29. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Ziegler assistant à la scène</i>	106
<i>Figure 30. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Bill se réfugie au café Sharky’s</i>	106
<i>Figure 31. ROSSETTI Dante Gabriel, Astarte Syriaca ou Venus Astarte, 1877, peinture à l’huile, 182,9x106,7 cm, Manchester, Manchester City Art Gallery – Source : Rossetti Archive (http://www.rossettiarchive.org/docs/s249.rap.html - consulté le 20/08/2015)</i>	108
<i>Figure 32. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Bill arrivant chez Lou Nathanson</i>	109
<i>Figure 33. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Carl arrivant chez Lou Nathanson</i>	109
<i>Figure 34. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Travelling avant suivant Bill vers la chambre de Lou</i>	109
<i>Figure 35. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Travelling avant suivant Carl vers la chambre de Lou</i>	109
<i>Figure 36. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Troisième scène du fantasme de Bill montrant Alice et l’officier de marine</i>	121
<i>Figure 37. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Alice et Bill au retour de la soirée chez Ziegler</i>	121
<i>Figure 38. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Intérieur de la villa Somerton</i>	123
<i>Figure 39. Photogramme du film Eyes Wide Shut – La chambre des Harford avant la soirée de Ziegler</i>	134
<i>Figure 40. Photogramme du film Eyes Wide Shut – La chambre des Harford le lendemain soir</i>	134
<i>Figure 41. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Une scène familiale</i>	134
<i>Figure 42. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Apparition d’une bouteille bleue sur le buffet au contre-champ suivant</i>	134
<i>Figure 43. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Point de vue subjectif de Bill, sonnante à l’interphone de Rainbow Fashions</i>	166
<i>Figure 44. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Les néons reconnaissables</i>	167
<i>Figure 45. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Début de la cérémonie</i>	171

<i>Figure 46. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Masques 1</i>	<i>178</i>
<i>Figure 47. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Masques 2</i>	<i>178</i>
<i>Figure 48. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Masques 3</i>	<i>178</i>
<i>Figure 49. Photogramme du film Eyes Wide Shut – Masques 4</i>	<i>178</i>

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction.....	7
<i>Motifs de l'inquiétante étrangeté</i>	10
<i>Inquiétante étrangeté et expérience esthétique</i>	13
<i>Eyes Wide Shut, une déambulation cinématographique dans le labyrinthe de l'inconscient</i>	15
1. Quotidien, ordinaire et réalité	22
1.1. Réévaluation du quotidien dans les domaines de l'art, de la sociologie et de la philosophie	24
1.1.1. <i>L'ambivalence du quotidien</i>	24
1.1.2. <i>L'invention du quotidien par la sociologie</i>	30
1.1.3. <i>Perspectives de la philosophie analytique sur le quotidien</i>	36
1.2. L'ordinaire comme enjeu de la modernité artistique	44
1.2.1. <i>Spécificités de la modernité</i>	44
1.2.2. <i>Transfiguration du banal et effet de réel</i>	51
<i>De l'ordinaire à l'art</i>	51
<i>De l'art à l'ordinaire</i>	53
1.2.3. <i>Kubrick et la photographie</i>	55
1.3. La mise en scène du réel	59
1.3.1. <i>Le cadre de la représentation</i>	59
1.3.2. <i>Théâtre de la routine conjugale</i>	66
1.3.3. <i>Bill, l'homme sans qualités</i>	74
2. Voyons-nous ce que nous pensons voir ?	79
2.1. Manifestations d'inquiétante étrangeté	84
2.1.1. <i>Le rire d'Alice</i>	84
2.1.2. <i>La toute-puissance des pensées</i>	90
2.1.3. <i>Le double et la compulsion de répétition</i>	100
2.2. Le rêve et le fantasme	111
2.2.1. <i>Parvenir à la conscience</i>	111
2.2.2. <i>Désir et érotisme : un carnaval de chair</i>	120
2.3. Histoires de l'œil	126
2.3.1. <i>Le complexe de castration</i>	126
2.3.2. <i>Regard à travers le miroir</i>	136
2.4. Angoisse et scepticisme	141
2.4.1. <i>L'inquiétante étrangeté comme épreuve du scepticisme</i>	141

2.4.2. <i>Un étrange langage</i>	147
2.4.3. <i>Le masque et la mort : altérité indéfectible</i>	153
3. Explorer les limites	161
3.1. Subvertir l'image	163
3.1.1. <i>Expérience d'un espace et d'un temps redéfinis</i>	163
3.1.2. <i>Le sacré réinterprété : le corps et son image</i>	169
3.2. Le banquet des dieux : ontologie et expérience esthétique	173
3.2.1. <i>Apollon et Dionysos, usages du sublime et du grotesque</i>	173
3.2.2. <i>La figure de la prostituée, union d'Éros et Thanatos</i>	180
3.2.3. <i>De l'extrême à l'émotion</i>	188
3.3. Le retour à soi : être au monde	192
3.3.1. <i>Variation sur le thème de la comédie du remariage</i>	192
3.3.2. <i>La reprise</i>	196
Conclusion	202
BIBLIOGRAPHIE	205
FILMOGRAPHIE.....	212
TABLE DES ILLUSTRATIONS	213