



## KUBRICK FOREVER

**Brigitte GAUTHIER**

*Université Jean Moulin – Lyon 3*

Le parcours de Kubrick va de la photographie au conte. De la photographie d'un vendeur de journaux, accablé à l'annonce de la mort de Roosevelt à l'adoption du roman court d'Arthur Schnitzler intitulé *Rien qu'un rêve* (*Traumnovelle*, 1926) dans son dernier film *Eyes Wide Shut* (1999). Il pratique une esthétique du décalage. Initiée par cette première photographie qui fut publiée dans le magazine *Look* et qui sera à l'origine de sa carrière de photographe chez *Look* en 1945 et de cinéaste, on remarque immédiatement le choix de la focalisation sur ce que l'on nomme au cinéma une « *reaction shot* ». Une prise de vue qui s'attache à décrire la réaction d'un personnage secondaire au jeu du protagoniste. Ce personnage représente en quelque sorte le public à l'intérieur du médium « *news* ». C'est le cas de cette photographie mais également à l'intérieur du récit cinématographique cela correspond à l'ensemble de la construction du rôle du personnage interprété par Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut*. On parle de *surrogate audience*, c'est-à-dire de représentant du public. J'insiste sur cette théâtralisation du public car dans toute son œuvre, ce phénomène est récurrent. Kubrick l'utilise pour nous happer à l'intérieur du récit et pratiquer une forme de fascination littérale. Ces regards du public intégré servent d'écrans sur lesquels nous projetons nos propres réactions. La photographie, les échecs et le labyrinthe sont les trois outils privilégiés de ce cinéaste. Chacune de leur occurrence porte sa signature.

Ils sont tous en fait une déclinaison de ce phénomène de specularité et de focalisation sur l'effet. Le jeu d'échecs est présent dans *The Killing* (1956). Le lutteur que Johnny recrute passe son temps dans un club d'échecs. Dans *Lolita*, la séquence initiale de ping-pong est détournée par le code des échecs grâce à la prolifération d'objets hétéroclites éparpillés sur la table. Dans *Fear and Desire* (1953), la disposition des soldats évoque le jeu d'échecs. Dans *Les Sentiers de la Gloire* (*Paths of Glory*, 1957) et *Barry Lyndon* (1975), toute représentation du combat et de la mise en scène de la guerre est conçue pour évoquer également les échecs au sens propre et figuré. Au-delà de

l'esthétisation des codes, de la confrontation des pièces noires et blanches et de la beauté des fonctions ludiques représentées par le déplacement des cavaliers, de la tour et des fous, c'est bien la guerre d'une partie de l'humanité contre l'autre que Kubrick cherche à représenter.

Il pratique l'usage de la photographie, des échecs et du labyrinthe sur le même mode, celui de la monstration de la membrane entre le monde visible et le monde invisible. Roger Caillois s'est également intéressé aux mystères de l'invisible présents dans les cases des échiquiers dans son ouvrage *Cases d'un échiquier* (1970). Il y note, par exemple, l'existence d'alphabets disparus. *The Shining* (1980), film adapté d'un roman de Stephen King, s'interroge sur ces questions de la disparition de significations et de codes herméneutiques que nous ne possédons plus, et auxquels d'autres cultures, comme celles des Indiens d'Amérique ont accès. L'établissement de l'hôtel, nommé Overlook, sur les restes d'un cimetière indien souligne ironiquement à quel point nous avons détruit l'accès à ces codes que nous rejetons dans la catégorie de l'irrationnel.

Le cinéma de Kubrick est inscrit dans une tradition initiatique. Il nous présente à travers le destin d'un individu la lutte des forces du bien et du mal. C'est cette même thématique qu'il décline tout au long de ses films.

Son intention est de nous faire voir au-delà de l'anecdote représentée les enjeux les plus profondément ancrés dans l'histoire de l'humanité. C'est là que ces outils esthétiques – la photographie, les échecs, le labyrinthe – lui permettent de puiser dans les profondeurs de notre inconscient collectif et de ressourcer ses récits dans les flux des mythes et des rites éternels. D'où mon titre : *Kubrick forever*.

Kubrick s'est inscrit dans l'histoire du cinéma en tant que classique. Il est reconnu aujourd'hui comme l'un des meilleurs cinéastes. Mais il est aussi le créateur d'œuvres et d'images qui restent gravées pour toujours dans nos mémoires. Kubrick filme de façon indélébile. Même si l'essentiel de son œuvre se greffe sur des adaptations, ces films portent sa marque et appartiennent à une œuvre organique, tissée de références internes et d'échos.

Dans *Lolita* (1962), Clare Quilty émerge de dessous un drap et s'en drape comme s'il s'agissait d'une toge avant de se désigner lui-même sous le nom de Spartacus, en référence au titre d'un film de Kubrick réalisé en 1960. L'allusion à Spartacus inscrit la scène par le jeu de la fonction référentielle dans le contexte du champ de bataille. Pierre Giuliani qualifie les enjeux

belliqueux de Spartacus et de Barry Lyndon de « batailles à l'ancienne » et cite cette réflexion de Kubrick :

Elles ont un aspect formel fascinant même pour qui n'a aucune idée de stratégie militaire. Une esthétique qui rejoindrait celle d'un morceau de musique ou la clarté d'une formule mathématique. C'est cela que je veux exprimer, aussi bien que l'horreur de la guerre. Il y a une contradiction terrible entre cette beauté formelle et les conséquences humaines de la guerre.<sup>1</sup>

Les glissements internes à l'œuvre autour du film *Lolita* sont nombreux, Peter Sellers est un personnage pivot dont la prolifération des rôles déborde les limites de la diégèse. Il est Spartacus en amont ainsi que le triple (et presque quadruple rôle) dans le Dr Folamour (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964).

La photographie la plus déroutante de l'œuvre de Kubrick est celle qui clôt *The Shining* qui ressuscite pour l'éternité le visage de ce joker déjanté qu'incarne Jack Nicholson. Une fois gelé au cœur du labyrinthe, le regard de fou perdu dans un au-delà invisible est ponctué par cette dernière image totalement inattendue d'un Jack Torrance souriant derrière ses sourcils arqués de démon au cœur d'une fête des années folles soulignée par la mention 1921 et accrochée sur le mur de cet hôtel de cauchemar, l'Overlook, construit sur les restes d'un cimetière indien. Le monde de l'invisible vient heurter celui du visible. Dans *The Shining*, le fils de Jack Torrance communique de façon quasi télépathique avec les êtres qui ont cette vision de l'autre côté du miroir : *The Shining*, qui lui permet de voir et d'entendre par delà la réalité et le temps ainsi que d'écrire en mode spéculaire. Il inscrit sur la porte de la chambre de sa mère REDRUM, une écriture qui évoque elle-même le mode spéculaire dans la mesure où elle comporte des lettres à l'endroit et des lettres en miroir (le D), ainsi que des lettres lisibles sur les deux modes. La chambre rouge devient la chambre du meurtre dans un télescopage original du freudisme le plus élémentaire. La chambre de tous les tabous, ceux des grandes tragédies de l'antiquité et ceux des dieux : meurtres, incestes, viols. C'est l'au-delà des normes que Kubrick ramène à notre vue et nous propose comme dans cette méthode de torture pédagogique, le système Ludovico expérimenté dans *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, 1971). Tous les traumatismes de la peur et du désir dès le titre de l'un de ses tout premiers films, jusqu'au dernier, sont déclinés.

Kubrick s'intéresse aux interdits les plus forts, ceux qui ont fait la matière des plus grandes tragédies de l'Antiquité et de Shakespeare et nous

---

<sup>1</sup> Pierre Giuliani, *Kubrick*, Paris, Rivages/Cinéma, 1990, note 5, 190.

en offre une version contemporaine : obscène, graphique, aux allusions sexuelles éhontées même dans un film aussi bridé par la censure que *Lolita*.

La chemise de nuit de pilou qui préfigure le concept de la marque Antiflirt joue sur le contraste des attentes et du refus. Après la séance de peinture des ongles de pieds de la jeune Lolita dans la séquence d'ouverture du film sur lequel défile le générique et qui sera reprise plus tard dans le film en rappel, la sensibilité de l'interstice de ces morceaux de coton insérés entre les doigts de pieds de la jeune fille dépasse tout degré d'intimité possible. L'écartement des doigts, cette offrande est le comble d'un moment intimiste teinté de fétichisme et de sous-entendus soft d'enjeux renversés des rôles de maîtres et de serviteurs.

L'éternité est au centre de l'œuvre, les deux jumelles de *The Shining* invitent le jeune Tony à les rejoindre pour jouer avec elles pour toujours, son père Jack Torrance parcourt dans ses cauchemars les fêtes des années folles, cauchemars attestés comme réalité dans la photographie finale, de l'éternel retour du gardien. Même dans son regard de glace au cœur du labyrinthe, Jack Torrance semble nous observer pour toujours. L'œil de la conscience, le retour du même, une écriture de l'éternel retour et des rites où les frontières entre le monde de l'éveil et celui du songe sont gommées, jusqu'à l'écriture dans *Eyes Wide Shut* d'une nouvelle *Alice au pays des merveilles*, un monde où la culpabilité des rêves est aussi forte que celle des jours et des nuits de veille. Kubrick joue sur ces frontières de la vérité.

Dans *Lolita*, le principe d'éternité est présent dans la structure du film, dont la boucle suggère la reprise éternelle possible. Voir ou revoir le déroulé de la narration, se repasser le film, vivre le film dans son développement métatextuel. C'est bien là que Kubrick réussit cette entreprise magistrale de l'adaptation du roman de Nabokov. Une simple reprise offerte dans un procédé courant d'encadrement du récit par un prologue et un épilogue, mais un cadre détourné par la reprise du même, qui ne peut être perçue qu'autre en raison de la sédimentation des phases du récit dans notre mémoire.

Dans toute l'œuvre de Kubrick, ce sont les personnages qui nous regardent et non pas eux qui sont soumis à notre regard de spectateur. *Orange mécanique* débute par une prise frontale d'Alex qui nous dévisage alors même que l'aspect asymétrique de sa personne aux cils de droite allongés déroute et s'inscrit dans nos mémoires avant qu'un zoom arrière nous révèle la prise d'établissement, le lieu premier où se déroule l'action, le Bar Korova, où les pieds sur la table, il continue à nous dévisager alors que nous découvrons que la table n'est autre qu'un moulage de femme, couleur lait, à perruque et sexe de couleur vive. Immédiatement, c'est notre regard

du désir qui est alors capté par le personnage qui aspire le spectateur dans une complicité des désirs infamants. Dans *Lolita*, on assiste au même procédé. La monstration originelle des doigts de pieds est d'une obscénité décalée, qui nous rend également complice du récit.

Les narrateurs Humbert et Alex nous parlent d'ailleurs tout au long de ces films afin de raccrocher notre attention, et continuer à tisser ce lien d'empathie. Ces deux films fonctionnent par l'immédiateté de cette captation oculaire, Kubrick a une écriture cinématographique hypnotique qui piège son spectateur et l'entraîne progressivement de l'autre côté des miroirs où évoluent les tabous, les désirs et les perversités. Ce miroir déformant de la société se construit par un simple regard initial de captation. Dans *Lolita*, le point de vue de la caméra triche afin de nous offrir une vue frontale de la jeune nymphe au lieu d'inclure Humbert dans la prise.

Dans *Orange mécanique*, Kubrick chorégraphie la violence sur la musique de Beethoven. Il pervertit *La Neuvième Symphonie* pour en faire l'inspiration extatique d'un jeune voyou. *La Neuvième Symphonie* avait été conçue en hommage à Frédéric-Guillaume III de Prusse, et c'est un léger clin d'œil qui se glisse au cœur du film, lorsqu'Alex demande au Ministre de l'Intérieur son nom et que celui-ci révèle qu'il s'appelle Frederick. L'effet musical est par la suite renversé par le système Ludovico qui projette sur cette musique des images de violence, de sexualité et de nazisme afin d'inhiber toute velléité criminelle en lui. Alex ne peut plus supporter d'entendre cet air, au point de se jeter par la fenêtre pour en finir. Il a cette phrase pleine d'humour, dans laquelle il précise que cela lui était devenu insupportable parce qu'on lui avait projeté des images « d'un très mauvais film ». Il fait référence à des archives sur la période nazie. Cette tentative de suicide est, elle aussi, inscrite au-delà du renversement des modes en miroir visuels et iconiques dans un principe de continuum infini. Il espère passer par un moment de souffrance et puis dormir « *for ever and ever and ever* ».

Kubrick rappelle cette force de l'éternel retour des désirs, des tabous et des perversions au-delà de l'emprise de la société. Ce sont les schémas les plus profonds de nos pulsions qu'il explore. *Lolita* est l'une de ses œuvres les plus abouties. Elle est également parfaitement huilée selon une mécanique temporelle. Le temps narratif se referme sur une boucle qui permet la reprise infinie de notre imaginaire en rappel de la boucle sémiotique du roman, celle du cerceau hypnotique autour des hanches de la jeune Lolita. De même que *The Shining* repart en 1921 dans le même procédé de boucle inversée où la fin cette fois renvoie au début dans cet arrêt sur le sourire hypnotique pris dans la photo de l'homme qui est ou sera pris dans la glace. Le récit joue avec les

thématiques fortes du roman sans s'encombrer d'une fidélité à l'ordre narratif ou aux spirales des pensées du narrateur du roman. Kubrick transpose un mode de perception d'un phénomène qu'il ancre dans la réalité médiatique de l'Amérique contemporaine. Si le récit de Nabokov s'intéresse essentiellement aux jeux sur la langue et à des glissades intellectuelles, ce sont des cabrioles visuelles que Kubrick propose en équivalence : d'une part l'ellipse de l'établissement du lieu scénique du début de l'Acte II qui nous propulse du regard de la nymphette à ce qui est regardé : le monstre de Frankenstein est un raccourci saisissant, digne d'une métatextualité inscrite dans l'histoire du cinéma. L'effet Koulechov est démontré en action. La juxtaposition de ces deux images, crée un jeu de miroirs et d'équivalences sans fin. Elle regarde Humbert, ce qui semble signifier qu'il est monstrueux. Nous la regardons. Nous sommes tout aussi monstrueux. À moins que ce qu'elle perçoit soit l'image de ce que nous découvrirons progressivement sur elle-même. Elle est le monstre conçu par une créature à l'ambition démesurée. Elle est en fait, le produit d'un savant fou : Humbert l'érudit aux désirs pédophile, ou bien Clare Quilty le dramaturge irrésistible, ou bien simplement, elle est cette création de l'Amérique des médias que représente Clare Quilty, qui « n'écrit pas toujours avec un stylo, mais toujours avec une cigarette Drone ».

Elle est le produit de la décadence de cette culture au rabais conçue comme support au produit commercial et non comme œuvre en soi. Kubrick et Nabokov se rejoignent dans leur portrait de l'Amérique contemporaine. Ils dressent un bilan ludique et cynique d'un univers qui a perdu ses valeurs.

La présence du monstre dans *Lolita* est incarnée par la créature de Frankenstein imposée à notre regard par l'ellipse de l'exposition du lieu de la représentation, on bascule de la fin de l'Acte 1 expositionnel à l'Acte 2 conflictuel en plongeant littéralement dans la projection du film *Frankenstein s'est échappé* de Christopher Lee, dans un drive-in. On retrouve la présence du monstre dans *The Shining* avec la femme de la chambre 237, Hal dans *2001, L'Odyssée de l'espace* et de manière ironique avec le Dr Folamour. C'est un individu hybride mi-homme, mi-machine dont le symptôme schizophrénique est ironiquement la constitution du salut hitlérien comme tic irréprensible. Le monstre caché en filigrane de chaque œuvre est bel et bien l'image du mal fasciste : salut hitlérien dans Dr Folamour, défilé nazi dans *Orange mécanique*.

Les œuvres de Kubrick sont d'autre part conçues comme des poupées gigognes qui s'emboîtent les unes dans les autres. L'éternité prend également cette figure d'un enchâssement à la fois interne à l'œuvre – l'emboîtement des récits de Clare Quilty – et externe par jeu de références

d'un film à l'autre. Les personnages sont réunis dans cette grande mascarade de la dernière œuvre, un bal masqué qui tient des Masques de l'époque jacobéenne, des rituels des sectes, et de la théâtralité du festival de Venise. Kubrick rend ainsi hommage aux outils de la théâtralité. Les Masques de cour, les masques recouvrant le visage, la création de la personne, du personnage derrière, ces masques qui couvrent sans dissimuler pour autant, puisque du haut d'un balcon, l'un des hommes masqués fait un signe de bienvenue au personnage interprété par Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut*.

Clare Quilty est l'homme des masques, l'homme des rôles que l'on endosse les uns après les autres, des rôles qui se chevauchent et se superposent au détour d'une phrase, un changement d'intonation, un changement d'accent, ou de lunettes. Le masque est le miroir opaque des âmes, objet de parade et de dissimulation, façade de la vérité et du mensonge.

La maquette du labyrinthe est présente dans le hall de l'hôtel. Le labyrinthe est ainsi à l'extérieur et à l'intérieur. Le plan est également fixé à l'intérieur du jardin. Au cœur de ce film sa présence est ternaire et oppressante. Kubrick joue sur les imbrications du microcosme et du macrocosme. Cette présence à géométrie variable du labyrinthe renforce l'impression claustrophobique. Il est établi comme la figure inéluctable. On n'échappe pas à la géométrie cosmogonique.

La forte prégnance de l'image du labyrinthe suggère que l'ensemble de l'œuvre de Kubrick est une réflexion sur l'accès à un mystère, la présence de Dieu, du Créateur, et la nécessité d'être initié pour atteindre cette révélation. Un labyrinthe est un lieu où le non-initié se perd, un lieu d'errance et de mort. Le parcours du labyrinthe est représenté dans les églises comme chemin inscrit dans la pierre menant au divin, il est présent dans le mythe du Minotaure et dans les jardins baroques. L'omniprésence du labyrinthe dans l'œuvre de Kubrick participe de cette idée d'éternité. Le spectateur est associé à cette recherche et transporté au-delà du récit dans une cosmogonie éternelle. Ses films nous invitent non pas simplement à écouter des récits anecdotiques mais à relier ces récits aux enjeux du Bien et du Mal.

Les thématiques évoquées ici de la photographie, des échecs et du labyrinthe peuvent être regroupées dans la configuration d'une image dans le tapis qui serait celle du cerveau. Deleuze analyse l'œuvre de Kubrick dans *Image-Temps* comme la représentation des circonvolutions de notre cerveau :

Chez Kubrick, le monde lui-même est un cerveau, il y a identité du cerveau et du monde, tels la grande table circulaire et lumineuse de *Docteur Folamour*, l'ordinateur géant de *2001, l'Odyssée de l'espace*, l'hôtel Overlook de *Shining*(...) Le monde cerveau c'est 'L'orange

mécanique', ou encore un jeu d'échecs sphérique où le général peut calculer ses chances de promotion d'après le rapport des soldats tués et des positions conquises (*Les Sentiers de la gloire*).<sup>2</sup>

L'œuvre de Kubrick reproduit les circonvolutions de notre cerveau et se construit de films en films. Ils sont indissociables. Un tissu organique se constitue autour de la dualité inéluctable établie d'emblée qui est l'oscillation entre la Peur et le Désir. L'homme kubrickien est à jamais perdu en lui-même : *Fear and Desire* semble être l'œuvre source de la série *Lost*. Des individus échoués sur une île déserte et confrontés à leurs fantasmes imaginaires dans ces derniers instants de couloir de votre mort. Les instincts de violence et de domination sexuelle l'emportent. L'homme est un être piégé dans la société des Dix commandements qui recense toutes les frontières de sa prison. Kubrick et Beckett se rejoignent dans la mesure où l'ensemble de leur œuvre a pour lieu scénique le cerveau humain : ses faiblesses, ses désirs, ses perversités et ses limites.

C'est Peter Greenaway qui a pris le relais de l'œuvre de Kubrick étirant vers l'éternité la mécanique décalée des musiques classiques sur fond de violence, si ce n'est qu'il déplace son intérêt principal du fétichisme et de la perversité des désirs vers celui de la déchéance des êtres et des corps.

### Bibliographie

CIMENT, Michel. *Kubrick*. Paris : Rivages, 1980, red. 1987.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit, 1985.

GIULIANI, Pierre. *Kubrick*. Paris : Rivages/Cinéma, 1990.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit, 1985, 267-268.