



Rêve et fantasme dans Traumnovelle et Eyes Wide Shut

Jocelyn Dupont

► To cite this version:

Jocelyn Dupont. Rêve et fantasme dans Traumnovelle et Eyes Wide Shut. Journal of The Short Story in English / Les Cahiers de la nouvelle, 2012, 59, pp.127-138. hal-02439641

HAL Id: hal-02439641

<https://univ-perp.hal.science/hal-02439641>

Submitted on 2 Jun 2021

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

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

Rêve et fantasme dans *Traumnovelle* et *Eyes Wide Shut*

Jocelyn Dupont, université de Perpignan.

VECT *Mare Nostrum* (EA 2983)

A la mort de Stanley Kubrick le 7 mars 1999, quelques jours seulement après avoir visionné la première version « définitive » d'*Eyes Wide Shut* – qui le deviendra ensuite par nécessité – les hommages n'ont eu de cesse qu'ils soulignent la farouche indépendance du créateur, auteur de films « fracassants, tous formidablement personnels, qui marquent leur époque et l'histoire du cinéma, dynamitent les règles, les canons des genres, les conventions narratives¹ ». Pourtant, en dépit de ce cinéma si « formidablement personnel », Kubrick fut toujours un cinéaste en quête d'histoire dont le recours à des hypotextes littéraires fut systématique.

Le premier support littéraire transposé par Kubrick est un obscur roman noir datant de 1955 intitulé *Clean Break*, aujourd'hui quasiment introuvable, écrit par Lionel White, dont un autre titre servira quelques années plus tard d'inspiration à l'écriture de *Pierrot le fou*. La structure narrative éclatée de ce roman, que l'on retrouve dans *The Killing* (*L'Ultime Razzia*), son hypertexte filmique, rappelle aussi bien *Rashômon* que *Pulp Fiction*. Le texte de Lionel White fut trouvé presque « par hasard » par James B. Harris, associé de Kubrick, à la recherche d'un scénario pour la balbutiante compagnie de production Harris-Kubrick². Si le choix d'une source littéraire pour la réalisation d'un film n'avait rien d'original, la mise à l'écran de ce roman fut une étape décisive dans la manière dont Kubrick allait désormais envisager son travail de créateur cinématographique après *Killer's Kiss* (*Le Baiser du tueur*), à la ligne scénaristique plutôt malingre. En effet, de *The Killing* à *Eyes Wide Shut*, tous les films de Stanley Kubrick puisent leur source dans un texte littéraire, roman ou nouvelle. Il est toutefois malaisé de trouver une ligne directrice à la démarche de Kubrick dans son rapport avec l'origine littéraire de ses sources. Les choix de ses lectures transposées est à l'image de sa première adaptation, le plus souvent guidés par le hasard d'une rencontre avec un texte, un certain opportunisme et une grande curiosité intellectuelle :

¹ Bertrand Tavernier. « Le tombeau de Stanley Kubrick », *Positif* octobre 1999: 45.

² Pour plus d'informations sur la genèse de *The Killing*, on consultera avec profit la biographie de Vincent LoBrutto *Stanley Kubrick* (Londres : Faber & Faber, 1997), notamment le chapitre 7 « Harris-Kubrick ».

It was Kubrick's continuing pattern to develop screen stories from previously published material. Throughout his career he was never able to generate an original story out of his own experience (...) His endless curiosity attracted him to worlds outside his experience. (LoBrutto 384)

Le recours systématique à des sources littéraires n'est nullement un obstacle à l'affirmation d'un talent créateur ; on sait qu'en littérature, l'intertextualité peut être considérée comme une modalité de la fonction-auteur. Il est donc évident que dans le cadre de la réécriture transmédiatique qu'est la pratique de l'adaptation cinématographique de textes littéraires, et une fois balayée d'un revers de la main l'horizon fallacieux de la fidélité comme critère qualitatif, cette « illusoire fidélité de décalcomanie » comme l'écrivait Bazin, le cinéaste a tout loisir de s'imposer dans sa singularité créatrice, et ce sans nécessairement avoir à déclarer la guerre aux écrivains, comme le suggère Thomas Leitch dans son récent ouvrage *Film Adaptation and Its Discontent* en écrivant que « *Kubrick earned auteur status the old-fashioned way : by taking on authors directly in open warfare* » (240). Si cette remarque est assez valide en ce qui concerne les rapports parfois houleux que Kubrick put entretenir avec, dans l'ordre, Vladimir Nabokov, Anthony Burgess, et Arthur C. Clarke, ainsi que Thackeray (*in absentia*) pour sa réécriture filmique de *Barry Lyndon*, elle l'est beaucoup moins pour la nouvelle de Schnitzler qui allait servir d'hypotexte à *Eyes Wide Shut*.

Traumnovelle d'Arthur Schnitzler hantait Kubrick depuis plus de vingt-cinq ans avant qu'il ne mette à exécution son projet, puisqu'il en avait acquis les droits dès le début des années 70, juste après avoir tourné *2001 : A Space Odyssey*. A ce qu'on peut en lire, il semblait trouver dans cette nouvelle une certaine résonance de « vérité » sur la vie psychique de l'individu moderne et sur les rapports entre intimité et honnêteté dans les rapports du couple, rapports d'ailleurs traités avec justesse et un supplément de vraisemblance par le couple Kidman-Cruise, dont les rapports iréniques avec un réalisateur pourtant réputé pour son exigence quasi-tyrannique sont restés célèbres, attestant ainsi peut-être le rapport singulier qu'*Eyes Wide Shut* entretient avec une certaine authenticité de l'expérience.

Traumnovelle, datant de 1925, est la seule nouvelle à avoir été adaptée à l'écran par le réalisateur sans modification majeure de la structure originale de l'hypotexte. En revanche, il ne s'agit pas du seul récit court à avoir été à l'origine d'un long-métrage kubrickien, puisque *2001 : A Space Odyssey*, a son origine première dans « The Sentinel of Eternity » d'Arthur C. Clarke, nouvelle publiée en 1951, qui finit par devenir *2001 : A Space Odyssey*. Il s'agit là

d'un exemple tout à fait intéressant d'expansion textuelle simultanée par impulsion cinématographique. En effet, les versions filmique et romanesque de *2001* se développèrent de manière concomitante mais aussi relativement indépendante à partir de cette nouvelle et de la collaboration intellectuelle des deux hommes, qui allaient finir par se brouiller définitivement par la suite.

Pour réécrire *Traumnovelle*, Kubrick fit appel au scénariste chevronné Frederic Raphael, écrivain et homme de lettres classiques, à qui il envoya tout d'abord le texte de la nouvelle sans en préciser l'auteur. On peut s'étonner du choix de Kubrick (Raphael, qui sut tirer profit de cette collaboration, en fut le premier surpris) quand on sait à quel point le réalisateur aimait travailler « en famille » plus encore qu'en équipe. Diane Johnson, avec qui la collaboration sur *The Shining* avait été un succès, aurait pu être pressentie, d'autant plus que Kubrick et elle avaient pensé, avant le tournage de ce film, à adapter un des romans de Johnson intitulé *The Shadow Knows*, dont elle confia à Michel Ciment qu'il s'agit d'un texte « qui a certaines caractéristiques du court roman [sic] de Schnitzler *Traumnovelle* [...] en particulier par son aspect freudien » (cité par Ciment 291). Pour notre part, nous pensons que le rapport d'intimité que Kubrick entretenait avec ce texte aurait pu donner lieu à une réécriture scénaristique personnelle comme ce fut le cas avec *Barry Lyndon*. Mais le cinéma est un art protéen, et tout démiurgique qu'il fût, Kubrick choisit de faire appel à un tiers pour échafauder cet intertexte³ fondamental qu'est le scénario.

Kubrick et Raphael se penchèrent donc sur la longue nouvelle de Schnitzler, qui comportait un certain nombre de difficultés narratives qu'il allait falloir trouver les moyens de transposer ou traduire en langage cinématographique. Ces difficultés ont trait d'une part à l'économie générale de la forme courte, comme sa capacité à se dispenser d'informations narratives, et de l'autre à la nature spécifique de ce récit onirique, hésitant, fluctuant, résolument moderniste.

La diégèse comportait aussi quelques contraintes structurelles, à l'instar du chapitre d'ouverture qui commence le lendemain du bal, sur lequel les protagonistes, Albertine et Fridolin, reviennent rétrospectivement. C'est la raison pour laquelle Kubrick et Raphael choisirent de matérialiser ce bal pour en faire une séquence magistrale en ouverture du film, d'une durée d'environ 15 minutes. Cette séquence mémorable est un exemple notoire d'expansion textuelle analeptique, procédé assez inhabituel d'écriture filmique dans le cadre

³ Au sens ici très littéral d'un texte chaînon, situé entre deux textes.

d'un transcodage cinématographique, mais bien évidemment plus fréquent quand l'hypotexte est une nouvelle, et *a fortiori* nécessaire quand le cinéaste aux commandes n'était guère enclin au format standard du long métrage hollywoodien⁴. Autre phénomène intéressant de composition textuelle, l'adjonction d'un incipit domestique dans lequel Michel Chion voit un guide de lecture programmatique du reste du film (483-4). On peut enfin ajouter à ces deux séquences le plan inséré dans le générique dans lequel on voit Alice/ Kidman se déshabiller. Il s'agit d'un plan étrange et « flottant » dans la diégèse. Il fait nuit noire à l'extérieur, et Alice quitte une robe noire échancrée. Est-ce la même robe que celle qu'elle portait au bal, sommes-nous déjà de retour ? Est-ce une manière pour Kubrick de jouer avec la chronologie du récit en ramenant les personnages à la maison *avant* de les en faire partir ?

Le texte s'étoffe donc en amont, procédé qui s'inverse souvent dans la transposition cinématographique de romans, où la suppression d'éléments diégétiques est souvent une nécessité quantitative et chronologique, le film n'ayant dans la plupart des cas tout simplement pas le temps d'en dire autant que le roman. Notons qu'*Eyes Wide Shut* s'étoffe également en aval, avec la dernière séquence au magasin de jouets, épilogue qui ne trouve pas d'équivalent dans le texte de Schnitzler où le récit s'achève dans la chambre, après le récit de Fridolin à Albertine. La séquence du bal est également celle où l'on rencontre le personnage de Ziegler (Sydney Pollack), clé de voûte du récit kubrickien, totalement absent du texte de Schnitzler. Ziegler est un personnage inquiétant, dont la bonhomie paternaliste contraste avec une toute-puissance démesurée où loge un Ça débridé. Il est d'ailleurs fort probable que Ziegler soit l'homme au masque vénitien qui échange un regard avec Bill depuis le balcon dans la séquence de l'orgie, mais, comme pour beaucoup de choses dans ce film, nous ne pouvons jamais en être sûrs.

On peut également relever quelques translations de signifiants qui accompagnent la transformation du texte littéraire en texte cinématographique, comme le prénom de la prostituée, « Domino », que va voir Bill, qui fait écho au bal masqué chez Schnitzler, au cours duquel Bill se retrouve flanqué de « deux personnes revêtues d'un domino rouge⁵ » que l'on retrouve chez Kubrick sous la forme des deux jeunes aguicheuses qui promettent d'emmener Bill « *where the rainbow ends* » avant qu'il soit appelé par Ziegler. Autre translation sémiotique, le mot de passe pour pénétrer dans la réunion secrète est devenu « *Fidelio* » dans

⁴ Avec ses 159 minutes, *Eyes Wide Shut* est un film long, le troisième plus long métrage de Kubrick après *2001* (160 minutes) dans la *director's cut* et *Barry Lyndon* (187 min).

⁵ Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*. Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses (Paris : Payot, 2010) p. 22.

le film alors qu'il s'agit de « Danemark » dans la nouvelle de chez Schnitzler en écho ironique au lieu où Albertine croisa le jeune officier pour lequel elle était prête à tout quitter.

Ces quelques manipulations structurelles, ainsi que les évidentes transpositions spatio-temporelles (du Vienne des années 1920 au New York des années 1990) ne doivent cependant pas masquer ce qui constitue l'enjeu majeur de l'écriture de *Traumnovelle* et sa réécriture cinématographique, à savoir la plongée au plus profond de l'intériorité du sujet, mystère de la psyché que le modernisme littéraire de Schnitzler ou la psychanalyse coïncidente de Freud commençaient alors à percer et pour lequel le cinéma entretient, depuis son origine, une fascination quasi-obsessionnelle. C'est en partie ce qui rapproche *Eyes Wide Shut* du *The Dead* (*Gens de Dublin*, 1987) de John Huston. Comme pour ce qui fut l'ultime *opus* de Huston, le dernier film de Kubrick s'attaque à un texte réputé « inadaptable » car entièrement braqué sur l'aventure intrapsychique de son protagoniste, Gabriel Conroy pour Joyce/ Huston, Fridolin/ Bill Hartford pour Schnitzler/ Kubrick. Pourtant les deux films sont bien loin de se ressembler. Tandis que Huston opte pour un film où priment une exigence de reconstitution historique et une démarche presque naturaliste, Kubrick s'embarque sur les territoires plus incertains du fantasme et du rêve éveillé.

Le rêve est à fois la pierre d'angle et le point de fuite de *Traumnovelle*, un récit dont le titre pose problème dans sa traduction en français. Le substantif composé allemand inscrit bien au cœur de sa morphologie le rêve et son récit dans une association dont la résonance freudienne est immanquable⁶. En anglais, cette traduction est littérale et *Traumnovelle* devient *Dreamstory*. Bien qu'il soit plus que probable que Kubrick ait travaillé à partir la version anglaise du texte de Schnitzler⁷, ce titre n'est pourtant pas celui que retiendra le cinéaste pour son film. Avec *Eyes wide shut*, il fit le choix d'un oxymore dont la dimension visuelle nous renvoie à l'ambiguïté de notre regard intérieur. Les traductions françaises ont hésité, au fil des éditions, entre « La Nouvelle rêvée » ou « Rien qu'un rêve », deux choix contraints par l'incapacité de la langue française à restituer le nouage sémantique que permettent l'allemand

⁶ Difficile en effet, à la lecture du titre de la nouvelle, de ne pas songer à *Die Traumdeutung* (*L'interprétation des rêves*), dont la structure morphologique est la même. Le texte de Freud fut publié en 1900 et il serait erroné de voir dans le récit de Schnitzler, publié presque un quart de siècle plus tard, quelque tentative d'illustrer les thèses freudiennes. Le rapport des deux hommes était complexe, teinté d'admiration et de rivalité polie, ainsi que l'attestent leurs correspondances.

⁷ Kubrick n'était pas germanophone, et tout laisse à croire que le manuscrit anonymé envoyé à Frederic Raphael lui a été adressé dans sa traduction anglaise. Pour plus d'informations à ce propos, cf. Ciment, 267-269. Pour une lecture en anglais du texte de Schnitzler, on pourra se reporter à l'excellente traduction de J.Q. Davies pour les Editions Penguin (1999), préfacée par le même Frederic Raphael. Pour des raisons de cohérence linguistique, le choix a été fait de citer le texte de Schnitzler en français dans cet article.

et l'anglais par composition. La récente traduction de Pierre Deshusses pour les éditions Payot sous le titre « Double rêve » nous semble louable car elle restitue justement au texte de Schnitzler sa nature fluctuante, où rêve et fantasme circulent d'un protagoniste à l'autre ; en effet « dans *Traumnovelle*, le rêve d'Albertine et le « vécu » pulsionnel de Fridolin se répondent et se redoublent, fragment par fragment, comme dans un kaléidoscope [...] ⁸ ». Il est intéressant de noter qu'à l'origine le titre envisagé par Schnitzler était *Doppelnovelle*, soit « La nouvelle du double », ce qui ne fait que confirmer la pertinence de la plus récente traduction, qui est celle que nous avons choisi d'utiliser dans ces pages.

Une des questions les plus récurrentes entourant *Eyes Wide Shut* est celle du rapport très ambigu que le film entretient avec la réalité et le rêve. Cette fluctuation, liée à la nature même du médium cinématographique, est également au centre du projet d'écriture de Schnitzler, tout particulièrement pour *Traumnovelle*. Les personnages de la nouvelle évoluent sans cesse entre ces deux états de conscience qui les rapprochent et les désunissent au rythme d'un récit qui semble parfois imiter la respiration du dormeur. Ce rythme serein est aussi celui du film de Kubrick : plans longs, mouvements de caméra calmes et fluides, fondus enchaînés, pas de précipitation dans les cadres, tout semble aller au ralenti, y compris les ébats orgiaques et les poursuites dans les rues de Greenwich Village.

Ce décrochage de la réalité est le fil rouge des deux textes, mais peut-être plus encore celui de Schnitzler. Il est ainsi tout à fait significatif que lorsqu'Albertine raconte pour la première fois à Fridolin son attraction irrésistible pour l'officier danois, elle se décrit perdue dans ses rêves :

J'ai passé toute la journée sur la plage, **perdue dans mes rêves**⁹. S'il m'avait appelée – telle était ma pensée – je n'aurais pu résister. Je me sentais prête à tout abandonner, toi, l'enfant, mon avenir, (...). (26)

Perdue dans ses rêves, elle le sera à nouveau plus tard lors du retour de Fridolin après l'aventure nocturne de ce dernier, elle aussi aux contours fortement oniriques, un aspect d'ailleurs fort bien rendu dans le film par l'utilisation de lents travelling avants dans un décor aussi splendide que labyrinthique en steadycam quasi-subjective. Au cours de la séquence de

⁸ Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Introduction à « La Nouvelle rêvée » dans Arthur Schnitzler, *Romans et nouvelles Tome 2, 1909-1931* (Paris, Le livre de Poche, 1996), p. 595.

⁹ Je souligne.

l'orgie chez Schnitzler, on note toutefois une variation surprenante par rapport au ton solennel du film lorsque Fridolin rit de la mise en garde de la femme mystérieuse qui tente de le protéger. Mais le rêve n'est jamais bien loin :

Elle dit encore dans un murmure presque désespéré : « Va-t'en ! »

Il éclata de rire et s'entendit rire comme dans un rêve. « Je sais bien où je suis. Vous n'êtes quand même pas tous là pour qu'on hallucine rien qu'à vous regarder. Tu te moques simplement de moi pour me rendre complètement fou. » (91)

Cet étrange rire, qui sera répété – « il se mit à rire de nouveau et ne reconnut pas son rire » (92) – anticipe ainsi celui d'Albertine dans son rêve, quelques heures plus tard. Pourtant, Fridolin résiste au rêve. Cette traversée du fantasme, pour lui, doit se faire les yeux grands ouverts. Le rêveur doit être réveillé :

Fridolin ouvrit les yeux aussi grand que possible, passa la main sur son front et sa joue, prit son pouls. A peine plus rapide que d'habitude. Tout allait bien. Il était parfaitement réveillé. (107)

Des yeux grands ouverts qui pourtant, insiste Kubrick, sont grands fermés : *Eyes Wide Shut*.

Dans son essai *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, Diane Morel pose la question suivante : « Sommes-nous dans le rêve ou la réalité, la réalité qui nous est présentée est-elle crédible, vraisemblable ? » (58). A ses yeux, le film a surtout la texture d'un rêve et sa lecture tendrait plutôt à attirer le récit du côté onirique. A l'inverse, Michel Chion, au terme d'une analyse fouillée et à de maints égards très convaincante, déclare d'*Eyes Wide Shut* qu'il est « un film sur le quotidien, pas sur le monde du rêve » (478), aspect dont il fait sa thèse centrale. Pour nous, cette alternative est fallacieuse et la question de Morel peut-être assez mal posée. Car après tout, nous ne sommes ni dans la réalité, ni dans un rêve. Nous sommes au cinéma, art fantasmagorique¹⁰ par définition, dispositif élaboré visant à imprimer sur un écran devant nos yeux une réalité fictionnelle durant un certain temps, soit ici cent cinquante-neuf minutes, ce qui correspond *mutatis mutandis* au temps qu'il faut pour lire le texte de

¹⁰ La fantasmagorie n'étant d'autre, nous dit le *Littré*, que « l'art de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde ». N'est-ce pas là la meilleure définition du cinéma ?

Schnitzler. Tandis que nous regardons ce film, ou que nous lisons le texte, nous ne dormons pas et donc nous ne rêvons pas non plus. Si la salle est suffisamment obscure et les conditions suffisamment bonnes, nous sortons également de notre quotidienne « réalité ». Nous ouvrons grands les yeux. Tout va bien. Nous sommes parfaitement réveillés. Outre les résonances immanquables avec le passage de la nouvelle de Schnitzler cité plus haut, nous sommes aussi très proches d'une situation d'hypnose¹¹, de rêve éveillé, c'est-à-dire dans une situation fantasmagorique virant au fantasmatique, qui est précisément celle du focalisateur principal du film et de la nouvelle : Bill/ Fridolin.

« Les désirs se reproduisent par leurs images », écrivait en 1777 Dominique Vivant-Denon dans son récit court – une nouvelle avant l'heure ? – à la fois libertin et onirique *Point de Lendemain*¹², qui sert d'hypotexte au film de Louis Malle *Les amants* de 1958 avec Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory. Ce texte comporte des similarités étonnantes avec la nouvelle de Schnitzler¹³. Les images dont nous parle le narrateur ont un nom qui échappa peut-être à l'auteur de ce conte pré-cinématographique et pré-psychanalytique et qui pourtant s'en rapproche tant : celui de fantasme, qui vient du grec « φάντασμα » signifiant « apparition, image offerte à l'esprit par un objet », objet qui pourrait bien être, en l'occurrence, une caméra de cinéma.

C'est le principe fantasmatique qui constitue la matrice diégétique des textes de Schnitzler et de Kubrick. Et peu importe, en effet, que l'officier ait existé ou pas. Le fantasme écrit son scénario et se manifeste dans sa matérialité verbale (dans les récits d'Albertine/ Alice) mais surtout iconique. Ainsi, dans *Eyes Wide Shut*, les seules scènes « non réelles » matérialisées iconiquement ne sont pas les rêves mais le fantasme de Bill qui voit Alice en train de faire l'amour à l'officier. Notons qu'il s'agit alors d'un *fantasme de fantasme*, offert qui plus est à l'imaginaire du spectateur, libre lui aussi de l'investir de ses propres fantasmes. *Eyes Wide Shut*, film paradoxal dans lequel « le réalisme minutieux côtoie une ambiance

¹¹ Nous reprenons ici la thèse centrale de Raymond Bellour telle qu'elle est très savamment exposée dans son ouvrage *Le corps du cinéma* (Paris : P.O.L., 2009).

¹² « Point de Lendemain » Dominique Vivant-Denon, 1777. Arte France Développement, 2005.

¹³ Récit à la première personne du jeune narrateur anonyme qui se retrouve pris dans une nuit étourdissante, faite de confidences, de baisers et d'étreintes avec Madame de T***. Conte libertin philosophique sur la nature éphémère du désir dont certains passages pourraient être directement transposés chez Schnitzler :

« Quelle aventure ! Quelle nuit ! Je ne savais si je ne rêvais pas encore ; je doutais, puis j'étais persuadé, convaincu, et puis je ne croyais plus rien. Tandis que je flottais dans les incertitudes, j'entendis du bruit près de moi : je levai les yeux, me les frottai, je ne pouvais croire...c'était...qui ? »
(36)

fantasmatique » (Ciment 257) devient donc un exercice de mise en scène du désir, ces désirs secrets qui habitent chacun d'entre nous au moyen d'une puissante illusion de réalité qui est l'apanage du cinéma et qui semble ainsi véritablement faire de *Traumnovelle* la nouvelle rêvée pour une réécriture cinématographique du fantasme.

Au-delà du fantasme d'Alice/ Albertine avec l'officier sans nom, il en est un autre qui habite le texte de *Traumnovelle* mais qui ne trouve pas droit de cité dans sa réécriture cinématographique. Si la plupart des commentateurs ont souligné le respect presque scrupuleux par Kubrick de la trame narrative originale, peu ont mentionné l'oblitération pure et simple du fantasme que Fridolin oppose à celui Albertine dans le premier chapitre, à l'issue du duel de l'imaginaire transgressif avec son épouse, qu'il remporte, contrairement à ce qui se passe dans le film. Il s'agit de la rencontre avec une jeune nymphe – une nymphette ? – sur un ponton, suivi d'un échange de regards ardents dont la mise en texte n'est ni plus ni moins que la description à peine voilée d'un rapport sexuel :

C'était une toute jeune fille, avec des cheveux blonds défaits qui tombaient sur ses épaules et recouvraient d'un côté sa poitrine délicate. La jeune fille regardait devant elle, fixant la surface de l'eau, avançant lentement le long du mur, les yeux baissés, progressant vers l'autre coin, et soudain elle s'est retrouvée devant moi : elle avait les bras rejetés en arrière, comme si elle voulait se tenir plus solidement, et levant les yeux elle m'a soudain aperçu. [...] Et tout d'un coup elle s'est mise à sourire, un sourire merveilleux, c'était une façon de me dire bonjour, il y avait là comme un signe dans ses yeux – et en même temps une légère moquerie dans ce regard glissant sur l'eau qui me séparait d'elle. Puis elle a étiré son jeune corps svelte, comme ravie de sa beauté, mais aussi fière et suavement frémissante ; il était facile de s'en rendre compte, sous l'éclat de mon regard qu'elle sentait posé sur elle. Nous sommes restés ainsi face à face une dizaine de secondes, les lèvres entrouvertes et les yeux étincelants. Je lui ai tendu les bras malgré moi, il y avait dans son regard de l'abandon et de la joie. (29-30)

De manière significative, cette nymphette fait retour à deux reprises dans le texte de la nouvelle. Elle réapparaît tout d'abord sous les traits de la jeune Pierrette, aux prises avec deux juges lubriques surpris dans des ébats interdits. Il s'agit en fait de la fille du costumier Gibisier :

[...] une gracieuse jeune fille, presque encore une enfant et habillée d'un costume de Pierrette , avec des bas de soie blancs, courut dans le long corridor en direction de Fridolin qui ne put faire autrement que de la prendre entre ses bras. [...] La fille se blottit contre Fridolin, comme s'il était là pour la protéger. Son petit visage poudré de blanc était orné de quelques mouches ; de sa poitrine délicate s'exhalaient un parfum de rose et de fard ; -- ses yeux avaient un éclat fripon et guilleret. [...] Elle leva vers lui des yeux aguichants et enfantins, comme captivée. (78)

Si on retrouve cette dernière scène dans le film à travers le personnage de la fille de Milich (Leelee Sobieski)¹⁴, le spectateur n'a aucun moyen de la rattacher à un élément textuel précédent. Elle demeure à ses yeux une adolescente sans doute un peu vicieuse, au père proxénète, alors que dans la nouvelle, la reprise d'éléments textuels tels que la mention de sa poitrine « délicate » ainsi que ses yeux à l'« éclat fripon et guilleret » ne peut manquer d'établir la connexion entre la mystérieuse Pierrette qui reviendra hanter Fridolin et la jeune fille aperçue sur la plage. Plus déterminant encore est la réapparition de la jeune nymphe dans le rêve d'Albertine, où elle joue un rôle-clé, puisqu'elle devient la mystérieuse princesse désireuse de faire de Fridolin son époux tandis que ce dernier est martyrisé :

Le sang coulait à flots sur ton corps, je le voyais couler, consciente de ma cruauté, sans pour autant m'en étonner. A ce moment la princesse s'est dirigée vers toi. Ses cheveux étaient défaits et se répandaient autour de son corps nu, elle tenait son diadème à deux mains et te le tendait – et je savais que c'était la jeune fille que tu avais rencontrée sur la plage du Danemark, celle que tu avais vue un matin, nue, sur la terrasse d'une cabine de bain. (120)

Ainsi dans l'original de Schnitzler, la transmission des fantasmes s'effectue dans les deux sens, devenant circulation, alors que le film de Kubrick semble plus centré sur l'imaginaire de Bill aux prises avec le fantasme d'Alice. En outre, alors que chez Schnitzler, on navigue librement entre rêve et fantasme, le parti-pris de Kubrick semble avoir été de laisser Bill seul avec des fantasmes inassouvis ou morbides, et pour finir littéralement terrassé par la réalité du récit du rêve d'Alice, choix qui permet au réalisateur de retrouver une structure narrative

¹⁴ Cf. photogramme d'illustration.

binaire, plus commune à son art du récit, de l'ascension à la chute, telle qu'on la retrouve notamment dans *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon* ou *Shining*.

Pour conclure, revenons très brièvement sur la fonction du rêve dans son rapport au réel, et au traitement qui en est fait dans *Eyes Wide Shut*. Si, comme l'explique Jacques Lacan commentant *Die Traumdeutung* de Freud dans le séminaire XI de 1964, l'une des fonctions du rêve est de nous réveiller pour nous confronter à une réalité intolérable¹⁵ – dans le cas de Bill ou Fridolin, l'acceptation du désir féminin terrassant la structure symbolique du mariage – alors on peut se demander si Kubrick, à travers les fantasmes de Bill qui, au mieux, ne sont que des rêves éveillés, ne cherche justement pas à empêcher l'effondrement de ladite structure, choisissant plutôt de laisser tourner cette merveilleuse machine hypnagogique qu'est le cinéma, renouant ainsi subrepticement avec un discours phallocratique pour lequel le cinéaste est resté célèbre, et pas toujours illégitimement critiqué.

Ouvrages cités

- Chion, Michel. *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*. Paris : Cahiers du cinéma, 2005.
- Ciment, Michel. *Stanley Kubrick*. Paris : Calmann-Lévy, 2004.
- Leicht, Thomas. *Film Adaptation and its Discontent*. Baltimore : John Hopkins University Press, 2007.
- LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick*. Londres : Faber & Faber, 1997.
- Morel, Diane. *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*. Paris : PUF, collection "recto-verso", 2002.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 1955. Londres : Penguin, 2006.
- Schnitzler, Arthur. *Double rêve (Traumnovelle)*. 1925. Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses. Paris : Payot, 2010.
- « La Nouvelle rêvée » dans *Romans et nouvelles Tome 2, 1909-1931*. Edition présentée et annotée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent. Paris : Le livre de Poche, 1996. 597-667.

¹⁵ Pour plus de développements concernant le rapport du rêve à l'éthique, on consultera avec profit le commentaire en miroir que fait Cathy Caruth de ces textes de Freud et de Lacan dans son ouvrage *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. (Baltimore: John Hopkins University Press, 1996), 92-106.

---. *Dreamstory (Traumnovelle)*. 1925. Traduit de l'allemand par J.Q. Davies. Londres : Penguin, 1999.

Vivant-Denon, Dominique. *Point de Lendemain*. 1777. Paris : Arte France Développement, 2005.

Liste des films cités

Les amants. Réal. Louis Malle. Nouvelles éditions du film, 1958.

The Dead (Gens de Dublin). Réal. John Huston. Channel 4, Delta Films, 1987.

Eyes Wide Shut. Réal. Stanley Kubrick. Warner Bros, 1999.

The Killing (L'ultime Razzia); Réal. Stanley Kubrick. United Artists, 1956.

2001: A Space Odyssey. Réal. Stanley Kubrick. Warner Bros, 1968.