

FRÉDÉRIC DONNERTAG

Ainsi parlait
Stanley Kubrick

Une mythologie du XX^e siècle



Table des matières

Filmographie de Stanley Kubrick	4
Avant-propos	5
Introduction : peur, désir, culpabilité et enfermement spatio-temporel	7
Analyse de la filmographie par ordre chronologique:	11
1. POG	11
1.1 <i>Une situation sans issue</i>	11
1.2 <i>Un monde sans Loi, régi par le mal</i>	13
2. Spartacus	14
2.1 <i>Un film renié</i>	14
2.2 <i>Violence et crise morale</i>	14
2.3 <i>Crassus véritable « héros » Kubrickien</i>	16
3. Lolita	17
3.1 <i>L'errance d'un pervers</i>	17
3.2 <i>Problématique du récit</i>	18
4. DSL	19
4.1 <i>Guerre et amour</i>	19
4.2 <i>Sur un mauvais chemin</i>	20
4.3 <i>L'Apocalypse selon Satan</i>	21
5. 2001	22
5.1 <i>Position dans la filmographie et structure du film</i>	22
5.2 <i>Un récit des origines, anamorphose du récit biblique</i>	23
5.3 <i>Une Odyssée de l'espace ?</i>	26
5.4 <i>Une autre solution à l'énigme de la Sphynge</i>	26
5.5 <i>une temporalité inédite pour une œuvre matricielle</i>	28
6. CWO : retour sur terre	29
6.1 <i>Un film dans son époque : un conte philosophique pessimiste</i>	29
6.2 <i>l'Œdipe impossible, Alex : coupable ou victime ?</i>	31
6.3 <i>Un pamphlet réactionnaire ?</i>	33
7. Barry Lyndon : récit en miroir de CWO	33
7.1 <i>Barry et Alex : analogies structurelles</i>	33
7.2 <i>Nostalgie culturelle, lucidité politico-historique : c'était pas mieux avant</i>	35
7.3 <i>Œdipe toujours</i>	37
8. Shining :	39
8.1 <i>Film démoniaque ou thriller ?</i>	39
8.2 <i>Minotaure</i>	41

8.3 <i>Cédipe vs Minotaure</i>	43
9. Full Metal Jacket	44
9.1 <i>Encore un film sur la guerre du Vietnam !</i>	44
9.2 <i>Echec au phallus imaginaire et à ses récits afférents</i>	45
9.3 <i>Adieu aux armes</i>	47
10. En guise de conclusion : <i>EWS</i>	48
10.1 <i>Bill Harford, entre banalité et onirisme</i>	48
10.2 <i>Labyrinthe du désir et conte oriental</i>	49
10.3 <i>Le dernier mot de Stanley Kubrick</i>	50
Etude thématique : Le regard et l'image : mise en abyme, piège du regard, piège des images	52
1. La mise en scène du regard : sadisme et masochisme	52
2. Antinaturalisme Kubrickien	54
3. Le couple et l'amour : théorie optique du désir amoureux	55
Synthèse : la violence dans le labyrinthe du récit, ruptures dans l'ordre symbolique ..	58
1. Violence débridée, aporie idéologique	58
2. Perte de Dieu, coupure des communications, échecs du langage et du récit	59
3. Le mythe du Labyrinthe, le fil d'Ariane	61
4. Adieu au Minotaure, <i>EWS</i> , la parole retrouvée	63
Pour conclure : une <i>Divine Comédie</i> du XX ^{ème} siècle	64
ANNEXE I : <i>EWS Structures et fils narratifs</i>	68
Analyse	68
<i>Première partie</i>	68
<i>Charnière narrative et climax</i>	69
<i>Troisième partie</i>	69
Synthèse :	70
Annexe II Lacan et le regard (« les Ambassadeurs » [séminaire XI])	73
Annexe III : Miroirs ardents	75

Filmographie de Stanley Kubrick¹



- 1953 : *Fear and Desire*
- 1955 : *Le Baiser du tueur* (*Killer's Kiss*)
- 1956 : *L'Ultime Razzia* (*The Killing*)
- 1957 : *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*) [POG]
- 1960 : *Spartacus*
- 1962 : *Lolita*
- 1964 : *Docteur Folamour* (*D^r Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*): [DSL]
- 1968 : *2001, l'Odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*) [2001]
- 1971 : *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*) [CWO]
- 1975 : *Barry Lyndon* [BL]
- 1980 : *Shining* (*The Shining*) [Shining]
- 1987 : *Full Metal Jacket* [FMJ]
- 1999 : *Eyes Wide Shut* [EWS]

¹ nous avons mis entre crochet les abréviations utilisées dans le texte

Avant-propos



Dans la production cinématographique de la deuxième moitié du XXème siècle, l'œuvre de Stanley Kubrick occupe une place unique. C'est l'une des plus étudiées et des plus commentée, et par d'éminents spécialistes. Ce petit essai ne prétend pas apporter de vérités définitives, et encore moins épuiser toutes les significations d'un matériau aussi riche. Il s'agit simplement de partager un point de vue beaucoup plus centré sur le récit que sur la technique cinématographique proprement dite, dans l'espoir d'éclairer le lecteur et de contribuer, à ma manière, à la compréhension d'une œuvre qui continue de nous interroger. C'est aussi une façon de rendre hommage à un cinéaste qui a marqué nos esprits de manière indélébile

Ses films, en effet, plus ou moins bien compris à leur sortie, sont devenus des références obligées : les films de science-fiction (à l'exception des films tirés de l'œuvre de Philippe K. Dick qui explorent un champ dystopique très particulier, pas ou peu développé dans le champ de la science-fiction « classique ») sont pour une grande majorité des variations à partir de 2001, *Barry Lyndon* a connu une postérité presque aussi riche dans les films historiques, l'influence de *Shining* d'une part et surtout d'*Orange Mécanique* ont sans doute été un peu moins évidentes sur la production cinématographique, mais leur diffusion et leur influence sur la culture populaire sont indéniables ; à preuve l'adoption du vocable « ultra-violence » dont le film constitue la référence indépassable et sans doute la première occurrence, l'expression « tout droit sorti(e) d'*Orange Mécanique* » désignant désormais de façon superlative des situations ou des personnages d'une violence totalement débridée, un « *Dr Folamour* » étant l'archétype du savant fou.

La première impression lorsqu'on aborde la filmographie Kubrickienne par ordre chronologique est la variété des sujets abordés.

Mais en fait, il est bien évidemment réducteur de catégoriser ces œuvres dans un seul « genre », et même s'il est difficile d'en saisir immédiatement toute la richesse, cette diversité, de même que celle des thèmes abordés, peut sembler déroutante, au moins à la première vision :

- *Paths Of Glory* : film de guerre, film de procès, film politique
- *Spartacus* : film historique (péplum), film politique
- *Lolita* : drame psychologique
- *Doctor Strange Love* : film de guerre, satire politique, farce
- *2001* : science-fiction, développement d'un véritable récit mythique, épopée de l'humanité depuis ses origines (« Odyssée », dans tous les sens du terme), film musical
- *A Clockwork Orange* : science-fiction, film musical voire « comédie » musicale, violence, érotisme, satire politique, conte philosophique
- *Barry Lyndon* : film historique, roman picaresque, roman d'apprentissage, conte philosophique, film pictural
- *Full Metal Jacket* : film de guerre
- *The Shining* : horreur, film psychologique
- *Eyes Wide Shut* : drame psychologique « à la Bergman », érotisme, psychanalyse, onirisme

Cette rapide énumération met en évidence quelques éléments frappants :

- Un message (délivré par un récit qui nous le verrons, est extrêmement élaboré), à visée proprement philosophique, voire mythique ou métaphysique
- Une tonalité très sombre, pessimiste
- le croisement du cinéma avec d'autres arts : musique et peinture

Au-delà d'une vision particulièrement désenchantée de la nature humaine, mon propos sera de montrer que cette œuvre, loin d'être disparate, se révèle d'une remarquable unité *structurelle*, et comment, en mettant en scène toutes les difficiles contradictions de notre post-modernité, elle en devient paradoxalement une représentation d'une acuité difficilement égalable, en quelque sorte une *mythologie de la fin du XXème siècle*.

Introduction : peur, désir, culpabilité et enfermement spatio-temporel



« Il y a une guerre dans cette forêt, pas une guerre qui a eu lieu, ou une guerre qui aura lieu, seulement une guerre, et les ennemis n'existent que si nous leur donnons un caractère humain.

Cette forêt donc, et tout ce qui s'y passe maintenant est en dehors de l'histoire.

Il n'y a que les formes inaltérables de la peur, du doute et de la mort qui soient de notre monde.

Ces soldats que nous voyons parlent notre langue et sont de notre temps, mais n'ont d'autre patrie que l'esprit »

Fear and Desire, Stanley Kubrick 1953²

Fear and Desire, la peur et le désir..., même si ce premier film a été totalement renié, il énonce déjà dans son titre et son incipit, les grandes lignes de l'œuvre à venir.

La peur, et son corollaire la violence éternelle, (« Il y a une guerre dans cette forêt, pas une guerre qui a eu lieu, ou une guerre qui aura lieu, seulement une guerre »), sont, avec le désir, les moteurs de l'existence humaine, (« Il n'y a que les formes inaltérables de la peur, du doute et de la mort qui soient de notre monde ») ce ne sont même pas des pulsions antagonistes, ils sont inextricablement liés, le sadisme étant le produit naturel de leur conjonction.

« Les ennemis n'existent que si nous leur donnons un caractère humain » se vérifie en en inversant les termes : exister, en tant qu'homme c'est être en proie à l'hostilité irrémédiable, inexpiable de ses semblables.

²Incipit du film, en voix off

Le héros Kubrickien, solitaire, est donc confronté au Mal, condamné, ballotté par ses pulsions antagonistes, voué à une existence tragique, sans espoir. Le mal a pour corollaire la peur, et indissociablement lié au *regard* des autres, la culpabilité.

Quant à la forêt où se sont égarés les protagonistes de cette première ébauche, elle se déclinera dans la suite de l'œuvre en une multitude de lieux hostiles, sans issue, souvent réellement cauchemardesques, où les héros errent sans pouvoir trouver de sortie, car ils ont bien conscience d'être prisonnier d'un infra-monde, dont tous leurs efforts les portent à vouloir s'échapper pour accéder à un monde où ils pourraient vivre et enfin réaliser leur *désir*. Mais comment le pourraient-ils ? Car ce ne sont plus seulement les lieux, mais la temporalité elle-même qui est devenue un piège labyrinthe se refermant sur lui-même. Les personnages sont prisonniers d'une inépuisable répétition traumatique, éternel retour du pire. Il existe donc un rapport au temps extrêmement particulier, structurant chaque film, mais aussi l'ensemble de l'œuvre, qui pourrait être qualifiée de supra-historique, dans sa volonté de dépasser les cadres historiques habituels (« tout ce qui s'y passe maintenant est en dehors de l'histoire »).

De même que le mal n'est pas d'origine extérieure, l'hostilité fondamentale de ces infra-mondes que les héros Kubrickiens traversent, n'est autre que la projection externe d'une inquiétude profonde, intime quant à leur propre identité³, aussi bien en tant que membres d'une espèce, ou en tant qu'individus, que ce soit vis-à-vis des autres, ou de la société dans son ensemble. Et de fait, entre l'impossible quête d'une figure paternelle, la confrontation à leurs propres doubles, ceux-ci et celle-là revêtant volontiers des formes proprement monstrueuses, reflétant l'intensité des conflits intrapsychiques menaçant l'unité de leur moi, il leur est bien difficile de construire une personnalité stable, pouvant vivre en bonne intelligence avec autrui, sans parler des relations avec l'autre sexe.

Ces thématiques : peur, violence, désir, culpabilité, angoisse identitaire sur fond de conflit oedipien et d'angoisse de castration, enfermement spatio-temporel, sont la trame de l'œuvre toute entière, dressant un sombre panorama de la condition humaine, en divers temps et lieux.

³C'est à peu près la définition de *l'inquiétante étrangeté*, telle que décrite par Freud, et qui détermine le caractère proprement *fantastique* du cinéma de Kubrick

Mais Kubrick, malgré ou grâce au caractère réellement obsessionnel de ces thématiques, ne bégaye jamais, chaque film apporte un nouveau point de vue et un éclairage différent, dont nous allons suivre l'évolution le long de la filmographie.

Sur les treize longs métrages qui composent la filmographie de Kubrick, nous n'en étudierons ici que dix. Le premier, *Fear and Desire*, a été totalement renié par SK. Mais son titre et son incipit, nous l'avons vu, constituent déjà une introduction pertinente à l'œuvre à venir. *Killer's Kiss* est, quant à lui, un petit film au scénario assez banal, c'est *The Killing* qui constitue son premier « vrai » film, tourné avec une équipe plus étoffée. Si son scénario n'est pas d'une grande originalité, son traitement est en revanche déjà remarquable, aboutissant à un film extraordinairement maîtrisé, qui exercera une influence considérable, notamment sur Quentin Tarantino. On y trouve déjà de nombreux éléments qui deviendront caractéristiques du cinéma de Kubrick : le pessimisme, l'enfermement des personnages dans des intérieurs étouffants et une condition misérable, la fatalité du désir, de la violence et, *in fine*, de l'échec, l'impossibilité d'une transmission de père à fils, ainsi qu'une conception très particulière de la temporalité.

Mais *The Killing* demeure avant tout un film de genre, qui reprend avec une grande virtuosité les codes du *film noir*, dont il constitue sans doute un tournant majeur. Bien qu'il contienne déjà nombre de traits qui deviendront proprement kubrickiens, nous le laisserons de côté et commencerons avec *Paths of Glory*, qui paraît constituer un point de départ plus pertinent pour aborder les grandes préoccupations et les obsessions qui traverseront l'œuvre de Kubrick.

Parmi les films tous n'ont pas la même typicité :

Paths of Glory, premier film qui aura un grand retentissement, et fera accéder son auteur à la notoriété, présente déjà bien des éléments caractéristiques, si *Spartacus* est problématique, puisqu'il a été renié par l'auteur, on peut dire que *Lolita* est un film tout à fait typique, de *forme canonique* pourrait-on dire. Il existe une articulation thématique et/ou structurelle très forte entre *DSL*, *2001*, *CWO* et *BL*.

2001, situé chronologiquement au centre de la filmographie, occupe également par rapport au reste de l'œuvre, du fait de sa temporalité très particulière, un caractère matriciel, en même temps qu'il ouvre une unique possibilité de dépassement.

Personne ne peut savoir quels films aurait pu tourner Kubrick s'il n'était mort juste après avoir terminé le montage de *EWS*. En tout état de cause, ce dernier film, le plus onirique entre tous, donne le sentiment d'un aboutissement, véritable

résolution psychanalytique du reste de l'œuvre, et doit être considéré comme le testament de l'auteur.

Après cette étude diachronique de la filmographie, nous analyserons cette fois-ci de façon plus transversale, deux thématiques qui sous-tendent l'œuvre de bout en bout et lui donnent toute sa signification : le *regard* et sa mise en scène d'une part, la problématique du *récit* en tant que tel, d'autre part.

Analyse de la filmographie par ordre chronologique:



1. POG

1.1 *Une situation sans issue*

C'est donc son deuxième « grand » film, la première fois où il dirige un acteur de tout premier plan, une star Hollywoodienne : Kirk Douglas, dans le rôle du Colonel Dax, et la première fois aussi que le réalisateur va renouveler les codes d'un genre, en l'occurrence le film de guerre⁴⁵⁶. Les motifs de cette guerre, c'est une constante chez Kubrick, ne sont jamais développés, la première guerre mondiale étant présentée comme l'archétype de la tuerie absurde, dont la violence se suffit à elle-même, cette vision s'inscrivant dans le cadre d'un important courant antimilitariste qui traversa le monde occidental, pendant les guerres de décolonisation et du Vietnam.

Dans POG, le cadre spatio-temporel est donc celui d'une partie du front pendant la première guerre mondiale, du côté français, en 1916. Il s'agit donc d'un contexte de violence extrême, continue, totalement bloquée, d'un point de vue spatial : la guerre de position, et temporel : le plein milieu d'une guerre dont on n'aperçoit pas l'issue.

⁴Les films hollywoodiens véhiculaient auparavant beaucoup de clichés héroïques, *La grande illusion*, plus grande référence *pacifiste* que l'on puisse trouver n'atteint absolument jamais un antimilitarisme aussi radical.

⁵Le film a été très longtemps interdit en France

⁶L'influence sur les films ultérieurs est énorme citons l'excellent *Pour l'exemple*, de Joseph Losey, qui se déroule aussi pendant la première guerre mondiale, et relate également une exécution,

Le film présente une structure tripartite, que l'on retrouvera plus ou moins dans *CWO*, *BL*, *FMJ* et *EWS*.

Première partie : présentation des principaux des principaux personnages et lieux de l'action :

les premières scènes ont lieu dans un château, où les généraux vont prendre la décision de lancer une offensive manifestement absurde, véritable mission-suicide, motivée par d'obscures raisons politiques, le général Broulard manipule le général Mireau, son subordonné responsable de cette partie du font, en lui faisant miroiter un avancement.

Puis c'est le front, et les tranchées, et la première apparition du colonel Dax, héros du film, et de ses hommes, qui vont être en charge, malgré toutes les réticences de celui-ci de réaliser l'offensive

Cette offensive est représentée dans la deuxième partie du film dont elle en constitue la charnière narrative.

La troisième partie du film, qui pourrait s'appeler « le Procès » est consacré au procès dont le colonel Dax, malgré tout son talent ne parviendra pas à infléchir l'issue. L'action se déroule encore dans un lieu clos, une salle du château où l'état-major a pris ses quartiers. On ne peut pas ne pas penser aux romans éponymes de Kafka : le procès est joué d'avance, nous avons le spectacle d'une humanité née coupable quoiqu'elle fasse (le seul choix restant étant entre la mort au feu ou l'exécution).

Puis, on suit les condamnés dans la cave où ils attendent leur exécution.

C'est donc un monde proprement souterrain où vivent ces soldats, dans cette cave aussi bien que dans les tranchées, décor dont le caractère fermé est accentué par le cadrage serré sans autre horizon que les parois de terre et les fils barbelés, s'organisant en une espèce de labyrinthe où s'entassent les hommes avant de partir au combat, filmés en long travelling renforçant l'impression de confinement spatial, aussi bien que dans la cave. Ce monde s'oppose symboliquement en tout points à celui, inaccessible du château où les généraux mènent un train de vie luxueux et mondain, participant même à des bals, bien loin de la boue et des combats.

Et si l'espace est clos, le temps l'est tout autant, il n'existe aucun autre avenir pour les soldats qu'une mort certaine, inutile et inique : pour ceux qui auront pu, par miracle en réchapper, ce n'est que partie remise, à la fin du film, le colonel Dax n'a

plus qu'à repartir vers une nouvelle mission entraînant inexorablement ses hommes vers une issue fatale, dont il est finalement le complice impuissant.

1.2 *Un monde sans Loi, régi par le mal*

Dax, l'un des rares héros Kubrickien réellement positifs, apparaît comme le symbole des contradictions identitaires inhérentes à sa condition de militaire non professionnel : c'est un officier très courageux, exigeant avec ses hommes, capable de leur faire accomplir les missions les plus dangereuses, mais c'était, avant la guerre, un brillant avocat, le film décrit donc l'impossibilité de concilier ces deux identités antinomiques : d'une part l'univers de la justice et du droit, réglé par le langage d'autre part celui de la guerre régi par la seule violence. Il est totalement isolé, sans officier de rang égal avec lesquels il pourrait tisser des liens de camaraderie, coincé dans sa position intermédiaire entre des officiers supérieurs carriéristes coupés des réalités du terrain et ses propres hommes, qu'il doit mener au combat, à la mort, sans motif précis. Seul entre tous il est écartelé entre les deux mondes : celui du château et celui du front.

Si Dax essaie d'incarner une figure de chef, paternelle, correcte, tout le fonctionnement de la chaîne de commandement placée au-dessus de lui obéit à une logique perverse : son supérieur direct, Mireau, qui semble initialement être un honnête officier devient la victime de la manipulation démoniaque du Général Broulard, véritable divinité maléfique. Celui-ci joue sur l'*ubris* de Mireau (sa volonté d'obtenir la promotion qu'il pense mériter depuis longtemps) pour le perdre, ce en quoi le destin de celui-ci est totalement Kubrickien. Son orgueil le conduira irrémédiablement à l'inconduite⁷, et finalement à sa perte, les pactes avec le diable n'étant pas vraiment gagnant/gagnant. Dax pourra finalement éliminer Mireau, figure d'autorité indigne, mais à quoi bon ? Le Général Broulard ne l'interprétera que comme un geste calculé, inspiré par l'ambition, mais dont il appréciera, de façon parfaitement cynique, l'exécution, tournant en dérision la révolte de Dax. Le meurtre par Dax de son père symbolique (Mireau), n'a donc même plus aucun sens : c'est l'univers entier qui est régi par le mal.

Il existe donc une perte totale de tout repère moral : au-delà de l'impossible mission qui constitue le moteur de l'action, la guerre de façon générale, semble n'avoir aucun but bien précis, et le véritable ennemi des soldats français, ce ne sont

⁷Le fait de donner l'ordre à l'artillerie de bombarder ses propres troupes

pas l'armée ni les soldats allemands, que l'on ne voit jamais, mais bel et bien leur propres officiers supérieurs.

Dès le début de la filmographie, le ton est donc donné : ce qu'il y a de plus atroce dans la guerre et donc dans la condition humaine, ce n'est finalement pas la brutalité des combats, mais l'abolition de la *Loi* : c'est cela le thème du film, le colonel Dax mène un combat désespéré pour rétablir *la Loi*, mais cette *Loi*, parole du père selon Freud, est totalement pervertie, par des figures d'autorité qui ne le sont pas moins.

Seul contrepoint dans ce panorama sinistre : le chant entonné par une Allemande prisonnière⁸ et reprise à bouche fermée par les soldats Français, unique moment qui fait entrevoir l'existence possible d'un autre monde, où les peuples pourrait communier paisiblement et où le désir ne serait pas forclos, mais dont la brièveté ne fait que plus cruellement ressentir l'atrocité du présent : il faut aussitôt repartir à l'assaut.

2. Spartacus

2.1 *Un film renié*

Spartacus, ou Kubrick retrouve Kirk Douglas, occupe une place à part : c'est un film que Kubrick a totalement renié, puisqu'il n'avait eu la main ni sur le scénario ni sur le montage. Outre une rupture définitive avec Kirk Douglas (producteur du film), ce film aura une grande importance pour la suite de sa carrière : après celui-ci le réalisateur sera seul maître à bord, aussi bien du scénario que du montage final. C'est une étape dans la construction du mythe : désormais Kubrick apparaîtra comme l'*auteur* par excellence qui peut imposer ses exigences artistiques les plus folles aux producteurs, subjugués, en quelque sorte le vengeur d'Orson Welles et de bien d'autres cinéastes « maudits ».

De fait le message politico-religieux optimiste sous-tendant le film, annonciateur de temps meilleurs pour les opprimés semble bien éloigné du scepticisme idéologique fondamental du reste de la filmographie.

2.2 *Violence et crise morale*

D'autres aspects sont beaucoup plus typiques :

⁸Cette jeune fille, qui montre si bien que même les pires ennemis peuvent se rapprocher, c'est Christiane Harlan, la nièce de Veit Harlan, le réalisateur du célèbre film nazi *Le Juif Süss*, elle deviendra peu après Christiane Kubrick et le restera jusqu'à la mort du réalisateur.

Tout d'abord la violence, consubstantielle à l'état de gladiateur, qui est vue ici sous un nouvel angle : le sadisme, puisque c'est bien pour le plaisir des romains, en particulier Crassus et sa famille, que Spartacus et ses camarades doivent se battre, ils évoluent eux aussi dans un infra-monde : celui de leur condition d'esclaves en général, de gladiateurs en particulier, étant proprement enfermés dans leur camp d'entraînement⁹ avec pour seule perspective celle de s'entretuer pour le plaisir d'une aristocratie vivant dans le faste.

Les esclaves révoltés, malgré leurs succès initiaux, se retrouvent rapidement dans une situation totalement bloquée d'un point de vue spatial : leur retraite a été coupée (trahison des pirates Ciliciens soudoyés par Crassus), ils sont cernés par les armées ennemies, ne pouvant plus avancer ni reculer, ils sont condamnés, *in fine*, à un combat désespéré.

Mais, bien que son combat semble, au moins dans la temporalité du film, voué à l'échec, la figure de Spartacus est destinée à connaître une postérité glorieuse, et son combat à inspirer des générations de révoltés futurs au-delà de la mort, l'avenir lui appartient.

De fait, si on élargit le champ, ce n'est pas tant Spartacus et ses compagnons qui sont enfermés dans un cul de sac temporel, mais bien ses adversaires, les romains et en premier lieu l'adversaire principal de Spartacus, Crassus.

La République romaine apparaît en effet totalement à bout de souffle, minée par la corruption et ses tensions internes, qui préparent sa chute et l'avènement de l'Empire¹⁰. Ce sont les principes de la République Romaine qui sont perdus, les vertus anciennes ont disparu, remplacées par l'arrivisme, la Loi ancienne est désormais caduque, mais, et c'est ce en quoi ce film est vraiment atypique, une nouvelle Loi, d'inspiration chrétienne et marxiste, est appelée à remplacer l'ancienne, portée par Spartacus, nouveau Père des classes opprimées¹¹.

⁹Cet enfermement dans une condition sous-humaine atteint son acmé dans la scène où Spartacus, enfermé dans un cachot aveugle ne peut qu'entr'apercevoir Varinia, l'esclave qu'il aime, et qui est destinée à un autre, sous les moqueries du marchand d'esclave

¹⁰En fait dès le début du film, les sous titres ou une voix off énoncent les raisons de la chute inexorable de l'empire Romain : l'esclavage (cette hypothèse n'est pas retenue par l'historiographie moderne, mais est cohérente avec le contenu idéologique du film).

¹¹Cette vision « proto-marxiste » du personnage de Spartacus remonte à Marx lui-même, mais n'a pas non plus de fondement historique

2.3 *Crassus véritable « héros » Kubrickien*

Dans cette perspective politico-historique, en « hors-champ » par rapport à la temporalité du récit, Crassus apparaît également comme un parfait perdant : s'il parvient bien à mettre bas la République, nous savons que lui-même est voué à une fin tragique, sans gloire¹², tandis que le réel bénéficiaire des bouleversements politiques dont nous voyons les prémices, sera César, que l'on voit apparaître occasionnellement et pour lequel Crassus aura, en quelque sorte, tiré les marrons du feu.

Celui-ci, apparaît donc de ce point de vue, un personnage typiquement Kubrickien.

Du point de vue de son identité propre, sa personnalité, prisonnière de ses fantasmes sadiques de toute puissance, cherche à se définir au travers d'un conflit mimétique avec son rival, Spartacus.

En effet c'est le sadisme outrancier de Crassus¹³, incapable de fixer des limites à sa volonté de domination, qui pousse les gladiateurs à la révolte, il est donc lui-même à l'origine de la transformation de Spartacus en ennemi irréductible de Rome, de même que contre toute attente, il parviendra, à faire retrouver le sens de la dignité du marchand d'esclave Batiatus, en le faisant flageller ce qui le rangera parmi les ennemis de Crassus.

Malgré sa victoire finale sur le champ de bataille, il sortira également perdant sur toute la ligne de sa confrontation avec Spartacus :

- il s'éprend de Varinia, l'esclave qui aime Spartacus, et veut l'acheter, mais celle-ci lui échappera toujours, du début à la fin du récit, et finira par s'enfuir avec le fils de Spartacus, qui le supplante donc dans ce rôle de père

- il échoue également dans sa tentative de séduction homosexuelle de son esclave Antoninus qui préfère la figure paternelle et l'amitié virile, dénuée de toute ambiguïté, de Spartacus

- l'acmé de cette confrontation mimétique, survient lors de la multiplication finale de Spartacus¹⁴ : alors que Crassus attendait que sous la contrainte les vaincus se désolidarisent de leur chef, permettant ainsi de leur assigner sans ambiguïté la

¹² Il périt lors de la bataille de Carrhes en -53, contre les Parthes, une des pires et des plus humiliantes défaites de l'histoire romaine.

¹³ sa volonté obstinée d'assister à un combat à mort

¹⁴ Lorsque Crassus veut faire identifier Spartacus par les autres prisonniers, (de façon totalement perverse, car lui-même l'a parfaitement reconnu) tous revendiquent l'être (« je suis Spartacus »),

place de vaincu/esclave/ dominé pour que lui-même soit réassuré dans son identité de général romain vainqueur/maitre/dominant, il aboutit au contraire à une multiplication réellement cauchemardesque de son rival, signant son échec définitif.

3. Lolita

3.1 *L'errance d'un pervers*

La structure narrative de *Lolita* est également circulaire : le dénouement dramatique, le meurtre de Quilty est placé au début du film, la fin du film reboucle sur la scène d'ouverture, un intertitre nous apprenant la mort de Humbert Humbert.

Celui-ci présente de graves troubles de la personnalité, comme l'indique de prime abord le dédoublement de son nom : son patronyme est indiscernable de son prénom, ce qui traduit la confusion de son identité familiale et sexuelle : il endosse à la fois le rôle de père de Lolita et d'amant de celle-ci, traduisant une problématique œdipienne mal résolue.

Cette personnalité mal construite ne peut connaître de stabilité : brillant universitaire arrivé d'Europe, il s'installe dans une ville totalement perdue des Etats-Unis, baignant dans un provincialisme atroce, bien incarné par la femme qu'il épouse malgré (ou à cause ?) du mépris et de la haine qu'il lui voue, et séduit sa fille. Après la disparition de son épouse (quasi-suicide voire quasi-meurtre, l'intention criminelle de HH alors qu'il vient d'être démasqué par sa femme, étant manifeste) il s'engage avec sa proie dans une longue fuite, errant de motel en motel sur les routes d'une Amérique totalement impersonnelle, dans un univers ici aussi angoissant, coupé du monde réel, et dont les rares contacts avec celui-ci auront toujours des effets catastrophiques.

Car son apparente sérénité n'est que de façade : il est poursuivi par un inquiétant personnage, dont le nom a une signification transparente : Quilty¹⁵, et qui apparaît être à la fois une projection externe de la culpabilité que Humbert Humbert est incapable d'exprimer consciemment, et tout autant une version alternative de HH, son rival mimétique, puisqu'il est celui qui arrache Lolita à HH. Cet *alter ego* n'est pas meilleur que l'original ; plutôt pire en fait¹⁶ alors que HH semble au moins dans son domaine, la littérature, un professionnel honnête, Quilty apparaît comme un

¹⁵ Paronyme de guilty

¹⁶ il aurait eu le projet d'entraîner Lolita à tourner des films pornographiques

écrivain n'hésitant pas à prostituer son art à la télévision pour connaître gloire et succès aux États-Unis ; son succès soulignant d'une part, l'échec social et le déclassement du héros et de Lolita, d'autre part le triomphe du mauvais goût propre à la culture Américaine dans ses aspects les plus commerciaux.

Le capharnaüm qui règne chez Quilty, est sans doute en grande partie une critique de cette dégénérescence culturelle, mais le télescopage de plusieurs époques (Antiquité/ XVIIIème siècle/époque contemporaine) peut aussi s'interpréter, de façon plus générale comme la marque d'une tension liée à la perte de repères temporels propre à l'époque post-moderne, qui se reflète dans la désorientation personnelle de HH, qui ne parvient pas à trouver sa place dans la temporalité d'une vie sexuelle, amoureuse et familiale normale, confondant les rôles de père et d'époux.

Bien entendu la position de HH est intenable, de façon très significative, c'est quand il s'aperçoit que Lolita a fini par retrouver le chemin d'une existence, certes très médiocre, mais normale, et devient mère, rejoignant ainsi le cycle normal des âges de la vie, dans lequel il est incapable de se projeter, si peu que ce soit, qu'il passe à l'acte : confronté à son échec définitif, il va tuer Quilty, son double, restant jusqu'au bout un homme incomplet.

Dax, figure du juste voulait restaurer la *Loi*, Spartacus, rebelle, en instaurer une nouvelle, HH, pervers accompli, refuse toute limite à son désir, en premier lieu l'interdit de l'inceste, c'est un fugitif, qui *nie la Loi*. Incapable d'y être confronté, il mourra avant son procès.

3.2 *Problématique du récit*

Mais HH n'est pas qu'un pervers c'est aussi quelqu'un qui entretient un rapport particulier avec l'écrit : un *homme du livre* pourrait-on dire, le premier à apparaître dans la filmographie. Il est en effet professeur de littérature, qui est donc chargé de transmettre des récits. Mais c'est aussi un écrivain, qui tient un journal intime, la découverte de celui-ci par sa femme déclenchant la disparition dramatique de celle-ci. Certaines choses, de toute évidence, gagnent à être cachées.

Mais c'est surtout une véritable problématique autour de la transmission, et du récit : quelle sont leurs fonctions et leurs valeurs ?

D'une part la perversité complète du personnage rentre en contradiction avec le magistère moral lié à la fonction d'enseignant.

D'autre part l'action se déroule dans un monde amoral et anémique qui a coupé tout contact avec la culture littéraire classique, portant au pinacle une grotesque caricature d'écrivain.

Que vaut notre héritage culturel, puisqu'il a abouti à un monde qui en est la négation ? Quel récit transmettre et qui serait digne de le porter ? La vérité et finalement le seul récit véritablement authentique de notre époque ne serait-ce pas finalement l'inavouable contenu du journal intime de HH ?

Autour de la transgression et de la culpabilité se construit ainsi la trame de la signification profonde de ce film.

4. DSL

4.1 *Guerre et amour*

Si les aventures tragiques et pitoyables de HH ne concernaient finalement, outre sa victime, que sa seule et misérable personne, le cadre ici s'élargit considérablement, il est à la fois mondial, géopolitique, et eschatologique puisqu'il s'agit du récit à peine dystopique d'une apocalypse nucléaire déclenchée dans le cadre de la guerre froide¹⁷.

Mais le sexe et la pulsion de mort sont inextricablement liés, ce que nous signifie la scène du générique nous montrant le ravitaillement en vol d'un B52 à la façon d'un accouplement. Et de fait, l'élément déclencheur de cet apocalypse, échec de la doctrine de *l'équilibre de la terreur* est de nature sexuelle : le General Jack D. Ripper, homonyme du célèbre tueur en série, a lui aussi, un problème avec les femmes, obsédé par le contrôle, il refuse l'abandon caractérisant la relation amoureuse, en particulier « la petite mort » de l'orgasme, et sombre dans la paranoïa. Il occupe une position paternelle vis-à-vis du colonel Mandrake, compte-tenu de leur position hiérarchique respective, seul personnage réellement positif, bien qu'*in fine*, impuissant, du film, et la communication entre les deux va s'avérer des plus difficiles. L'autre figure paternelle c'est bien sûr Strangelove lui-même, magnifique figure de pervers, au patronyme transparent : si derrière le masque du technicien froid, totalement déshumanisé, la volonté de puissance de ce savant nazi, semble intacte et irréprouvable, malgré le changement de son identité et sa récupération

¹⁷ Le film est sorti en 1964, soit 2 ans après la crise de Cuba, où les protagonistes du film, américains et soviétiques n'étaient pas passés loin, dans la réalité, d'une conflagration nucléaire généralisée.

par les Américains, sa volonté de jouissance sexuelle ne l'est pas moins. Chantre d'une technoscience mortifère et dévoyée, il jouit de l'apocalypse nucléaire, comme en atteste l'érection irrépessible de sa main droite, puis de son corps tout entier, lorsqu'il retrouve l'usage de ses jambes, dans une version parodique, inversée, maléfique du « lève-toi et marche » évangélique. Cette main droite reflète le clivage de sa personnalité, dont le fond est toujours fidèle à ses anciennes convictions. Car c'est bien le nazisme qui finit par triompher de ceux qui avaient cru le terrasser définitivement : Américains et Soviétiques ont décidés d'abdiquer leur humanité en confiant le sort de l'Humanité à des machines et des mécanismes déshumanisés, conduisant à l'avènement généralisée de la mort et de la destruction. Strangelove apparaît donc à la fin du monde, comme le véritable maître à penser, père symbolique, des puissants de ce monde, et il n'entend pas laisser à d'autres le soin d'assurer le renouvellement des générations...

Confrontés à cette figure paternelle un peu encombrante, seul Mandrake et le président des Etats-Unis, semblent avoir conscience de la gravité de la situation, les autres sont en pleine confusion des pulsions érotiques et destructrices : l'équipage du B-52 emmené par son fringant commandant¹⁸, de même que l'inénarrable Colonel Turgidson¹⁹. Mandrake, lui seul a accepté la castration symbolique, et arrive à vivre tant bien que mal avec sa prothèse de jambe. Le commandant Kong et le Colonel Turgidson, esclaves de leur pulsion et victime de leur imbécilité, manipulés par une figure paternelle démoniaque, sont sans doute les « véritables » héros de *DSL*.

4.2 *Sur un mauvais chemin*

Dans *DSL*, c'est donc le genre humain tout entier, incarné dans l'équipage du B-52, qui s'est égaré, courant grand train vers son autodestruction. Croyant de bonne foi accomplir une mission dictée par les autorités légitimes de son pays, celui-ci fonce vers son objectif, alors que devant l'imminence de la catastrophe, le reste du monde a perdu tous ses repères politiques et idéologiques préexistants,

¹⁸ Inspectant le contenu du kit de survie, comprenant des préservatifs et des bas en soie le commandant s'exclame « ce serait super pour une virée à Las Vegas », et finira sa mission par une chevauchée jouissive de la bombe

¹⁹ Ce personnage, magistralement interprétée par George C. Scott, porte un patronyme évocateur formé à partir de l'adjectif « turgide » et n'a qu'une idée en tête : retrouver sa maîtresse qu'il a dû quitter précipitamment, et avec laquelle il communique tout au long du film

ses propres chefs, eux-mêmes *enfermés* dans la fameuse salle de contrôle²⁰, essayant de collaborer avec ceux qui étaient jusque-là leurs ennemis irréductibles pour l'en empêcher à tout prix, mais, acteur totalement inconscient du véritable enjeu : la fin de l'Humanité toute entière, il va user de tout son savoir-faire et de son courage pour atteindre inexorablement son but. L'enfermement des puissants dans la salle de contrôle, n'est que la prémice d'un futur que ceux-ci envisagent maintenant tranquillement pour les cent prochaines années, et qui n'est que la projection des fantasmes tout à la fois pervers et paranoïques de Strangelove : l'enfermement dans des installations souterraines, réservés aux heureux élus masculins et à leurs harems, c'est à dire un Enfer en lieu et place du Paradis, et vice-versa. La victoire définitive des forces du mal n'a pu se faire que grâce à l'affaiblissement du porteur de la *Loi*, le très falot président des Etats-Unis, et par la rupture des lignes de communications du côté des rares hommes de bonne volonté (Mandrake et le Président, qui font leur possible, et ne méritent pas), que ce soit par une action délibérée des méchants²¹, bêtise²², ou malchance²³.

4.3 *L'Apocalypse selon Satan*

Cette perte de repère et cet enfermement sont non seulement spatiaux, mais également temporels : l'humanité est dans un cul de sac : la fin du monde est inéluctable, mais c'est également un éternel retour et le triomphe final du mal, incarné par le héros éponyme : la temporalité historique est donc, ici aussi, disloquée : à la façon d'un névrosé qui répète toujours les mêmes conduites d'échecs et « n'avance pas » dans sa vie, l'humanité, faute d'avoir pu sortir de la boucle temporelle initiée par le nazisme, se condamne à une répétition de la violence, crescendo jusqu'à sa propre annihilation. *DSL* peut-être lu comme une réécriture de l'Apocalypse du point de vue de Satan, sous tendue par une théologie du mal : si *DSL* en est le Dieu vivant,

²⁰ Il s'agit là d'un infra-monde, mais destiné aux puissants de ce monde : cette salle, conçue comme une forteresse totalement coupée du monde extérieur, aveugle, sans fenêtre est également le symbole de l'aveuglement et de l'enfermement paranoïaque et de la volonté de puissance, de *contrôle* dans laquelle les dirigeants civils et militaires se sont eux-mêmes enfermés, condamnés à subir les événements, hors de tout *contrôle*

²¹ La destruction inaugurale de tous les moyens de communication par le Général J.D. Ripper

²² La fameuse scène de la cabine téléphonique où Mandrake éprouve bien des difficultés à joindre le Président

²³ Les communications avec les B52 sont verrouillées par un code, que Mandrake décryptera, mais en vain, le système de communication de l'un d'eux celui du Cdt Kong ayant été endommagé par un missile.

le messie ressuscité, le fils pourrait-on dire, le père, c'est bien sûr, Hitler, toujours vivant et dont il procède (« Mein Fürher, je marche ! »), la révélation finale a bien lieu, mais c'est l'antéchrist qui gagne.

A la dislocation du temps, répond un dédoublement des personnages, qui dans *DSL* est extradiégétique car c'est Peter Sellers qui incarne le major Mandrake, le Président des Etats-Unis, ainsi que Strangelove lui-même.

5. 2001

5.1 *Position dans la filmographie et structure du film*

Comme *DSL*, *2001* est une réflexion sur la science, et l'avenir de l'humanité. La science de la deuxième partie du XX^{ème} siècle connaît une accélération sans précédent avec un triptyque : énergie atomique, conquête spatiale, ordinateurs, dont le développement a été en grande partie la conséquence de la course aux armements de la deuxième guerre mondiale. L'apparition de la figure du Dr Strangelove, est rien moins que fortuite : son modèle, Werner Von Braun, pionnier des fusées sous le III^{ème} Reich, prendra une grande part au programme militaro-astronautique Américain, ce qui nous amène, tout naturellement à la conquête spatiale et donc à *2001*²⁴, mais en contrepoint de *DSL* : celui-ci représentait une science sans conscience, démoniaque, maudite, incarnée par la bombe atomique, entraînant l'humanité vers une chute inéluctable, celui-là ouvre des perspectives de grandiose transmutation cosmique. Plus que jamais le cinéaste inscrit son œuvre dans son époque : *DSL* est sorti en 1964, 2 ans après la crise des missiles de Cuba, *2001* en 1968, en pleine « course à la Lune », un an avant les premiers pas de l'homme sur la Lune²⁵.

2001 est en fait composé de plusieurs parties, qui constituent en fait chacune un film à part entière, mais c'est l'articulation de ces différentes parties qui construit un récit cosmogonique et eschatologique d'une ampleur inégalée, décrivant l'origine, l'évolution et la destinée ultime de l'humanité.

²⁴les ordinateurs ont déjà une place importante dans *DSL* (on voit Mandrake à côté dans la salle informatique de la base au début du film, et la machine infernale soviétique est piloté par un système informatique, précurseur de Hal 9000)

²⁵Mission Apollo XI

1 « *L'aube de l'humanité* » (« *The Dawn of Man* ») : récit de la création de l'homme, première manifestation du monolithe (première théophanie²⁶)

2 « *Des vaisseaux dans l'espace* » (« *Tycho Magnetic Anomaly* » « TMA-1 ») l'humanité entre dans l'âge spatial, et retrouve le monolithe (deuxième théophanie)

3 « *La mission Jupiter 18 mois plus tard* » (« *Jupiter mission, 18 months later* ») : « *l'Odyssée de l'espace* » proprement dite

4 « *Jupiter et au-delà de l'infini* » (« *Jupiter and beyond the infinite* ») : troisième théophanie et fin, au propre comme au figuré, du voyage, apothéose et transmutation cosmique

La structure est cyclique : 1 et 4 étant chacune le récit d'un changement de nature, d'un nouveau commencement, mais il existe d'autres correspondances : 1-2-4 pour les apparitions du monolithe, 1-2 délimitant un intervalle de temps correspondant à l'ensemble de l'histoire humaine « profane », où le monolithe ne s'est pas manifesté, 2 et 3 décrivant l'âge spatial proprement dit.

5.2 *Un récit des origines, anamorphose du récit biblique*

L'incipit de *2001* s'insère tout naturellement dans la filmographie : d'un certain point de vue, il ne semble que reprendre et approfondir le thème de la violence, en lui donnant un statut anthropologique, indissociable du processus d'homínisation : dès que celui-ci est initié par le monolithe, le singe comprend qu'il peut transformer un fémur d'herbivore en arme, et l'utilise pour chasser des animaux et tuer un des membres d'un groupe rival.

Ivre de son nouveau pouvoir, en un geste de triomphe, il lance le fémur en l'air, celui-ci se transforme en vaisseau spatial, dans un des plus fameux fondu-enchaîné de l'histoire du cinéma.

La métaphore est transparente : l'évolution technique et scientifique ne consiste, depuis le départ, en rien d'autre qu'en un perfectionnement des outils de destruction au service de la volonté de puissance.

Il est donc parfaitement illusoire d'attendre que quelque amélioration de la nature humaine découle du progrès technique : que l'homme s'avise de créer une machine intelligente ("HAL 9000") et celle-ci, à l'image de son créateur, sombrera dans la paranoïa et la violence.

²⁶Théophanie : Une théophanie est une manifestation ou une apparition de Dieu (ou d'une divinité) aux hommes, souvent accompagnée de signes sensibles ou spectaculaires. Le mot vient du grec ancien *theos* (Dieu) et *phainein* (paraître, montrer)

Mais il s'agit avant tout d'un récit, mythique, de l'origine de l'homme, qui semble devoir beaucoup au récit biblique, même s'il en diffère de façon frappante. En effet si l'homme n'est pas créé à l'image de Dieu, mais à partir du singe, on est en fait très loin d'une version Darwinienne : l'homme ne « descend » pas, n'évolue pas, à partir du singe selon un processus naturel. La création de l'homme induit une rupture fondamentale par rapport à l'ordre naturel, par son origine transcendante, divine (car le monolithe est bien une divinité, même s'il est très éloigné du Dieu judéo-chrétien), irréductible à son animalité première : l'humanité est placée, dès le départ, hors de la nature. La différence fondamentale, la plus signifiante, aussi bien avec la Genèse, qu'avec la plupart des représentations anthropologiques n'est peut-être pas là : ici, l'hominisation n'est pas corrélative à l'acquisition du langage. L'humanité n'a reçu aucune parole, profane ou divine. *2001* est pratiquement un film muet, il l'est totalement dans son incipit ainsi que dans sa quatrième partie.

C'est cette absence de langage, de Loi, dont découle une autre différence frappante avec le récit biblique : ce n'est pas la primauté de la violence, puisque dans la Genèse, le passage à l'acte de Cain est le premier fait marquant après l'expulsion du paradis terrestre, mais son absence de prohibition. le monolithe n'incite pas à proprement parler les préhominiens au meurtre : il se contente de leur apporter de nouvelles capacités, et c'est visiblement dans la nature de ceux-là d'utiliser celles-ci à des fins homicides. Le monolithe n'est pas un Dieu du mal, mais une entité Nietzscheenne, incarnation d'une volonté de puissance au-delà du bien et du mal²⁷.

Et puis, l'humanité a été laissée à son sort, sans visiblement recevoir d'autre directive, (comment pourrait-il y avoir des prophètes, en l'absence de Parole Divine ?), se contentant de perfectionner le fémur, jusqu'à pouvoir, à son tour, à notre époque « maintenant », voyager dans l'espace. Elle peut alors retrouver le monolithe, dont on comprend qu'il attendait là, patiemment, que ses créatures puissent le rejoindre pour leur indiquer le chemin à suivre.

Le fait marquant, n'est pas que Kubrick, qui ne devait pas être un ufologue²⁸ très convaincu, semble concéder la possibilité d'une divinité transcendante. Ce qui est significatif, c'est la froideur, l'impénétrabilité minérale de cette figure paternelle

²⁷ L'utilisation du poème symphonique de Richard Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra* est une référence explicite à l'œuvre éponyme de Nietzsche (« L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhomme »).

²⁸ Si on considère que l'ufologie est une tentative de combler le vide laissé par la mort de Dieu par la croyance en des civilisations extraterrestres plus avancées

totalelement mutique, si distante, dans le temps et l'espace, son *altérité* radicale et pour tout dire son absence : plus que cette manifestation, n'est-ce pas son caractère si tardif, après une attente de 4 millions d'années, qui soit le plus significatif ?

Qu'on ne compte pas sur le langage pour améliorer ces problèmes de communication :

Lorsque les lointains descendants des préhominiens, représentants deux puissances antagonistes, discutent, c'est pour développer des discours convenus et mensongers, alors qu'ils sont en train de défendre leurs territoires respectifs comme leurs lointains ancêtres autour du point d'eau.

Hal ment également, dissimulant ses véritables intentions aux astronautes qui essaient également de lui cacher les leurs ; mais Hal, qui lui vient d'accéder à l'intelligence, a déjà compris, tel un bon psychanalyste que l'important, c'est ce qu'on ne veut pas dire, ce qu'il met en pratique en lisant sur les lèvres des deux astronautes qui croient pouvoir se parler sans être entendus.

Ce mystère touchant aussi bien son origine que ses buts ultimes, et de façon corrélative la difficulté, voire l'impossibilité de communiquer, sont donc une autre malédiction, le lot commun de l'humanité, source inépuisable d'incompréhension et de violence : les astronautes, qui voguent vers Jupiter ignorent le motif réel de leur mission, à la différence de Hal 9000, et l'interprétation du sens de la mission, désormais comme un enjeu de pouvoir, est le noyau autour duquel la paranoïa de Hal va se développer.

Hal 9000 est aussi et surtout un futur possible pour notre espèce, d'une part en tant que remplaçant possible, d'autre part en symbolisant, conjointement à la froideur du vaisseau spatial la dérive vers une déshumanisation de l'espèce humaine elle-même par perte de toute animalité et de tout désir, se coupant tragiquement et définitivement de ses origines.

Mais malgré tout, on n'en finira pas si facilement avec l'humanité : l'homme n'est peut-être pas l'image de son créateur, mais ses propres créations, elles, portent son empreinte, et si Hal9000 peut devenir paranoïaque, c'est qu'il est maintenant capable d'éprouver des émotions, la scène où celui-ci dit « J'ai peur, Dave », à l'astronaute en train de le débrancher en est la preuve : si le spectateur est bouleversé, c'est bien parce que, dans un mouvement inverse de celui suivi par ses concepteurs, la machine s'est humanisée.

2001, c'est donc pour une part la mise en scène de la perte du récit biblique, du Dieu et de la Loi qui y sont attachés ; et également du désarroi et de l'angoisse laissés par cette absence pour une humanité qui erre, perdue dans le cosmos, à la recherche d'un message intelligible qui pourrait lui donner la clé de son destin.

5.3 *Une Odyssée de l'espace ?*

Tel Ulysse, l'Astronaute David Bowman, devra user d'artifice, sous la vigilance de l'œil unique de Hal 9000, moderne Cyclope, qui a tué ses compagnons de voyage, pour regagner son vaisseau spatial. Comme le roi d'Ithaque, il est condamné à finir seul son périple, pendant lequel il n'aura été confronté qu'à Hal 9000 et à sa propre personne, diffractée par un prisme temporel.

Mais par ailleurs, en dehors de son titre 2001 est très pauvre en référence à Homère : pas de femmes qui attendent ou qui séduisent, pas de Télémaque ni de prétendants à liquider. En fait, on peut interpréter cette référence à la lumière de ce qui a été énoncé plus haut : la science pourrait désormais constituer la base d'un nouveau récit qui pourrait servir de guide à l'humanité. Le genre de ce récit sera donc, celui de l'épopée, les découvertes scientifiques, et en particulier l'exploration spatiale, succédant aux périples, réels ou imaginaires des aventuriers, marins et explorateurs des temps passés. 2001 s'inscrit donc dans la très longue continuité des récits de voyage, mais également de l'ensemble de la littérature occidentale à la suite de l'*Odyssée*, œuvre fondatrice. Mais 2001 est aussi une tentative de délimiter et clore ce champ littéraire entre deux bornes : la borne du passé c'est bien sur l'*Odyssée* elle-même, la borne du présent/futur proche, c'est la transformation de l'homme en fœtus astral, doté d'un pouvoir de téléportation cosmique illimité, retournant à la façon d'Ulysse, vers son point de départ, la Terre, non pour y recouvrer un royaume, mais pour la contempler depuis l'espace. Au propre, comme au figuré, l'humanité est arrivée au terme de son voyage.

5.4 *Une autre solution à l'énigme de la Sphynge.*

Ulysse, parti pour la guerre de Troie, savait exactement qui il était : fils de Laerte, père de Télémaque, et où il devait aller : chez lui, à Ithaque où il était roi. L'*Odyssée* est le récit, épique, de la réussite de cette longue et périlleuse entreprise.

Cédipe, lui ne connaît -consciemment- ni son origine, ni sa filiation, ni sa destination, il essaye de fuir son destin, son histoire est le récit de cet inéluctable échec, dans lequel on peut lire la fatalité de la destinée humaine, et le modèle de la tragédie.

De fait, *2001* comporte autant, sinon plus de références à Œdipe qu'à Homère.

Le mystérieux monolithe en même temps qu'il permet au singe d'évoluer, pose une énigme à résoudre pour ses futurs descendants : celle de leur origine, ce qui le rapproche de la Sphynge. C'est en partant à la poursuite des indices afférents, comme Œdipe consultant les oracles, que l'humanité entamera dans les épisodes suivant un voyage qui l'amènera à sa transmutation cosmique. Le monolithe, en tant que divinité, joue le rôle d'une figure paternelle sublimée vis-à-vis de l'humanité. Hal9000 est un monstre cyclopique, mais c'est également une figure parentale négative, à la fois maternelle, portant en son sein les astronautes en état d'incubation, et, tel Laïos, père d'Œdipe, récipiendaire d'un oracle paranoïaque qui condamne à mort ceux qu'il devrait protéger, et Dave Bowman n'a d'autre issue que de le tuer.

La fameuse scène finale où Dave Bowman, quelque part au-delà de Jupiter, se contemple à différents stades de la vieillesse, en présence du mystérieux monolithe, puis arrivé au stade ultime de grabataire agonisant, se réincarne en un fœtus astral, est l'énonciation d'une nouvelle solution de l'énigme de la Sphynge : « Quel est l'animal marche à quatre pattes le matin, à deux pattes à midi, et avec trois pattes le soir ? ». La réponse classique, telle que donnée par Œdipe, résume la finitude de l'existence humaine en y identifiant les trois âges de l'homme, ici le progrès scientifique semble pouvoir permettre à l'homme d'échapper à la fatalité du destin. Au-delà de l'individu, le film élargit la métaphore des différents âges à l'humanité en tant qu'espèce, depuis l'enfance (« L'Aube de l'humanité »), en passant par la maturité (maîtrise de la technique, symbolisée par le voyage interplanétaire, 2ème et 3ème parties), pour aboutir non à la mort mais à une renaissance qui lui permet de se réaliser pleinement en accédant à une existence cosmique.

Le message grandiose, voire grandiloquent de *2001* semble être la promesse que la science permette à l'homme d'accéder à la surhumanité²⁹.

Mais force est de constater que dans ce mouvement il tend à se désincarner, et en particulier à se déssexualiser.

Dave Bowman se transforme en fœtus (et non en enfant, si jeune soit-il), il n'est pas encore né, et demeure donc dans un état fusionnel avec une mère, non représentée (l'élément féminin est totalement absent de *2001*), c'est l'antithèse de l'histoire d'Œdipe, nourrisson abandonné, cette humanité régénérée sous la forme

²⁹Cf. note ²⁷, p. 24.

rassurante de cet innocent bambin, semble donc corrélativement délivrée de la peur et de la violence, mais également de toute problématique liée à la sexualité, qui sont donc ici sublimées. Il s'agit ici aussi de la fin du voyage, le désir, moteur de celui-là³⁰ étant remplacé par la contemplation.

Une autre référence, à la fois récit initiatique, récit de voyage et de rédemption s'impose : la progression de l'action depuis la terre, en passant par la Lune ou le monolithe vient d'être retrouvé à proximité du cratère Tycho, le périple interplanétaire, jusqu'à la quatrième et dernière partie « Jupiter et au-delà de l'infini », rappellent *La Divine Comédie* et le mouvement réalisé par Dante et ses guides successifs, depuis le cratère creusé au centre de la Terre par la chute de Lucifer (*l'Enfer*, puis *le Purgatoire*), jusqu'aux sphères célestes (*Le Paradis*), au-delà desquels s'étend l'Empyrée, demeure du Dieu chrétien. *2001* réussit donc une synthèse inédite, entre tous ces grands récits fondateurs.

5.5 une temporalité inédite pour une œuvre matricielle

A cette recomposition radicale de la temporalité humaine, mise en scène dans la scène finale, correspond un télescopage temporel des éléments du décor : meubles Louis XVI dans une chambre d'architecture futuriste, en présence du fameux monolithe. C'est le point d'orgue d'un film, dont la caractéristique la plus frappante est une temporalité démesurée, inédite, qui fait voyager le spectateur depuis l'ère préhistorique, « *l'aube de l'humanité* », il y a plusieurs millions d'années, jusqu'à un futur proche, porteur des promesses et espoir d'une apothéose, transfiguration spatiale et temporelle de l'humanité. Cette temporalité extensive, incluant de fait toutes les périodes historique, passées, présentes et à venir, détermine le caractère matriciel, central, de *2001*, récit générique de la destinée de l'espèce humaine, décliné suivant différents temps et lieux dans le reste de l'œuvre. La structure en est cyclique (cf. ci-dessus : 5.1 Position dans la filmographie et structure du film), mais alors que dans les autres films, les personnages restent englués dans un espace-temps

³⁰Cette idée de contemplation astronomique se retrouve dans l'étymologie : Robert, Dictionnaire historique de la langue Française : Désir : du latin *desiderium* : regret. Le latin « *desiderare* » peut se décomposer ainsi « de », à valeur privative, et « *sidus, sideris* » « astre ». Ce verbe signifie ainsi littéralement « cesser de contempler l'étoile » et donc « constater l'absence de » avec une forte idée de regret. L'idée première de « regretter l'absence » a tendu à s'effacer derrière l'idée positive de « chercher à obtenir, souhaiter »

replié sur lui-même, prisonniers d'un destin implacable, sans espoir d'échappatoire, 2001 ouvre la possibilité d'un avenir exaltant pour l'humanité dans son ensemble.

La recomposition radicale de la temporalité va de pair avec un mélange des genres également inouï : d'une part la forme du film oscillant entre pseudo-documentaire animalier préhistorique et pure science-fiction, auquel répond une tension très forte entre le cadre futuriste propre au voyage spatial, encore accentué par la forme extrêmement novatrice, inhabituelle du film, le rattachant au cinéma expérimental, et d'autre part, l'utilisation d'intertitre, la présence d'un entracte qui renvoie à un temps également révolu du 7ème art ; celui du cinéma muet, lui-même préhistoire du cinéma parlant, dans un film presque sans dialogue, baigné de musique classique.

6. *CWO* : retour sur terre

6.1 *Un film dans son époque : un conte philosophique pessimiste*

De la même façon que 2001 répondait à *DSL*, *CWO* prend le contrepoint de 2001, dont il est à certains égards, l'image inversée.

Le triptyque *DSL*– 2001 –*CWO* constitue ainsi une déclinaison des futurs possibles pour l'humanité.

2001 peut être considéré comme l'archétype du film de science-fiction, reflétant les espoirs et l'enthousiasme liés à la conquête spatiale, participant à la tonalité généralement optimiste des années 60.

CWO est tout à la fois une réponse cinglante à cet optimisme, aux idéologies « peace and love » d'inspiration rousseauiste le sous-tendant, à la pop-culture, ainsi qu'au jeunisme caractéristiques de cette époque.

C'est donc un film qui inaugure bien les années 70, marqués par la désillusion. Il est contemporains de nombreux films mettant en scène non sans complaisance la violence (westerns de Sergio Leone [1964-1968], *Délivrance* [1972], *l'Inspecteur Harry* [1971], *Les chiens de paille* [1971]) mais avec un point de vue radicalement différent (cf.

1. La mise en scène du regard : sadisme et masochisme

). La réflexion sur le Mal en tant que tel le rattache peut-être aussi et surtout aux films démoniaques. C'est, peut-être plus que *Shining*, le vrai film d'horreur de Kubrick (cf.8.1 Film démoniaque ou thriller ?).

Même si sa tonalité morale est très différente, le film s'inscrit pleinement dans la continuité de l'œuvre.

C'est également par une espèce d'*Odyssée* sauvage, qui paraît à première vue n'être qu'une virée éperdue, nocturne et onirique, que commence le film, sans autre but pour son triste héros, Alex DeLarge³¹ que de commettre des agressions d'une violence qui va *crescendo*, jusqu'à l'intrusion dans la maison de l'écrivain F. Alexander, qui constitue à la fois le climax de cette progression dans la violence sadique et un moment pivot du récit.

Mais ensuite les choses vont se gâter pour notre héros : victime de son *hubris*³², il va être pris au piège d'une boucle temporelle : après son « traitement » le cours du récit va s'inverser, et il va se retrouver exposé successivement à la vindicte de chacune de ses victimes qui lui rendront la monnaie de sa pièce, avec une parfaite symétrie³³ jusqu'à revenir en quelque sorte à son point de départ, devenu peut-être encore pire qu'il ne l'était au début du film.

A cet enfermement dans une temporalité circulaire correspond donc, à rebours des perspectives grandioses ouvertes par 2001, la description crue, pessimiste d'un futur beaucoup plus proche de nous, mais étrange, inquiétant : comme si l'avenir avait moisi, dans un monde en décomposition morale et esthétique, où la science ne porte plus ni promesse, ni progrès, en dehors de techniques de coercitions monstrueuses : en lieu et place de la transmutation cosmique promise par 2001, l'humanité incarné par notre sympathique bande de *drougs*, a choisi en quelque sorte de faire le chemin inverse, régressant de quelques millions d'années vers le primate originel³⁴. Les accoutrements grotesques ou inquiétants de l'ensemble des personnages, ainsi que les décors « pop-art » se juxtaposent avec un cadre architectural décrépît rajoutant à l'impression globale d'inversion des valeurs, de farce grinçante ou de carnaval de mauvais goût, bien loin du décor aseptisé de 2001. C'est

³¹ criminel compulsif, il est incontestablement un monstre, son maquillage asymétrique le rattachant lui aussi à la catégorie des cyclope

³² Le mépris et la violence dont il fait preuve à l'encontre de ses propres *drougs*.

³³ A savoir : le clochard, ses propres *drougs* devenus policiers, puis F. Alexander

³⁴ Les citations de 2001 sont multiples :

Explicite (bande originale de 2001 bien visible chez le disquaire)

Implicites : la scène où Alex reprend le contrôle en tabassant ses *drougs* avec sa canne épée, au bord de l'eau est une transposition de l'incipit de 2001, qu'évoque également, la gestuelle simiesque d'Alex et ses comparses frappant leurs adversaires vaincus lors de la bagarre dans le théâtre abandonné
La tirade du clochard de façon plus lointaine, en faisant référence à la conquête spatiale.

dans un infra-monde qu'évolue donc notre héros, qui s'oppose au luxueux confort bourgeois des villas dans lesquels il n'a de cesse de pénétrer par effraction.

6.2 *l'Œdipe impossible, Alex : coupable ou victime ?*

Le sujet central de *CWO*, c'est l'impossibilité de fonder une morale, un ordre social et politique en l'absence de transcendance ou tout au moins de notion de bien et du mal. Comme le dit l'aumônier « Le Bien doit être quelque chose de choisi, si un homme ne peut choisir, il cesse d'être un homme » « Un homme qui choisit le mal vaut peut-être mieux qu'un homme à qui le bien est imposé »³⁵. Le fait que cette profession de foi en faveur du libre arbitre soit énoncée par un représentant religieux, qui semble lui-même totalement dépassé, déclassé dans l'univers de *CWO*, renvoie implicitement cette amoralité à l'absence de Dieu. Le clochard, lui, décline les conséquences sociales de cette amoralité, dont il a bien saisi l'origine métaphysique : le « on envoie des hommes dans la Lune ou tourner autour de la Terre », renvoie à cette constatation cosmique : le Ciel, semble bien vide de toute présence divine, mais comme cette absence est pénible pour nous autres, relégués dans cet « ici-bas »³⁶, dorénavant totalement déréglé. La contemplation des espaces infinis ne suffit visiblement pas à assurer le fonctionnement d'une société. Quelle valeur accorder alors au progrès ?

La sexualité était absente, totalement sublimée dans *2001*, la dimension phallique, évidente du fémur/vaisseau spatial, restait purement imaginaire³⁷ ; *CWO*, c'est le retour du refoulé : le phallus est omniprésent³⁸, dans un monde envahi par la pornographie, et le désir sexuel d'Alex, proprement irrépressible.

³⁵VO: "Goodness is something chosen. When a man cannot choose, he ceases to be a man" "A man who chooses the bad is perhaps in some ways better than a man who has the good imposed upon him"

³⁶« C'est un monde dégoûtant parce qu'il n'y a plus de loi et d'ordre. C'est un monde dégoûtant parce qu'il laisse les jeunes s'en prendre aux vieux comme vous le faites. Ce n'est plus un monde pour un vieil homme. De quel genre de monde s'agit-il d'ailleurs ? On envoie des hommes sur la lune ou tourner autour de la terre, et plus personne ne fait aucune attention à la loi et à l'ordre ici-bas. »

³⁷Nous employons ce terme tel qu'il est défini dans la théorie Lacanienne : le phallus imaginaire y est l'un des trois registres du phallus (avec le réel et le symbolique). Il désigne une représentation psychique et fantasmatique. C'est une image de puissance, de complétude ou de manque, construite dans l'imaginaire du sujet.

Il est lié à ce que l'on croit voir, posséder ou attribuer en termes de valeur phallique (force, prestige, désirabilité, pouvoir).

³⁸masques phalliques, costumes des droogs soulignant leurs attributs virils, sculpture de la femme aux chats

Tout se passe comme si, en l'absence de Dieu, représentant une projection idéalisée du père protecteur selon Freud, toute figure ou fonction paternelle devenait impossible :

Le personnage d'Alex, présente des traits enfantins (il continue de boire du lait, et utilise un argot coloré mais très régressif) et a bien du mal à rencontrer une quelconque figure protectrice ou d'autorité : ses propres parents sont totalement démissionnaires, et personne ne semble occuper de place bien définie dans sa famille, (sitôt parti, il sera immédiatement remplacé), les autres personnages adultes, quand ils ne font pas montre d'une louche attirance envers Alex³⁹, ne croient de toute façon, en parfaits behavioristes, plus à rien, le conditionnement ayant remplacé la morale, le ministre de l'intérieur, qui devrait incarner la Loi, en est l'exemple le plus significatif. C'est donc encore une fois une personnalité mal construite, et Alex est lui aussi totalement seul : il n'a pas d'amis, le monde extérieur n'est constitué que de proies ou d'adversaires, ses drougs ne sont que des comparses, jamais reconnus comme égaux, et qui finissent pour cela par le trahir. On peut donc comprendre la dérive criminelle d'Alex comme le comportement d'un enfant turbulent qui voudrait qu'on s'occupe de lui, qu'on lui fixe des règles : il cherche un père, faute de le rencontrer, il ne semble accessible à aucune culpabilité, et si, comme Œdipe, il est aveuglé, ce ne sera pas de son fait, mais par la trahison de ses comparses⁴⁰.

C'est pour cela que l'agression de F. Alexander occupe une place déterminante : ce paronyme pourrait donc être, une sorte de double, une potentielle figure paternelle qui serait, de par son métier susceptible de mettre au clair par écrit, et de transmettre ce qu'Alex essaye d'exprimer confusément par sa violence et son langage disloqué.

En l'absence d'autre modalité de transmission possible, la confrontation ne peut se faire que dans la violence, chacun s'attachant à détruire l'autre : tabassage d'Alexander, qui reste paraplégique et quasi-meurtre d'Alex par Alexander, au terme de la deuxième partie du film. Mme Alexander est encore plus mal traitée : battue, et violée devant son mari, elle mourra des sévices subis. L'atroce mise en scène de cette agression peut être interprétée comme à la fois un passage à l'acte œdipien, aggravé par le désir de vengeance qu'éprouve Alex envers une femme qu'il

³⁹ Mr Deltoid, son éducateur

⁴⁰ Par le fracas d'une bouteille sur son visage

assimile à sa mère et au système qui l'ont totalement abandonné⁴¹.

6.3 *Un pamphlet réactionnaire ?*

CWO nous signifie l'impossibilité de dépasser les notions le bien et de mal, toute tentative de s'en affranchir est vouée à l'échec : le « traitement » d'Alex s'avérera une faillite morale et politique totale, les plus hautes autorités ne cherchant plus qu'à faire de celui-ci leur complice. Alex DeLarge ne peut qu'être encouragé à demeurer dans sa perversité.

De prime abord, une partie au moins du message moral et politique de *CWO*, n'apparaît ni franchement original, ni vraiment engageant : les désordres sociaux et politique sont le fruit d'une perte de repères moraux, caractéristiques de cette triste époque où l'on ne respecte plus rien, en particulier les anciens (tirade du clochard). Kubrick ferait-il donc parti de ceux pour qui c'était mieux avant ?

La scène finale représentant le fantasme d'Alex, faisant l'amour avec une belle jeune femme sous les acclamations d'un public en costume victorien, assure la transition avec le prochain film : la machine à remonter le temps est lancée, à destination du XVIII^{ème} siècle.

7. Barry Lyndon : récit en miroir de *CWO*

7.1 *Barry et Alex : analogies structurelles*

Avec *BL* nous passons d'une société très permissive, déstructurée, tant du point de vue politique que moral et esthétique, à une société d'Ancien Régime, extrêmement rigide, qui apparaît comme figée dans la contemplation de sa propre représentation picturale.

Kubrick nous montre que, au siècle dit « des lumières », la violence et le désir sexuel étaient, tout autant qu'aujourd'hui, le moteur de l'histoire : *BL* commence avec un duel (mort du père de Barry), c'est le désir, que lui inspire, bien malencontreusement, sa cousine qui l'entraîne dans un premier duel (truqué) qui arrache le héros au paradis perdu de son Irlande natale pour le jeter dans les convulsions de l'Europe de la Guerre de Sept Ans, où il n'aura de cesse de se battre soit individuellement, d'homme à homme, soit collectivement sur le champ de bataille, son

⁴¹ C'est de façon très symptomatique, en *demandant de l'aide*, que Alex arrive à s'introduire chez les Alexander

habileté aux armes étant *in fine* la condition de son ascension sociale. Sa rencontre avec Lady Lyndon sera le moyen de son succès, et cause de sa chute. C'est également un duel contre son beau-fils qui précipitera sa chute. Barry aura donc été ballotté de façon totalement chaotique de mésaventure en péripéties⁴² au travers d'une Europe en guerre, dans la terrible condition de soldat de fortune, puis d'espion et finalement de tricheur professionnel, il croira être arrivé à bon port, parvenant lui aussi à forcer les portes d'un *autre monde*, celui de l'aristocratie, mais sa chute, accompagné d'une mutilation qui le renvoie en quelque sorte à son destin de soldat, l'obligera à reprendre son existence erratique sous une forme encore plus dégradée et désespérée. Malgré deux cadres temporels a priori très différents (futur proche dystopique vs XVIIIème siècle), la temporalité circulaire est donc très proche de celle de CWO : le récit est découpé en deux parties de sens opposé autour d'une charnière narrative : première partie décrivant les « exploits » du héros, puis après une période de transition⁴³, ou le héros est confronté à une figure d'autorité dévoyé représentée par le ministre de l'intérieur (du Royaume-Uni pour Alex, de la Prusse de Frédéric le Grand pour Barry) et semble ainsi échapper à son destin (« guérison » et libération d'Alex, fuite magistrale de Barry, puis promotion sociale de celui-ci), la chute refermant la boucle temporelle en ramenant le héros dans une situation encore pire que celle de départ. Dans les deux cas, le changement de trajectoire narrative s'accompagne d'un renversement de la position morale du héros : tandis qu'Alex passe du statut de sadique criminel à celui de victime passive, Barry, jeune homme certes impulsif mais fondamentalement honnête, se transforme progressivement en arriviste sans scrupules puis en véritable tyran domestique. Le parcours des protagonistes, entre les bas-fonds de la société et le cercle rapproché de l'élite dirigeante démasque les mensonges de deux époques : l'une révolue : le XVIIIème siècle, l'autre contemporaine, héritière et descendante de celui-ci. Il y a un autre point commun qui apparie *BL* et *CWO* : c'est la forme extrêmement ironique et satyrique du récit, proche du conte philosophique dans les deux cas, avec une portée morale et politique.

⁴²Cette impression d'enfermement labyrinthique connaît son acmé quand, voulant fuir sa condition de soldat pour retourner dans son Irlande natal, muni d'un ordre de mission dérobé, il se fait remettre dans « le droit chemin » par le capitaine Potzdorff

⁴³Arrestation puis « traitement » pour Alex, promotion de Barry au rang d'espion pour avoir sauvé Potzdorff

7.2 *Nostalgie culturelle, lucidité politico-historique : c'était pas mieux avant*

L'analogie structurelle de *BL* avec *CWO* doit donc se comprendre d'un point de vue culturel aussi bien que politique.

Entre l'esthétique contemporaine et celle du XVIII^{ème} siècle, représentées respectivement par le *pop art* et la peinture classique, les préférences du réalisateur semblent évidentes, et sans pousser trop loin, on peut penser qu'il éprouve une nostalgie certaine pour le cosmopolitisme raffiné d'une aristocratie européenne, et qu'il la préfère de beaucoup à l'atmosphère bureaucratique étriquée dans laquelle évolue les cliques politiciennes ou militariste contemporaines de *CWO* ou de *DSL*.

Si les deux récits adoptent le genre du conte philosophique, la narration est très différente : dans *CWO*, c'est la voix d'Alex, commentant, sans aucun recul, ses propres mésaventures ; tandis que le narrateur de *BL*, omniscient (toutes les péripéties sont pratiquement éventées, déjà annoncées par les intertitres⁴⁴), dans une langue très maîtrisée, surplombe ironiquement le destin du héros. Le XVIII^{ème} siècle prérévolutionnaire apparaît donc rétrospectivement comme le dernier moment où l'on pouvait délivrer un récit aussi maîtrisé, reflet d'une rigidité sociale également appelée à disparaître.

On retrouve cette opposition au niveau intradiégétique : au Français, *lingua franca* de l'aristocratie, a succédé le *Nadsat*.

Pour mieux saisir la dimension proprement politico-historique de *BL*, il convient de se souvenir que le projet initial de Stanley Kubrick était de réaliser un film sur Napoléon⁴⁵. *BL* semble cependant hanté par le fantôme de ce jumeau avorté. Le personnage, arriviste courageux et sans scrupule voulant entrer à toute force dans un système aristocratique qui le rejette, n'est effectivement pas sans point commun avec le destin de Napoléon, qui partage avec lui une origine insulaire⁴⁶. La figure de l'innocence pervertie et la transition entre Redmond Barry et Lord Barry Lyndon semble également bien rappeler l'évolution de Bonaparte, général porteur des idéaux révolutionnaires, à Napoléon, empereur autoproclamé.

Barry Lyndon constitue également une démystification du 18^e siècle : la guerre prétendument « en dentelles » n'avait pas un visage plus aimable, et semble plus

⁴⁴Partie I « Par quels moyens Redmond Barry acquit le nom et le titre de Barry Lyndon », Partie II

« Contenant le récit des malheurs et désastre qui frappèrent Barry Lyndon »

⁴⁵Projet resté inabouti en raison d'un budget prévisionnel trop élevé

⁴⁶Respectivement la Corse et l'Irlande

que jamais un jeu abscons dont les tenants et aboutissants échappent totalement à ses principaux exécutants, les combattants.

Quant à ce système aristocratique, on voit bien que derrière son appareil, il est fondé, derrière le respect des conventions, sur la fourberie et la corruption, et en dernier ressort sur la violence.

Celle-ci constitue finalement le *dernier mot* susceptible de trancher tous les litiges. Mais si pour l'aristocratie, cet affrontement revêt théoriquement, tout au moins, la forme chevaleresque du duel, les classes inférieures, elles sont impitoyablement assujettis par la contrainte la plus brutale, qu'elles soient les victimes d'affrontement qui les dépassent, ou bien qu'elles y participent, après avoir été enrôlées sous la contrainte, et soumises à un impitoyable régime disciplinaire à base de châtiments corporels, comme l'illustre l'atroce supplice du soldat, flagellé par ses propre camarade.

Même si Alex est lui aussi soumis à une forme de torture, le traitement Ludovico n'atteint pas la barbarie de ces punitions d'ancien régime. Au moins ne s'accompagne-t-il pas de violence corporelle, d'atteinte à l'intégrité physique, qui sont dans notre monde et notre époque, celle de *CWO*, l'apanage des voyous.

En fait l'aristocratie n'est fondée que sur les privilèges liés à la naissance : pour ce qui concerne l'idéologie chevaleresque, la couardise et l'absence de sens de l'honneur de son beau-fils, authentique représentant de cette caste, éclate lors du duel final contre Barry, qui fait preuve d'une générosité mal payée de retour⁴⁷. Mais ce monde est appelé à disparaître : c'est ce que le réalisateur nous signifie à la fin du film par lettre datée de décembre 1789. Cette date peut être considéré comme un lien avec le projet de film avorté. Même si comme Barry Lyndon, Napoléon finira vaincu, il aura en quelque sorte vengé celui-ci en participant au grand mouvement mettant à bas tous les apprêts et faux-semblants de cette société enfermée dans ses apparences.

L'autre grand pilier idéologique de l'ancien régime, la religion, n'est pas mieux traitée : alors que l'aumônier de la prison de *CWO* pouvait, malgré et à cause de sa déconnexion complète avec les réalités de l'époque, apparaître comme une sorte de fossile vivant, et donner au spectateur la nostalgie de l'époque où la morale chrétienne avait force de loi, dans *BL* les prêches du chapelain, servent de contrepoint

⁴⁷ Autre point commun entre Alex et Barry : ils sont punis par ce qu'il reste de meilleur en eux : son gout pour la musique pour Alex, son sens de l'honneur pour Barry

narratif extrêmement puissant, énonçant, contre toute évidence l'exact contraire de la réalité qui nous est présentée : en vantant la pureté spirituelle de l'union des deux nouveaux époux, en niant le caractère proprement insurmontable de la perte du fils de Barry : rarement on a atteint un tel degré dans l'amère ironie de la représentation glaçante, du deuil, et de l'absurde vanité des discours religieux à visée consolatrice.

Pas plus qu'il n'y a d'indulgence pour le présent, il n'existe de volonté d'embellir ou de mythifier le passé et Kubrick apparaît donc, même de façon allusive, comme un partisan des idéaux de la Révolution française.

7.3 *Œdipe toujours*

D'un point de vue psychologique, si Alex représentait la figure du pervers qui jouit de la violence et du mal qu'il inflige aux autres, Barry, homme d'action extrêmement impulsif se situe donc quelque part entre l'innocence pervertie et la personnalité psychopathique⁴⁸ : incapable d'accepter la frustration, la violence est pour lui un véritable mode de vie, mais il n'en jouit pas particulièrement. Alex, comme HH, ne vivent et ne jouissent que de la transgression de la loi en tant que telle, Barry ne l'intègre jamais, mais cherche à la contourner, de façon utilitaire, sa carrière de tricheur en étant la meilleure illustration.

Il suit par ailleurs une destinée parfaitement œdipienne : il est le remplaçant de son père, tué dans un duel, sa mère lui vouant un amour exclusif, et en choisissant d'écouter celle-ci contre sa femme, il contribuera beaucoup à son échec.

Barry jeune homme n'aura de cesse d'une part de répéter compulsivement la conduite de son père jusqu'à sa propre perte, d'autre part d'essayer de conjurer le traumatisme de sa mort : au lieu d'être protégé par une figure paternelle bienveillante, ce sera à lui de porter au sens propre, des pères de substitution, blessés au combat pour tenter de les sauver que cette tentative échoue (capitaine Grogan) où réussisse (Potzdorf).

De plus, Barry ne rencontrera jamais, dans ses pérégrinations, dans un monde non moins amoral que celui d'Alex, autre chose que des menteurs et des tricheurs, ses aînés et supérieurs que nous avons évoqué se distinguant particulièrement: le

⁴⁸la personnalité psychopathique se caractérise notamment par : l'impulsivité, l'indifférence à autrui, une absence de peur, qui favorisent des comportements violents et asociaux, qui souvent s'assagissent de façon spectaculaire en vieillissant, le type de parcours aventureux décrit pendant la première partie du film est tout à fait caractéristique, de même que la volonté plus tardive, mais ici malheureuse, d'intégration sociale

capitaine Grogan, chargé de veiller sur lui et qui a perdu au jeu l'argent qui lui était destiné, puis l'officier Prussien Potzdorf, qui piège Barry mais le récompense de lui avoir sauvé la vie en l'utilisant comme espion, après lui avoir reproché d'être « un mauvais sujet » !

Finalement (ici encore il s'agit d'une rencontre qui constitue un moment pivot du film), avec le chevalier de Balibari⁴⁹, Irlandais comme lui, Barry rencontre un presque homonyme, à la fois alter ego et figure paternelle bienveillante, avec lequel contrairement au couple Alex/Alexander (Barry n'étant pas lui-même un pervers), il pourra établir une véritable relation amicale, voire filiale⁵⁰. Malheureusement au lieu de le remettre dans le droit chemin, Balibari va le pervertir socialement encore plus, en le transformant en tricheur professionnel. Cette relation sera d'une certaine façon, totalement accomplie par la somptueuse fusion/transposition des deux personnages, par laquelle Barry peut bernier Potzdorf, lui rendant ainsi la monnaie de sa pièce ! Tricheur accompli, et désormais maître du jeu, au propre comme au figuré, c'est là où triomphe véritablement Barry. Mais par ailleurs il n'aura jamais d'autre véritable ami et échouera également totalement à nouer des relations amoureuses, familiales et sociales pérennes.

En tant que père, la mort accidentelle de son propre fils, ainsi que la confrontation avec son beau-fils signent son échec définitif, aussi bien familialement que socialement.

La relation avec Lord Bullingdon, son beau-fils est marquée elle aussi par la répétition et la violence croissante.

L'hostilité entre les deux est première, portant autant sur la personne de Lady Lyndon elle-même, que sur l'intégration de Barry dans la famille Lyndon (considéré, non sans raison, comme un parfait usurpateur aux yeux de Lord Bullingdon).

Devant cette hostilité irréductible, chacun restant inébranlable sur ses positions, Barry ne peut réagir que par la violence et le châtiment corporel, reproduisant à l'échelle familiale les schémas d'oppression qu'il a éprouvé lorsqu'il était soldat. Lors du duel final, on voit bien que Barry, qui a déjà perdu son propre fils, voudrait

⁴⁹Ce patronyme, présent dans le roman renvoie en fait au Voyage de Gulliver : Balibari c'est le pays opprimé, au sens propre par la fameuse « ile volante », dans laquelle on reconnaît sans problème l'Irlande, cette filiation rattache donc Barry Lyndon, roman picaresque, au genre du conte philosophique, dans le roman, il s'agit d'un oncle de Barry

⁵⁰Le chevalier accompagne Barry le jour de son mariage, dans une position semblable à celle du père du marié

sortir de ce cycle infernal, pouvoir éviter le pire, communiquer avec son beau-fils, mais il est trop tard.

La chute de Barry est actée par cet ultime affrontement, qui traduit l'impossibilité d'échapper à la répétition du destin tragique de son père, et qui le laissera infirme, tout comme Alex se retrouve plâtré des pieds à la tête à la fin, de *CWO*. Cette castration symbolique les rattache tous deux à Œdipe et à sa lignée⁵¹, mais est vécue différemment : dans une amère résignation dans le cas De Barry, dans le déni complet pour Alex.

L'affrontement œdipien apparaît donc comme le fondement anthropologique de la violence, qu'elle soit privée, intrafamiliale ou politique.

La scène où la voix off nous apprend qu'il a décidé de faire un beau mariage et où on voit arriver Lady Lyndon, accompagné d'un vieillard infirme⁵² (son mari) et d'un jeune enfant (son futur beau-fils, Lord Bullingdon), représente donc à nouveau, comme le final de 2001, les trois âges de la vie (Lord Bullingdon/Barry/Lord Lyndon), au moment où Barry va connaître une ascension sociale fulgurante. Tout comme Œdipe, après avoir résolu l'énigme, il aspirera à la tyrannie, au moins domestique, et sera perdu par son *Hubris*. Les désordres qui s'en suivront (dilapidation de la fortune de Lady Lyndon, tentative de suicide de celle-ci), comme la peste de Thèbes, appelleront à désigner et punir le coupable.

8. Shining :

8.1 Film démoniaque ou thriller ?

Shining, tout comme les précédents films de Kubrick est devenu une référence majeure, aussi bien pour le « pur » cinéma, que pour son genre propre : fantastique et épouvante. Mais du fait de son appartenance à ce genre, *Shining* peut être évalué selon un critère bien spécifique : celui de la *pure épouvante*. De ce point de vue, *Shining* avait beaucoup déçu lors de sa sortie, soutenant difficilement la comparaison avec les œuvres de références, dont les fondements venaient d'être renouvelés par les films de ce que l'on pourrait appeler la « trilogie satanique » *Rosemary's baby*, *L'Exorciste* (*The Exorcist*), et *la Malédiction* (*The Omen*), réalisés respectivement

⁵¹ Œdipe « aux pieds gonflés », petit fils de Labdacos « le boiteux »

⁵² Tout comme F. Alexander dans *CWO*

en 1968, 1973 et 1976⁵³. SK donnait pour une fois l'impression, en sortant son opus 4 ans après, de suivre le mouvement.

Disons-le tout net, *Shining*, à la première vision au moins, est moins effrayant que ses prédécesseurs.

Peut-être est-ce parce que le réalisateur ne croit pas vraiment lui-même au film d'épouvante comme *genre* à part. Bien sûr la peur est au centre de l'univers Kubrickien, mais il ne s'agit pas de la même chose que dans le récit d'épouvante « classique » où le cadre quotidien rassurant d'un individu ou d'une famille apparemment heureux, se fissure par petites touches successives selon une implacable progression dramatique, qui finit par s'achever dans le climax du surgissement grand-guignolesque de forces démoniaques jusque-là plus ou moins efficacement refoulées.

Chez Kubrick, il n'y a plus, ou plutôt, il n'y a jamais eu, ni innocence, ni insouciance : dans l'ensemble de son cinéma l'homme, solitaire, est d'emblée plongé dans un monde, froid, hostile, intrinsèquement fantastique, dont l'*inquiétante étrangeté*, est donnée dès le départ, diffuse, l'intérêt dramatique ne pouvant reposer sur le dévoilement progressif d'un Mal qui règne déjà en maître sur le monde. Quand on vit dans un monde de cauchemar, pourquoi aurait-on peur, par-dessus le marché, de regarder sous son lit⁵⁴ ? On notera au passage que dans *Shining*, le surnaturel est réduit à la portion congrue⁵⁵. Les films de la « trilogie satanique » mettaient en scène une persistance du religieux sous forme négative, Satan étant tout autant que le symptôme du malaise devant les crises et transformations sociales et politiques de

⁵³ Réalisés respectivement par R. Polanski, W. Friedkin, et R. Donner

⁵⁴ En cela, le fantastique Kubrickien, désenchanté, est sans doute constitutif de la post-modernité, on pourra comparer à la description que fait Sartre, dans « *Les mots* » d'un certain engouement pendant l'entre-deux-guerres pour le fantastique d'une bourgeoisie dont les convictions progressistes semblaient par ailleurs encore solides : « A cette époque, l'Occident mourait d'asphyxie : c'est ce qu'on appela 'douceur de vivre'. Faute d'ennemis visibles, la bourgeoisie prenait plaisir à s'effrayer de son ombre ; elle troquait son ennui contre une inquiétude dirigée. » « La mode était aux histoires fantastiques ; les journaux bien-pensants en fournissaient deux ou trois par semaine à ce public déchristianisé qui regrettait les élégances de la foi. Le narrateur rapportait en toute objectivité un fait troublant ; il laissait une chance au positivisme : pour étrange qu'il fût, l'événement devait comporter une explication rationnelle. Cette explication, l'auteur la cherchait, la trouvait, nous la présentait loyalement. Mais, tout aussitôt, il mettait son art à nous en faire mesurer l'insuffisance et la légèreté. Rien de plus : le conte s'achevait sur une interrogation. Mais cela suffisait : l'Autre Monde était là, d'autant plus redoutable qu'on ne le nommait point. »

⁵⁵ En dehors du lien télépathique entre Tony et le cuisinier, le seul élément réellement surnaturel, c'est la libération de Jack de la chambre froide par Grady, tout le reste peut être considéré comme hallucinatoire

l'Amérique des années 70, que l'expression d'une certaine culpabilité devant la perte de la pratique religieuse, et d'une authentique angoisse métaphysique, Kubrick ne retient que cette dernière dans *Shining*, les références proprement religieuses en étant totalement absente, et c'est surtout dans *CWO* que les question sociétales sont abordées.

Plutôt que comme « le film d'épouvante » de Kubrick⁵⁶, il convient sans doute de le considérer comme une nouvelle déclinaison des thématiques du désir et de la violence, dont la richesse n'apparaît pas forcément au premier abord, mais à fini, sur le long terme, par faire reconnaître l'importance et la profonde originalité du film.

Le changement, c'est que le sujet d'étude n'est plus un individu de sexe masculin, mais une cellule familiale, quelque peu dysfonctionnelle, dans son ensemble. Le message est clair : n'espérez pas échapper au sort commun de l'humanité dans le doux cocon de la famille : vous pouvez vous enfermer, partir aussi loin que vous voulez : le mal, la violence, sont toujours là, enfouis dans les profondeurs des non-dits et interdits familiaux, et c'est plus fort que vous, malgré toutes les mises en garde, vous ne pourrez pas ne pas céder à la tentation d'aller voir ce qui se passe dans la chambre 237....

L'action suit la tripartition Kubrickienne habituelle, avec ici un découpage par des intertitres dont la périodicité de plus en plus courte traduit l'accélération de l'action : première partie de montée en tension (subdivisée en trois sous parties : L'entretien, Le jour de fermeture, Un mois plus tard), une deuxième partie constituant une charnière narrative, avec basculement, autour de la chambre 237, (subdivisée en deux sous-parties : Mardi et Samedi), puis la troisième partie où Jack s'enfonce désormais irréversiblement dans son délire (subdivisée en quatre sous parties : Lundi, Mercredi, 8 h du matin, 4 h de l'après-midi) Cette organisation d'ordre inférieur de la progression dramatique, est un des éléments, qui caractérise *Shining* plus comme un film de tension psychologique que comme un film d'horreur/effroi, à proprement parler.

8.2 *Minotaure*

Jack Torrance est, comme il se doit, totalement perdu, c'est encore une fois un écrivain, et il erre sans fin, à la recherche, croit-il (ou veut-il le croire) de l'inspiration dans les couloirs de l'hôtel. On retrouve donc ici aussi les thématiques

⁵⁶Si tant est qu'il y en ait un, il s'agit peut-être plutôt de *CWO*

de l'isolement, de la perte des communications avec l'extérieur, et l'impossibilité, ici réellement obsédante de composer un récit. L'Overlook est un lieu totalement *étrange*, non moins déshumanisé que les espaces interplanétaires de 2001, puisqu'il s'agit d'un hôtel hors-saison, en dehors donc de son cadre de fonctionnement habituel, désert⁵⁷ et qui plus est coupé du reste du monde par les conditions météorologiques, et dont il est aussi difficile de sortir et de s'échapper que du vaisseau de 2001.

De tous les personnages kubrickien, Jack Torrance est celui dont la personnalité est la plus altérée, en effet, celle-ci est totalement dissociée, son double, Grady, prenant progressivement le contrôle de son esprit. Devenu fou, c'est-à-dire aliéné, étranger à lui-même, Jack Torrance, après avoir, comme J.D. Ripper détruit tous les moyens de communications, se perdra dans un labyrinthe⁵⁸, devenu lui-même une sorte de Minotaure.

Ce monstre représente la brutalité animale, archaïque, qui sont refoulés mais qui continuent d'exiger tributs. Plus qu'un ennemi, celui-ci représente une part inhumaine du sujet.

C'est aussi la volonté de *jouissance* dans son acceptation Lacanienne, monstrueuse, dépassant le simple plaisir, excessive, fascinante et dévorante, cette pulsion se retrouve bien sûr dans la chambre 237, pleine de choses interdites, mais à l'attraction desquelles on finira toujours par céder et bien plus encore dans l'addiction qui définit la personnalité du héros : addiction à l'alcool, à ses fantasmes de réussite qui s'incarnent dans l'hôtel et auxquels il ne peut échapper.

Jack est, comme tous les autres héros Kubrickiens, prisonnier d'un inframonde, celui de sa condition sociale d'écrivain raté⁵⁹, sans argent, de mari et de père alcoolique, violent avec son fils, il est du côté d'une Amérique pauvre, déclassée, loin du modèle de la famille heureuse et prospère de l'*American Way of Life*, telles que celles qui constituent la clientèle de l'hôtel, maintenant totalement déserté par celle-ci.

⁵⁷Inquiétante étrangeté manifeste et pour une fois, tout à fait conventionnelle relativement au *genre*, fantastique du film

⁵⁸Pure invention Kubrickienne, totalement absente du livre et très riche de sens (cf. 3 Le mythe du Labyrinthe, le fil d'Ariane)

⁵⁹Cet aspect de déclassé social est beaucoup plus clairement développé dans le livre, mais il transparaît cependant assez nettement dans le film

Par un de ces effet de chiasme qui nous est maintenant bien familier, Jack Torrance se trouve donc justement dans les lieux qu'il voudrait fréquenter, mais dans une condition sociale et une temporalité qui ne sont pas vraiment les bonnes.

Il est donc prisonnier de son fantasme, tel qu'il est représenté sur l'énigmatique photographie clôturant le film, le représentant au centre d'une foule, lors du bal de l'hôtel, dans l'ambiance de réussite tapageuse des années folles.

Car à l'isolement spatial, s'associe ici aussi un repliement du temps sur lui-même : l'abominable et irrépressible répétition du passé, définit l'Overlook comme un lieu de perdition dont on ne peut *jamais* s'échapper, c'est, de façon tout à fait explicite⁶⁰ l'*Enfer*, et l'on comprend à la fin (la photo finale représentant Jack au bal de l'hôtel datée du 4 Juillet 1921) que si Jack Torrance est damné, c'est de toute éternité. Cette inversion maligne du cours du temps se retrouve dans l'inversion « en miroir » « Redrum/Murder ».

Cette date du 4 Juillet 1921, fête de l'indépendance des Etats-Unis, c'est bien sûr d'une part une référence intertextuelle à la date de 1789, à la fin de *BL*, mais avec également une signification propre : on peut donc voir dans *Shining*, comme dans *Lolita* une critique très acerbe de la société américaine.

Car ce qui apparaît plus particulièrement ici, dans le passage de *BL* à *Shining*, (comme entre *BL* et *CWO* cf.7.2 Nostalgie culturelle, lucidité politico-historique : c'était pas mieux avant) c'est le passage d'un mode de narration très daté, mais très maîtrisé, surplombant en quelque sorte l'action, à l'impossibilité d'élaborer un autre récit que celui du culte de la réussite matérielle, peut-être constitutif de la post-modernité, en particulier américaine. *BL* nous décrivait une société figée dans l'illusion de l'immuabilité de l'aristocratie, dans *Shining* l'Amérique est prisonnière des fantasmes de prospérité et de fête des années folles.

Ces représentations flatteuses ont un revers.

8.3 *Cedipe vs Minotaure*

Dans *Shining*, même si d'autres références s'imposent (le Minotaure, comme nous l'avons vu, mais également le sacrifice d'Isaac⁶¹), la problématique oedipienne

⁶⁰ comme le souligne de façon un peu appuyée l'aspect méphistophélique de Loyd, le serveur de la salle de bal

⁶¹ comme Dieu, pour éprouver la foi d'Abraham lui avait demandé de lui sacrifier son fils Isaac, les forces démoniaques demandent à Jack Torrance le sacrifice de son fils, mais ici aucun Ange ne semble susceptible d'arrêter le bras du sacrificateur...

constitue de façon encore plus immédiatement explicite que précédemment le moteur du récit : l'implacable confrontation père-fils d'une part et l'inexorable prise de contrôle de l'esprit de Jack Torrance par Grady, son double démoniaque constitue le moteur de l'action, qui s'achève par la mort du père.

Mais alors que l'esprit de son père est prisonnier de ce piège spatio-temporel, envahi par des forces maléfiques qui veulent entraîner toute la famille à sa perte, Danny, son fils, lui, présente le don de *Shining*, (corrélativement à Tony son propre double imaginaire), qui lui permet d'être averti des périls et donc de se projeter dans le futur. Ce véritable fil d'Ariane lui permet également de communiquer avec Dick Halloran, le vieux cuisinier noir, qui semble, lui aussi peut-être en raison de son statut et de ses origines, immunisé contre les fantômes qui ont pris possession de Jack et de Grady.

En parvenant à rétablir la communication avec le monde extérieur, Danny, parvient donc, avec l'aide de sa mère à échapper à la fatalité de cet enfermement, en résolvant du même coup, à son profit, le conflit père-fils. Il existe parallèlement une réévaluation complète de la place du personnage féminin : bien qu'en position de faiblesse relative, Wendy n'est pas qu'une victime consentante ou non, ni un simple objet du désir de son partenaire, elle refuse de se laisser entraîner dans le délire de son mari et se défend courageusement contre le déchainement de sa fureur paranoïaque. Ce basculement va se confirmer dans la suite de la filmographie, Wendy annonçant la sniper de *FMJ*.

9. Full Metal Jacket

9.1 Encore un film sur la guerre du Vietnam !

Ce que nous avons dit pour *Shining* vaut encore plus pour *Full Metal Jacket*, sorti en 1987, film le moins marquant de la période de maturité de SK, il arrive encore plus tardivement après la vague des films sur la guerre du Vietnam, (*Voyage au bout de l'enfer* (*Deer Hunter*), est sorti en 1978, *Apocalypse Now* en 1979, *Platoon* en 1986) et n'est pas non plus LA référence du film de guerre, ni même du film sur la guerre du Vietnam⁶². La structure est bipartite : après une première partie assez enlevée décrivant l'instruction au camp d'entraînement, avec un premier Climax

⁶² *Apocalypse Now* est généralement considéré comme le film de référence sur les sujet. C'est incontestablement un très grand film, tiré de « *Au cœur des ténèbres* » (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad. On

(suicide de « *Gomer Pyle* » et le meurtre du sergent Hartman), la deuxième partie se déroule au Vietnam, où nous suivons nos héros, perdus dans une guerre absurde. Bien entendu le regard sur l'institution militaire et le patriotisme n'est pas plus complaisant ici que précédemment, mais ce n'était plus, 30 ans après *POG*, d'une grande originalité. Le Maître, vieilli, se mettrait-il donc non seulement à suivre le mouvement, mais pire encore, à radoter ?

Une autre approche permet de nuancer cette impression : bien sûr, il s'agit d'un film se déroulant pendant la guerre du Vietnam et les thèmes Kubrickien sont toujours les mêmes, mais avec un angle d'attaque toujours différent.

D'une part ce film peut être considéré, au sein de l'œuvre, non comme une redite, mais comme une sorte de *prequel* par rapport à *POG* : comment arrive-t-on à conditionner des êtres humains en une masse indistincte prête à tuer et à se faire tuer ? C'est comme dans *CWO*, le chemin inverse de *2001*, et dans lequel décidément l'humanité a une fâcheuse tendance à s'égarer. Enfin, après avoir étudié l'individu isolé, et la cellule familiale, c'est maintenant un groupe humain : les élèves *Marines*, puis une section de combat qui sont le centre du récit.

9.2 *Echec au phallus imaginaire et à ses récits afférents*

D'autre part il s'agit ici d'essayer de décrypter plus profondément les liens entre violence et sexualité, et surtout d'adopter un autre point de vue : celui des femmes, jusque-là plutôt reléguées au simple rôle d'objet du désir et de victime.

On voit donc, dans cette première partie des hommes perdre leur identité de civil⁶³, et se retrouver affublés, pour mieux marquer cette rupture, de surnoms grotesques (*Joker*, le « héros » du film, *Cowboy*, *Gomer Pyle*⁶⁴, etc....), l'action se déroulant dans un décor extrêmement déshumanisé, froid, monochrome⁶⁵. Au Vietnam, les soldats se retrouveront pris au piège labyrinthique d'une ville détruite, dans laquelle, comme d'habitude, ils s'égareront, mais leur objectif, qu'ils échoueront à atteindre c'est la *Rivière des parfums*, autant dire l'altérité absolue du corps féminin.

ne peut cependant s'empêcher de se demander ce que SK aurait pu tirer de cette nouvelle, dont le titre semble résumer son œuvre.

⁶³ scène initiale de la tonte de cheveux

⁶⁴ En VF : *Joker* = *Guignol*, *Gomer Pyle* = *Baleine*

⁶⁵ les scènes les plus frappantes ont lieu principalement dans les dortoirs, avec quelques scènes en extérieur dans le camp d'entraînement des Marines de Parris Island.

L'homme chargé par l'institution militaire, en l'occurrence le Corps des *Marines*, de cette transformation, le Sergent Hartman, est donc une figure paternelle, d'autant plus monstrueuse, qu'elle se veut froide, efficiente, sans affect ni sadisme particulier, ne cherchant qu'à former les soldats les plus efficaces possible. L'objectif est simple : tuer sans se faire tuer, pour accomplir la mission impartie. Pour atteindre cet objectif les *Marines* disposent d'un instrument, lointain descendant du fémur originel de 2001 : leur fusil, le lien entre violence et sexualité est donc ici mise à jour : l'arme, phallus imaginaire⁶⁶ est ici explicitement assimilé à leur virilité. La violence est ici évidemment centrale, et on la retrouve comme moteur de la cohésion de l'institution militaire, mais à bien y regarder les apprentis *marines*, totalement régressifs, jouet de leur sergent instructeur tout-puissant ne sont rien d'autre qu'une bande de garçonnets dans une sorte de cour de récréation, cruelle pour les faibles, comme toute cour de récréation qui se respecte.

Il existe toujours une tripartition des âges de l'homme : Hartman représente l'ancêtre, porteur de la loi, la mémoire quasi-religieuse de l'institution⁶⁷, *Joker*, est dans le cadre de ses fonctions de chef de section, transformé en père putatif de *Gomer Pyle*, qui est totalement infantilisé⁶⁸. On retrouve ici encore sans surprise une référence œdipienne.

Comme d'habitude la transmission intergénérationnelle est vouée à un échec à la fois tragique et grotesque, complet, irrémédiable : suicide de *Gomer Pyle*, précédé du meurtre de Hartman au camp d'entraînement, puis au Vietnam : faillite complète des élèves de Hartman (*Joker* et *Cow-boy*) en situation de combat, véritable *débandade*⁶⁹ devant la sniper.

Joker, héros et narrateur, présente une identité incertaine : bien qu'il soit un intellectuel et opposé à la guerre, il adhère finalement à l'idéologie viriliste des *Marines*, il finit par se prendre pour un combattant, un dur, un vrai marine, à l'image du sergent Hartman. Il est parfaitement conscient de cette dualité, symbolisé par la coexistence du symbole « peace and love » sur sa veste et du slogan « born to kill » sur son casque⁷⁰.

⁶⁶ Cf note 37 p 31 (dans 6.2 l'Œdipe impossible, Alex : coupable ou victime ?)

⁶⁷ « Vous mourrez, mais vous continuerez à vivre dans le corps des *Marines* »

⁶⁸ Cf scène où est obligé de défiler pantalon baissé, en suçant son pouce

⁶⁹ Le chargeur de *Joker* est vide lorsqu'il veut tirer sur son adversaire, il est totalement désarmé, *impuissant* face à elle

⁷⁰ Ce qu'il énonce un peu imprudemment à un colonel des *Marines*

Joker est un écrivain, affecté au service de Propagande, et il éprouve, comme ses prédécesseurs, les plus grandes difficultés à élaborer un récit, coincé entre les bobards de la propagande officielle, d'une part, le récit militariste du *Corps des Marines* et l'opacité complète des tenant et aboutissants du conflit pour les soldats américains⁷¹ y participant : cet embarras est celui de la société américaine, incapable d'appréhender le conflit Vietnamien.

La double personnalité de *Joker*, révèle alors toute sa facticité : il n'est rien de plus qu'un plaisantin, juste bon à raconter des histoires, mauvais combattant, et dont la virilité, qui ne s'est illustrée jusqu'ici que par de faciles conquêtes âprement monnayées à 5 dollars la passe, n'a plus aucune consistance devant une femme, qui, elle, a décidé d'exister en tant que sujet propre, et semble parfaitement savoir pourquoi elle est là.

S'il finit par abattre la sniper, ce n'est pas dans un duel entre combattant, mais dans un geste de compassion altruiste.

Fini le folklore viriliste et les chants guerriers : rendus à leur condition de bande d'enfants gâtés, égarés dans un conflit qui les dépasse totalement, Joker et ses camarades n'ont plus qu'à entonner l'hymne de Mickey Mouse, et redevenir cette masse d'individus indistincts qu'ils étaient au début du film, après la tonte de leurs cheveux.

9.3 *Adieu aux armes*

Au-delà de l'antimilitarisme, déjà très convenu, la morale du film apparaît donc, quarante ans plus tard comme étonnamment contemporaine : et si le virilisme, le culte de la violence n'était qu'une pitoyable stratégie pour cacher l'incapacité de se confronter aux femmes ?

Surtout, il marque un tournant dans la filmographie : jusqu'ici, les personnages Kubrickiens ne pouvaient aspirer à une vie normale, incapables de se fixer eux-mêmes des limites, s'imaginant centre d'un monde tournant autour de leurs propres pulsions mal maîtrisées, mal articulées, incapables d'accepter la castration, ils se cognaient à la réalité, ce qui généraient cette violence diffuse, irrépressible. Au travers de l'œuvre on assiste donc toute une déclinaison psychopathologique du « héros » Kubrickien, qui quand il n'est pas simplement frappé d'imbécilité

⁷¹ Les scènes d'interview de ses camarades réalisées par *Joker* laissent éclater une incompréhension totale du conflit, en particulier des buts de guerre

(Colonel Turgidson/ Commandant Kong), ou de psychopathie (Redmond Barry) est souvent pervers (Broulard, HH, Crassus, Strangelove, Alex DeLarge, Potzdorf, Hartman), paranoïaque (Général J.D. Ripper, Hal9000), ou les deux à la fois (Strangelove), voire totalement aliéné, avec une personnalité dissociée (Jack Torrance). Ainsi le statut de *plaisantin* de Joker, lui permet d'échouer complètement en tant que combattant, et donc de mettre à distance aussi bien la violence mortifère que le discours qui l'accompagne, tout en prenant conscience de sa nullité complète. Il prépare donc l'entrée en scène du Dr William Harford, névrosé ordinaire, héros du film suivant, *EWS*.

10. En guise de conclusion : *EWS*

10.1 *Bill Harford, entre banalité et onirisme*

Si *Shining* et *FMJ*, ont pu décevoir à la première vision, *EWS* paraît encore plus déroutant. Et pourtant, c'est peut-être le film le plus accompli, non seulement artistiquement, mais par ce qu'il constitue un aboutissement des thématiques développées jusque-là, lui donnant donc un caractère testamentaire qui n'est pas que contingent au décès de l'auteur, et ce, d'autant plus que le héros, le Dr Bill Harford, présente, plus que tout autre, beaucoup de points commun avec celui-ci (c'est un new-yorkais contemporain, appartenant au milieu médical⁷², et dont même le fait qu'il se soit donné la peine de le déjudaïser⁷³ semble symptomatique)

Déroutant, le récit l'est par son cadre et son argument : il s'agit d'un couple de la bonne bourgeoisie New-Yorkaise, lui médecin, elle galeriste, en pleine crise au moment des fêtes de Noël : on pourrait difficilement imaginer quelque chose de plus éloigné de l'Apocalypse nucléaire, du vertige cosmique de *2001*, du monde dystopique de *CWO*, du bruit et de la fureur des champs de bataille. Nous voilà donc, après de multiples voyages dans le temps et dans l'espace, retournés à notre époque contemporaine, dans un décor urbain familial, avec comme seule péripétie,

⁷² Le père de SK était médecin

⁷³ Fridolin et Albertina, les protagonistes de *Traumnovelle*, la nouvelle de Schnitzler dont est tiré le scénario, sont, très clairement juifs, et l'action se déroule pendant le Carnaval, fête moins connotée chrétiennement que Noël. On a dit que le patronyme du héros, Harford, a en fait été construit consciemment pour sonner le moins juif possible ; à partir du nom de l'acteur Harrison Ford, considéré comme typiquement *goy* ; visiblement SK ignorait que celui-ci était bel et bien juif, on ne peut pas rêver plus bel acte manqué...

les tentatives infructueuses, du héros pour tromper sa femme, du point de vue de l'action, on passe donc de la tragédie grecque à un demi-vaudeville, l'adultère n'étant jamais consommé. Mais par un effet de chiasme, c'est le film le plus ouvertement onirique de tous, comme son nom l'indique. Nous avons parcouru le chemin permettant ce film conclusif : le phallus imaginaire a précédemment été démystifié, la castration acceptée, digérée, comme si l'effet cathartique du cinéma, était l'équivalent d'une cure psychanalytique. Harford est donc un *homme normal* qui a réussi tout à fait correctement sa vie personnelle et professionnelle, tous les conflits intrapsychiques qui explosaient littéralement dans le reste de la filmographie semblent donc strictement circonscrits chez ce personnage à la personnalité désormais équilibrée, loin de toute violence : il a renoncé aux tentatives avortées de ses prédécesseurs de construire un récit, ne s'interroge plus sur les origines du mal, mais dans une démarche plus pragmatique cherche à en atténuer les conséquences, puisqu'il a embrassé la profession de médecin.

Seul entre tous les personnages de l'univers Kubrick, il a pu trouver une femme, sa moitié et donc former un couple, une famille unie et apparemment heureuse. Mais peut-être cette apparence de bonheur n'est-elle qu'une illusion, même pour un homme normal, adulte tel que l'est le Dr Harford, la confrontation avec autrui, en tant qu'objet d'amour et de désir est intrinsèquement problématique : on désire l'autre, mais surtout le désir de l'autre, comme disait Lacan... La peur, de même que la culpabilité, est toujours présente, mais en fait, on peut dire que Bill Harford n'est jamais lui-même vraiment en danger : les menaces de mort, symbolisent la peur de la perte du désir, de la dislocation de ce couple, s'il se retrouve en position d'accusé, démasqué aux yeux de tous, c'est bien sûr pour son désir adultérin, la mort de Mandy en signifiant l'abandon.

10.2 Labyrinthe du désir et conte oriental

De fait le film reprend tous les éléments du canon Kubrickien : ici c'est la ville de New-York dans laquelle nous suivons les déambulations nocturnes de notre héros, et le piège temporel c'est celui des jours autour des fêtes de Noël, fête familiale par excellence, car sans grande originalité, c'est dans la routine du confort familial, du travail et des enfants que le désir s'est perdu. Le Dr Harford est nous l'avons vu, un homme accompli, sa personnalité est bien construite, et pourtant il éprouve en son for intérieur, le regret de ses jeunes années et de la liberté de sa vie d'étudiant :

le double qu'il rencontre est donc un ancien camarade de ce temps-là devenu pianiste⁷⁴, et sur lequel il compte désormais pour pouvoir rejoindre, en passerager clandestin un monde inaccessible, un manoir où se déroulent d'incroyables orgies. Le monde dans lequel Harford évolue, celui de la bonne bourgeoisie New Yorkaise, n'a vraiment rien d'inférel, mais par rapport à celui de Ziegler⁷⁵ qui restera à jamais forelos, interdit, il peut ressembler à un purgatoire. La structure du récit suit, comme toujours, un arc narratif constitué par une première et une troisième partie symétriques, autour d'une charnière narrative centrale : les événements de la première partie trouvent un écho dans la seconde (cf. ANNEXE I : EWS Structures et fils narratifs), mais ici, la complexité de la trame narrative, avec l'irruption de multiples petit récits secondaires, enchâssés dans le corps du récit principal, avec de multiples renvois intratextuels, évoquent beaucoup *les Mille et Une nuits*, avec lesquelles le film partage un même élément déclencheur, la découverte d'un adultère impossible à supporter, même s'il reste ici au stade de simple fantasme, ainsi que le découpage narratif, en nuits successives, mais également le caractère profondément fantastique, onirique et initiatique du récit. Mais par ces derniers aspects, et comme l'indique le prénom de l'héroïne, il évoque également très fortement « *Alice aux pays des merveilles* », la prise de cannabis permettant, à la manière du petit flacon des « *Aventures d'Alice* », d'accéder de plein pied au monde des rêves, et à partir de là comme Alice, Bill Harford ne cessera de franchir des seuils le menant à des univers jusque-là inconnus (Domino, Over the Rainbow, manoir) et, comme pour Alice, le réveil survient à la fin du film.

10.3 *Le dernier mot de Stanley Kubrick*

La dernière scène⁷⁶ rompt avec le climat onirique du reste du film : le Dr Harford pourra rouvrir les yeux, il peut sauver son couple. Bien sûr, la vision des rapports amoureux est extrêmement désenchantée, on est loin du marivaudage. Mais elle n'est pas cynique, et pour une fois, les personnages ne sont pas enfermés dans une éternelle répétition. On est passé d'une description cauchemardesque, trauma-

⁷⁴Nick Nightingale

⁷⁵Ziegler, riche patient de Harford est absolument central dans l'intrigue : c'est de la réception qu'il donne le soir de Noël que partent les fils de l'intrigue : rencontre de Nick Nightingale, première tentative adultérine de Bill vis-à-vis des deux jeunes filles, réanimation de Mandy, il est non seulement l'un des participants mais très probablement l'instigateur et le grand maître des cérémonies orgiaques

⁷⁶Où Alice et Bill font les courses avec leur fille

tique, de la réalité, à une séance d'interprétation des rêves : le réel, le symbolique et l'imaginaire ont chacun une place bien définie, caractérisant un esprit sain.

Bill Harford ne peut qu'accepter la sentence de Ziegler : le monde d'en haut lui est définitivement interdit, il doit donc, à ce stade de sa vie, renoncer définitivement à ses désirs rémanents du temps de sa jeunesse. Malgré tous les progrès réalisés, il convient de noter que cette figure paternelle demeure lointaine, inaccessible et franchement menaçante, et on ne peut s'empêcher de penser à l'expulsion du paradis originel⁷⁷. Pour rester dans ces références à l'ancien testament, EWS pourrait se conclure par « tu ne commettras pas d'adultère », mais Kubrick, plus moderne, et qui plus est, modernement féministe, rajoute dans la lignée de *FMJ*, que c'est à la femme que revient la maîtrise du désir, « *Fuck* » conclut Alice/Nicole Kidman, ce sera donc aussi le dernier mot du cinéaste.

⁷⁷ « C'est ainsi qu'il chassa Adam, il mit des chérubins devant le jardin de délices, qui faisaient étinceler une épée de feu, pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de vie. » (Genèse 3 :24)

Etude thématique : Le regard et l'image : mise en abyme, piège du regard, piège des images



1. La mise en scène du regard : sadisme et masochisme

Si, comme le dit Lacan, nous existons et nous nous construisons dans le regard des autres, cette construction est bien problématique chez les héros Kubrickiens [cf. Annexe II Lacan et le regard (« les Ambassadeurs » [séminaire XI])]

Car en effet, chez Kubrick, le regard, jamais neutre, est toujours lié à la fois au désir, à la violence et à la culpabilité : voir c'est désirer, vouloir contrôler, être dans une position active, sadique, être regardé c'est au contraire être désiré, victime, subir, et être désigné coupable.

Seul le fœtus astral, situé dans des limbes, peut contempler la beauté du cosmos sans se soucier des autres ni de leur propre regard : il n'est pas encore né.

A ce titre, le regard, et la position du spectateur/voyeur sont mis en scène, en tant que personnages à part entière.

La centralité du regard est à l'origine de la présence récurrente de masque : ce sont des écrans qui permettent à leurs porteurs de se soustraire au regard d'autrui, et de pouvoir ainsi donner libre cours à leurs pulsions les plus interdites (*CWO*, *EWS*)

Et si d'une part les personnages, inconscients des pulsions qui les mènent ne se regardent pas eux-mêmes, ils ne regardent pas non plus les autres dans les yeux : l'œil

⁷⁸ Les cyclopes sont une figure récurrente : Hal, Alex, Balibari

de HAL est une caméra, cyclopique⁷⁸, œil indiscret, malveillants et inquisiteur, qui met à jour les intentions de ses adversaires.

C'est dans *CWO* que le regard est le plus mis en abyme : regard rendu asymétrique par le maquillage et défiant le spectateur, d'Alex, qui arbore également un œil en guise de bouton de manchette, œil-tunnel dans lequel les droogs passent à tabac le clochard, etc....

Le pivot du film se situe concomitamment à l'aveuglement -temporaire- d'Alex⁷⁹ : cette neutralisation/castration symbolique d'Alex permet son passage du statut de voyeur sadique à celui de victime d'un système qui redouble de perversité : on livre le jeune criminel en pâture au dispositif Ludovico, machine sans âme ni regard, au contraire d'Alex, qu'elle ne regarde pas, et n'éprouve ni joie malsaine ni compassion : elle le maltraite en le forçant à regarder « pour son bien » et avec son « accord »

Tout le film est traversé par une mise en scène intradiégétique, théâtrale (la bagarre qui se déroule dans un casino désaffecté, le show qui met en scène la « guérison » d'Alex sur une estrade, ainsi que la scène finale avec le ministre de l'intérieur) ; et cinématographique (le « traitement » Ludovico lui-même avec les films de propagande nazie et d'ultra violence qu'Alex est obligé de regarder).

La véritable claque que reçoit le spectateur et qui le marque de façon indélébile, c'est bien cette phase de basculement du point de vue, équivalent à une inversion de polarité morale.

C'est en fait un dispositif à double détente, d'une efficacité proprement diabolique, et jamais égale :

A un premier niveau, le spectateur avait assisté, scandalisé, dans la première partie du film aux multiples forfaits de ce petit salaud d'Alex, personnage du film *CWO*, qui le défait du regard tout en narrant complaisamment ses exploits et tout à coup, le voilà contraint de partager avec Alex ce point de vue de spectateur forcé et dorénavant victime, mais il existe un second niveau de lecture : si Alex passe du statut d'acteur à celui de spectateur intradiégétique, qu'en est-il du spectateur extradiégétique, vous, et moi, qui ne sommes pas l'objet d'un conditionnement, et avons de surcroît payé notre place ? Rien ne nous empêche de partir et si nous sommes les voyeurs, tel le héros (à qui l'on rince, au sens propre les yeux), de ces scènes scandaleuses, c'est pour le plaisir !

⁷⁹Par ses droogs qui lui brisent une bouteille de lait sur le visage

On peut trouver un troisième niveau de réflexion : comme le dit Alex, « c'est drôle mais les couleurs du monde réel ne paraissent vraiment réelles que lorsqu'on les regarde sur un écran »⁸⁰ : la réalité n'existe donc qu'en tant que représentation : Kubrick est un cinéaste profondément *antinaturaliste*, (cf. infra).

Dans FMJ, la puissance de domination du regard est encore plus forte que dans CWO : à la guerre, voir c'est pouvoir observer l'autre, le soumettre totalement à son désir, et être dans le champ de vision de l'ennemi est une expérience proprement mortifère : la section de Joker, se fait impitoyablement exterminer par son celui-ci. Invincible parce qu'invisible, sa position de force est inexpugnable : la section croit se mettre à l'abri derrière un mur : peine perdue, la sniper les perce littéralement à jour et abat Cow-boy au travers de celui-ci. Comme dans un film d'horreur, le répit est toujours éphémère, et finalement illusoire.

Son action, d'une efficacité redoutable, illustre une dislocation d'un ordre symbolique (la discipline du Corps des Marines) devant la puissance du regard.

2. Antinaturalisme Kubrickien

De la même façon que le temps est sorti de son cours normal, contribuant à ce fantastique typiquement Kubrickien, les images cinématographiques, et cela d'autant plus que le souci d'exactitude et l'exigence esthétique, sont poussés à l'extrême, (légendaire « perfectionnisme » de SK) ne sont jamais donné pour être autre chose que des images, et non la réalité, dont ils ne sont que des représentations mentales.

Dans *Barry Lyndon* ce n'est plus le regard du spectateur lui-même qui est mis en abyme mais la perspective spatio-temporelle d'un observateur, peintre imaginaire qui serait la synthèse des maîtres du 18^e siècle. C'est la solution qu'apporte Kubrick au problème du film (et plus largement de toute œuvre) historique : comment atteindre à l'authenticité, malgré le décalage temporel existant entre d'une part l'auteur et le spectateur, et d'autre part les protagonistes de l'action situés par définition dans un passé que ni l'un ni l'autre n'ont connus ? Appuyé par une rigueur et une maîtrise technique unique⁸¹, le réalisateur⁸², choisit de ne pas regarder le passé

⁸⁰V.O. : « it's funny how the colors of the real world only seem really real when you viddy them on the screen »

⁸¹ En ce qui concerne la technique, on rappellera que *BL* a pu être tourné soit en lumière naturelle, soit avec un éclairage à la bougie, grâce à l'utilisation des objectifs Zeiss développés initialement pour la Nasa, pour la documentation, SK s'est fondé sur les tableaux de cette époque, il aurait épluché et découpé tous

avec les yeux du présent, mais avec un regard quasi-documentaire contemporain du récit. La beauté de la chose réside dans son *antinaturalisme* : le réalisateur n'est pas l'observateur direct de la réalité de l'époque, et pour cause, mais il en transpose les conventions picturales. Ce que le spectateur regarde n'est donc pas donné pour être cette réalité, ni le peintre dans l'exercice de son art, mais ce que celui-ci en avait perçu, transcrit dans sa peinture, et qui a ensuite été réinterprété cinématographiquement par un contemporain, le spectateur contemple le XVIII^{ème} siècle comme à travers un double jeu de miroir, artifice dont il est conscient, tout autant qu'émerveillé.

Le déploiement de cette esthétique pourrait bien sûr, comme bien des films d'époque et/ou « à grand spectacle », tomber dans le piège de sa propre contemplation, pour ne plus vouloir rien dire, il n'en est rien : tout le sujet du film est là : le héros et sa débordante vitalité, ainsi que les autres personnages sont totalement prisonniers d'un cadrage extrêmement figé, définis par le point de vue de cet observateur/peintre imaginaire, qui correspond à la rigidité des conventions sociales de l'aristocratie.

3. Le couple et l'amour : théorie optique du désir amoureux

Dans la scène où Lady Lyndon entre en scène, juste après que la voie off nous a dévoilé les projets matrimoniaux de Barry, les lignes de fuites de la perspective convergent vers elle, pour signifier qu'elle est désormais l'objet des désirs de celui-ci.

La scène de séduction autour de la table du jeu illustre mieux qu'aucune autre la puissance érotique du regard à travers un jeu de champ/contre-champ où l'on voit le regard de Lady Lyndon progressivement captivé par son vis-à-vis.

Mais c'est dans la scène du bain, qu'une véritable *théorie optique du désir* est énoncée : la servante de Lady Lyndon lui lit un poème français, intitulé *La jouissance*⁸³, au moment où les époux vont *se* réconcilier :

les catalogues de reproduction disponibles et Taschen a même édité un recueil des sources picturales de Barry Lindon. Ces faits, sont devenus légendaires, participant à une mythologie construite tant autour du créateur lui-même, que de son œuvre proprement dite.

⁸² L'impression de « tableau animé » dégagé par le film, est particulièrement marquante dans la fameuse scène centrale où Barry rencontre Lady Lyndon autour d'une table de jeu, cette scène inspirée par « *le tricheur à l'as de carreau* » de Quentin de Latour est incontestablement l'une des plus réussies de l'histoire du 7^e art

⁸³ Sixième chant tiré de « *Les Sens, poème en six chants* » de Barnabé Farmian Durososy.

« Les cœurs, l'un par l'autre attirés
Se communiquent leur substance ;
Tels deux miroirs ardents, l'un à l'autre opposés ;
Concentrent la lumière, et se la réfléchissent :
Les rayons tour-à-tour recueillis... divisés,
En se multipliant s'accroissent, s'embellissent ;
Et d'autant plus actifs, qu'ils se sont plus croisés,
Au même point se réunissent."

Le mécanisme de l'union amoureuse est assimilé à un jeu de miroir focalisant réciproquement, à la manière de rayons lumineux, toute l'énergie du désir propre de chaque individu, cette construction optique du désir n'étant pas sans rappeler le schéma optique de Lacan (cf. Annexe III : Miroirs ardents).

Si, dans *BL* la passion amoureuse existe bel et bien, même si elle ne change rien au destin tragique de Barry, dans *EWS* cette convergence réciproque est absente : le désir de l'un et celui de l'autre ne coïncide pas et leur regard ne se croisent jamais (scène devant le miroir), la routine, et les conventions ont de toutes façons construit en écran impénétrable, que représentent les lunettes d'Alice. Le regard c'est à la fois d'une part le désir d'autrui dans la double acceptation de désir pour autrui et du désir qu'autrui éprouve pour soi et, d'autre part la culpabilité, elle aussi portée par le regard des autres. La thématique du désir et de la nudité des corps (quand et pourquoi désire-t-on un corps, Bill pense qu'en tant que médecin, il ne peut pas désirer ses patientes, Alice n'est pas de cet avis, le corps de Mandy n'est-il vraiment que celui d'une patiente, objet de soin ?) qui traverse le film, est indissociable de celle du regard, qui chez Alice est nu lorsqu'elle enlève ses lunettes, et se rhabille à la fin.

Dans *EWS*, le héros, incapable de passer à l'acte adultérin, est déjà coupable en intention, par le regard, dans sa position de voyeur masqué.

C'est à nouveau un basculement du point de vue du héros d'une position active à une position passive, qui est représenté dans la scène du manoir où il sera proprement confondu et démasqué, la trompeuse sensation de sécurité et de toute puissance que lui donnait l'illusion de pouvoir voir sans être vu se dissipe, il est non seulement reconnu mais identifié et jugé coupable. Ce sont bien ici, à travers le regard, les mécanismes du désir et de la culpabilité, du rapport entre « moi » et les autres, qui sont mis en scène de façon très précise.

Le titre du film *EWS* (« les yeux grands fermés »), peut s'interpréter de plusieurs façons :

-bien entendu ce titre se réfère non à l'état de veille, mais au sommeil, corollaire du caractère totalement onirique, nocturne et psychanalytique du film

-l'aveuglement de ce couple new-yorkais, en particulier du héros qui vit avec une femme qu'il croyait connaître et en fait lui échappe, dans la routine d'une vie bourgeoise où désir et aspiration sont bridés, le « wide » ayant une valeur ironique, raillant le fossé existant entre les « certitudes » fondant le socle du couple et la réalité des désirs inassouvis et inavouables

-mais aussi, de façon intertextuelle, en référence au reste de l'œuvre, et pour la clôturer, peut-être : après avoir voulu explorer les grandioses confins de l'univers et du temps (2001), la différence contre le bien et le mal, dans un monde bariolé, le crime et le châtiment (*CWO*), la politique et la fin du monde (*CWO*, *DSL*), en passant par la magnificence du 18^e siècle (*BL*), il est peut-être temps de dépasser cette pulsion scopique, de tourner son regard vers soi-même, en somme de moins vouloir désirer le monde et de se livrer à l'introspection.

À défaut de se crever les yeux, à la façon d'Œdipe, on aura peut-être intérêt à les tenir « grands fermés ».

Synthèse : la violence dans le labyrinthe du récit, ruptures dans l'ordre symbolique⁸⁴



1. Violence débridée, aporie idéologique

Nous l'avons vu les mondes dépeints par Kubrick sont menacés de dislocation sémantique.

Dans toutes ses dimensions, l'ordre symbolique est devenu inopérant : les mondes dans lesquels les personnages évoluent ne sont régis que par l'expression de la violence et du désir sexuel sous la forme la plus crue, sans aucune médiation par aucun discours, justification, idéologie ou institution : la violence s'exprimant le plus souvent dans le cadre d'une guerre, qu'elle soit froide (*DSL*), ou chaude (*POG*, *Spartacus*, *BL*, *FMJ*), mais quelle qu'elle soit, aucun but de guerre n'est jamais énoncé. A rebours de la conception Clausewitzienne qui fait de la guerre la « continuation de la politique par d'autre moyen », la guerre n'est pour Kubrick que l'expression collective d'un penchant individuel pour la violence, consubstantiel à l'espèce. L'idée définissant l'Etat comme « détenteur de la violence légitime » est une aporie : que ce soit lors d'un duel, d'un affrontement entre bandes de primates, groupes de voyous, ou d'une guerre en bonne et due forme, la violence n'est reliée à aucune légitimité particulière, apparaissant comme au mieux comme l'accomplissement du bon plaisir d'individu pervers, au pire comme l'expression

⁸⁴Nous empruntons à Lacan le concept d'ordre symbolique, qui concerne ce que Lacan appelle les signifiants, de façon très large : la capacité de représentation, c'est-à-dire en pratique ce qui correspond à l'acte de parole au sens le plus étendu : le langage, la culture, la Loi, les institutions et toutes les représentations organisées que nous nous faisons de nos sociétés et du monde. Il s'oppose à l'imaginaire, domaine des images visuelles, auditives, sensorielles, du moi et des identifications, donc de la relation du sujet à son image.

d'un ordre du monde gouverné par des forces qui ne le seraient pas moins. Les justifications idéologiques sous-jacentes à la guerre froide (*DSL*) ne valent même pas la peine d'être critiquées plus précisément, elles sont purement et simplement renvoyées dos à dos, reléguées dans le registre du grotesque. De façon générale, les idéologies sous-jacentes aux sociétés traversées par les protagonistes, que celles-ci soient, en paix ou en guerre, sont agonisantes, ou en tous cas extrêmement dévalorisées : patriotisme (*POG*, *FMJ*), vertus républicaines romaines traditionnelles (*Spartacus*), valeurs aristocratiques (*BL*), *american way of life*/rêve américain (*Lolita*, *Shining*, *EWS*). Tous les repères moraux qui permettraient d'organiser ces pulsions destructrices, de donner forme à la société, de rendre le présent un peu plus cohérent, supportable ont disparu : nous l'avons vu, il n'y a plus ni *Loi*, ni morale effective (*POG*, *Lolita*, *CWO*, *BL*).

L'Etat, si tant est qu'il existe, n'apparaît que comme une sorte de syndicat du crime au mains des classes dirigeantes.

2. Perte de Dieu, coupure des communications, échecs du langage et du récit

Comment pourrait-il en être autrement en l'absence de toute transcendance : Dieu, qu'on le considère dans une perspective judéo-chrétien historique, ou, avec Freud, comme la projection d'une figure paternelle, semble bel et bien mort, et ses ministres eux-mêmes, incarnés dans un registre quelque peu ridicule, en décalage total avec les enjeux de pouvoir (le Chapelain dans *BL* et l'Aumonier de la prison dans *CWO*), semblent bien peu convaincants et ne font qu'assurer un service minimum. Il fut certes une époque où le discours religieux avait une certaine importance sociale, même s'il était clair qu'il n'était qu'un tissu de contre-vérités (*BL*), de nos jours il est totalement méconnu, interprété à contre-sens⁸⁵.

Car le problème est là : nous autres hommes modernes nous avons *perdu le contact* : c'est un thème absolument obsédant : les communications sont coupées, avec notre passé, avec Dieu, avec nos semblables, et avec nous-mêmes, nous sommes seuls et le Ciel est vide, et nous n'avons maintenant plus qu'un seul récit disponible : celui de la science et de la technique.

⁸⁵ Alex s' imagine flagellant sadiquement Jésus, ou s' identifie à un prince hébreu en train de combattre ou parmi ses concubines, (même si elle n' est pas conventionnelle, c' est une lecture possible des Ecritures).

La science pourrait donc apparaître comme une transcendance alternative, dans une perspective Nietzscheenne de dépassement de l'humanité, c'est le thème de *2001*. Mais c'est un chemin difficile, ou l'on risque de se perdre de façon radicale (*DSL*, *CWO*), et puis surtout, les promesses de la science, si tant est qu'elles puissent se réaliser, valent-elles le prix non seulement, de la *désanimalisation*, mais de la *déshumanisation* de l'homme, celle-ci aboutissant *in fine* à la perte de ses désirs et de son imaginaire ?

Dislocation de l'ordre moral et perte de communication se traduisent par une tension très marquée dans l'usage du langage : il existe toujours un décalage entre ce que les personnages disent et la réalité, ce qui peut être souligné par l'utilisation d'un récit extradiégétique (*BL*), en tout cas le mensonge est omniprésent, et dire la vérité, ou ce que l'on pense toujours dangereux⁸⁶. Dans *CWO*, c'est le langage lui-même qui se disloque, le Nadsat, l'argot très coloré qu'utilise Alex et ses Droogs sonne en tout cas bien plus vrai que la langue de bois des classes dirigeantes. *2001*, à l'opposé de cette truculence verbale, est quasiment un film muet, les quelques dialogues sont mensongers⁸⁷, comme si, à ce stade de son développement, c'est-à-dire un futur très proche, l'humanité avait renoncé quasi-définitivement au langage.

Car par ailleurs, tout se passe comme si le langage était une sorte de rideau de fumée dissimulant *au regard de l'autre* la réalité, dans une impitoyable confrontation, ou le vainqueur est celui qui pourra lire dans le jeu de son adversaire⁸⁸.

Il devient difficile, de construire, aussi bien au niveau individuel que collectif, un récit qui puisse résister à l'impitoyable acuité, et au désir désormais affranchi de toute contrainte, portés par le regard de l'homme moderne.

⁸⁶BL : le vieux-lord Lyndon meurt d'apoplexie après l'accès de franchise où il dira son fait à Barry, et celui-ci ne pourra s'empêcher de rosser Lord Bollington, son beau-fils pour avoir fait de même. EWS : d'emblée Sandor Savost (le séducteur hongrois) met les choses au clair avec Alice : « ne pensez-vous pas que l'un des charmes du mariage et qu'il rend la tromperie nécessaire pour les deux parties ? », le pitch du film c'est le fait qu'Alice avoue à Bill son désir pour un autre homme. FMJ : la fonction de Joker est, en tant que bouffon, de dire des vérités qui dérangent, ce dont il devra subir les conséquences, d'un bout à l'autre du film.

⁸⁷Echanges entre les astronautes de différentes nationalités dans la station spatiale, et entre Hal et les astronautes

⁸⁸Affrontement Barry /Potzdorf, puis Barry trichant en lisant littéralement pour le coup dans le jeu de ses victimes, Hal lisant sur les lèvres des astronautes

⁸⁹On peut juger du respect qu'il portait à la littérature par sa réticence à adapter des grandes œuvres : « Il disait toujours qu'il valait mieux adapter un livre plutôt qu'écrire un scénario original, et qu'il fallait

L'œuvre de ce féru de littérature⁸⁹ est pourtant tissée, nous l'avons vu, de références à de grands récits littéraires ou mythologiques: la Bible, l'Odyssée, Œdipe, Thésée et le Minotaure, le roman picaresque, la littérature satyrique et le conte philosophique pour le XVIII^e siècle (Swift), au fantastique du XIX^e et XX^e siècle⁹⁰ et bien entendu la littérature au prise avec l'absurdité contemporaine et le totalitarisme (Kafka, Orwell, Burgess), sans oublier la littérature la plus contemporaine (*Lolita*).

Mais l'un des fil conducteur de l'œuvre prise dans son ensemble, c'est bien un questionnement sur l'impossibilité de produire un récit et de le partager : le journal intime renfermant la part maudite de *HH*, professeur de littérature dévoyé, ne peut, et pour cause, être dévoilé, pendant que triomphe une abjecte contrefaçon littéraire incarnée par Quilty, l'écrivain Alexander semble également incapable de faire passer aucun message utile à Alex ni au reste de la société, quant à *Joker*, journaliste de profession, il échoue complètement dans son entreprise littéraire, et apparait totalement dépassé, impuissant, et finalement, régressif.

3. Le mythe du Labyrinthe, le fil d'Ariane

Tous les héros kubrickiens sont perdus dans des espaces temps labyrinthiques : tranchées et barbelés (*POG*), routes américaines sans issue (*Lolita*), systèmes de défense antiaérienne (*DSL*), vaisseau spatial (2001), virées nocturnes sans but dans un Royaume-Uni décadent (*CWO*), errance à travers l'Europe en Guerre (*BL*), Hué l'ancienne capitale vietnamienne détruite (*FMJ*), les rues de New-York la nuit (*EWS*).

Ce mythe peut être interprété comme la nécessité de triompher par la civilisation et la communication avec autrui (symbolisées par le fil d'Ariane), de ses élans pulsionnels incontrôlés (cf. 8.2 Minotaure).

Le labyrinthe, est, à l'image de l'inconscient, un espace de perte, de répétition et d'errance, un lieu où le sujet risque d'être englouti par ce qu'il voudrait refouler, sa

choisir une œuvre qui ne soit pas un chef-d'œuvre afin de pouvoir l'améliorer. C'est ce qu'il a toujours fait, sauf avec *Lolita*. »

[Diane Johnson, citée dans le livre de Michel Ciment, *Kubrick : The Definitive Edition* (Faber and Faber, édition anglaise de 1980), p. 293.

⁹⁰La nouvelle « *the Shining* » est un hommage très appuyé, proche du pastiche, à Edgar Allan Poe, spécialement à « la chute de la maison Usher » et « Le masque de la mort rouge » [on peut aimer ou pas Stephen King, mais c'est sans doute son authentique chef-d'œuvre]

structure reproduit celle du désir, le sujet tourne autour d'un manque, il suit des détours, il lui est impossible d'aller « droit au but » vers l'objet du désir⁹¹.

Le labyrinthe c'est aussi l'ensemble des représentations culturelles et sociales dans lesquelles on évolue, non sans heurts, dans *Shining*, c'est le mythe de la réussite américaine dans lequel Jack Torrance n'a visiblement jamais réussi à se frayer un chemin, il s'y est complètement perdu, et a été incapable de trouver sa voie propre, d'écrire un récit qui lui soit propre, il tourne en rond, en répétant une seule phrase en boucle.

C'est aussi dans *Shining* que l'impasse du récit est la plus explicite.

Il y a un échappatoire : le fil d'Ariane, représente un lien symbolique, une médiation, ce qui permet justement de ne pas se perdre dans le dédale de l'inconscient, de revenir de cette confrontation par la parole, la communication avec autrui.

Le plus souvent, cet échappatoire est inaccessible, la communication quand elle n'est pas totalement impossible (*Lolita*, *CWO*, *BL*, *FMJ*), reste aléatoire, très difficile (*DSL*), fugace (le chant de la jeune allemande dans *POG*), dans *2001* malgré tout, le contact est rétabli et l'ultime message du monolithe nous enjoint maintenant de poursuivre notre chemin vers l'espace interplanétaire.

Mais c'est toujours dans le film éponyme, que le *Shining* constitue un dispositif de secours véritablement efficace, qui permet à Tony de s'échapper de la construction sans issue dans laquelle s'est enfermée son père (cf. 8.3 Œdipe vs Minotaure). Alors que celui-ci est prisonnier de son désir éperdu d'appartenir aux *happy few* qui constituent la clientèle de l'hôtel, Tony, possède ce don terrible qui lui permet d'accéder aux vérités indicibles de l'hôtel Overlook, l'équivalent du journal secret de HH, mais Tony, lui, peut démasquer les faux semblants et se confronter à la réalité, car le *Shining* lui permet d'adhérer à un autre récit, plus authentique, moins frelaté, celui des laissés pour comptes de l'Amérique, du vieux cuisinier noir Dick Halloran, dans lequel *in fine*, même si celui-ci connaît une fin tragique, Tony choisit une figure paternelle de substitution, car Dick Halloran parvient à faire ce que Jack Torrance n'est pas capable de faire : communiquer et transmettre. C'est cela le pouvoir magique du fil d'Ariane.

⁹¹ Jack Torrance tombe dans ce piège : il croit pouvoir assouvir son désir en pénétrant dans la chambre 237, mais la belle jeune femme qu'il embrasse se transforme en un hideux cadavre en décomposition

4. Adieu au Minotaure, *EWS*, la parole retrouvée

A un premier niveau de lecture, *EWS*, peut être également interpréter comme la difficulté, voire l'impossibilité, d'élaborer un récit commun, à l'échelle du couple, de la même façon que les regards ne se rencontrent jamais (cf. ci-dessus). Et, de la même façon qu'il y a des choses qui doivent rester cachées à la vue, tout ne peut pas être dit.

Mais ici, on a affaire à des adultes : le Minotaure, symbole des pulsions insatiables et interdites, n'est plus au centre de la ville : il a été relégué en périphérie, dans le manoir, il reste inquiétant mais pas incontrôlable, même si bien sûr, on aimerait bien lui rendre visite de temps en temps.

EWS peut être vue comme une solution d'une part au problème de la forme du récit et d'autre part de la dimension tragique sous-tendant la filmographie : jusque-là les personnages, demeureraient enfermés, dans une histoire circulaire et/ou labyrinthique, prisonnier d'une infernale répétition. C'est peut-être une explication de la pulsion de mort : si on répète toujours la même conduite négative, le mal et la violence, ça n'est pas parce que l'on aime le faire, mais c'est qu'on n'arrive pas à verbaliser un scénario alternatif. Peut-être s'était-on trompé sur la forme : Réussite, American Way of life, Idéologies politiques, Patriotisme, Progrès, Science, Jouir sans entrave.... toute sorte de récits bien linéaires, compilés au fil des siècles par la civilisation occidentale, marchant au rythme soutenu de l'épopée, mais qui à l'usage finissent par se replier sur eux-mêmes. La solution retenue, c'est le passage d'un récit linéaire à plusieurs histoires qui s'enchaînent : on retrouve donc la structure du conte oriental (cf. annexe I) non seulement pour *EWS*, mais, également pour l'ensemble de l'œuvre, si on la considère comme un tout, dans sa riche intertextualité. A travers les méandres de ses histoires, Shahrazade parvenait finalement à enrayer la pulsion homicide de Shahriar, sultan et tueur en série, et l'apaisait en lui représentant différentes facettes de l'expérience humaine, en particulier des rapports amoureux, de l'extinguibilité du désir, de la jalousie et des bienfaits de la justice et de la modération : c'est la fonction thérapeutique, psychanalytique du récit, que l'on retrouve dans *EWS*, et nulle part ailleurs. La parole est retrouvée, et coïncide maintenant pleinement à l'expression du désir. Aussi bien, le problème provenait peut-être du genre de la voix, masculine qui portait ces récits héroïques, il convient de laisser la parole aux femmes, à Alice aujourd'hui comme à Shahrazade en son temps.

Pour conclure : une *Divine Comédie* du XXème siècle



Les fautes de l'homme le conduisent à sa chute, et il sera puni par là où il a péché, ce postulat s'applique aussi bien aux damnés de Dante qu'à ceux de Kubrick, l'un comme l'autre nous livre une vision synoptique qui sortent de la temporalité commune pour englober la totalité de la temporalité humaine : du jardin d'Eden à la Florence du trecento pour l'un, des débuts de l'hominisation à l'époque contemporaine pour l'autre. Chez Dante les damnés savent d'emblée qu'ils le sont, ils ont « perdu toute espérance », les damnés Kubrickiens eux font beaucoup d'effort pour gagner un lieu inaccessible, qui n'est pas le paradis, mais le lieu impossible de la réalisation de leurs coupables désirs, et ce sont justement ces efforts qui vont déterminer leur chute, et sont l'instrument de leur tourment, et ce à quoi nous assistons c'est à cet échec, cette perte d'espérance, qui est en fait l'essentiel du châtiement. Si chez Kubrick, l'Enfer est bien représenté, le seul lieu qui mériterait le nom de Paradis se trouve effectivement, comme chez Dante, très loin au-delà de l'orbite terrestre. La grande différence c'est que Stanley, contrairement à Dante n'est pas du tout sûr de connaître le bon chemin. Dante, bénéficiait paradoxalement d'une avance conceptuelle avec une sorte de fusée à deux étages : Virgile, puis Béatrice : il faisait pleine confiance au premier, incarnation de la sagesse et de la raison pour lui servir de guide jusqu'à l'entrée du Paradis, où il laissait la place à la seconde, tout à la fois sublimation de la femme aimée et incarnation de la foi, seule à même de poursuivre le voyage hors du monde terrestre. Stanley dispose en la science de la digne héritière de la raison antique, nantie désormais de possibilités quasi-illimitées, mais rien n'est venu remplacer la foi et l'amour. Il ne connaît que trop non seulement les périls de la science, susceptibles de conduire l'humanité à sa perte (*DSL*, réalisé juste avant 2001), mais bien plus encore ses limites : dans 2001 l'humanité se trouve

confronté à un double défi : celui de la rémanence de son péché originel, la violence, et celui de sa déshumanisation et plus particulièrement de sa déssexualisation. En ce qui concerne la foi, c'est tout le problème de la post-modernité : la modernité occidentale avait cru pouvoir trouver dans la croyance au progrès un récit alternatif au système de représentation fondé sur la théologie chrétienne jusque-là en vigueur et sur lequel Dante s'appuyait, mais les limites de cette idéologie, sont devenus criantes à la lumière des événements tragiques du XXème siècle, marqué par les deux guerres mondiales et les idéologies totalitaires. L'amour même dans sa dimension purement profane, même s'il est impossible, perdu à jamais, nostalgique, peut chez beaucoup, fort avantageusement tenir lieu, ici et maintenant, de paradis, c'est le cas chez François Truffaut. C'est ce qui le distingue de Stanley Kubrick, question de tempérament sans doute, (ce qui n'enlève rien à l'un ni à l'autre...) Reste donc le *désir*, dans son acception la plus large, intangible, organisant un labyrinthe autour de son objet inatteignable. Pour en sortir Stanley montre une route, non moins difficile que celle dans lequel Virgile va guider Dante, et le long de laquelle le spectateur est confronté à des péchés qui ne sont pas si différents de ceux qui effrayaient tant Dante : l'inclinaison à la violence, la soif de réussite et de reconnaissance, le désir sexuel sont-ils si différents du tryptique Orgueil, Luxure et Avarice auquel se confronte l'auteur de la *Divine Comédie* ? Il va donc falloir un long chemin, pour renoncer à la violence, parvenir à retrouver le fil de la communication avec les autres, et grâce à un travail d'introspection proprement psychanalytique, utiliser toutes les ressources de notre imaginaire, prendre le recul nécessaire par rapport à nos fantasmes, et reconnaître l'autonomie, voire la primauté du désir féminin. Mais la lucidité, la perte des illusions ont un prix : là où Dante nous accompagnait, par un chemin certes difficile, expiatoire, mais finalement très linéaire du plus profond de l'Enfer jusqu'à l'Empyrée, Kubrick semblerait, au terme de son œuvre, nous mettre devant une alternative bien peu enthousiasmante: soit continuer à adhérer, envers et contre tout à la promesse d'une métamorphose et d'un dépassement de l'humanité par le progrès scientifique, soit, à condition d'avoir su préalablement renoncer à notre violence originelle et à nos fantasmes de toute puissance, n'avoir que le sexe conjugal comme dernière échappatoire à la banalité d'une confortable existence bourgeoise.

Ce serait méconnaître le message le plus important de Kubrick : même si l'homme est une créature très imparfaite, prompte à la chute, elle est aussi *par*

nature, capable de transcendance par l'activité de son esprit : c'est le monolithe qui symbolise ce passage et cette élévation de l'animal à l'homme, transcendance qui, même contrariée, se manifeste du point de vue moral, ainsi que du point de vue artistique : la peinture, la musique, à laquelle même le pire dégénéré peut-être sensible. La science elle-même peut être autre chose que la mise en œuvre d'une volonté de puissance : elle peut rejoindre l'art dans la contemplation de la beauté du cosmos.

Dante, homme de la fin du moyen-âge était déjà un précurseur de la renaissance par sa dévotion pour l'antiquité et la forme de sa narration qui cesse d'être seulement l'histoire d'actions exemplaires pour devenir l'itinéraire d'une conscience qui découvre progressivement le sens du monde et sa propre place en son sein. Témoin des crises de son temps, héros et sujet de son propre récit, il embrasse dans une même vision l'antiquité et le présent, qui se retrouvent superposés dans une œuvre, qui servira de socle à la littérature à venir, et impose l'Italien, comme langue littéraire de premier plan. Stanley, six cent cinquante ans plus tard, dans un XXème siècle non moins inquiet, se trouve dans une position analogue : il dresse à son tour un panorama de l'histoire humaine et fait un bilan de son époque et de ses mythes, en mettant au centre de ses réflexions la structure même du sujet. Avec lui, en tout cas, le cinéma atteint peut-être son point de maturité le plus élevé : il ne cherche plus à imiter la littérature, constamment mise en échec dans son œuvre. Bien loin de la renier, Kubrick lui rend au contraire hommage en faisant passer dans le cinéma, et en les réinventant dans son langage propre, les grandes formes et les grands récits qu'elle avait portés : de la Bible et de l'épopée au roman historique, du récit initiatique à la tragédie, de l'Odyssée au fantastique. Le cinéma fait alors au moins jeu égal avec la littérature et s'affirme comme un médium narratif capable de porter les interrogations les plus universelles. Mais, paradoxalement, cette narration n'a plus pour objet de raconter le monde ni d'en proposer une explication unifiée : elle met en scène la crise, voire l'impossibilité, de tout grand récit capable d'en rendre compte.

De ce fait Kubrick se définit comme faisant à la fois partie des deniers grands cinéastes modernes, et des premiers auteurs post-modernes.

Ce n'est pas vouloir la rabaisser que de constater les limites de l'œuvre : même s'il reconnaît, dans la dernière partie de sa filmographie, toute l'autonomie et l'irréductibilité du point de vue féminin, le regard du cinéaste reste purement

masculin. Il est également totalement anthropocentré : d'une part il existe une rupture entre l'homme et l'animal, d'une façon qui rejoint paradoxalement le récit biblique (2001), d'autre part les rapport de l'homme avec la nature, pas davantage que celle-ci en tant que sujet propre, ne sont jamais abordés, alors qu'aujourd'hui ces préoccupations sont devenues essentielles, voire obsédantes. Les cinéastes de ce début du XXIème siècle, hommes et femmes, ne manquent pas du talent nécessaire pour traiter ces sujets. Mais pour notre plus grand plaisir leur art doit beaucoup à celui qui a tant mis en scène l'impossibilité de communiquer et transmettre⁹², avec nombre de citations et de pastiches assumés. Juchés sur les épaules de ce maître, leur regard porte plus loin, pour permettre à nous autres, spectateurs d'élargir l'horizon de notre imaginaire.

⁹² Ainsi donc, l'œuvre Kubrickienne appartiendrait à un genre pas si répandu celui des œuvres que l'on pourrait appeler contreperformatives : en se confrontant à l'impossibilité d'élaborer un récit, elle finit par surmonter cette impossibilité, ce que faisait également de façon très différente *Huit et demi* de Fellini, son contemporain

ANNEXE I : EWS Structures et fils narratifs



Le film se déroule sur plusieurs nuits, (l'action étant principalement nocturne), mais avec un découpage narratif qui ne recouvre pas cette périodicité [nous n'avons retenu que certains des éléments du synopsis participant à la construction du récit, pleinement conscient d'en négliger beaucoup d'autres, compte tenu de la densité du récit et de la richesse de son intertextualité]

Analyse

Première partie

PREMIÈRE NUIT :

La brève scène introductive se déroule le soir dans l'appartement des Harford décrivant un couple tombé dans la routine (1), puis, avec la soirée de Noël (2) chez Ziegler le film débute pour de bon et bascule dans l'onirisme, Bill rencontre Nick Nightingale(3), puis, pendant que Alice des fait draguer sans succès par un hongrois, Bill se voit proposer par deux belles jeunes filles d'aller « au bout de l'arc -en-ciel » (4), mais il est interrompu, par un appel d'urgence de Ziegler(5) : il doit réanimer la jeune prostituée (Mandy) (6) avec laquelle ce dernier se trouvait, victime d'une overdose de retour chez eux Bill et Alice font l'amour (8).

DEUXIÈME NUIT :

Après avoir fumé de la marijuana, Alice et Bill se disputent sur les événements de la veille et des conceptions respectives du désir et de la fidélité pour les hommes et les femmes et elle lui révèle le fantasme qu'elle avait eu de coucher avec un officier de marine (9).

Bill est alors appelée par une de ses patiente (10), Maria Nathanson, qui vient de perdre son père, va se marier, et finit par embrasser Bill fougueusement (11), il s'enfuit, tombe sur Domino (12) une prostituée, avec laquelle il est sur le point de passer à l'acte quand Alice l'appelle (13), il va ensuite voir Nick (14) qui lui parle des soirées orgiaques et lui donne le mot de passe (15).

Bill va dans le magasin de déguisement « Over the Rainbow » (16), pour se procurer déguisement + masque, incidemment le propriétaire du magasin surprend sa fille en sous-vêtements en compagnie de deux touristes Japonais (17).

Charnière narrative et climax

Bill rentre au manoir, déguisé et masqué, une jeune femme lui sert de guide parmi les ébats érotiques auquel il assiste, au moment où il allait conclure avec sa guide, une autre jeune femme, qui s'avérera être Mandy les interrompt pour le mettre en garde (18), puis il est interrompu à nouveau sous un faux prétexte (19), on le conduit dans la « salle de cérémonies » centrale où on lui demande le deuxième mot de passe (20), pour sortir du manoir, puis comme il l'ignore, de se démasquer (21) publiquement, la jeune fille masquée (Mandy) intervient et demande à être punie à sa place (22). Il est reconduit et on lui demande le silence complet (23).

Troisième partie

Bill rentre à l'aube chez lui trouve Alice entrain de rire dans son sommeil il la réveille, elle pleure et lui raconte son rêve dans lequel elle faisait l'amour avec l'officier de marine et beaucoup d'autres hommes et riant à l'idée que Bill les regardait (24).

LENDEMAIN MATIN DE LA DEUXIÈME NUIT :

Il passe voir Nick Nightingale (25) à son hôtel, visiblement celui-ci a été enlevé, non sans violence, il voulait remettre une enveloppe au réceptionniste mais il en a été empêché (26).

Bill retourne à « Over the Rainbow » (27), il retrouve les deux Japonais, ainsi que le propriétaire, qui semble tout disposer à lui prostituer sa fille (28), il rend le costume, mais le masque manque (29).

Il retourne au manoir : on ne le laisse pas pénétrer, une lettre menaçante lui est remise, lui demandant de cesser ses recherches (30). (Désormais il sera suivi en permanence)

TROISIÈME NUIT :

Le soir venu, il rappelle Marion mais tombe sur son futur mari Carl (31), il passe ensuite remettre un cadeau à Domino, elle est absente (32), mais tombe sur sa colocataire, avec laquelle il commence à flirter, mais celle-ci l'informe de la séropositivité de Domino (33), ce qui refroidit Bill.

La lecture du journal lui apprend incidemment la mort d'une ancienne reine de beauté d'une surdose qui n'est autre que Mandy (34).

Il va l'identifier à la morgue, en se faisant passer pour son médecin.

Puis il est appelé par Ziegler (35), qui lui explique qu'il est partie prenante dans la soirée, qu'il l'a fait suivre, et qui lui demande, tout en banalisant le sort de Nick (« qui va bien ») (36), et de Mandy (« une simple surdose ») (37) de ne plus se mêler de ça, non sans de lourdes menaces sous-jacentes.

Il rentre chez lui et retrouve le masque sur son lit (38), il s'effondre et raconte tout à Alice (39).

LENDEMAIN MATIN DE LA TROISIÈME NUIT :

Retour à la normale, fin du rêve, et conclusion « Fuck » (40).

Synthèse :

La **symétrie des premières des troisièmes parties**, autour de la charnière narrative est très marquée (mais pas parfaite : les événements se produisent dans un ordre pas strictement inversé : 1-40, 2-35, 9-24, 6-34, 10-31, 14-25, 15-26, 16-21, 17-28

Même si les situations ne se reproduisent pas « pour de vrai », du fait de la disparition des protagonistes, l'écho de l'action peut être un simple **rappel intra-diégétique** (3-36, 6-37)

Mais il existe en dehors de ce motif en miroir, bien d'autres correspondances : 4-16, 6-18-22, 22-34, 21-29-38

De façon frappante, le **fil narratif** est **sans cesse interrompu**, soit par des appels émanant d'un personnage qui est généralement hors champs (à l'exception de Mandy qui vient l'avertir en personne pendant la scène du manoir), soit le plus souvent pour empêcher la réalisation des fantasmes de Bill, soit parce que la personne que cherche Bill est absente (à l'exception de 10 et 35, qui servent uniquement à faire avancer le récit) : 5, 10, 13, 18, 19, 25, 30, 31, 32, 35

Un autre fil est la rémanence des **messages confidentiels, mots de passe, avis de décès ou de séropositivité : 15, 20, 23, 26, 30,33,34**

La structure narrative d'Eyes Wide Shut

Miroir, interruptions et rémanences

PREMIÈRE PARTIE Repères 1 à 17	CHARNIÈRE / CLIMAX Repères 18 à 23	TROISIÈME PARTIE Repères 24 à 40
--	--	--

Entrée dans le monde secret → Épreuve du manoir → Retours et dévoilements

1. CORRESPONDANCES EN MIROIR

Première partie		Troisième partie
1 Routine du couple	↔	40 Conclusion : « Fuck »
2 Soirée chez Ziegler	↔	35 Entretien avec Ziegler
9 Fantasma d'Alice	↔	24 Rêve d'Alice
6 Réanimation de Mandy	↔	34 Annonce de la mort de Mandy
10 Appel de Nathanson	↔	31 Appel : Carl répond
14 Retrouvailles avec Nick	↔	25 Nick absent de son hôtel
15 Mot de passe transmis	↔	26 Enveloppe empêchée
17 Fille et Japonais surpris	↔	28 Fille proposée à Bill

Correspondance vers la charnière : 16 (costume) ↔ 21 (démasquage).

Les échos ne suivent pas un ordre strictement inverse.

2. RAPPELS ET RÉSEAUX DE MOTIFS

Rapports intradiégétiques	3 ↔ 36 : Nick / 6 ↔ 37 : Mandy
Arc-en-ciel	4 ↔ 16 : invitation / magasin
Mandy	6 → 18 → 22 : secours, avertissement, sacrifice 22 ↔ 34 : sacrifice / mort annoncée
Masque	21 → 29 → 38 : dévoilé, manquant, retrouvé

3. FILS TRANSVERSAUX

Interruptions, appels et absence	Mots de passe et messages
5 Ziegler appelle : séduction interrompue.	15 Nick transmet le mot de passe.
10 Appel de Nathanson : départ de Bill.	20 Un second mot de passe est exigé.
13 Alice appelle : désir suspendu chez Domino.	23 À sa sortie, le silence est imposé à Bill.
18 Mandy avertit Bill : rencontre interrompue.	26 Nick empêché de laisser une enveloppe.
19 Faux prétexte : Bill conduit à la cérémonie.	30 Une lettre exige l'arrêt des recherches.
25 Nick absent : recherche contrariée.	33 La colocataire révèle le VIH de Domino.
30 Accès au manoir refusé ; lettre menaçante.	34 Le journal annonce la mort de Mandy.
31 Carl répond : Marion reste inaccessible.	
32 Domino absente : rencontre impossible.	
35 Ziegler appelle : explication et intimidation.	

Les appels 10 et 35 ralentissent le récit ; les autres repères suspendent le désir, interrompent l'action ou font obstacle aux recherches de Bill.

Annexe II Lacan et le regard (« les Ambassadeurs » [séminaire XI])



Nous avons évoqué Lacan, dont la théorie constitue une véritable philosophie du désir, pour comprendre le regard et sa signification dans le cinéma de Kubrick (plus particulièrement dans *CWO*, *Shining* et *EWS*), nous pouvons nous inspirer de ses travaux sur la peinture, en l'occurrence l'analyse du célèbre tableau de Holbein « les Ambassadeurs » (séminaire XI). Pour Lacan, le sujet est toujours trompé dans sa position de maîtrise, alors qu'il croit se trouver devant un tableau à la signification rassurante (deux riches humanistes de la Renaissance, entourés de représentation des arts et techniques, symbolisant les nouveaux champs de la connaissance et des possibilités humaines), l'attention du spectateur est captée par un détail impossible à analyser dans la position où il se trouve (une image blanchâtre, ressemblant à un « os de seiche », au centre du tableau), ce n'est qu'en se déplaçant latéralement qu'une autre réalité lui apparaît : il s'agit d'une tête de mort, déformée par anamorphose. Non seulement le spectateur n'est pas maître de ce qu'il regarde, mais le tableau lui-même participe activement à sa contemplation, c'est un piège à regard ; l'image qu'elle soit peinte, photographique ou cinématographique regarde peut-être tout autant le spectateur...

Pour Lacan, le stade du miroir est une étape clé du développement du moi : jusque-là l'enfant n'avait que des sensations morcelées, le fait de se reconnaître en tant que tel dans un miroir, (miroir qu'il faut entendre au sens très large, non seulement le reflet optique dans une surface réfléchissante, mais aussi et surtout la perception de soi-même dans le regard des autres), aboutit à la construction d'une unité du moi



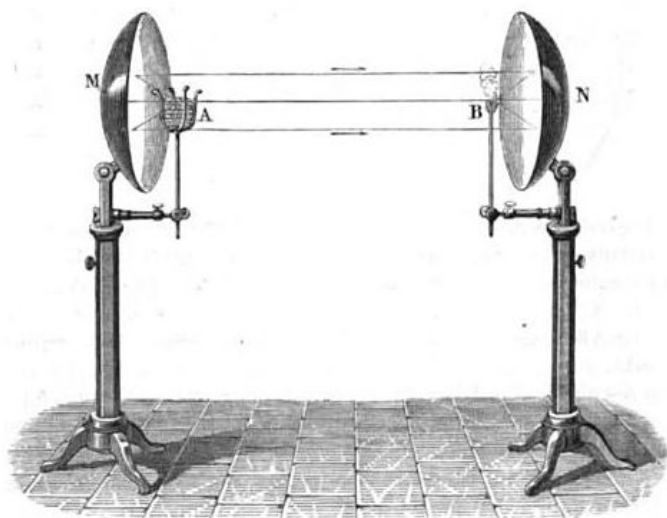
Annexe III : Miroirs ardents

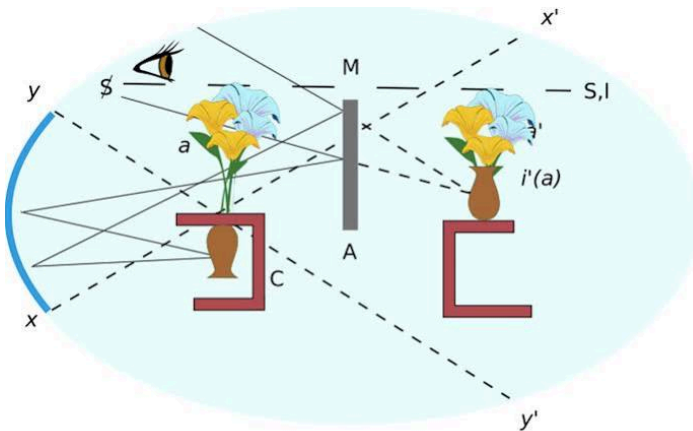
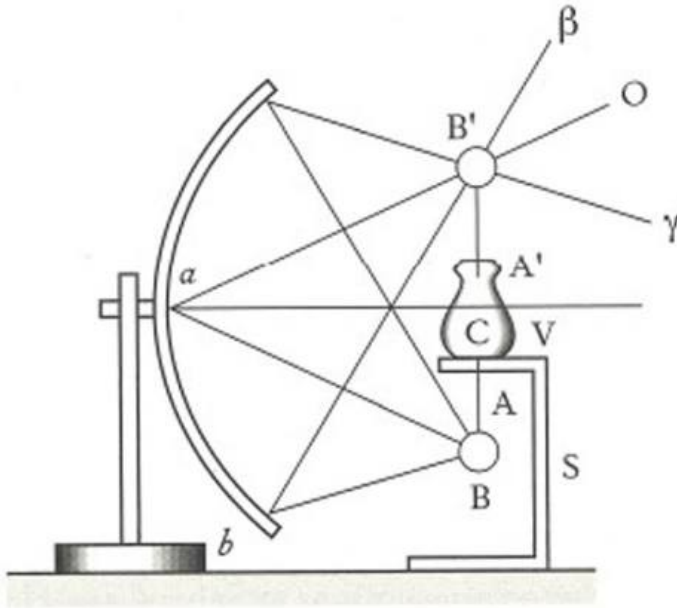


On appelle aujourd'hui miroirs ardents un dispositif expérimental utilisé notamment dans les cabinets scientifiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit de deux miroirs métalliques concaves (paraboliques) aux foyers desquels on peut placer des corbeilles, l'une contenant des charbons ardents, l'autre (le plus souvent) de l'amadou.

Lorsque les deux miroirs sont en face l'un de l'autre, la lumière rayonnée depuis les charbons ardents arrive sur l'amadou qui prend feu.

Ces appareils illustrent donc la propagation de la chaleur sous forme de rayonnement lumineux (rayonnement thermique) dans l'infrarouge essentiellement.





Le schéma optique de Lacan (ou expérience du bouquet renversé) représenté en bas est un modèle métaphorique emprunté à la physique (inspiré d'une expérience d'optique réelle du physicien Henri Bouasse représenté plus haut), sans entrer dans

la théorie lacanienne proprement dite⁹³, il nous paraît en tout cas très intéressant en ce qu'il considère l'objet du désir, et de façon générale, aussi bien le sujet et ses diverses instances ainsi que la représentation qu'ils se font des autres, comme le résultat de projections du désir, focalisées à partir d'images virtuelles imaginaires, ce qui pour le coup, nous rapproche beaucoup du cinéma de Kubrick, et en particulier de la scène du bain de Lady Lyndon et du poème de Durosoy .

⁹³introduit en 1954 dans son Séminaire I, pour articuler visuellement la formation du Moi, le fonctionnement du stade du miroir et l'interaction entre les trois registres : le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique.