

Les conspirateurs du plaisir *Eyes Wide Shut*

Jean-Philippe Gravel

Volume 18, Number 2, Fall–Winter 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2129ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gravel, J.-P. (1999). Review of [Les conspirateurs du plaisir / *Eyes Wide Shut*]. *Ciné-Bulles*, 18(2), 34–38.

Les conspirateurs du plaisir

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Il est dommage que Stanley Kubrick soit mort si près de la sortie d'*Eyes Wide Shut*. Le remous de légende et le subit intérêt médiatique portés envers «l'homme derrière l'œuvre» et le «génie au travail» ont dû occulter son accueil d'un halo inutile en étant, finalement, meilleurs vendeurs que le film lui-même.

En effet, regarder la trajectoire d'*Eyes Wide Shut* au box-office, c'est assister à l'histoire qui se répète. Lancé en tête du box-office durant deux petites semaines, le film aura, par la suite, dévalé la pente à un rythme d'environ 50% d'entrées d'une semaine à l'autre. C'était à prévoir, et pourtant je ne crois pas que ce très court engouement public à l'égard du film (car engouement il y eut) ait si peu de poids relativement à une œuvre sur laquelle on se penchera encore longtemps. Le spectacle médiatique qu'offrait la sortie d'un Kubrick récent — engouement rapide de la presse, succès de curiosité auprès du public et fourmillement de l'interprétation — ne constitua jamais un spectacle aussi détaché de l'impact ou du sens du film qu'on a voulu le croire. Il s'en faudrait de peu, en fait, pour penser que Kubrick avait déjà prévu cette débâcle de l'opinion. Car sans doute faut-il être un brin masochiste pour se plaire à séjourner dans cette auberge espagnole...

Aussi l'étendue des réactions suscitées par *Eyes Wide Shut*, extrêmement opposées, explique-t-elle le désintérêt rapide qu'éprouvèrent «les masses» à en parler, comme c'est le cas des films qui s'obstinent à ne pas former de consensus. Et dans cet engouement qui retombe comme un soufflé afin d'éviter la discorde, le film regarde son spectateur bien plus qu'il n'est regardé par lui: la détermination de son sens demande forcément au spectateur qu'il y mette du sien. «Film sur le double», du moins en partie, *Eyes Wide Shut* est d'abord une forme qui se prête au contenu de nos propres fantasmes, à nos frustrations (les sempiternelles accusations de sexisme) et à nos angoisses, comme si le film ne se mettait à exister vraiment qu'à l'instant où son spectateur s'imaginait finalement que la question posée par William Harford (Tom Cruise) à sa femme Alice (Nicole Kidman) s'adressait à lui: «Mais enfin que faut-il penser de tout ça?!?...»

Que penser, en effet: car ce «que penser» ne manque pas de renvoyer, justement, à un réflexe assez conditionné à notre époque. Contre l'inconnu et le temps qu'il faudrait pour comprendre, on s'entraîne à épuiser son discours aussi vite que possible. «Qu'en pensez-vous?» demandent les sondages, les études de marché et les visionnements-tests, en ajoutant que, si nous n'en savons rien, une réponse donnée «au pif» fera parfaitement l'affaire. Donc, forcément, on n'aimera pas qu'un cinéaste quelconque gaspille d'impressionnantes sommes, et vole deux heures de notre temps, pour nous dire que, lui, il n'en sait rien. Falardeau qui intervient en finale de *Miracle à Memphis* pour se demander si le spectateur a bien «vu le film avec sa tête», la mise en abyme banalisée par les groupes-tests d'*eXistenZ*, et maintenant le couple Harford d'*Eyes Wide Shut* qui se penche sur son sort en faisant ses emplettes de Noël: ces retours à l'indécision triviale du quotidien, qui font la déceptivité si particulière des finales de ces films, représentent aujourd'hui l'outrage par excellence, la plus visible démission de l'artiste face à la production de sens qu'on attend de lui.

Alors il y aura toujours, pour se défendre, moyen de synthétiser ensemble les solutions toutes faites. Le cinéma de Kubrick, qui exerce ce type de confrontation de vues depuis longtemps, est désormais rattrapé par l'époque. Si bien en fait qu'il paraît en retard à illustrer de manière quasi allénienne un couple qui remet subitement en question les plus grossières modalités de leur désir. «Tu veux dire que les gens qui s'intéressent à moi ne le font que parce qu'ils ont envie de me baiser?» demande Alice-Kidman. Décidément, la personne visée est toujours la dernière à savoir... Et c'est pourquoi le fait d'avoir les yeux grand fermés, c'est aussi manquer ce qui est droit devant

Eyes Wide Shut

35 mm / coul. / 159 min /
1999 / fict. /
Angleterre-États-Unis

Réal.: Stanley Kubrick

Scén.: Stanley Kubrick

et Frederick Raphaël

(d'après la nouvelle

d'Arthur Schnitzler,

Rien qu'un rêve)

Image: Larry Smith

Son: Paul Conway

Mus.: Jocelyn Pook

Mont.: Nigel Galt

Prod.: Brian Cook, Jan

Harlan et Stanley Kubrick

Dist.: Warner Bros.

Int.: Tom Cruise, Nicole

Kidman, Madison

Edington, Sydney Pollack,

Michael Doven

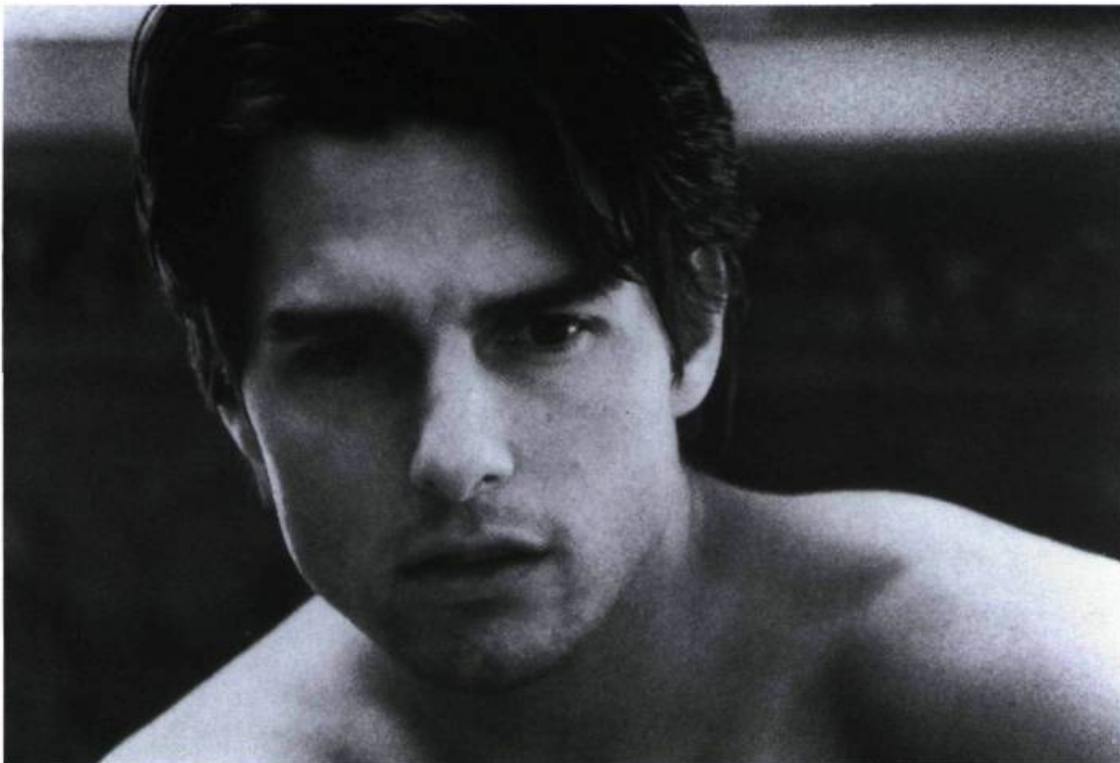
soi: que Tom Cruise-William Harford demeure étranger aux fantasmes d'Alice Harford-Nicole Kidman, par exemple. Ou que Cruise-Harford — la dualité de l'acteur et du rôle qu'il tient méritant d'être signalée — puisse ne pas désirer, et ne pas reconnaître les avances qui lui viennent du dehors.

Le film, lui-même, pourrait annoncer une certaine dessillation du regard. «Dessiller: amener (quelqu'un) à voir ce qu'il ignorait ou voulait ignorer», dit le dictionnaire. Une révélation, mais de quoi? Un autre aveuglement ne risque-t-il pas d'intervenir, de couvrir de nouveau ce qui nous échappait si bien? La vérité peut-elle vraiment laisser des traces, «imprimer la rétine», sans être remplacée par une image?

Cette question est d'autant plus difficile qu'elle s'énonce autour d'une question effectivement très viennoise, ère Freudienne: «Que veut la femme?» Et, pourquoi pas: «Qu'est-ce que c'est, et qu'est-ce que ça mange en hiver?» (j'exagère à peine). Kubrick a beau cultiver un certain didactisme, il n'y est pas allé au point d'intituler **Eyes Wide Shut** «The Feminine Subject», comme le lui proposa Frederick Raphael. Mais il n'empêche que ce moment du film où Cruise et Kidman se disputent demeure assez freudien; on pourrait aussi bien intituler la scène: «Tom Cruise face au continent noir de la féminité».

Mais encore faut-il que Kubrick montre ce que ce cousin moderne de Redmond Barry et de Charles Bovary qu'est William Harford fera de cette révélation. Il en fait finalement ce que bien d'autres en feraient: un fantasme, une petite scène porno mentale, en noir et blanc, montrant sa femme avec l'officier. Mais ce qui ne manque pas de nous étonner ici, c'est l'aspect typiquement kubrickien de la scène, qui consiste à mettre dans un même cadre l'homme en uniforme et la «femme conquise», unique et lointaine allusion qui soit faite à la guerre dans l'univers domestique d'**Eyes Wide Shut**.

Évidemment cette image paraît à des lieues de ce dont traitait **Full Metal Jacket**, ce faux film de guerre et vraie méditation sur la fabrication du machisme. La conversion de l'homme en machine à tuer, dans **Full Metal Jacket**, s'effectuait cruellement sur fond d'un langage agressif qui tournait



Un proche cousin de Charles Bovary et de Barry Lyndon: Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut*

De l'homme à la machine de guerre: *Full Metal Jacket*



toutes ses allusions sexuelles en paroles de haine. Mais chez les civils, et seulement chez eux, l'uniforme comporte des prérogatives qui font du militaire un conquérant qui arrache l'objet du désir d'un autre pour se l'approprier. C'est ainsi que Redmond Barry perd son premier amour, dérobé par le capitaine Quinn, ainsi également — parce que rien ne nous retient d'attribuer au déguisement les mêmes propriétés que celles de l'uniforme — que les délinquants costumés d'**Orange mécanique** s'adonnent au viol et à la rapine. Et cela, sans oublier le fameux Quilty de **Lolita** qui, interprété par Peter Sellers, ne cessera de jouer la comédie pour ravir au bout du compte à Humbert-Humbert «sa» Lolita.

Mais ce dérobement est ce qui met le personnage principal en marche, ce qui le pousse à sortir de sa condition, pour voir ailleurs ce qui s'y passe. Il s'avère rapidement que le monde extérieur est une sorte de jeu, qui vous ouvre ses portes pour autant que vous ayez des passe-droits valables. Et justement, la reconnaissance du privilège passe par la simulation et le déguisement.

Le héros peut ainsi franchir divers échelons dans l'univers des classes sociales. Son parcours est celui d'une ascension qui, la plupart du temps, finit en dégringolade: une fois passé un certain niveau, on vient à toucher un milieu aux coutumes trop insulaires pour accepter ainsi un élément étranger. D'où la chute de Barry Lyndon, par exemple, et celle de Bill Harford, puisque son cheminement le ramènera finalement au giron familial.

Mais avant, le héros aura traversé un espace gagné par la mise en scène et la ritualisation. On a déjà comparé, à juste titre, l'aristocratie anglaise de **Barry Lyndon** à un «royaume d'ombres», un lieu où ses spectres poudrés tuent le temps en divertissements stériles (le jeu, les réceptions). Bientôt, dans **The Shining**, le «royaume des ombres» prend une incarnation encore plus littérale lorsque l'Overlook se révèle hanté par les fantômes de sa première clientèle — les riches décadents qui, au début du siècle, allaient jouir de l'isolement et de la discrétion des lieux pour faire on ne sait trop quoi. Inscrite dans cette tradition, la scène de l'orgie masquée d'**Eyes Wide Shut** reproduit les traits essentiels des modes de représentations kubrickiens de la décadence des riches: notamment le caractère étranger, non participatif, du témoin qui s'y infiltre, et la description de mœurs où la bestialité côtoie une esthétisation, une mise en forme extrêmes.

Mais cette fois, Kubrick appréhende différemment cette «décadence» en ceci qu'elle n'appartient plus à une époque révolue, elle ne subsiste plus dans le présent sous la seule forme de «traces» fantomatiques. Au contraire, elle se déroule dans l'«ici et maintenant» de l'époque actuelle, et Kubrick multiplie les détails qui vont en ce sens: Bill a un cellulaire, on fait jouer des disques compacts, on entend parler de sida. Mais, par-dessus toute cette trivialité, **Eyes Wide Shut** révèle une absence de valeurs, qui confine au néant. Bill Harford n'a qu'à sortir de chez lui pour voir quelque chose de cette décadence au travail. Déjà, la fête chez Ziegler révèle un décor où il ne semble se trouver que de riches aristocrates, quelques épouses et, surtout, des mannequins, des reines de concours de beauté qu'on «lève» dans les toilettes, ou qui vous proposent d'aller «au bout de l'arc-en-ciel» (métaphoriquement: là où on ne manque plus d'argent). S'il faut prendre le personnage de Ziegler (Sydney Pollack) comme un représentant type de cette classe, on ne voit là qu'un individu sans aucune moralité, et qui s'entoure de prostituées de luxe (dont il n'a évidemment cure). Et le fait que Kubrick ait choisi ces malheureuses, excusez l'expression, parmi les beautés high-tech de l'industrie de la mode, dont les excès babyloniens font régulièrement les choux gras de la presse, ne tient pas du hasard non plus. Le milieu de Ziegler et de ses semblables est à des lieues, déjà, de la tranquille vie familiale de Bill Harford, dont on peut deviner qu'il l'a invité justement au cas où un incident comme l'évanouissement de «Mandy» se produirait. Le milieu de Ziegler se meut dans un autre élément, où l'on sent grouiller les vers de la prostitution et de la beauté sacrifiée à l'autel de l'argent.

Sans doute ai-je l'air d'adopter ici un ton moraliste. Je me contente pourtant de relater ce qui se trouve expressément dans le film, mais qui fait partie des choses à propos desquelles Bill Harford, bien qu'il y participe en qualité de médecin mandaté, ne s'interrogera pas avant longtemps. En fait, tout le cheminement qu'il effectue jusqu'à ce qu'il se rende à l'orgie montre qu'il tend lui-même à croire que l'argent vient à bout de tout.

Le fait est qu'avant d'accueillir **Eyes Wide Shut** à un niveau allégorique ou autre, le récit qu'il relate, malgré ses nombreux points de suspension, ses moments de théâtralité et son flirt constant avec l'onirique, donne corps à un mal aussi diffus qu'il est réaliste. À défaut de mieux pouvoir l'exprimer, je dirais que Kubrick a, en quelque sorte, réinventé le film à «théorie de conspiration» avec **Eyes Wide Shut**; un film de conspiration où l'érotique viendrait occuper, dans le récit, la place du complot politique ou du secret d'État. À la base, le film à théorie de conspiration part de l'idée d'un secret qui ne doit pas être diffusé, d'un savoir qui met éventuellement un innocent dans la ligne de tir. Le fait ici que le secret à maintenir ne soit qu'un extravagant secret d'alcôve n'y change au fond pas grand-chose. Car du moment où l'intrus est démasqué, commence une infiltration de la sphère privée (comme le suggère le masque trouvé sur l'oreiller), une forme d'intimidation qui semble venir de suffisamment haut pour commettre des crimes virtuellement parfaits.

Auparavant, chez Kubrick, le mal laissait des traces et avait résidence permanente en l'Overlook. Mais aujourd'hui, dans le présent actuel, le mal est d'autant plus pernicieux qu'il peut virtuellement se trouver partout: désormais, c'est son témoin qu'il cherche à effacer. L'homme qui, depuis le début, cherchait à se fondre dans le milieu, à passer inaperçu, s'aperçoit, pour s'être trouvé au mauvais endroit au mauvais moment, qu'on est en train de le rendre invisible: que les témoins de son passage ont tous disparu par un «malencontreux concours de circonstances» et qu'il est sans doute le prochain sur la liste. Tout cela confine à la paranoïa, bien sûr. D'autant plus que le peu recommandable Ziegler offrira à Bill, durant son explication, et pour qu'il «ne se fasse pas de fausses idées», toutes sortes d'alibis, qui consistent à dire qu'au fond Bill n'est coupable de rien.

Mais, encore une fois, la «résolution» du mystère importe moins ici que le sentiment de soupçon qu'il est parvenu à faire naître. Cette angoisse, au fond, demeure la seule chose réelle que parvient à créer le film chez le spectateur. Et le fait est que cette angoisse est moins redevable, par exemple, à la représentation que le film fait de la femme (un aspect délibérément laissé de côté dans ce texte, et qui en mériterait, à lui seul, plusieurs) qu'au dispositif d'intimidation qu'il nous fait soupçonner, bien qu'il cherche aussi à en effacer les fondements.

Et comme Kubrick réclamait ses films de la logique de l'inconscient, nous pouvons nous permettre d'y inverser le sens de quelques propositions sans que celles-ci s'avèrent inapplicables au film. Si

Filmographie
de Stanley Kubrick:

- 1951: *Day of the Fight* (cm)
- 1951: *Flying Padre* (cm)
- 1952: *World Assembly of Youth* (cm)
- 1953: *The Seafarers* (cm)
- 1955: *Killer's Kiss*
- 1956: *The Killing*
- 1958: *Paths of Glory*
- 1960: *Spartacus*
- 1962: *Lolita*
- 1963: *Dr. Strangelove*
- 1968: *2001: A Space Odyssey*
- 1971: *A Clockwork Orange*
- 1975: *Barry Lyndon*
- 1980: *Shining*
- 1987: *Full Metal Jacket*
- 1999: *Eyes Wide Shut*

nous nous entendons à supposer, avec Ziegler, que toute cette «mascarade» de l'orgie n'avait d'autre fin que d'effrayer Bill Harford, on peut aussi bien supposer que ce qui se passe le reste du temps, que les rituels consuméristes de la vie quotidienne, auxquels s'adonne le couple Harford à la fin du film en faisant ses emplettes de Noël, résultent également d'une mise en scène. Non pas une mise en scène montée pour faire peur, au contraire, mais pour rassurer; pour envelopper le sujet dans son confort ordinaire tandis que ceux qui sont en mesure de les élaborer peuvent poursuivre tranquillement leurs petites exactions.

Le «retour à la normale» que stigmatise la finale d'*Eyes Wide Shut* s'avère donc absolument antihéroïque. Depuis l'échange avec Ziegler, déjà, le film semblait chercher à disséminer les dernières traces de soupçon, tant chez Bill Harford que chez le spectateur. Mais la prise de position qui reste à prendre à ce moment consiste à savoir si le soupçon que le film jetait sur la société d'aujourd'hui mérite d'être éradiqué en raison de l'indécidabilité, du brouillage de son sens. La position à prendre consiste à déterminer si la vision infernale que Kubrick semble avoir créée de manière qu'on ne puisse la regarder qu'à travers le chas d'une aiguille métaphorise quelque chose qui rend compte de manière pertinente d'un certain état du monde ou si, au contraire, cette angoisse ne s'édifie que sur du rien.

«Que crois-tu qu'on devrait faire?» demande donc Bill à sa femme. Considérer ce moment final du film comme une «note d'espoir» n'a jamais manqué de m'étonner. «Je crois que nous devrions être reconnaissant d'avoir réussi à survivre à toutes nos aventures...»: c'est le point de vue que donne Alice, avant de jeter sur le tapis son «fuck» final. Il ne faut donc pas faire comme si rien ne s'était passé, oublier tout ça. Il faudrait être reconnaissant, et, pourquoi pas, aimer Big Brother comme on apprend à aimer la bombe.

Étrange amour, en effet, que celui-là. Tout comme *Full Metal Jacket* se présentait comme un film de guerre où il n'était question que de sexe, il fallait supposer également, malgré la quantité d'aspects du film que néglige cette interprétation, qu'*Eyes Wide Shut* soit un film qui use du couple et de la sexualité pour en fait ne parler que de guerre. «La vie familiale marque donc pour Kubrick la poursuite de la guerre en société par d'autres moyens», observe Michel Ciment en conclusion d'une des études que contient son remarquable *Stanley Kubrick*. Ce n'est certainement pas *Eyes Wide Shut* qui démentira ce propos. Berceau de conflits larvés, les *family values* sont peut-être aussi asservies au pouvoir en ramenant le sujet qui s'interroge sur une action à faire, dans le giron rassurant de la cellule familiale, les yeux grand fermés, dans le confort et l'indifférence. ■



Nicole Kidman:
«Être reconnaissant...»