Fabula / Les Colloques
Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction

La poétique du masque — De la «Nouvelle rêvée» d'Arthur Schnitzler au film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*

Marie Bouchet et Yves Iehl

Pour citer cet article

Marie Bouchet et Yves Iehl, « La poétique du masque — De la «Nouvelle rêvée» d'Arthur Schnitzler au film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* », *Fabula / Les colloques*, « Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction », URL : https://www.fabula.org/colloques/document5265.php, article mis en ligne le 02 Février 2018, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

La poétique du masque — De la «Nouvelle rêvée» d'Arthur Schnitzler au film de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*

Marie Bouchet et Yves Iehl

Eyes Wide Shut, le dernier film de Stanley Kubrick, est sans doute celui qui traduit le plus fidèlement son goût de l'adaptation cinématographique, celle-ci étant entendue comme une appropriation donnant lieu à une création originale. La question de l'adaptation – adaptation d'une nouvelle, en l'occurrence, qu'il appréciait énormément – offre l'occasion de porter un regard original sur ce dernier film d'un monstre sacré du cinéma moderne : la prise en compte de la relation du film à sa source littéraire est un élément d'interprétation permettant précisément de mesurer tout ce qui fait de lui une recréation inédite.

Stanley Kubrick (1928-1999) est né dans le Bronx (New York, USA), mais il décida dès les années 1960 de s'établir au Royaume-Uni. Une fois installé là-bas il ne revint que très rarement aux États-Unis, tournant ses films en Angleterre (il redoutait notamment les voyages transatlantiques). *Eyes Wide Shut*, situé à New York mais tourné en Angleterre, est sorti en salle en 1999 : il s'agit par conséquence du dernier film du réalisateur, qui décéda avant la première (le film avait été monté par ses soins avant son décès). Les rôles principaux de Bill et Alice Harford (Fridolin et Albertine chez Schnitzler) sont tenus par le couple Tom Cruise / Nicole Kidman, qui était un couple dans la vie également au moment du tournage et de la sortie du film.

Dans un entretien de 1972 consacré à *Orange Mécanique*, Kubrick fait une remarque qui suffit à elle seule à suggérer les affinités que sa vision personnelle présente avec celle de Schnitzler :

> Je pense que le public en train de regarder un film ou une pièce de théâtre est dans un état très proche du rêve, et que l'expérience dramatique devient une sorte de rêve contrôlé (…) L'important ici est que le film communique au niveau du subconscient, et que le public réagit à la forme simple de l'histoire comme il réagit à un rêve.[1]

Comme le note le critique Mario Falsetti, cette analogie entre film et rêve allait résonner de manière très puissante dans l'ensemble de la filmographie

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

kubrickienne, et notamment dans *Eyes Wide Shut* où la sensation de rêve éveillé est particulièrement prégnante[2]. On notera que le parallèle entre songe et fiction n'a rien de novateur, car les grandes pièces du Siècle d'Or espagnol, en particulier celles de Calderón (*La Vida es Sueño*), ou le célèbre *Songe d'une Nuit d'Été* shakespearien ont largement illustré cette similitude entre rêve et vie réelle. Mais elle acquiert une valeur très particulière chez Schnitzler, qui était nourri d'une tradition littéraire fortement marquée par le baroque et fasciné par la psychanalyse et l'intérêt qu'elle accorde au domaine du rêve. Il est intéressant de noter que Kubrick a sélectionné cette nouvelle précise de Schnitzler très tôt (il en achète les droits dès 1970), car elle trouvait un écho particulièrement puissant dans sa propre esthétique.

Notre analyse proposera tout d'abord un rappel du contenu et des aspects principaux du texte de Schnitzler, puis une présentation rapide des divers choix adaptatifs auxquels le réalisateur a procédé en ce qui concerne les lieux, les personnages, les points de vue et l'intrigue, afin d'offrir un cadre aux réflexions suivantes qui, selon trois lignes directrices, exploreront les rapports au sein de la nouvelle entre réel et fantasme, une question essentielle dans l'œuvre filmique comme dans la nouvelle. La réflexion portera ainsi sur l'évocation, dans les deux œuvres, du double visage de la société, puis sur l'aspect de la théâtralisation, à travers le motif du masque, et enfin sur le rôle du regard et du voir dans le film, en ce qu'ils conditionnent les rapports du visible et de l'invisible et, somme toute, la notion même de réalité.

Un bref regard sur la « Nouvelle rêvée » de Schnitzler

Ce récit de 1925 est l'un des plus célèbres de cet auteur réaliste de la fin de siècle, membre de la Jeune Vienne avec Hugo von Hofmannsthal, représentant illustre de ce que l'on a appelé la modernité viennoise, spécialiste de psychologie des profondeurs et peintre fort critique de la société de son temps. Marqué par l'œuvre de Freud, dont il illustre les théories sur un mode assez personnel, et par l'empiriocriticisme d'Ernst Mach, il dénonce la fragilité des valeurs morales bourgeoises naturellement menacées par la puissance de la libido, et notamment la

1 « I think an audience watching a film or a play is in a state very similar to dreaming, and that the dramatic experience becomes a kind of controlled dream [...] the important point here is that the film communicates on a subconscious level, and the audience responds to the basic shape of the story, as it responds to a dream », Entretien avec Bernard Weinraub, « Kubrick Tells What Makes 'Clockwork Orange' Tick », *New York Times*, 4 janvier 1972, accessible en ligne : <http://partners.nytimes.com/library/film/010472kubrick-orange.html>, consulté en ligne le 22 novembre 2014.

2 « This idea would, of course, resonate in several other films, especially *Eyes Wide Shut*, which more than any other of his films feels like a waking dream » (Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport, CT & London, Praeger, 2001, p. XIX).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

duplicité d'une morale sexuelle complaisante pour les hommes, rigoureuse pour les femmes, qui reflète une conception très patriarcale du rôle social de la femme bourgeoise, du mariage, des rapports entre les sexes.

C'est précisément ce que dénonce ce récit complexe qui soumet la relation amoureuse en apparence sincère et authentique d'un couple bourgeois à l'épreuve d'un dangereux exercice de sincérité réciproque, qui suscite par suite un accès de jalousie masculine. Au terme d'une soirée de carnaval qui incite les époux à se livrer à des jeux de séduction transgressant la routine de leur mariage, Fridolin et Albertine décident de se confier mutuellement leurs désirs et fantasmes érotiques. Heurté par la sincérité de sa femme, notamment par l'évocation de tentations préconjugales qui mettent à mal l'image de docilité et de pureté féminine qu'il avait d'elle, Fridolin est blessé dans sa fierté masculine. Appelé le soir même au chevet d'un patient, il va, au cours d'une longue nuit, tenter de prendre une revanche érotique sur l'infidélité morale de son épouse. Après diverses tentatives infructueuses, il prend part, avec l'aide d'un camarade d'étude rencontré par hasard, à une fantastique soirée clandestine à caractère orgiaque mais il est démasqué et chassé de celle-ci. Les satisfactions qu'il en retire, si l'on excepte le frisson du danger, sont bien inférieures à celles que connaît Albertine, sa femme, au même moment au cours d'un rêve érotique débridé où elle le trompe abondamment, comme elle le lui confie à la fin de la nuit. Tout au plus Fridolin peut-il se consoler à la pensée qu'une magnifique jeune femme s'est, à l'en croire, sacrifiée pour le sauver, pour lui épargner du moins la punition qu'aurait dû lui valoir sa participation à cette soirée. La journée suivante, la seconde du récit, ne lui permet pas davantage de sortir des limites de sa personnalité conventionnelle et bourgeoise de mari fidèle et de médecin consciencieux en réalisant ses rêves, inspirés par la jalousie, d'aventure érotique et de double vie. À cette désillusion s'ajoute son impuissance à retrouver la trace des instigateurs de la soirée ou celle de son ami Nachtigall qui a disparu, son incapacité à identifier avec certitude, dans le cadavre d'une aristocrate autrichienne, la dépouille de la femme qui l'a sauvé. Au terme du récit, une nouvelle explication sincère où le mari confesse ses expériences de la nuit passée permet une résolution de la crise, un pardon mutuel et un retour à la normalité d'une vie conjugale apaisée.

Ce bref résumé fait ainsi apparaître les thèmes principaux d'un récit qui confronte la solidité de l'amour conjugal et la puissance de la libido, illustrant la fragilité d'une conception certes moderne, tolérante et éclairée du mariage, mais néanmoins sous-tendue, du moins chez l'homme, par une vision patriarcale traditionnelle des rapports entre les sexes. La nouvelle s'attache précisément à réfuter une telle conception en montrant qu'elle nie la singularité de l'identité féminine, enferme la femme dans un rôle social et sous-estime sa sensualité.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Une autre perspective de ce récit est l'image de ces forces sociales occultes et toutes-puissantes que véhicule l'évocation de la soirée orgiaque. À travers cet univers fascinant d'aventure, de danger et de transgression qui fait songer à une société secrète, Schnitzler semble, sur un plan symbolique, suggérer l'envers nocturne, illicite et implacable d'une société au double visage qui, derrière une façade de respectabilité morale et de normalité bourgeoise, transgresse ses propres lois en toute impunité.

Enfin, la « Nouvelle rêvée » est, comme l'ensemble de l'œuvre de Schnitzler, nourrie de la connaissance des théories freudiennes, du sentiment baroque de la théâtralité du monde et, en effaçant avec un plaisir ludique les frontières du rêve et du réel dont elle échange les valeurs, elle reprend une thématique récurrente dans sa création. Ce récit oppose ainsi par exemple à l'irréalité des expériences nocturnes de Fridolin, proches de l'inconsistance du songe, l'intensité vécue des expériences oniriques et érotiques d'Albertine, plus authentiques, transgressives et gratifiantes que ne le serait sans doute un véritable adultère.

Les choix adaptatifs de Stanley Kubrick

Afin de commenter le processus adaptatif mis en œuvre par Stanley Kubrick, nous reprendrons les catégories définies par Linda Hutcheon dans les chapitres de *A Theory of Adaptation* (What ? Who ? When ? Where ? How ?)[3] — tout en ayant bien conscience du fait que c'est la manière d'adapter (le « how ») qui intéressera avant tout notre analyse. Kubrick choisit donc d'adapter cette nouvelle d'Arthur Schnitzler, où la nature métadramatique du rêve est un élément essentiel ; le rêve y joue le rôle d'une mise en abyme de la fiction qui rappelle la manière dont ce réalisateur envisage le cinéma. Il s'attelle à cette adaptation au tournant du XXe siècle, près de trente ans après en avoir acquis les droits, et se voit confronté, à nouveau dans sa carrière, à des problèmes de censure du fait des scènes érotiques que le film contient[4]. Le film est réalisé en studio en Angleterre, avec quelques scènes de rue tournées par les assistants du réalisateur à New York (Kubrick refusant de prendre l'avion pour se rendre de l'autre côté de l'Atlantique). Les images de Greenwich Village à New York ont donc été filmées dans des rues recréées de toutes pièces dans les studios des Docklands de Londres : on y retrouve les légendaires exigences de véracité et le perfectionnisme du réalisateur dans les détails (certaines boîtes distributrices de journaux se sont vues affublées de graffitis identiques à ceux vus

[3] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 1.

[4] Le film fut classé « R » aux USA, ce qui signifie qu'il était interdit aux mineurs âgés de moins de 17 ans non accompagnés d'un adulte.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sur une photographie de New York). Les scènes orgiaques ont quant à elles été tournées dans le fameux manoir du Baron Mayer de Rothschild, Mentmore Towers (construit en 1854, dans le Buckinghamshire).

Le processus de translation du code littéraire au médium filmique s'est accompagné, du point de vue spatio-temporel et social, d'un certain nombre de transferts : le film se passe en effet à New York et non à Vienne, au tournant du XXe siècle (soit un siècle après les événements narrés dans la nouvelle), et non pas à l'époque du carnaval, mais au moment des fêtes de Noël, ce qui a permis à Kubrick d'utiliser la lumière naturelle produite par les décorations lumineuses et éclairages utilisés en cette période de l'année, et qui contribue à l'effet onirique de ses images. Le couple Bill/Alice est par ailleurs beaucoup plus aisé financièrement que Fridolin et Albertine : ils vivent dans un appartement très cossu de l'Upper West Side, et elle est galeriste. On notera également le choix du titre du film, qui ne reprend pas le sème onirique de la nouvelle, mais opère un transfert vers la métaphore métafilmique du regard. Toutefois, le titre indique aussi qu'il s'agit d'un regard oxymoronique, *un regard qui ne voit pas*. Le personnage de Bill incarne ce principe dès l'ouverture du film, car il apparaît immédiatement comme un personnage distrait qui ne sait pas où il pose ses affaires (c'est sa femme qui lui dit où regarder) ; il ne semble pas voir sa femme magnifique (mais il se regarde dans le miroir) : il est d'emblée posé comme un protagoniste tourné vers lui-même. En ouvrant son film de la sorte, Kubrick nous invite à ne pas nous identifier à Bill, mais au contraire à regarder ce qui ne se voit pas, à percer le voile des apparences d'une réalité conventionnelle.

Les modifications onomastiques font également état du processus de recréation qu'implique toute adaptation. Fridolin devient donc Bill (William), un nom que l'on associe à l'argent en anglais[5], et Albertine (dont le nom renvoie au thème proustien de la jalousie) devient Alice, celle qui passe de l'autre côté des miroirs. Du côté des personnages secondaires, on notera que la prostituée Mizzi devient Domino (ce qui rappelle les costumes vénitiens et la scène du bal à l'ouverture de la nouvelle), et que la mystérieuse jeune femme qui se sacrifie pour Bill (dans la nouvelle, elle est présentée après sa mort comme la baronne Dubiesky) s'appelle Mandy dans le film, diminutif d'Amanda, étymologiquement « celle que l'on doit aimer ». L'importance de l'onomastique se cristallise sur l'un des mots les plus importants du point de vue de l'intrigue, le mot de passe qui permet à Fridolin/Bill d'accéder aux mystérieuses scènes orgiaques du manoir. Dans la nouvelle de Schnitzler, ce mot de passe est « Danemark », ce qui renvoie à l'officier danois qui avait provoqué les fantasmes d'Albertine ; dans le film, le mot de passe, griffonné par Nightingale sur une serviette en papier et apparaissant donc comme signe linguistique à l'écran, est

5 *Bill* : facture, note de frais. Ce mot revient à de nombreuses reprises dans ce sens financier au cours du film.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« Fidelio », un mot à double fond. Il renvoie tout d'abord de manière très ironique à l'idée de fidélité mais c'est aussi le titre du seul opéra de Beethoven, dont l'intrigue repose sur une usurpation d'identité et de genre (un peu comme *La Nuit des Rois* de Shakespeare : on y observe le même renversement carnavalesque des genres). La modification majeure apportée par Stanley Kubrick au système de caractérisation de la nouvelle est l'introduction du personnage pivot de Ziegler, qui incarne la main du destin dans le film, et qui est aussi un personnage avec qui Bill partage plusieurs secrets[6].

La nouvelle de Schnitzler est pratiquement intégralement composée en focalisation interne sur le point de vue de Fridolin dont le monologue intérieur est restitué à l'aide du discours indirect libre. En revanche pour l'adaptation du récit au médium filmique, Kubrick n'a pas choisi de recourir à la caméra subjective centrée sur Bill, ni au monologue intérieur en voix off mais à une autre technique, beaucoup plus visuelle, sur laquelle nous reviendrons à propos de la thématique du regard. Pour retranscrire le point de vue de Bill et ses obsessions, le réalisateur a choisi d'insérer ponctuellement des images en noir et blanc bleuté générées par l'imagination torturée du jeune médecin qu'assaillent des représentations fantasmatiques de l'infidélité d'Alice avec l'officier de marine. Kubrick utilise aussi la musique extradiégétique (notamment l'extrait de la *Musica ricercata* de György Ligeti, ostinato créateur d'angoisse aigüe) pour figurer la montée de la peur et de la tension dans les scènes où Bill est identifié comme un intrus, puis suivi par un sinistre personnage sans doute lié, suppose-t-on, à la soirée orgiaque.

La construction du film est également plus linéaire que celle de la nouvelle, qui ouvre sur une scène d'analepse où les époux se remémorent le bal masqué de la veille — tandis que le film ouvre directement sur la « Christmas Party » chez Ziegler où se rendent les époux Harford. En revanche Kubrick tisse son film d'un réseau d'échos qui n'existe pas dans la nouvelle de Schnitzler : en effet Bill rencontre Mandy (qui se sacrifie ensuite pour lui) pour la première fois chez Ziegler, dans une scène riche en effets proleptiques à double sens, alors que Fridolin ne rencontre le personnage correspondant qu'au manoir. De même Nightingale, l'ancien camarade qui va l'introduire dans le manoir mystérieux, n'est pas croisé par Bill au hasard de ses déambulations nocturnes mais celui-ci lui donne rendez-vous dans un club après l'avoir rencontré chez Ziegler. La soirée chez Ziegler par laquelle débute le film fournit donc la source des rencontres futures de Bill et prépare sa participation à la soirée d'orgie, alors que dans la nouvelle les deux soirées ne sont pas connectées autrement que thématiquement. De manière assez logique d'un point de vue structurel, c'est donc également chez Ziegler, dans la pénultième scène du film, que

6 Bill est appelé pour s'occuper de la prostituée avec qui Ziegler trompe son épouse, car elle vient de faire une overdose, et Ziegler demande à Bill de rester le plus discret possible sur cette histoire. Ensuite, Ziegler révèle à Bill qu'il est au courant de sa présence au manoir, mais qu'il n'en parlera à personne.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

toute l'intrigue se dénoue. Dans cet épisode ce personnage reconstitue le puzzle, donne les clés de l'énigme tant à Bill qu'au spectateur, et surtout introduit l'idée que tout a été mis en scène (le mot « *staged* » revient à plusieurs reprises). Cette scène-clé répond à certaines questions mais en fait surgir cependant d'autres qui demeurent irrésolues.

Par rapport à la nouvelle, qui laisse subsister de plus vastes zones d'ombre, le film lève certaines ambiguïtés capitales de l'intrigue : tout d'abord la jeune fille retrouvée à la morgue par Bill est incontestablement identifiée comme étant celle qui l'a sauvé quand il était au manoir, et il est du reste évident qu'il s'agit d'une prostituée (« *a hooker* » lui dit Ziegler), doublée d'une junkie. La scène d'explication chez Ziegler permet aussi de confirmer l'une des hypothèses émises par Fridolin dans la nouvelle mais jamais clairement verbalisée par Bill dans le film, à savoir que l'orgie est bien une réunion clandestine et secrète d'hommes riches et puissants. Ziegler insiste par ailleurs sur le fait que Mandy n'a pas « sauvé » Bill, puisque tout était, selon lui, une mise en scène destinée à l'éloigner d'un cercle qui n'est pas le sien, mais la manière dont la scène est tournée rend suspecte et douteuse l'interprétation des faits qu'il produit. On observe donc ici un nouveau transfert : l'ambivalence rêve/réalité qui hante la nouvelle est remplacée par une hésitation entre réalité et mise en scène dans le film, qui pose en outre d'autres questions par rapport au texte littéraire. La fin du film, par exemple, n'est pas du tout aussi sereine que celle de la nouvelle, car Alice ne cesse de pleurer, de sorte que l'on peut se demander s'il y a, pour le couple de Bill et Alice, un véritable espoir de réconciliation. Par ailleurs, deux questions centrales demeurent non élucidées dans le film, qui concernent le fameux masque vénitien porté par Bill : quand a-t-il été ôté du paquet qu'il rapporte au costumier, et qui l'a placé sur l'oreiller de son lit, où il le retrouve au terme de cette nuit? La musique laisse entendre que les organisateurs de la soirée, désireux de l'intimider, sont à l'origine de ce geste, même si la logique suggère qu'il s'agit plutôt d'un geste d'Alice[7] — en tous les cas le public ne sait pas exactement ce qu'il en est et s'est posé beaucoup de questions à propos de ce masque[8], ce qui indique l'importance de ce motif.

Le double visage de la société

L'importance thématique des masques dans le film et la nouvelle reflète la manière dont Schnitzler et Kubrick produisent une critique subtile des sociétés qu'ils dépeignent, et notamment de leur caractère hypocrite. L'image de famille parfaite

[7] Dans la nouvelle il est clairement indiqué que c'est Albertine qui a posé le loup sur l'oreiller de son mari.

[8] La lecture des forums de spectateurs et de fans présents sur Internet indique qu'il s'agit d'une question qui taraude bien des spectateurs, et qui suscite de très nombreuses hypothèses.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et unie produite initialement par le texte et son adaptation (Bill apparaît à l'écran comme un bon père de famille et un « gentil docteur » — « the good doctor », comme l'appelle le vendeur de déguisements) est largement subvertie, dans *Eyes wide shut*, par nombre d'éléments visuels, onomastiques et thématiques. Noël, fête familiale par excellence, y est visuellement omniprésent : les sapins de Noël dans chaque pièce et les guirlandes électriques qui produisent la lumière très particulière du film rappellent sans cesse au spectateur que Noël est, aux États-Unis, moins une fête de réunion familiale qu'un événement commercial majeur. Le film dépeint notamment la corvée de l'emballage des cadeaux et celle des derniers achats. On voit chez Domino (une jeune femme rencontrée par Bill au cours de la nuit) et sa colocataire des cadeaux stockés dans la baignoire par manque de place, et donc désacralisés. Chez les Harford, la petite fille choisit elle-même ses jouets, la « magie » de Noël est systématiquement écartée. La scène finale du film porte cette impression à son paroxysme car elle a lieu dans un grand magasin, au milieu des jouets pour enfants, du brouhaha des clients et de la musique que l'on entend dans les rayons : contrairement à la nouvelle, il n'y a aucune intimité pour la conversation pourtant très personnelle d'Alice et Bill. Le couple n'est pas réuni dans le lit conjugal, voyant pointer d'un jour nouveau : la thématique du Noël mercantile contrefait l'idéal chrétien d'un renouveau porté par la force de l'amour et semble par avance compromettre tout espoir de rédemption ou de rapprochement au sein du couple.

Si Kubrick a choisi de situer son film aux États-Unis à la période de Noël, c'est aussi pour souligner l'importance capitale de l'argent dans cette société, notamment durant une période où les idéaux chrétiens de partage sont censés être au cœur des préoccupations collectives. Dans le film, l'argent est un thème central (« *Honey, have you seen my wallet ?* » est la première phrase du film), associé naturellement à la figure de Bill dont le nom est plusieurs fois évoqué à propos de factures[9], et qui ne cesse de sortir son portefeuille pour payer ou pour laisser des pourboires plus ou moins exorbitants à diverses personnes.

Si l'idéal de Noël est mis à mal par l'omniprésence de la thématique financière, l'image de la famille est également subvertie par la vision du couple qu'offrent Bill et Alice. Le mari ne semble plus voir sa femme comme un objet de désir[10], ce qui permet inversement de souligner la vision opposée du corps féminin qu'impose la scène d'orgie. De même, dès l'arrivée à la soirée chez les Ziegler, la comédie des couples heureux et unis est dénoncée de manière impitoyable, car l'arrivée des Harford est l'occasion pour Ziegler de réitérer des compliments répétés à l'envi, et de faire semblant d'être lui-même un époux accompli, alors que quelques minutes

[9] Notamment dès l'arrivée chez Ziegler dans la scène de fête de Noël, quand le maître des lieux évoque les factures de son médecin, mais aussi dans la scène où Bill rapporte son costume, puis à la réception de l'hôtel de Nightingale.

[10] Dans une séquence très significative, un montage en parallèle met en miroir Alice qui s'habille et Bill qui ausculte ses patients de manière tout à fait professionnelle et froide.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

plus tard Bill le retrouve à l'étage alors qu'il vient de tromper sa femme avec une prostituée. La brisure de l'image du couple uni produit par le comportement de Ziegler agit ainsi comme un élément proleptique annonciateur des failles de l'union de Bill et d'Alice, tour à tour tentés par l'infidélité.

Les deux fêtes présentées à l'écran (la « Christmas Party » chez Ziegler et l'orgie au manoir) sont donc à la fois clairement opposées et complémentaires. La fête « policée » chez Ziegler, baignée de la lumière dorée de Noël et bercée par des chansons d'amour avec en arrière-plan une mélodie de jazz, nous montre des couples en train de se tromper mutuellement, au milieu d'invités très riches et respectables. La fête clandestine et décadente offre bien des similitudes avec la soirée mondaine et chic : objets d'art dans chaque pièce, immense fortune connotée par les signes iconiques que sont les meubles et tapis précieux[11], lumière douce des chandelles et feux de cheminée, et même recours à un mouvement circulaire de caméra autour des personnages principaux[12]. L'absence d'éclairage plateau dans ces deux scènes crée une lumière tamisée qui rend les fondus enchaînés particulièrement langoureux, comme s'étirant dans la lumière douce[13]. Afin de renforcer l'idée que la scène d'orgie est le reflet inversé de la scène policée de la fête de Noël chez Ziegler, Kubrick a choisi d'accompagner l'ouverture de la scène orgiaque par une musique tirée de la liturgie roumaine, mais chantée et prononcée à l'envers, symbolisant ainsi de multiples renversements entre bien et mal, clarté et obscurité, visages exposés et masques, rêve et réalité.

L'oscillation entre image réaliste et vision onirique est notamment produite par les fondus enchaînés qui ponctuent la scène de l'orgie (voir de 1:16:17 à 1:18:00), et qui permettent de faire croire à une version rêvée de la réalité, restituée par la caméra subjective, qui serait celle de Bill. L'alternance de plans en caméra subjective utilisant la *steadycam* et de plans où l'on voit Bill en train de regarder autour de lui renforce l'impression que nous sommes plongés dans une hallucination de ce personnage traduisant ses fantasmes sexuels. En effet le franchissement de nombreuses portes et seuils fournit autant de cadres aux scènes érotiques, comme si le film nous offrait une visite à travers une collection de tableaux érotiques. Le rêve qu'Alice raconte reproduira ensuite, comme en abyme quoique sur un mode

11 Rappelons que le manoir de Mentmore Towers que Stanley Kubrick a choisi pour cette scène est celui de la branche anglaise des Rothschild.

12 La caméra virevolte autour d'Alice et du mystérieux Hongrois qui cherche à la séduire, tout comme elle tourne autour de Bill et du cercle arcane d'ouverture de l'orgie. Dans cette scène, les cercles dessinés par le maître de cérémonie sont suivis par la caméra, puis la caméra tourne dans le sens inverse, créant une sorte de vortex visuel étourdissant et contribuant à l'étonnement du spectateur.

13 L'utilisation de lumière « naturelle », c'est à dire venant de l'éclairage « diégétique » des scènes, est une caractéristique du cinéma de Stanley Kubrick, qu'il systématisa dans *Barry Lyndon* (1975), film en costumes d'époque entièrement éclairé à la bougie. La sensualité de la lumière dans ces deux scènes contraste vivement avec les scènes chez les Harford, baignées de bleu, ou encore avec les scènes en noir et blanc bleuté où Bill imagine sa femme en train de le tromper.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

assez différent et somme toute plus gratifiant, cette scène d'orgie à laquelle son mari n'a, pour sa part, pas activement participé.

Le point de jonction de ces deux mondes en miroir, la surface du miroir en quelque sorte, est le personnage de Ziegler, car comme cela a été indiqué plus haut, il s'efforce d'accréditer l'idée que tout a été mis en scène (« *staged* »). L'importance métadramatique de ce mot nous rappelle aussi que chaque personnage a su jouer son rôle dans la fête policée, bien que ne portant pas de masque. En fondant la structure du film sur le parallélisme des deux scènes festives, Kubrick nous montre les deux faces d'une même société pour en dénoncer l'hypocrisie et nous rappeler par la même l'étymologie du terme « hypocrisie » : *hypocrutes*, l'acteur en grec.

Le masque comme objet et symbole central

D'un point de vue métathéâtral, le rôle crucial des masques souligne, dans le film comme dans la nouvelle, que beaucoup de personnages jouent la comédie. Le premier d'entre eux est Fridolin/Bill, un personnage assez conventionnel et terne, mais aussi un peu sournois, qui, dans la nouvelle, n'hésite pas à mentir assez outrageusement à sa femme, à ses connaissances, à un cocher de fiacre ou à des employés d'hôtel, et dans le film, à sa secrétaire et à l'employée du café qui lui communique l'adresse de Nightingale. Dans cette scène, Bill se sert de son pouvoir de séduction (mais cela ne fonctionne pas), puis de son statut de docteur pour arriver à ses fins. Il prétend devoir pratiquer des examens médicaux[14] et affirme être « parfaitement honnête ». Ce double mensonge fait écho au long passage de la nouvelle où Fridolin envisage d'avoir une double vie pour se venger des fantasmes et des rêves d'Albertine.

Dans le texte de Schnitzler comme dans le film de Kubrick, les références métathéâtrales sont constantes, et les scènes qui concentrent ces références sont sans doute celles qui se déroulent chez le costumier. Celui-ci s'avère être un excellent comédien et un menteur hors pair[15], et les lieux suggèrent une mise en abyme du monde théâtral. Dans les deux œuvres, les déguisements et costumes sont d'une importance capitale, ainsi que l'indique le passage qui décrit la boutique dans la nouvelle.

[14] Ce mensonge a par ailleurs une valeur proleptique, puisqu'il annonce le test VIH positif de Domino par la suite.

[15] Lors de la première scène dans la boutique, le costumier s'emporte et menace deux hommes qu'il fait semblant de surprendre dans une situation très compromettante avec sa fille. Or, quand Fridolin/Bill rend le costume, les deux hommes (les juges/les Japonais) sont là et remercient Gibieser/Milich, qui propose cette fois sa fille au « bon docteur » (« the good doctor »). La scène d'orgie interrompue dans la boutique annonce la scène d'orgie à laquelle Fridolin/Bill assiste ensuite après avoir quitté la boutique avec son costume.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Il fit monter Fridolin dans le magasin par un escalier en colimaçon. Cela sentait la soie, le velours, les parfums, la poussière et les fleurs séchées ; des éclairs argent et rouge traversaient l'obscurité ambiante ; et soudain brillèrent une foule de petites lampes entre les armoires ouvertes d'un long couloir étroit dont l'extrémité se perdait dans l'obscurité. De gauche et de droite étaient suspendus des costumes de toutes sortes ; d'un côté des chevaliers, des pages, des paysans, des chasseurs, des savants, des Orientaux, des bouffons, de l'autre des Dames de cour, de nobles demoiselles, des paysannes, des caméristes, des Reines de la Nuit. Au-dessus des costumes, on pouvait voir les couvre-chefs correspondants, et Fridolin avait la sensation de marcher à travers une allée de pendus sur le point de s'inviter mutuellement à danser[16].

Il s'agit d'une scène de nuit (elles sont prédominantes dans le texte et le film et permettent à la « faune » de la nuit d'occuper le devant de la scène) dont l'évocation est particulièrement puissante et esthétique (étymologiquement : qui fait appel aux sens) : on y notera l'importance des odeurs, des étoffes qui brillent d'un bref éclat dans la pénombre, et la convocation de toute la société, en microcosme, en une danse macabre qui annonce les liens entre désir et mort soulignés à la fin de la scène de l'orgie et dans le rêve d'Albertine. Dans l'adaptation de Stanley Kubrick, le réalisateur organise une véritable mise en scène des costumes dans la boutique (ils sont tous portés par des mannequins posant sur une petite scène), dans un passage où l'argent est à nouveau omniprésent dans les gestes et mots des personnages. On notera par exemple l'effet de symétrie produit par le plan où Bill et Milich, le costumier, sont placés au centre de l'allée des costumes, avec à l'arrière-plan un couple masqué. Les mots du costume sont également réitérés à plusieurs reprises, selon un système d'échos (les personnages répétant les paroles de leur interlocuteur), qui reproduit dans les dialogues le dispositif des échos visuels. Le choix des costumes opéré par Stanley Kubrick est intéressant, car il permet à la fois de rappeler certains motifs de la nouvelle liées à la *commedia dell'arte* (Arlequin, personnages vénitiens), et d'annoncer l'épisode ultérieur de la scène orgiaque (costumes japonais, costume de sultans et de courtisanes). Là encore les mots de Milich (« *clowns, officers, pirates* ») ont leur importance car ce sont des mots-clés : le clown, le *jester,* est un personnage qui joue la comédie ; l'officier est une figure pour laquelle Fridolin se fait passer dans la nouvelle à plusieurs reprises ; le pirate, c'est aussi le voleur, le violeur, le hors la loi.

La scène qui parachève ce jeu de références métadramatiques est celle qui a lieu chez Ziegler – une scène dont la dimension métathéâtrale ou métacinématique, impliquée par la présence de Sydney Pollack, réalisateur bien connu[17] et ami de Stanley Kubrick, qui incarne de Ziegler, est tout à fait remarquable. Après quelques

16 Arthur Schnitzler, *La Nouvelle rêvée*, trad. et présentation de Philippe Forget, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 96.

17 Sydney Pollack (1934-2008) a réalisé 21 longs métrages, dont *Tootsie* (1982), *Out of Africa* (1985) ou encore *La Firme* (1993).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

échanges de politesses qui marquent l'embarras des deux personnages, Ziegler explique à Bill qu'il sait qu'il était présent au manoir et que l'épisode de son jugement et du sacrifice de la jeune femme n'était qu'une mise en scène, (« *staged* »), qu'une farce (« *charade* »), que du faux-semblant (« *fake* »). Ce moment éminemment métathéâtral a aussi un effet considérable sur la réception de l'intrigue : que penser de cette interprétation des scènes précédentes ? Les précautions oratoires font en effet douter des affirmations de Ziegler, et sont comme autant d'effets métafictionnels. Il répète par exemple « imagine que j'aie dit » (« Suppose I said »), ou assène « crois-moi » (« believe me »), « il faut que je sois tout à fait franc » (« I have to be completely frank »), et lui demande « s'il te plaît, Bill, on ne joue plus » (« please Bill, no games »)[18]. Cette scène métadramatique instaure ainsi une double manière de lire tout ce qui s'est passé, et pose l'indécidabilité comme modefondamental du film, ce qui fait écho aux nombreuses questions que Fridolin se pose et qui restent sans réponse dans la nouvelle.

Il est aussi à noter que les nombreuses références textuelles à la *commedia dell'arte* chez Schnitzler, dans les noms et les apparences des personnages, ont été transposées dans le film au niveau visuel grâce aux masques vénitiens, dont le rôle est central dans le film[19]. La rhétorique du masque résonne de manière puissante dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre cinématographique : en effet le masquevoile l'identité tout en indiquant le voile ; il ne remplace pas une identité par une autre comme le déguisement, mais constitue une illusion fictionnelle revendiquée. Si l'on se penche sur le motif des masques dans le film, on se rend tout d'abord compte du fait qu'il y en avait déjà plusieurs sur le mur, chez Domino, la jeune prostituée (dont le nom est précisément celui d'un masque), mais c'est naturellement dans la scène du manoir que l'assemblée des masques occupe l'ensemble du champ visuel, dans des plans rapprochés qui permettent au spectateur de mesurer leur variété et leurs qualités plastiques. Ces masques sont souvent grimaçants, bien que celui de Bill ait une expression impassible, et ce sont parfois des masques d'oiseaux, ce qui fait écho à la thématique aviaire que l'on peut remarquer par ailleurs dans l'onomastique de la nouvelle[20]. Stanley Kubrick parvient ensuite à associer le motif visuel du masque avec un sentiment très aigu de menace imminente que suggère la musique de Ligeti.

Cette mélodie angoissante et obsédante, constituée d'un ostinato au piano de deux notes inquiétantes car distantes seulement d'un demi-ton, est introduite dans la

18 Ziegler alterne les affirmations de mise en scène (« the whole play-acted « take me » » ; « phony sacrifice ») et les menaces à l'égard de Bill, insinuant, comme dans l'œuvre de Schnitzler, que continuer à enquêter sur les mystères de la nuit passée l'exposerait à un très grand danger venant de personnes très puissantes.

19 Dans la nouvelle ce ne sont que des loups qui sont portés, et pas des masques.

20 C'est notamment le cas pour Nachtigall chez Schnitzler, ou Nightingale chez Kubrick, qui signifient tous deux rossignol.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

scène de l'orgie, juste après la dernière mise en garde formulée par la femme au masque couronné de plumes (avec *Strangers in the Night* en fond musical).

Photogramme du film *Eyes wide shut* : les masques

Alors que le spectateur voit Nightingale reconduit vers la sortie entre des couples plus ou moins dénudés qui dansent, et qu'un des serviteurs vient chercher Bill, la musique cesse, et au bout du couloir, avant même que ne soit révélé au spectateur et au protagoniste le cercle des masques, son tribunal, elle reprend et commence son ostinato, envahissant l'espace sonore alors que l'image présente un montage de plans rapprochés sur les masques[21] qui se succèdent à l'écran, soulignant au premier plan leurs yeux vides, noirs comme le néant. Une fois que Bill a été interpellé par le grand prêtre, la caméra reprend son mouvement circulaire, suivant le cercle de masques qui s'est refermé autour de lui. L'impression de menace se fait encore plus aiguë lorsque retentit le « sol » strident du morceau de Ligeti, au moment où l'on demande à l'intrus d'ôter son masque et qu'il s'exécute (rappelons que dans la nouvelle il ne se démasque pas). L'intervention par laquelle par la jeune femme au masque couronné de plumes « sauve » Bill est également très théâtrale. Son exclamation (« Stop !») interrompt la musique et attire brusquement les regards vers le haut de la pièce où elle apparaît dans une galerie, magistralement cadrée dans une ogive qui encadre sa couronne de plumes. La musique reprend lorsqu'une sinistre silhouette au bec d'oiseau proéminent vient la chercher.

L'atmosphère de menace suscitée par cette musique extradiégétique resurgit ensuite à chaque fois que le monde inquiétant de l'orgie revient dans l'intrigue[22], mais il est intéressant de noter que lors de sa dernière occurrence, ce motif musical

[21] Notons que cette succession de masques présente naturellement des modèles vénitiens, mais aussi des masques cubistes, et des masques folkloriques.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

acquiert une autre dimension. On se rend compte alors que cette musique, qui semblait traduire la peur de Bill, s'associe aussi à l'angoisse personnelle du spectateur: dans cette occurrence finale il semble clair qu'elle n'est pas seulement l'équivalent musical des émotions du personnage, mais reflète et suscite tout à la fois aussi celles du public. En effet cette mélodie resurgit, associée à l'image du masque vénitien de Bill, posé sur son oreiller à côté de son épouse assoupie, alors que ce dernier n'a pas encore rejoint son domicile : ce n'est donc pas une image perçue par le personnage en caméra subjective, mais une image donnée par la narration filmique au spectateur *seul*, puisque Bill ne trouvera le masque que quelque temps après. On se rend donc ainsi compte que la peur, le fantasme, la menace, sont tout autant présents en nous, les spectateurs.

Dans la nouvelle, il est indiqué que le masque posé sur l'oreiller peut être interprété par Albertine comme un « double de son mari », ce qui renvoie aussi au fait que dans le sommeil, c'est notre autre « moi » subconscient qui s'exprime en rêve. Cela fait aussi écho à un autre type d'ouverture vers l'inconscient, la consommation d'alcool ou de drogues diverses, très présentes dans le film.

Le regard, les jeux du visible et de l'invisible

Les thèmes du rêve et du masque se combinent en outre étroitement pour faire ressortir l'importance du motif du regard, et à travers celui-ci l'antithèse centrale, qui structure le film, celle du visible et de l'invisible, de l'évident et de l'occulte.

D'emblée, la superficialité du regard de Bill, qui effleure la surface du réel, est patente et elle est aussi indirectement suggérée par la beauté sculpturale de son épouse que l'on voit nue à plusieurs reprises au début du film : se dévêtant à la première image, puis s'habillant, un peu plus tard, enfin enlacée et embrassée par Bill devant le miroir. Ces images reflètent bien sûr pour une part le regard qu'il pose sur son épouse. Par leur qualité esthétique, elles traduisent la fierté du mari et la représentation idéalisée qu'il a d'elle. En même temps, le dénudement d'Alice dès la première image du film annonce la correction de cette image trop lisse et le dessillement de Bill. Dans la première scène de confession, le fou rire qui tord littéralement la silhouette élégante et élancée de la jeune femme suggère

22 Elle se fait entendre à nouveau lorsque Bill se présente au portail du manoir le lendemain et qu'une enveloppe contenant un message menaçant (montré à l'écran) lui est remise ; puis elle est à nouveau entendue quand il est suivi dans les rues de Greenwich Village par un homme en imperméable ; ensuite c'est dans le café où il se réfugie et lit le journal qu'elle resurgit. Dans ce café l'atmosphère change, car la musique extradiégétique menaçante s'arrête, et est remplacée par un morceau de Mozart en intradiégétique (mais il ne s'agit pas de la musique de Noël classique, car c'est un extrait du « Rex Tremendae » du *Requiem* de Mozart, qui exprime la colère divine). Le gros titre du journal indique ironiquement qu'il a « de la chance d'être en vie » (« Lucky to be Alive »), mais la musique de Ligeti resurgit précisément quand le spectateur peut lire le titre du journal, à l'intérieur duquel Bill apprend que Mandy a fait une overdose. La musique continue jusqu'à son entrée à l'hôpital.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

visuellement cette correction en train de s'opérer d'une façon douloureuse dans l'esprit du jeune mari aimant mais enraciné dans des certitudes qui le rendent aveugle : préjugés, projection, image préconçue de l'autre. Cette première crise importante de leur couple, dont l'harmonie repose, il faut bien le dire, sur un malentendu, est aussi ce qui disjoint leurs regards dans la scène de confession. Tandis que les yeux rêveurs d'Alice semblent se projeter vers un rêve d'aventure inaccessible[23], le point invisible vers lequel se tend le regard de Bill se situe en dehors du réel, comme s'il découvrait avec stupeur le divorce des apparences d'avec la réalité profonde du monde, en l'occurrence l'identité de sa femme.

À la suite de cette scène, on est frappé, au début du périple nocturne du jeune médecin appelé au chevet d'un patient atteint d'une crise, par la fixité quasi hypnotique de son regard absent, comme tourné vers l'intérieur, qui, une de fois de plus mais pour des raisons différentes, perçoit le monde sans le voir véritablement. C'est – nous l'avons dit — sur un mode visuel que Stanley Kubrick choisit de traduire l'agitation intérieure de Bill, perceptible à travers l'intrusion dans le champ de la caméra d'un flux d'images mentales monochromes représentant une étreinte adultère fantasmée d'Alice. Cette transposition filmique du monologue intérieur schnitzlérien est tout à la fois remarquable et riche de suggestions. On est ici frappé par la piètre qualité de ces images qui traduisent la nature des sentiments de Bill, sa rancœur (expression de sa vanité masculine blessée), son enfermement mental dans la jalousie, et elles contrastent fortement avec la qualité esthétique des scènes de l'orgie. Dans ces images sordides, Stanley Kubrick rejoint le talent de psychologue de Schnitzler : en visualisant une infidélité n'ayant pas réellement eu lieu, elles illustrent l'équivalence psychique soulignée par Freud entre le fantasme ou le désir et l'acte.

Et pourtant, si remarquables et explicites soient-elles, les images de l'orgie n'orchestrent pas un triomphe de la vérité et de la liberté sexuelle sur le mensonge et l'hypocrisie. Elles satisfont sans doute le voyeurisme de Bill mais cette longue scène fait plutôt penser à un rite archaïque de soumission sexuelle proche du sacrifice qu'à un défoulement érotique dionysiaque et libérateur.

23 Michel Chion a été également frappé par cette « vision qu'elle est seule à avoir et que le film ne nous fait jamais partager ». In Michel Chion, *Stanley Kubrick, L'humain, ni plus ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 454.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Photogramme du film *Eyes wide shut* : le « jugement »

Comme le montre la partie de la scène où Bill est démasqué, cet univers de transgression est aussi, paradoxalement, un univers de contrainte et d'interdit, voire de tabou. L'élément remarquable est ici que l'atmosphère onirique étrange et inquiétante qui s'en dégage – le rêve est ici bien proche du cauchemar – n'est pas dû, comme chez Schnitzler, à un effet de suggestion allusive qui laisse la vraie nature de l'orgie dans l'ombre, mais au contraire à un parti pris d'exhibition explicite. Paradoxalement, de même que les regards sont longtemps aveugles, le dévoilement des corps et d'une sexualité débridée ne met pas en lumière la véritable signification de cette soirée dont on peut penser qu'elle est sans doute bien autre chose qu'un simple défoulement orgiaque[24]. Associée à la dissimulation des visages ainsi dépersonnalisés et déshumanisés, la spectacularisation obscène de la sexualité masque bien plus qu'elle ne dévoile la signification des enjeux réels de cette scène, confirmant une fois de plus la pertinence du titre : l'immédiateté de la perception ne crée pas forcément l'évidence du sens. À travers le motif du voir, on a donc ici une exacerbation incontestable du principe d'indistinction énigmatique entre rêve et réalité qui fonde le récit de Schnitzler. En outre – autre élément remarquable –, le voyeurisme de Bill satisfait beaucoup moins son désir de vengeance érotique que le rêve d'Alice, que l'on ne voit justement pas mais dont on entend le récit, ne comble la nostalgie d'aventure de celle-ci.

Dans la seconde partie du film, après cette soirée, l'importance du motif du regard, celui de Bill comme celui que l'on pose sur lui, se confirme et se renforce et permet que l'enfermement aveugle du protagoniste dans la jalousie soit, bien qu'avec peine, dépassé par une prise de conscience qui permet l'acceptation de l'image véritable de l'autre. Ce changement douloureux s'opère au terme d'un processus de

[24] Philippe Fraisse estime que l'on a là à faire au plan symbolique à une « ronde infernale où se retrouvent tous les types humains », plus précisément à une « allégorie de l'humanité en prise au sexe, c'est-à-dire ce qu'il y a peut-être de plus étrange, qui l'attire à la fois vers la bestialité et la divinité ». In Philippe Fraisse, *Le Cinéma au bord du monde. Une approche de Stanley Kubrick*, Paris Gallimard, 2010, p. 165.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

désillusion systématique qui démontre, chez Bill, l'impuissance du regard scrutateur de l'enquêteur comme celle du désir de vengeance du mari jaloux. De même que l'enquête du médecin sur les instigateurs de la soirée échoue lamentablement, il ne parvient à revoir ni la fille du patient décédé, ni la jeune prostituée rencontrée la veille, ni la fille du costumier, et encore moins son ami Nick. Non content de ne pouvoir rien découvrir ni dévoiler, Bill a du reste le sentiment de plus en plus aigu d'être observé et suivi. Ces diverses expériences préparent un revirement qui s'opère par la médiation du regard. La confrontation avec le cadavre de Mandy à la morgue, jeune femme qui l'a sauvé après qu'il l'a lui-même ranimée lors de la soirée mondaine, lui permet, intuitivement, de saisir la proximité tragique de l'éros et de la mort[25], déjà ressentie au cours de la soirée clandestine, de prendre la mesure de son inaptitude à l'aventure et à la transgression, de percevoir l'absurdité et l'injustice de son désir de revanche.

En même temps la scène avec Ziegler confirme une orientation majeure du film qui est d'opérer un brouillage du sens et de la vérité par le recours à une inflation du visible, synonyme de dissimulation. La scène avec ce personnage offre, nous l'avons vu, l'image d'un exercice de sincérité trompeuse. Elle se présente comme un auto-dévoilement puisque Ziegler accrédite la réalité de la soirée d'orgie en reconnaissant ouvertement y avoir participé. Mais en s'efforçant de dénier la dimension de l'inquiétant et de l'étrange, voire le caractère potentiellement criminel de cet épisode, sans donner d'autre garantie que sa bonne foi, il ne fait que rendre plus douteuses encore les apparences et creuser l'écart qui les sépare du vrai.

On voit ainsi comment, dans *Eyes wide shut*, le rôle du regard, regard souvent aveugle qui ne perçoit pas le sens des choses, ou du voyeurisme, lié à la projection et au fantasme, enfin de l'exhibition, qui masque plutôt qu'elle n'éclaire, contribue à un profond sentiment d'étrangeté qui, entre le réel et l'irréel, constitue un aspect distinctif du film de Kubrick.

À travers ces diverses perspectives, l'onomastique, le point de vue social (le regard critique porté sur la société), la mise en scène théâtrale des jeux de masque, la démultiplication du regard, Stanley Kubrick réalise un film profondément réussi, étonnamment proche de l'œuvre source malgré tout ce qui l'en distingue, et où l'aspect de l'adaptation s'efface totalement devant l'originalité de la recréation. En effet, par ses choix adaptatifs et la singularité de ses perspectives, le réalisateur réussit ici le tour de force, dans un univers beaucoup plus médiatisé et transparent que la Vienne fin de siècle, d'associer le conflit de la fidélité et de la jalousie conjugales à une évocation du double visage de la société qui génère un vertigineux sentiment d'irréalité.

[25] Philippe Fraisse préfère évoquer à ce propos « l'identité de la mort et du sexe », deux thèmes récurrents par ailleurs dans l'œuvre de Schnitzler et très souvent associés dans la littérature fin de siècle, in *op. cit.*, p. 163.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

—

Reproductions : Stanley Kubrick, réal. *Eyes wide shut* [DVD, Warner Home Video, 2000 ; 2007]. USA, Couleur. Hobby Films / Pole Star / Stanley Kubrick Productions ; distr. Warner Bros, 1999, 159 minutes.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Un bref regard sur la « Nouvelle rêvée » de Schnitzler
- Les choix adaptatifs de Stanley Kubrick
- Le double visage de la société
- Le masque comme objet et symbole central
- Le regard, les jeux du visible et de l'invisible

AUTEURS

Marie Bouchet
Voir ses autres contributions

Courriel : mariebouchet@yahoo.com

Yves Iehl
Voir ses autres contributions

Courriel : iehl.yves@free.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.