

Le Langage Cinématographique
&
Le Rapport des Genres dans
Eyes Wide Shut



Travail de mémoire présenté par
Julia Hedström

Directeur de mémoire Professeur Jean Widmer
Département des sciences sociales
Université de Fribourg
Février 2005

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	3
2. La narration cinématographique selon David Bordwell	5
2.1 Les bases de la théorie narrative de David Bordwell	5
2.2 Connaissance, auto-réflexion et communicativité	7
2.3 La narration classique – l'exemple hollywoodien	10
2.4 La narration du cinéma d'auteur	18
3. Christian Metz et la sémiologie	27
3.1 L'historique	27
3.2 Essais sur la signification au cinéma	28
3.2.1 <i>La définition du récit</i>	28
3.2.2 <i>Le cinéma, est-il une langue ou un langage ?</i>	29
3.2.3 <i>La deuxième et la première articulations au cinéma</i>	30
3.2.4 <i>La grande syntagmatique de la bande-image</i>	31
3.2.5 <i>Les images subjectives</i>	35
3.2.6 <i>La parole dans le film</i>	35
3.2.7 <i>Les ponctuations et les démarcations dans le cinéma narratif</i>	37
3.3 En guise de conclusion	38
4. Les schémas narratifs et stylistiques dans le cinéma de Stanley Kubrick	40
4.1 Les bases théoriques	40
4.2 Le montage	41
4.3 Les accessoires cinématographiques	45
4.4 La mise-en-scène	49
4.5 Le son	51
4.6 L'organisation narrative : la symétrie et le parallélisme	54
4.7 La forme narrative	56
5. Schnitzler, Freud et <i>Eyes Wide Shut</i>	61
5.1 <i>Rien qu'un rêve</i>	61
5.2 Vienne de Schnitzler et New York kubrickien	64
5.3 L'inquiétante étrangeté	65
5.3.1 <i>Fidelio</i>	67
5.3.2 <i>Éros et Thanatos</i>	68
6. Le rapport des genres dans <i>Eyes Wide Shut</i>	70
6.1 Le concept de genre	70
6.2 L'ouverture	70
6.3 Chez les Ziegler	74
6.4 La scène du joint	76
6.5 L'errance nocturne & l'apogée à Somerton	78
6.6 Le lent réveil	79
6.7 Les catégories de genre dans <i>Eyes Wide Shut</i>	82
7. Conclusion	85
Bibliographie	86
Annexe, le résumé d'<i>Eyes Wide Shut</i>	

1. Introduction

La carrière de Stanley Kubrick (1928-1999) s'étale sur cinq décennies, mais le nombre de ses longs métrages est relativement restreint : treize films dont *2001 : l'Odysée de l'Espace* (1968) et *Orange Mécanique* (1971) ont particulièrement marqué le cinéma. Cependant, c'est en tant que photographe pour le magazine new-yorkais *Look* que Kubrick s'était lancé dans la vie professionnelle. Étant un grand amateur de cinéma et un passionné de l'image, le jeune Stanley passait beaucoup de temps à observer les techniques cinématographiques dans l'obscurité des salles. D'après lui : « *the bad films were what really encouraged me to start out on my own. I'd keep seeing lousy films and saying to myself, "I don't know anything about moviemaking but I couldn't do anything worse than this"* »¹. Le jeune réalisateur avait très vite compris que pour garder son indépendance, il fallait tout contrôler – de l'élaboration du scénario jusqu'au montage. C'est ainsi qu'il a développé son propre langage cinématographique, mélangeant une beauté époustouflante des images avec un contenu provocateur qui proposait au spectateur une réflexion sur le monde. Perfectionniste méticuleux, Kubrick n'a pas vu naître tous les projets auxquels il rêvait. Mais la relativement faible quantité de films qu'il a effectivement produit est largement récompensée par leur qualité. On a reproché à Kubrick la froideur et la distance avec laquelle il aborde ses sujets, mais n'est-il pas plus agréable de faire un cheminement intellectuel autonome au lieu de se faire guider par une main paternelle hollywoodienne ?

Une aura de mystère entourait la sortie d'*Eyes Wide Shut*, qui a malheureusement été son dernier film. Après tout, le cinéaste n'avait rien tourné depuis *Full Metal Jacket* (1987) et ne parlait plus à la presse. Qu'allait-il donc proposer au public ? Un thriller érotique à la *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) ? Peut-être en apparence. Mais surtout, son dernière œuvre a dépeint, et pour la première fois de façon aussi directe et sincère, la difficulté de maintenir vivant le concept du couple dans une société où les tentations guettent et appellent ceux qui ont adopté les valeurs familiales traditionnelles et qui veulent y croire. A ce propos, voilà ce que disait le cinéaste lui-même : « *Au bout du compte, la famille reste l'unité la plus primitive et viscérale de notre société. Vous faites les cent pas devant la salle d'accouchement où est allongée votre femme et vous marmonnez : "Mon Dieu, quelle responsabilité ! Ai-je bien fait d'assumer un tel engagement ? Qu'est-ce que j'ai fait ?" Puis vous entrez, regardez le visage de votre enfant et "vlan !" : la nature telle qu'elle vous a programmé reprend le dessus et vous ne ressentez plus que de l'émerveillement, de la joie et de la fierté* »². Dans *Eyes Wide Shut*, cette unité de base se fait déchirer par des forces extérieures. Rien d'étonnant jusque là. Mais c'est sa façon de traiter le sujet, d'en proposer plusieurs lectures parallèles qui le rend si fascinant³.

Une description sommaire ne rend évidemment pas justice à l'ultime œuvre de Kubrick. La difficulté d'analyser un quelconque film réside dans le fait que le cinéma est un média qui bouge. Il faut donc être attentif à la fois au mouvement de la caméra, aux postures des acteurs, aux dialogues, au son, aux accessoires et aux couleurs. Le seul

¹ Stanley Kubrick interviewé par Joseph Gelmis pour *The film director as superstar*, Doubleday and Company : Garden City, New York, 1970. Trouvé sur www.visual-memory.co.uk/amk/doc

² Stanley Kubrick cité dans Paul Duncan, *Stanley Kubrick – filmographie complète*, Taschen, Köln, 2003. p. 105

³ Pour le résumé du film, voir annexe.

outil que possède l'analyste est la langue. C'est la raison pour laquelle le présent travail commence avec les théories cinématographiques permettant de déchiffrer le langage du cinéaste sur le plan technique et qui se focalisent donc sur les propriétés du médium. Afin d'illustrer que différentes approches au même phénomène sont possibles, nous avons choisi d'employer des théories constructivistes (chapitres 2 & 4) ainsi que structuralistes (chapitre 3). Les deux derniers chapitres sont en revanche plus abstraits et se focalisent sur les thématiques véhiculées à travers le film : les traces laissées par Arthur Schnitzler et Sigmund Freud, mais surtout les théories sociologiques sur les rapports entre les genres. Car par-delà la beauté des images et une bande-son envoûtante, Kubrick avait un message à transmettre. C'est donc au niveau de la réception que nous nous sommes placées. Notre ambition et curiosité, qui a donné naissance à ce travail, est précisément de comprendre quelle place les hommes et les femmes occupent-ils dans le film. Pour ce faire, nous avons choisi d'appliquer les théories sociologiques sur le cas d'*Eyes Wide Shut*, en passant par les ouvrages consacrés au film. C'est essentiellement dans le dernier chapitre que nous nous sommes permis la plus grande liberté d'interprétation. Étant donné qu'il est impossible de faire une analyse exhaustive sur l'intégralité du film, nous avons sélectionné les parties qui nous semblaient les plus pertinentes pour notre problématique, à savoir celles qui concernent particulièrement l'interaction entre les sexes.

2. La narration cinématographique selon David Bordwell

2.1 Les bases de la théorie narrative de David Bordwell

Selon Bordwell, la narration filmique peut être définie de trois façons : comme *représentation* (d'une certaine réalité culturelle ou politique, cf. chapitres 5 et 6), *structure* (façon particulière de combiner les parties pour former un tout ; cette seconde approche est celle adoptée par Christian Metz et les théories structuralistes qui conçoivent le cinéma en tant que langage, cf. chapitre 3) ou *processus* (la sélection et l'arrangement du matériel de l'histoire dans le but d'obtenir des effets spatio-temporels perceptibles au spectateur). L'ambition de Bordwell est de décrire l'activité narrative en tant que processus dans la fiction cinématographique¹. Pour ce faire, Bordwell s'inspire de la théorie constructiviste selon laquelle le processus perceptivo-cognitif du spectateur est actif et se dirige vers des buts précis : le spectateur construit des hypothèses qu'il rejette ou confirme au fur et à mesure que le film avance. Pour expliquer l'implication du spectateur dans la construction du film, l'auteur minimise l'importance de la théorie psychanalytique estimant que le travail conscient de celui qui regarde est suffisamment ample et dynamique en soi.

Dans le cinéma, le film propose des structures d'information intégrées dans un système narratif et stylistique. Le film narratif est construit de telle façon qu'il encourage le spectateur à participer à la construction de l'histoire². Les trois axes incorporés dans la narration cinématographique sont pour Bordwell la fable, le syuzhet et le style³.

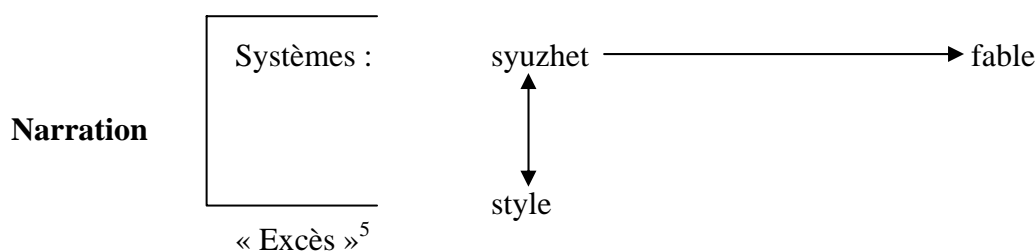
1. La **fable** (fabula en anglais, terme proposé par les formalistes russes et qui se traduit parfois par « histoire ») est le processus de la construction des événements par le spectateur. Ce concept englobe l'action en tant que chaîne chronologique de cause à effet des événements qui se déroulent dans un espace-temps limité. Même si la construction de la fable est un processus propre à l'imaginaire du spectateur, elle n'est pas pour autant arbitraire. Le public construit la fable sur la base d'identification aux personnages, d'actions, de lieux, d'histoire canonique (cf. point 2.3) ainsi que sur la recherche de la relation entre causalité, temps et espace. La fable n'est toutefois pas un phénomène profilmique⁴, elle est devinée par le spectateur et non pas donnée par le film telle quelle.
2. Le **syuzhet** (l'intrigue, l'action) est un système qui arrange et présente la fable du film selon des principes spécifiques. Le syuzhet n'est pas propre au cinéma, mais s'applique aussi bien au roman ou au théâtre.
3. Le **style** est défini par Bordwell comme l'usage systématique des outils cinématographiques. Il fait donc parti intégrante du médium. Le style construit le film selon le processus technique, le syuzhet selon le processus dramaturgique. Dans un film classique, le système du syuzhet contrôle celui du style :

¹ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Routledge, Londres, 1985, p. xi

² Ibid. p. 33

³ Ibid. pp. 49-57

⁴ « *Est profilmique tout ce que l'on met devant la caméra (ou devant quoi on la met) pour qu'elle le "prenne"* », Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, nouvelle édition, Klincksieck, Paris, 2003. note en bas de page 177.



Le style d'un film peut aussi prendre des formes qui ne sont pas justifiées par la manipulation de l'information du syuzhet : « *If the film's stylistic devices achieve prominence, and if they are organized according to more or less rigorous principles, then we need not motivate style by appealing to thematic considerations* » (p. 283). Le livre de Luis Garcia Mainar permettra de montrer comment Kubrick manipule le style tantôt dans un but narratif, tantôt purement esthétique (voire chapitre 4).

Pour illustrer la complémentarité entre le syuzhet et la fable, Bordwell propose trois principes qui relient ces deux concepts :

❶ La logique narrative : en construisant la fable, le spectateur comprend certains phénomènes en tant qu'événements et établit des relations entre eux. Ces relations sont essentiellement de type causal. Le syuzhet peut faciliter ce processus en fournissant de nombreuses informations, ce qui permet au spectateur de faire des déductions. Il peut également omettre ou bloquer le flux d'information pour garder le suspense, le mystère (cf. un film policier). Dans les narrations plus complexes, certaines questions ne sont jamais élucidées, ce qui exige de la part du spectateur un investissement plus important dans la construction de la fable.

❷ Le temps : le syuzhet peut proposer de construire les événements de la fable selon un certain ordre, durée ou fréquence (action répétée, événements récurrents, etc.). Ces aspects peuvent faciliter ou au contraire bloquer la construction du temps de la fable. La représentation temporelle, tout comme la logique narrative, varie selon la convention historique et le contexte particulier de chaque film. Le temps dans *Eyes Wide Shut* est linéaire. Le récit commence avec la réception chez les Ziegler et se termine quatre jours plus tard dans le magasin de jouets. Un film surréaliste comme *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1928) joue au contraire sur la confusion temporelle en renversant et mélangeant constamment la chronologie du récit. Christian Metz écrit à propos du temps au cinéma : « *Au cinéma, comme dans la vie, on ne perçoit jamais le temps ; on perçoit l'espace, et on perçoit le temps comme changement spatial. (...) Le présent seul existe, le passé n'existe plus, l'avenir n'existe pas encore. L'image filmique, comme l'existence, est toujours au présent. Cependant, la durée devient perceptible lorsqu'elle est « vécue », c'est-à-dire lorsqu'un moment présent est mis en relation avec un moment passé, où les choses n'étaient pas ce qu'elles sont aujourd'hui* »⁶. Lorsqu'Alice rappelle à Bill leurs vacances de l'été précédent à Cape Cod où elle avait aperçu le marin, la chronologie du film change, car à présent il y a dans *Eyes Wide Shut* **le temps du récit** (« ce qui est montré ou dit de l'histoire, les éléments qu'on en a retenu, la manière dont

⁵ « *Materials which may stand out perceptually but which do not fit either narrative or stylistic patterns. (...) These "excessive" elements are utterly unjustified, even by aesthetic motivation. This attitude is quite difficult to maintain over a long period, since it offers little perceptual and cognitive payoff* ». David Bordwell, op. cit., p. 53

⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, p. 71

ils sont assemblés »⁷, c'est-à-dire les quatre jours comprimés en 2h40 de la vie du couple) et **le temps de l'histoire** (« ensemble des événements et des circonstances formant l'anecdote, constituant la matière même de cette anecdote »⁸), puisqu'une partie de l'histoire commence avant le récit filmé. Ces deux temps correspondent à la distinction bordwellienne entre la fable et le syuzhet ;

③ **L'espace** : les événements de la fable doivent avoir lieu dans un cadre de référence spatial, qu'il soit abstrait ou non. Le syuzhet peut faciliter la construction de l'espace de la fable en informant le spectateur sur les environnements dans lesquels se déroule l'action. Il peut également brouiller les pistes en ne montrant que certains détails, voire minimiser les décors (cf. *Dogville* de Lars von Trier, 2003). En somme, la narration est un processus à travers lequel le syuzhet et le style filmiques interagissent pour guider le spectateur dans la construction de la fable.

2.2 Connaissance, auto-réflexion et communicativité⁹

Les stratégies narratives dépendent de la façon dont on manipule le syuzhet. Un cinéaste pourrait par exemple choisir de jouer sur la transparence ou au contraire omettre certains faits pour ainsi laisser le spectateur dans l'incertitude. Pour comprendre le fonctionnement de ces stratégies, Bordwell propose les catégorisations élaborées par Meir Sternberg :

① La narration d'un film peut être plus ou moins « *informée* » (knowledgeable en anglais) sur la fable qu'elle représente. Chaque film utilise des normes de connaissance pertinente qui permettent au spectateur de construire la fable. Dans un film policier, par exemple, l'information divulguée à propos des événements passés peut être plus importante que celle sur l'état actuel d'un personnage. Dans un mélodrame, au contraire, le récit se focalise d'avantage sur la vie sentimentale actuelle des protagonistes. La narration peut être ouverte ou restreinte. Dans *Eyes Wide Shut*, l'information sur les événements est fournie presque exclusivement à travers la connaissance de Bill. Selon Bordwell, le spectateur tend à comprendre la narration restrictive comme étant plus réaliste, dans le sens où un seul personnage, forcément, ne peut pas connaître toute la vérité. Une narration non-restrictive (ou omniprésente, car la caméra peut être partout en sautant d'un personnage à l'autre, cf. *Magnolia* de Paul Thomas Anderson, 1999), confiée à plusieurs personnages qui possèdent ensemble plus d'informations, est comprise comme étant intertextuelle, c'est-à-dire propre à un genre, à une école ou à un cinéaste.

Un autre aspect narratif est la profondeur de connaissance, c'est-à-dire le degré de subjectivité/objectivité proposé par un film. Une narration peut présenter toute la vie mentale d'un personnage (consciente ou non), elle peut se focaliser sur les expériences audio-visuelles de ce même personnage ou minimiser le jeu des acteurs afin de les rendre plus complexes. La voix-off, qui a si souvent été employée par Kubrick (soit la voix du protagoniste lui-même, cf. *Lolita* – Humbert Humbert, *A Clockwork Orange* – Alex, *Full Metal Jacket* – Joker ; soit celle d'un narrateur extérieur, cf. *Barry Lyndon* et *Spartacus*), permet de commenter les sentiments ou les situations vécues par les personnages. Selon Frederic Raphael, le co-scénariste d'*Eyes Wide Shut*, Kubrick privilégiait la voix-off parce que celle-ci rend inutile la présence des dialogues pour

⁷ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma – ouverture pour l'histoire de demain*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1977. p. 164

⁸ Ibid. p. 162

⁹ David Bordwell, op. cit., pp. 57-61

exprimer les émotions et les motivations des personnages¹⁰. *Eyes Wide Shut* est totalement dépourvu de voix-off, ainsi que de titres présentant les lieux. Selon Diane Morel, « le cinéaste nous laisse volontairement flotter entre le point de vue d’Alice et celui de Bill, et il souhaite laisser le spectateur dans l’incertitude quant à un certain nombre de paramètres qu’il avait auparavant toujours trouvé important d’indiquer. Dans cette perspective, c’est l’un des films les plus abstraits de Kubrick, flottant dans un temps et une narration relativement incertains »¹¹. Mario Falsetto adhère à ce point de vue en ajoutant : « the director was searching for a different form in which to render Bill’s subjective feelings – one that would still retain the poeticism of the events but imbue his character with more psychological complexity; and also, one that relied less on language for its effect »¹². Kubrick privilégie les images aux dialogues et invite ainsi le spectateur à construire ses propres hypothèses. L’absence de la voix-off dans son dernier film pourrait correspondre à l’idée que le conflit vécu par le héros est essentiellement intérieur et profondément personnel. La présence de la voix-off dans *Barry Lyndon* ou dans *Spartacus* est plus compréhensible si l’on considère que les deux films témoignent d’une époque historique révolue dont les mœurs et les coutumes ne sont pas forcément faciles à déchiffrer pour le public contemporain. *Eyes Wide Shut*, en revanche, traite les problèmes du couple occidental moderne, la voix-off n’y est donc pas indispensable pour provoquer chez le spectateur une réflexion plus spontanée sur son contenu.

② La narration peut aussi avoir plusieurs degrés d’*auto-réflexion* (self-consciousness), c’est-à-dire l’étendue à laquelle la narration reconnaît la présence d’un public auquel elle s’adresse. Dans une narration à auto-réflexion très aiguë, les personnages regardent directement dans la caméra pour solliciter la réaction du public (comme dans certains films d’auteur ou dans la comédie). C’est ce qu’Eliséo Véron appelle « la défictionnalisation du discours » : « Dans un film de fiction, le regard d’un personnage vers la caméra produit une dérèglement, une rupture majeure de la diégèse : le spectateur, plongé dans le voyeurisme complice du récit, est tout à coup surpris par un regard venant de l’image »¹³. Une voix-off du narrateur extérieur témoigne également de ce principe. Le phénomène de redondance, comme la répétition de l’information de la fable par le syuzhet, sont aussi des degrés d’auto-réflexion. La récurrence des images fantasmées par Bill de sa femme et du marin (cinq en tout) souligne le souci de Kubrick à transmettre l’état mental de son héros et l’importance que l’aveu d’Alice joue dans le récit. Par contre, le cinéaste commence le film en montrant d’abord Alice dans une chambre indéfinie et ne coupe qu’ensuite sur un plan très bref d’une grande rue nocturne. Avec ce seul plan, il situe *Eyes Wide Shut* dans une ville, sans préciser où cela se déroule (le spectateur le comprendra plus tard, à travers les dialogues). Une auto-réflexion modérée peut s’exprimer à travers la façon dont les acteurs sont cadrés pour que le spectateur puisse observer plusieurs personnages en même temps (si cela est voulu par la narration). L’un des exemples que l’on pourrait citer dans *Eyes Wide Shut* est la conversation chez les Ziegler entre Bill et les deux mannequins. Bill est placé en profil à droite dans le cadre. Les deux filles se tiennent en face de lui, mais

¹⁰ Frederic Raphael, cité dans David Hughes, *The complete Kubrick*, Virgin publishing Ltd, London, 2001. p. 245

¹¹ Diane Morel, *Eyes Wide Shut – ou l’étrange labyrinthe*, PUF, Études littéraires Recto-verso, Paris, 2002. p. 25

¹² Mario Falsetto, *Stanley Kubrick – a narrative and stylistic analysis*, second edition, Praeger, Westport, CT, 2001. p. 133

¹³ Eliséo Véron, *Il est là, je le vois, il me parle*, Communications, N° 38, Seuil, Paris, 1983. p. 105

elles sont légèrement tournées vers la caméra de sorte que l'on puisse simultanément observer les deux. La notion d'auto-réflexion permet de comprendre à quel degré et avec quels effets la conscience que le film a de son public intervient dans la fabrication du *syuzhet*. A titre d'exemple, lorsque Bill, se cachant de son persécuteur dans le Sharkey's Café, ouvre le journal et y trouve l'article sur l'overdose de Mandy, la caméra devient subjective en prenant la place du regard de Bill. Le spectateur apprend ainsi la nouvelle en même temps que le protagoniste. Kubrick aurait aussi pu effectuer un autre choix en ne montrant pas ce que Bill vient de lire. Cela aurait eu comme effet le prolongement de suspens.

⑤ Une narration possède une certaine quantité de connaissances, mais elle peut choisir de ne pas communiquer toute l'information, c'est ce que Meir Sternberg appelle la *communicativité*. La restriction narrative ainsi que la subjectivité (les plans de points de vue subjectifs ou, selon Bordwell, les plans de subjectivité optique) témoignent d'un certain type de communicativité. *Eyes Wide Shut* est peu communicatif dans la première partie du film puisque beaucoup de scènes se suivent sans que l'on puisse les deviner à l'avance (à titre d'exemple, l'overdose de Mandy dans la salle de bain ou la coupe franche sur Bill en présence des deux mannequins). Mais le même film peut aussi être considéré comme communicatif si l'on se focalise essentiellement sur les expériences de Bill, étant donné que sa participation aux événements est accompagnée par la caméra-témoin qui nous les dévoile. Les normes narratives d'un film donné peuvent toutefois être transgressées. Nous venons de dire que c'est le personnage de Bill qui nous fournit la majorité d'informations du récit. Mais lorsqu'il arrive à Somerton le lendemain de la soirée d'orgie, un homme inconnu lui passe une lettre à travers les grilles d'entrée. Son arrivée était donc attendue par quelqu'un ou quelques-uns. Ce n'est que dans la scène explicative chez Victor Ziegler que Bill apprendra qu'il a été surveillé et que les événements l'ont largement dépassés.

Dans certaines phases de la narration filmique, le spectateur peut posséder plus de connaissance que le(s) personnage(s) (dans *Lolita* le spectateur connaît l'identité du ravisseur de la nymphette beaucoup plus tôt que ne le fait Humbert Humbert), dans d'autres, il sait moins que le personnage (p.ex le contenu d'une lettre que la caméra ne montre pas). L'effet de ces manipulations est double : cela incite le spectateur à formuler plusieurs hypothèses parallèles concernant le récit, mais aussi à mettre en doute la véracité de la narration même. Une narration qui se focalise sur l'état mental du protagoniste peut être très communicative sans pour autant prétendre décrire une vérité objective (dans chapitre 5 nous allons aborder cette oscillation entre rêve et réalité dans *Eyes Wide Shut*). La suppression d'information ou au contraire la communicativité témoignent toutes les deux d'un certain degré d'auto-réflexion du médium cinématographique.

④ A la catégorisation proposée par Meir Sternberg, Bordwell ajoute un quatrième point qu'il appelle les *facteurs de jugement*. Ces facteurs sont présents dans la narration lorsque le spectateur a l'impression que le film exprime de la sympathie ou du mépris pour un personnage. « *Lorsque le metteur en scène (Kubrick) recourt à un plan subjectif, il ne se place jamais du côté du bourreau mais toujours du côté de la victime : le viol de Madame Alexander (A Clockwork Orange) est filmé par en-bas, du point de vue du mari immobilisé ; l'assassinat de la dame aux chats (dans le même film) est filmé en contre-plongée montrant Alex droit comme un phallus, métaphore explicite de la sculpture utilisée comme arme du crime.(...) Le seul plan subjectif d'Alex, celui pour lequel la caméra est lancée dans le vide afin de simuler la tentative de suicide, marque*

le moment où Alex est la victime suprême (ainsi que l'homme politique Alexander, son double jusque dans le nom, dans le rôle interchangeable du bourreau) »¹⁴. Outre les outils techniques, la narration peut utiliser la musique pour suggérer une certaine attitude : de la sympathie, de l'ironie, du comique, etc. A propos d'*Eyes Wide Shut*, Marcello Walter Bruno écrit : « Avoir des rapports sexuels en portant un masque est la plus haute expression de ce paradoxe où l'intimité physique est compatible avec l'absence de tout accord spirituel : l'ironie apparaît donc extrêmement tragique lorsque l'on danse, dans un des salons de la propriété (Somerton), sur la musique de Strangers in the night »¹⁵. L'absurdité de cette copulation mécanique à laquelle assiste Bill est donc soulignée par un morceau de musique. Un autre exemple est la scène du miroir où les images érotiques de Bill et Alice sont accompagnées par la chanson de Chris Isaak *Baby did a bad, bad thing* qui par son titre suggère le secret qu'Alice porte en elle et dont Bill, et le public, prendront connaissance dans la scène du joint.

2.3 La narration classique – l'exemple hollywoodien¹⁶

La période étudiée par Bordwell se situe entre 1917-1960, mais l'on retrouve certains de ses traits dans *Eyes Wide Shut*. L'auteur définit la narration canonique, propre aux films classiques, de manière suivante : l'introduction des lieux et des personnages (situation initiale), l'explication de l'état des choses (en anglais, explanation of a state of affairs), la complication de l'action (déclencheur), les événements qui la suivent (action), l'aboutissement (dénouement) et la situation finale. Selon Garcia Mainar, tous les films de Kubrick adhèrent au format de la narration canonique¹⁷. Voici comment ce schéma s'applique à *Eyes Wide Shut* :

- l'introduction des lieux et personnages : Alice et Bill se préparent à assister à une fête de Noël. Le montage fluide ayant peu de coupures et les différents travellings de la caméra permettent de suivre les deux personnages de façon continue, connaître leur appartement et établir les premières hypothèses concernant leur vie de couple ainsi que leur vie parentale ;
- l'explication de l'état des choses : la réception mondaine chez les Ziegler, les flirts respectifs de Bill et Alice, la rencontre de Bill avec Nick Nightingale, l'overdose de Mandy introduisent les thèmes et les personnages qui domineront par la suite le récit ;
- le déclencheur : les problématiques du film et les aventures nocturnes de Bill démarrent réellement le lendemain soir après la fête de Noël où Alice provoque Bill en lui avouant son désir pour un inconnu ;
- l'action : le désir de vengeance conduit Bill jusqu'à une orgie où il est démasqué et humilié. Il est « sauvé » par une femme mystérieuse ;
- le dénouement : l'enquête de Bill sur les événements du château est interrompue par Victor Ziegler qui lui fournit une explication ambiguë. Bill reconnaît son échec et avoue ses aventures à son épouse ;
- la situation finale : Alice et Bill amènent leur fille à un magasin de jouets où ils tentent tant bien que mal de se réconcilier.

¹⁴ Marcello Walter Bruno, *Stanley Kubrick*, Gremese, Rome, 2001. pp. 49-50

¹⁵ Ibid. p. 112

¹⁶ David Bordwell, op. cit. pp. 156-204

¹⁷ Luis M. Garcia Mainar, *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, Camden House, New York, 1999, p. 70

Le film hollywoodien classique propose des personnages psychologiquement déterminés qui doivent résoudre un problème ou atteindre un certain but. Au cours de la narration, ils doivent être confrontés à d'autres personnages ou lutter contre des circonstances extérieures. L'histoire se termine avec la victoire ou la défaite, la solution du problème ou l'accomplissement ou non des buts envisagés.

Eyes Wide Shut emprunte certains de ces mécanismes narratifs puisque Bill Harford confronte à la fois sa vie conjugale et une couche sociale à laquelle il n'appartient pas mais dans laquelle il se retrouve soudainement propulsé. Toutefois, le film ne suit pas à l'identique cette construction classique, car le héros traverse plusieurs stades mentaux au cours du récit : le Bill triomphant et séducteur à la réception des Ziegler n'est pas le même que dans le magasin de jouets où il apparaît confus et affaibli. En plus, la fin du film est ouverte et donc ambiguë. L'absence d'un happy end classique, trait caractéristique du cinéaste, est essentiellement due au fait que ni les problèmes du couple, ni le mystère de l'orgie ainsi que la mort de Mandy ne sont entièrement résolus. Cette déviation par rapport à la norme hollywoodienne est expliquée par Bordwell dans la partie de son livre consacrée au cinéma d'auteur que nous allons commenter sous le point 2.4.

Dans le cinéma classique, le personnage le plus élaboré est le plus souvent le héros, c'est lui qui devient l'agent causal principal (celui à travers lequel le récit avance et évolue), la cible des éventuelles restrictions narratives et l'objet principal de l'identification du public. Après l'aveu d'Alice, Bill se détache de son épouse pour devenir le personnage que le public suivra jusqu'à la fin du film. Toutefois, les restrictions narratives employées par Kubrick ne concernent pas uniquement le savoir de Bill par rapport aux situations dans lesquelles il se trouve, mais aussi par rapport à Bill lui-même. Le cinéaste se détache de son héros et laisse au spectateur la liberté d'interprétation. « *Kubrick wanted to show, not tell. He preferred to leave motive or "psychology" to be divined by the spectator* »¹⁸. Nous comprenons que Bill est secoué par l'aveu de sa femme puisqu'il décide de se venger lorsque les occasions se présentent, mais son allure stoïque est peu communicative. Ce qui suggère son état mental ne sont pas les dialogues, mais les images ralenties d'Alice et du marin. Ce n'est qu'à la fin du film, lorsqu'il avoue à Alice sa quête de vengeance échouée, mettant ainsi en paroles ses émotions, qu'il s'effondre. Cette réaction n'est toutefois pas forcément due à la confession initiale d'Alice, mais peut tout aussi bien être liée aux humiliations à Somerton et aux menaces survenues après, à la disparition de Nick et la mort de Mandy.

Dans la construction classique de la fable, la causalité est le premier principe d'unification. C'est parce qu'Alice a avoué sa passion pour un autre que Bill erre dans le New York nocturne à la recherche d'une consolation. C'est parce que Bill a participé à l'orgie en tant qu'intrus que Ziegler le convoquera chez lui. Mais le schéma narratif kubrickien est plus complexe, car il fait aussi intervenir le hasard (cf. 2.4).

Le syuzhet classique présente souvent une double structure causale : l'une impliquant une histoire sentimentale (homme/femme, épouse/mari) et l'autre impliquant une autre sphère sociale (travail, guerre, mission). Chacune d'elles aura ses propres buts, obstacles et un climax. Dans la plupart des cas, la sphère romantique et les autres sphères d'action sont distinctes mais interdépendantes. Le dénouement de l'une d'elles déclenche souvent le dénouement de l'autre. Nous pouvons constater qu'*Eyes Wide Shut* adhère parfaitement à cette définition, car d'un côté il y a les problèmes du couple vécus

¹⁸ Frederic Rapahel, cité dans David Hughes, *The complete Kubrick*, op. cit. p.245

par Bill, mais aussi par Alice (cf. sa frustration lorsque son époux ne la regarde pas malgré le fait qu'elle soit éblouissante, ou lorsqu'elle n'arrive pas à le rendre jaloux quand elle danse avec le Hongrois chez les Ziegler), de l'autre, le patient de Bill grâce auquel ce dernier prendra connaissance des activités clandestines d'une classe richissime désenchantée et cynique. Après que Bill obtient l'explication de Ziegler, il est confronté par Alice qui a placé le masque de bal, porté la veille par son mari, sur le lit conjugal en guise d'interrogation. Le climax de ces deux sphères d'action a lieu la même soirée et le discours tenu par Alice dans le magasin de jouets le jour suivant réfère à présent à son propre aveu ainsi qu'à celui de Bill. Le dénouement dans le dernier film de Kubrick n'est toutefois que partiel.

Le syuzhet du cinéma classique est toujours divisé en segments : les séquences et les scènes. La narration hollywoodienne démarque les scènes par l'unité temporelle (une durée continue ou logiquement intermittente), spatiale (lieux que le spectateur est capable d'identifier) et d'action (un passage de cause à effet distinct). Les différentes séquences sont marquées par une ponctuation standardisée (comme les fondus enchaînés, les fondus au noir, les volets¹⁹). Lorsque le segment classique s'achève, il a une fermeture temporelle et une ouverture causale, ceci dans le but de faire avancer l'histoire. Laurent Jullier définit les séquences de manière suivante :

1. au niveau du *quoi*, c'est un épisode, une suite d'événements reliés par une chaîne causale à un centre (personnage, lieu, segment temporel). L'auteur fait remarquer que l'inconvénient d'une telle définition est que la narration de l'épisode peut se trouver éparpiller tout au long du film ;
2. au niveau du *comment*, c'est une portion du film « mise entre crochets », par des marques de ponctuation (les mêmes que chez Bordwell). Inconvénient : ces marques de ponctuation peuvent revêtir des fonctions qui ne sont pas délimitatives, et l'analyste risque de se retrouver avec un extrait racontant seulement une bribe d'histoire (cela concerne notamment le cinéma d'auteur) ;
3. au niveau de l'*articulation du quoi et du comment*, c'est un épisode mis entre crochets. Inconvénient : c'est un phénomène rare hors du cinéma classique²⁰.

Un autre ouvrage définit la séquence comme : « *une suite de plans liés par une unité narrative, donc comparable à la « scène » au théâtre, au « tableau » dans le cinéma primitif. Dans le film de long métrage narratif, la séquence est dotée d'une forte existence institutionnelle ; c'est à la fois l'unité de base du découpage technique, et une fois le film réalisé, l'unité de mémorisation et de « traduction » du récit filmique en récit verbal. Quand on « raconte » un film à quelqu'un qui ne l'a pas vu, il est fréquent que nous nous référions à ces grands blocs narratifs qui sont les séquences* »²¹. La difficulté est de savoir où commence et s'arrête une séquence donnée et comment les

¹⁹ **Fondu enchaîné** : « court chevauchement d'images donnant à voir en surimpression la fin d'un plan et le début du suivant : une image se substitue progressivement à une autre par surimpression. Marque le plus souvent une saute du temps entre deux épisodes narratives ». **Fondu au noir** : « l'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, puis l'image suivante apparaît. La fermeture en fondu dissout un plan jusqu'au noir ; l'ouverture en fondu le fait apparaître progressivement depuis le noir. Marque en général un écart temporel entre deux séquences ». Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Éditions du temps, Paris, 2001, p. 247 **Volets** : « ce sont des incrustations qui consistent à recouvrir progressivement le plan A par l'arrivée détournée du plan B. Le détournement le plus fréquent est la simple ligne droite, horizontale ou verticale ». Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, p. 55

²⁰ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, pp. 106-107

²¹ Jacques Aumont & Michel Marie, *Analyse des films*, Éditions Ferdinand Nathan-Université, 2ème édition, Paris, 1995 pp. 41-42

différentes séquences sont liées entre elles. Nous estimons par exemple que les premières 20 minutes d'*Eyes Wide Shut* constituent une seule séquence narrative. Elle incorpore la préparation des Harford, la fête chez les Ziegler et la scène du miroir où Bill et Alice font l'amour. Cette séquence se termine avec un fondu au noir pour marquer l'achèvement de la soirée (utilisation classique du fondu au noir). L'hypothèse est confirmée par l'image suivante, où Bill sort de l'ascenseur pour se rendre au travail le lendemain matin. Mais ceci est un exemple relativement facile. D'autres passages du film sont plus difficiles à délimiter en tant que séquences. Par exemple, peut-on identifier comme séquence unique, qui se termine également par un fondu au noir, l'enchaînement des événements entre la scène du joint où Alice dévoile son désir jusqu'au retour au foyer conjugal de Bill après sa visite à Somerton où Alice lui raconte son rêve (ce qui ferait d'elle une très longue séquence puisqu'elle dure plus de 1h12) ? Ou, faut-il concevoir ces différents passages en tant que scènes autonomes (Bill chez Marion, chez Domino, au Sonanta Café avec Nick, chez Millich et enfin à l'orgie) ? Sur le plan narratif, ces scènes sont indéniablement liées, car la présence de Bill au château n'est que l'apogée de sa quête de vengeance. Dans le chapitre 6, nous avons découpé le film en cinq parties, estimant que chacune d'elles contribue de façon différente mais complémentaire à l'élaboration de la problématique des rapports entre les genres. Ce choix est toutefois hautement personnel, un autre découpage aurait été envisageable.

La dernière définition de cette liste non exhaustive est celle de Pierre Sorlin. Pour lui, les séquences sont « *organisées autour d'un centre à peu près homogène (par exemple une action, un événement) mais comportant des ruptures (changements de lieu pendant le développement de l'action, ou ellipses*²²) ». Les scènes sont pour lui des segments « *dans lesquels n'intervient aucune saute perceptible de lieu ou de temps* »²³. En appliquant cette définition, nous pouvons conclure que la scène du joint est une scène autonome et que les errances de Bill depuis sa visite chez Marion jusqu'au retour à la chambre conjugale où Alice raconte son rêve sont des scènes appartenant toutes à une même séquence. Dans ce cas, c'est les différentes thématiques qui délimitent et définissent les différents segments du film.

Chaque scène traverse plusieurs phases. Elle commence par un état général du temps, du lieu et introduit les personnages importants, ainsi que leur état d'esprit, ce dernier étant souvent le résultat d'une scène précédente. Au milieu de la scène, les personnages agissent en confrontant quelqu'un, en faisant des choix et en planifiant des événements à venir. Certaines actions se terminent, d'autres s'ouvrent pour les scènes suivantes. Prenons comme exemple la première séquence narrative d'*Eyes Wide Shut*. La préparation de Bill et Alice et la présence de la baby-sitter suggèrent qu'ils se prêtent à sortir. La propriété où ils sont invités est d'abord filmée de l'extérieur afin de mieux situer le spectateur (plan 7²⁴). Victor et Illiona Ziegler sont ensuite introduits lorsque les Harford les saluent en entrant dans la résidence. L'intrigue se complexifie par la suite lorsque Bill rencontre son ancien camarade d'études (Nick Nightingale), les deux mannequins et la fille droguée dans la salle de bain de Ziegler. Nightingale propose à

²² Ellipses: des blancs qui apparaissent entre les segments du film. Pierre Sorlin, op. cit. p. 161

²³ Pierre Sorlin, op. cit., p. 165

²⁴ **Plan**: « *c'est la plus petite unité filmographique, généralement l'élément qui correspond à un numéro de découpage. On peut le définir très précisément en disant qu'il est la portion de film impressionnée entre un déclenchement du moteur et l'interruption consécutive. Après montage, c'est la portion de film comprise entre deux collures. La durée d'un plan normal est de 10 à 12 seconde* ». Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, p. 250

Bill de venir le retrouver une autre fois dans le bar où il joue le piano. Cette information suggère que Bill et Nick se retrouveront plus tard dans le récit. Alice danse avec un invité qui essaie de la séduire. Elle aperçoit Bill en compagnie de deux mannequins, ce qui nous incite à penser qu'elle demandera des explications à son mari dans les scènes qui vont suivre. Certaines actions se referment donc (nous ne verrons plus les mannequins), d'autres ne font que commencer.

Les fins hollywoodiennes peuvent être perçues comme l'aboutissement logique des événements, l'effet final de la cause initiale et la révélation de la vérité. Même si les deux principales sphères de causalité sont résolues, quelques questions mineures peuvent être laissées sans réponse. Ceci n'est pas le cas d'*Eyes Wide Shut* où le cœur même de l'histoire reste sans réponses claires. Le spectateur, et Bill avec lui, ne sauront jamais ce qui s'est réellement passé à Somerton et si la mort de Mandy n'était « qu'une » overdose. La scène de réconciliation entre les deux époux est tout aussi ambiguë, car ni les Harford, ni le spectateur ne savent pas s'ils pourront sauver le couple d'éventuels obstacles qui les attendent dans le futur :

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 not use that word, you know? It frightens me²⁵.

Michel Chion compare la fin du film avec la nouvelle d'Arthur Schnitzler qui se termine ainsi :

« *Et ils restèrent ainsi, silencieux, plongés dans une légère torpeur sans rêves, tout près l'un de l'autre, jusqu'à ce que, comme tous les matins, on vînt frapper à leur porte à sept heures ; et, dans le bruit familier de la rue, un rayon de lumière qui se glissait par la fente du rideau, et le rire clair de l'enfant à travers la porte, annoncèrent qu'un jour nouveau venait de naître* »²⁶.

Selon Chion, le rire peut être celui de la fille du couple, mais pourrait aussi suggérer l'arrivée d'un deuxième enfant né de leur réconciliation²⁷. Seulement, même si Alice propose à Bill de faire l'amour « *as soon as possible* », la fin du film n'est de loin pas aussi idyllique que celle de la nouvelle. Les deux parents marchent côte à côte sans se toucher et se regardent à peine. Lorsqu'ils se retrouvent enfin tête-à-tête après avoir envoyé Helena choisir les cadeaux de Noël, Alice est en larmes et semble très bouleversée par la direction qu'a pris leur union conjugale. La réconciliation elle-même

²⁵ Les dialogues du film ont été retranscrits du DVD Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, Warner Bros, 2001. Les descriptions en français proviennent du livre Arthur Schnitzler, *Rien qu'un rêve*, suivi de scénario de Stanley Kubrick & Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut*, Pocket, Paris, 1999.

²⁶ Arthur Schnitzler, *Rien qu'un rêve*, Pocket, Paris, 1999. p. 102

²⁷ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, BFI Modern Classics, Londres, 2002. p. 20

n'est pas accompagnée de sourires de soulagement, ni de baisers ardents. Concevoir un enfant dans ces circonstances est possible, mais semble peu probable. Kubrick témoigne avant tout avec son dernier film la fragilité du couple occidental moderne.

Chion avance un deuxième argument, propre cette fois au cinéma kubrickien, en faveur d'un nouvel enfant :

« *In 2001 Heywood Floyd's little girl, who seems to be an only child, is contacted by her father from a space station. For her birthday she asks him for a bushbaby ; later in the film this request is forgotten. We see all kinds of marvellous things, but we never find out if the little girl's hopeful wish has been fulfilled. More than thirty years later the promise seems about to be kept, because here is another girl, seemingly of the same age, who has been let loose in a toy shop. Here she sees various things she would like for Christmas : she wants a puppy, but is then attracted by a pram for her doll Sabrina, then by a giant teddy bear like the one she already has. In short the film leaves unanswered the question of what Christmas present the little girl will eventually choose. Her parents encourage her to go off so that they can exchange some serious moments of truth. Once again, we will not find out whether she has received the object of her desire. This leaves us free to imagine that the "present" will be a little brother, that her parents will have another child, born of their rediscovered union* »²⁸.

L'auteur fait également un lien entre la réconciliation des Harford et le fœtus astral de 2001 ainsi qu'entre l'approche de Noël dans *Eyes Wide Shut* et la naissance de Jésus. Cette dernière interprétation est intéressante, mais semble excessive. Le message christique est absent d'*Eyes Wide Shut*. On se situe certes à Noël, mais aucun signe religieux n'est visible. La période choisie par Kubrick (la nouvelle de Schnitzler se déroule à la fin d'hiver) suggère davantage un moment idéalisé que l'on passe avec les membres de sa famille, un moment de sérénité et d'harmonie retrouvée. Selon *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, le cinéaste et Frederic Raphael ont opté de situer l'histoire à Noël parce que l'atmosphère dégagée par cette fête représente un contraste majeur par rapport aux événements sinistres du film²⁹. Les cadeaux que se souhaite Helena n'ont rien d'exceptionnel pour une enfant de sept ans et s'il y a quand même une interprétation à faire, ce serait plutôt par rapport à la nature sexuée de ces objets, car cela indique qu'Helena a reçu une éducation conforme à la norme (fille = poupée, landau, etc.) : « *dans nos sociétés, la petite fille ou le petit garçon risquent d'être éduqués selon une prédestination sociale qui déjà leur impose un système d'attitudes répondant à des stéréotypes sociaux* »³⁰. Dans le monde bourgeois des Harford, la reproduction sociale épouse visiblement la tradition.

L'enfant décrit par Chion dans 2001 est la fille cadette de Kubrick³¹; l'astronaute du film renvoie plutôt au cinéaste lui-même qui se consacrait avec passion à ses projets professionnels sans jamais oublier ses responsabilités familiales. Le sous-titre de 2001 est *L'odyssée de l'espace*. Chion a comparé les errances de Bill avec les aventures d'Ulysse, car Bill, tout comme le héros grec, est séduit par plusieurs femmes avant de retourner chez son épouse (Alice/Pénélope)³². Marcello Walter Bruno voit également un lien entre les deux films : « *Dans 2001, le voyage était en quelque sorte « dantesque » : un parcours initiatique dont le point de départ était la guerre – guerre des singes ou de*

²⁸ Ibid. pp. 57-58

²⁹ Phillips & Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, Facts on File, Inc., New York, 2002. p. 297

³⁰ David Le Breton, *La sociologie du corps*, PUF, "Que sais-je?", Paris, 1993, pp. 83-84

³¹ Phillips & Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 202

³² Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, p. 50

*Troie, remportée grâce au cheval de bois ou la massue en os - , et l'arrivée était la ville d'Ithaque au-delà de Jupiter, où Ulysse enfin chez lui, meurt et où Télémaque naît sous forme de fœtus astral ; tandis qu'ici (Eyes Wide Shut), le voyage est plus précisément « homérique » : celui de Bill est véritablement un nostos, un difficile retour vers la demeure où l'attendent sa femme et sa fille (celle-ci s'appelle Helena, en souvenir d'Illiade), mais il s'agit d'un nostos post-moderne dans lequel Pénélope incarne une femme fidèle physiquement mais non mentalement et où le péril des sirènes (ou des Calypso ou Nausicaa) s'appelle sida ou toxicomanie »³³. Il nous semble qu'un autre parallèle entre ces deux œuvres est possible. Si l'humanité est née de violence, si Bowman, le héros de *2001*, « tue » l'ordinateur HAL par vengeance, après que ce dernier a donné la mort aux autres membres de l'équipage, le fœtus astral qui naît après un parcours dans l'au-delà du seul survivant du vaisseau suggère que l'Homme Nouveau pourrait être plus pacifique, ayant acquis une sagesse supérieure résultant de ces expériences métaphysiques. Les rencontres de Bill avec l'amour charnel, la mort, la cupidité, la perversité et le désenchantement du monde extérieur le transforme peut-être aussi en un Homme Nouveau, celui qui révisé sa vie, réévalue les liens familiaux et réapprend à les apprécier.*

Tim Kreider³⁴ propose une interprétation très opposée à celle de Chion. Il se focalise notamment sur ce qui est montré dans la dernière scène du film : « *As poor Helena flits anxiously from one display to the next (already an avid little consumer) every item she fondles associates her with the women who have been exploited and destroyed by her father's circle. Helena's Christmas list includes a blue baby carriage (like the blue stroller seen twice outside Domino's apartment), an oversized teddy bear (next to a rack of tigers like the one Domino's bed) and a Barbie doll (reminiscent of Millich's daughter) dressed in a diaphanous angel costume just like the one Helena herself wore in the film's first scene. She herself has already become a doll, a thing to be dressed up with cute costumes and accessories. Another toy, conspicuously displayed under a red ring of lights, is called "The magic circle"; the name is an allusion to the ring of ritual prostitutes at the orgy, and the bright red color of the box recalls the carpet on which they genuflected to the priest, as well as the felt of the pool table over which Bill made his own bargain with the devil. The subplot with Millich and his daughter is clearly echoed here, in another place of business, as the Harfords also casually pimp their own little angel out of the world of commerce. (...) As Eyes Wide Shut closes, the final exchange between Bill and Alice suggests that all the dark adventures they've confessed, and all the crimes in which they are complicit, have occasioned nothing more than another kinky turn-on, no more enlightening than the flirtations at the ball that inflamed their lovemaking when they got home. For all their incoherent talk about being "awake now", their eyes are still wide shut. Reconciled, they plan to forget all this unpleasantness soon in the blissful oblivion of orgasm (try to keep your eyes open during orgasm). Maybe, in the end, it is a film about sexual obsession after all; about sex as an all-consuming distraction from the ugly realities of wealth and power all around us ».*

Il est difficile de penser que la présence des objets décrits par Kreider soit due au hasard, la méticulosité de Kubrick étant bien connue. Il est fort possible que le spectateur soit ainsi censé de faire le lien entre les aventures de Bill et la banalité d'un

³³ Marcello Walter Bruno, *Stanley Kubrick*, op. cit. p. 118

³⁴ Tim Kreider, *Introducing sociology – a review of Eyes Wide Shut*, extrait de *Film Quarterly*, vol. 53, no. 3, University of California press, 2000, trouvé sur www.visual-memory.co.uk/amk.doc

shopping en famille. Nous estimons toutefois que ce contraste suggère davantage la bipolarité de deux mondes dévoilés par le film : d'un côté, les amusements sordides de quelques personnes, auxquels Bill a été momentanément mêlé, de l'autre, les valeurs familiales auxquelles les protagonistes s'accrochent. Focaliser l'analyse entière sur le pouvoir de l'argent semble insuffisant, puisque l'ambition première de Kubrick, ainsi que celle de Schnitzler, était de décrire l'institution matrimoniale et ses difficultés. Voici comment Kubrick décrit la nouvelle à Michel Ciment : « *Elle explore l'ambivalence sexuelle d'un couple heureux dans son ménage et tente d'établir un parallèle entre, d'une part, les rêves érotiques et les occasions manquées et, de l'autre, la réalité. Toute l'œuvre de Schnitzler est d'une grande finesse psychologique. (...) Le texte oppose les aventures réelles du mari aux fantasmes de sa femme et pose la question suivante : y a-t-il vraiment une différence entre rêver d'une aventure sexuelle et la vivre ?* »³⁵.

Diane Morel fait également une interprétation plus intimiste que ne le fait Kreider : « *en ce qui concerne les thèmes abordés par le récit, on retrouve un thème cher à Schnitzler, qui est la critique de l'institution sociale artificielle et dénuée de sens que constitue, selon lui, le mariage. Il explore également les liens étroits qui unissent les désirs de Florestan (le héros de la nouvelle) et son angoisse de la mort. (...) Kubrick développe davantage la poursuite du désir que la peur de la mort. Il tente également d'explorer la problématique du mariage et de la fidélité dans une société où ces valeurs n'ont plus véritablement cours, sans jamais les critiquer véritablement.* »³⁶.

Avec les arguments de Michel Chion et de Tim Kreider, nous voulions montrer l'ambiguïté d'une fin comme celle d'*Eyes Wide Shut* et les diverses interprétations qui en découlent. Ce film utilise donc plusieurs autres registres qui ne sont pas propres à la narration classique, telle qu'elle est définie par David Bordwell. Pour conclure, la narration classique se résume à trois points :

1. Elle utilise la technique cinématographique (=le style) en tant qu'outil grâce auquel le syuzhet transmet l'information de la fable. La technique doit permettre aux personnages de véhiculer cette information au spectateur, ce qui a pour conséquence la présence prédominante des visages et des corps. Cette remarque correspond à la construction d'*Eyes Wide Shut* où les plans rapprochés (qui cadrent les personnages en buste) et les premiers plans (cadres au niveau des épaules) se présentent aux moments décisifs du récit (cf. la scène du joint, la scène entre Bill et Marion, entre Bill et Domino, entre Bill et Alice dans le magasin) ;
2. Dans la narration classique, le style encourage le spectateur à construire un espace-temps cohérent dans lequel se déroule la fable. Ici encore, le lien entre le style classique et le film de Kubrick est étroit puisque les différents espaces y sont clairement définis et les scènes nocturnes/diurne sont accompagnées des dialogues (et aussi des actions) qui permettent de remplir et comprendre les trous temporels. A titre d'exemple, lorsque les Harford se retrouve au salon après avoir mis leur fille au lit (plan 64), Alice évoque la soirée de la veille en disant à Bill : « *We should call the Zieglers and thank them for the party last night* ». Plus tard, dans la chambre à coucher, elle fait une deuxième référence à la fête : « *Those two girls at the party last night...did you by any chance happen to...fuck them?* » ;
3. Le style classique consiste en un nombre limité d'outils techniques qui se déploient en fonction des exigences du syuzhet. Au niveau du cadrage, les plans américains (coupe de personnages aux genoux ou à la ceinture) et les plans rapprochés sont

³⁵ Stoney Kubrick, cité dans Paul Duncan, *Stanley Kubrick – filmographie complète*, op. cit., p. 181

³⁶ Diane Morel, *Eyes Wide Shut – ou l'étrange labyrinthe*, op. cit. pp. 36-37

fréquemment utilisés. Ceci vaut largement pour *Eyes Wide Shut*, mais le film utilise aussi d'autres techniques qui dévient de la norme. L'un des exemples les plus frappants est celui d'un zoom-in très rapide sur la femme mystérieuse au balcon à Somerton qui brise radicalement avec le flux continu des travellings qui l'ont précédé. Un autre outil classique qui n'a pas toujours été employé par Kubrick est le plan général qui a pour fonction d'établir le début des scènes et notamment le début d'un film. Dans un film classique, lorsque le récit démarre, la caméra se situe la plupart du temps à distance, au-dessus des actions (en plongée, c'est-à-dire « regardant » du haut en bas) et descend progressivement pour commencer à se mêler aux actions (cf. à ce titre le début d'*Interview with the Vampire* de Neil Jordan, 1994, ou celui de *Rosemary's baby* de Roman Polanski, 1968). Le premier cadre d'*Eyes Wide Shut* est un plan moyen (montrant un personnage de la tête aux pieds) d'Alice qui se déshabille dans sa propre chambre à coucher. Le spectateur est donc brutalement immergé dans la vie intime d'un personnage sans pouvoir encore le situer dans un contexte général quelconque. Avec cette image, Kubrick suggère que le thème principal sera la sphère privée en même temps qu'il rompt avec les normes classiques.

2.4 La narration du cinéma d'auteur³⁷

Dans le cinéma classique, la réalité est perçue comme une cohérence tacite entre les événements, tandis que le cinéma d'auteur met en question une telle définition de la réalité : nous ne pouvons pas connaître avec certitude ni le monde, ni les gens qui nous entourent. Ce courant dédramatise le narré en montrant non seulement les apogées mais aussi les moments banals. Le montage alterné³⁸ des plans 54-63 d'*Eyes Wide Shut* en constitue un bel exemple :

Plan 54 : Plan américain. La porte de l'ascenseur s'ouvre, Bill, filmé de face, en sort avec un attaché-case et un journal sous le bras, portant un manteau de couleur foncée. Il traverse l'écran latéralement de droite à gauche et la caméra le suit à présent en travelling avant (c'est-à-dire derrière lui). Bill passe à côté de la réceptionniste, la salue et prend son courrier. Il continue le chemin vers son bureau en traversant la salle d'attente où il salue une infirmière.

Plan 55 : Plan américain. Cuisine chez les Harford. Alice, habillée en peignoir est assise à table, à droite dans le cadre, et feuillette un journal, une tasse à la main. A l'autre bout de la table, Helena mange des céréales et regarde des dessins animés. La télévision est placée en arrière plan entre la mère et la fille.

Plan 56 : Plan américain. Bill, dans une salle de consultation, portant l'habit blanc à présent, examine la poitrine d'une jeune femme. A gauche de l'image se situe une infirmière.

Plan 57 : Plan américain. La chambre d'Helena. Alice, toujours habillée en peignoir, se tient derrière sa fille et lui peigne les cheveux. Elle passe ensuite la peigne à sa fille pour lui faire une coiffure.

³⁷ David Bordwell, op. cit., pp. 205-233

³⁸ **Montage alterné** (en anglais: crosscutting): « suite de plans donnant à voir alternativement deux (ou plusieurs) actions qui se déroulent simultanément à distance. Chaque série d'images établit une consécution temporelle et les deux prises en bloc une simultanéité ». Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Éditions du temps, Paris, 2001, p. 249

Plan 58 : Plan rapproché, salle de consultation. Bill examine les ganglions sur le cou d'un jeune garçon. A l'arrière-plan, on aperçoit la mère qui les observe (le garçon et la femme sont joués par le petit-fils de Kubrick et par l'une de ses trois filles³⁹).

Plan 59 : Plan américain. Chambre à coucher. La caméra filme les jambes d'Alice et monte progressivement vers sa tête. Alice, le dos tourné à la caméra, est nue, à l'exception de chaussettes noires ; elle met son soutien-gorge.

Plan 60 : Plan américain. Bill, toujours en présence de son infirmière, examine un homme allongé sur la table. Il pousse doucement la jambe du patient vers le haut.

Plan 61 : Plan américain. Salle de bain. Helena et Alice filmées en profil. La fille se brosse les dents, la mère, se trouvant derrière et portant une jupe et le soutien-gorge, se passe un déodorant à bille sous les aisselles qu'elle renifle.

Plan 62 : Plan américain. Salle à manger. Alice et Helena sont assises à table et emballent ensemble les cadeaux de Noël.

Plan 63 : Plan américain. Chambre d'Helena, soir. Alice est assise sur le lit de sa fille à gauche, Bill à droite, en profil. Ils observent leur fille au milieu, appuyée contre le bord du lit, lorsqu'elle lit pour ses parents à haute voix.

Avec cette séquence, Kubrick montre la vie quotidienne d'une famille. Un tel passage ne fait pas avancer le récit, mais le laisse au contraire en suspension. Il constitue toutefois un contraste intéressant avec la soirée mondaine chez les Ziegler où ce même couple était très élégant et séducteur. La banalité du quotidien des Harford les rend plus « réalistes » et l'identification du public avec le couple devient alors plus plausible. Ce tableau de la vie de tous les jours permet de mieux comprendre les frustrations d'Alice dans la scène du joint face à un couple aveuglé par la routine. Comme l'écrit Bordwell, le réalisme du cinéma d'auteur n'est pas plus réel que celui du cinéma classique, il y figure simplement d'autres canons de motivation réaliste qui justifient d'autres options et effets compositionnels. Les liens entre cause et effet y sont moins prononcés, la construction du syuzhet est épisodique et la psychologie des personnages est fluctuante. Sur le plan technique, ce courant privilégie la profondeur de champ, les plans-séquences⁴⁰ ainsi que les coupes franches. Les deux premiers outils permettent d'obtenir un continuum spatio-temporel plus important. La coupe franche peut contribuer à démarquer une scène ou une séquence par rapport au rythme des scènes/séquences précédentes. *Eyes Wide Shut* se termine non pas avec un fondu au noir, comme c'est fréquent dans un film classique, mais avec une coupe franche sur le visage d'Alice quelques secondes après qu'elle a prononcé le mot « *fuck* ». La rapidité avec laquelle se termine le film est surprenante, car dans son ensemble *Eyes Wide Shut*, grâce à une présence importante de plans-séquences, aux dialogues lents et rares et aux déambulations hésitantes du protagoniste, a un rythme très calme. « *Kubrick*

³⁹ Phillips & Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 197

⁴⁰ **Profondeur de champ** : « procédé optique permettant d'obtenir une image aussi nette au premier plan qu'à l'arrière-plan ». Michel Serceau, op. cit. p. 251. Dans *Eyes Wide Shut*, la profondeur de champ est utilisée à Somerton : lorsque Bill observe les participants à l'orgie, un homme masqué derrière lui apparaît en compagnie d'une femme, les deux semblent se parler et observent Bill à son insu. **Plan-séquence** : « réalise un montage interne produit par les transformations formelles du plan : filmage d'une prise unique comprenant, par exemple, des mouvements de caméra, des changements de profondeur de champ, des entrées et sorties et déplacements de personnages ». Ibid. p. 250. Le troisième plan d'*Eyes Wide Shut* est un plan-séquence : nous suivons Bill depuis la fenêtre de la chambre à coucher jusque la salle de bain où Alice est assise sur la cuvette : ils échangent quelques paroles, Bill sort, la caméra reste avec Alice qui s'observe dans le miroir. Alice quitte la salle de bain et rejoint Bill dans la chambre à coucher ; elle prend son manteau sur le lit, il arrête la musique. Le plan-séquence s'arrête lorsque le couple quitte la pièce en fermant la porte derrière eux.

emphasised the need to respect a particular tempo. It is this that gives so much weight to one of the last lines in the film, when Alice says that there is something she and her husband must do "as soon as possible". Suddenly, something has become urgent. It is as though a film is sometimes a long preparation and, suddenly, something must be radically changed»⁴¹. Une telle interprétation suggère donc que le montage de la dernière scène « collabore » avec les dialogues dans la construction du récit. Cela rejoint la théorie de Bordwell selon laquelle les outils techniques et le syuzhet construisent ensemble la fable. On pourrait également imaginer que la coupe franche de la fin du film symbolise les yeux qui se referment. Cela ferait ainsi écho à la coupe franche du début du film où, entre les cartons noirs présentant les noms des acteurs et le titre du film, le spectateur voit le dos nu d’Alice. C’est comme si la femme sollicitait le regard du spectateur : « ...just before the title appears on screen, we have seen Alice from behind, in a room, taking off an evening dress to appear naked. The image lasted no more than a few seconds, between two cuts. So viewers who have come with the intention of seeing and keeping their eyes wide open have briefly admired Nicole Kidman; they may well have said to themselves that, if they were Bill Harford, Alice’s husband, they would not have missed the chance to look at her »⁴². Le dialogue suivant montre au contraire que Bill ne semble pas prêter autant d’attention à sa femme, qui pourtant veut être regardée et admirée par lui :

BILL

Now, listen, we’re running a little late.

Bill fait le tour du lit et entre dans la salle de bains attenante. Alice est assise sur la cuvette des toilettes en robe du soir.

ALICE

I know. How do I look?

Bill se place devant le miroir pour vérifier sa tenue sans jeter un regard sur Alice.

BILL

Perfect.

Alice se lève du siège des toilettes alors que Bill ajuste son noeud papillon.

ALICE

Is my hair okay?

BILL

It’s great.

Alice jette le papier toilette dans la cuvette et tire la chasse d’eau.

ALICE

You’re not even looking at it.

Bill se tourne vers elle et la regarde avec adoration.

BILL

It’s beautiful.

Il l’embrasse sur le cou et quitte la salle de bains. Alice sourit.

⁴¹ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, op. cit. p. 60

⁴² Ibid. pp. 7-8

Les deux coupes franches entre les cartons et Alice pourraient donc être les yeux du spectateur qui s'ouvrent sur une histoire qui commence. Avec la coupe franche finale, le récit se termine en boucle (le spectateur ferme les yeux, les Harford font de même après une mise à l'épreuve de leur couple). Un autre élément qui fait le lien entre le début et la fin est la valse de Dmitri Chostakovich (*Waltz 2 from Jazz Suite*). Ce morceau apparaît avec les cartons et semble provenir du monde extra-diégétique, et ce n'est qu'au moment où Bill et Alice quittent la chambre à coucher pour rejoindre la baby-sitter et Helena au salon que Bill éteint la chaîne stéréo pour arrêter la valse. Soudain, le spectateur se rend compte que cette musique faisait en réalité partie du monde diégétique auquel appartiennent les Harford. Le spectateur est progressivement accoutumé au monde fictif qui se déroule devant ses yeux. La fin du film est différente, car la musique réapparaît avec la coupe franche au moment où les protagonistes ont déjà disparu de l'écran. La frontière entre le film et la réalité est effacée (de même que la frontière entre le rêve et la réalité est fragile au sein du récit). Le cinéaste encourage en quelque sorte le spectateur à s'interroger sur sa propre vie après avoir suivi celle des Harford.

Les trous causals sont également fréquents dans le cinéma d'auteur. Kubrick n'élucide par exemple jamais le mystère du masque porté par Bill à Somerton. Lorsque le héros retourne à *Rainbow Fashions* pour rendre les déguisements de la veille, le masque ne figure pas parmi les objets loués. Après la scène explicative chez Ziegler, qui semble procurer un certain apaisement, Bill retourne accablé à la maison où il trouve le masque perdu gisant auprès de son épouse endormie. Une narration classique montrerait plus probablement le passage où la femme découvre le secret de son mari, ce qui préparerait le spectateur à une scène consécutive où ce dernier devrait fournir des explications. Rien de tel dans *Eyes Wide Shut*. Comment Alice a appris l'existence du masque reste une énigme, car Bill l'avait soigneusement caché dans son bureau où sa femme ne devait *logiquement* pas le trouver. De même, Bill ne saura jamais ce qui se cache derrière la disparition de Nick, ni la mort de Mandy : overdose, meurtre ou suicide.

Les trous causals ne sont pas les seuls moyens employés par le cinéma d'auteur qui affaiblissent les liens de cause à effet. Un autre facteur intervient également : le hasard. La narration demande au spectateur d'unifier la fable en faisant appel à des improbabilités plausibles de la vie réelle. En voici quelques exemples dans *Eyes Wide Shut*. Si Bill n'avait pas rencontré Nick Nightingale par pure coïncidence chez les Ziegler, il n'aurait jamais pris connaissance de l'orgie à Somerton (il faut noter que Nick habite à Seattle et est venu à New York pour une période déterminée). Sans l'orgie, Bill n'aurait pas perdu le masque. Sans le masque, il n'aurait probablement pas avoué ses aventures à Alice. Si Bill n'était pas intervenu en tant que médecin chez les Ziegler pour réveiller Mandy de son état narcotique, cette dernière ne l'aurait pas sauvé de son jugement à Somerton (l'hypothèse la plus probable est que ce soit effectivement la même fille, nous y reviendrons brièvement dans le chapitre 6). Si Lou Nathanson n'était pas mort le soir de l'aveu d'Alice, cela n'aurait pas donné un prétexte à Bill de sortir et commencer son parcours de vengeance et de jalousie. De son côté, Alice n'aurait pas provoqué Bill en lui racontant son fantasme s'il n'avait pas été abordé par les deux mannequins⁴³. Le hasard a ainsi déclenché les thèmes cruciaux du récit.

⁴³ En réalité, le cas d'Alice diffère de celui de son mari, car les deux mannequins ne sont pour elle qu'un prétexte pour évoquer les vacances à Cape Cod. Le cœur du film nous semble être la monotonie quotidienne d'un couple qui ne se « voit » plus, le hasard joue donc *sur le fond* un moindre rôle. Nous y reviendrons dans le chapitre 6.

La construction des personnages dans le cinéma d'auteur se démarque également du genre classique : « *If the Hollywood protagonist speeds toward the target, the art-film protagonist is presented as sliding passively from one situation to another* »⁴⁴. L'itinéraire de Bill est en effet une errance. Lorsqu'il quitte l'appartement des Nathanson, il n'a pas de projet précis et déambule dans la nuit jusqu'à ce qu'il tombe sur la prostituée Domino. Le nom de la fille est peut-être significatif si l'on considère qu'à partir de cette rencontre Bill sera plongé dans des événements qui le conduiront jusqu'à l'orgie, comme des pièces de domino qui tombent toutes dans la même direction, donnant ainsi un certain fatalisme aux aventures du héros, comme si cette expérience extérieure au foyer était inévitable et nécessaire pour régler les problèmes du couple.

Le cinéma d'auteur s'intéresse davantage au personnage qu'à l'intrigue elle-même. Ce courant s'inspire de la littérature du début du XIX^e siècle qui est : « *organized towards pointed situations in which a presented persona, a narrator, or the implied reader in a flash of insight becomes aware of meaningful as against meaningless existence. Typical of this is the "boundary situation" story, in which the causal chain leads up to an episode of the private individual's awareness of fundamental human issues* »⁴⁵. En décrivant *Eyes Wide Shut*, Mario Falsetto propose une interprétation similaire : « *We cannot take anything at face value in the film precisely because Kubrick is concerned with the hidden state of things, those areas we hide from ourselves as well as others. Alice and Bill engage in behavior that shocks them, perhaps more than it shocks the viewer, precisely because they have lived a life on the surface and have never examined who they are, what kind of life they have, what motivates their desires and, in fact, their very existence* »⁴⁶. Le sentiment de désir qu'Alice a éprouvé pour un étranger a provoqué chez elle une mise en question de sa vie d'épouse et de mère, puisqu'elle était prête à tout quitter pour le marin. Les déambulations de Bill à travers le New York nocturne sont autant physiques que mentales. C'est une véritable quête identitaire d'un homme en proie à une crise existentielle déclenchée par une discussion avec la femme qu'il estimait connaître.

L'histoire de « situation-limite » citée ci-dessus (boundary situation story) se base sur les conventions du réalisme psychologique, qui se définit comme l'ouverture de soi à autrui et indirectement au spectateur. L'accent mis sur la nature existentielle d'un événement motive l'expression et l'explication de l'état mental des protagonistes. Le cinéma d'auteur est moins intéressé par les actions que par les *réactions* et cherche à établir les causes psychologiques à l'origine d'une situation donnée. La dissection des émotions est souvent présentée comme une forme de thérapie. Les personnages retardent le flux du syuzhet en racontant des événements autobiographiques, des rêves ou des fantasmes (Alice raconte son fantasme que Bill traduit en images, puis son rêve qui de nouveau est vu/vécu par Bill au manoir). Même si le passage de l'aveu retarde l'avancée du syuzhet, il constitue néanmoins une partie cruciale du récit, car sans lui, il n'y aurait pas d'histoire à raconter. Le cinéma d'auteur utilise des formules particulières dans la mise-en-scène pour exprimer l'état d'esprit des personnages : des postures statiques, des regards furtifs, des sourires évanescents, des promenades sans but, des paysages à connotation émotionnelle, ainsi que des objets associatifs. Lors de ses

⁴⁴ David Bordwell, op. cit., p. 207

⁴⁵ Ibid. p. 208

⁴⁶ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick – a narrative and stylistic analysis*, op. cit. p. 80

ballades nocturnes, Bill ne rencontre pratiquement aucun passant : les rues vides reflètent son état d'introspection et de solitude émotionnelle. Les masques suspendus aux murs de l'appartement de Domino font écho à l'orgie et ses participants anonymes, dont une partie sont, tout comme Domino, des prostituées. Le syuzhet emploie des techniques filmiques pour dévoiler les processus mentaux internes. Le recours à la subjectivité peut aussi justifier la manipulation du temps, ainsi que la répétition de certaines images (les images mentales de Bill sont passées au ralenti en couleur bleue-grise, et nous les voyons cinq fois).

L'une des conséquences majeures de la forme narrative de ce courant incluant les protagonistes errants, le format épisodique du récit, le concept de « situation-limite » et les manipulations spatio-temporelles est de se focaliser sur les restrictions cognitives des personnages. Bill Harford n'arrive pas à saisir toute la réalité qui l'entoure, non seulement celle concernant la couche sociale à laquelle il n'aura jamais l'accès, mais aussi celle de sa propre épouse qui lui montre une partie cachée d'elle qu'il n'avait pas soupçonnée. En somme, la narration du cinéma d'auteur est plus subjective que ne l'est la narration classique.

Un autre ingrédient que Bordwell ajoute au cinéma d'auteur est le commentaire narratif ouvert. Celui-ci est marqué par des moments dans le récit où l'acte narratif interrompt la transmission de l'information de la fable pour souligner son propre rôle : « *Stylistic devices that gain prominence with respect to classical norms – an unusual angle, a stressed bit of cutting, a striking camera movement, an unrealistic shift in lightening or setting, a disjunction on the sound track, or any other breakdown of objective realism which is not motivated as subjectivity – can be taken as narration's commentary* »⁴⁷. L'auto-réflexion dans ce type de narration crée à la fois un monde diégétique cohérent et une autorité extérieure palpable. C'est ainsi que nous pouvons interpréter la valse de Chostakovich citée plus haut. Kubrick décide à quel moment la musique que le spectateur perçoit comme étant extra-diégétique se transforme en un morceau faisant partie intégrante du syuzhet. L'utilisation d'une coupe franche à la fin du film révèle de la même logique puisque le cinéaste brise ainsi la norme et donc les attentes du public.

Une autre manière de briser avec la norme est, chez Kubrick, d'introduire des dialogues banals, qui, a priori, n'apportent rien au récit, mais copient simplement les phrases de politesse de tous les jours. Ceci est frappant lorsque Bill et Alice sont accueillis par les Ziegler lors de la fête de Noël :

BILL

Victor...Illona...

ZIEGLER (*hors champ*)

Bill...Alice...Merry Christmas!

Le vestibule est orné d'un escalier de marbre qu'on aperçoit à l'arrière-plan. Des illuminations créant un effet de "rideau de lumière" sont suspendues aux murs; un sapin de Noël chargé de décorations complète le décor. Ziegler, un homme de cinquante ans, plutôt bien conservé, la mine bronzée, et son épouse, saluent Bill et Alice.

ZIEGLER

⁴⁷ David Bordwell, op. cit., p. 209

How good to see you both, thanks so much for coming.

ALICE

We wouldn't miss it for the world.

ZIEGLER

Alice, look at you! God, you're absolutely stunning.

En s'adressant à Illona.

And I don't say that to all the women, do I?

ILLONA

Yes, he does...

ALICE

Oh, he does!

ZIEGLER (*s'adressant à Bill*)

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 told you that looking at his bill.

S'adressant au couple.

Listen, go inside, have a drink, enjoy the party. I'll see you in a little bit, okay? Thanks for coming.

Ces quelques phrases aux apparences triviales permettent toutefois de transmettre un certain nombre d'informations utiles : elles nous apprennent que Victor Ziegler est un patient de Bill, que c'est un homme à femmes (quelques minutes plus tard nous le verrons en effet dans sa salle de bain en compagnie d'une prostituée) et que lui, contrairement à Bill, remarque immédiatement la beauté d'Alice et le signale (précisément parce qu'il a l'habitude de fréquenter de belles et jeunes femmes). L'astuce de Kubrick est d'être capable de fournir cette information au spectateur tout en rendant la conversation réaliste.

Une autre particularité des dialogues dans *Eyes Wide Shut* est le phénomène de psittacisme. Michel Chion en a trouvé quarante six exemples dans le film. Pour lui, ces répétitions « *occur in life in all kinds of situations (commercial feedback, checking or confirmation of communication, banter full or sexual innuendo, surprise, the need to make time to think and so on) and are the opposite of wit, the verbal ping-pong which, according to Raphael (le co-scénariste du film), Kubrick wanted to avoid at all cost* »⁴⁸. Le réalisme voulu par Kubrick se démarque donc du cinéma classique où les dialogues ne laissent la plupart du temps rien au hasard et contiennent en elles toute l'information nécessaire.

La fin ouverte, propre au cinéma d'auteur que nous avons abordé sous le point 2.3 a deux conséquences : d'un côté, elle dévoile le pouvoir du metteur en scène à ne pas

⁴⁸ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, op. cit. pp. 74-75

expliquer l'issue finale de la chaîne causale. De l'autre, elle suggère que la vie est plus complexe que l'art et que la seule façon de témoigner de cette complexité est de laisser les questions essentielles sans réponses.

Contrairement au cinéma classique, où les événements pro-filmiques ont une auto-réflexion modérée, le cinéma d'auteur souligne volontiers que ces événements sont eux-mêmes une construction. La composition des images dans *Eyes Wide Shut* en ce qui concerne les couleurs (le rouge de la chambre à coucher des Harford, le vert de la salle de bain de Ziegler et le vert de la morgue où Bill revoit Mandy pour la troisième et dernière fois) ainsi que la lumière en sont des exemples : « *La lumière bleue de la nuit pénètre par les fenêtres dans les pièces aux chauds éclairages jaunes, rappelant en permanence la présence d'un ailleurs hétérogène, qui ne se fond pas avec l'intérieur confortable, le cocon où les personnages tentent en vain de s'enfermer* »⁴⁹. Rappelons au passage que Kubrick a commencé sa carrière en tant que photographe, la composition des images est pour lui tout aussi importante que le récit lui-même. Michel Serceau écrit : « *Il est un mode du cinéma où le décor, les objets, la lumière jouent dans la mimésis*⁵⁰ un rôle égal à celui des personnages et des péripéties. Dans les termes de la narratologie, on dirait qu'ils en sont au même titre des actants »⁵¹.

Dans le cinéma d'auteur, le degré élevé d'auto-réflexion renvoie, selon Bordwell, à la présence extérieure du metteur en scène. Les tableaux suspendus aux murs chez les Harford ont été peints par la femme de Kubrick et l'une de leurs filles⁵². Pour comprendre le lien entre le monde fictif et la vie du cinéaste il faut évidemment étudier le contexte du film et la biographie de Kubrick. Le film se comprendra sans ou avec cette information supplémentaire, mais ces détails intimes permettent de faciliter le passage entre le monde diégétique et la vie réelle de tous les couples ayant un certain passé commun. Selon certaines approches, l'analyse d'un film devraient être exclusivement interne (pourquoi tel angle, tel zoom, tel travelling, etc.), mais les thèmes récurrents d'un Kubrick, Lynch, Bergman ou Cronenberg dépassent largement le contexte propre à une seule œuvre. L'analyse dans ces cas devient non seulement intertextuelle, mais également (parfois) biographique.

La narration classique fait avancer le syuzhet d'une façon linéaire, tandis que dans le cinéma d'auteur la notion de vérité est relative grâce au commentaire narratif ainsi qu'à l'oscillation entre subjectivité/objectivité. L'ambiguïté de ce courant naît du fait que le spectateur ne sait pas toujours si une certaine image, couleur, ambiance est propre à un personnage, si c'est une narration objective ou si enfin c'est le cinéaste lui-même qui intervient dans le récit pour s'exprimer sur l'état d'esprit du protagoniste. A titre d'exemple, dès que Bill quitte son appartement après l'aveu d'Alice, toutes les femmes semblent s'intéresser à lui (et même les hommes : cf. le réceptionniste dans l'hôtel où a

⁴⁹ Diane Morel, *Eyes Wide Shut – ou l'étrange labyrinthe*, op. cit. p. 115

⁵⁰ « *Chez Platon, la mimésis (la représentation) est une des formes, une des catégories du récit, de la narration (diègèsis), celle qui a recours à l'imitation. Loin d'opposer les genres dramatiques aux genres narratifs, loin d'opposer des arts du showing et des arts du telling, Platon met plus l'accent, lorsqu'il parle de mimésis, sur le pouvoir qu'a un auteur de plonger son auditoire dans un état d'identification que sur l'action créatrice d'un artiste. La mimésis est une forme de diègèsis, un mode du récit, celui qui consiste, soit par la présence directe de l'énonciateur, soit par le truchement de personnages qui le mettent en acte, à imiter le récit, à le représenter – au sens à la fois narratif et dramatique du mot* ». Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, op. cit. pp. 49-50. Aux temps modernes, un partage intellectuel a eu lieu : les théories mimétiques conçoivent la narration en tant que représentation (visuelle), les théories diégétiques la comprennent en tant qu'imitation de la langue verbale, d'où le lien que Christian Metz fait entre la langue et le cinéma. Voir chapitre 3.

⁵¹ Ibid. p. 62

⁵² Phillips & Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 194

séjourné Nick Nightingale). Marion, la fille du défunt patient, est prête à tout quitter pour Bill, tout comme Alice était prête à abandonner sa famille pour le marin. La difficulté est de savoir si la nature de ces rencontres est le fruit de l'imagination de Bill (il veut se sentir désiré pour rendre sa femme jalouse) ou si la narration les présente comme un fait objectif (donc qu'il est effectivement sollicité par tous les personnages féminins qu'il rencontre). De même, la lumière bleue de la nuit qui a envahi la chambre à coucher des Harford (cela est particulièrement frappant à deux reprises : lorsque Bill retourne à la maison après l'orgie où Alice lui raconte un rêve semblable à ses propres expériences, et la nuit suivante où Bill découvre le masque de bal et décide de tout avouer), est-elle présente parce que les lampes électriques, qui donnaient à la pièce une ambiance de chaleur, sont éteintes ou parce que Kubrick fait un commentaire sur le monde extérieur, potentiellement menaçant, qui a réussi à pénétrer la vie du couple ? Ce sont des questions auxquelles il est impossible de répondre avec certitude ; c'est là que réside, pour Bordwell, l'ambiguïté du cinéma d'auteur. Toutefois, l'auteur ajoute que cette ambiguïté : « *is of a highly controlled and limited sort, standing out against a background of narrational coherence not fundamentally different from that of the classical cinema* »⁵³. Le chapitre 4 permettra de mieux comprendre comment le cinéma kubrickien fait le va-et-vient entre le style hollywoodien avec lequel le cinéaste a grandi et sa propre forme de narration.

⁵³ David Bordwell, op. cit. p. 222

3. Christian Metz et la sémiologie

3.1. L'historique

Afin de mieux comprendre la théorie de Christian Metz, nous avons choisi d'esquisser une brève historique du courant sémiologique avec l'aide du livre de Robert Stam¹.

Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) est considéré comme le père de la sémiologie dont le but principal est l'étude des signes. Le structuralisme européen, et notamment les études sémiologiques du cinéma, ont leur origine dans la pensée saussurienne. La linguistique développée par Saussure considère la langue en tant que système fonctionnel et représente par là une rupture avec les théories historiques du XIX^{ème} siècle qui se focalisaient sur l'évolution et les origines de la langue. L'ambition de la nouvelle approche est de dévoiler les relations entre la langue et les autres systèmes discursifs. Ainsi, les institutions, les textes littéraires ou cinématographiques se prêtent tous à une analyse de relations interdépendantes entre les éléments formant un tout cohérent. L'avènement du structuralisme a modifié les théories filmiques qui jusque-là tendaient à se concentrer sur une critique évaluative de tel cinéaste ou de la valeur artistique du médium lui-même. La sémiologie s'intéresse davantage à la façon dont les films sont compris par le public et dont les différentes parties participent à la construction du sens.

La sémiologie a connu son apogée en France dans les années 1960-1970. Le courant stipule que tout phénomène susceptible de constituer un système de signes peut être analysé structurellement (la mode, la peinture, la publicité, la bande dessinée, etc.). Selon Eliséo Véron, la sémiologie des années 1960 s'intéressait essentiellement à l'analyse du message lui-même ; celle des années 1970 privilégiait la production de sens ; enfin, la sémiologie des années 1980 se focaliserait sur l'effet de sens en réception². La sémiologie cinématographique adoptée par Metz appartient à la deuxième phase du courant. Il s'agissait pour l'auteur de définir le statut du film en tant que langue ou langage. Une telle réflexion soulevait un certain nombre de questions : est-il légitime d'appliquer la linguistique pour un médium iconique comme le cinéma ? Si oui, y a-t-il un équivalent filmique au signe linguistique ? Si le signe filmique existe, la relation entre le signifié et le signifiant est-elle motivée ou arbitraire comme chez le signe linguistique³ ? (Pour Saussure, la relation entre le signifiant et le signifié est arbitraire, car non seulement le signe individuel n'affiche aucun lien intrinsèque entre le signifiant et le signifié, mais aussi que chaque langue divise le continuum de sons et de sens de façon arbitraire pour produire du sens). Y a-t-il au cinéma un équivalent à la

¹ Robert Stam, *Film theory – an introduction*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2000. pp. 102-109

² Eliséo Véron, *Quand lire, c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite, Sémiotique II*, publication d'Institut de Recherches et d'Études Publicitaires, Paris, 1983, pp. 33-34

³ **Signifié**: ce qui donne sens, le mot, les lettres sur une page, une image, un son. **Signifiant** : ce à quoi réfère le signifié, l'idée d'un chien ou de quelque chose de plus précis, p.ex. d'un teckel. Le **signe** est la combinaison du signifié et du signifiant. Saussure comparait les deux faces du signe avec les deux faces de la feuille de papier : les deux faces sont nécessaires pour l'existence de la feuille et il est impossible de les séparer. N. Abrams, I. Bell, J. Udris, *Studying film*, Arnold Publishers, London, 2001. p. 216

« Nous proposons d'appeler signifié, dans un film, tout élément qui, dans ce film, examiné à tel niveau précis de sens, fournit une instance signifiée en regard de laquelle l'analyse peut découper avec précision – par la commutation, notamment – un signifiant correspondant. Exemple : dans le film considéré comme véhicule spécifique, on a un signifiant "distribution des images selon le schème A-B-A-B-etc." et un signifié qui lui correspond ("simultanéité globale de la série événementielle A et de la série événementielle B"). L'ensemble de ce signifiant et de ce signifié constitue la signification "montage alterné" ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, nouvelle édition, Klincksieck, Paris, 2003. pp. 107-108.

double articulation de la langue (entre les phonèmes en tant qu'unités minimales de sons et les morphèmes en tant qu'unités minimales de sens) ? Nous verrons dans ce chapitre que d'après Metz le cinéma ne possède pas cette double articulation. L'approche metzienne se demandait également si le cinéma possède les marques d'énonciation propres à la langue écrite (ponctuations, virgules, etc.). En fin de compte, la sémiologie s'interroge si le système filmique se prête aux méthodes linguistiques. Le vocabulaire utilisé par Metz s'inspire de la linguistique et de la narratologie (paradigme, syntagme, diégèse⁴). S'inspirant, parmi d'autres, des travaux des formalistes russes et de Jean Mitry, Metz contribue au développement du courant, notamment avec le livre *Essais sur la signification au cinéma* (1968) auquel ce chapitre sera consacré.

3.2. Essais sur la signification au cinéma

3.2.1 La définition du récit⁵

Pour Metz, le récit est une séquence temporelle (il a un début et une fin) qui est doublement articulée : il y a le temps de la chose racontée (153 minutes dans le cas d'*Eyes Wide Shut*, le temps du signifié) et le temps du récit (quatre jours de la vie des Harford, le temps du signifiant). Cette dualité permet au récit d'inscrire un temps dans un autre temps, contrairement à la description qui situe un espace dans un temps, ou à l'image qui inscrit un espace dans un autre espace. Voici comment cela est illustré au cinéma :

1. le plan isolé et immobile de la rue nocturne à New York est une *image* (signifié-espace → signifiant-espace) ;
2. plusieurs plans partiels et successifs de cette rue constituent une *description* (signifié-espace → signifiant-temps) ;
3. plusieurs plans successifs de Bill marchant dans cette rue forment une *narration* (signifié-temps → signifiant-temps).

Le récit est donc un système de transformations temporelles où les événements se suivent de façon plus ou moins chronologique (cela dépend évidemment du type de narration et de l'intention du narrateur). Pour Metz, toute narration est un discours. Ce qui oppose le discours au monde « réel », c'est qu'un discours est nécessairement tenu par quelqu'un : « *L'impression que quelqu'un parle n'est pas liée à l'existence empirique d'un raconteur précis et connu ou connaissable, mais à la perception immédiate, par le consommateur du récit, de la nature langagière de l'objet qu'il est en train de consommer : parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle* »⁶. Le spectateur d'un film voit les images choisies et tournées par une instance que Metz appelle le « grand imagier » qui est tout d'abord le film lui-même, mais cela suggère en même temps la présence d'un cinéaste. Il y a toutefois une différence à faire entre les grosses productions hollywoodiennes où le cinéaste n'est pas forcément celui qui tient les rênes (et où, par conséquent, l'instance de l'énonciation est plus impersonnelle et anonyme) et le cinéma d'auteur où le cinéaste fabrique son œuvre de façon plus indépendante et contrôlée (comme dans le cas de Stanley Kubrick : ses films peuvent lui

⁴ « En grec, le mot diégèse signifiait narration et désignait une des parties obligées du discours judiciaire, l'exposé des faits. Au cinéma, le terme est employé pour désigner l'instance représentée du film (et non pas l'instance exprimée, qui est proprement esthétique) ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, p. 100

⁵ Ibid. pp. 25-35

⁶ Ibid. p. 29

être directement attribués, à l'exception de *Spartacus*). Ces variations au niveau de l'énonciation modifient bien entendu les modalités de l'énoncé lui-même et l'effet de sens que ce dernier produit sur le destinataire.

La différence entre le réel et le récit est que le premier ne raconte jamais d'histoires. Un événement doit être terminé pour devenir une narration. Dès que le récit est perçu comme un narré, il s'« irrealise ». Cependant, ce n'est pas l'ensemble d'événements qui est clos dans le récit, mais seulement le discours dont il fait l'objet. Ainsi, *Eyes Wide Shut* se termine avec la conversation des Harford dans un magasin de jouets, mais il aurait aussi pu se terminer ailleurs, en d'autres circonstances, sans pour autant enlever l'idée que la vie du couple continue après la coupe franche finale.

Contrairement à la littérature, au théâtre ou à la presse écrite, le cinéma n'utilise pas le langage articulé pour donner corps au récit. Il emploie l'image pour « dire » des choses. Pour Metz, chaque image cinématographique correspond à un énoncé linguistique :

1. les images filmiques sont en nombre infini, comme les énoncés et contrairement aux mots ;
2. elles sont en principe des inventions de celui qui « parle » (ici, le cinéaste), comme les énoncés et contrairement aux mots ;
3. elles livrent au récepteur une quantité d'information indéfinie, comme les énoncés et contrairement aux mots ;
4. comme les énoncés, elles sont des unités actualisées, contrairement aux mots qui sont des unités virtuelles de lexique ;
5. elles ne prennent leur sens que dans une faible mesure par opposition paradigmaticque avec les autres images qui auraient pu apparaître au même point de la chaîne filmique. Les mots sont au contraire pris dans des réseaux paradigmaticques de signification⁷.

En conclusion, Metz définit le récit comme un « *discours clos venant irrealiser une séquence temporelle d'événements* » (p. 35). Le récit metzien et le syuzhet bordwellien n'ont rien de particulièrement cinématographique, mais s'appliquent à tout type de récit. Ainsi, *Eyes Wide Shut* et *Rien qu'un rêve* revêtent la forme du récit dont le contenu diffère au niveau de l'expression.

3.2.2 Le cinéma, est-il une langue ou un langage ?⁸

Une langue est un code fortement organisé. Le langage recouvre une zone beaucoup plus vaste. Selon Saussure, le langage est la somme de la langue et de la parole. Le langage se manifeste toutes les fois que quelque chose est dit avec l'intention de le dire. D'où l'idée en sémiologie que le cinéma peut être perçu comme un langage à partir du moment où l'on considère que le film a un message à transmettre (la communication cinématographique ne peut toutefois pas être comparée à la communication verbale

⁷ Dans le schéma saussurien, les signes entretiennent deux types de relations : les relations paradigmaticques peuvent concerner la sélection des mots dans une phrase ; les relations syntagmaticques représentent la combinaison des éléments qui forment un tout cohérent. Robert Stam, *Film theory – an introduction*, op. cit. p. 111

La paradigmaticque cinématographique concerne donc les différentes possibilités de filmer un plan/une scène/une séquence ; sur le plan syntagmaticque, le cinéma est un langage très souple puisque les images peuvent être combinées et choisies infiniment. La syntagmaticque réfère à tous les moyens employés (sons, bruits, dialogues, lumière, mouvements d'appareil et les différentes techniques) qui constituent ensemble l'œuvre achevée.

⁸ Christian Metz, op. cit. pp. 39-65

entre deux individus où les deux instances d'énonciation se renvoient constamment l'une à l'autre). Comme cela a été évoqué plus haut, le film utilise les images pour communiquer, mais le spectateur ne retient paradoxalement que l'intrigue elle-même et au mieux quelques images particulièrement frappantes, inhabituelles ou « belles ». Béla Balázs remarquait que même dans deux images juxtaposées strictement au hasard, le spectateur y découvrirait une suite⁹. L'approche constructiviste de Bordwell permet d'expliquer ce phénomène : c'est parce que le spectateur désire comprendre le film qu'il en construit une histoire (ou la fable), car par quel autre moyen que la parole peut-il raconter le film à celui qui ne l'a pas vu ? Selon Jean Mitry, la perception reconstruit à partir des fragments un espace-temps unitaire. Ce sont les images qui sont discontinues, et non pas le film¹⁰.

Pour Metz, ce n'est pas parce que le cinéma est un langage qu'il peut raconter des histoires, mais parce qu'il en a racontées qu'il est devenu un langage. La spécificité du langage cinématographique se situe à deux niveaux : celui du discours filmique (paroles, sons, musique, éclairage – que l'on retrouve dans d'autres arts) et celui du discours imagé (l'image mouvante, propre au cinéma). On ne peut pas utiliser deux langues en même temps : parler à la fois en français et en anglais. Le langage est plus souple : la parole peut être accompagnée par des gestes, de même que le discours imagé peut être accompagné par une symphonie de Beethoven. Le cinéma est donc simultanément un langage (puisque les images « parlent ») et un art (puisque il puise dans les autres formes d'art, comme le roman, la peinture ou la musique, pour s'exprimer sur un plan esthétique). Toutefois, précise Metz, la notion de langage cinématographique est une abstraction méthodologique, car ledit langage n'apparaît jamais seul dans un film, mais toujours mêlé à d'autres systèmes de signification culturels, sociaux, stylistiques ou perceptifs. Le message cinématographique total met en jeu cinq niveaux de codification :

1. la perception : la construction de l'espace, des figures et des fonds. La perception est un système d'intelligibilité acquis et variable selon les cultures ;
2. la reconnaissance et l'identification des objets visuels ou sonores qui apparaissent dans un film, c'est-à-dire la capacité culturelle et acquise à manipuler le matériel offert par le film ;
3. l'ensemble des « symbolismes » et des connotations qui s'attachent aux objets dans la culture elle-même ;
4. l'ensemble des grandes structures narratives qui ont cours en dehors et dans les films, au sein de chaque culture ;
5. l'ensemble des systèmes proprement cinématographiques qui viennent organiser en un discours spécifique les éléments cités ci-dessus.

En d'autres termes, l'analyse filmique metzienne est une analyse intertextuelle et extra-diégétique. Elle est également inépuisable, car plus on connaît, mieux on comprend. Ainsi, il y aura autant d'interprétations d'une œuvre cinématographique qu'il y aura de spectateurs, d'où la fascination parfois ensorcelante pour l'analyse du médium.

3.2.3 La deuxième et la première articulations au cinéma¹¹

Comme cela a été évoqué sous point 3.1, le cinéma ne possède pas la deuxième articulation propre à la langue parlée. Le phonème¹² n'a pas de signification propre. Au

⁹ Béla Balázs, cité dans Christian Metz, *Signification au cinéma*, tome I, p. 54

¹⁰ Jean Mitry cité dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, p. 33

¹¹ Christian Metz, op. cit. pp. 67-72

cinéma, le signifiant est une image et le signifié est ce que l'image représente. La relation entre les deux est donc trop étroite pour que l'on puisse les séparer. Toutes les unités cinématographiques, même les plus simples comme le fondu au noir, sont directement significatives. Pour illustrer ses propos, Metz écrit que si trois chiens sont filmés et si l'on décidait de « couper » l'un d'eux, on ne pourrait que couper en même temps le signifiant et le signifié. C'est précisément parce que le cinéma échappe à la deuxième articulation propre aux langues parlées que le discours imagé ne nécessite aucune traduction pour être compris.

En linguistique, la première articulation correspond aux morphèmes, donc à la plus petite unité significative (le mot « cinéma » est composé de trois morphèmes). Mais selon Metz, il n'y a rien au cinéma qui correspond aux mots. L'image filmique correspond à une ou plusieurs phrases et la séquence est un segment complexe du discours. Si l'image montre un homme marchant dans la rue, cela équivaut au moins à la phrase « un homme marche dans la rue ». Même un seul plan très bref n'est pas un mot, car en lui seul il contient une quantité importante d'information. A titre d'exemple, le plan d'ouverture d'*Eyes Wide Shut*, qui ne dure que huit secondes environ, est déjà une « image » très riche par son cadrage, la position d'Alice, sa nudité, les couleurs, la lumière, les objets et la musique. Toutefois, il n'est pas question pour Metz de prétendre que chaque plan correspond à une phrase. La correspondance entre le plan et la phrase tient à ce que le plan est une unité de discours. Un énoncé est réductible à ses éléments composants (mots, morphèmes, phonèmes) qui ont un nombre et une nature déterminés. Un plan filmique est également composé de plusieurs éléments, mais ces derniers sont indéfinis, comme le plan lui-même. En analysant un plan, on peut le décomposer, mais l'on ne peut pas le réduire.

3.2.4 La grande syntagmatique de la bande-image¹³

La langue sélectionne et combine les phonèmes et les morphèmes pour construire des phrases. Le cinéma sélectionne et combine les images et le son pour produire des syntagmes, c'est-à-dire des unités narratives autonomes au sein desquelles les éléments composants interagissent pour fabriquer le sens. Même si les images filmiques prises individuellement ne sont jamais identiques, les films narratifs se ressemblent dans leur façon de construire les relations spatio-temporelles. La grande syntagmatique de Metz propose une typologie de huit manières dont le temps et l'espace peuvent être organisés à l'intérieur des segments d'un film narratif¹⁴. Metz précise que l'autonomie de ces segments ne signifie pas pour autant indépendance, car chacun d'eux ne prend son sens définitif que par rapport au film dans son ensemble (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma).

❶ Le premier segment est un plan unique qui à lui seul expose un épisode de l'intrigue (de ce fait, il n'est pas un syntagme). Le plan autonome comporte plusieurs sous-types :

1. le *plan-séquence*, où toute une scène est traitée en un seul plan. Ici, c'est l'unité de l'action qui donne au plan son autonomie. Voir à ce propos le premier plan-séquence d'*Eyes Wide Shut* où Alice et Bill se préparent à la fête des Ziegler. C'est une séquence autonome dans le sens où elle montre l'intimité du couple. En termes

¹² « La plus petite unité de langage parlé, dont la fonction est de constituer les signifiants et de les distinguer entre eux ». Le Petit Robert, Paris, 1993. p. 1864

¹³ Christian Metz, op. cit. pp. 125-135

¹⁴ Robert Stam, op. cit. p. 115

sociologiques, elle correspond au concept des régions proposé par Erving Goffman où les acteurs sociaux se meuvent quotidiennement entre la région avant – où ils se présentent aux autres (la baby-sitter attend les Harford au salon ; une conversation très conventionnelle se passera entre eux), et la région arrière – où l'on peut laisser tomber son masque (Alice fait ses besoins en présence de son époux ; elle lui demande comment il la trouve, il cherche son porte-monnaie, etc.)¹⁵.

2. diverses sortes de plans que Metz appelle les *inserts* : insert non-diégétique, qui est une image à valeur purement comparative et présentant un objet extérieur à l'action. Les plans d'ensemble des rues new-yorkaises, des voitures et des passants représentent dans *Eyes Wide Shut* ce type d'inserts, ils situent l'action mais ne la mènent pas ; insert subjectif : les souvenirs, les rêves, les craintes ou les prémonitions. Cf. Bill qui « visualise » les fantasmes d'Alice ; insert diégétique déplacé : une image qui, tout en étant pleinement réelle, est soustraite à son emplacement normal et insérée dans un syntagme différent. Metz en donne comme exemple la séquence relative aux poursuivants où une image unique des poursuivis apparaît. Dans *Eyes Wide Shut*, le gros plan sur les mains d'Alice roulant le joint sur une table est déplacé, car Kubrick ne précise pas l'espace où cette procédure a lieu ; insert explicatif, où le motif est soustrait à son espace et porté dans un espace abstrait d'une intellection par l'effet de loupe. Lorsque Nick tente d'écrire le mot de passe sur sa serviette, la caméra fait un gros plan de sa main de sorte que le spectateur peut directement le connaître (en revanche, Bill, qui est assis en face de Nick, ne voit ce mot qu'à l'envers).

② A l'intérieur des syntagmes (segments autonomes formés de plusieurs plans), Metz distingue entre les syntagmes a-chronologiques, où le rapport temporel entre les faits présentés par les différentes images n'est pas précisé par le film, et les syntagmes chronologiques. Le *syntagme parallèle* (montage alterné) est un syntagme a-chronologique. Ici, le montage rapproche et entremêle deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance (A/B/A/B/A/B, etc.). Ce rapprochement n'assigne toutefois aucun rapport spatio-temporel précis entre les images alternées, mais a une valeur symbolique. Metz cite à ce propos les scènes de la vie des riches et les scènes de la vie des pauvres.

③ Le second syntagme a-chronologique est un *syntagme en accolade*. Celui-ci représente à travers de brèves scènes les images d'un même ordre de réalités. Il ne les situe plus les unes par rapport aux autres, mais insiste au contraire sur leur parenté au sein d'une catégorie que le cinéaste veut définir et rendre visible. C'est l'ensemble de ces évocations qui est pris en compte par le film, il ressemble en ce sens à une séquence ordinaire (voir point ⑦). Nous n'avons pas trouvé ni le syntagme parallèle ni le syntagme en accolade dans *Eyes Wide Shut*. Sur le plan chronologique, le dernier film de Kubrick avance de façon linéaire.

④ Dans les syntagmes chronologiques, les rapports temporels entre les faits sont précisés au plan de la temporalité littéraire de l'intrigue (au niveau du syuzhet) et non pas au plan symbolique plus profond (au niveau de la fable). Mais ces rapports n'ont pas besoin d'être consécutifs, ils peuvent également être simultanés, comme c'est le cas du *syntagme descriptif*. Il peut être employé pour décrire un paysage : d'abord un arbre, puis un champ, une route qui passe à côté, etc. Dans ce cas, le rapport intelligible de

¹⁵ Olivier Tschannen, *Histoire de la sociologie*, leçon N° 26, 23 mai 2001

coexistence entre les objets est un rapport spatial. Mais le syntagme descriptif peut aussi se porter sur des actions, à condition que le type de rapports intelligibles entre elles reste, lui aussi, spatial. Ce syntagme est employé pour situer une action (à titre d'exemple, lorsque Bill marche seul à travers les rues nocturnes, c'est un syntagme descriptif. Mais c'est une description qui en même temps raconte quelque chose. Elle indique que Bill n'est pas pressé de rentrer à la maison et préfère déambuler en solitaire. A partir du moment où le héros est interpellé par Domino, le syntagme descriptif se transforme en une scène, voir point ±).

⑤ Tous les syntagmes chronologiques autres que le syntagme descriptif sont des syntagmes narratifs, où le rapport temporel entre les objets est d'ordre consécutif et non plus simultané. A l'intérieur de ces syntagmes, Metz distingue le syntagme narratif linéaire (une seule consécution temporelle qui englobe la totalité des images) du syntagme narratif alterné (montage alterné). La séquence du quotidien respectif de Bill et Alice (cf. point 2.3) montre les tâches d'un médecin et d'une femme au foyer et met en image la dichotomie établie par Bourdieu entre le dedans féminin et le dehors masculin¹⁶. Un autre exemple du syntagme narratif alterné se présente au moment où les Harford se séparent lors de la fête chez Victor Ziegler (Bill a aperçu Nick Nightingale et veut le saluer, Alice souhaite aller aux toilettes). Plus tard, Alice ira danser avec le Hongrois, Bill sera séduit par les mannequins, puis aidera Ziegler à réveiller Mandy. Les événements sont présentés au sein de la même catégorie qui est celle de la fête de Noël et qui, en surplus, pose l'une des bases thématiques du film – le désir et la mort. A l'intérieur de chaque série des images, les rapports temporels sont de consécution, mais entre les séries prises en bloc le rapport est de simultanéité.

⑥ Le premier type de syntagmes narratifs linéaire (consécution unique reliant tous les actes vus à l'écran) est la *scène*. La scène représente un ensemble spatio-temporel ressenti comme étant fluide et continu, comme par exemple la scène de conversation (cf. la scène du joint entre Alice et Bill). La scène reconstruit par des moyens filmiques une unité ressentie comme concrète : un lieu, un moment, une petite action particulière. Et même si la scène est composée de plusieurs plans, la cohérence de l'action l'unifie.

⑦ Le second type de syntagmes narratifs linéaires sont les séquences, dont la consécution temporelle est discontinue et inorganisée (cf. point 2.3). Les séquences se divisent en séquences ordinaires et séquences par épisodes. Dans la *séquence ordinaire*, l'action est plus complexe que dans une scène (elle reste toutefois une action unique, à la différence du syntagme parallèle ou du syntagme en accolade) ; on saute les moments jugés sans intérêt pour l'intrigue. Contrairement à la scène, la séquence n'est pas le lieu où coïncident le temps de la projection et le temps diégétique. L'action de la séquence ordinaire est susceptible de se dérouler dans des lieux multiples. Metz en donne comme exemple la séquence de fuite. Selon la définition metzienne, la poursuite de Bill par un homme inconnu constitue une séquence ordinaire.

⑧ Dans la *séquence par épisodes*, la discontinuité est organisée à travers de brèves scènes séparées les unes des autres par des effets optiques (comme les fondus enchaînés) et qui se succèdent par ordre chronologique. C'est l'ensemble de ces scènes qui devient intelligible et qui devient un segment autonome. Quand les épisodes successifs sont séparés par une longue durée diégétique, cette construction sert à

¹⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Éditions du Seuil, Paris, 1998. p. 24

montrer des évolutions lentes à sens unique : chaque image vaut pour plus qu'elle-même et est ressentie comme prélevée sur un groupe d'autres images possibles représentant une phase d'un processus. Le voyage de Bill en taxi à Somerton présente un cas de séquence par épisodes :

Plan 266 : Nuit. Le taxi avance sur un pont vers la caméra (travelling arrière, l'appareil est placé légèrement à droite dans le cadre).

Plan 267 : Plan rapproché (au niveau du buste) de Bill à l'intérieur du taxi, caméra légèrement à droite. Il est plongé dans ses pensées. Un zoom-in progressif transforme le cadre en un premier plan (au niveau des épaules).

Plan 268 : Cape Cod. Alice est déshabillée, le marin se tient derrière elle et la caresse. Elle se met à quatre pattes sur le lit.

Plan 269 : Premier plan de Bill qui ouvre les yeux et regarde droit devant lui.

Plan 270 : Fondu enchaîné – plan subjectif. Nous voyons l'autoroute à travers le regard de Bill (à droite dans le cadre, le chauffeur est donc assis à gauche). Le taxi prend la sortie.

Plan 271 : Fondu enchaîné – le taxi est filmé de derrière (travelling avant) lorsqu'il traverse un dortoir/un village.

Plan 272 : Fondu enchaîné – la caméra est toujours derrière le taxi qui avance maintenant sur une route de campagne entourée par une forêt.

Plan 273 : Fondu enchaîné – le plan rapproché de Bill qui regarde avec un air curieux devant lui. On soupçonne que la demeure convoitée n'est pas loin.

Avec le plan 273, les fondus enchaînés s'arrêtent, car le plan suivant monte effectivement que le taxi s'approche de Somerton. C'est donc la fin du voyage et la fin de la séquence.

Les grands types syntagmatiques de 2 à 8 (le plan autonome constitue une exception, car pour lui le problème ne se pose pas) peuvent être réalisés de deux manières :

1. Par le recours au montage (notamment dans le cinéma classique) où les rapports entre les motifs coïncident avec les rapports entre les plans. Ceci rend évidemment l'analyse plus facile à faire ;
2. Par le recours à des formes d'agencement plus complexes (dans le cinéma d'auteur). Le tournage en continuité, les plans-séquences ainsi que les profondeurs de champ permettent tous de passer d'un syntagme à l'autre sans recours au montage.

En sommes, Christian Metz estime que le cinéma n'a pas de syntaxe ou de grammaire au sens que ces termes ont en linguistique, mais qu'il obéit à des lois sémiologiques fondamentales qui tiennent aux nécessités de la transformation de l'information (puisque le cinéma narratif est un médium qui raconte). Même le cinéma le plus innovateur est soumis aux exigences du discours filmique. Il y a des constructions qui sont impossibles au cinéma : « *tout cheminement d'un héros le long d'un itinéraire précis exclut le syntagme descriptif ; un meurtre, si l'on veut le « traiter » pour lui-même et hors de toute comparaison, ne peut pas donner lieu à un syntagme parallèle ; un plan autonome ne peut pas commencer à Moscou et finir à Paris* »¹⁷. Il y a donc des règles à suivre (ou, selon Metz, des « *implications sémantiques partiellement codifiées* », p. 219), et même si un cinéaste peut les contourner, voire imposer une nouvelle forme d'expression filmique, il reste attaché à des contraintes sémiologiques puisque son intention est de dire quelque chose (donc de communiquer).

¹⁷ Christian Metz, op. cit. p. 207

3.2.5 Les images subjectives¹⁸

Une image subjective est celle qui traduit la vision d'un personnage et non pas l'état objectif de la diégèse. Il y a plusieurs sortes d'images subjectives. Jean Mitry en distingue trois types :

❶ Il y a des images purement *mentales* d'un héros, celles qu'il imagine mais qu'il ne voit pas. Metz précise qu'une telle image est néanmoins ressentie comme objective par le spectateur du fait qu'elle figure dans la chaîne filmique au même titre que les autres, elle n'est donc pas perçue comme étant plus « irréelle ». Les cinq images d'Alice et du marin « vues » par Bill sont attribuées par le récit à l'imaginaire de ce dernier, mais les images elles-mêmes ne disent pas « ceci est un fantasme ». C'est donc au spectateur de faire le travail nécessaire de distinction entre ces images et les autres¹⁹. Kubrick facilite toutefois la séparation en tournant ces cinq plans en couleur modifiée et en les passant au ralenti.

❷ Il y a également des images subjectives plus facilement réalisables : celles que l'on obtient en « subjectivisant » l'objectif (que Jean Mitry appelle des « images associées »). Cela se produit lorsque la caméra, tout en montrant un personnage à l'écran, suit tous ses gestes et ses mouvements. En termes metziens « *le représenté est donné comme réel, mais sa représentation est polarisée par le regard d'un de ses participants* »²⁰. Dans *Eyes Wide Shut*, une image associée figure au troisième plan du film : Bill, le dos tourné à la caméra, regarde par la fenêtre. Il se retourne et avance vers la caméra qui recule. Lorsqu'il s'arrête devant une petite table pour saisir ses clefs, la caméra s'arrête également. Bill reprend son chemin vers une commode de l'autre côté de la pièce – la caméra le suit. La caméra devient de nouveau immobile lorsqu'il s'arrête devant le meuble pour en sortir un mouchoir. Il demande à Alice si elle a vu son porte-monnaie, celle-ci répond hors-cadre qu'il est probablement sur la table de nuit. Bill se retourne et, suivi par la caméra, se dirige vers l'endroit indiqué par Alice. L'appareil s'arrête de nouveau lorsque le protagoniste met le porte-monnaie dans sa poche. Enfin, Bill se dirige dans la direction de la voix d'Alice, la caméra le poursuit en s'arrêtant sur le seuil de la salle de bain où les deux époux se trouvent pour la première fois dans le même cadre.

❸ Enfin, des images proprement subjectives. Ceci se produit chaque fois que la caméra prend la position du personnage pour ainsi devenir son regard. Nous venons de citer une telle image au plan 270. *Eyes Wide Shut* en contient d'autres : à Somerton, Kubrick utilise les plans subjectifs lorsque Bill se promène à travers les différentes salles – tantôt la caméra se place devant lui en un travelling arrière, tantôt elle devient subjective par le travelling avant où le regard de Bill et celui du spectateur ne font plus qu'un. Pour être correctement comprises, de telles images supposent que des images objectives montrant le héros lui-même soient présentes dans le film. Il faut connaître le personnage pour pouvoir interioriser son regard. La première image d'*Eyes Wide Shut* est de ce fait emblématique, car le spectateur ne sait pas à qui attribuer ce regard.

3.2.6 La parole dans le film²¹

¹⁸ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, pp. 43-48

¹⁹ Lorsque j'ai vu *Eyes Wide Shut* pour la première fois, je croyais que les scènes d'amour entre Alice et le marin avaient effectivement eu lieu.

²⁰ tome II, op. cit. p. 45

²¹ Ibid. pp. 48-55

Jean Mitry fait une distinction entre le dialogue de scène et le dialogue de comportement. Le premier est propre au théâtre : « *il consiste à expliciter par la parole les données dramatiques elles-mêmes, c'est-à-dire à parler constamment de cela dont il s'agit le plus profondément. Le deuxième est propre au cinéma, ainsi qu'à la vie courante : parole expressive autant que significative, parole qui révèle au-delà de ce qu'elle dit (et qui révèle parfois autre chose que ce qu'elle dit), parole par laquelle le personnage trahit ce qu'il est autant qu'il ne dit ce qu'il veut dire, parole qui nous renseigne sur le héros de la même façon que nous renseignent son visage, sa démarche, ses vêtements, ses actions, son cadre de vie, parole qui porte aussi bien sur des à-côtés ou sur la pluie et le beau temps* »²². Les dialogues d'*Eyes Wide Shut* oscillent entre ces différents registres : les conversations banales (entre la baby-sitter et Alice, entre les Ziegler et les Harford, entre Nick et Bill lors de la réception chez Ziegler, etc.), les allusions sexuelles caractéristiques de la séduction de tous les jours (Bill et les deux mannequins, Bill et Sally, Alice et Szavost), le monologue quasi littéraire d'Alice (ceci est en partie dû au fait que le passage est très fidèle au livre, mais aussi, à notre avis, parce qu'Alice, par souci de pousser Bill à une réflexion, cherche à donner un tel poids aux mots), le pathos théâtral (le jugement de Bill à Somerton : le contexte est tel, que cela semble faire partie du jeu) ou l'explication paternelle de Ziegler pleine de gros mots qui soulignent son pouvoir et sa virilité. Dans ce dernier cas, la parole vient souligner les indices visuels, car après avoir montré le décor kitsch du palais de Ziegler et les préférences de celui-ci pour les prostituées, le film dévoile son langage peu soigné et vulgaire à travers lequel s'exprime sa domination et son indifférence à la vie d'autrui.

Pour Metz, la parole au cinéma n'a pas le même statut que la parole théâtrale où le texte participe à la construction de la diégèse, étant donné que le décor est trop pauvre pour créer l'illusion de la réalité. Le vrai texte cinématographique est la bande-image elle-même et le dialogue n'en est qu'une partie intégrante. La place qu'occupe la parole au cinéma permet de comprendre pourquoi Kubrick privilégie les images à la parole : « *Film operates much closer to music and to painting than to the printed word, and, of course, movies present the opportunity to convey complex concepts and abstractions without the traditional reliance on words. I think that 2001, like music, succeeds in short-circuiting the rigid surface of cultural blocks that shackle our consciousness to narrowly limited areas of experience and is able to cut directly through to areas of emotional comprehension. In two hours and forty minutes of the film there are only forty minutes of dialogue* »²³. Le cinéaste estime donc que pour être compris, le film n'a pas besoin de recourir systématiquement aux dialogues. C'est peut-être ainsi que nous pouvons comprendre le silence de Bill : les paysages urbains et les situations dans lesquelles il est appliqué communiquent aussi bien que les mots.

Metz estime que la parole filmique est plus proche de la parole du roman : les deux passent au dialogue lorsque cela est voulu par le créateur. Le reste du temps, le déroulement du récit est assumé par l'auteur/le cinéaste lui-même. Metz cite Albert Laffay, selon lequel le roman et le film possèdent trois sortes de paroles :

1. paroles prononcées par les personnages, c'est-à-dire les dialogues. Ce que Metz appelle des « *paroles pleinement diégétiques* », car elles font partie de l'image ;
2. paroles traduisant les pensées muettes des personnages – monologue intérieur des romans, premier personnage sonore des films. Les « *paroles semi-diégétiques* » selon Metz, qui constituent l'œuvre au lieu d'en faire partie ;

²² Ibid. p. 52

²³ Stanley Kubrick interviewé par Joseph Gelmis pour *The film director as superstar*, op. cit.

3. paroles de l'auteur – passages sans guillemets dans les romans ; dans les films, ce sont des commentaires de narrateurs anonymes extérieurs à l'action (« *paroles non-diégétiques* ») et la bande-image dans sa totalité qui renvoie à un « *maître des cérémonies, qui est le seul foyer linguistique virtuel de tout film* »²⁴.

Le dernier film de Kubrick oscille entre les dialogues et les données purement visuelles. Le « *monologue intérieur* » dans *Eyes Wide Shut* se produit deux fois : la première a lieu lorsque Bill, observant son épouse et Helena à la cuisine, entend la voix-off d'Alice lui racontant son rêve ; la seconde est la voix-off de Mandy, entendue par Bill à la morgue. Les pensées du héros sont traduites par la voix de quelqu'un d'autre, son propre état d'esprit est exprimé par les images : celles de Bill lui-même errant dans les rues et celles que sa jalousie a créé (l'étreinte amoureuse d'Alice avec le marin).

3.2.7 Les ponctuations et les démarcations dans le cinéma narratif²⁵

Le concept de la ponctuation au cinéma est né à une époque où ce nouveau médium était conçu sur le modèle des langues. Les signes de ponctuation comme les rideaux ou les iris permettaient de séparer les scènes les unes des autres comme une suite de tableaux (c'était aussi l'époque où le cinéma empruntait le mode expressif du théâtre). Dans le cinéma moderne, la ponctuation est beaucoup plus effacée. Les séparations existent toujours, mais attirent sur elles une moindre attention. Cela dépend évidemment de l'intention du cinéaste. Dans *The Shining*, les titres qui séparent les différentes parties du film (« L'interview », « Le jour de fermeture », « Un mois plus tard », « Mardi »...et enfin « 16 heures ») passent des unités temporelles les plus abstraites vers des plus concrètes. Par leur présence, l'évolution mentale du héros (interprété par Jack Nicholson) devient facilement perceptible et l'heure très précise donnée par Kubrick à la fin de la diégèse indique que le crescendo du récit aura lieu prochainement. Le film est ainsi perçu comme étant discontinu, bien que les différentes parties sont intimement liées. *Eyes Wide Shut* ne possède pas d'intertitres, la ponctuation est ici plus subtile, mais néanmoins repérable : les deux premières soirées du film s'achèvent sur un fondu au noir. Il est bien entendu impossible d'affirmer avec certitude la cause de cette différence entre les deux films, mais l'on pourrait supposer que le genre y joue un rôle. Les intertitres de *The Shining* préparent progressivement le spectateur au dénouement sanglant et violent du récit, propre aux films d'horreur. *Eyes Wide Shut* est en revanche beaucoup moins focalisé sur l'action, puisque son souci principal est l'introspection psychanalytique, d'où sa relative fluidité – comme le déroulement de la pensée qui ne connaît ni de début ni de fin. Metz précise que même si les fondus au noir ne représentent aucun objet (puisque ce sont des moments du film où rien ne figure), ils sont toujours portés par le spectateur au compte de l'histoire racontée. La ponctuation filmique est une macro-ponctuation qui « *sépare des segments qui ne sont pas de l'ordre du mot ou de la proposition (comme fait la virgule), ni de la phrase, comme fait le point* »²⁶. Pour Metz, donc, les véritables ponctuations sont celles qui interviennent entre segments autonomes (par exemple entre un syntagme descriptif et une scène, ou un fondu enchaîné entre deux séquences²⁷). Ce qu'il semble suggérer est que le statut

²⁴ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, cité dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, pp. 54-55.

²⁵ Ibid. pp. 112-137

²⁶ Christian Metz, op. cit. p. 119

²⁷ En revanche, les fondus enchaînés à l'intérieur d'une séquence (cf. le voyage en taxi de Bill) ne constituent pas pour Metz un signe de ponctuation, car leur rôle n'est plus de se démarquer par rapport à un autre passage, mais d'adoucir la coupe franche entre deux images d'une même séquence. Op. cit. p. 126

même des différents segments de sa grande syntagmatique fonctionne comme une ponctuation. L'auteur met l'accent sur les différents effets optiques obtenus par tel ou tel segment qui fonctionnent comme un changement de chapitre. Nous estimons toutefois que cette division ne rend pas compte de la narrativité elle-même. Car, une séparation sur le plan *technique* entre un plan-séquence et une scène consécutive n'est pas forcément une séparation *narrative*. Si nous considérons le plan 3 d'*Eyes Wide Shut* comme un segment autonome (les Harford dans leur intimité) et la scène qui suit immédiatement comme étant également un segment autonome (la conversation d'Alice avec la baby-sitter et Helena), nous négligeons ce qui les relie au contraire (dans le plan-séquence, les Harford se préparent à un événement ; dans la scène suivante cette hypothèse est affirmée par les dialogues et la présence de la baby-sitter : les Harford ont changé de pièce, mais pas de lieu). Les fondus au noir d'*Eyes Wide Shut* semblent correspondre plus particulièrement à une démarcation temporelle et narrative que les procédés syntagmatiques de Metz.

L'auteur ajoute toutefois qu'un changement très perceptible de lieu, de temps ou d'action peut suffire à créer la dualité des séquences sans recours à la ponctuation. A titre d'exemple, lors de la scène de jugement à Somerton, la Cape Rouge ordonne à Bill de partir. Après une coupe franche, l'image suivante montre la porte d'entrée de l'appartement des Harford ouverte par le héros. Le spectateur n'a pas vu comment Bill est rentré en ville (cela serait redondant, puisqu'il a vu comment il est arrivé au manoir) et la coupe franche constitue une rupture brutale entre Somerton et le foyer familial. La compréhension de la transition des lieux n'est toutefois pas entravée et aucune ponctuation particulière n'est nécessaire, car le spectateur connaît déjà l'appartement et déduit logiquement qu'au milieu de la nuit Bill ne peut ouvrir d'autre porte que celle de sa propre maison.

Une troisième façon de démarquer un segment narratif réside dans le traitement cinématographique lui-même. Si l'on adhère à la définition metzienne, on constatera que la scène de jugement de Bill est un segment autonome par rapport aux scènes précédentes où Bill traversait les différentes pièces du château accompagné par des travellings avant ou arrière. Dans la scène du jugement, la caméra tourne sans cesse à l'intérieur du cercle des témoins qui observent la cérémonie humiliante, comme si le spectateur se trouvait parmi les participants. Le mouvement circulaire de l'appareil contraste avec la fluidité des images antérieures. Bill est désormais pris dans un tourbillon d'où il ne sortira que grâce au sacrifice d'une femme inconnue. En somme, le segment autonome correspond pour Metz à tout passage du film qui n'est interrompu ni par un changement majeur dans le cours de l'intrigue, ni par un signe de ponctuation, ni par l'abandon d'un type syntagmatique pour un autre. Une séquence peut comporter en elle plusieurs segments autonomes (champ/contre-champ, plan-séquence, etc.).

3.3. En guise de conclusion

Dans son ouvrage *Langage et cinéma* (1971), Metz développe le concept de code. Pour l'auteur, le cinéma est un médium pluricodique qui comporte :

❶ des codes spécifiquement cinématographiques (les différents mouvements de la caméra, la multiplicité des images, le découpage et le montage, l'éclairage). Ces codes peuvent varier avec le réalisateur ou le genre, ce que Metz qualifie de sous-codes. Un *film noir* n'utilise pas le même éclairage qu'un mélodrame ; le montage de Visconti ne ressemble pas à celui de Godard, etc. ;

② des codes que le cinéma partage avec d'autres arts (par exemples les codes narratifs, qui, on l'a vu dans le chapitre consacré à David Bordwell, peuvent aussi varier selon le genre/le cinéaste) ;

③ enfin, des codes propres à la culture générale dans laquelle un film est produit (la psychanalyse freudienne, le rôle de l'homme/de la femme, les idéologies politiques, etc.)²⁸.

Le texte filmique n'est pas une liste additive des différents codes, mais le travail de restructuration à travers lequel le film « écrit » son texte, modifie et combine ses codes pour en construire un système²⁹.

Metz s'est vu reprocher de ne pas tenir compte de l'historicité des sous-codes cinématographiques³⁰. Un autre grief concerne sa délimitation analytique à la grande syntagmatique et au recours systématique aux notions linguistiques. Bordwell reproche à Metz de confondre l'activité verbale avec l'activité optique estimant que le film n'a pas d'équivalents propres à la langue parlée (beaucoup d'images filmiques ne sont attribuées à aucun personnage, d'où la difficulté de définir l'instance énonciative)³¹. Ceci n'est toutefois pas entièrement juste si l'on considère ce que l'en dit Metz lui-même, pour qui le film a trois niveaux discursifs :

1. le premier niveau est toujours impersonnel – l'énonciation filmique dans son ensemble ;
2. le second correspond à l'énonciateur premier (diégétique ou non, en charge du récit) ;
3. le dernier correspond aux énonciateurs temporaires (en principe toujours diégétiques car préexistants dans le texte)³².

« *Le cinéma peut signifier "Je suis du cinéma", mais il ne peut pas le dire ; aussi le film ne renvoie-t-il pas à un "émetteur", mais au langage cinématographique lui-même* »³³.

Notre propos ici était de montrer comment une théorie sémiologique peut s'appliquer aux études du cinéma. Les concepts développés par Metz que nous avons abordés dans ce chapitre se limitent au *comment* au détriment du *pourquoi*. Contrairement à la théorie de Bordwell, l'approche metzienne ne permet pas de faire une analyse du contenu. Nous estimons toutefois que sa typologie de la grande syntagmatique permet de mieux diviser le film narratif en parties signifiantes, autonomes ou pas, pour une analyse plus affinée des parties que l'on peut trouver pertinentes.

²⁸ Robert Stam, op. cit. pp. 119-120

²⁹ Ibid. p. 182

³⁰ Ibid. p. 121

³¹ D. Bordwell, op. cit. p. 23

³² Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.p. 209. En la défense de Bordwell, signalons que son livre est sorti avant la parution de *L'énonciation impersonnelle*.

³³ Ibid. p. 212

4. Les schémas narratifs & stylistiques dans le cinéma de Stanley Kubrick

4.1 Les bases théoriques

Dans ce chapitre, nous allons illustrer comment le cinéaste s'approprie du langage cinématographique dans la construction d'*Eyes Wide Shut*. Pour ce faire, nous utiliserons principalement le livre de Luis M. Garcia Mainar *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick* (1999). Le livre parcourt onze films de Kubrick¹ à l'exception d'*Eyes Wide Shut*, qui à l'époque de la publication de l'ouvrage n'était pas sorti dans les salles, et de *Fear and Desire* (1953) qui était le premier long métrage du cinéaste. Dans le présent travail nous n'allons pas commenter les films que propose l'auteur, car tel n'est pas notre but, mais appliquer ces illustrations générales sur le cas d'*Eyes Wide Shut*.

Dans une interview de 1970, Kubrick explique pourquoi il recourt à l'ambiguïté dans ses films : « *Once you're dealing on a nonverbal level, ambiguity is unavoidable. But it's the ambiguity of all art, of a fine piece of music or a painting – you don't need written instructions by the composer or painter accompanying such work to "explain" them. Explaining them contributes nothing but a superficial "cultural" value which has no value except for critics and teachers who have to earn a living. Reactions to art are always different because they are always deeply personal* »². Néanmoins, estime Mainar, l'ambiguïté kubrickienne est accompagnée par une forme narrative apparentée à celle du cinéma conventionnel (cf. la narration canonique sous point 2.3). Ses œuvres sont un mélange de codes cinématographiques traditionnels, d'innovations personnelles et d'auto-réflexion aiguë qui demandent au spectateur de décoder le sens métaphorique du récit à travers une position extérieure à la diégèse (lors de la scène du miroir, quand la caméra fait un zoom sur le reflet du visage d'Alice, son regard est ambigu : regarde-t-elle elle-même ou le spectateur ? Si nous considérons que le premier « regard » du film est celui du spectateur admirant la nudité d'Alice, nous pourrions supposer qu'elle lui rend son regard pour ainsi établir le contact avec le monde extra-diégétique). Cette extériorité distingue les films de Kubrick des stratégies identificatoires du cinéma courant et est considérée comme la marque de « modernité » du cinéaste³. A cela, Marcello Walter Bruno ajoute que « *la froideur dans les films de Kubrick s'exprime par le refus du transfert spectateur/personnage qui était la règle d'or du cinéma hollywoodien* »⁴. Empruntant l'expression à Eliséo Véron, nous qualifierions ainsi le langage kubrickien d'« *énonciation distancée* », celle qui « *induit une certaine symétrie entre l'énonciateur et le destinataire : le premier, en affichant une manière de voir les choses invite le destinataire à adopter le même point de vue, ou tout au moins à apprécier la manière de montrer autant que ce qui est montré. C'est la raison pour laquelle cette énonciation "distancée" revient à proposer au destinataire un jeu, où l'énonciateur et le destinataire se retrouvent dans la complicité créée par le partage de*

¹ *Killer's Kiss, The Killing, Paths of Glory, Spartacus, Lolita, Dr. Strangelove, 2001, A Clockwork Orange, Barry Lyndon, The Shining & Full Metal Jacket.*

² Stanley Kubrick, interviewé par Joseph Gelmis pour *The film director as superstar*, Doubleday and company: Garden City, New York, 1970. Trouvé sur www.visual-memory.co.uk/amk/doc

³ Luis M. Garcia Mainar, *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 5

⁴ Marcello Walter Bruno, *Stanley Kubrick*, op. cit. p. 49

certaines valeurs culturelles »⁵. Dans le chapitre 5 nous aborderons précisément certaines de ces valeurs partagées par le cinéaste et son public.

Afin d'identifier les différentes composantes narratologiques du cinéma kubrickien, Mainar emprunte à Celestino Deleyto le terme de focalisation. Pour Deleyto, la narration est une activité symbolique qui ne nécessite pas d'être assimilée à un énonciateur identifiable (cf. à ce propos la position de Metz dans *Langage et cinéma*). C'est le regard qui guide le spectateur dans l'assemblage des informations proposées par le film. La focalisation est une activité qui sélectionne l'information de la fable dans le but de l'intégrer au syuzhet. Les théories traditionnelles distinguent entre focalisations interne et externe, mais selon Mainar la focalisation est en dernier lieu toujours externe puisque l'attribution d'un plan à un personnage (focalisation interne) est toujours le travail d'une force organisatrice extérieure qui occupe la position de la caméra⁶. Dans un film, la focalisation peut être explicitée à travers les regards extérieurs ou intérieurs au récit et se déroule indépendamment de la narration. La narration et la focalisation appartiennent au niveau textuel du film (à travers lequel une histoire est racontée, l'instance suprême du récit). Un autre élément qui intervient au même niveau textuel est ce que Deleyto appelle la représentation (la mise-en-scène)⁷. A cette liste Mainar ajoute les personnages et l'espace, car leur création nécessite la présence des trois autres concepts (à travers la représentation visuelle, les dialogues ou le jeu des acteurs) : la présence d'une certaine portion d'espace dans le cadre est souvent motivée par le regard d'un personnage. La création d'un tel espace est donc inhérente à l'activité de la focalisation. Dans ces cas, stipule Mainar, il n'y a pas de distance entre les moyens de représentation (la focalisation) et le représenté (l'espace) qui permettrait de définir l'un d'eux comme étant plus abstrait. Ainsi, l'auteur fait la distinction bordwellienne entre la fable (niveau abstrait de cause à effet) et le syuzhet (où les différents matériaux filmiques sont définissables et concrets). Pour Mainar, la notion du temps devrait faire partie du syuzhet, car sa représentation au cinéma est possible grâce aux moyens visuels. La création du temps dépend des actions qui se déroulent sur l'écran. Le temps est donc lié à la représentation iconique des événements. Tout comme Bordwell, Mainar estime que le style constitue le troisième niveau de la narration filmique, celui qui déploie les outils techniques dans la représentation du syuzhet⁸.

4. 2 Le montage⁹

Le champ/contre-champ est largement utilisé dans le cinéma de Kubrick où par delà l'utilisation traditionnelle il est employé pour créer des effets plus complexes. Le cinéaste a tendance à souligner davantage l'un des pôles de la séquence ou de la scène. Lorsque cela est fait dans un but narratif, Kubrick souhaite montrer la réaction d'un personnage par rapport aux événements ou par rapport à l'information qu'il reçoit de la part d'un interlocuteur : « *Si un acteur donne quelque chose de terriblement excitant du point de vue du jeu, je pense qu'il est important de rester sur son visage, même si la chose conventionnelle est de couper de temps en temps sur la personne à qui il parle. Je*

⁵ Eliséo Véron, *Quand lire, c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite*, op. cit. p. 40

⁶ Luis M. García Mainar, op. cit. pp. 84-85

⁷ Ibid. pp. 8-9

⁸ Ibid. p. 11

⁹ Ibid. pp. 15-31

pense que le public peut imaginer lui-même les réactions des autres personnages »¹⁰. Mais le cinéaste peut également arrêter l'alternance du champ/contre-champ, et ainsi le flux d'information, dans un but autre que narratif, en demandant au spectateur de contempler la beauté de l'image. De telles images sont généralement intégrées dans un schéma plus vaste employé pour qualifier un personnage ou pour donner à la scène un sens qui correspond à l'atmosphère générale du film. Les champs/contre-champs kubrickiens sont souvent accompagnés par la profondeur de champ et par le jeu de l'éclairage.

Dans *Eyes Wide Shut*, deux exemples semblent particulièrement frappants pour illustrer cet emploi de l'outil. Le premier est celui de la scène de la salle de bain chez Ziegler. Bill, agenouillé devant le fauteuil de Mandy (qui a la même couleur rouge que les draps du lit des Harford), tente de ramener la fille à la conscience tout en posant des questions sur son état à Victor. La conversation est filmée en champ/contre-champ. Derrière Bill nous voyons une table, sur laquelle est posée une flûte de champagne (indiquant que Ziegler et la call-girl ont « célébré » leur rencontre), et la couleur verte des murs. La même couleur sera présente à la morgue où Bill retrouvera le cadavre de Mandy. Ziegler est debout, filmé en plan rapproché. Derrière lui, un tableau rouge représentant une femme nue couchée ressemble pratiquement à l'identique à la position de la prostituée. La présence de ces deux représentations féminines devant et derrière le millionnaire suggère qu'il s'entoure de jeunes femmes pour des plaisirs charnels et fait écho à la séquence d'orgie où les femmes dénudées formeront un cercle autour du maître de la cérémonie. Le visage de Victor est éclairé, celui de Bill est plus sombre. L'hôte envahit presque tout l'écran. La position accroupie du médecin, qui est filmé en plongée, le rend inférieur au regard du propriétaire. La dissymétrie entre les deux hommes se maintiendra tout au long du film : Bill restera toujours celui qui a tenté de jouer dans la cour des grands.

Le deuxième exemple concerne le maintien d'un personnage dans le cadre pendant une conversation. Lorsqu'Alice s'est posée par terre contre le radiateur de la chambre conjugale pour avouer son désir pour le marin, elle est filmée en profil en plan rapproché et Bill en face en premier plan (dissymétrie au niveau du cadrage, les deux images n'ont pas le même statut). La caméra scrute le visage de Bill pendant que son épouse parle. Ce qui intéresse le cinéaste n'est pas le récit d'Alice en soi, mais la réaction de son mari, car c'est elle qui donnera la suite aux événements. Pour Mainar, le fait de s'attarder sur l'un des pôles de l'intrigue filmée distancie Kubrick du cinéma classique. L'aveu d'Alice a été interprété comme une confession thérapeutique devant un psychiatre silencieux et attentif¹¹. Cela n'est juste qu'en partie. Bill a certes un statut de médecin, et donc de quelqu'un ayant l'habitude d'écouter autrui (d'où sa défense autoritaire et quasi paternelle face aux attaques de son épouse). Toutefois, l'expression de son visage indique clairement qu'il n'est pas prêt à recevoir l'information donnée par une Alice provoquante et désireuse de connaître les réactions de son époux face à une telle révélation. C'est elle qui mène le jeu ici. Bill est largement dépassé par ce qu'il entend.

Mais le cinéaste fait également une utilisation plus classique du champ/contre-champ. Lorsque Bill entame la conversation avec le concierge dans l'hôtel où Nightingale a séjourné, les deux hommes sont filmés en plan américain, séparé par le comptoir. Ils échangent quelques brèves informations générales sur le départ de Nick et la caméra reste détachée d'eux. Au moment où Bill demande si le concierge avait remarqué quelque chose d'inhabituel avec le départ de son ami, Kubrick coupe sur un premier

¹⁰ Stanley Kubrick, cité dans Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris, 2001. p. 41

¹¹ G.D. Phillips & R. Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 180

plan de Bill. La caméra commence à se mêler à l'action au moment où le concierge décide d'être franc avec l'homme qui lui plaît visiblement. Tout au long de la conversation, le montage oscillera entre le premier plan de Bill et le plan rapprocher du concierge. Quand ce dernier termine son récit, la caméra se retrouve à la même position qu'au plan américain initial, indiquant ainsi que la conversation est terminée et que Bill se prête à partir, ce qui se produit effectivement quelques secondes plus tard.

Le montage est le moyen cinématographique principal dans la création de signification. Le recours aux dialogues n'est donc pas indispensable. Une simple juxtaposition d'images suffit pour créer un sens (cf. point 3.2.7). Lorsque la Cape Rouge invite Bill à avancer vers le tapis pour être jugé, six plans statiques montrent les différents témoins du procès : « *We see a bird with a scythe-like beak, a cubist face fractured in half, contorted grimaces and leers, a frozen howl, painted tears, blindly gazing eyes. (...) The utterly still, silent shots of staring masks at Bill's "trial" are images of empty-eyed dehumanization, faces of death* »¹². A l'intérieur de ces plans, le temps semble suspendu ; le sentiment d'angoisse est souligné par la rigidité des corps, les visages cachés derrière les masques et le mutisme des participants. Bill ne connaîtra jamais le visage de ses juges (à la façon de Joseph K. qui ne connaîtra jamais ses accusateurs dans *Le Procès* de Kafka), lesquels semblent imperturbables et impitoyables. La forme du cercle qui entoure Bill est imitée dans la suite du jugement par les mouvements circulaires de la caméra, accentuant ainsi le sentiment de vertige et d'enfermement de Bill.

Le montage kubrickien crée également du sens en établissant des liens ou des contrastes textuels. Au début de la séquence de la fête des Ziegler, le spectateur apprend que Victor est un patient de Bill. De ce fait, lorsque Bill monte les escaliers avec le secrétaire de son hôte, le spectateur fait l'hypothèse que l'appel reçu concerne la santé de Victor. Rien ne le prépare à l'image suivante montrant une femme nue gisant sans vie dans un fauteuil et Ziegler lui-même, torse nu, en train de remettre ses pantalons. Le contraste entre cette scène et les flirts plus civilisés entre Alice et Szavost sur la piste de danse en bas est brutal. Selon Mario Falsetto, « *the scene reveals the sordid underbelly of the world the rich and powerful Ziegler represents, which will be in full view during the later orgy scene. (...) The revelation that all is not what it seems in the Ziegler mansion is an early indicator that the film's strategies of surface and depth, public and private, and truth and deception will be crucial to our understanding of the film* »¹³. David Hughes ajoute que la scène de la salle de bain introduit le thème principal du film du désir et de la mort¹⁴ (nous allons revenir sur ce point dans le chapitre 5).

Un autre contraste textuel a lieu lorsque Bill hésite d'acheter les faveurs de Domino. Au milieu de la scène chez la prostituée, Kubrick fait un insert sur Alice assise dans sa robe de nuit dans la cuisine, mangeant des biscuits et buvant du lait. Cet insert ne constitue toutefois pas un insert diégétique déplacé (cf. point 3.2.4) puisque cette image prépare le spectateur à l'appel qu'Alice fera sur le portable de Bill quelques secondes plus tard pour lui demander de ses nouvelles. Le contraste entre le foyer et les aventures extra-conjugales rappelle un passage dans *Barry Lyndon* où le plan idyllique de Madame Lyndon, Barry et leur fils nouveau-né est immédiatement suivie par celle de Barry en train d'embrasser des filles déshabillées dans une maison close. La juxtaposition des deux mondes n'est pas innocente, car leur divergence est suffisamment forte pour

¹² Tim Kreider, *Introducing sociology – a review of Eyes Wide Shut*, op. cit.

¹³ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick – a narrative and stylistic analysis*, op. cit. p. 75

¹⁴ David Hughes, *The complete Kubrick*, op. cit. p. 253

interpeller le spectateur sur le sens de la vie familiale et ses responsabilités. Cela renforce encore une fois l'idée que le montage peut participer à la construction de signification.

Les fondus au noir et les fondus enchaînés remplissent chez Kubrick deux fonctions. Utilisés de façon traditionnelle, ils lient ou séparent les scènes ou les séquences en tant que marques de ponctuation (cf. point 3.2.7). Leur seconde fonction est de souligner la signification de ce qu'ils séparent ou lient au contraire dans le but d'insérer ces éléments dans le schéma général du film. *Eyes Wide Shut* ne possède que deux fondus au noir, appliqués de manière conventionnelle : après la soirée chez Ziegler se terminant avec la scène d'amour entre les Harford, et après la soirée d'orgie où Alice révèle son rêve à Bill. Les soirées se terminent dans la chambre à coucher des époux, les matins qui suivent commencent à l'extérieur : le premier dans le bureau de Bill, le second dans une rue new-yorkaise où Bill sort du taxi pour se rendre au Sonata Café. La dernière soirée du film est différente. Bill rentre à la maison après l'explication de Ziegler et s'écroule sur le lit conjugal en apercevant le masque perdu. Kubrick fait une coupe franche : la scène suivante se passe au salon des Harford. Le jour se lève. Alice est en larmes après avoir entendu les (més)aventures de son époux. Le fondu au noir n'a pas eu lieu ici car l'intrigue n'est pas terminée : les Harford ont passé une nuit blanche pendant laquelle des secrets ont enfin été révélés.

Il y a en revanche vingt quatre fondus enchaînés dans le film. Leur écrasante majorité est utilisée de façon conventionnelle pour marquer un court laps de temps écoulé entre deux lieux ou à l'intérieur du même endroit. En voici un exemple : les Harford quittent l'appartement pour se rendre à la fête. Le plan suivant montre l'extérieur de la maison des Ziegler. Le fondu enchaîné lie ce plan avec l'image du couple avançant déjà à l'intérieur de la propriété à travers un couloir qui mène au hall de réception.

Citons également deux fondus enchaînés qui se réfèrent au thème général du film. Le premier a lieu entre l'insert d'Alice à la cuisine (voir ci-dessus) et le gros plan sur les visages de Bill et Domino sur le point de s'embrasser. Si Kubrick avait simplement coupé entre les deux plans, le contraste aurait été très prononcé, comme il l'a fait pour introduire l'overdose de Mandy. On pourrait avancer l'hypothèse que la brutalité avec laquelle le cinéaste introduit la face cachée de Ziegler suggère qu'il n'épargne pas le public en raison de son antipathie pour le personnage, mais aussi parce qu'il souhaite indiquer que son dernier film n'est pas un mélodrame ordinaire et que l'introduction ne présentait que la surface du récit. Il choisit au contraire une surimpression progressive entre le visage d'Alice et ceux de son époux et une autre femme. L'effacement lent d'Alice suggère que sa présence dans le récit est palpable, même quand elle n'est pas visible à l'écran, et que l'esprit de Bill oscille entre la fidélité et la vengeance. La lenteur du montage est accompagnée par le baiser très doux, presque amoureux, de Domino. Cette rencontre, qui s'achèvera avec l'appel d'Alice, semble presque¹⁵ anodine par rapport à la bacchanale anonyme, quasi industrielle de Somerton où les baisers tendres ne font pas partie du jeu des participants masqués.

Le dernier fondu enchaîné du film a lieu après la longue scène explicative chez Ziegler. Kubrick fait d'abord une coupe franche sur le masque de bal posé sur l'oreiller à côté d'Alice : « *Shifting from the seemingly straightforward narrative space of the Ziegler scene to the more ambiguous world of the Harford home, the cut beautifully shifts the viewer's awareness and immediately plunges the viewer into a state of confusion and*

¹⁵ Nous disons "presque" du fait que Bill apprendra par la suite que Domino est séropositive et que l'appel d'Alice lui a en quelque sorte sauvé la vie.

uncertainty »¹⁶. Cette information est donc destinée exclusivement au spectateur dont la connaissance dépasse à présent celle de Bill (à ce stade du récit, Kubrick décide de mettre le spectateur dans la position privilégiée par rapport au personnage. Cette position est toutefois éphémère, puisque Bill prendra à son tour connaissance du masque peu après). Le plan suivant montre Bill ouvrant la porte de l'appartement. Le héros, toujours ignorant de la surprise qui l'attend dans la chambre, avance vers la cuisine pour ouvrir une bière. La surimpression se produit alors entre la consommation de la boisson et la porte d'entrée de la chambre à coucher filmée de l'intérieur de la pièce. En soi, le fondu enchaîné signifie simplement qu'un certain temps était nécessaire pour vider la canette. Mais la signification est ici plus large. Cette lente transposition retarde le dénouement du récit. Elle souligne encore une fois que Bill est systématiquement dépassé par les événements, même lorsqu'il pense que ses péripéties sont terminées et qu'il a retrouvé la sérénité.

4.3 Les accessoires cinématographiques¹⁷

Les travellings kubrickiens établissent une relation entre l'espace et les personnages. Ils se divisent en deux sortes : ceux qui accompagnent le mouvement des personnages et ceux qui ne le font pas (nous n'avons pas trouvé cette deuxième catégorie dans *Eyes Wide Shut*). Dans la première catégorie, les travellings latéraux allant de droite à gauche dans le cadre sont devenus une marque stylistique du cinéaste. Ils se déplacent avec le personnage jusqu'à ce qu'il fasse une rencontre et entame une action. Cette technique est fréquemment utilisée dans *Eyes Wide Shut* lors des nombreuses déambulations de Bill. Le travelling latéral qui accompagne le héros lorsqu'il quitte l'appartement des Nathanson se transforme d'abord en un travelling avant, derrière le dos de Bill, pour rendre visible une bande de jeunes hommes qui avance vers lui (en d'autres termes, le mouvement de la caméra prévoit à l'avance les événements qui vont suivre). Lorsque Bill est finalement agressé par la bande, les travellings cessent complètement. Les insultes des jeunes et la réaction de Bill sont filmées en champ/contre-champ. Lorsque Bill reprend son chemin, le travelling latéral réapparaît, pour s'arrêter une seconde fois devant le feu rouge où Domino attend ses clients. Les travellings latéraux établissent une distance entre le personnage et le spectateur, car ce dernier n'entre pas dans le champ de perception de l'acteur (comme c'est le cas avec le travelling avant), ni ne voit-il le personnage de face pour mieux interpréter son état d'esprit dans l'environnement qui l'entoure (l'effet que produit le travelling arrière où le personnage avance vers la caméra et donc vers le spectateur). Ils suivent simplement le déplacement du personnage sans montrer ce qui se passe ni devant ni derrière, suggérant ainsi que le héros n'a pas de perception globale de ce qui lui arrive¹⁸.

Les travellings arrière sont aussi fréquents chez Kubrick. Ces outils établissent la primauté du personnage sur l'espace. Lorsque Bill et Nightingale se retrouvent pour la première fois en bas de la scène d'orchestre chez Ziegler, ils avancent vers la caméra au milieu de la salle pour s'arrêter enfin devant un plateau de champagne. Malgré une salle bondée, la caméra se focalise sur les deux hommes pour invalider les propos de Bill concernant le fait qu'il ne connaissait personne ici, mais aussi parce que Nick jouera un rôle crucial dans la suite du récit en dévoilant au héros l'existence de l'orgie. Plus tard,

¹⁶ Mario Falsetto, op. cit. p. 82

¹⁷ Luis M. Garcia Mainar, op. cit. pp. 31-46

¹⁸ Diane Morel, op. cit. p. 23

quand Bill et les deux mannequins qui se blottissent contre lui traversent les différentes pièces de réception de Ziegler, le travelling arrière se focalise sur les personnages, car ce qui importe n'est pas l'espace qui les entoure, mais ce qui pourrait suivre – les filles proposent à Bill d'aller au bout de l'arc-en-ciel.

Un exemple intéressant de la transformation d'un travelling latéral en un travelling arrière a lieu au moment où Bill quitte les Nathanson. Un travelling latéral le montre marchant dans la rue. Puis la caméra devient subjective en montrant ce qu'il voit – un couple s'embrasse avec ardeur devant l'entrée d'une boutique. Cela introduit l'image suivante de la scène d'amour à Cape Cod entre le marin et Alice. Quand nous retrouvons Bill, le travelling s'est transformé en un travelling arrière pour mieux saisir la réaction de Bill face à l'idée de l'infidélité de son épouse. Et en effet, Bill, regard déterminé, tape dans ses mains avec colère.

Les travellings avant, montrant le point de vue d'un personnage, soulignent au contraire l'importance de l'espace. Le déplacement de Bill à travers les différentes pièces de Somerton est filmé tantôt en un travelling avant, tantôt en un travelling arrière (car, selon Metz, afin de pouvoir s'identifier au regard d'un personnage, il faut d'abord pouvoir le situer dans un espace, cf. point 3.2.5). Ici, l'environnement est primordial, l'importance est donnée aux événements et non plus aux émotions du héros. La prédominance de l'espace est nécessaire pour la suite du récit, en commençant avec la scène du jugement où l'intrusion de Bill devient un crime :

CAPE ROUGE

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. Do you understand?

L'utilisation par la Cape Rouge du mot « voir » illustre bien l'importance que Kubrick accorde à l'espace dans cette séquence. Mario Falsetto écrit à propos des travellings: « *The fluid visual style is announced early in the film by the smoothly elegant hand-held moving camera as Bill and Alice prepare to leave for the Ziegler party. Many scenes benefit from the use of the hand-held, Steadicam camera, since it allows Kubrick to expansively film the different spaces that emphasize the splendor and elegance inhabited by this wealthy strata of society* »¹⁹. A travers les outils techniques, l'espace filmique est transformé en une expression textuelle qui participe à la construction de la fable et des personnages.

Selon Mainar, l'utilisation kubrickienne des zooms sert à révéler le véritable caractère des personnages. La plupart du temps, l'accent n'est pas mis sur ce que le personnage veut transmettre, mais sur sa présence physique elle-même. Ainsi, estime l'auteur, cette accentuation est purement textuelle, un produit stylistique. Il nous semble que ce n'est pas le cas dans *Eyes Wide Shut*, où les zooms signifient par delà leur statut stylistique. En voici quelques exemples. Pour la scène du joint, Kubrick lie le plan montrant Alice sortir la boîte contenant la marijuana de l'armoire à pharmacie et la scène elle-même par un insert explicatif (cf. point 3.2.4) montrant les mains d'Alice roulant le joint. Après

¹⁹ Mario Falsetto, op. cit. p. 76. « *Steadicam: this camera stabilization system, invented and operated by Garrett Brown and distributed by Cinema Services Corporation, is used extensively in The Shining, Full Metal Jacket, and Eyes Wide Shut. The steadicam was the first practical body-mounted motion stabilization platform for achieving nearly jiggle-free cinematography* ». *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 356

l'insert, un gros plan montre Alice, tirant une bouffée d'herbe. Progressivement, la caméra recule – Alice apparaît à moitié couchée au lit, son mari, se tenant assis derrière elle, l'observe.

L'image initiale montrant Alice seule avec le joint met l'accent sur la présence de la drogue en tant que moyen qui facilitera la révélation d'un secret qui lui tient à cœur. Lors du zoom out, le spectateur découvre l'espace qu'occupent les Harford : le lit rouge foncé et la lumière jaune dorée provenant de la lampe sur la table de nuit constituent un contraste majeur avec la lumière bleue qui pénètre à travers la fenêtre de la salle de bain en arrière fond. Ce mélange de couleurs suggère une recherche esthétique de la part du cinéaste, mais symbolise également le décalage entre le dedans a priori familier et protecteur (couleurs chaudes) et le dehors inconnu et potentiellement dangereux (couleur froide). La présence de la lumière bleue sous-entend toutefois que la frontière entre les deux mondes ne tient qu'à un fil et que la menace guette la stabilité familiale : l'aveu d'Alice déclenchera le désir de Bill à se mêler à cet univers inconnu pour échapper à la rupture inattendue de la routine du couple²⁰.



Un zoom in a lieu au moment où Alice a terminé son monologue. Le téléphone sonne et Bill décroche l'appareil. Pendant la conversation, la caméra avance vers le héros depuis un plan américain jusqu'à un plan rapproché. Bill apprend la nouvelle de la mort de Lou Nathanson. Selon David Hughes, la mort du patient de Bill fait écho à la mort potentielle du couple, puisqu'Alice était prête à tout quitter pour un autre²¹. Ce zoom in se focalise sur le visage de Bill pour témoigner de son bouleversement face à la confession de son épouse, mais également parce que cet appel lui donne un prétexte de la fuir (l'accent étant donc mis à la fois sur l'expression du visage et sur le contenu de l'appel téléphonique). L'expression anglaise « saved by the bell » prend toute sa signification ici : Bill est sauvé par l'appel, et peut quitter le foyer légitimement pour satisfaire à son devoir professionnel sans confrontation avec Alice. Le fait que l'appel arrive à un moment crucial du récit révèle pour Larry Gross l'élément onirique du film²².

Un autre zoom in est utilisé à Somerton, lorsque Bill observe à l'écart la bizarre cérémonie d'ouverture. Le plan 290 est un plan moyen des femmes sur le tapis rouge qui, agenouillées, passent entre elles un baiser symbolique (étant empêchées par les

²⁰ Le photogramme provient du site www.nicolekidmanunited.com

²¹ David Hughes, *The complete Kubrick*, op. cit. p. 253

²² Larry Gross, *Too late the hero*, article publié dans *Sight and Sound*, septembre 1999. p. 21

masques). Le plan suivant est un zoom in progressif sur le balcon au-dessus du spectacle depuis la position de Bill. Deux hommes masqués tournent lentement la tête en direction de Bill. Le zoom s'arrête sur un plan rapproché. Puisque le spectateur connaît la position de Bill dans la salle, il en déduit que le zoom in est le regard du héros. Mais le plan 292 montre un Bill toujours observant la cérémonie. En d'autres termes, il ignore avoir été repéré. Ce zoom a donc été destiné au spectateur – il suggère à ce stade du récit l'importance de l'homme au tricorne, qui est non seulement celui qui dénoncera Bill mais qui est probablement Victor Ziegler lui-même. Le film ne cesse de mettre en lumière l'ignorance de Bill concernant son environnement. Les zooms dans *Eyes Wide Shut* remplissent donc à notre avis une fonction narrative, ils véhiculent un sens.

Les couleurs du cinéma kubrickien produisent du sens en établissant des liens avec des éléments internes ou intertextuels. Elles participent à la construction des symboles et des métaphores au sein du récit²³. Les couleurs dominantes d'*Eyes Wide Shut* sont le rouge, le bleu et le vert. Elles sont tantôt employées comme couleurs-lumières (voir ci-dessus ainsi que point 2.4), tantôt comme couleurs-objets. Diane Morel consacre un chapitre à ces dernières. Nous avons choisi de citer son analyse de la couleur rouge : « *Le rouge est la couleur traditionnelle des rideaux de théâtre, qui masquent puis encadrent la scène. Dans la chambre à coucher de Bill et Alice, les rideaux viennent encadrer la confession d'Alice. Après son rire hystérique, elle s'assied, dos au mur, sous la fenêtre, bien encadrée par les rideaux rouges qui soulignent le caractère théâtral de la scène. Ce côté théâtral du rouge intervient aussi au cours de la soirée chez les Ziegler, où l'estrade où jouent les musiciens est tendue de rouge, comme un prélude au cercle rouge de l'orgie. Cette théâtralité se retrouve également dans le costume du maître de cérémonie de l'orgie, tunique pourpre évoquant les habits des autorités ecclésiastiques. Le rouge est également associé à des éléments de transition : la femme de Ziegler, au moment où elle accueille Bill et Alice, dans le hall de sa maison et leur ouvre l'accès à sa demeure, porte une robe rouge ; la porte de l'immeuble de la prostituée, devant laquelle Bill hésite un instant, est rouge vif. Quant à la voiture qui conduit Bill de la grille au Manoir de l'orgie, elle est rouge également. Enfin, la porte tournante de l'hôpital où se rend Bill à la recherche de Mandy est ornée d'une flèche rouge. A ces moments, le rouge semble souligner qu'un passage, l'entrée dans un monde différent est en train de s'effectuer. Enfin, l'explication finale des deux personnages a lieu sur leurs canapés rouges, lieu symbolique de la psychanalyse s'il en est* »²⁴. Le tapis rouge du billard de Ziegler, qui figure dans la longue scène explicative à la fin du film, ne constitue toutefois pas un « lieu de transition ». Ziegler fait tout son possible pour persuader Bill que la mort de Mandy n'était qu'un accident. Mais le discours de Ziegler dévoile que la vie des petites gens ne vaut rien à ses yeux. Se souciant de sa propre réputation, il ne protège que les richissimes. Lors de la

²³ Christian Metz précise que la notion de métaphore n'a pas de véritable équivalent au cinéma. Dans une vraie métaphore, la ressemblance entre deux termes comparés n'est pas explicitée : nous disons « feuille de papier » et non pas « un papier aussi mince qu'une feuille ». Dans les métaphores filmiques, les deux termes sont co-présents et leur ressemblance est de ce fait explicitée. A titre d'exemple, les rues désertes de New York sont une métaphore de la solitude émotionnelle de Bill. La vraie métaphore suppose un transfert de signification. Ce transfert a pour conséquence qu'à l'arrivée le deuxième terme est seul présent : en parlant de feuille de papier, la feuille d'arbre est absente. Le cinéma ne peut que faire un rapprochement de deux termes qui frôle la métaphore. Metz parle « *des juxtapositions syntagmatiques entraînant un effet sémantique de suggestion de ressemblance* ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, op. cit. pp. 75-77

²⁴ Diane Morel, op. cit. pp. 118-119

conversation, il joue avec les boules de billard en les poussant aléatoirement dans toutes les directions sur un tapis rouge sang. Ces boules sont précisément ces petites gens dont Bill fait également partie. La couleur rouge ici fait plutôt penser au sang que Ziegler a sur ses mains, au sens propre comme au figuré.

Le vert semble être une couleur que Kubrick associe à la mort *et* au désir. Nous avons déjà évoqué le lien entre le vert de la salle de bain de Ziegler et le vert de la morgue. A cela s'ajoute le vert de la chambre du défunt Lou Nathanson où, en présence du cadavre de son père, Marion embrasse Bill avec ferveur. Une réflexion intertextuelle rappelle également la salle de bain verte dans *The Shining* où Jack Torrance pose ses lèvres sur la bouche d'une splendide femme nue qui se transforme au cours du baiser en une grotesque femme âgée, à moitié décomposée.

En sommes, nous pouvons conclure que la présence très élaborée des couleurs dans *Eyes Wide Shut* joue un double rôle : elle est à la fois symbolique et esthétique. La fonction symbolique relie les scènes/les séquences entre elles pour ainsi s'étaler sur tout le récit : « *the elements of décor, color, costume, cinematography and lightening are continually reworked throughout the film and allude to each other. They reinforce the reading that much of the film is a poetic rendering of Bill's consciousness and often stand for his emotions* »²⁵. La fonction esthétique souligne la composition des plans et leur beauté, car le cinéma n'est pas uniquement un moyen de communication qui transmet un message. C'est également un art visuel dont la valeur esthétique s'exprime à travers la composition des images.

4.4 La mise-en-scène²⁶

Mainar définit la mise-en-scène comme le moyen permettant au texte filmique de produire le sens à travers le style plutôt qu'à travers le développement des personnages. Les différents lieux présentés dans le récit font partie de la mise-en-scène, car ils participent à la construction de sens. Dans certains films kubrickiens les lieux symbolisent les changements de l'intrigue (*2001, Full Metal Jacket, Barry Lyndon*) ; dans d'autres, ils témoignent de différents points de vue et deviennent ainsi les représentations des forces antagonistes de la fable (*Dr. Strangelove*). Et dans d'autres cas encore, les lieux restent inchangés, faisant figure des milieux extérieurs et états mentaux des personnages (*The Shining*). *Eyes Wide Shut* fait partie de la deuxième catégorie car il y a une frontière très marquée entre le foyer et le monde extérieur. Lorsque Bill retourne à la maison après son humiliation à Somerton, il jette un coup d'œil dans la chambre de sa fille, comme s'il voulait se rassurer que sa vie de père de famille continue malgré les expériences vécues. Après sa visite chez Ziegler, il fait de nouveau le tour de l'appartement comme une sorte de thérapie cathartique chassant les démons venus du dehors.

Selon Mainar, la composition des plans produit souvent chez Kubrick l'effet d'extériorisation. Le cinéaste recherche des images parfaites, voire symétriques. Cette recherche est notamment prononcée au début et à la fin de ses films. Le premier plan d'*Eyes Wide Shut* n'en est pas une exception. Alice, se situant au milieu de l'image, est encadrée des deux côtés par des colonnes blanches : « *This isolated shot of Alice undressing is reminiscent of the silent cinema in which, very often and particularly in*

²⁵ Mario Falsetto, op. cit. p. 138

²⁶ Luis M. Garcia Mainar, op. cit. pp. 46-54

introductory scenes, a character is seen in images which are not tied to any particular point in the action, framed by two intertitles. Here we may choose to locate the image of Alice before the evening at Ziegler's but we can also see it as a thing in itself, as a portrait »²⁷. Le fait de regarder une femme se dévêtir au début du film suggère plusieurs choses : le dos qu'Alice tourne au public indique sa face cachée ; l'enfermement d'Alice par les colonnes dans la chambre à coucher peut être une allusion à son statut de femme au foyer ; les colonnes seront également visibles chez les Ziegler et dans le manoir ; enfin, la nudité féminine sera une image récurrente dans le récit, avec son apogée à Somerton. A travers tout le film, Bill gardera son statut de voyeur, sans jamais passer à l'action (tout comme le spectateur qui regarde le film sans pouvoir participer). Le regard est donc central ici. C'est le regard qui provoquera le déclenchement du récit, puisque le désir d'Alice sera éveillé par le simple regard du marin : « *I first saw him that morning in the lobby. He was checking into the hotel and he was following the bellboy with his luggage to the elevator. He...glanced at me as he walked passed. Just a glance. Nothing more. But I could hardly...move* »²⁸. Le style créé par le cinéaste à travers les compositions parfaites participe donc à la construction du sens.

Les éléments de la mise-en-scène comme les accessoires sont utilisés par Kubrick en tant que véhicules de sens contribuant à la création des métaphores. Voici comment Tim Kreider interprète la présence des objets d'art dans *Eyes Wide Shut* : « *The paintings that cover the Harfords' walls from floor to ceiling almost all depict flowers or food, making explicit the function of art in their environment as mere décor-art for consumption. Most of them probably come from Alice's defunct gallery, which brokered paintings like any other commodity. (...) The apartment of Bill's patient Lou Nathanson is decorated with even more expensive objects d'art; Victor Ziegler has a famous collection, including antique china arrayed in glass cases, a soaring winged statue of Cupid and Psyche in his stairwell; and the house in Somerton is hung with tapestries and oil portraits of stern patriarchs, and decorated in appropriated historical styles from Medieval to Moorish to Venetian to Louis XIV. Like the trashed mansion of the renowned playwright and pedophile Clare Quilty in Lolita, these people's houses are tastefully stacked with the plundered treasures of the world. (...) And Kubrick emphasizes that culture erudition have nothing to do with goodness or depth of character; in this film they have more to do with the exhibitionistic display of imperial wealth* »²⁹. Les masques et les mannequins ont également des fortes connotations symboliques. Les mannequins dans la boutique de Millich font écho aux femmes masquées à Somerton, mais également à la propre fille du propriétaire qui avec son teint pâle et visage immaculé fait penser à une poupée de porcelaine – lors de la seconde visite de Bill à « Rainbow Fashions », le comportement de deux hommes Japonais vis-à-vis de la fille indique qu'ils s'amuse avec elle comme avec un jouet. Lorsque Bill demande à Ziegler l'identité de la femme qui l'a sauvé, ce dernier répond « une pute » ; de même, quand Bill lui demande le nom de la fille à la salle de bain, Ziegler hésite avant de se rappeler de son nom, car cela n'a pour lui aucune importance : les masques portés par les femmes à Somerton les objectivent et les rendent identiques aux yeux de tous les Ziegler présents à l'orgie. A propos des masques portés dans *Eyes Wide Shut*, Marcello Walter Bruno écrit : « *Le mot "personnage" dérive de "personne" qui en latin signifie justement le masque ; notons également qu'en français "personne" peut vouloir dire "aucune personne" – est l'élément central du dernier film, utilisé à la fois comme accessoire pour l'orgie et comme symbole de tous les faux-semblants de la vie*

²⁷ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, op. cit. p. 47

²⁸ Op.cit.

²⁹ Tim Kreider, op. cit.

sociale diurne et nocturne »³⁰. Les mannequins sont aussi utilisés dans *Clockwork Orange* en tant que meubles anthropomorphiques dans le Korova Milk Bar. Une telle utilisation du corps féminin a poussé certains auteurs de qualifier Kubrick de misogynne : « *Malheureusement, dans les années récentes, les portraits de femmes les plus largement répandus ont été tracés par des metteurs en scène qui n'aiment pas les femmes, la méchanceté étant une image plus à la mode que la générosité. Orson Welles, John Huston ou, dans les années soixante, Stanley Kubrick, illustrent la misogynie américaine : ils sont indifférents ou hostiles aux femmes, s'entendent mieux avec les hommes qu'ils comprennent instinctivement et à qui, en conséquence, ils vouent plus d'attention dans leurs films* »³¹. Tel n'est pas notre avis en ce qui concerne Kubrick et nous aurons l'occasion de développer ce point dans le chapitre 6.

La nature inexpressive des personnages est utilisée par Kubrick comme un instrument narratif. Dans la création de sens, les protagonistes fonctionnent comme des accessoires de la manipulation textuelle. Selon Mainar, Kubrick évite de donner à la psychologie des personnages une place prépondérante dans ses films. Nous avons déjà commenté son détachement vis-à-vis de Bill sous point 2.3. A cela nous pouvons ajouter que ce sont les lieux et les événements du récit qui en quelque sorte donnent la parole aux émotions du héros : la confiance et le sourire radieux de Bill à la réception de Noël sont complètement effacés quand il retourne chez Ziegler la seconde fois. Et bien entendu, les cinq images d'Alice dans les bras du marin sont une traduction visuelle par excellence de l'état mental de Bill. Un recours aux accessoires particulièrement parlant a lieu dans la séquence où Bill est poursuivi. Il s'approche d'un kiosque à journaux tout en observant son persécuteur. Ce dernier traverse la route et s'arrête devant le panneau de signalisation « stop ». Bill achète un journal dont la rubrique dit « *Lucky to be alive* ». Le panneau et le journal sont à eux seuls suffisants pour exprimer l'idée que l'enquête de Bill doit cesser ici s'il tient à la vie. Nul besoin donc de recourir aux dialogues pour communiquer une signification³².

A l'autre extrême du mutisme et de la froideur de Bill nous trouvons l'état débridé d'Alice, ses grands gestes, son discours provoquant et son expression corporelle extravagante dans la scène du joint. Nicole Kidman évoque à ce propos dans une interview : « *Stanley always was waiting for something to happen. And he wasn't as interested in "naturalistic" acting as he was in something that, for whatever reason, surprised him or piqued his interest. (...) We argued this scene a lot, Stanley and I (la scène du joint). He would say "Nicole, you should be a lawyer", because I would debate each issue of the scene and each issue of Alice's arguments. And sometimes I'd find flaws in her argument. I would say "But hold on, we've gotta fix this", because I wanted to be right. He'd say "The key thing here is you're stoned. There is no rationale. It's not even a rational argument. You're not standing up in court of law."* »³³. La drogue a donc désinhibé Alice, d'où son rire hystérique et son jeu exagéré, elle a en quelque sorte permis à Alice de signaler des problèmes sous-jacents du mariage qu'elle était incapable de mettre en parole dans son état sobre. Kubrick pourrait ainsi faire l'allusion à certains milieux sociaux où la communication tend à être superficielle et où le souci de garder la face prédomine. Bill est bouleversé, mais il ne le montre à personne, même pas, et surtout, à son épouse. C'est comme s'il tentait de préserver une image de l'homme fort, celui qui se laisse guider par la raison et non par les émotions.

³⁰ Marcello Walter Bruno, op. cit. p. 114

³¹ Molly Haskell, *La femme à l'écran – de Garbo à Jane Fonda*, Éditions Seghers, Paris, 1972. p. 153

³² Mario Falsetto, op. cit. 139

³³ Nicole Kidman interviewée pour le DVD d'*Eyes Wide Shut*, Warner Bros, 2001.

4.5 Le son³⁴

La musique est un aspect particulièrement caractéristique du style kubrickien, puisque le cinéaste y accorde une grande importance significative. La musique extra-diégétique est souvent utilisée par Kubrick pour suggérer le sens : c'est un commentaire extérieur direct du cinéaste. Nous avons déjà commenté la présence de la valse de Dmitri Chostakovich au début et à la fin d'*Eyes Wide Shut* sous point 2.4 (voir aussi point 2.2). C'est le seul morceau musical du film qui a simultanément le statut diégétique et extra-diégétique. Ainsi, non seulement la valse brise-t-elle la frontière entre la réalité et la fiction, mais encore évoque-t-elle avec son rythme fluide et agréable l'idée de la vie elle-même. Christian Metz écrivait que le réel ne raconte jamais d'histoires et qu'un événement doit être terminé pour pouvoir être raconté (cf. 3.2.1). Ainsi, la valse entendue au début et à la fin du récit suggère que ce que le spectateur a vu pendant deux heures et demie n'était qu'une parenthèse dans la vie des Harford qui, elle, ne se raconte pas. Les angoisses et les craintes de Bill pendant la projection ont été renforcées par une musique étrange et dérangeante qui souligne l'aspect événementiel du récit, brisant ainsi la monotonie et la continuité de la vie de tous les jours. A propos de la musique au cinéma, Laurent Jullier parle des groupes sonores constants, qui donne à l'oreille une impression de calme et de fini (la valse de Chostakovich), et des groupes sonores dissonants, qui provoquent le sentiment d'attente et d'indéfini (la musique récurrente de Ligeti, voir ci-dessous)³⁵. Un trait caractéristique du cinéma kubrickien est l'utilisation de la musique extra-diégétique qui s'étend sur plusieurs scènes pour ainsi les lier entre elles. Ceci transforme un morceau musical en une marque textuelle de signification. Nous pouvons constater qu'*Eyes Wide Shut* utilise beaucoup de musique associative liant Bill aux événements et témoignant de son état d'esprit. *Naval Officer* de Jocelyn Pook est entendu chaque fois que Bill imagine son épouse dans les bras du marin. Le son des violons prolongé et sombre épouse le rythme des images montrées au ralenti. Le contraste entre cette musique angoissante, accentuant les émotions de jalousie du héros, et la bande-image est d'autant plus fort que Bill imagine une Alice épanouie et passionnée, ne se souciant pas de ses promesses matrimoniales. Il y a donc un décalage significatif entre ce qu'il « voit » et ce qu'entend le spectateur. La musique est destinée au public pour une meilleure compréhension de l'état mental du personnage et de son malaise.

Un autre morceau qui intervient régulièrement est *Musica Ricercata II* de Gyorgy Ligeti³⁶. Nous l'entendons pour la première fois lorsque Bill entre dans la grande salle à Somerton où la Cape Rouge et les autres « juges » anonymes l'attendent. Ce morceau devient par la suite le symbole de Somerton et de son danger palpable. Il réapparaît quand Bill s'arrête devant les grilles du Manoir le lendemain et y reçoit la lettre de menace qui lui est destinée. Nous l'entendons de nouveau lorsque Bill se promène par les rues désertes après sa visite chez la colocataire de Domino et découvre qu'il est suivi. Il prend refuge dans un café. Lorsqu'il y lit l'article sur l'overdose de Mandy, la musique réapparaît. Le commentaire extérieur de la menace qui pèse sur Bill est souligné dans cette scène par la musique diégétique : quand Bill entre dans le café, les haut-parleurs de ce dernier jouent le *Requiem* de Mozart. Selon Mario Falsetto, la présence de cette musique souligne encore une fois le thème de la mort si prononcé à travers tout le film³⁷. Enfin, *Musica Ricercata II* est entendu au moment où Kubrick

³⁴ Luis M. Garcia Mainar, op. cit. pp. 54-61

³⁵ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, op. cit. p. 24

³⁶ Ce compositeur a également collaboré avec Kubrick pour *2001* et *The Shining*.

³⁷ Mario Falsetto, op. cit. p. 76

coupe sur le masque de bal à côté d'Alice endormie. Le morceau se poursuit quand Bill rentre à la maison, traverse les différentes pièces et s'arrête à la cuisine pour y boire une bière, indiquant ainsi que les problèmes extérieurs ont envahis le foyer familial. Son apogée a lieu au moment où le héros découvre le masque et s'effondre auprès de son épouse. Ce son de piano strident, ténébreux et insistant provoque un sentiment d'inquiétude que la seule image n'aurait pas pu transmettre.

La messe inaugurale de l'orgie est accompagnée par une musique diégétique où des phrases mystérieuses chantées à l'envers par une voix masculine très basse parodient une messe satanique (*Masked Ball* de Jocelyn Pook). L'aspect solennel de cette scène devient rétrospectivement ridicule lorsque le spectateur découvre qu'il ne s'agit que d'une variante plus sophistiquée d'une maison close. La musique suggère ici que les participants veulent donner un contenu quasi religieux et un sens supérieur à la copulation sans émotions qui a lieu dans ces soirées.

La musique des films kubrickiens révèle une tendance générale observable dans toutes les composantes stylistiques utilisées par le cinéaste : l'exploitation consciente des options stylistiques. En recourant à la musique, Kubrick dévoile que son cinéma est une construction et une création artistique où le cinéaste détient le pouvoir sur le spectateur ainsi que sur la matière profilmique.

La forme des dialogues, plutôt que leur contenu, est également une marque du cinéaste. Le sens apparaît moins à travers ce qui est dit, qu'à travers la qualité physique de la parole. Mais le contenu des dialogues lui-même permet de séparer les personnages et d'attribuer à chacun d'eux des caractéristiques propres. L'effet de psittacisme, si présent dans les dialogues de Bill, témoigne de son incompréhension face aux événements et de sa volonté de mieux comprendre en répétant les phrases. Ziegler oscille entre la fausse bienveillance exprimée à travers des phrases standardisées et sa vraie nature vulgaire, autoritaire et dangereuse. Les apparences élégantes d'Alice cache une femme qui utilise le mot « *fuck* » à toutes les occasions, contrairement à Domino qui préfère « *not put it into words* » quand Bill lui demande ce qu'elle lui propose comme service. Cela amène David Hughes à dire qu'aux yeux de Bill, Alice est inférieure à une prostituée³⁸. Tel n'est pas notre avis. Il y a certes un côté vulgaire dans le vocabulaire de Mme Harford (à sa défense, ajoutons que Bill lui-même n'est pas étranger à ce mot. L'« indignation » de Hughes peut simplement être due au fait que ces jurons soient prononcés par une femme), mais nous estimons que cela est plutôt dû au sentiment d'aisance et de confort que sa vie lui a procuré. Alice se sent libre d'être verbalement vulgaire parce qu'elle le peut : elle ne mène pas une vie « honteuse », les gros mots n'ont donc pas pour elle la même connotation que dans la bouche d'une prostituée. Domino est une jeune étudiante qui fait le trottoir pour payer ses études (l'ouvrage *Introducing Sociology* que l'on aperçoit brièvement sur son étagère en témoigne), ce n'est donc pas une prostituée stéréotypée, mais une novice qui est certainement moins aisée dans ce rôle qu'elle joue la nuit qu'une prostituée professionnelle. D'où sa gêne d'exprimer des mots dotés d'une forte signification sexuelle.

Les dialogues kubrickiens témoignent également d'un sens intertextuel. Certains passages réfèrent à d'autres textes artistiques, d'autres aux propres films du cinéaste. Dans le cas d'*Eyes Wide Shut*, la trace de la nouvelle de Schnitzler va de soi, et nous ne nous attardons pas sur ce point puisque le chapitre 5 lui est consacré. Le mot de passe *Fidelio*, également commenté au chapitre suivant, est non seulement une référence à Beethoven mais aussi à *Clockwork Orange*, puisque sa musique y domine le récit.

³⁸ David Hughes, op. cit. p. 253

Zandor Szavost³⁹ entame la conversation avec Alice en lui parlant du poète Ovide et de son œuvre *L'art d'aimer*. Selon Tim Kreider, « *Art of Love is a satiric guide to the etiquette of adultery, set among the elite classes of Augustus's Rome, full of advice about bribing servants, buying gifts, and avoiding gold-diggers. Szavost's drinking from Alice's glass is a move lifted right out of Ovid's pick-up manual* »⁴⁰. En vidant le verre d'Alice, Szavost emploie les « conseils » du poète avant de le lui évoquer. Après avoir compris que l'homme entouré par deux jeunes femmes qu'Alice observe fixement est son propre mari, Szavost décide de parler d'adultère de manière plus franche en lui demandant : « *Don't you think one of the charms of marriage is that it makes deception a necessity for both parties?* ». Cette phrase est empruntée au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde où Lord Henry dit à son ami le peintre : « *You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties* »⁴¹. La différence entre les deux phrases est que Kubrick a supprimé l'idée de la durée éternelle du mariage, probablement parce que les mariages modernes, contrairement à l'époque de Wilde, sont moins perçus dans l'imaginaire collectif comme étant à vie. Le personnage de Szavost utilise ses connaissances en matière de l'art pour séduire les femmes. Alice, grisée par le champagne, semble impressionnée par son érudition. Un autre clin d'œil à l'œuvre de Wilde est fait à la fin du film lorsqu'Alice dit à son époux que le mot « pour toujours » qu'il vient de prononcer lui fait peur. Lord Henry en dit ceci : « *Always ! That is a dreadful word. It makes me shudder when I hear it. Women are so fond of using it. They spoil every romance by trying to make it last for ever. It is a meaningless word, too. The only difference between a caprice and a lifelong passion is that the caprice lasts a little longer* »⁴². Nous constatons que Kubrick a renversé les rôles des genres qu'utilise Lord Henry en situant la crainte face à des relations éternelles sans nuages de côté de la femme. Cela suggérerait de la part du cinéaste qu'Alice est plus lucide et plus réaliste que son mari (c'est également une idée suggérée par Schnitzler). Le couple a certes surmonté une crise, mais il n'est pas protégé contre d'éventuelles difficultés à venir. Mainar conclut que les dialogues dans le cinéma kubrickien soulignent la tendance du cinéaste à exploiter chaque élément de signification pour l'ajouter à la complexité du texte filmique. Les références intertextuelles accompagnant les dialogues dévoilent que le récit n'a pas de sens autonome, mais est au contraire un carrefour de significations dont certaines lui sont extérieures.

4.6 L'organisation narrative : la symétrie et le parallélisme⁴³

Dans le cinéma kubrickien, l'on trouve beaucoup d'éléments organisés de manière à créer des schémas textuels symétriques. Presque tous ses films sont divisés en deux parties. A titre d'exemple, dans la première partie d'*Orange Mécanique* Alex et ses *droogs* nuisent à la société. Dans la seconde partie, c'est la société qui châtie le héros déchu. *Eyes Wide Shut* semble suivre cette tendance. La première partie s'achève avec l'aveu d'Alice, la seconde partie est consacrée à la tentative de vengeance de Bill.

³⁹ Le personnage de Szavost ne figure pas dans la nouvelle de Schnitzler; il a été inventé par le cinéaste et Frederic Raphael.

⁴⁰ Tim Kreider, *Introducing sociology – a review of Eyes Wide Shut*, op. cit.

⁴¹ Oscar Wilde, *The portrait of Dorian Gray*, Penguin Books Classics, Londres, 1985. p. 8

⁴² Ibid. p. 29 La fin kubrickienne ressemble moins à celle de *Rien qu'un rêve* qu'au passage d'Oscar Wilde cité ci-dessus. Concernant la fin de Schnitzler, voir point 5.1; concernant celle d'*Eyes Wide Shut*, voir points 6.6 et 6.7.

⁴³ Luis M. Garcia Mainar, op. cit. pp. 61-70

L'ordre de la fable proposé par le texte filmique est utilisé pour lier entre elles des scènes se déroulant à des moments temporels différents. Ces liens témoignent souvent du contraste et de l'opposition. Le dernier film de Kubrick contient un grand nombre de parallèles. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons commenter certains d'entre eux. Bill et Alice se font baratiner presque simultanément par des inconnus. Lorsque Bill est appelé au premier étage, le montage alterné entre la salle de bain de Ziegler et les flirts ayant lieu en bas marque une frontière entre le privé et le public, les apparences et la réalité ainsi qu'entre le désir et de la mort. Comme l'écrit Larry Gross : « *Of course the scenes of Bill and Alice "playing" at flirtation downstairs have no literal connection with the perversions going on upstairs, yet, their temporal proximity makes them feel linked. Already our conscious ways of organising meaning are under attack, and we start asking ourselves interpretative questions: what does the fact that this disparate activity is happening under the same roof point to? Is the upstairs evil just the other side of the barely restrained sexual decorum maintained downstairs?* »⁴⁴. La scène de la salle de bain n'est qu'un prélude à la gloutonnerie charnelle qui attend le spectateur au manoir. La salle de bal où Szavost mène son jeu de séducteur fait écho à la piste de danse à Somerton où des hommes au statut égal, voire supérieur à celui de Szavost, dansent avec des femmes qu'ils n'ont nullement besoin de séduire ni d'impressionner, puisque ces femmes sont devenues une marchandise. Enfin, il y a un parallèle entre le Hongrois cultivé et Millich, son homologue slave plus rustre et moins fortuné.

La confession d'Alice est suivie par la déclaration d'amour de Marion. Dans les deux cas, Bill garde son calme et reste à l'écoute. Selon Larry Gross, l'explosion émotionnelle de Marion est une expression visuelle des sentiments que Bill n'arrive pas à extérioriser⁴⁵. Il y a également une ressemblance physique entre Mme Harford et Mlle Nathanson ainsi qu'entre Bill et Carl, le fiancé de Marion. Diane Morel écrit : « *Cela apparaît aussi bien dans le choix de l'acteur (brun, même corpulence et âge que Tom Cruise, la seule différence notable est qu'il porte des lunettes) que dans la mise en scène. Aucune ressemblance entre les personnages n'est induite par la nouvelle. Kubrick introduit le thème du double, en résonance avec celui de la répétition, lors de l'arrivée de Carl. Nous quittons le point de vue de Bill pour voir quelque chose qu'il ne voit pas : l'entrée de Carl. Et celle-ci s'effectue exactement de la même manière que lors de l'arrivée de Bill quelques minutes plus tôt, à l'exception notable que les plans sont inversés, comme dans un miroir. (...) L'entrée de Carl inverse la perspective et fait reprendre conscience de la présence du mort et de l'incongruité de l'aveu de Marion. La réalité reparait dans un endroit qui avait peu à peu glissé dans l'irréel. Carl apparaît lui-même davantage ancré dans le réel, comme s'il n'était pas le double de Bill, mais que c'était plutôt Bill, son double fantasmatique. Kubrick fait ainsi endosser à Bill vis-à-vis de Marion le rôle du marin vis-à-vis d'Alice : il devient une figure fantasmatique, celle de l'homme pour qui on pourrait tout quitter sur un coup de tête* »⁴⁶. Le cadavre à peine visible de Lou Nathanson sera remplacé à la fin du récit par celui de Mandy, exposé à la lumière crue de la morgue dans toute sa nudité. Le rapport entre le désir et la mort est également présent dans la scène où Bill interroge le concierge sur la manière dont Nick Nightingale a quitté l'hôtel. Le héros redoute que la disparition de son ami puisse être fatale, tandis que le concierge si ouvertement homosexuel ne cache nullement son attirance pour Bill.

⁴⁴ Larry Gross, *Too late the hero*, op. cit. p. 20

⁴⁵ Ibid. p. 21

⁴⁶ Diane Morel, op. cit. pp. 53-54

Plusieurs auteurs voient les femmes rencontrées par Bill comme les doubles de son épouse. Ainsi, Lee Siegel écrit : « *Just as every enchantress Odysseus meets on his voyage home is an echo of his thralldom to Penelope, every woman Bill meets is a version of Alice* »⁴⁷. Richard Jameson poursuit la même idée sans toutefois évoquer un lien entre Homère et *Eyes Wide Shut* : « *Bill Harford's penchant for encountering redheaded shadows of his beloved wife bespeaks a deep ambivalence about honoring his marriage vows and accepting the inevitability of so many attractive women finding him irresistible* »⁴⁸. Enfin, Marion Falsetto fait une lecture freudienne de la ressemblance visuelle entre toutes ces femmes : « *It is, of course, not accidental that all the women in the film look like Alice, very tall, thin and beautiful, since they may all be projections of Bill's unconscious* »⁴⁹. Tout comme Dorothy dans le *Magicien d'Oz*, Bill fait un voyage au bout de l'arc-en-ciel, uniquement pour constater, comme le fait l'héroïne du livre, que « *there is no place like home* »⁵⁰. A ce propos, le nom « Rainbow Fashions » de la boutique de déguisement tenue par Millich n'est pas anodin. A la réception de Noël, les deux mannequins avaient déjà évoqué la notion de l'arc-en-ciel, mais la suite des événements avait été interrompue par l'overdose de Mandy. Grâce aux costumes de Millich, Bill peut enfin aller au bout de son désir. Mais sa curiosité a un prix : la menace de mort et la mort réelle de la femme qui se sacrifie pour lui.

Enfin, dans *Eyes Wide Shut*, il y a aussi des répétitions de lieux. Bill se rend deux fois à Somerton. Avec sa première visite, il espère terminer sa quête de vengeance, ou au moins échapper au foyer familial devenu chaotique. L'atmosphère théâtrale du manoir affaiblit la frontière entre le rêve et la réalité. D'où le retour diurne de Bill afin d'élucider les mystères de la nuit. Lors de sa deuxième visite chez Millich, Bill est choqué de découvrir que le propriétaire est devenu le maquereau de sa propre fille. L'idée que l'argent corrompt les gens permet de faire le lien entre Millich et Ziegler. Ayant été interrompu dans ses projets par l'appel d'Alice, Bill décide de rendre une deuxième visite à Domino. Le fait qu'elle soit absente ne semble pas le déranger, car il entame une conversation coquine avec sa colocataire. Cette seconde visite sera cependant un choc, mais aussi un soulagement, quand il apprendra que la fille avec laquelle il avait envisagé de passer la nuit est séropositive. Ses projets semblent décidément être voués à l'échec. Enfin, la seconde visite chez Ziegler établit clairement la soumission de Bill à son patient. Le petit poisson s'est fait prendre par des pêcheurs omniscients et omniprésents.

Pour Mainar, les parallèles et les contrastes contribuent à la création de sens dans le cinéma kubrickien. Le style tend à devenir chez le cinéaste la partie intégrante du regard sur le monde exprimé par le récit. L'utilisation récurrente de certaines options textuelles finit par devenir une marque d'intelligibilité et un véhicule expressif. Chaque élément isolé acquiert un sens par rapport à la thématique générale du film, que ce soit au niveau de la mise-en-scène, des dialogues, du montage ou de l'organisation narrative.

4.7 La forme narrative⁵¹

⁴⁷ Lee Siegel, *Eyes Wide Shut*, Harper's Magazine, octobre 1999. Trouvé sur www.findarticles.com/p/articles/mi_m1111/is_1793_299/ai_55881919

⁴⁸ Richard T. Jameson, *Ghost Sonata*, Film Comment, septembre 1999. Trouvé sur www.findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_5_35/ai_55982818

⁴⁹ Op. cit. p. 81

⁵⁰ Diane Morel, op. cit. pp. 121-122

⁵¹ Luis M. Garcia Mainar, op. cit. pp. 70-80

Comme cela a déjà été évoqué sous point 2.3, les films kubrickiens adhèrent au format de la narration canonique⁵². Pour Mainar, le montage alterné semble être la stratégie stylistique qui participe le plus à la construction de ce type de narration : l'alternance entre lieux différents privilégie une forme du récit qui évolue à travers la confrontation entre deux idées et dont la résolution finale est un compromis entre elles. Ainsi, dans la scène de réconciliation, les Harford s'avouent la possibilité de la tentation, mais se décident de la confronter dorénavant de façon plus ouverte. Le but principal de ce mode narratif est la fabrication de cohérence. Les développements potentiels de l'intrigue sont limités à un petit nombre de possibilités, évitant ainsi l'effet de surprise et préservant la cohérence du récit. Le cinéma kubrickien affiche une préférence pour la motivation compositionnelle, intertextuelle et artistique plus que pour une motivation réaliste⁵³. Ses films ne prétendent pas dépeindre la réalité, mais se tiennent aux règles qu'ils ont eux-mêmes établies. Certaines options stylistiques de Kubrick contribuent à donner forme au récit que le spectateur attribuera à un certain genre cinématographique. Aucun de ses films n'appartient toutefois exclusivement à un seul genre : sous leur apparence ils sont composés par une multitude de conventions génériques. *Eyes Wide Shut* commence comme un mélodrame, mais se transforme peu à peu en une quête existentielle et une enquête policière. Mainar cite l'exemple de *Full Metal Jacket* qui s'oppose aux films sur la guerre au Viêt-nam puisqu'il altère le schéma conventionnel d'entraînement suivi par le succès sur le front : l'entraînement ici est suivi par le chaos du champ de bataille. La conscience qu'a Kubrick de briser les conventions est accompagnée par la motivation artistique : les zooms accentuent la physicalité du texte, la nature inexpressive des acteurs transfère la création de sens aux manipulations textuelles, la musique utilise le texte filmique comme une source de signification, les couleurs transforment un espace en un véhicule de sens puisqu'elles attirent l'attention sur leur présence physique.

Une stratégie fréquemment utilisée par le cinéaste est le contrôle de la quantité d'information à laquelle accède le spectateur et la façon dont elle est présentée : cette information est soit donnée au début soit s'étale-t-elle à travers tout le récit. Mainar divise les films kubrickiens en deux catégories. *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Dr. Strangelove*, *A Clockwork Orange* et *Barry Lyndon* ont une narration non ambiguë. Leur ambition est d'analyser un phénomène de la réalité ou une institution. De ce fait, l'introduction des personnages représentant certaines idées qui permettront par la suite de comprendre le récit est rapide. Dans ces films, il y a souvent une confrontation directe entre les personnages et la société dont ils font partie. En revanche, *Killer's Kiss*, *The Killing*, *Lolita*, *2001*, *The Shining*, *Full Metal Jacket* et *Eyes Wide Shut* retardent le flux de l'information. Ce sont des longs métrages où les forces qui menacent les personnages ne sont pas directement révélées. Le développement des protagonistes est lent ; des événements illogiques conduisent la narration vers une issue finale inattendue. Le changement des personnages suggère la difficulté de saisir la réalité. Toutefois, que les films appartiennent à la première ou à la seconde catégorie, la dissimulation

⁵² Nous rappelons brièvement les différentes phases de la narration canonique : la situation initiale, l'explication de l'état des choses, le déclencheur, l'action, le dénouement et la situation finale.

⁵³ La motivation réaliste: lorsque le spectateur applique au film les notions de plausibilité propres à la vie quotidienne. La motivation compositionnelle: le spectateur justifie la présence d'une composante filmique particulière en fonction de sa pertinence par rapport à l'histoire. La motivation intertextuelle : concerne le genre. Ce qui est propre au film noir a moins de chance de se reproduire dans un mélodrame ou un western. La motivation artistique : le spectateur peut également percevoir certains éléments du film comme étant de l'art pour l'art. La motivation artistique met directement l'accent sur les formes et les matériaux qui composent l'œuvre d'art en question. David Bordwell, *Narration in the fiction film*, op. cit. p. 36

temporelle des informations subsiste dans les deux camps pour créer l'effet de surprise ou de suspense. Les films kubrickiens donnent accès aux faits de manière variable. Dans *Eyes Wide Shut* le spectateur n'en sait pas plus que le personnage de Bill et apprend la « vérité » en même temps que lui dans la scène explicative chez Ziegler. Parmi les stratégies les plus communicatives de son cinéma, Kubrick utilise la profondeur de champ et le montage alterné. Dans son dernier film ces deux outils existent également. L'une des profondeurs de champ réellement significative a lieu à Somerton au moment où l'homme au tricorne et la femme à ses côtés observent Bill à son insu. Le montage alterné est utilisé trois fois. La première fois il représente la similarité (le quotidien respectif des deux époux) ; la deuxième et la dernière le contraste⁵⁴ : Alice boit du lait à la cuisine en regardant la télévision, Bill se trouve dans la chambre d'une prostituée ; Bill essaie de ranimer une fille droguée en même temps qu'Alice et Szavost dansent dans une soirée mondaine. Leur nombre réduit suggère l'intention du cinéaste de retenir un maximum d'information et de créer une atmosphère onirique qui hante le film.

Pour Mainar, le trait définissant le cinéma kubrickien est l'auto-réflexion. A travers d'elle, l'aspect textuel des films est constamment souligné et les éléments de la mise-en-scène, y compris les personnages, sont manipulés dans la construction de sens. Dans ce processus de création de signification, le développement des personnages est souvent négligé au profit de leur placement dans le cadre, du mouvement de la caméra ou des commentaires en voix-off (s'il y en a). Les distorsions de certains codes cinématographiques présentent des cas où les films affichent consciemment leur statut de construction artificielle. Nous avons déjà évoqué l'utilisation kubrickienne de champ/contre-champ. La coutume veut que l'alternance entre deux personnages soit à peu près égale. En gardant son attention sur l'un des interlocuteurs, évitant ainsi le contre-champ « obligatoire », Kubrick laisse au spectateur la liberté d'interprétation des réactions des acteurs. La manipulation du texte filmique est également possible grâce à la profondeur de champ incluant des éléments de la mise en scène qui font un commentaire supplémentaire sur le déroulement du récit. Bill est filmé en travelling arrière lorsqu'il descend dans le Sonata Café où Nick joue du piano. Juste avant de pénétrer dans le bar, le héros passe à côté d'un panneau avec la mention « All exits are final ». La couleur rouge des murs de l'escalier évoque la descente en Enfer. Et en effet, c'est dans le Sonata Café que Bill prendra connaissance de l'orgie et décidera de s'y rendre. C'est aussi une couleur de désir et de passion : Bill sera guidé par elle à travers tout le récit. Le message du panneau peut signifier que quelque soit le choix de Bill, il n'y aura pas de marche arrière et il risque de regretter ses décisions. C'est un commentaire du cinéaste qui appelle son personnage à la raison, ou au moins qui le prévient des conséquences de ses actions.

Il y a trois principes qui relient le texte filmique à la fable : la causalité, la temporalité et la spatialité. Le degré de causalité varie dans les longs métrages du cinéaste. Mainar estime que les films comme *A Clockwork Orange* et *The Shining* manquent de causalité car le comportement violent de ses héros ne s'explique par aucune motivation apparente. Il en va différemment avec *Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket* où l'évolution des protagonistes est liée aux contextes sociaux qui les entourent. *Eyes Wide Shut* adhère à cette seconde catégorie, car chaque scène est liée d'une manière ou d'une autre à la suivante (notamment à partir de la rencontre avec Domino) et la dégradation de son héros est directement liée aux événements qu'il subit plus qu'il n'y participe. Une

⁵⁴ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, op. cit. p. 46

causalité si marquée suggère que Kubrick veut montrer le pourquoi et le comment d'un tel comportement, d'une telle réaction. Le montage participe à la création de la causalité. Après que Bill fond en larmes auprès de son épouse en disant qu'il va tout lui raconter, il y a une coupe franche. La scène suivante se situe au salon, au lever du jour. Il n'y a toutefois aucune difficulté pour le public à lier ces deux scènes entre elles. Tout au long du film Bill a évité d'affronter sa femme et de lui avouer sa jalousie. Finalement, c'est Alice qui l'affronte en plaçant le masque sur l'oreiller de Bill. Au moment où le héros décide enfin de se confesser, voilà que Kubrick élimine la scène pour ne montrer que les traces visuelles de cet aveu (les larmes de deux époux). Le choix pour la coupe franche, et non pour un fondu au noir, marque une volonté à faire subir brutalement au spectateur l'état d'esprit confus et bouleversé des personnages, mais aussi de faire de la confession de Bill une affaire hautement privée ne concernant que lui et son épouse. Serait-ce une façon de témoigner du malaise de l'homme à s'exprimer ouvertement sur des questions concernant la vie sentimentale ? Kubrick semble épargner Bill, blessé dans son amour-propre et ayant échoué dans sa quête de vengeance, d'une confession publique.

Les films kubrickiens manquent de flash-backs et de flash-forwards. L'arrangement temporel attire l'attention du spectateur sur les événements imminents, produisant ainsi l'effet de suspense. Certaines scènes sont présentées plusieurs fois. Comme exemple Mainar cite les génériques de *Lolita* où nous voyons une main inconnue peindre les ongles d'un pied féminin. Cette scène sera reprise par la suite dans son intégralité. Elle indique la soumission de Humbert à la nymphette. La répétition de certaines images souligne leur importance dans le récit. C'est ainsi que nous pouvons comprendre les cinq inserts érotiques du marin et d'Alice : ce qui n'a pas eu lieu a été le déclencheur du récit. Kubrick met ainsi l'accent sur certaines parties du film au niveau du syuzhet et non pas au niveau de la fable qui, elle, suit des lois propres à l'intrigue. Les ralentis accompagnant ces cinq inserts témoignent de la stylisation du texte filmique dont le but est d'établir une explication logique de changement entre ces inserts et le reste du récit, mais aussi de montrer leur signification. Selon Mario Falsetto : « *There appears to be an interesting dynamic between scenes filled with ambiguities, such as the orgy scene, that incorporates moving camera and those that seem more realistic, such as Ziegler's explanation scene, that are deliberately shot in a more static and conventional way* »⁵⁵. La temporalité continue des plans-séquences permet de rendre l'action plus réaliste. Les fondus enchaînés à Somerton effacent au contraire la notion d'un temps cohérent : Bill traverse les différentes pièces comme dans un rêve. La fluidité des travellings contraste avec les mouvements saccadés des corps nus extasiés. Les différentes manipulations temporelles sont une marque d'auto-réflexion du cinéaste sur ses œuvres, puisqu'il est conscient de l'effet qu'elles produisent.

Dans un plan cinématographique, l'espace est créé à travers la perspective, le mouvement de la caméra, le mouvement des personnages, la lumière et la couleur. Mais les films kubrickiens mettent souvent en question une telle construction. Après sa visite chez Sally où Bill apprend la séropositivité de Domino, le plan suivant le montre traverser une rue nocturne. La perspective est toutefois déformée, puisque le plan d'ensemble en plongée montre le héros décentralisé par rapport au cadre, minimisant ainsi sa présence par rapport à l'espace qui l'entoure. Ici, c'est la rue déserte qui impose sa signification. Ce plan a lieu juste avant la séquence de poursuite, la visite à la morgue et celle chez Ziegler où Bill apprendra qu'il n'est qu'un petit rouage dans une vaste

⁵⁵ Mario Falsetto, op. cit. p. 76

machinerie alimentée par l'argent et le pouvoir. En situant le personnage dans ce vaste espace vide, Kubrick suggère que Bill est insignifiant aux yeux de la haute société et qu'il ne pourra jamais connaître l'identité de ses membres : ses portes lui sont fermées. Mais les rues désertes pourraient aussi suggérer qu'en fin de compte nous traversons seuls ce chemin mystérieux qu'est la vie. Les travellings qui accompagnent Bill à travers les rues new-yorkaises et dans le manoir symbolisent la « *déambulation d'exploration ; la figure du labyrinthe, endroit qu'on arpente, où l'on se perd et se poursuit, où l'on est susceptible de revenir au même endroit par hasard et de ne rien reconnaître, est au cœur d'Eyes Wide Shut* »⁵⁶. L'espace kubrickien devient donc une métaphore d'une idée ou d'un concept, voire de la thématique du film.

L'ouvrage de Mainar permet de comprendre que tous les éléments cinématographiques employés par le cinéaste, que ce soient les dialogues, la musique, le montage, la création de l'espace ou les mouvements de la caméra, s'entremêlent dans une symbiose stylistique de signification. L'œuvre kubrickienne devient ainsi une création artistique hautement personnelle. Il est donc impossible de connaître avec certitude toutes ses motivations et son rapport aux histoires qu'il raconte. Cependant, son détachement vis-à-vis de ses personnages laisse au spectateur une grande liberté d'interprétation. Et puisque ses films sont un mélange de tradition et de modernité, il devient de ce fait plus facile à deviner le sens qu'il attribue aux déviations par rapport à la norme. Ayant ainsi situé le langage cinématographique de Kubrick, nous pouvons passer au chapitre suivant qui présentera la manière dont le cinéaste manipule la matière filmique dans la construction de l'atmosphère onirique d'*Eyes Wide Shut*.

⁵⁶ Diane Morel, op. cit. p. 17 et 22

5. Schnitzler, Freud et *Eyes Wide Shut*

5.1 *Rien qu'un rêve*

Les chapitres consacrés à David Bordwell et à Luis M. Garcia Mainar se focalisaient sur la narration filmique en tant que *processus* ; celui commentant l'œuvre de Christian Metz abordait la narration en tant que *structure*. Reste enfin la dernière approche concernant la *représentation*. Ce chapitre ainsi que le chapitre suivant seront consacrés aux idées et aux concepts véhiculés par *Eyes Wide Shut*. Ce type d'analyse n'est pas propre au médium cinématographique, mais peut être généralisé aux autres expressions artistiques. Notre ambition est de regarder par-delà les propriétés technico-expressives du film pour y trouver une signification plus globale, plus abstraite. En termes bordwelliens, c'est donc au niveau de la fable que nous allons nous situer dans le chapitre 5 et 6.

Arthur Schnitzler (1862-1931) était le fils d'un médecin juif et a vécu toute sa vie à Vienne. Suivant les pas de son père, il a obtenu le diplôme en médecine en 1885, après avoir soutenu une thèse consacrée aux traitements hypnotiques des névroses. Tout comme Freud, il s'intéressait beaucoup aux phénomènes d'inconscience, dont ses œuvres portent une trace visible¹. *Rien qu'un rêve (Traumnovelle)* était achevée entre 1921 et 1927, mais ébauchée dès 1907². A la fin des années 1960, Kubrick avait acheté les droits de la nouvelle, envisageant de la tourner après 2001. Ce n'est finalement qu'en septembre 1996 que le tournage a commencé. Celui-ci a duré cinquante-deux semaines, mais les comédiens et l'équipe sont restés à disposition jusqu'en mai 1998³. Christiana Kubrick, l'épouse du cinéaste, se rappelle comment son époux était resté attaché à l'histoire à travers les décennies : « *It was a theme that we both talked about a great deal. He thought about it in many different ways. He used to come back over the years again and again and, as you see friends getting divorced and remarried, the topic would come up again. It had so many variations and so much really serious thought to it that he knew one day that he was going to make it* »⁴. Un ouvrage résume *Rien qu'un rêve* de façon suivante : « *Schnitzler's story navigates the gray area between reality and dreams (or fantasy), between action and desire, between the conscious and the unconscious* »⁵. C'est la raison pour laquelle Kubrick, contrairement à son co-scénariste Frederic Raphael, a refusé de faire de *Rien qu'un rêve* une lecture purement onirique estimant que « *It can't all be a dream...if there's no reality, there's no movie* »⁶. Diane Morel écrit à ce propos : « *Pour permettre au spectateur de s'impliquer dans l'histoire, Kubrick préfère ancrer davantage son histoire dans la réalité et ne pas nécessairement suggérer que toute l'aventure n'était qu'un rêve. C'est dans cette perspective que Frederic Raphael a imaginé la scène d'explication autour de la table de billard entre Ziegler et Bill* »⁷. Cette scène n'éclaire cependant en rien les mystères du film puisque le discours du millionnaire est hautement ambigu.

¹ G.D. Phillips & R. Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. pp. 305-306

² Marcello Walter Bruno, op. cit. p. 109

³ Michel Ciment, *Kubrick*, op. cit. pp. 256-257

⁴ Christiana Kubrick interviewée pour Jan Harlan, *Stanley Kubrick – a life in pictures*, DVD, Warner Bros, 2001.

⁵ G.D. Phillips & R. Hill, *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, op. cit. p. 372

⁶ Ibid. p. 372

⁷ Diane Morel, op. cit. p. 39

La nouvelle, se situant à Vienne, commence le lendemain soir d'un bal masqué auquel ont assisté Florestan, médecin de 35 ans, et son épouse Albertine, femme au foyer, à la fin de la période de Carnaval. Après avoir couché leur fille de sept ans, les époux évoquent leurs rencontres respectives de la soirée précédente. Florestan a été accueilli par deux femmes vêtues de dominos rouges, mais ce flirt prometteur est resté sans suite. Albertine a à son tour été abordée par un Polonais séducteur, mais aux propos finalement trop osés. De fil en aiguille, la suite de la conversation concerne les vacances au Danemark de l'été précédent. Albertine évoque le marin qui l'avait bouleversée et pour qui elle était prête à tout quitter, Florestan confesse à son tour le désir qu'avait suscité chez lui une jeune Danoise. La sincérité d'Albertine provoque le sentiment de jalousie chez son mari. Lorsqu'il est appelé auprès d'un patient, il s'y rend avec soulagement. A l'arrivée, il apprend que celui-ci est déjà décédé. Marianne, la fille du défunt avoue son amour pour Florestan juste avant l'arrivée de son fiancé. Ses obligations professionnelles terminées, Florestan est réticent devant l'idée de retourner chez Albertine. Perdu dans ses pensées, il s'aventure trop loin et se retrouve dans un quartier chaud. Une jeune prostituée, Mizzi, l'invite chez elle. Une fois monté dans sa chambre, Florestan hésite. Voyant cela, la fille lui dit qu'il a raison d'avoir peur et qu'il la maudirait s'il lui arrivait quelque chose. Ils se quittent. Sans savoir où aller, il entre dans un café où il aperçoit Nachtigall, un ami de la faculté de médecine qu'il n'a pas revu depuis longtemps. Florestan prend connaissance de la soirée privée où Nachtigall jouera le soir même et se décide de s'y rendre. A quelques pas du café, le costumier Gibiser lui loue un déguisement. Pendant la visite de Florestan, deux hommes habillés en robes de juges et la fille du propriétaire déguisée en Pierrette sont démasqués par celui-ci. Gibiser, hors de lui, menace d'appeler la police. Avant de se rendre à la soirée clandestine, Florestan obtient de Nachtigall le mot de passe, *Danemark*. Il suit le fiacre de son ami et se retrouve devant une villa où d'autres invités se rassemblent. Les participants sont déguisés en moines et religieuses. Puis les femmes se dévêtissent pour ne garder que leurs masques ; les couples se forment pour danser dans une salle de bal. Florestan est averti à plusieurs reprises par une femme inconnue. Il refuse de partir. L'intrus est finalement découvert et conduit à la porte après le sacrifice que la femme mystérieuse a fait pour lui. Rentré chez lui, il réveille son épouse. Elle lui raconte son rêve, qui ressemble beaucoup à celui d'Alice, à la différence que Florestan est crucifié par une reine qu'il refuse d'épouser par fidélité à sa femme. Dans son rêve, Albertine trouve ce sacrifice parfaitement ridicule. Florestan est profondément blessé par le rêve et se décide de mener au bout ses aventures réelles. Le lendemain, il tente de retrouver Nachtigall, mais apprend que celui-ci a été conduit à la gare par deux inconnus. Se rendant chez le costumier, il découvre que les querelles de la veille sont oubliées : Gibiser et les deux hommes déguisés ont trouvé « *un terrain d'entente* »⁸. Le propriétaire lui glisse un sous-entendu à propos des faveurs de sa fille. Hanté par l'image de la femme splendide qui lui a sauvé la vie, Florestan retourne à la villa où il reçoit une lettre de menace. Le soir, il retourne chez Marianne qui l'accueille froidement et sans promesses. Après ce nouvel échec, il se rappelle de Mizzi et lui achète de friandises avant de sonner à sa porte. Une autre fille l'informe que Mizzi est à l'hôpital pour plusieurs semaines. Florestan est soulagé d'avoir échappé au syphilis. Pensant toujours au rêve d'Albertine et déterminé de la quitter, il entre dans un café où un article de presse l'informe sur l'empoisonnement d'une baronne dans un hôtel de luxe. A la morgue, il retrouve et scrute le cadavre. Que ce soit la femme qui l'a sauvé ou une autre, elle représente désormais pour lui les aventures de la veille, elle est « *le*

⁸ Arthur Schnitzler, *Rien qu'un rêve*, op. cit. p. 75

cadavre blafard de la nuit précédente, condamné à l'implacable décomposition »⁹. Retournant enfin à la maison, son cœur est rempli de tendresse et de sécurité. Il se décide de tout avouer à Albertine lorsqu'il découvre le masque sur le lit. Se sentant épuisé, il s'abat en larmes. Ses sanglots réveillent Albertine. Ils passent la nuit dans la chambre conjugale où les secrets de Florestan sont dévoilés. Albertine propose d'être reconnaissants d'avoir survécu à leurs aventures, réelles ou imaginaires. « *Elle lui blottit la tête contre sa poitrine. – Maintenant, j'espère que nous sommes bien réveillés, et pour une très longue période. Il allait dire : "Pour toujours", mais avant qu'il ait pu prononcer un mot elle posa un doigt sur ses lèvres tout en murmurant comme pour elle-même : "Il ne faut pas chercher à connaître l'avenir" »*¹⁰. Le jour se lève et les époux osent regarder la vie sans crainte dans une sincérité réciproque.

Sous point 4.5 nous avons suggéré que le dialogue final d'*Eyes Wide Shut* ressemble davantage à un passage de *Dorian Gray* qu'à la fin de *Traumnovelle*. A la ressemblance de Lord Henry, et contrairement à une Albertine plus prudente et docile, Alice ne craint pas d'exprimer ses opinions haut et fort (notamment dans la scène du joint où, sous l'emprise de drogue, elle provoque Bill à propos de ses patientes). Ainsi, lorsqu'elle dit « *Let's not use that word...It frightens me* » elle sous-entend moins l'impossibilité de connaître l'avenir que la crainte face à des éventuelles tentations passionnelles. En substance, Alice exprime l'idée que dans un couple rien n'est garanti et que le monde extérieur peuplé de corps, de désirs et de regards peut à tout moment envahir le foyer conjugal (le message de Schnitzler est semblable, mais moins prononcé. Ceci pourrait être dû à l'impact des images iconiques que la littérature est incapable de produire). En fin de compte, les Harford ne sont que des mortels susceptibles des erreurs et des faux pas. La réconciliation de Florestan et Albertine a lieu dans la chambre conjugale : lieu intime par excellence où la tendresse retrouvée chasse les rancunes. Bill et Alice se retrouve dans un magasin de jouets où le centre d'attention est leur fille. C'est en quelque sorte l'innocence de l'enfant, dans ce monde peuplé de poupées et de peluches, qui fait l'intermédiaire de négociation entre les parents perplexes et confus. La dernière phrase de la nouvelle évoque le rire de l'enfant, mais celui-ci ne fait que rappeler aux parents déjà réconciliés la naissance du nouveau jour. Les Harford semblent avoir plus de peine à résoudre leurs problèmes sans intervention extérieure.

La description du désir féminin dévoilé par la nouvelle avait certainement choqué les contemporains de Schnitzler, d'autant plus que ces pulsions à peine identifiables ou compréhensibles sont verbalisées par une femme qui a priori a tout pour être heureuse (en revanche, le fait que le père costumier devient le proxénète de sa propre fille reste encore aujourd'hui un sujet sensible, fort heureusement d'ailleurs). Les tentations de Florestan au contraire paraissent certainement plus « naturelles ». Kubrick a supprimé l'aveu de Florestan concernant la jeune Danoise, estimant probablement qu'aux yeux du public contemporain celui-là devrait susciter de la jalousie réciproque, ce qui aurait modifié le récit. Malgré les soixante-dix ans qui séparent les deux œuvres, les modifications de Kubrick sont cependant minimes. Les Harford ont acquis un statut économique supérieur ; Alice est plus revendicative qu'Albertine ; les participants à l'orgie appartiennent au monde des hautes finances et de la politique plutôt qu'à l'aristocratie ; la soirée clandestine est transformée en une orgie frénétique ; le syphilis est remplacé par le SIDA ; mais le thème principal du désir, de la mort et de l'amour reste intact. Le livre indique clairement que le rêve d'Albertine, où Florestan se fait

⁹ Ibid. p. 99

¹⁰ Ibid. p. 102

humilier sous le regard hilarant de son épouse, relance ce dernier dans la poursuite de vengeance : « *Au fur et à mesure qu'elle avait progressé dans la relation de son rêve, ses propres expériences, à lui, lui étaient apparues risibles, inexistantes, du moins dans l'état actuel des choses. Il se jura de les poursuivre, et de leur donner à toutes une conclusion* »¹¹. Cela est moins prononcé dans le film, où l'esprit de Bill est toujours hanté par les mêmes images d'infidélité d'Alice : n'ayant pas recours à la voix-off, Kubrick censure les pensées de son héros concernant le rêve. Selon Diane Morel, le rêve d'Alice ne rend pas Bill jaloux mais lui fait peur à cause de sa coïncidence avec ses propres expériences. Il ne retourne donc pas aux endroits déjà visités pour se venger, mais pour comprendre¹². Ceci n'est juste qu'en partie, car jusqu'au dénouement de l'histoire, le héros n'arrive toujours pas à se débarrasser des images érotiques de son épouse et du marin créées par sa jalousie.

Certains éléments de la nouvelle sont repris par Kubrick dans un contexte nouveau. Marchant dans les rues viennoises après avoir quitté l'appartement du patient décédé, Florestan pense avec dégoût à la décomposition du « *corps maigre étendu sous la couverture de flanelle brune. Il était heureux d'être en vie. Selon toute probabilité ces choses ignobles ne le menaçaient pas encore* »¹³. Kubrick déplace la phrase « *Heureux d'être en vie* » à la fin du récit sous forme de rubrique de journal (« *Lucky to be alive* »). Celle-ci ne sous-entend plus les risques liés à la profession de médecin ni la fugacité de la vie, mais la chance que Bill a eue d'avoir échappé à un danger dont il ne soupçonne même pas les véritables ampleurs. Sous point 4.6 nous avons évoqué la ressemblance physique entre Alice et les femmes rencontrées par Bill. La lecture de *Traumnovelle* indique que ceci n'est pas fortuit : en se rendant à la morgue, Florestan « *se sentit frissonner et se rendit compte brutalement qu'en cherchant à retrouver cette femme il avait constamment évoqué l'image de la sienne* »¹⁴. *Eyes Wide Shut* visualise donc ce qu'expriment les pensées de Florestan. Les dominos portés par les femmes au début de la nouvelle ont donné le nom à la prostituée rencontrée par Bill. Dans le film, Domino représente deux choses : les événements auxquels Bill est mêlé se suivront comme les pièces du jeu ; l'habit que ce mot désigne évoque la visite prochaine chez Millich et bien entendu les déguisements des invités à Somerton. Le bal masqué auquel assistent Florestan et Albertine deviendra dans le film l'orgie anonyme. Ce n'est donc pas un hasard si le morceau musical entendu pendant la cérémonie d'ouverture s'appelle *Masked Ball*.

5.2 Vienne de Schnitzler et New York kubrickien

La transposition de la nouvelle à New York porte des traces autobiographiques du cinéaste puisque Kubrick est né dans cette ville. Beaucoup de scènes se déroulent à Greenwich Village (Sonata Café, l'appartement de Domino, Rainbow Fashions) où Kubrick a lui-même vécu en tant que jeune adulte¹⁵. Dans *Eyes Wide Shut*, New York « *est une ville de cauchemar, en forme de labyrinthe, que l'on retrouve magnifiée, sublimement recréée dans un studio de Londres par un cinéaste qui se souvient des clubs de jazz, de Greenwich Village, de bars de sa jeunesse. (...) Mais Manhattan est*

¹¹ Ibid. p. 70

¹² Diane Morel, op. cit. p. 41

¹³ Arthur Schnitzler, *Rien qu'un rêve*, op. cit. p. 25

¹⁴ Ibid. p. 92

¹⁵ Jan Harlan, *Stanley Kubrick – a life in pictures*, op. cit.

aussi dans *Eyes Wide Shut* une ville intemporelle, une cité étrange qui semble trouver ses origines dans une Europe centrale dont l'esprit imprègne nombre de plans. Kubrick, dont les ancêtres paternels et maternels ont quitté l'empire austro-hongrois pour les États-Unis au XIX^{ème} siècle, a toujours manifesté une prédilection pour la culture du monde germanique. (...) La Vienne fin de siècle, celle de la Joyeuse Apocalypse, où naissent la sociologie moderne et la psychanalyse, où l'effondrement de l'empire des Habsbourg secoue autant les fondements de l'Europe qu'un siècle auparavant la Révolution française, offre comme une reprise, sur un mode plus sombre, du climat de l'*Aufklärung* finissant. Kubrick ne pouvait qu'être sensible à cette vision du monde où les ambiguïtés de la nature humaine répondent à l'inquiétante ambivalence de l'univers »¹⁶. New York – ville dynamique, ville multiculturelle, ville où tout est possible. Ce n'est pas par accident que l'autocollant sur l'armoire de Domino annonce « I ♥ New York ». En quelques jours Bill sombre dans un gouffre au sein de sa propre ville dont il ne connaissait pas l'existence pour ensuite revenir dans un monde familial et familial. Les dimensions inconnues de la mégalopole correspondent sur le plan intime aux facettes cachées d'Alice. Le cinéaste new-yorkais Martin Scorsese disait à propos du film : « *People said the streets weren't like New York. I said "In a way, it doesn't matter. Look at the name of the street. No such street exists in New York". In a funny way, it's as if you're experiencing New York in a dream* »¹⁷. Ce qui n'a pas eu lieu va provoquer la suite des événements. Ce n'est donc pas étonnant si la frontière entre le rêve et l'état éveillé est extrêmement fragile dans le dernier film de Stanley Kubrick. Celui-ci « *mesure l'impact des mots sur l'imaginaire et la façon dont l'imaginaire peut influencer ensuite sur les actes* »¹⁸. En termes sociologiques, nous pouvons appeler cela une prophétie autocréatrice.

Mais le fait de transposer ainsi la nouvelle n'exprime pas seulement un élan nostalgique du cinéaste : c'est également un calcul de rentabilité. Le public, nourri amplement par les films hollywoodiens, s'identifie davantage à cette ville américaine qu'à la Vienne de Schnitzler. A cela s'ajoute l'ancien couple marié célébrissime Cruise/Kidman choisi pour les rôles principaux. Tout au long de sa carrière, le souci de Kubrick a oscillé entre les histoires qui le captivaient et le succès commercial. Un défi qui n'est pas toujours facile à relever. A la demande de Kubrick, *A Clockwork Orange* avait été retiré des salles anglaises à cause des vagues de violence parmi les jeunes dont les origines étaient imputées au cinéaste. Ainsi entre 1974 et 2000 le film n'a pas été projeté en public en Grande-Bretagne¹⁹ ; *Barry Lyndon* (1975) est apparu à l'époque où Hollywood s'est lancé dans la production des films d'action à grande échelle. Dans un tel contexte, l'œuvre de Kubrick a été qualifiée par les critiques comme étant trop longue (presque trois heures) et ennuyeuse²⁰.

5.3 L'inquiétante étrangeté

L'esprit freudien imprègne *Rien qu'un rêve* de part en part. La Vienne de Schnitzler était aussi celle de Freud et les deux hommes s'admiraient réciproquement. Voici un extrait d'une lettre écrite par le père de la psychanalyse à l'écrivain en 1922 :

¹⁶ Michel Ciment, *Kubrick*, op. cit. pp. 262-263

¹⁷ Martin Scorsese interviewé pour Jan Harlan, *Stanley Kubrick – a life in pictures*, op. cit.

¹⁸ Diane Morel, op. cit. p. 63

¹⁹ Paul Duncan, *Stanley Kubrick – filmographie complète*, op. cit. p. 136

²⁰ Jan Harlan, *Stanely Kubrick – a life in pictures*, op. cit.

« Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. Non que j'aie facilement une tendance à m'identifier à un autre ou que j'aie voulu négliger la différence de dons qui nous sépare, mais en plongeant dans vos splendides créations, j'ai toujours cru y trouver, derrière l'apparence poétique, les hypothèses, les intérêts et les résultats que je savais être les miens. Votre détermination 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 éveille en moi un étrange sentiment de familiarité »²¹.

Les aventures nocturnes de Florestan, mais également celles de Bill, confrontent le ça et le sur-moi dans un duel propre à une civilisation qui réprime les pulsions. Quand le héros se laisse guider par le ça, il finit par se trouver dans des milieux où l'hédonisme et l'assouvissement des désirs primaires règne. Il doit donc combattre ses démons pulsionnels pour retrouver l'équilibre et sauver son mariage – institution rationalisée où les pulsions sont canalisées de façon légitime.

La nouvelle de Schnitzler explore un autre concept freudien : celui de l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche), défini par Freud comme une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. (...) quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti »²². Le terme désigne en allemand selon le contexte à la fois ce qui est familier et ce qui est étrange. Dans une interview, Tom Cruise décrit le personnage de Bill de manière suivante : « *It really is not the kind of person that I am, that contained, noncommunicative, likes the daily routine, the stability of his life. Ignoring his wife in that relationship. Just not wanting to rock the boat. Taking things for granted, Bill did* »²³. C'est donc au sein de cette routine confortable et douillette que l'inquiétante étrangeté apparaît comme un coup de foudre obligeant le héros à réviser sa vie et réapprendre à connaître et valoriser son épouse. Avec son dernier film, Kubrick veut montrer que le concept freudien peut également être exprimé par le cinéma. Pour Freud, le sentiment d'inquiétante étrangeté peut naître dans le motif du double : le double physique, le reflet dans les miroirs, ombres, répétitions²⁴. Sous point 4.6 nous avons abordé les parallélismes et les répétitions de lieux dans *Eyes Wide Shut*. A présent nous voyons qu'ils participent à la création d'une atmosphère ambiguë où rien n'apparaît comme tel. Après la soirée chez les Ziegler, la brève scène d'amour entre les Harford fait un zoom in progressif sur Alice pour n'encadrer que son reflet dans la glace. La présence de Bill est ici secondaire, car la dernière image avant le fondu au noir ne montre plus qu'Alice, isolée dans son reflet, grisée par le champagne et par la séduction de Szavost, évoquant peut-être déjà dans ses souvenirs le marin. Le spectateur ne voit que son double, ce même double qui voulait par pur désir rompre sa vie de femme mariée. Alice est présentée comme un personnage qui reste voué au foyer mais qui fait des voyages imaginaires (fantasmes, rêves), d'où peut-être son nom : Alice au pays des merveilles. Grâce à son imagination, elle ouvre des dimensions qui auront un impact sur son mariage. Le miroir symboliserait dans cette scène le lieu de transgression entre la vie ordinaire et les eaux troubles se mouvant sous la surface de la normalité.

²¹ Sigmund Freud, cité dans Michel Ciment, *Kubrick*, op. cit., p. 257

²² Sigmund Freud, cité dans Diane Morel, op. cit. pp. 44-45

²³ Tom Cruise interviewé pour Jan Harlan, *Stanely Kubrick – a life in pictures*, op. cit.

²⁴ Diane Morel, op. cit. pp. 44-45

Le parallèle le plus étonnant se produit lorsqu'Alice fait un rêve qui ressemble à l'orgie de Somerton : la coïncidence est trop étrange pour être anodine. Certains auteurs ont estimé que la ressemblance entre le vécu de Bill et le rêve d'Alice témoigne du côté fantasmagorique du film : Bill projette sur le monde qui l'entoure un regard hautement subjectif où il devient le personnage privilégié (toutes les femmes qu'il rencontre semblent être attirées par lui)²⁵. Dans la théorie de Jacques Lacan, le concept de l'« autre » désigne la place symbolique où le sujet est constitué à travers la relation avec son désir. Le désir lacanien n'est pas une pulsion biologique, mais un mouvement fantasmatique envers un « objet » exerçant une attraction spirituelle ou sexuelle sur l'individu. Il est insatiable puisqu'il n'est pas un désir pour un objet atteignable, mais plutôt le sentiment de désirer le désir de l'autre²⁶. Cette idée de l'impossibilité à saisir l'objet de son désir correspond aux déambulations de Bill où une femme est remplacée par une autre, mais où aucune d'elles ne finit dans les bras du héros.

Au début du récit onirique, Alice évoque en pleurant la terreur ressentie lorsqu'elle se retrouve sans habits dans une ville déserte. Elle verbalise la peur vécue par Bill à Somerton, ses larmes sont aussi celles de son époux qui a failli se déshabiller devant une foule menaçante et anonyme. Dans la suite du rêve, Alice a des rapports sexuels avec des hommes inconnus tout en se moquant de Bill qui l'observe. Sa réussite de séduction contraste avec l'échec de Bill qui se fait systématiquement interrompre avant de pouvoir passer à l'acte. La nouvelle de Schnitzler interpellait Kubrick qui se demandait s'il y a une différence entre rêver une aventure sexuelle et la vivre (cf. point 2.2). La jalousie de Bill en donne une réponse négative : le héros vit les fantasmes d'Alice comme s'ils étaient réels. Mais, l'interprétation globale du film nous semble donner une réponse affirmative. Les tentations d'Alice sont vouées au domaine de l'imagination où tout est permis ; Bill, en revanche, veut concrétiser ses frustrations sans toutefois y parvenir. Kubrick semble exprimer l'idée que dans un mariage, les coins secrets de chacun existent et sont même nécessaires, mais la réalisation de ses rêves peut conduire à la déception, voire au danger. Dans *Eyes Wide Shut*, nous estimons donc que le parallèle entre le rêve et le vécu a une valeur symbolique : la frontière entre les deux mondes est fragile, mais c'est la réalité qui prime, car après un rêve il faut bien se réveiller et affronter la vie de tous les jours. Néanmoins, les rêves ont une place à part entière dans la vie intérieure de tout être humain. Ce constat fut par ailleurs la pierre angulaire du mouvement surréaliste, hautement inspiré par les théories freudiennes, qu'André Breton résuma par la phrase : « *Je crois à la fusion de deux états apparemment contradictoires, le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue ou une sur-réalité* »²⁷. Et c'est une approche analogue, qui plonge et le héros et le spectateur dans l'incertitude, que Kubrick adopte dans son ultime œuvre.

En proposant un récit aussi ambigu, Kubrick pousse le spectateur à réfléchir sur le statut même du cinéma. Nombreux sont les théoriciens qui ont fait un parallèle entre les rêves et l'état de régression artificielle dans lequel plonge le public dans une salle de cinéma. Pour Christian Metz, l'impression de réalité proposée par le film a sa source dans le phénomène cinématographique lui-même qui encourage le sentiment narcissique de repli sur soi, un état qui n'est pas loin de celui des rêves. Alors que le rêve est un processus psychique interne, la projection du film implique un vrai travail de perception des images concrètes. Le rêve est pour Metz doublement illusoire : le rêveur croit

²⁵ A titre d'exemple, voir à ce propos Mario Falsetto, op. cit. p. 134

²⁶ Robert Stam, *Film theory – an introduction*, op. cit. p. 160

²⁷ André Breton, cité dans Dawn Ades, *Dada och surrealismen*, Albert Bonniers förlag AB, Stockholm, 1978. p. 31 C'est nous qui traduisons.

davantage que ne le fait le spectateur en même temps que ce qu'il « voit » est moins réel ; ce qui est une illusion de réalité dans un rêve n'est qu'une impression de réalité au cinéma²⁸. *Eyes Wide Shut* joue explicitement sur cette dichotomie puisqu'il minimise la distinction entre l'impression et l'illusion au sein de son propre récit. Le spectateur ne sait pas à qui attribuer les images : au « grand imagier » qu'est Kubrick lui-même ou au personnage errant de Bill. Le mystère reste non élucidé.

5.3.1 *Fidelio*

Les films kubrickiens recourent souvent à l'usage de la musique classique pour suggérer une signification. Le *Beau Danube Bleu* de Johann Strauss II épousant dans 2001 les mouvements du vaisseau spatial évoque selon Luis M. Garcia Mainar le sentiment d'autosatisfaction et d'harmonie que ce stade technologique procure à l'humanité²⁹. Dans *Clockwork Orange*, la passion d'Alex pour la musique de Beethoven contraste avec sa nature violente, indiquant ainsi la dualité de l'homme, partagé entre la cruauté et la bonté. Cette même dualité est présente dans *Full Metal Jacket* où le protagoniste porte sur son uniforme à la fois l'inscription « *Born to kill* » et le symbole de la paix. Le mot de passe choisi par Kubrick pour son dernier film fait référence à un opéra que l'on n'entend pas dans la diégèse mais dont le titre et le contenu s'inscrivent dans la logique du long métrage.

Selon Philippe Andriot, deux sujets vont inspirer Beethoven pour la thématique de son unique opéra, *Fidelio* : la philosophie de la Révolution française et l'obsession du mariage qui apparaît au compositeur comme « *la seule planche de salut dans son désarroi et sa solitude morale* »³⁰. L'auteur résume l'œuvre de manière suivante : « *Le couple Léonore-Florestan se trouve désuni par l'internement de Florestan dans les prisons du sinistre gouverneur Pizarro. L'énergie de Léonore, déguisée en jeune homme sous le nom de Fidelio, l'amène jusqu'au cachot de son mari au moment où Pizarro va l'assassiner pour s'en débarrasser. Léonore s'interpose et l'arrivée du bon ministre Fernando libérera Florestan et punira le bourreau, rendant son mari à la fidèle et courageuse épouse* »³¹. L'opéra s'achève sur un éloge au mariage.

Il est intéressant de constater que le nom de Florestan est également utilisé par Schnitzler. Il est donc possible que l'écrivain viennois ait soufflé l'idée à Kubrick de modifier son mot de passe. Ce changement est significatif. Alors que *Danemark* représente pour Florestan l'aveu « éhonté » d'Albertine qui ébranle son existence, *Fidelio* suggère davantage les vertus de l'amour conjugal et appelle Bill à la raison. L'acte héroïque de Léonore est cependant attribué dans *Eyes Wide Shut* non pas à l'aimante épouse mais à une femme dont le statut de prostituée s'estompe au profit de son noble sacrifice ; Alice pousse son mari vers l'extérieur, mais reste elle-même vouée à la maison. La conviction de Beethoven, selon laquelle les tyrans finiraient par payer pour leurs crimes n'est de loin pas celle de Kubrick : Bill échappe à la mort et se réconcilie avec Alice, mais les coupables sont inaccessibles et restent au-dessus des lois. Sachant cela, Bill ne peut que fermer les yeux et se replier sur sa vie familiale.

²⁸ Robert Stam, op. cit. pp. 166-167

²⁹ Op. cit. p. 55

³⁰ Philippe Andriot, libretto écrit pour Beethoven, *Fidelio*, opéra en deux actes dirigé par Herbert von Karajan, EMI Records Ltd., 1995. p. 23

³¹ Ibid.

5.3.2 Éros et Thanatos

La présence de la mort et de l'amour est un thème récurrent dans le cinéma kubrickien. A titre d'exemple, dans *Lolita*, Humbert Humbert ne peut accéder à la nymphette qu'après la mort de sa mère ; *Dr. Strangelove* déborde d'allusions sexuelles suggérant que le sexe peut remplacer ou engendrer la guerre³² ; dans *Full Metal Jacket*, les recrues se réfèrent à leurs organes génitaux en tant que fusils ; l'amour paternel que Jack Torrance porte à son fils se transforme dans *The Shining* en une pulsion meurtrière.

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises cette dualité dans *Eyes Wide Shut*. La profession de Bill le confronte quotidiennement avec la mort. Lorsqu'Alice lui demande si les patientes qu'il examine ne le trouvent pas séduisant, il répond que la peur du cancer les trouble probablement davantage que ses allures agréables. Le cadavre de Mandy que le héros retrouve à la morgue semble amalgamer dans sa conscience troublée la distinction entre la mort et l'amour puisqu'il se penche vers elle comme pour l'embrasser tout en scrutant ses yeux vides. « *Kubrick suggère ainsi que ce n'est pas la nudité elle-même qui suscite le désir, mais la nature du regard qu'on pose sur elle* »³³. Ainsi, Bill ne voit plus son épouse comme elle le souhaiterait, mais devient en revanche enivré par l'énigme entourant la femme qui lui a sauvé la vie. Le désir pour elle est le désir lacanien d'inconnu et d'inatteignable ; le mystère de sa mort est aussi celui de la vie elle-même : nous ne pouvons jamais saisir toute la vérité ni connaître avec certitude les êtres qui nous entourent. Le désir peut également naître de la peur de la mort comme un hommage ultime à la vie, d'où peut-être ce tendre geste de Bill envers Mandy. *Eyes Wide Shut* indique aussi que l'amour, ou plus précisément le sexe, peut conduire à la mort et que la vie individuelle peut s'achever à tout moment si l'on s'aventure dans des zones interdites. En somme, Kubrick suggère ce que Schnitzler a déjà tenté d'exprimer dans ses œuvres : il y a une immense différence entre le désir et l'amour. Le dernier film du cinéaste devient ainsi un conte moralisateur : restez fidèles à votre famille et vous serez épargnés. C'est pourtant le désir féminin qui permettra de dévoiler la thématique d'Éros et de Thanatos. Pour avoir été propulsé dans des eaux troubles, Bill apprendra à faire la différence entre les rêves et la réalité. A ce stade de l'analyse, il faut se demander si une œuvre masculine dépeignant le désir du sexe opposé n'est que la projection de la nature masculine sur un personnage féminin. La réponse n'est de loin pas évidente, et nous n'allons pas nous aventurer sur ce chemin. Cette réflexion permet toutefois de constater que les sexes opposés resteront toujours un mystère l'un pour l'autre. Ceci nous amène à la thématique des genres d'*Eyes Wide Shut* analysée dans le chapitre suivant.

³² Marcello Walter Bruno, op. cit. p. 41

³³ Diane Morel, op. cit. p. 77

6. Le rapport des genres dans *Eyes Wide Shut*

6.1 Le concept de genre

La notion sociologique de genre désigne non pas les différences biologiques et donc naturelles entre l'homme et la femme, mais la façon dont la société produit des circonstances qui participent à souligner ces différences. La différenciation entre les sexes peut se déployer tant au niveau de l'interaction quotidienne (à titre d'exemple, dans un groupe mixte, les hommes prennent plus facilement la parole et sont souvent plus à l'aise lorsqu'il s'agit d'exprimer leurs opinions que les femmes) qu'au niveau institutionnel (les secteurs traditionnellement réservés aux femmes concernent le social : la pédagogie, entre autre, est considérée comme un domaine auquel la femme s'identifie plus naturellement que l'homme). La structure sociale réaffirme quotidiennement l'appartenance de chacun de nous à un genre ; cela paraît aller tellement de soi que nous n'y prêtons que rarement attention. Mais la fameuse phrase de Simone de Beauvoir « *On ne naît pas femme, on le devient* » indique au contraire que la notion de genre est une construction sociale perpétuelle qui propose des schémas de comportement différents selon les sexes.

Eyes Wide Shut est de point de vue sociologique doublement intéressant : il dépeint à la fois la microstructure sous forme de crise conjugale d'un couple et la macrostructure représentée par les différents milieux sociaux habités par les deux sexes. Contrairement à un cinéaste très intimiste comme Ingmar Bergman, Kubrick ne se contente pas de raconter une histoire se focalisant sur le destin de quelques protagonistes dans un huis clos étouffant (cf. *Le Silence*, 1962 ou *Persona*, 1966) : à travers le parcours individuel, il tente de dévoiler les mécanismes et les dysfonctionnements de la société tout entière. Pour Nathalie Heinich, la fiction « *n'éclaire pas les comportements réels, mais les représentations imaginaires, voire des systèmes symboliques* »¹. Le but de ce chapitre est donc de montrer comment l'interaction entre les genres est perçue par le cinéaste et quel est son regard final sur le monde. Étant donné qu'il est impossible de faire un commentaire sur tout le film, nous avons choisi les éléments qui nous semblent les plus pertinents pour notre thématique en divisant le film en cinq parties.

6.2 L'ouverture

La première image du film, que nous avons déjà commentée au chapitre 2 et sous point 4.4, établit la relation entre la nudité féminine et le regard masculin qui se maintiendra à travers tout le récit. Alice, portant des hauts talons, ce qui ajoute un aspect fétichiste à l'image, se dévêtit devant la caméra en cherchant la meilleure robe pour se rendre belle. « *La femme cherche du regard, simplement pour le regard, pour qu'il se pose sur elle, renforçant son identité. (...) Pour qui la femme se fait-elle belle ? (...) Pour le mari ? Accessoirement. Elle le fait en réalité surtout pour elle-même, pour se sentir bien parce qu'elle est belle. Comment parvient-elle à se sentir bien parce qu'elle est belle ? En percevant qu'elle accroche les regards. Elle est donc amenée à séduire pour attirer ces regards. (...) Le but n'est pas de séduire pour connaître une aventure sentimentale ou former un nouveau couple, il est de séduire pour séduire, seulement pour obtenir le*

¹ Nathalie Heinich, *États de femme – l'identité féminine dans la fiction occidentale*, NRF essais, Éditions Gallimard, Paris, 1996. p. 342

regard qui fait du bien »². Le besoin d'Alice d'être considérée comme belle, de se sentir désirable, s'exprime à travers cette première image du film où pour se rassurer quant à sa beauté, elle se dénude devant le spectateur.



Par ce geste, elle pousse le public à s'interroger sur son statut de voyeur dans la salle obscure du cinéma et sur ses propres désirs. Pour Laura Mulvey, la femme revêt un double rôle au cinéma : elle est à la fois un objet érotique pour les personnages du film et un objet érotique destiné au regard des spectateurs (notamment les spectateurs masculins)³. Une telle interprétation ne doit bien entendu pas être généralisée, puisque de nombreux films présentent les personnages féminins en tant que sujets actifs, et non comme objets passifs (cf. *Mulholland Drive* de David Lynch, 2001, ou *The Silence of the Lambs* de Jonathan Demme, 1991). L'analyse de Mulvey correspond toutefois à la

² Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes – la sociologie des seins nus*, Nathan Pocket, Paris, 1998. p. 199

³ Laura Mulvey, citée dans Jill Nelmes, *An introduction to film studies*, second edition, Routledge, Taylor & Francis Group, Londres, 1999. p. 277

représentation de la femme dans *Eyes Wide Shut*. Le regard conduira Bill d'un corps féminin à l'autre, le condamnant à la position de voyeur. Son regard se fusionne ainsi avec celui du spectateur : les deux contempleront la splendeur des corps nus sans pouvoir les atteindre.

Le regard est dans *Eyes Wide Shut* à la fois voyeur et gratifiant. Le premier plan-séquence où Alice demande à son époux « *How do I look ?* » à quoi il répond « *Perfect* » sans pour autant la regarder, indique non seulement que Bill ne frémit plus devant la beauté de sa femme mais aussi que celle-ci a besoin de son approbation. Pierre Bourdieu écrit : « *Ayant besoin du regard d'autrui pour se constituer, elles (les femmes) sont continûment orientées dans leur pratique par l'évaluation anticipée du prix que leur apparence corporelle, leur manière de tenir leur corps et de le présenter, pourra recevoir* »⁴. A cela Jean-Claude Kaufmann ajoute que « *la place persistante de la beauté dans les rapports entre les sexes contraint la femme à se mettre d'une façon ou d'une autre en situation d'être regardée* »⁵. Le timbre d'Alice frôle la déception lorsqu'elle indique à son mari qu'il ne l'a même pas regardée. A partir du moment où Bill se retourne et la voit réellement en lui disant qu'elle est toujours belle, Alice sourit, visiblement contente de cette remarque. Il est toutefois significatif de constater que la question d'Alice intervient quelques secondes après sa visite aux toilettes. La porte ouverte de la salle de bain où Alice fait ses besoins sans gêne indique que le couple ne se trouve plus au stade magique du début de la vie amoureuse, mais qu'il a au contraire passé à la phase ultérieure où la routine s'est installée. « *Le premier corps de la femme est un corps étrange, une sorte de négation du corps : celui que l'on voit sans voir, que l'on ne voit pas. Il apparaît au cœur du normal, caché aux regards par sa normalité* »⁶. Ainsi, « *la charge érotique des premiers dévoilements* »⁷ a disparu : Bill considère la beauté d'Alice comme allant de soi, mais la femme demande davantage d'attention.



En quelques minutes seulement Kubrick présente au spectateur deux images de la femme : la femme sublime, incarnant le désir et l'érotisme et la femme ordinaire, portant des lunettes et faisant pipi en présence de son mari⁸. Par ce contraste, le cinéaste suggère que c'est la nature du regard sur la même personne (l'image destinée au spectateur dans le premier plan du film, l'autre réservée à Bill) ainsi que le contexte qui transforment le corps : « *Le corps n'existe pas à l'état naturel, il est toujours saisi dans la trame du sens* »⁹. Lorsque Bill prendra connaissance des désirs cachés de sa femme,

⁴ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit. p. 95

⁵ Op. cit. p. 183

⁶ Jean-Claude Kaufmann, op. cit. p. 149

⁷ Ibid.

⁸ Les deux photogrammes proviennent du site www.nicolekidmanunited.com

⁹ David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit. pp. 37-38

l'image de celle-ci revêtira soudain dans sa conscience une connotation très lascive – son regard sur elle se transforme quand Bill aperçoit que ce qu'il tient pour acquis peut lui échapper et que la vie commune de longue date n'est pas une garantie de stabilité éternelle.

La première phrase d'*Eyes Wide Shut* appartient à Bill qui demande à son épouse si elle a vu son porte-monnaie. Tim Kreider considère que cette question, se focalisant sur l'argent, dessine la thématique du film : l'homme est un acheteur, la femme étant sa possession¹⁰. Marcello Walter Bruno propose une réflexion similaire estimant que la suite du récit est semée « *de précisions d'ordre économique* »¹¹ : Bill négocie le tarif chez Domino ; il persuade Millich d'ouvrir sa boutique à une heure tardive en lui proposant une somme considérable pour le dérangement ; Bill est démasqué à l'orgie parce qu'il ne correspond pas au profil de riche étant arrivé en taxi et non pas en limousine ; mais surtout, le pouvoir de l'argent décide le sort de la fille de Millich ainsi que celui des femmes à Somerton. En outre, le nom du protagoniste signifie « billet » et « compte » en anglais. Il est indéniable que le pouvoir de l'argent joue un rôle majeur dans le film, la question de Bill n'est donc pas innocente. Elle suggère que c'est lui qui est le pourvoyeur de la famille (hypothèse qui est confirmée par la suite lorsqu'Alice dévoile à Szavost qu'elle est à la recherche d'un emploi). Nous estimons que l'on peut y ajouter une seconde interprétation: l'homme gagne l'argent, mais c'est la femme qui gère le ménage et qui connaît l'ordre de la maison (Alice indique l'endroit où le porte-monnaie se trouve sans jeter un regard dans la chambre – les femmes étant généralement plus attentives aux détails). Ainsi, la question sous-entend la dichotomie traditionnelle entre le dehors masculin et le dedans féminin. Pour le monde extérieur, l'homme a besoin de se munir d'argent, la femme se soucie davantage de son aspect physique. « *Le marché matrimonial continue à être régi par un échange contrasté entre hommes et femmes : capital économique contre beauté. La libération des mœurs n'a pas changé les rapports de séduction : les femmes restent objets de représentation et objets d'un désir masculin dominant* »¹². Cette bipolarité sera particulièrement aiguë à Somerton où les femmes seront présentées comme une marchandise anonyme ne proposant que leurs attributs physiques. En ce qui concerne les Harford, cela dévoile le contraste entre le foyer et la présentation de soi au monde extérieur. Chris Straayer écrit à propos de la représentation visuelle dans la fiction : « *In mainstream cinema, the female costume delivers sexual anatomy whereas the male costume abandons it. Sex is "present" in both the masquerade of femininity and the female body, doubly absent for the male. Male sex is (mis)represented by the phallus. Instead of a body with a penis, the male character's entire body, through its phallic position and action, becomes a giant (substitute) penis – a confusion of standing erect with erection. Although sliding signification is integral to the representation of both female and male sexuality, the first effectively relies more on iconographic and indexical relations and the second on symbolic relations* »¹³. Bourdieu propose une lecture similaire, mais concernant cette fois la vie de tous les jours : « *Tandis que, pour les hommes, le cosmétique et le vêtement tendent à effacer le corps au profit de signes sociaux de la position sociale, chez les femmes, ils se tendent à l'exalter et à en faire un langage de séduction. Ce qui explique que l'investissement dans le travail cosmétique soit beaucoup plus grand chez*

¹⁰ Tim Kreider, *Introducing sociology – a review of Eyes Wide Shut*, op. cit.

¹¹ Op. cit. p. 117

¹² Jean-Claude Kaufmann, op. cit. p. 181

¹³ Chris Straayer, *The She-Man: postmodern bi-sexed performance in film and video*, dans Robert Stam & Toby Miller, *Film theory – an anthology*, Blackwell Publishers Ltd, Malden, USA, 2000. p. 618

la femme »¹⁴. La robe d'Alice souligne ses courbes et met en valeur sa poitrine ; Bill s'efface derrière un smoking. La position phallique de Bill sera dans la suite du récit prononcée à travers les rencontres avec les petites prostituées de rue et les commerçants auxquels il présentera sa carte professionnelle comme une preuve de bonne foi et de pouvoir. Mais c'est Ziegler qui incarne réellement la puissance phallique et symbolique à travers un corps imposant et totalement décontracté résultant de sa position dans la société.

Le premier plan-séquence se limite cependant à proposer un tableau très banal de la vie quotidienne. Ces images incitent le spectateur à s'identifier au couple, elles sont nécessaires pour la suite du récit puisque c'est au cœur de cette banalité et normalité que le conflit surgira.

6.3 Chez les Ziegler

Nous voyons les Harford avancer dans un couloir vers la caméra en se tenant par la main : Bill a l'air confiant, Alice semble plus hésitante. Reprenant la logique de Bourdieu, nous pouvons supposer que l'aisance de Bill résulte du fait que l'univers public est réservé aux hommes, d'où le regard incertain d'Alice qui est vouée à la sphère privée. Le couple pénètre le hall où les hôtes reçoivent leurs invités. Selon Erving Goffman, « *tout lieu qui accueille des réunions sociales fournit nécessairement des éléments pour la manifestation du genre et pour l'affirmation de l'identité de genre* »¹⁵. Un autre ouvrage stipule également que tout ce qui rend les rôles de genres plus saillants dans un contexte donné, comme par exemple une réunion mixte, augmente la probabilité que le comportement respectif des hommes et des femmes se différenciera de façon stéréotypée¹⁶. La conversation entre les Ziegler et les Harford en est un exemple. Après les phrases traditionnelles d'accueil, Victor s'écrie : « *Alice, look at you! God, you're absolutely stunning* » en ajoutant « *And I don't say that to all the women, do I?* », sur quoi son épouse répond « *Yes, he does...* » avec un air faussement joyeux, connaissant probablement ses nombreuses aventures extra-conjugales. Se tournant vers Bill, l'hôte change radicalement de sujet en évoquant le travail et le sport : « *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* ». Pendant ce temps et dans le même cadre, les deux femmes admirent leurs tenues vestimentaires respectives. « *Le monde social fonctionne comme un marché des biens symboliques dominé par la vision masculine : être, quand il s'agit des femmes, c'est être perçu, et perçu par l'œil masculin ou par un œil habité par les catégories masculines* »¹⁷. C'est la raison pour laquelle les deux femmes s'admirent. Dans la construction identitaire, il existe trois moments fondamentaux : l'image que l'on a de soi-même (autoperception) ; celle que l'on donne à autrui (représentation) ; et celle qui est envoyée par autrui (désignation). « *Le sentiment d'être une femme tiendra donc à la cohérence entre la façon dont le sujet en question se sent femme, dont elle le manifeste à autrui, et dont autrui lui signifie qu'il l'identifie comme telle. (...) On comprend dans ces conditions le rôle fondamental du vêtement : zone frontière entre intériorité et extériorité, il est instrument par excellence de ce travail*

¹⁴ Pierre Bourdieu, op. cit. p. 136

¹⁵ Erving Goffman, *L'arrangement des sexes*, La Dispute, Collection Le genre du monde, Paris, 2002. p. 101

¹⁶ Cecilia L. Ridgeway & Lynn Smith-Lovin, *Gender and interaction*, dans Janet Saltzman Chafetz, *Handbook of the sociology of gender*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York, 1999. p. 251

¹⁷ Pierre Bourdieu, op. cit. pp. 135-136

d'ajustement identitaire »¹⁸. Lorsqu'Alice se préparait à la fête, elle semblait tendue connaissant le monde auquel appartiennent les Ziegler et s'inquiétant donc de ne pas arriver à la hauteur de leurs goûts et attentes. « *Dans la société moderne, la seule épaisseur de l'autre est souvent celle de son regard, ce qui reste quand les relations sociales se font plus distantes, plus mesurées* »¹⁹. L'importance du corps et de son apparence prend donc dans ce contexte tout son sens. « *L'homme nourrit avec son corps, perçu comme son meilleur faire-valoir, une relation toute maternelle de bienveillance attendrie, dont il tire à la fois un bénéfice narcissique et social, car il sait que c'est à partir de lui, dans certains milieux, que s'établit le jugement des autres* »²⁰. Ayant reçu la confirmation de sa beauté et la reconnaissance de ses efforts par le seul regard de l'hôte richissime, Alice peut se décontracter avec les flûtes de champagne ainsi que la danse avec son mari, suivie par les flirts avec Szavost.

Pour Goffman, « *une femme accompagnée d'un chien ou qui porte un appareil photo, un livre ou pratiquement n'importe quel objet, offre des prétextes que peuvent utiliser ceux qui lui sont inconnus pour lui faire des observations, et en effet s'expose* »²¹. Ainsi, lorsque le Hongrois pose son regard sur Alice contemplant la foule dansante avec un air rêveur et légèrement grisé, il attire son attention en lui vidant son verre. « *Le processus de la cour conduit l'homme à appuyer ses avances, d'abord en trouvant quelque raison d'instaurer une conversation, puis en surmontant la distance sociale entretenue jusqu'alors* »²². Le contexte de fête est particulièrement propice pour entamer la conversation avec une belle femme non accompagnée. Le regard intense de Szavost ainsi que ses propos audacieux ne cachent pas dès le départ ses intentions. Cela ne semble pas repousser Alice qui au contraire se prend au jeu de séduction qui la flatte visiblement. Pour Kaufmann, il est souvent difficile de séparer la beauté du sexe dans les rapports entre les genres : « *L'homme dit regarder la beauté pour ne pas employer un langage crûment sexuel, la femme ne dit rien tout en pensant surtout à sa beauté, l'homme semble donc parler pour elle. Mais le regard et le langage de l'homme sur la beauté renvoient au sexe. Les mots prennent ainsi une signification ambiguë : en parlant au nom de la femme, l'homme introduit en fait son propre message, rendant encore plus difficile l'aveu d'exhibition esthétique à cause de la connotation sexuelle qui est donnée* »²³. La mise en valeur de l'aspect physique d'Alice comporte en soi deux éléments non contradictoires mais toutefois séparés : il y a d'un côté l'envie de la femme d'afficher sa beauté dans cette soirée mondaine où elle a davantage d'occasions d'attirer les regards admirateurs qu'au sein du foyer conjugal ; de l'autre il y a la réception du message qu'elle envoie à un homme pour qui la contemplation esthétique ne suffit pas et qui aimerait aller jusqu'au bout. Car telle est l'ambiguïté des rapports entre les hommes et les femmes : la recherche de la confirmation de son pouvoir d'attraction ne signifie pas pour la femme qu'une rencontre doit automatiquement aboutir aux rapports sexuels. Cependant, la frontière est parfois si fine que l'ambivalence semble vouée à perdurer.

Contrairement à la rencontre entre Alice et Szavost, le spectateur ignore comment Bill a fini en compagnie des deux mannequins. Il est intéressant de constater qu'après le

¹⁸ Nathalie Heinich, op. cit. pp. 333-334

¹⁹ David Le Breton, *Imaginaires modernes du corps*, dans Internationale de l'imaginaire, nouvelle série N°8, *Le corps tabou*, Maisons des cultures du monde, Paris, 1998. p. 181

²⁰ David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit. p. 99

²¹ Erving Goffman, op. cit. p. 72n

²² Ibid. p. 113

²³ Op. cit. p. 180

discours où Alice défend devant le Hongrois les vertus de la femme mariée, Kubrick coupe sur le médecin et les deux filles, surgies de nulle part. Les rôles sont ici renversés comme dans un miroir : là où l'homme faisait la cour à la femme, voici à présent deux femmes extrêmement intéressées par la personne de Bill. A ce stade du récit, cela laisse le spectateur perplexe : qui est ce beau couple qui semble si enclin à l'adultère ? Bill serait-il allé « *au bout de l'arc-en-ciel* » si le secrétaire de Ziegler n'était pas intervenu ? La question reste ouverte. Par ces rencontres hasardeuses et non abouties le cinéaste semble suggérer que les tentations peuvent guetter chacun de nous à tout moment, dans toutes circonstances et que notre libre arbitre est en partie assujéti à l'intervention du hasard. Avec ce passage, Kubrick fait un clin d'œil à la scène du joint qui sera si importante pour la suite du récit.

La scène de la salle de bain chez Ziegler renforce la notion du regard. La connotation sexuelle si palpable au rez-de-chaussée est bannie devant la femme nue gisant sans conscience. Dans ce nouveau contexte, Bill intervient en tant que médecin, sa profession a forgé son regard devant la nudité féminine qui n'est plus censée être vue. « *Dans chaque contexte, un système de gestes précis règle l'interaction. Des gestes tellement banalisés et ritualisés qu'ils sont oubliés, que le corps est oublié, que le corps de la femme est oublié* »²⁴. Lorsque Bill se défendra devant Alice le lendemain soir en lui disant qu'il ne perçoit pas les rencontres avec ses patientes comme étant secrètement érotiques, il ne ment certainement pas : ayant bâti un comportement professionnel particulier, il facilite le déroulement de ses interactions quotidiennes. Son épouse, étant extérieure au métier, comprend les rencontres entre les genres comme étant toujours basées, ne serait-ce que tacitement, sur la sexualité.

La scène du miroir avec laquelle s'achève la première soirée de la diégèse réintroduit le corps de femme érotisé. Alice dénudée s'admire devant la glace en bougeant légèrement son corps sur un rythme lent. Elle semble épanouie. Selon Kaufmann, « *il suffit pour la femme de sentir qu'elle déclenche le réflexe visuel pour alimenter la construction positive de son identité* »²⁵. La soirée d'Alice a été un succès, son sourire l'atteste. Elle a reçue l'approbation de deux hommes puissants : Ziegler et Szavost. Ce sentiment l'alimente à la maison où l'aura sensuelle qu'elle dégage déclenche chez son mari le désir pour elle. C'est donc à travers le regard des autres qu'elle devient attirante au sein du foyer familial. Dans *Eyes Wide Shut*, le monde extérieur peut donc à la fois être bénéfique, car permettant de renouveler les sentiments entre les époux, et dangereux, notamment dans la deuxième partie du film où le héros s'aventurera trop loin dans ses fantasmes.

6.4 La scène du joint

Après une journée de routines professionnelles et domestiques filmées en montage alterné (cf. point 2.3), les Harford se détendent en fumant de la marijuana. La présence de la drogue et l'aveu d'Alice font de la chambre à coucher un lieu très intime où tous les interdits et secrets peuvent se manifester. En évoquant les flirts respectifs de la veille, les époux confirment l'un à l'autre leur pouvoir de séduction. La frontière fragile entre la reconnaissance de la beauté féminine en tant qu'esthétisme pur et le sexe prend toute sa signification quand Bill dit à Alice qu'il estime compréhensible qu'un homme

²⁴ Jean-Claude Kaufmann, op. cit. pp. 154-155

²⁵ Ibid. p. 141

veuille coucher avec elle du fait qu'elle soit une très belle femme. Cela la révolte, car le constat de son mari signifie que les hommes la perçoivent comme un objet de désir sans s'intéresser à sa personnalité. Cette réaction peut sembler paradoxale si l'on considère que les avances de Szavost ont envoyé à Alice une image positive d'elle, d'autant plus que dans la suite de la discussion, elle essaie de faire avouer Bill la présence d'attraction physique lors de ses consultations médicales (elle sait en d'autres termes que la communication entre les hommes et les femmes sous-entend en partie la sexualité). Comme cela a été évoqué sous point 4.4, Kubrick ne souhaitait pas de raisonnement logique dans les arguments d'Alice. Ce qui semble toutefois être au cœur de cette réflexion est le sentiment de jalousie que la femme veut provoquer chez son mari, une reconnaissance et une mise en valeur de sa sexualité à la hauteur de l'homme. Cela est particulièrement saillant lorsqu'Alice dit : « *If you men only knew* », référant ainsi à la capacité des femmes, méconnue d'après elle par les hommes, d'éprouver les mêmes sentiments de désir. Au moment où Bill lui répond qu'il est sûr de sa fidélité, elle éclate de rire, car cette déclaration lui paraît naïve et ignorante des jardins secrets cultivés par chacun de nous. Cette réaction rappelle la moquerie onirique d'Albertine face à la fidélité opiniâtre de Florestan (cf. point 5.1).

Selon Kaufmann, « *l'autonomisation progressive des individus les incline à regarder de façon critique leur présent et à se satisfaire moins facilement des situations acquises* ». L'une des causes de la rupture du couple est « *l'insatisfaction liée à la routinisation de l'existence* »²⁶. Kubrick ne va pas aussi loin mais suggère toutefois que la « rébellion » d'Alice est une façon de mettre en question la stabilité conjugale. Le conflit qui naît dans la chambre à coucher résulte de la contradiction entre la façon dont Alice est perçue par Bill et son image qu'elle tente de lui envoyer.



Nous retrouvons la notion du regard dans le monologue d'Alice évoquant les vacances à Cape Cod. Dans la modernité, le regard est devenu « *l'instrument privilégié de la liberté de l'individu dans les interactions, de la prise de distance qui permet de choisir ses cibles et de ne pas être pris quand l'on prend. Particulièrement dans les espaces publics où l'œil de plus en plus règne en maître* »²⁷. Cela permet aux individus de contempler leur entourage sans commettre un acte physique concret. Le choc ressenti par Bill face à une telle révélation résulte en partie du fait que ce geste oculaire mineur, inaperçu par lui, portait pour son épouse une signification démesurée. Pour Goffman, « *la compétence sociale de l'œil est énorme* »²⁸. Ainsi, le seul regard du marin a éveillé chez

²⁶ Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, Collection *Que sais-je?*, Presse universitaire de France, Paris, 1993. p. 75

²⁷ Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes*, op. cit. p. 129

²⁸ Erving Goffman, *Les moments et leurs hommes*, cité dans Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes*, p. 130

Alice des émotions qu'elle n'a probablement pas soupçonnées. Le lieu de vacances est souvent lié aux aventures amoureuses éphémères : l'apparition du marin devient ici une distraction et une rêverie pimentant une vie routinisée. Les sous-vêtements blancs et partiellement transparents portés par Alice pendant l'aveu ne la fragilisent pas, car avec son regard pénétrant elle pulvérise les illusions de Bill, lui faisant comprendre qu'au fond il ne la connaît pas²⁹. Dans cette scène, c'est la femme qui joue le rôle actif et l'homme qui subit passivement. La suite du récit inversera ce rôle en accordant à Bill la fonction dynamique, mais qui sera cette fois liée au monde extérieur où le rôle actif appartient traditionnellement à l'homme. Si le but d'Alice était de secouer le monde rangé de son mari, elle n'imaginait certainement pas que sa déclaration lancerait Bill dans une croisade sexuelle. L'effet que la confession produit sur le mari est contraire aux intentions de l'épouse. Quelque part entre l'émission et la réception, le message s'est déformé dans les canaux de communication entre les genres.

6.5 L'errance nocturne & l'apogée à Somerton

L'effet que l'aveu produit sur la conscience de Bill devient évident dès que le médecin quitte le foyer pour se rendre chez Marion Nathanson : la première image au ralenti d'Alice dans le bras du marin surgit dans le taxi. Kaufmann écrit : « *Partout où la banalité semble s'installer le désir peut la subvertir par un autre regard* »³⁰. De ce fait, c'est à travers le désir que son épouse a éprouvé pour un autre qu'elle devient désirable aux yeux du mari, d'où la forte connotation érotique des images que son esprit jaloux fabrique. Dans la modernité, « *le nouveau régime de l'image est sur le point de faire disparaître la frontière entre savoir senti et savoir pensé, de sortir de leur ghetto magico-rêvasseur l'écoute du corps et l'expérience sensible* »³¹. La peine ressentie par Bill face à la révélation d'Alice résulte de la confusion entre les fantasmes et l'acte sexuel réel. Le regard ayant pris le relais sur le toucher dans les espaces publics³², créant ainsi une distance corporelle mais non pas mentale entre les individus, est interprété par Bill comme un acte de véritable trahison, d'où sa volonté de revanche concrète.

A partir du moment où le médecin de famille quitte le patient défunt et sa fille névrosée, il quitte également le milieu social dans lequel il se meut quotidiennement pour entamer le chemin vers l'inconnu. Domino, la fille de Millich et les femmes à Somerton incarnent toutes les créatures de la nuit – cette zone floue où d'autres lois règnent et où Bill tente de se donner une identité nouvelle, détachée de ses liens matrimoniaux.

Après la visite presque amoureuse chez Domino où la jeune femme semble quelque peu déçue du départ prématuré de ce beau médecin, après la participation à la scène surprenante entre la Lolita et son père le costumier, Bill se rend à Somerton où l'objectivation de la femme atteint son apogée. Dans ce lieu interdit où les femmes attendent la bénédiction caricaturale de la Cape Rouge pour divertir les riches, il n'y a plus de repères : le protagoniste s'est définitivement perdu dans ses fantasmes. Pour Patrick Baudry, dans la relation de soi à soi de la stripteaseuse, il s'agit « *dans la mise en scène du corps érotisé, d'une schize : avec d'un côté un corps disparu dans son objectivité, et de l'autre un sujet effacé dans le travail de sa propre objectivation* »³³. Le

²⁹ Le photogramme provient du site www.nicolekidmanunited.com

³⁰ Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes*, p. 197

³¹ Ibid. p. 30

³² Ibid. p. 29

³³ Patrick Baudry, *Mise en scène du désir*, dans *Le corps tabou*, op. cit. p. 171

corps féminin devient ici un « *objet de salut* »³⁴ pour cette classe qui ne sait plus quoi inventer pour apaiser son existence. Derrière le masque, « *l'œil se laisse aller à son plaisir. Passif, comme l'est le spectateur d'une représentation théâtrale* »³⁵. L'artificialité de la soirée est si prononcée à travers les mouvements lents et solennels des corps féminins lors de la scène inaugurale, du discours théâtral de la femme mystérieuse ainsi que celui de la Cape Rouge. L'œil, et donc le regard, devient le centre de l'orgie où seuls les trous dans les masques vénitiens permettent de rester en contact avec l'environnement. La grande majorité d'hommes présents n'est là que pour regarder et non pour participer physiquement. Leurs postures statiques face au spectacle charnel qui se déploie devant leurs visages cachés semblent les laisser indifférents – la nudité étant devenue si banale, mêmes l'acte sexuel s'efface. « *Au cinéma, la présence visuelle de la femme dans un film narratif tend à geler le flux de l'action, en provoquant la contemplation érotique* »³⁶. Ce qui saute aux yeux dans cette séquence, c'est au contraire le manque d'érotisme des images. Pour Lee Siegel, « *Kubrick wanted to show that sex without emotion is ritualistic, contrived and in thrall of authority and fear* ». L'auteur ajoute que les images mentales de Bill sont au contraire si érotiques parce qu'Alice est non seulement l'objet de son désir mais aussi de son amour³⁷. Avec l'introduction de Somerton dans la diégèse, Kubrick pose un regard critique sur la société occidentale en montrant que la quête perpétuelle de l'assouvissement de tous les désirs ne conduit pas à l'épanouissement. Cette critique atteint son sommet dans la scène explicative chez Ziegler : l'homme a beau être riche et puissant, il restera désenchanté, frustré et cynique jusque la moelle tant qu'il passe à côté de l'amour, de la fidélité, mais peut-être surtout du respect réciproque.

C'est lors de cette soirée où le sexe féminin est considéré comme une marchandise qu'une femme, et une seule, franchit cette désignation en brisant les règles établies par le micro-cosmos qu'elle sert. Nous avons déjà évoqué l'ambiguïté cultivée dans *Eyes Wide Shut*, signalons à présent que l'actrice qui joue Mandy (Julienne Davis) n'est pas la même qui joue la femme mystérieuse à Somerton (Abigail Good). Selon *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, ceci est dû au fait qu'au moment où le cinéaste tournait la séquence de l'orgie Julienne Davis n'était pas disponible. Les auteurs de l'ouvrage estiment toutefois qu'il n'y a pas de doute que les deux actrices représentent le même personnage, comme cela est indiqué dans la scène explicative de Ziegler et par la voix-off de la femme mystérieuse lorsque Bill visite la morgue³⁸. Dans ce monde diégétique où la frontière entre le rêve et la réalité semble si fine, il ne paraît pas surprenant que Bill est reconnu par la femme masquée comme l'homme qui l'a sauvée d'une overdose. Dans les contes russes, le héros qui sauve un être humain ou un animal pendant ses aventures, est à son tour sauvé par lui aux moments les plus critiques du récit. Empruntant le même schéma, *Eyes Wide Shut* fait intervenir la femme reconnaissante au moment où Bill risque de perdre sa dignité mais peut-être aussi sa vie. Cette apparition soudaine sur le balcon au-dessus de l'assemblée souligne le refus de soumission à la Loi. Parmi tous les personnages du film, la femme mystérieuse est la seule à défier publiquement le système qui la nourrit. Le zoom in très rapide sur elle au moment où elle prononce le mot « *stop!* » brise le flux des travellings qui précèdent comme pour indiquer qu'il est temps de se réveiller et de revenir à la raison. Avec

³⁴ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, cité dans David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit. p. 107

³⁵ Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes*, op. cit. p. 132

³⁶ Jacques Aumont & Michel Marie, *Analyse des films*, op. cit. p. 177

³⁷ Lee Siegel, *Eyes Wide Shut*, op. cit.

³⁸ op. cit. p. 297

Spartacus Kubrick avait déjà filmé la rébellion des esclaves, l'appel de la femme peut donc s'adresser aussi bien aux hommes qui l'exploitent qu'à ses consœurs. Mais la guerre des esclaves contre les maîtres s'est terminée par la sanglante défaite des premiers. Dans l'univers d'*Eyes Wide Shut* où l'argent décide le destin des dominés rien n'indique que la victoire est proche. Le destin de la femme qui voulait changer le monde devient donc évident : la mort.

6.6 Le lent réveil

Après avoir subi les avanies d'une strate sociale qui lui a refusé une adhésion, Bill retrouve son autorité auprès des gens de statut inférieur au sien (serveuses, réceptionnistes, concierges) en leur montrant sa carte de médecin dans le but d'obtenir un renseignement sur les mystères de la veille. Pour Cecilia Ridgeway et Lynn Smith-Lovin, « *Influence and power in interpersonal relations, particularly in goal-oriented situations, have important consequences for the social positions of wealth and power that individuals attain* »³⁹. Dans le cas de Bill, c'est le statut de médecin et son allure soignée qui lui permettent d'obtenir des informations. Il est de nouveau maître de lui, replongé dans le quotidien qu'il connaît. Pour Goffman, « *Un homme peut passer toute sa journée à supporter ceux qui ont pouvoir sur lui, endurer cette situation à presque tous les niveaux de la société et pourtant, s'en retournant chez lui chaque soir, recouvrer une sphère où c'est lui qui domine* »⁴⁰. La division des tâches masculines/féminines est de nouveau présente lorsque Bill rentre bredouille et confus à la maison pour retrouver sa femme en train d'aider leur fille à faire ses devoirs. Alice lui demande s'il a faim et s'il veut manger à sept heures, sur quoi il répond qu'il préfère de le faire plus tôt : n'étant toujours pas arrivé au bout de sa quête, il est appelé par l'extérieur.

Comme tout être humain, Bill adopte son comportement en fonction des contextes qui se présentent à lui. Sachant qu'il est en face de la colocataire de Domino, présumée également prostituée, il laisse tomber le masque de politesse au profit d'un jeu de séduction sans ambiguïtés. Cependant, Bill est constamment dépassé par les événements. Étant revenu chez Domino pour apaiser sa colère vis-à-vis de son épouse, il repartira à la fois déçu, choqué et soulagé d'avoir échappé au SIDA. Un écho lointain rappelle l'histoire de *Fidelio* – Alice a sauvé son époux, prisonnier de ses fantasmes, en interrompant par un simple appel sa visite chez Domino. La nouvelle de la séropositivité de la fille sera suivie par celle de l'overdose fatale de Mandy. Linda Williams a observé que « *the sadomasochistic teen horror films kill off the sexually active "bad" girls, allowing only the non-sexual "good" girls to survive* »⁴¹. La même tendance peut être observée dans le dernier film de Kubrick où les femmes de la nuit sont vouées à la mort. Alice, étant protégée par son statut matrimonial et ne passant pas à l'acte sexuel, est en revanche épargnée. Ceci suggérerait que le mariage est toujours considéré comme l'instance légitime de la sexualité féminine. Tim Kreider écrit : « *Although Bill doesn't actually fuck or kill anyone himself, he is implicated in the exploitation and deaths of all the women he encounters. He didn't give Domino HIV, but she contracted it servicing someone like him (...) And does it really make a difference whether Mandy was ceremonially executed by some evil cabal or only allowed to O.D. after being gang-*

³⁹ Op. cit. p. 252

⁴⁰ Op. cit. p. 78

⁴¹ Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, dans Robert Stam & Toby Miller, *Film theory – an anthology*, op. cit. p. 214

banged again? ». Et l'auteur en conclut que le *Requiem* de Mozart entendu dans le Sharkey's Café « *isn't just for Mandy but for all the anonymous, expendable women used and disposed of by men of Harford's class throughout the ages* »⁴². Un constat amer pour l'ultime œuvre d'un cinéaste qui n'a jamais eu beaucoup de sympathie pour l'humanité. Dans *Eyes Wide Shut*, un message revient sans cesse : le monde est cruel. Face à lui, seule la famille peut apporter un réconfort. Ce message contraste radicalement avec *Lolita* ou *The Shining* où le dysfonctionnement familial conduisait à la destruction et à la tragédie. Toutefois, l'enfance heureuse et sans souci de la fille des Harford contraste avec la situation familiale des Millich où le père, toujours intéressé par un supplément monétaire, vend les charmes de sa fille à qui les demande. En d'autres termes, la pathologie existe bel et bien dans *Eyes Wide Shut*. La complicité créée par les liens familiaux, quand elle existe, peut donc apporter le salut à condition que l'on ne se plie pas devant le pouvoir de l'argent qui est enclin à déformer le sens éthique de l'Homme.

L'exclusion de Bill de l'univers des tout-puissants redevient aiguë lors de la scène explicative chez Victor Ziegler. Le ton tantôt paternel tantôt menaçant de son hôte réaffirme la fonction de Bill dans le monde social du millionnaire : il est médecin et rien d'autre. Pour Tim Kreider, lorsque Bill est appelé par Ziegler, celui-ci « *chuckles at Bill's refusal of a case of 25-year-old Scotch (Bill drinks Bud from the can), not just because this extravagance would be a trifle to him, but because Bill's pretense of integrity is an empty gesture – he's already been bought. Bill may be able to buy, bribe, and command his own social inferiors, and he may own Alice, but he's Ziegler's man* »⁴³. Pendant la scène, Bill est replié sur lui-même comme un petit garçon se faisant gronder par son père. Ses fantasmes et sentiments de jalousie l'ont conduit à un endroit concret où la strate supérieure lui a désigné sa position sociale comme une caste sans issue. Il a donc échoué tant au niveau de la virilité masculine qu'au niveau social, les deux allant souvent ensemble. Mais ce n'est pas tout : il a également appris à connaître un monde où les êtres humains, y compris sa propre personne, sont exploités et remplaçables sans le moindre remords. Il y a de quoi pleurer. C'est précisément ce qu'il fera auprès de son épouse et du masque qui incarne toutes les craintes, frustrations et blessures vécues par Bill. « *On a souvent observé que les femmes remplissent une fonction cathartique et quasi thérapeutique de régulation de la vie émotionnelle des hommes, calmant leur colère, les aidant à accepter les injustices ou les difficultés de la vie* »⁴⁴. Les sanglots du héros réveillent l'épouse endormie. Bill se blottit contre elle en répétant qu'il lui racontera tout, comme un enfant qui a fait une bêtise et qui décide de l'avouer. Le lent réveil de Bill lui fait comprendre que face à l'indifférence et au cynisme du monde extérieur, son couple, qui n'est certes pas dépourvu de problèmes, ainsi que son statut de père, offrent une consolation que l'on peut difficilement trouver ailleurs.

S'étant perdu entre le rêve et la réalité, Bill suit Alice à travers le magasin de jouets en attendant son verdict. Après sa confession honteuse, passée sous silence par le cinéaste, il est à bout de mots et demande à son épouse ce qu'ils devraient faire. La crise émotionnelle est mieux gérée par Alice qui entre les larmes propose une solution fragile, mais concrète : soyons reconnaissants et faisons l'amour. Le film s'achève sur une note fragile d'espérance. Les protagonistes ont trouvé la solution – se replier sur soi et fermer

⁴² Op. cit.

⁴³ Ibid. Bud est une abréviation de Budweiser, une bière que Bill boit à plusieurs reprises dans le film.

⁴⁴ Pierre Bourdieu, op. cit. p. 109n

les yeux sur les injustices et les perversités du monde⁴⁵. Le couple semble replonger dans la stabilité, mais le dehors reste inchangé. Le massage final de Kubrick dit en somme : « accrochez-vous aux êtres que vous aimez, car les milieux dévoilés par le film ne vous offrent rien de bon ». Dans *Dr Strangelove*, la folle course à l'armement provoque la fin du monde. Ici, la vie quotidienne reprend son cours dans un monde sinistre. Nul besoin de bombes atomiques, l'argent est également une force destructrice. Reste donc à espérer que les liens amoureux et l'innocence de l'enfant, symbolisée par le magasin de jouets où Helena, loin des problèmes parentaux, attend naïvement l'arrivée de Noël, permettront aux adultes de préserver quelques valeurs sacrées comme une île ensoleillée au milieu d'un océan sombre et turbulent.

6.7 Les catégories de genre dans *Eyes Wide Shut*

Dans le dernier long métrage de Kubrick, les femmes sont divisées en trois catégories :

- la classe supérieure : Alice, Illiona Ziegler et Marion Nathanson. Cette classe est en elle-même divisée, car malgré l'aisance matérielle des Harford, Alice n'est de loin pas au même niveau qu'Illiona. Dans cette strate, les femmes semblent occuper une place domestique. Lorsque Marion raconte à Bill qu'elle va quitter New York pour Michigan où son fiancé a obtenu un poste universitaire, elle ne semble pas retenue par sa propre profession. Dans le film, rien n'est dit sur les occupations journalières d'Illiona, mais vu la richesse qui l'entoure, nous sommes enclines à penser qu'elle ne travaille pas ;
- les femmes « perdues » : Domino (étudiante et prostituée), Sally (sans connaître le métier qu'elle exerce, on devine qu'elle fait le trottoir à en juger de son comportement très intime vis-à-vis de Bill qu'elle voit pour la première fois, mais aussi du fait qu'elle cohabite avec une prostituée), Mandy (ancienne reine de beauté et call-girl de luxe), la fille de Millich et toutes les femmes à Somerton ;
- les femmes de la classe moyenne ou moyenne inférieure qui exercent des métiers typiquement féminins – les infirmières, les réceptionnistes, les serveuses, les secrétaires, la domestique des Nathanson.

Lorsque les Harford sont présentés au spectateur, leur grand appartement et ses décorations diverses indiquent qu'ils appartiennent à la haute société new-yorkaise. Ce n'est qu'en suivant le héros à travers le récit que l'on s'aperçoit que le statut de Bill n'est rien à côté des hommes tout-puissants que sont Victor Ziegler, Sandor Szavost et les participants à l'orgie – supposés appartenir au monde de la haute finance ou de la politique. Nick Nightingale incarne parmi les hommes du film le même statut que les femmes perdues, car pour subvenir aux besoins de sa famille il vend les services musicaux à la strate supérieure qui n'hésite pas à le sanctionner lorsqu'il transgresse la règle du silence. Dépouvé de scrupules et n'ayant que l'envie de s'enrichir, Millich se situe à l'opposé des devoirs familiaux de Nick – c'est un Ziegler réduit à la taille de loueur de costumes de déguisement (à la ressemblance du loup dans *Le Petit Chaperon Rouge*, Millich cache derrière ses traits du père bienveillant sa vraie nature de prédateur). Pour Laura Mulvey, dans le cadre du cinéma, l'identification narcissique « *is always with the male, who is the pivot of the film, its hero, while the female is often seen as a threat* »⁴⁶. En ce qui concerne *Eyes Wide Shut*, il semble toutefois difficile d'adhérer à cette dichotomie, car les hommes de pouvoir y sont présentés comme des

⁴⁵ Le titre du film, *Les yeux grand fermés*, comporte à notre avis un double message : l'introspection psychologique des protagonistes et l'isolation du couple face aux cruautés du monde extérieur.

⁴⁶ Jill Nelmes, *Women and film*, dans *An introduction to film studies*, op. cit. p. 277

êtres impudents et corrompus, tandis que le personnage de Bill, malgré son rôle actif dans le récit, ne vit que des échecs et finit par accepter sa défaite avec amertume. Le film décrit donc à la fois la faiblesse masculine et la virilité poussée à l'outrance. Entre ces deux pôles extrêmes, l'identification du spectateur n'est pas évidente. La menace féminine est entre autre prononcée à travers la confession d'Alice et la perturbation que cela provoque chez son partenaire. En avouant les pulsions secrètes de sa libido, l'épouse provoque le mari en duel, l'incitant indirectement à réussir sexuellement pour retrouver sa dignité d'homme blessée. « *The woman in Freudian theory represents desire, but also the castration complex, and so there is a tension, an ambivalence, towards the female form, and her "look" can be threatening. As the male is the controller, taking the active role, the female is reduced to the icon, the erotic, but at the same time is a threat because of her difference* »⁴⁷. Ce passage s'applique mieux aux filles du manoir où les hommes déjà puissants amplifient leur autorité en réduisant la femme à l'état d'objet et en la domptant par des rites inventés pour l'occasion. « *La socialisation différentielle disposant les hommes à aimer les jeux de pouvoir, les femmes à aimer les hommes qui les jouent, le charisme masculin est, pour une part, le charme du pouvoir, la séduction que la possession du pouvoir exerce, par soi, sur des corps dont les pulsions et les désirs mêmes sont politiquement socialisés* »⁴⁸. C'est en partie pour cette raison qu'Alice tombe sous les charmes de Szavost avant de se réveiller de son état de griserie ; c'est également l'allure élégante de Bill suggérant un statut social élevé qui rend le comportement de Domino envers son client particulièrement doux et langoureux. Le jeu de séduction entre les sexes implique tout une panoplie de codes sociaux, la tenue corporelle et vestimentaire, les propriétés du langage, mettant ainsi en relief l'appartenance sociale des individus.

Au cinéma, les rôles-clés étant historiquement attribués aux hommes, les rôles féminins sont secondaires⁴⁹. Cela est vrai pour *Eyes Wide Shut* si l'on considère que c'est à travers le regard masculin que le spectateur parcourt le récit, mais devient moins évident si l'on se rappelle que c'est la femme et la verbalisation de son désir qui déclenchent l'histoire. Aucun film précédent de Kubrick n'a connu de tel schéma. *Lolita* met en image le désir masculin pour une fillette du point de vue du protagoniste, alors que les mystères du désir féminin exprimés par la femme sont à la base d'*Eyes Wide Shut*. « *Ironically, cinema's sexualization of woman's image is also partly responsible for making possible a representation of femaleness as sexual power. Following a long history of visual representations that established woman's body as the conventional marker of sexual difference, cinema made this body the carrier of sexuality in both visuals and narrative. Woman's image became the visible site of sexuality that was obtained by the male hero – that is, male sexuality was projected onto, represented by, and obtainable through her body* »⁵⁰. Si toutes les femmes rencontrées par Bill ressemblent de près ou de loin à son épouse, c'est précisément parce qu'en dernière instance c'est le désir d'Alice que le héros souhaite reconquérir. Le pouvoir sexuel de la femme est si prononcé lors de la scène du joint où Alice dévoile sans gêne, avec un plaisir qu'à moitié dissimulé, le regard fixe et le corps aisé, ses facettes inconnues. Bill, en revanche, passe son temps à hésiter, à répéter ce que l'on lui dit et à douter de la véracité de ce qu'il vit. Dans le magasin de jouets, c'est de nouveau Alice qui joue le rôle actif en trouvant une solution à la crise. Lorsque Molly Haskell traitait en 1972

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit. p. 112

⁴⁹ Jill Nelmes, *Women and film*, dans *An introduction to film studies*, op. cit. p. 274

⁵⁰ Chris Straayer, *The She-Man: postmodern bi-sexed performance in film and video*, op. cit. p. 620

Kubrick de « *misanthrope et, en particulier, un misogyne* » ajoutant que « *sa haine des femmes n'est pas une explosion viscérale d'un profond dégoût swiftien, mais un dégoût mondain et fastidieux* », elle s'attaquait à *Clockwork Orange* où selon l'auteur « *les femmes sont seulement des accessoires de carton dans le contexte pop art du film, des quilles destinées à être culbutées dans le ballet mécanique de Kubrick* »⁵¹. Cette analyse ne peut toutefois être appliquée comme telle à la dernière œuvre du cinéaste où le rôle de la femme est beaucoup plus nuancé. A notre avis, l'exploitation féminine décrite par le film correspond à la vision kubrickienne du monde social tel qu'il le comprenait. A travers ce témoignage, son souhait était de mettre en lumière les propriétés les moins admirables de l'espèce humaine. La femme au sein du foyer acquiert en revanche chez lui une place prépondérante dans la détection des problèmes et la capacité de les résoudre. Il est difficile de qualifier Kubrick de misogyne si l'on considère que l'image masculine d'*Eyes Wide Shut* n'est pas non plus flatteuse. Une légère misanthropie y est toutefois perceptible. Marcello Walter Bruno résume ainsi l'œuvre kubrickienne : « *Dans cette vision intégralement athée du monde, aucune fonction salvatrice n'est attribuée à la religion, ni d'ailleurs à la politique, à la science, à la technologie, à la culture, ou à l'art : rien, en soi, ne sauve le monde, et par conséquent tout le poids des responsabilités repose sur chaque individu* »⁵². Ainsi, Bill et Alice sortent plus lucides du séisme émotionnel qui les a frappés, conscients de la fragilité de la vie commune mais aussi de ses avantages face à un monde où le chaos règne. Et puisqu'ils sont responsables de leur destin, c'est à eux de décider si cette réconciliation est définitive. Le happy end hollywoodien n'y a certainement pas lieu, mais la fin d'*Eyes Wide Shut* est ce que Kubrick a pu proposer de plus optimiste de toute sa carrière.

⁵¹ Op. cit. p. 267

⁵² Op. cit. p. 60

7. Conclusion

La première partie de ce travail, consacrée aux codes cinématographiques propres à Stanley Kubrick, notamment en ce qui concerne *Eyes Wide Shut*, montre que le langage visuel du cinéaste oscille entre le cinéma conventionnel et le cinéma d'auteur où les codes narrativo-techniques ont tendance à contourner la norme hollywoodienne pour acquérir une signification nouvelle : celle que Kubrick souhaite transmettre. Le cinéaste ne laisse rien au hasard, car toutes les propriétés du médium (les accessoires, les mouvements de la caméra, le montage, la création de l'espace, la lumière, les couleurs, les dialogues et la musique) se nourrissent amplement l'une de l'autre pour créer un monde diégétique minutieusement élaboré et hautement personnel. L'analyse des procédés techniques permet de mieux comprendre leur participation à la création de sens dans *Eyes Wide Shut*.

La deuxième partie se focalise davantage sur les différents concepts véhiculés par le film : le désir et la mort, l'héritage de Freud ainsi que la complexité des rapports entre les genres. Entre la nouvelle de Schnitzler et la mise en mouvement de son écriture par Kubrick, le changement est minime, car l'art de vivre en couple et d'y maintenir un équilibre reste pour les deux sexes une construction fragile et une énigme perpétuelle. Le cinéaste pose un regard mitigé sur le phénomène en l'insérant dans un cadre plus global où les excès de pouvoir peuvent mener à perdre la notion de l'amour et du respect d'autrui. La distance maintenue entre le réalisateur et ses personnages à travers le film propose une interprétation davantage intellectuelle qu'émotionnelle. Tel un entomologiste qui pose sa loupe au-dessus de la fourmilière, Kubrick se penche sur les comportements humains pour y extraire leur essence : faiblesses, tentations, corruption, mais également espoir et tendresse. Œuvre complexe, parfois dérangeante et désagréable, où néanmoins un clin d'œil optimiste apparaît soudain comme un rayon de soleil entre les nuages orageux. Tel est le mélancolique éloge à la vie dont témoigne *Eyes Wide Shut*.

Bibliographie:

- ABRAMS, N., BELL, I., UDRIS, J., *Studying film*, Arnold Publishers, London, 2001.
- ADES, D. *Dada och surrealismen*, Albert Bonniers Förlag AB, Stockholm, 1978.
- AUMONT, J., MARIE, M., *Analyse des films*, Éditions Ferdinand Nathan-Université, 2ème édition, Paris, 1995.
- BEETHOVEN, L. *Fidelio*, opéra en deux actes dirigé par Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, EMI Records Ltd., 1995.
- BORDWELL, D., *Narration in the fiction film*, Routledge, London, 1985.
- BOURDIEU, P., *La domination masculine*, Éditions du Seuil Essais, Paris, 1998.
- BRUNO, M. W., *Stanley Kubrick*, Gremese, Rome, 2001.
- CAHILL, T., *The Rolling Stone interview: Stanley Kubrick*, dans *Rolling Stone*, 27/08 /1987.
- CHION, M., *Eyes Wide Shut*, British Film Institute Modern Classics, London, 2002.
- CIMENT, M., *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris, 2001.
- DUNCAN, P., *Stanley Kubrick – filmographie complète*, Taschen, Köln, 2003.
- FALSETTO, M., *Stanley Kubrick – a narrative and stylistic analysis*, second edition, Praeger, Westport, CT, 2001.
- GARCIA MAINAR, L.M., *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, Camden House, New York, 1999.
- GELMIS, J., *An interview with Stanley Kubrick*, dans *The film director as superstar*, Doubleday and company : Garden City, New York, 1970.
- GOFFMAN, E., *L'arrangement des sexes*, La Dispute, Collection Le genre du monde, Paris, 2002.
- GROSS, L., *Too late the hero*, dans *Sight and Sound*, British Film Institute, London, septembre 1999.
- HARLAN, J., *Stanley Kubrick – a life in pictures*, Warner Bros, 2001.
- HASKELL, M., *La femme à l'écran – de Garbo à Jane Fonda*, Éditions Seghers, Paris, 1972.
- HEINICH, N., *États de femme – l'identité féminine dans la fiction occidentale*, NRF essais, Éditions Gallimard, Paris, 1996.

- HUGHES, D., *The complete Kubrick*, Virgin publishing Ltd, London, 2001.
- Internationale de l'imaginaire, nouvelle série N°8, *Le corps tabou*, Maisons des cultures du monde, Paris, 1998.
- JAMESON, R.T., *Ghost sonata*, dans *Film Comment*, septembre 1999.
- JULLIER, L., *Analyse de séquences*, Nathan-Cinéma, Paris, 2003.
- KAUFMANN, J.-C., *Corps de femmes, regards d'hommes*, Éditions Nathan Pocket, Paris, 1998.
- KAUFMANN, J.-C., *Sociologie du couple*, Collection *Que sais-je?*, Presse universitaire de France, Paris, 1993.
- KREIDER, T., *Introducing sociology – a review of Eyes Wide Shut*, dans *Film Quarterly*, vol. 53, no. 3, University of California Press, 2000.
- KUBRICK, S., *Eyes Wide Shut*, Warner Bros, 2001.
- LE BRETON, D., *La sociologie du corps*, PUF, *Que sais-je?*, Paris, 1993.
- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.
- METZ, C., *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, nouvelle édition, Klincksieck, Paris, 2003.
- METZ, C., *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.
- MOREL, D., *Eyes Wide Shut – ou l'étrange labyrinthe*, PUF, Études littéraires Recto-verso, Paris, 2002.
- NELMES, J., *An introduction to film studies*, second edition, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 1999.
- PHILLIPS, G. D., HILL, R., *The encyclopedia of Stanley Kubrick*, Facts on File, Inc., New York, 2002.
- SALTZMAN CHAFETZ, J., *Handbook of the sociologie of gender*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York, 1999.
- SCHNITZLER, A., *Rien qu'un rêve*, suivi de scénario de KUBRICK, S. & RAPHAEL, F., *Eyes Wide Shut*, Pocket, Paris, 1999.
- SERCEAU, M., *Étudier le cinéma*, Éditions du temps, Paris, 2001.

- SIEGEL, L., *Eyes Wide Shut*, dans *Harper's Magazine*, octobre 1999.
- SORLIN, P., *Sociologie du cinéma – ouverture pour l'histoire de demain*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1977.
- STAM, R., *Film theory – an introduction*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2000.
- STAM R., MILLER T., *Film and theory – an anthology*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2000.
- VÉRON, E., *Quand lire, c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite*, dans *Sémiotique II*, publication de l'institut de Recherches et d'Études publicitaires, Paris, 1983.
- VÉRON, E., *Il est là, je le vois, il me parle*, Communications, N° 38, Seuil, Paris, 1983.
- WILDE, O., *The picture of Dorian Gray*, Penguin Books Classics, London, 1985.

Supports de cours :

- TSCHANNEN, O., *Histoire de la sociologie*, leçon N° 26, *Erving Goffman*, 23 mai 2001.