Persee

Biaise DuPasquier

Le savoir aveuglant, le doute éclairant. Une revisitation du mythe de la chute dans Eyes wide shut de S. Kubrick

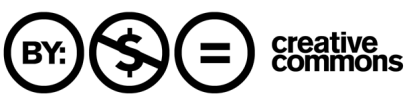
In: Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique. N°67, 2000. pp. 102-108.

Citer ce document / Cite this document :

DuPasquier Biaise. Le savoir aveuglant, le doute éclairant. Une revisitation du mythe de la chute dans Eyes wide shut de S. Kubrick. In: Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique. N°67, 2000. pp. 102-108.

doi : 10.3406/chris.2000.2221

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/chris_0753-2776_2000_num_67_1_2221



Le savoir aveuglant, le doute éclairant

Une revisitation du mythe de la chute dans *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick

Blaise DuPasquier *

Persée creative commons

Indices

Eyes wide shut a semble-t-il divisé la critique et les spectateurs, signe peut-être qu'il est plus complexe qu'il n'y paraît. À tout le moins la carrure de son auteur oblige à une déception de taille ou à la recherche obstinée d'un génie qui a déjà fait ses preuves, croit-on, de plus flagrante manière par le passé.

Si au sortir de la salle obscure, les sentiments sont partagés, dans l'attente qu'une réflexion plus aboutie les fassent verser dans le franc désappointement ou dans l'encensement *in fine* de cette pseudo-méditation sur la jalousie, c'est peut-être là l'une des intentions du film. Le malaise est provoqué par ce que le film, contrairement à d'autres films de Kubrick comme *Orange mécanique* ou 2001 *l'Odyssée de l'espace*, ne traite en apparence que d'un sujet relativement mineur, et que l'impression demeure que le vrai sujet est ailleurs, sans qu'on sache très bien où.

Car il ne s'agit pas, à mon avis et contrairement à ce qu'on a pu entendre ou lire, d'un drame psychologique, pas plus qu'une variation sur l'enfer du sexe. Toute psychologie, toute critique sociale ou politique sont ici ramenées à un état des plus embryonnaires qui désigne un autre sujet, ou du moins une autre grille d'interprétation, suscitée par un autre discours. L'indécision vient de là, soulignée par ce qui serait perçu dans un psychodrame comme de graves lacunes documentaires et d'incompréhensibles contre-performances d'acteurs : irréalisme de certaines scènes, de certains personnages ou attitudes (le loueur de vêtements, la cérémonie

* Blaise DuPasquier, licencié en Lettres, travaille dans l'édition. Pianiste et compositeur, il écrit des chansons, des textes critiques et des nouvelles.

sexo-sectaire, le fou rire très théâtral de la femme jalouse...) ; extrême lenteur du débit des personnages, enchaînant laborieusement et mot par mot des phrases creuses, comme s'ils étaient en état d'hypnose ; photographie parfois proche du chromo, accentuée par un envahissement de lumières de Noël.

Autant d'indices de ce qu'on ne se trouve ni dans la réalité ni dans le rêve, mais plutôt dans une espèce de monde intermédiaire, mythifié, à mi-chemin de la maquette et de la BD, monde dont les personnages sont les prisonniers inconscients. Bien sûr, on reconnaît là l'argument de la *Traumnovelle* de Schnitzler, dans laquelle le narrateur multiplie les indices soulignant que ses personnages perdent le sens de la distinction entre les mondes réel et onirique. Mais alors que là ce vertige habite les protagonistes, chez Kubrick, il investit l'image, le décor, le jeu d'acteur et donc subvertit notre vision.

Enfance

Tous ces sapins de Noël, justement, l'extrême « jeunesse » du couple, ainsi que la scène qui montre l'enfant lisant péniblement un conte nous mettent peut-être sur une piste. En effet, les parents de cette enfant parlent aussi péniblement qu'elle lit, comme s'ils éprouvaient une peine extraordinaire à décrypter l'alphabet d'une « vérité » dont ils ne comprennent encore ni la grammaire ni la syntaxe. Tous deux vivent comme en enfance dans un monde factice prêt à révéler sa fragilité :

Elle, entraînée aussitôt dans une danse langoureuse par un séducteur « adulte » qui, s'il parle aussi lentement qu'elle pour se mettre à son niveau de langage, lui débite implacablement un discours dangereux qui la chavire et la rend incapable d'aligner deux mots.

Lui, qui se réfugie sans cesse derrière son sourire charmeur et timide – automatique – de petit garçon bien élevé, et que la moindre parcelle de vérité rend muet. Vérité que lui assène sa femme, qui se l'est fait insidieusement souffler par le danseur. Lui qui, piqué au vif par cette découverte qui ouvre une brèche dans un décor dans lequel il se croyait en sécurité, s'y engouffrera aussitôt, seul, jaloux, certes, mais surtout blessé de n'être que le second à dessiller les yeux.

En fait, ce *sortir* du monde infantile qui va le guider désormais se révèle une démarche bien trop périlleuse, une tâche bien trop lourde pour être menée à terme en deux nuits. Fasciné, le presqu'homme s'avance hors de son monde avec gentillesse, témérité, et grande naïveté. Ce que montre le film épouse alors *son* regard. Cette errance un peu irréelle, c'est

son sentiment d'irréalité, d'incrédulité, sa prescience de ses significations ultimes, le non-retour, le renoncement, la mort. Décors de film d'aventures, torridité sexuelle d'*erotic fantasy*, masques et déguisements, théâtralité de vieux téléfilm le laissent hébété et fasciné, comme un enfant devant un sapin de Noël, justement.

Se protégeant à tout bout de champ avec ce qu'il croit être un certificat d'adulte, sa carte de « Doctor », qui croyait-il lui apportait la preuve d'une certaine connaissance (de la mort, de la chair), il ne tardera pas à comprendre qu'elle est ici aussi utile qu'un billet de Monopoly. La jalousie à laquelle il voulait donner une réponse a éveillé sa conscience, agissant comme le déclencheur de son désir de connaissance.

Être *docteur* ne suffit plus : la fille du mort (un patient que ses bons offices n'auront pas sauvé) se jette dans ses bras, son amour débordant soudain de ses deuils (de son père, d'elle-même), la prostituée avec laquelle il s'apprêtait à rattraper le retard pris sur sa femme avait le sida, les riches déviants chez lesquels il s'est introduit sans faire longtemps illusion lui font les gros yeux. La mort est dans cette vérité autant que le sexe. Reculer hélas n'est plus possible : son monde est une maison de poupée, à présent.

S'il échappe à la mort, sans qu'on sache vraiment si c'est grâce au sacrifice d'une mystérieuse « rédemptrice », ni si le danger a été réel ou fantasmé, comme le souligne cyniquement son seul « conseiller », qui lui enjoint d'accepter l'interprétation du canular comme la vérité la plus commode, il n'échappe pas au non-retour.

Geste révélateur : rentrant chez lui pour la seconde et la dernière fois, à quelques minutes de l'explication cruciale, il éteint le sapin de Noël, et dans la lumière froide du petit matin, son appartement décoré d'à la fois jolis et affreux tableaux (toiles tachistes colorées, énorme chat noir et blanc) se révèle être une boîte en carton de laquelle toute l'illusion de l'épaisseur de son être s'est évadée. Là où il revient n'est pas là d'où il est parti. Mais par la brèche, c'est l'autre monde qui est entré, et jusque dans le lit conjugal, dans lequel sa femme dort avec son double éphémère, son enveloppe de chrysalide : le masque. Il faut alors « tout dire », tout se dire, tout lui dire, et personne n'en ressortira indemne.

Le film nous épargne cette confession : non parce que nous en savons la teneur, mais parce qu'elle est mystérieuse : dans ce hiatus, c'est notre propre « tout dire » qu'il faudrait insérer. De façon presque comique, Kubrick nous en montre l'effet : yeux cernés, nez rouges, visages dévastés, gestes apeurés : le couple idéal du début vient bel et bien d'avoir un sévère accident.

Chute

Ces éléments ne manquent pas de nous renvoyer au plus célèbre de nos mythes, ce qui paraît aller de soi dans la mesure où ce mythe semble hiératiser un universel de l'expérience humaine. Il n'empêche que presque tous les éléments constitutifs de la chute sont là, et font penser à une revisitation du mythe de la part de Kubrick, démarche qui n'est pas rare chez lui, à laquelle il nous a même habitués, mais qui curieusement n'apparaît pas à première vue.

Il nous montre ici un couple originel vivant dans l'atemporalité (beauté, jeunesse, appartement paradisiaque ; la salle de bal est un jardin habité d'animaux aussi parfaits qu'asexués) et la solitude (on ne leur connaît pas d'amis, ni de famille au-delà de leur fille). Ils s'aiment, bien sûr, mais avec une évidence criante qui confine à l'impossibilité qu'il en aille autrement.

Surgit, dans un décor richissime bercé par de langoureuses chansons d'amour, un serpent de belle tenue : artiste, danseur, il commence par inverser les rôles en buvant le verre de sa future victime, avant de l'entraîner dans une danse hypnotique à la faveur de laquelle il s'enroule littéralement autour d'elle. Il ne conclura pas, mais à quoi bon ? Il faut remarquer que ce personnage n'apparaît pas chez Schnitzler, et c'est une des différences majeures de l'adaptation de Kubrick. Si Schnitzler n'a pas « besoin » de cette figure tentatrice, c'est que le couple qu'il décrit est bien plus libertin et cynique : les conjoints ont une pratique consommée des escapades et se les racontent par jeu cruel. Mais c'est un rêve qui va déclencher jalousie et désir de vengeance chez le mari, qui ne parviendra pas à l'assouvir par un acte de consommation. Ici, c'est la connaissance entrevue qui crée une rivalité entre elle, à l'avant-garde, et lui, à la traîne. La tentation est accomplie, la pomme est tendue.

Après y avoir mordu, elle la tendra à l'homme, après avoir savamment (déjà) mis en scène les circonstances psychologiques de sa révélation. Aveu non de son flirt avec le serpent, mais de ce qu'il lui a fait comprendre. Ce fantasme d'être prise par le marin (prescience du réel) n'était pas anodin : elle était prête à tout abandonner pour une nuit avec lui. Donc, à faire éclater déjà cet Éden aussi factice qu'éternel pour entrer (brièvement) dans la vérité charnelle de la matière, et du temps fini. Et c'est par un souvenir que l'immobilité temporelle en vient à se lézarder, preuve que la trahison, le mal, l'altérité aussi, préexistaient à leur révélation. Un souvenir qui renvoie en outre à la mer, invitation à l'au-delà, mais aussi symbole puissant de l'origine.

La tentation de la connaissance, aiguillonnée par le doute, s'empare alors de l'homme, qui n'aura de cesse de jouer avec le feu pour tenter de passer à son tour dans ce monde, vu, pré-vu, et surtout désigné par sa femme. La nudité lui apparaît : il perçoit enfin celle de sa femme, sous les assauts obscènes de l'« autre ». Assauts imaginaires, certes, mais que le sentiment d'irréalité que procure désormais la réalité fait ressentir par effet de balancier non moins réels que le rêve qu'il est en train de vivre. Cette nudité auparavant évidente, pré-naturelle, quasi spirituelle, s'incarne en même temps qu'elle se conceptualise : elle envahit son cerveau et assombrit son front jusqu'alors si pur. Toutes le nudités vont alors défiler devant ses yeux et composer peu à peu ce monde qu'il ignorait : nudité suggérée de la prostituée ; nudité burlesque des Chinois dans l'arrière-boutique ; nudité puérile à la fois pure et corrompue de la fille du loueur vêtements (!) ; nudité aux visages masqués des femmes promises au sacrifice ; nudité morte de celle qui l'a racheté au moment où, découvert, on lui enjoignait de se déshabiller.

Mais toutes ces nudités mettent en évidence le fait qu'elles ne signifient jamais transparence. Au contraire, la nudité cache autant qu'elle révèle. Elle force à se cacher, impose le travestissement du réel. Non que la réalité doive à tout prix être travestie, mais plutôt que sa nature même ne peut s'exprimer qu'à travers une oscillation entre le pur et l'impur. C'est ce que lui a révélé sa femme, au centre du drame, sans qu'il la comprenne : elle est allée chercher dans un nouveau rêve une vérité psychologique bien plus solide que sa propre (et puérile) expérience du réel. La nudité est paniquante car elle oblige au don de soi. Mais que celui à qui on la réserve s'éloigne, même en quête de quoi la couvrir, elle apparaît aussitôt comme un regret, une nostalgie. S'offrir à tout, à tous, au risque de retrouver la terreur ancienne, nous tenaille et nous fait rêver d'une liberté perdue, paradoxale, liberté d'être matière confondue, indivise, d'être pris dans un tout qui nous précède. L'individuation, le sacrifice de l'un pour l'autre sont risibles. Baiser ne ressasse que cet état perdu, et toute notre culture ne cesse de pleurer cette perte, cet arrachement, en tentant de l'évoquer par une gamme infinie de symboles.

C'est ce qu'on lui expliquera, comme à un enfant pris en faute : canular, mise en scène ! Voilà la réalité telle qu'il faut la comprendre pour survivre. Voilà le seul langage possible pour qui a choisi de quitter le silence totalitaire de l'absolu.

La chute réunit le couple, mais elle fait mal. Et c'est en passant dans les rayons de l'enfance, habités des emblèmes pathétiques d'un autre éden perdu (poussette désuète, peluche bien trop grosse, Père Noël de

bazar), que le couple signera son nouveau contrat. Il entérine la métamorphose, signale l'inversion tragique : son rêve fut une réalité, sa réalité fut un rêve, et définit le premier acte qui inaugurera cette nouvelle vie : « Fuck ! », lointain avatar peut-être du divin « croissez et multipliez ! ». Ainsi, à l'individuation répond l'irrépressible besoin de mélange qui nous parle en secret de notre origine.

Rechute

Bien sûr, on pourrait s'amuser à faire s'équivaloir ainsi tous les autres éléments du film : Dieu ? Le millionnaire qui les invite à la soirée où tout commence. On le verra désemparé, puis fâché de cette trahison, qui écorne sa puissance et le met en danger. On voit par ailleurs que sa toute-puissance est bien relative puisqu'il ne peut réparer ce qu'il a laissé faire. C'est pourtant lui qui recommandera à l'homme, en le bannissant, d'accepter Sa vérité comme étant celle qui sauve. Collatéralement, on pourra voir le pianiste en ange déchu, Lucifer aveugle, artiste porteur du beau trahi lui aussi par sa vanité et la perversion de son art.

Mais à quoi bon ? Il vaudrait mieux se demander en quoi une visitation du mythe de la chute est à même de nous parler aujourd'hui. Malgré les caractéristiques mythophores des personnages et un traitement cinématographique au service de cette allusion au mythe, nul doute que les types montrés nous apparaissent profondément contemporains. *L'homo americanus*, incarné qui plus est par ce qui se fait de plus chic et de plus médiatique en matière de couple hollywoodien, avec ce qu'il faut de sel tendancieux pour en relever le goût, est ainsi de classe moyenne et aisée, urbain et consommateur. Mais parallèlement solitaire, hors-nature, et malgré un savoir technique de bon niveau qui lui tient lieu de culture, innocent. Le trajet du taxi qui nous emmène à la suite du héros vers l'« enfer » nous offre les seules visions d'arbres et de champs.

Dénaturé, cet *homo sapiens* est aussi déspiritualisé. Ses rites se limitent à la fréquentation d'un monde dont il est absent et dont il observe les règles par pur conventionnalisme. L'amour même que les parties du couple croient se porter n'est en fait qu'une évidence non questionnée, une union de deux cellules en une précédant la mitose. La suite du film nous montre le début de cette fission qui ne connaîtra pas de cicatrisation, qui ira fatalement vers une polarisation irrémédiable. Elle est soulignée par une musique tragique qui sonne comme un signal d'alarme, en insistant sur l'alternance de deux notes écartées et dissonantes. Mais si chute il y a, comment et par quelle retournement du sens de l'histoire ce

couple, reflet d'une réalité contemporaine, a-t-il pu se retrouver à nouveau en situation de chuter ? Kubrick ne souligne-t-il pas ce paradoxe en créant au travers de ses décors et de ses lumières une angoissante sensation de déjà-vécu, de déjà-vu ?

On peut en déduire qu'une boucle est bouclée : l'homme a eu anciennement la chance qu'un accident – ou un dessein – lui révèle sa propre conscience et allume en lui la soif de savoir. Or cette connaissance lui fait aujourd'hui écran et l'enferme hors du réel dans un second état d'enfance. Il a mis les moyens de sa connaissance au service d'une somnolence régressive. La peur du mal, de l'impur, de la mort, de la finitude a fini par le pousser à se construire avec art et technique un monde parallèle, fait de fausse intemporalité, d'inessentiel et de luxe en le persuadant que puisque c'était grâce à sa culture et à sa technique qu'il y était parvenu, il en resterait indéfiniment le maître.

La révélation ne tient pas tant dans ce qu'elle donne à voir, qui est encore habillé des oripeaux et des déguisements de ce monde factice, que dans le fait même que ces yeux que l'on croyait ouverts ne voient plus que leurs propres constructions, leurs propres projections. Ce qui est à voir n'est pas *vu* dans le film, qui nous soumet au contraire la révélation d'un aveuglement. Au-delà, il y a encore nous, regardant ce film et y cherchant une vérité qui ne saute pas aux yeux. Mais à laquelle, vu la stature de son auteur, nous avons tendance à adhérer les yeux fermés ! Alors qu'il nous invite surtout à chercher à ouvrir les yeux pour percevoir qu'un film est « projection », et que, ce qu'il désigne se situant en deçà et au-delà, il est en soi une translation entre différents niveaux de réel, sans en constituer un par lui-même. Un peu comme une chute, justement, qui se définit comme une action par rapport à un point, le plus souvent deux (départ - arrivée), faute de quoi elle ne se différencie pas de l'immobilité.

Il s'ensuit une inversion du phénomène recherché dans la plupart des œuvres de cinéma, qui tentent de provoquer chez le spectateur une identification aux personnages montrés. Ici, le malaise évoqué au début vient aussi de ce que nous peinons à opérer ce transfert. Mais poursuivi bien après la projection par ce couple fantomatique aux aventures improbables, nous en venons à les sentir vouloir s'incarner en nous. Ce sont eux qui s'identifient à nous, ou même qui *nous* identifient, entourés de faux-semblants et déconnectés de tout sens par notre faculté même à pouvoir le chercher.

Novembre 1999
B DP