



## Freud, Schnitzler, Kubrick à propos de *Eyes wide shut*\*

*Adèle Natter : Il y a quand même d'autre sujet d'intérêt au monde que les femmes !*

*Hofreiter : Oui, pendant les pauses entre l'une et l'autre, si l'on en ressent le désir, on peut construire des usines, ou conquérir des pays, ou écrire des symphonies ou devenir millionnaire... Mais, crois moi, tout cela n'est que foutaise, la seule chose qui compte c'est vous ! vous ! vous !*

A. Schnitzler, *Terre étrangère*

« Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. » C'est en ces termes étonnants que Freud s'adresse à Schnitzler pour la première fois à l'occasion de son 60<sup>ème</sup> anniversaire. Non content de cet aveu stupéfiant, il lui demande aussi de tenir cette correspondance secrète.

Dès lors, on est en droit de se demander quel écho pouvait recueillir, pour un homme de la trempe de Freud, l'œuvre et la vie de l'écrivain pour le tenir ainsi éloigné d'un homme qui était presque son voisin.

On a peine à imaginer de nos jours l'odeur de souffre, le parfum de scandale qui flottaient autour de l'écrivain dont les multiples liaisons étaient connues et commentées dans le tout-Vienne cultivé, pendant que les représentations de ses pièces de théâtre donnaient lieu

à des cabales orchestrées par ses détracteurs. Mais il n'y a pas là de quoi détourner un Freud de la fréquentation d'un homme que tout, au contraire, le destinait à rencontrer, amitiés communes comme parenté des thèmes de leur travail.

Force est de présager, derrière l'honnête aveu, une face cachée de la vie de Freud, dont on connaît la force du lien de fidélité qui l'a uni à Martha son épouse, durant leur vie commune.

Cet évitement délibéré qui dura jusqu'à son 60<sup>ème</sup> anniversaire, donne à penser que le difficile renoncement à une vie d'aventures et de rencontres fut, pour Freud, une épreuve que la fréquentation de l'écrivain aurait pu rendre encore plus difficile. Ce fut à n'en pas douter le prix à payer pour découvrir, à l'écoute des femmes, l'inconscient et sa nature sexuelle.

Comment alors ne pas s'intéresser à un personnage qui inspire à Freud une telle crainte mêlée évidemment d'un si grand respect ? Et lorsqu'un cinéaste de l'importance de Kubrick s'empare d'une nouvelle de notre écrivain viennois pour en faire un film illuminé par la chaste nudité de Nicole Kidman qui se dévoile dans une scène parmi les plus intenses qu'il nous ait été donné de voir sur un écran, comment s'étonner de l'intérêt des analystes pour une œuvre où se retrouvent trois figures aussi marquantes ?

Car si les analystes, qui mettent au cœur de leur investigation les subtils déploiements de l'amour et les embûches du désir, ont de

tout temps trouvé dans les œuvres artistiques source d'inspiration, alors là, permettez-moi de le dire, ils sont ser vis.

Commençons alors par Freud et Schnitzler. Les témoignages comme les traces écrites de leurs relations portent la marque d'une estime réciproque de chacun pour l'œuvre de l'autre et les relations personnelles qu'ils ont entretenues de leur vivant retiennent l'attention.

Ils sont, en effet, presque contemporains puisque Freud est plus vieux de six ans seulement. Tous deux juifs, viennois, médecins, célèbres de leur vivant, connaissant les mêmes personnes, ils réussissent à s'éviter jusqu'à la soixantaine. Sans doute ont-ils bien fait de se tenir ainsi éloignés l'un de l'autre car l'écrivain ne cache pas un soupçon de déception devant l'œuvre de l'homme de science dont le destin semble être « de se transformer en masochiste de sa découverte ».

En fait ses critiques s'adressent moins aux théories freudiennes dont il était un fin connaisseur, qu'au zèle un peu irritant des élèves de Freud trop prompts à réduire les opacités poétiques de l'inconscient et de ses formations, à une psychopathologie sèche et systématique.

Malgré ses réserves, il fut parmi les rares lecteurs de la première édition de *L'Interprétation des rêves* et, toute sa vie, il s'intéressa aux rêves pour finir par en noter presque cinq cents dans son journal.

Il ne fut pas, non plus, un lecteur distrait et, au delà de la réserve que peut inspirer la psychanalyse aux artistes peu désireux de lever le voile sur leurs sources d'inspiration de peur de les voir se tarir, il commenta en termes précis et documentés l'arbitraire de l'interprétation première manière des analystes pionniers de Vienne.

« Avec l'inversion, le déplacement et la sublimation, la psychanalyse étend à tel point les limites de l'interprétation en direction de l'arbitraire que tout contrôle devient impossible et toute explication peut être licite aussi bien que son opposé ».

C'est la même ligne de « résistance » ou de critique bien sentie - selon les points de vue - que Schnitzler va opposer à Théodore Reik auteur d'un livre sur son œuvre et qu'il commentera en ces termes : « J'ai acquis la conviction de nos rencontres avec Reik que les méthodes freudiennes d'interprétations ne lui paraîtront plus dans l'avenir comme l'unique et exclusif chemin qui puisse conduire au secret de la création poétique mais comme une parmi les autres et qui parfois aboutit à la confusion et l'erreur. »

Nous avons un bon exemple de ce scepticisme de l'écrivain à l'égard de la méthode freudienne, à propos des résultats de la fameuse rencontre de Freud et de Gustav Malher, rencontre dont Jones fait grand cas dans sa biographie du maître.

Si Schnitzler confirme que la dernière année de la vie du compositeur fut apaisée, il doute cependant que cette concorde tardive fut un effet de l'interprétation de Freud selon laquelle Malher n'aurait épousé Alma - cause de ses tourments - que pour la simple raison qu'elle s'appelait aussi Maria comme sa propre mère.

Jones lui n'en doute pas et met sur le compte de cet entretien, que le musicien avait obtenu avec beaucoup de difficultés car il était affligé d'une solide « folie du doute » qui le poussait à remettre sans cesse, l'amélioration qui s'en est suivie.

A lire de plus près le détail de cet entretien Freud - Malher tel que le raconte Jones, on est frappé par un détail intéressant. A l'énoncé de l'interprétation de Freud, Malher associe sur la difficulté qu'il rencontre à atteindre avec sa musique les plus hauts sommets de l'art : les passages les plus grandioses de ses compositions se trouvant gâchés par l'intrusion de quelques mélodies banales. Il fait lui-même le rapprochement avec un souvenir d'enfance au cours duquel, après une terrible dispute entre ses parents, il prit la fuite et entendit dans la rue un orgue de Barbarie jouer une rengaine populaire légère. Comme si



le compositeur, ramenent à sa mémoire un souvenir de dispute entre les parents, touchait en même temps aux raisons profondes de sa mésentente avec Alma et ironisait sur la portée de la remarque de Freud concernant le prénom des femmes.

« Comment pouvez-vous ramener le sublime de l'Amour au banal d'une coïncidence de prénom ? »

Nous n'en saurons pas plus car l'histoire s'arrête là.

Comme elle s'arrête sur une note de Freud dans une lettre à Schnitzler datée de Mai 1926 : « à propos de votre Traumnovelle il m'est venu quelques idées à l'esprit. »

Mais ce qui est sûr et se dégage avec netteté de la correspondance entre les deux hommes et des différents témoignages c'est que, si pour Schnitzler, Freud est l'objet d'une estime teintée d'ironie, Freud voue à l'écrivain une admiration presque envieuse. Comment pourrait-il en être autrement à simplement comparer le travail obscur, rigoureux de l'investigation psychanalytique au brio, à la liberté, l'inventivité du poète dont on peut penser que sa connaissance de l'âme humaine est l'effet d'une vie pleine de rebondissements, de conquêtes féminines, d'expériences diverses auxquelles Freud pouvait secrètement aspirer ?

ARTHUR SCHNITZLER

Voilà un écrivain qui ne prend pas de gant pour écrire et qui trempe sa plume dans les liqueurs les plus fortes : sang et sperme, larmes et crachats, suintent de tous les drames qu'il invente où se côtoient passions brutales, trahisons et ridicules, cynismes en tous genres et candeurs de toutes les couleurs.

Rien pourtant ne semblait prédestiner ce fils de médecin juif viennois, laryngologiste réputé, et qui a laissé son nom dans la médecine comme inventeur du laryngoscope, à une carrière d'écrivain à scandales sinon la fréquentation précoce de cantatrices aphones dans la salle d'attente du cabinet de son père.

Tout en écrivant en secret des pièces de théâtre, il entama des études médicales qu'il poursuivit jusqu'à leur terme tout en sachant très tôt que sa vocation était ailleurs.

Dans *Jeunesse Viennoise*, récit des vingt sept premières années qui précéderent ses premières publications littéraires, Schnitzler trace un auto-portrait plein de contrastes. Dandy sincère, noceur pudique, dilettante tendre, flambeur réfléchi, mondain observateur, il accumule expériences sentimentales et observations psychologiques, en circulant dans cette ville de Vienne où légèreté et insouciance semblent constituer le masque préféré d'une société épuisée qui jette ses derniers feux et les plus beaux - Musil, Freud, Karl Kraus, Malher et Schömborg, Kokoschka et Loos, Wittgenstein et Klimt sont presque contemporains - pour illuminer ce que certains appellent une « métropole du toc ».

Dans cette Vienne décadente et fascinante, capitale d'un empire moribond, notre auteur évolue comme un poisson dans l'eau, de conquêtes faciles en amours impossibles, de poses affectées en observations rigoureuses, de guinguettes en billards, de mondanités en bals populaires pour créer une œuvre de tout premier plan dans laquelle la finesse de l'observation le dispute à l'ironie indulgente, le scepticisme détaché à la passion contenue. Si on y ajoute un style d'une justesse et d'une précision admirables pour créer cette impression de détachement amusé et le courage nécessaire pour décrire la méchanceté persécutant l'innocence, nous aurons une idée de la place de l'œuvre de Schnitzler dans la littérature.

Quelqu'un qui peut écrire dans une de ses nouvelles (*La Flûte de Pan*, 1911) à propos d'une femme que son amant princier couvre de cadeaux : « Elle prit bientôt conscience que son plus profond désir était que son amant s'opposât à ses vains désirs et elle se mit à le mépriser d'avoir toujours servi sa volonté », celui-là a saisi quelque chose qui ne pouvait pas laisser Freud indifférent quand on connaît son acharnement à percer le mystère de ce que veut la femme.

Cette proximité de l'œuvre de Schnitzler avec le travail de Freud est probablement la plus visible dans la nouvelle qui a servi de point de départ au film de Kubrick intitulée « la Traumnovelle ». Ecrite entre 1921 et 1924, elle fut d'abord appelée « Doppelnovelle » soit « nouvelle double » ou encore « nouvelle doublée », redoublée, avant de trouver son titre définitif non moins difficile à traduire : nouvelle du rêve, des rêves, nouvelle rêvée, rêve-nouvelle... *Rien qu'un rêve* dans l'édition française actuelle.

Sans doute s'agit-il d'une ambiguïté voulue par Schnitzler et présente dès le titre provisoire.

Le premier état de l'intrigue, daté de 1907, ne manque pas d'intérêt : « un jeune homme quittant sa bien aimée endormie part dans la nuit et se retrouve impliqué par hasard dans les plus folles aventures ; quand il rentre, il la trouve endormie à la maison, elle se réveille, raconte un rêve monstrueux, de telle sorte que le jeune homme se sent de nouveau innocent ». Mais que de chemin à parcourir pour arriver à l'état définitif, dix-sept ans après la première ébauche !

Pour le lecteur non-averti, rappelons-en les termes : tout commence au lendemain d'un bal masqué qui semble donner l'impulsion de départ de l'intrigue. On sait bien ce qui se trame à cette occasion de mystifications habituellement si décevantes mais non sans effet puisque, au retour du bal, les époux émoustillés « tombent dans les bras l'un de l'autre et leur ardent amour y connaît des félicités telles qu'ils n'en avaient éprouvées depuis longtemps ».

Une fois l'enfant du couple couchée, après qu'on lui eut lu quelques pages d'un conte des *Mille et une Nuits* (que l'on retrouvera plus tard), nos deux personnages Florestan et Albertine se retrouvent seuls, animés du désir de faire revivre les ombres masquées du bal, ces aventures au « halo trompeur, douloureux et magique des occasions perdues ».

Le talent de Schnitzler s'affirme alors pour décrire avec justesse l'état d'esprit de chacun des protagonistes en proie à l'envie d'en savoir plus sur le désir de l'autre tout en dissimulant sa jalousie, sa frustration et sa vindicte. « Ils étaient totalement l'un à l'autre par le sentiment et par les sens et pourtant ils savaient que le souffle de l'aventure, de la liberté et du risque ne les avait pas effleurés la veille pour la première fois. » A ce jeu dangereux où la vérité du désir cherche à se dire tout en se dissimulant, Albertine va céder la première. Est-elle la plus sensible des deux ? Est-elle au contraire décidée à porter à son mari le premier coup de poignard ? Quoi qu'il en soit elle raconte comment, au cours de précédentes vacances au Danemark, elle avait croisé le regard d'un jeune officier de marine et en avait été étrangement émue au point d'y penser toute la journée et de finir par s'avouer que « s'il m'avait appelé, je n'aurais pas résisté. J'avais le sentiment d'être prête à tout, à renoncer à toi, à l'enfant, à mon avenir et à ce moment même, tu m'étais plus cher que jamais... Mon amour pour toi était plus douloureux et compatissant. »

Tout en accusant le coup, et pour ne pas être en reste, Florestan va alors évoquer une rencontre aussi fugace et troublante que celle de sa femme. De tels aveux entre amants ne sont pas sans conséquences et tout l'art de l'écrivain joue à plein pour faire vibrer, au delà de la jalousie rétrospective que provoque un amour possessif, les douloureuses interrogations d'un désir soupçonneux.

Cette scène véritablement inaugurale va être suivie d'une succession d'événements, apparemment sans lien, rappelant sans équivoque la structure d'un rêve.

Appelé au chevet d'un malade mourant - il est médecin - Florestan recueille l'aveu d'un amour brûlant que lui voue la fille du défunt en présence de la dépouille mortelle de son père.

Au sortir de la maison de son patient, il croise un groupe d'étudiants éméchés qui le provoquent. « Qu'a-t-il à faire d'un duel, lui,

homme de 38 ans, père de famille, installé dans la vie ? Ah ! s'il s'agissait de cet officier de marine, quel plaisir il aurait à le tenir au bout de son pistolet ! etc., etc... En somme, c'est aussi désagréable que si elle avait été réellement sa maîtresse. Même pire ! »

Pour accentuer la parenté de la situation avec celle d'un rêve, Schnitzler décrit avec précision la sensation d'irréalité éprouvée par Florestan : « tout lui apparaissait appartenir à un autre monde ».

Puis, sans autre lien logique que celui des hasards d'une errance nocturne, il est abordé par une jeune prostituée qu'il va suivre dans sa misérable chambre où l'assaille à nouveau un sentiment d'étrangeté. Il la quitte bien vite sans passer à l'acte.

Il se retrouve dans la rue, se sentant sans foyer, proscrit, comme si cette conversation avec Albertine « avait poussé son existence vers un monde différent, étranger et distant ».

Entrant dans un bar, il retrouve un vieil ami d'université perdu de vue depuis longtemps. Le nommé Nachtigal (rossignol) est devenu pianiste après avoir abandonné sa médecine et doit jouer plus tard dans une mystérieuse soirée privée : une partouze masquée organisée dans le meilleur monde. Florestan arrive à convaincre son ami de le laisser l'accompagner et se retrouve chez un loueur de costumes où l'attend une nouvelle scène sa-

grenue entre une jeune fille dévergondée et deux personnages en robe rouge de juge.

Il se rend enfin au lieu de la mystérieuse réception nanti d'un mot de passe malheureux : Danemark ! \*\*

Peu après son arrivée, dans une atmosphère tendue et inquiète régie par on ne sait quel cérémonial glacé de messe noire, Florestan est abordé par une femme à la voix douce qui le met en garde mais il décide de rester malgré ce qu'il pressent. L'ambiance autour de lui s'alourdit mais contribue à le griser d'avantage et le conduit à braver tous les dangers pour retrouver l'inconnue et mettre enfin un point final à cette nuit qui n'était « qu'une succession d'aventures fantomatiques et hallucinantes, sombres, décousues et morbides dont aucune n'avait été vécue jusqu'au bout ».

Finalement démasqué, Florestan est racheté par la belle inconnue au prix d'un sacrifice exorbitant : donner son corps à tous les participants.

Il se retrouve libre et rentre chez lui pour surprendre sa femme en plein sommeil, en proie à un rêve qui la fait éclater d'un rire strident. Une fois réveillée, elle lui raconte, non sans réticence, ce long rêve qui constitue un deuxième point tournant dans le déroulement de la situation entre Florestan et Albertine.

Il s'agit certes d'un rêve littéraire, construit de toute pièce pour les besoins de la démonstration mais qui sonne juste avec ses zones d'incertitudes, les résonances de restes diurnes que connaît le lecteur (on retrouve par exemple le conte des *Mille et une Nuits*), son découpage formel ressemblant au déroulement d'un film au ralenti avec fondu-enchaînés, changement brusque de lieux, de personnes, déplacements, et condensations.

Vêtu comme un prince oriental, Florestan enlève Albertine et ils se mettent à voler dans le brouillard pour s'aimer ensuite avec une intensité réciproque. Mais, malgré « l'intensité de cette étreinte, il y avait de la nostalgie dans notre tendresse, comme si elle eut été remplie d'un chagrin latent ». Cette félicité une fois consommée, ils se retrouvent nus tous les deux et la rêveuse se sent alors saisie d'une terreur inconnue, d'une honte brûlante et en même temps de colère et de ressentiment à l'endroit de son mari. Conscient de sa culpabilité, celui-ci se met en quête de vêtements et Albertine se retrouve seule, légère et sans souci, alors qu'une ville aux contours imprécis se dessine à l'horizon. Et voilà que du bois sort un homme vêtu avec élégance et qui n'est autre que... l'officier de marine danois dont il est ques-



tion plus haut.

Pendant ce temps elle aperçoit son mari se hâtant vers la cité lointaine pour lui acheter les choses les plus magnifiques. Et arrive finalement ce qui devait arriver : elle tend les bras vers le beau marin. Mais la scène se complique et elle se retrouve passant d'homme en homme pendant que, tout autour d'elle, des milliers de couples sacrifient au rite sans âge d'une copulation étoilée.

Elle éprouve alors une impression de « soulagement, de bonheur, de liberté, à laquelle rien ne peut se comparer dans notre existence consciente » sans pourtant qu'elle oublie un seul instant Florestan. Et pendant qu'elle se livre aux délices d'une orgie cosmique,



elle imagine son mari prisonnier de la reine du pays. Celle-ci veut bien lui pardonner son crime à condition qu'il devienne son amant. « Je ne fus pas surprise de ton refus car il me paraissait naturel et inéluctable que tu me fusses fidèle, en dépit de tous les périls et pour l'éternité. »

Quelques coups de fouet plus tard et « conscience de sa cruauté à l'égard de son mari », elle le retrouve enfin pour qu'il dépose tous ses cadeaux à ses pieds.

« Mais je trouvais ton comportement absurde au delà de toute expression » ajoute la rêveuse « et je voulus me moquer de toi, te rire au visage parce que tu avais refusé la main de la reine pour me rester fidèle ». Et le rêve se termine sur une dernière pirouette de cruauté : « Nous flottions tous les deux dans les airs et je me rendis compte que nous nous étions croisés dans notre vol. J'espérais qu'au moins tu entendrais mon rire pendant qu'on te clouait sur la croix. »

Ouf ! même à un lecteur non familiarisé avec le langage onirique, ce long récit de rêve doit faire un drôle d'effet. L'impression de cruauté et de vengeance mêlées au sentiment inverse de douloureux attachement domine les propos d'Albertine.

Comment comprendre cela ? Il semble bien que son ressentiment et sa colère prennent naissance de l'intensité même de son lien à Florestan comme de leur entente physique explicitement exprimées dans le rêve et la nouvelle.

N'est-ce pas comme si elle disait : « Je te fais don de ma jouissance au nom de la puissance de l'amour mais tu me le paieras car le désir n'y trouve pas son compte qui exige toujours de nouveaux horizons » ?

Et ce pauvre Florestan, fier possesseur de cette belle femme passionnée, se rengorgeant de sa puissance et de sa mainmise mais ignorant tout de cette face de méchanceté d'Albertine, se retrouve précipité dans un abîme de doutes, d'incertitudes douloureuses et la réalité se pare alors pour lui des sombres couleurs du cauchemar.

La fin de la nouvelle se résume à un nouveau passage de Florestan dans les différents lieux de ses aventures nocturnes toutes restées, remarquons le, sans dénouement comme s'il voulait effacer les traces de son premier passage. Il se met ainsi à la recherche du pianiste, de la fille de son défunt malade, du costumier et de sa fille, de la prostituée, de la maison où se produisit l'orgie, de la belle inconnue qui a voulu le sauver. Schnitzler nous décrit son état d'esprit que nous pouvons imaginer sans peine : sentiment d'irréalité, envahissement de sa pensée par les confessions d'Albertine, Albertine dans les bras du marin, tentative de donner corps à son désir de vengeance jalouse... etc.

Délogé ainsi d'une réalité où il a jusqu'ici trouvé son assise psychique et sociale (médecin installé, époux comblé, père de famille respectable), il se trouve propulsé dans un espace incertain où il ne peut plus s'identifier à une image sûre de lui-même. Il va chercher à se tirer d'affaire par les moyens que lui offre le réel de suturer cette déchirure imaginaire et invente une histoire de complots, de secrets politiques aux accents presque paranoïaques mais à laquelle il ne croit guère. La voie de la réconciliation avec Albertine comme avec lui-même passe alors par le long récit de ses pérégrinations et de ses souffrances de ces deux nuits si pleines de danger.

Et comme il fallait s'y attendre, c'est d'Albertine que vient la dernière consolation.

« Aucun rêve, fit-il en poussant un léger soupir, n'est jamais qu'un rêve. 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. »

STANLEY KUBRICK (1928-1999)

Si l'on en croit Frédéric Raphael, co-scénariste de *Eyes wide shut*, « Le sujet du film est le désir. Kubrick refuse de s'occuper de la mécanique de la copulation. Au lieu de ça il veut saisir des émotions, attraper l'impalpable. »

On sait par sa femme Christiane que l'intérêt porté par son mari à la *Traumnovelle* datait d'au moins trente ans et qu'il s'est maintenu contre vents et marées, en particulier contre son avis à elle qui n'y voyait qu'un texte démodé, daté, et ennuyeux.

Il semble en effet que le cinéaste ait été tenu par de mystérieux fils invisibles à raconter une histoire se déroulant dans la Vienne Impériale du début du siècle et empreinte d'une cruauté qui ne pouvait que l'intéresser. Sa famille est en effet originaire de Galicie d'où son grand-père émigra vers New-York. Son père y naquit en 1902 pour devenir médecin O.R.L. comme un certain... Schnitzler père. Pour Michel Ciment, critique de cinéma (*Positif*) : « Ce juif du Bronx, issue d'une famille originaire de Galicie manifeste avec les cinéastes viennois ses coreligionnaires - Wilder, Lang, Sternberg, Preminger, Ophüls - une même volonté de ne pas s'expliquer sur ses motivations, différant en cela des catholiques ou des méditerranéens prompts à la confession ou des protestants amoureux de l'analyse. Le cinéma moderne n'a pas de fataliste plus blasé et cynique ».

« C'est un génie, déclare l'acteur Malcolm Mac Dowell, mais son humour est aussi noir que du charbon. J'ai des doutes sur son humanité ».

Kubrick naît à Manhattan le 26 juillet 1928 et sera plus tard un élève médiocre avant de devenir photographe professionnel dont les clichés firent le tour du monde. Il se tourne bien vite vers le cinéma et réalise son premier film à l'âge de 33 ans, *Shape of Fear*, film de guerre à petit budget qui sort en plein conflit de Corée. A en croire les critiques sa mise en scène recelait déjà toutes les caractéristiques d'un talent naissant que l'avenir n'allait pas tarder à confirmer. En effet établir sa filmographie revient à citer quelques uns des films marquants de cette deuxième moitié de siècle. Qu'on en juge : *Les Sentiers de la Gloire*, *Spartacus*, *Docteur Folamour*, *2001*, *L'Odyssée de l'Espace*, *Orange Mécanique*, *Barry Lindon*, *Full Metal Jacket* et enfin *Eyes Wide Shut*.

Si ces films ont fait couler beaucoup d'encre et suscité autant de rejets définitifs que d'enthousiasmes admiratifs, le personnage reste enveloppé de mystère. Tout le monde s'accorde cependant à le décrire comme secret, pudique, perfectionniste, d'une rigueur presque paranoïaque, fuyant les mondanités, mais aussi curieux et ouvert, chaleureux avec ses amis, usant d'un humour volontiers sarcastique.

Sa deuxième femme - une viennoise émigrée - semble avoir joué un rôle important dans sa vie en l'initiant à des auteurs comme Schnitzler et Henry Miller mais en le soumettant à un régime sévère sur le plan émotionnel et sexuel. Elle finira par se suicider après son divorce.

Après une carrière bien remplie, sa dernière mise en scène l'a comblé de bonheur. Il s'agissait selon lui de son meilleur film traitant du sujet le plus difficile : le fantasme à l'intérieur d'un couple, un film en somme dont « tout le monde serait l'expert ».

Il mourut presque tout de suite après la sortie du film le dimanche 7 mars 1999 tirant le rideau sur ce qu'il considérait, et d'autres avec lui, comme son œuvre la plus achevée.

Avant d'essayer d'entrer plus complètement dans les ressorts intime de l'œuvre, je dois confesser que l'idée de me livrer à un travail sur l'histoire de Florestan et d'Albertine ne m'est venue qu'après avoir vu le film, alors que la lecture de la nouvelle remontait à quelques années. Cette lecture, malgré mon intérêt pour l'œuvre et la vie de Schnitzler ne m'arrêta pas plus que ça... J'y soupçonnais bien des arrière-plans dignes d'intérêt pour un analyste, mais la paresse aidant...

Jusqu'à être frappé, à la vision du film, par les modifications apportées au scénario et les nuances nouvelles introduites dans le récit par la transposition. Les conséquences de l'adaptation de l'œuvre écrite pour le cinéma me semblèrent en effet du plus grand intérêt pour la compréhension de l'œuvre.

Il me semblait bien saisir, par identification, la réaction de Florestan/Bill Harford (ainsi nommé par Kubrick qui avait pensé à faire appel à Harrison Ford avant de choisir Tom Cruise), lorsqu'il reçoit de plein fouet l'aveu du fantasme secret de sa femme. Il tombe de toute la hauteur de sa suffisance et dans sa chute vacillent, se décomposent et volent en éclat toutes les représentations imaginaires de lui-même et du monde stable dont il était le centre. La réalité prend alors pour lui les couleurs et l'allure du cauchemar déjà très bien décrit dans la nouvelle et que la mise en scène de Kubrick exalte par l'accentuation des couleurs, le hiératisme du personnage central, l'inquiétante étrangeté des figures secondaires et des situations.

« Rouges d'effroi, bleus de glace, omniprésence de la mort : cadavre, chair bleuie, sida, tiroirs d'acier de la morgue » tous les éléments qui rappellent la proximité de la mort à l'horizon de l'intrigue sont soulignés par le critique Nicolas Saada (*Les Cahiers du Cinéma*, septembre 1999).

Ces moments de crise que traverse le héros ne sont pas rares dans une vie ordinaire et peuvent parfois inaugurer l'entrée dans une phase de dépersonnalisation ou de délire.

On peut aussi penser à ce qui arrive au petit Hans lorsqu'il se trouve précipité des hauteurs où le situait son identification au phallus imaginaire de la mère, dans la misère sans recours de son tout petit *wiwimacher* à laquelle il ne peut opposer que son signifiant phobique.

Si donc, l'effet sur Bill de l'aveu d'Alice me paraissait compréhensible, je saisissais moins bien ce qui motivait l'aveu d'Albertine/Alice.

Pour Schnitzler, Florestan prend l'initiative et pousse sa femme plutôt réticente à s'exprimer. A l'inverse dans le scénario de Kubrick et Raphael, c'est Alice qui déclenche les hostilités. Mais cette différence - essentielle sans doute - est liée à un changement dans la structure de l'histoire. Ces derniers font démarrer l'enchaînement des causes et des effets à partir de la réception donnée par Ziegler/Sydney Black. Au cours de ce bal mondain Bill se fait draguer par deux top-models qui lui promettent d'aller « au bout de l'arc-en-ciel », sous les yeux de sa femme qui le voit disparaître peu après. Alors qu'il est occupé à soigner la maîtresse de Ziegler, elle croit qu'il s'est isolé avec ces deux superbes femmes. Dans la scène d'explication elle lui demande des comptes et de fil en aiguille, non contente de ce qu'il peut lui dire de son attachement à elle, elle se retrouve en proie à une vindicte soudaine alimentée par son soupçon jaloux et favorisé par le pétard qu'elle fume.

Il en va tout autrement chez Schnitzler comme nous l'avons vu un peu plus haut et comme doit se le rappeler le lecteur appliqué. Pour resserrer les choses, il fait démarrer le processus non pas d'une crise de jalousie ou d'une lassitude à l'intérieur du couple - vision somme toute optimiste des choses - mais plutôt d'une situation où les interrogations radicales naissent d'un sentiment partagé d'accomplissement, au plus près d'une sensation de plénitude et de bonheur complet - psychique, sexuel, social. Pour lui la faille n'est pas dans le couple lassé, fatigué, mal assorti mais dans le désir lui-même. Lui veut s'assurer qu'il est l'unique, cause et destinataire du désir d'Alice. Elle lui signifie en

retour qu'elle n'est pas toute à lui.

Si le scénario du film rate quelque peu le départ de l'affaire en faisant de la jalousie d'Alice le ferment de sa vindicte, Albertine paraît conduite par quelque chose de plus profond que le rêve dévoile : la cruauté.

Par parenthèse, il s'agit de la même cruauté prêtée à la Femme par la poésie courtoise. On sait depuis Lacan, que celle-ci organise, à l'aide de rituels poétiques de convention, l'inaccessibilité de l'objet féminin, sa mise hors de portée en tant que partenaire inhumain réclamant sans cesse de nouveaux sacrifices sur l'autel de l'Amour. Et ainsi l'objet devenu inaccessible se transforme en objet de privation dévoilant la visée tendancielle dans la sublimation à savoir que « ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de réel ».

Alice/Albertine n'est-elle pas en train de faire payer à Bill le prix de son renoncement à une jouissance impossible à laquelle elle se trouve soustraite par son amour pour lui : copuler à l'infini sous les rayons d'une lune complice ?

Voilà, me semble-t-il, une illustration parlante selon laquelle le désir n'est qu'une défense fragile contre une jouissance/pulsion de mort dont le cœur n'est que destruction et méchanceté.

Dans la scène inaugurale de l'aveu, le dialogue concocté pour le film apparaît d'une tonalité très agressive et n'échappe pas au cliché de l'époque : rôle réciproque de la femme et de l'homme, modalités différentes du désir dans les deux sexes (homme volage, femme cherchant la sécurité). Mais le vrai ressort est la jalousie d'Alice qu'exacerbe la placidité confiante de Bill. Chez Schnitzler la fièvre du doute s'empare de Florestan et le pousse à interroger Albertine pour lui faire dire que son désir naît et s'embrace avec lui seul, qu'il est bien la cause unique de son désir.

On peut ainsi s'apercevoir de la différence entre les deux approches et conclure que Schnitzler le luxurieux est bien plus radical que Kubrick le sarcastique. Ce qui revient à dire que pour accéder à cette « autre jouissance » qui serait la marque du féminin (voir J.P. Ricœur), il vaut mieux être un amoureux qu'un ironiste, un praticien d'Eros qu'un observateur détaché. On comprend mieux alors qu'il ait fallu attendre Lacan pour reprendre la question du « que veut une femme » sur laquelle a buté Freud et dégager cette perspective de l'exception féminine à la logique phallique.

La suite du récit dans les deux œuvres correspond à peu près si l'on néglige les nuances apportées par la transposition et l'atténuation de la cruauté du rêve d'Alice. Manque cependant dans le film la correspondance du bal masqué du début et la par touzè masquée elle aussi, de la fin, correspondance qui accentue la dimension de dissimulation et de mascarade propre au déploiement du désir.

Le dénouement tel que le proposent Kubrick et Raphael ne manque pas non plus d'intérêt. Nous avons vu comment Schnitzler procédait pour trouver une issue à la crise des amants : « Il ne faut pas chercher à connaître l'avenir » fait-il dire à Albertine comme pour garder un peu de l'ambiguïté qui entoure le désir : en voulons-nous ? Kubrick ajoute quelque chose de plus cru, de plus actuel, de plus positif aussi lorsqu'il fait dire à Alice en réponse à la question de Bill :

« Que crois-tu qu'on devrait faire ?

- Baiser ! »

Ce qui sert de conclusion au film de même qu'à cet essai.

## BIBLIOGRAPHIE

Arthur Schnitzler : *Romans et nouvelles* ( tome I et II ), la Pochothèque. Livre de poche. *Une jeunesse viennoise*.

Ernest Jones : *La vie et l'œuvre de Freud* (tome II).

Renate Wagner : *Schnitzler et les femmes*. Stock.

Luigi Reitani : *A. Schnitzler : Sulla psicoanalisi*. L'altra biblioteca. Studio Editoriale Milano.

*Eyes wide shut* : Poker

John Baxter : *Stanley Kubrick* Seuil.

Frédéric Raphael : *Deux ans avec Kubrick*. In *Première* (09/1999).

Laurence Giavarini : *Puissance des fantasmes*. In *Cahiers du Cinéma* (01/2000).

Olivier Seguret : *L'œil castré*, In *Libération* (15/09/1999).

Gérard Lefort : *Les yeux grands fermés*, In *Libération* (22/09/1999).

Samuel Blumenfeld : *Le mystère du couple ou l'enfer selon Kubrick*.

Philippe Garnier : *Venise ouvre l'œil*, In *Libération* (01/09/1999).

Gilles Verdiani : *Eyes wide shut*, In *Première* (09/1999).

Kent Jones : *Frissons*, In *Cahiers du Cinéma* (09/1999).

Nicolas Saada : *Scènes de l'envie conjugale*, In *Cahiers du Cinéma* (09/1999).

Christiane Kubrick : Interview dans *Le Figaro* (15/09/1999), Interview dans *Le Point*.

Jean-Paul Enthoven : *Les yeux grands ouverts du Dr Schnitzler*.

Marie-Françoise Leclere : *De l'autre côté du miroir*, (10/09/1999).

Jacques LACAN : *L'éthique de la psychanalyse*.

Notes :

\* Dernier film de Stanley Kubrick sorti sur les écrans en 1999, produit par Warner Bros. Picture et tiré d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler intitulée *Traumnovelle* (*Rien qu'un rêve*).

\*\* Dans le film, le mot de passe, Danemark, devient Fidélio en référence au seul opéra composé par Beethoven. Cet opéra raconte comment, par amour, Léonore libère d'une prison son époux Florestan (!) enfermé par le tyrannique Pizzaro. Pour ce faire, elle se déguise en homme et parvient à le sauver.