Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Bordeaux Montaigne,

Spécialité études anglophones,

Présentée par Vincent JAUNAS.

Thèse dirigée par Jean-François BAILLON,

Préparée au sein du laboratoire EA CLIMAS

dans l'Ecole Doctorale de Bordeaux Montaigne.

La subjectivité au prisme de la réflexivité dans l'œuvre de Stanley Kubrick, ***De* 2001 : L'Odyssée de l'espace *à* Eyes Wide Shut**

Thèse soutenue publiquement le 06/12/2019 devant le jury composé de :

Jean-François BAILLON,
Professeur à l'Université Bordeaux-Montaigne, directeur

Christophe GELLY,
Professeur à l'Université Clermont-Auvergne, membre

Gaïd GIRARD,
Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale, membre

Loig LE BIHAN,
Professeur à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, membre

Anne-Marie PAQUET-DEYRIS,
Professeur à l'Université Paris X Nanterre, rapporteur

David ROCHE,
Professeur à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, rapporteur

Remerciements

Mes remerciements vont en priorité à Jean-François Baillon, pour son soutien de longue date, sa relecture attentive et ses nombreux conseils, toujours très éclairants et stimulants. Outre le soutien sans faille qu'il m'a apporté dans la découverte de la recherche depuis mon mémoire de Master, Jean-François Baillon m'a également permis de prendre part à de nombreuses activités de recherche, que son investissement a rendu possibles, ce pour quoi je lui suis également extrêmement reconnaissant.

Ces activités m'ont permis de rencontrer de nombreux chercheurs passionnés avec lesquels j'ai eu le plaisir d'échanger et de collaborer. Je tiens par conséquent à remercier Matt Melia, Filippo Ulivieri, Sam Azulys, James Fenwick, Nils Daniel Peiler, Simone Odino et bien d'autres, grâce à qui ces années, si souvent décrites comme un isolement, furent au contraire pour moi une expérience riche en échanges et en collaborations m'ayant ouvert bien des voies pour la rédaction de cette thèse. Je remercie tout particulièrement Jan Harlan, dont la rencontre fut l'un des événements marquants de cette entreprise. Sa gentillesse et sa disponibilité m'ont ému. Merci également à Sandro Landi, Chantal Duthu et toute l'Ecole Doctorale de Bordeaux-Montaigne, qui m'ont grandement soutenu lors des divers projets sur lesquels j'ai eu la chance de travailler.

Je tiens également à remercier ma mère, Françoise Jaunas, pour sa relecture très attentive m'ayant permis d'éviter nombre de coquilles et d'anglicismes, ainsi qu'Emilie Seguin, pour son soutien précieux, ses encouragements et son aide lors de la mise en page.

Enfin, je remercie Gaïd Girard, Anne-Marie Paquet-Deyris, David Roche, Loig Le Bihan et Christophe Gelly d'avoir accepté de former mon jury.

Sommaire

Introduction.....p.7

Partie I : Subjectivité et représentation.....p.21

1. La subjectivité à l'épreuve du regard.....p.22

1.1. Le grand imagier kubrickien, maître tyrannique d'un regard spectatoriel passif ?.....p.22
1.2. La pulsion scopique.....p.29
1.3. La mise en saturation du regard.....p.58
1.4. La saturation du regard : vers une révolution perceptuelle ?.....p.67
1.4.1. Kubrick et le modernisme cinématographique.....p.67
1.4.2. *2001 : L'Odyssée de l'espace*.....p.72
1.4.3. *Orange Mécanique* et *Barry Lyndon*.....p.82
1.4.4. *Shining,* l'attrait du cliché.....p.89
1.5. Le carcan de la subjectivité.....p.106
1.5.1. Subjectivité illusoire et monstration objective.....p.106
1.5.2. *2001 : L'Odyssée de l'espace,* en transition vers l'indiscernabilité.....p.112

2. Regard et objectivité.....p.123
2.1. Le monde comme représentation.....p.123
2.2. La subjectivité face à l'extériorité du monde.....p.143
2.3. Face à l'opacité du monde.....p.149
2.3.1. Bill face à l'opacité dans *Eyes Wide Shut*.....p.149
2.3.2. Onirisme et déréalisation.....p.153
2.3.3. L'hyperréalisme et le manque du visible.....p.162
2.3.4. La profondeur trompeuse.....p.181
2.3.5. Abîme du réel et mise en abyme.....p.193
2.3.6. Réflexivité et intersubjectivité.....p.208

3. La nécessité de la méta-représentation p.220
3.1. Entre identification et distanciation : *Orange Mécanique*.....p.220
3.2. Un cinéma réflexif contre la tentation de la représentation fascinante.....p.240
3.3. La prolifération de l'audiovision.....p.259
3.3.1. La désensibilisation au réel dans *Orange Mécanique*.....p.259
3.3.2. Image double et angoisse maniériste.....p.271
3.3.3. *Full Metal Jacket* et la prison du simulacre.....p.286
3.3.4. *Barry Lyndon*, l'image à double tranchant.....p.315

4. Vers le corps et l'esprit.....p.327

Partie II : Le corps et l'esprit.....p.331

1. L'herméneutique, aux limites de la raison.....p.332

1.1. Une dynamique d'ouverture.....p.332
1.1.1. L'adaptation selon Kubrick : entre enrichissement et dépouillement.....p.333
1.1.2. Œuvres ouvertes et problématiques insolubles.....p.352
1.2. Les limites de l'interprétation.....p.380
1.2.1. *2001 : L'Odyssée de l'espace*, aux bornes de la raison.....p.380
1.2.2. *Shining* et la tentation de la surinterprétation.....p.402
1.2.3. *Eyes Wide Shut*, hermétisme et paranoïa.....p.437
1.2.4. Un cinéma de l'absurde.....p.466

2. Le corps et ses affects.....p.477

2.1. Le corps réprimé.....p.477
2.1.1. Stanley Kubrick, critique du rationalisme ?.....p.477
2.1.2. *2001 : L'Odyssée de l'espace*, le corps à l'épreuve d'un devenir-machine.....p.489
2.1.3. La néantisation du corps dans *Barry London*.....p.508
2.1.4. *Eyes Wide Shut* : errance d'une subjectivité désincarnée.....p.524
2.2. Le grotesque.....p.536
2.2.1. Le grotesque comme conséquence du rationalisme.....p.536
2.2.2. *Orange Mécanique* : le corps bouffon.....p.542
2.2.3. *Shining* : l'oxymoronique désincarnation grotesque.....p.554
2.2.4. *Full Metal Jacket* : l'esprit de corps contre le corps grotesque.....p.562
2.3. Vers un dépassement du dualisme.....p.571
2.3.1. L'enfance, un être au monde idéal ?.....p.573
2.3.2. Le surhomme de *2001*, un posthumain d'esprit et de corps.....p.579
2.3.3. *Eyes Wide Shut* : réincarnation, retour au monde et intersubjectivité.....p.587
2.3.4. L'œuvre de Stanley Kubrick, un cinéma de l'esprit et du corps.....p.594

Conclusion.....p.599

Filmographie et bibliographie.....p.615

Introduction

Parmi les interrogations qui animent tout aspirant chercheur, il en est une que l'étude de l'œuvre de Stanley Kubrick rend particulièrement pressante : est-il possible d'analyser éternellement un même sujet ? Ne vient-il pas un temps où la recherche académique en a épuisé tous les aspects ? On peut sans crainte affirmer que les films du cinéaste font indéniablement partie des plus analysés de l'histoire du cinéma. Chacun s'accompagne d'une somme d'exégèses si imposante que leur recensement exhaustif paraît impossible. Si une telle bibliographie critique impressionne par son volume, elle frappe également par sa qualité.

Nombre de chercheurs prestigieux ont voué une partie de leurs travaux à l'analyse des films de Kubrick, à commencer bien sûr par Michel Ciment[1]. Depuis les années 1980, son livre, *Kubrick*, est considéré comme une référence parmi les études filmiques et son influence s'étend bien au-delà du seul cercle des spécialistes du cinéaste[2]. En France, cet ouvrage fut notamment suivi par celui du non moins prestigieux Michel Chion, *Stanley Kubrick : L'humain, ni plus ni moins*[3], tandis que dans le monde anglo-saxon, des universitaires tels que James Naremore[4], Thomas Allen Nelson[5] ou Robert Kolker[6] publièrent à leur tour des livres de référence sur le réalisateur. De plus, rappelons qu'en dehors des critiques de cinéma, certains des penseurs les plus influents de ces cinquante dernières années écrivirent également sur Kubrick, qu'il s'agisse d'analyses centrées sur ses films, comme le firent le critique littéraire Fredric Jameson[7] ou le philosophe Jean Baudrillard[8], ou simplement de brèves mentions s'inscrivant dans une réflexion plus vaste sur le cinéma, comme ce fut le cas pour un autre philosophe, Gilles Deleuze[9].

[1] Ciment Michel, *Kubrick.* Paris : Calmann-Lévy, 2004.

[2] Si grande est l'influence de cet ouvrage qu'il fut le sujet d'une conférence donnée par Philippe Rouyer à l'occasion d'un cycle que le Forum des Images consacra en 2009 aux textes canoniques des études filmiques. Seule œuvre traitant d'un cinéaste présentée à l'occasion de ce cycle, le livre de Ciment fut proposé à côté des grands textes théoriques de Sergei Eisenstein ou André Bazin.
Rouyer Philipe, *Michel Ciment, ''Kubrick''*, 2009. https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/michel-ciment-kubrick (Dernière visite le 22/02/2019).

[3] Chion Michel, *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus ni moins*. Paris : Cahiers du cinéma, 2005.

[4] Naremore James, *On Kubrick*. Londres : British Film Institute, 2007.

[5] Nelson Thomas Allen, *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.

[6] Kolker Robert Phillip, *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford : Oxford University Press, 2000 ; Kolker Robert Phillip, *The extraordinary image: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, and the reimagining of cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.

[7] Jameson Fredric, *Historicism in* The Shining, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html (dernière visite le 16/06/2018).

[8] Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation.* Paris : Galilée, 1981.

[9] Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit, collection "critiques", 1985.

En somme, la littérature axée sur Stanley Kubrick s'apparente à un édifice si imposant qu'il menace de ployer sous son propre poids ou, du moins, d'enterrer vivant tout nouveau venu s'aventurant à l'explorer. Depuis les années 1990, et tout particulièrement dans les années 2000 (à la suite du décès du cinéaste), de nombreuses analyses textuelles de l'œuvre kubrickienne ont vu le jour et ont apporté de nouvelles pierres à cet édifice. Contentons-nous ici de mentionner quelques auteurs s'étant focalisés sur tout ou partie de la filmographie du cinéaste : Sandro Bernardi[10], Jordi Vidal[11], Bill Krohn[12], Philippe Fraisse[13], Patrick Webster[14], Philip Kuberski[15] ou encore Elisa Pezzotta[16]. Mentionnons également les ouvrages collectifs édités par Geoffrey Cocks, James Diedrick et Glenn Perusek[17] ainsi que par Gary Rhodes[18].

Néanmoins, ces multiples publications ne signifient pas que la littérature centrée sur le cinéaste approche désormais un point de rupture. En effet, depuis les années 2000, la critique kubrickienne connaît un souffle nouveau, grâce à un développement par-delà les frontières de l'analyse textuelle traditionnelle. Jusqu'alors, bien que les auteurs mentionnés ci-dessus aient fait chacun preuve d'une sensibilité unique, leurs ouvrages étaient essentiellement caractéristiques de l'approche méthodologique ayant dominé les études filmiques depuis le milieu du XXe siècle. Ceux-ci ont cherché à interpréter les spécificités sémantiques et esthétiques des films du cinéaste et, pour ce faire, ont eu tendance à se focaliser sur les choix de narration, de montage, de photographie, de mouvements de caméra ou encore de décors qui caractérisent les œuvres, et ce, afin d'en dévoiler les qualités esthétiques et philosophiques. Selon une tradition héritée de la pensée structuraliste, chaque film y est en général analysé comme un microcosme hermétique, dont il s'agit d'éclairer les effets de sens et les structures formelles intrinsèques, indépendamment de son contexte de

[10] Bernardi Sandro, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Stanley Kubrick*. Presses universitaires de Vincennes, 1994.
[11] Vidal Jordi, *Traité du combat moderne : Films et fictions de Stanley Kubrick.* Paris : éditions Allia, 2005.
[12] Krohn Bill, *Le livre Stanley Kubrick.* Paris : Cahiers du cinéma, collection ''Grands cinéastes'', 2007.
[13] Fraisse Philippe, *Le cinéma au bord du monde, une approche de Stanley Kubrick.* Paris : Gallimard, 2010.
[14] Webster Patrick, *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from* Lolita *Through* Eyes Wide Shut. Jefferson: McFarland & Co, 2010.
[15] Kuberski Philip, *Kubrick's total cinema: philosophical themes and formal qualities*. New York : Bloomsbury, 2014.
[16] Pezzotta Elisa, *Stanley Kubrick: adapting the sublime*. Jackson : University Press of Mississippi, 2016.
[17] Cocks Geoffrey, Diedrick James, Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006.
[18] Rhodes Gary D (éd.), *Stanley Kubrick: essays on his films and legacy.* Jefferson : McFarland & Co*,* 2008*.*

production et de réception[19]. Les récentes approches ont permis à la critique kubrickienne de se développer par-delà ces frontières.

Divers chercheurs ont notamment initié une ouverture transdisciplinaire. Au vu de la diversité des centres d'intérêts du réalisateur, connu pour s'investir corps et âme dans tous les domaines de recherche associés à ses films, l'apport de spécialistes de disciplines autres que celle des études filmiques s'avère crucial pour mettre à jour les multiples facettes d'une œuvre si protéiforme. Tandis que les psychanalystes ont depuis longtemps étudié le travail d'un cinéaste dont l'intérêt pour les écrits de Sigmund Freud ou Carl Jung était un fait notoire de son vivant[20], ces dernières années ont vu l'émergence d'analyses effectuées par des spécialistes de disciplines on ne peut plus variées. Citons les ouvrages des musicologues Rémy Sanvoisin[21] et Kate McQuiston[22], ainsi que l'étude philosophique de Sam Azulys[23], les articles de la spécialiste en histoire de l'art Dijana Metlić[24] ou encore le livre de l'historien des sciences Piers Bizony[25].

Mentionnons également l'apport récent des études actorales, même si celles-ci ne peuvent être à proprement parler qualifiées d'approche transdisciplinaire. Longtemps, la performance des acteurs, bien que formant une part non négligeable de toute œuvre cinématographique, fut délaissée par les études filmiques, traditionnellement ancrées dans une approche auteuriste privilégiant l'analyse d'éléments tels le montage, la photographie ou les mouvements de caméra, à tel point que nous considérons ici cette approche comme exogène aux études filmiques traditionnelles. Un tel constat n'en est que plus vrai concernant la recherche sur Kubrick, cinéaste

[19] Nous ne souhaitons pas suggérer ici que les auteurs mentionnés précédemment ignorent le contexte de production et de réception des films de Kubrick, mais simplement que leurs analyses reposent sur une méthodologie excluant tout élément extra-filmique. A titre d'exemple, chaque nouveau chapitre de l'ouvrage de Chion débute par la présentation du contexte de production d'un film, puis de sa réception. Débute ensuite l'analyse de l'œuvre à proprement parler. Il s'agit dès lors d'en mettre à jour les caractéristiques principales, le film étant considéré comme un objet autonome, étudié indépendamment des aléas de sa création et de sa réception. Chion Michel, *op. cit.,* 2005.

[20] Citons à titre d'exemple l'analyse d'Emanual Swhartz, qui fut président du *Postgraduate Centre for Mental Health* de New York, sur laquelle nous reviendrons, notamment en raison du fait que Kubrick, qui en détenait une copie désormais conservée aux Archives, montra de l'intérêt pour une telle lecture psychanalytique. Swhartz Emanual, *A psychiatric analysis of Kubrick's "Clockwork Orange"*, *in* The Stanley Kubrick Archives, University of the Arts London (SKA UAL), 1978, SK/13/7/11.

[21] Sanvoisin Rémy, *Kubrick et la musique*. Paris : éditions J. Vrin, 2014.

[22] Mcquiston Kate, *We'll meet again: musical design in the films of Stanley Kubrick*. Oxford University Press, 2013.

[23] Azulys Sam, *Stanley Kubrick : une odyssée philosophique*. Chatou : éditions de la Transparence, 2011.

[24] Metlić Dijana, "Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In *the Garden of Earthly Delights*", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.105-125. Citons également Metlić Dijana, "Unmasking the Society: The Use of Masks in Kubrick's Films'', in *Cinergie,* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7338 (dernière visite le 23/02/2019)

[25] Bizony Piers. *2001, le futur selon Kubrick*. Paris : Cahiers du cinéma, 2000.

dont les œuvres, fréquemment associées à une froideur misanthrope, furent souvent analysées au prisme de l'exploration de grandes interrogations morales ou philosophiques, délaissant ainsi leur dimension humaine et, par conséquent, les subtilités qu'apporte toute stratégie actorale à la caractérisation des personnages[26]. D'abord pointée par James Naremore, par ailleurs auteur de l'un des ouvrages de référence des études actorales[27], l'importance de la direction d'acteurs chez Kubrick fut récemment confirmée par les articles de Marie Sharon Carnicke[28], Dennis Bingham[29] ou James Fenwick[30].

- Ouverture des archives et développement des études empiriques

Si la transdisciplinarité a initié plusieurs pistes de recherche nouvelles, la plus spectaculaire évolution dans la critique kubrickienne eut lieu à la suite de l'ouverture au public des archives de Stanley Kubrick en 2007. Celles-ci, conservées à la *University of the Arts London*, s'avérèrent une inestimable mine d'informations que les chercheurs se sont empressés d'exploiter. Le penchant de Stanley Kubrick pour la conservation de la moindre note de travail, associé à sa légendaire méticulosité, donna lieu au stockage d'une quantité impressionnante de documents éclairant le travail de pré-production, de production et de post-production du cinéaste et de ses équipes, auxquels s'ajoutent de nombreuses pièces annexes, telles que la correspondance qu'entretint Kubrick avec d'autres cinéastes ou avec des anonymes, ou encore le contenu de sa bibliothèque personnelle. Au total, environ 873 mètres linéaires d'étagères sont nécessaires à la conservation de ces archives[31], dont on comprend dès lors l'impact sur les études consacrées au cinéaste. Une

[26] Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.*, 2018, p.222.
[27] Naremore James et Viviani Christian (trad.). *Acteurs : le jeu de l'acteur de cinéma*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.
[28] Carnicke Sharon Marie. "The Material Poetry of Acting: "Objects of Attention", Performance Style, and Gender in *The Shining* and *Eyes Wide Shut*" in *Journal of Film and Video*, vol. 58, no 1/2, 2006, pp. 21-30.
[29] Bingham Dennis, "Kidman, Cruise and Kubrick: A Brechtian Pastiche"*,* in Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance.* Detroit : Wayne State University Press, 2004
[30] Fenwick James, ''Performing the man-ape in the 'Dawn of Man': Daniel Richter and the American Mime Theatre'', in Fenwick James (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.63-78.
[31] Information donnée par Richard Daniels, responsable des Archives jusqu'en 2018, au cours d'un entretien personnel.

nouvelle mouvance critique a ainsi émergé et mis l'accent sur des études empiriques analysant le processus de production et de réception des films, insistant sur l'aspect collaboratif du travail du cinéaste, ou encore sur la construction de son image médiatique. Citons l'imposant ouvrage collectif, *Stanley Kubrick: New Perspectives*[32]**,** ainsi que les nombreux travaux de Peter Krämer[33], de Nathan Abrams[34] ou encore de Filippo Ulivieri[35].

En dépit de la traduction en français des livres *Les Archives Stanley Kubrick*[36] et *Le Napoléon de Stanley Kubrick : Le meilleur film jamais tourné*[37]*,* ayant permis la large diffusion d'un certain nombre de documents issus des archives, cette mouvance, bien que désormais dominante au Royaume Uni, a encore peu impacté la recherche francophone. A notre connaissance, seul l'ouvrage de Loig Le Bihan, *Shining au miroir*[38]*,* exploite les ressources des archives[39]. Contrairement à la majorité des chercheurs cités précédemment, Le Bihan conserve une visée analytique : l'auteur prend appui sur une recherche documentaire poussée afin de proposer une nouvelle lecture d'une œuvre de Kubrick (en l'occurrence, *Shining*). C'est la démarche qui sera adoptée au cours de notre analyse. Nous partageons en effet le constat de certains universitaires, qui regrettent que l'ouverture des archives ait entraîné, du moins en Angleterre, une hégémonie des études empiriques qui, dans l'optique de rétablir des vérités factuelles, ont conduit à un rejet de toute démarche interprétative au profit d'une approche exclusivement historique. Selon Robert Kolker, « certains universitaires estiment [désormais] qu'aucun travail sérieux sur Kubrick ne peut se passer de recherches extensives en archives, que la critique et l'analyse doivent se restreindre à

[32] Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: new perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015.
[33] Citons notamment Krämer Peter, *2001: A Space Odyssey.* Londres : BFI Film Classics, 2010 ; Krämer Peter, *A Clockwork Orange*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2011.
[34] Abrams Nathan, *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual.* New Brunswick : Rutgers University Press, 2018.
[35] Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.221-242.
[36] Castle Alison (éd.), *Les Archives Stanley Kubrick*. Cologne : Taschen, 2016.
[37] Castle Alison, *Le Napoléon de Stanley Kubrick : le meilleur film jamais tourné.* Cologne : Taschen, 2017.
[38] Le Bihan Loig, *Shining au miroir : surinterprétation.* Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2017.
[39] Citons également les traductions en français d'articles de Peter Krämer et James Fenwick publiés récemment : Krämer Peter, « Le futur de l'humanité, Alors et maintenant », in Azulys Sam et Robinson Christopher (éd.), *2001, l'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick, au carrefour des arts et des sciences.* Paris : Les éditions de l'école Polytechnique (à paraître) ; Fenwick James, « 'Une publicité pour Dieu et pour le programme spatial' : *2001, l'odyssée de l'espace* et le Festival international du film de Moscou de 1969 », in *ibid.*

l'explicitation des données factuelles archivées à Londres. Cela signifie-t-il que l'analyse textuelle – la lecture des films envisagés comme des entités autonomes – n'est plus valide ? »[40].

Pour Fenwick, ces approches historiques doivent au contraire favoriser de nouvelles exégèses, débarrassées des scories de certaines des analyses précédemment en vigueur grâce à l'appui de supports factuels garantissant, sinon leur validité, du moins leur concordance à la réalité qui fut celle de la création et de la réception des films : « en révisant les approches textuelles des études kubrickiennes grâce à l'apport des nouvelles études empiriques, nous pouvons atteindre une compréhension plus vaste des moyens par lesquels la méthode de production développée par Stanley Kubrick lui a permis de créer une esthétique unique »[41]. De même, Peter Krämer considère que les études empiriques ne peuvent en aucun cas invalider une analyse textuelle, l'interprétation d'une œuvre d'art ne nécessitant pas de prendre en compte la vérité factuelle de sa production, mais estime néanmoins que ces études doivent permettre de contredire des croyances erronées qui, explicitement ou implicitement, ont altéré la perception critique des films de Kubrick et entraîné certains universitaires dans des voies interprétatives fondées sur des rumeurs ou des inexactitudes[42].

En puisant, tant dans nos propres recherches en archives, que dans les études publiées ces dernières années, nous ambitionnons de proposer une analyse textuelle nourrie des apports majeurs des études empiriques. Trois axes seront privilégiés : à l'instar de la méthodologie adoptée par Le Bihan, les films du cinéaste seront comparés aux diverses ébauches de leur scénario, qui témoignent de l'évolution de chaque projet et permettent de mettre en lumière la spécificité esthétique des films à l'aune des directions alternatives qu'ils auraient pu prendre. Nous nous attarderons également sur la construction de l'image médiatique du cinéaste, et considérerons la

[40] Kolker Robert Philip, *The Legacy of Stanley Kubrick and the Kubrick Archives.* https://blog.oup.com/2017/07/stanley-kubrick-archives/ (dernière visite le 17/03/2019).
Toutes les citations issues de références citées en anglais ont été traduites par nos soins. Au vu de la difficulté d'accès propre aux documents conservés en archives, la version originale de chaque citation issue des archives sera retranscrite *in extenso* dans les notes de bas de page.

[41] Fenwick James (éd.), *Understanding Kubrick's 2001: A Space Odyssey.* Bristol : Intellect, 2018, p.11.

[42] Propos recueillis à l'occasion du colloque universitaire *A Clockwork Symposium,* University of the Arts London, novembre 2018. L'universitaire se référait alors au mythe voulant que *2001 : L'Odyssée de l'espace* fut sauvé de l'échec financier par son succès auprès des jeunes issus de la contre-culture, enclins à consommer des drogues hallucinatoires avant la projection du film. On comprend comment une telle croyance a aisément pu influencer la production critique, tandis que le rétablissement d'une vérité factuelle (le film fut un succès financier grâce à l'engouement d'un public d'âge et d'horizons variés) force à une réévaluation d'un film réputé trop opaque pour satisfaire un public habitué à un format narratif classique.

façon dont cette persona unique permet d'influencer la réception de ses œuvres. Enfin, certains documents employés par Kubrick lors de la pré-production des films (ouvrages universitaires, documents iconographiques) nous permettront d'étayer diverses analyses ponctuelles.

- La subjectivité chez Stanley Kubrick

L'ambition méthodologique qui est la nôtre, soit l'élaboration d'une analyse textuelle enrichie des apports transdisciplinaires et empiriques, a pour objet l'étude de la subjectivité chez Stanley Kubrick, dans la lignée des réflexions initiées par Mario Falsetto. Publié en 2001, son livre *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*[43] offre une analyse narratologique de l'œuvre du cinéaste qui met au jour les multiples stratégies employées par celui-ci afin de représenter la subjectivité des personnages. Cet ouvrage n'a pas provoqué d'évolution majeure dans les études kubrickiennes, nombre d'analyses publiées *a posteriori* en faisant étonnamment peu mention : à titre d'exemple l'ouvrage de Patrick Webster, publié neuf ans après celui de Falsetto, n'y fait référence qu'à une reprise, dans ses annexes (et ne mentionne nullement sa thèse principale)[44].

Cependant, il nous semble que l'étude de Falsetto permet d'initier une réévaluation d'ampleur des interprétations des films de Kubrick. L'approche narratologique adoptée par l'auteur lui permet de mettre en lumière la complexité narrative des films étudiés. Il souligne notamment la multiplicité des procédés permettant à *Orange Mécanique, Shining* et *Eyes Wide Shut* d'instaurer un point de vue subjectif, soit de suggérer que le spectateur voit le monde diégétique tel que filtré par la perception d'un personnage. Falsetto montre qu'avec *Orange Mécanique* et *Eyes Wide Shut,* Kubrick exploita toutes les possibilités du médium cinématographique afin de suggérer que les événements perçus par les spectateurs traduisent la perception subjective des protagonistes centraux, en l'occurrence Alex De Large et Bill Harford[45]. Quant à *Shining,* l'auteur souligne au

[43] Falsetto Mario, *Stanley Kubrick: a Narrative and Stylistic Analysis*. Westport, Connecticut : Praeger, 2001.
[44] Webster Patrick, *op. cit.,* 2010, p.242.
[45] Falsetto affirme par exemple que « *Orange Mécanique* est l'exemple le plus cohérent d'une représentation de la subjectivité d'un personnage via des distorsions visuelles de toute l'œuvre de Kubrick ». *Ibid.,* p.119.
Au sujet d'*Eyes Wide Shut,* il écrit : « Si l'on considère que les premières séquences du film, qui incluent la soirée chez Ziegler et la confession d'Alice à son mari, sont ancrées dans une forme de réalité reconnaissable, l'essentiel de ce qui

contraire la multiplicité des points de vue qui structurent le film[46]. Si *Full Metal Jacket* offre une situation intermédiaire (certains plans subjectifs alternent avec d'autres plus neutres), l'auteur indique que Kubrick a également exploré les possibilités d'une mise en scène bien plus distanciée avec *Barry Lyndon* et *2001 : L'Odyssée de l'espace* (cette mise en scène distanciée contrastant, dans *2001,* avec un dernier chapitre entièrement subjectif, comme nous le verrons).

L'ouvrage de Falsetto incite par conséquent tout chercheur à prêter attention à la complexité narrative des films, qui alternent entre diverses stratégies d'expression de la subjectivité. Néanmoins une telle démarcation soulève nécessairement des interrogations quant aux qualificatifs de « subjectif » et « objectif ». En effet, le fait qu'un plan ne représente pas la subjectivité d'un personnage signifie-t-il qu'il peut être qualifié d'objectif, dès lors qu'au cinéma, la caméra représente nécessairement un point de vue déterminé par une subjectivité auctoriale ? Falsetto se montre conscient de cet enjeu : « Lorsque nous affirmons qu'une scène est présentée de façon objective, cela ne veut bien sûr pas dire qu'elle est complètement neutre et dénuée de biais »[47]. Cette interrogation n'est cependant pas le sujet de l'auteur. Il s'agit toutefois d'un questionnement fondamental au vu de l'esthétique kubrickienne, le cinéaste mettant toujours en avant le caractère nécessairement subjectif de la monstration cinématographique, dont le spectateur ne peut jamais oublier qu'elle est l'émanation de la volonté d'une figure auctoriale : aucun plan, chez Kubrick, n'offre au public le loisir d'oublier le caractère fondamentalement subjectif de l'audiovision.

Une telle précision s'avère centrale puisqu'elle souligne le caractère réflexif d'une œuvre qui, de film en film, interroge la relation unissant l'audiovision à la subjectivité qui en est la source et, ce faisant, renvoie également les spectateurs à leur propre subjectivité, celle-ci se voyant constamment invoquée par des films qui ne cessent de souligner leur qualité discursive.

suit peut être vu comme étant filtré par la subjectivité de Bill ou, tout du moins, comme une représentation poétique de son intériorité ». *Ibid.,* p.133.

[46] *Ibid.,* pp.122-130.

[47] *Ibid.,* p.141.

- **Subjectivité et réflexivité**

Se focaliser sur les effets réflexifs de l'œuvre de Kubrick permet par conséquent de faire émerger les constantes esthétiques et philosophiques qui président, chez le cinéaste, à sa conception du lien unissant individualité et extériorité, ainsi qu'entre le moi et autrui, tant la spécularité des films souligne le rapport problématique (et donc stimulant) qu'entretient le cinéma, art de la captation photographique du monde matériel autant qu'objectivation d'une vision de ce monde, à la subjectivité. Etudier la subjectivité au prisme de la réflexivité permet ainsi de mettre à jour la conception kubrickienne du cinéma comme miroir de la subjectivité humaine, telle que mise en pratique dans ses œuvres.

Or une telle approche est justement rendue possible par les apports récents des études transdisciplinaires et empiriques, tant ceux-ci ont permis de mettre à jour la multiplicité des stratégies réflexives élaborées par le cinéaste. Bien sûr, les films de Kubrick sont truffés de procédés réflexifs majeurs, et les chercheurs n'eurent pas à attendre l'apport des approches récentes pour les commenter. Pensons par exemple au film dans le film d'*Orange Mécanique,* qui permet au gouvernement, par l'intermédiaire d'une drogue, de réduire le délinquant Alex à l'impuissance. La mise en abyme du rapport spectatoriel au film est évidente, et entraîna par exemple Robert Benayoun à écrire, dès 1972, qu'*Orange Mécanique* est « l'une des plus puissantes mises en cause du cinéma par lui-même »[48]. Néanmoins, les nouvelles perspectives ouvertes récemment offrent un panorama plus exhaustif de la réflexivité kubrickienne. Les études actorales permettent notamment de mettre à jour des stratégies de direction d'acteur qui, de diverses manières, participent de la réflexivité des films, qu'elles donnent la possibilité de manipuler l'identification empathique du spectateur, de le distancier du monde diégétique, ou de dépeindre une variété de rapports au monde de la part des personnages eux-mêmes.

De même, les études empiriques et les documents d'archives éclairent certains traits fondamentaux des effets réflexifs kubrickiens, notamment grâce à une meilleure compréhension du processus de production du cinéaste permettant d'éviter certains biais interprétatifs

[48] Benayoun Robert, « Stanley Kubrick le libertaire (sur "A Clockwork Orange") », in *Positif* n°139, juin 1972, p.35

communément admis, mais aussi via la mise en évidence de la construction médiatique de la persona kubrickienne, si influente dans l'expérience spectatorielle. Enfin, celles-ci dévoilent l'histoire de la réception des films. Or étudier la façon dont les spectateurs répondent aux films permet, en retour, d'éclairer la manière dont ces derniers façonnent leur réception. Ainsi, les études empiriques ouvrent l'analyse filmique par-delà les frontières textuelles propres à la tradition issue du structuralisme, et rappellent qu'un film doit être abordé comme une zone d'interaction entre texte filmique, subjectivité auctoriale et subjectivité spectatorielle. Ces apports nous permettront par conséquent d'explorer la façon dont la réflexivité kubrickienne fait de la relation entre le spectateur, la figure auctoriale, les personnages et le monde diégétique, la dynamique révélant les conceptions esthétiques et philosophiques de la subjectivité qui sous-tendent les films.

- Choix du corpus

Notre analyse ambitionne de démontrer que, par-delà la diversité apparente des thématiques abordées par le cinéaste dans ses films (la propension de Kubrick à multiplier les genres cinématographiques, les tons et les sujets, est connue), celui-ci fait preuve d'une grande cohérence dans ses réflexions sur la subjectivité, même s'il s'avérera nécessaire de signaler certaines spécificités attestant d'une évolution dans la conception du cinéaste. Notre corpus sera par conséquent composé d'un ensemble filmique suffisamment vaste pour dévoiler aussi bien sa diversité esthétique et générique apparente que sa cohérence profonde.

Le premier film de notre corpus, *2001 : L'Odyssée de l'espace* (1968), coécrit avec Arthur C. Clarke qui publia en parallèle une version romanesque de la même histoire, est une macro-exploration du devenir de l'humanité, qui dépeint à la fois l'émergence de l'espèce, son évolution technologique lui permettant de se lancer à la conquête de l'espace, sa capacité à créer une intelligence robotique à même de concurrencer la sienne et, enfin, sa mutation en un être posthumain, tout en postulant l'existence d'une intelligence extra-terrestre infiniment supérieure à la sienne. Face à cette œuvre canonique de la science-fiction, l'appartenance d'*Orange Mécanique* (1971) à ce même genre paraît toute relative. Adapté du roman d'Anthony Burgess (*A Clockwork*

Orange, 1962), le film dépeint bien un monde futur, mais situé dans une Angleterre dystopique qui est l'occasion de dresser une parabole acerbe de problèmes sociaux éminemment contemporains. En effet, il suit les aventures d'Alex, un jeune délinquant qui, après son arrestation pour meurtre, sera soumis à un projet béhavioriste visant à l'empêcher d'exprimer la moindre pulsion violente, les stratégies de répression gouvernementales s'opposant à la violence anarchique de l'individu. Bien qu'*Orange Mécanique* appartienne au même genre que *2001,* la tradition de science-fiction dans laquelle il s'inscrit est, par conséquent, davantage semblable à cette mouvance qui, entre *Le Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, évoque le futur pour mieux penser le présent.

Le contraste entre cette œuvre et celle que Kubrick réalisa par la suite, *Barry Lyndon* (1975), est davantage prononcé encore. L'ultraviolence d'Alex laisse en effet place à la retenue et à la bienséance propres au XVIIIe siècle dans ce film historique, adaptation des *Mémoires de Barry Lyndon* (*Memoirs of Barry Lyndon, Esq., By Himself*) de William Makepeace Thackeray (1844), relatant les mésaventures de Barry, jeune parvenu irlandais qui, après avoir réussi à s'immiscer au sommet de la société aristocratique anglaise, se verra inexorablement entraîné vers la déchéance. Le rythme lent et l'esthétique picturale du film s'opposent à la tension exacerbée de *Shining* (1980), seul film d'horreur réalisé par Kubrick, adapté du roman *Shining, l'enfant lumière* de Stephen King (*The Shining,* 1977). La descente dans la folie meurtrière de Jack, père de famille poussé au meurtre par les fantômes de l'hôtel isolé au milieu du Colorado dans lequel il travaille comme gardien, donne lieu à un huis clos où surnaturel et drame psychologique s'entremêlent. Avec *Full Metal Jacket* (1987), adapté du livre du Gustav Hasford *Le merdier* (*The Short Timers,* 1979)*,* le cinéaste renoue avec l'un de ses genres de prédilection, le film de guerre (il en est cependant le seul représentant dans notre corpus). Entre une première partie focalisée sur l'entraînement de recrues au centre de formation des Marines de Parris Island et une seconde qui explore leurs péripéties une fois au front, le film montre la Guerre du Vietnam telle que perçue par des soldats américains tout juste sortis de l'adolescence. Douze ans après *Full Metal Jacket,* le dernier film du réalisateur, *Eyes Wide Shut* (1999), inspiré de *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler (*Traumnovelle,* 1925), offre un ultime revirement générique, le cinéaste explorant cette fois la sphère de l'intime, à travers la mise en scène d'un couple dont le mariage est menacé après que la femme, Alice, a avoué à son mari avoir déjà fantasmé de le quitter pour s'enfuir avec un inconnu. S'ensuit une période d'errance pour le mari, Bill, qui l'amène à être témoin d'une mystérieuse orgie organisée par un groupuscule occulte.

Même si nous nous permettrons d'évoquer brièvement d'autres œuvres lorsque cela s'avérera utile, cette analyse se focalisera ainsi sur les six derniers films de Kubrick. Nous pensons en effet que le corpus choisi représente l'œuvre de maturité du cinéaste, à travers laquelle se déploie une articulation de la subjectivité qui, dans ses précédents films, ne se manifestait pas aussi pleinement. Comme l'indique Peter Krämer, ce n'est qu'à partir de *Docteur Folamour* que Stanley Kubrick bénéficia d'une puissante liberté décisionnelle tout en réalisant des films au budget et à la portée commerciale conséquents[49]. Or, au vu de l'importance que revêtira la question de la subjectivité auctoriale dans notre analyse, l'étude des œuvres précédentes du réalisateur aurait nécessité d'envisager la façon dont celles-ci furent le résultat d'un conflit entre plusieurs pouvoirs décisionnels, ce qui mériterait une étude à part entière. Nous verrons, de plus, que *Lolita* et *Docteur Folamour* peuvent être considérés comme des œuvres transitionnelles, du moins en ce qui concerne la notion de subjectivité.

- Plan de thèse

Dans une première partie, nous nous concentrerons sur le regard, point focal de la subjectivité chez Kubrick que dévoile la spécularité de son cinéma. En considérant l'œil comme l'espace liminaire qui joint (ou sépare) intériorité et extériorité, nous déterminerons les spécificités d'une subjectivité qui se construit en réaction à une extériorité multiple et complexe. Bien sûr, la vue est également le sens primordial qui, avec l'ouïe, détermine l'expérience cinématographique. Par conséquent, cet angle d'analyse nous entraînera à étudier en profondeur les multiples procédés réflexifs permettant à Kubrick d'envisager les potentialités et les limites du cinéma en tant que médium d'interaction entre la subjectivité et l'extériorité. Nous verrons que, si ses films dévoilent la capacité du 7ème art à agir tel un outil d'émancipation perceptuel et cognitif, ils suggèrent également que le cinéma peut devenir un instrument de désubjectivation du spectateur.

Après cette approche, qui nous aura permis de commencer à théoriser la façon dont le réalisateur façonne un cinéma dont les qualités spéculaires interrogent la subjectivité, il sera

[49] Krämer Peter, "Complete Total Final Annihilating Control", in Ljujic et al. (éd.), *op. cit.*, 2015, p.60.

nécessaire d'étudier, dans une seconde partie, la manière dont celui-ci pousse les spectateurs à constater les écueils de la conception philosophique majeure de la subjectivité qu'est le dualisme, à travers l'exploration d'une scission des deux pôles constitutifs de l'humain que sont la cognition et la corporalité. Nous verrons que les films, alors même qu'ils font état de subjectivités incapables de conjuguer leur existence à la fois corporelle et mentale, s'inscrivent à l'encontre d'une telle scission en élaborant un rapport intellectuel et sensuel avec leurs spectateurs. Pour ce faire, nous analyserons dans un premier temps les réflexions méta-herméneutiques des films, soit la façon dont ceux-ci entraînent un ensemble de réactions herméneutiques de la part des spectateurs tout en incitant ceux-ci à en envisager les faiblesses, et, à travers elles, à contempler les limites d'une forme de pensée rationnelle et analytique. Dans un second temps, nous analyserons la représentation des corps chez Kubrick. Si la monstration du corps ne relève pas à proprement parler d'un effet réflexif, nous verrons cependant qu'elle s'inscrit dans une dynamique réflexive interrogeant à la fois les biais idéologiques de la société façonnant ces corps et les biais perceptuels des sujets les percevant, complétant ainsi la réflexion critique du dualisme initiée par la réflexion méta-herméneutique des films.

Nous souhaitons ainsi montrer à quel point les qualités réflexives de ses films permettent à Kubrick d'instaurer un cinéma miroir des affres d'une subjectivité humaine aux prises avec une réalité complexe et multiple.

PARTIE I : Subjectivité et représentation

« *Tous les films sont, en un sens, de faux documentaires. On essaie de se rapprocher le plus possible de la réalité, seulement ce n'est pas la réalité* »

Stanley Kubrick

1. La subjectivité à l'épreuve du regard

1.1. Le grand imagier kubrickien, maître tyrannique d'un regard spectatoriel passif ?

- **Une figure auctoriale dominatrice**

Le rapport que Kubrick instaure entre le spectateur et le grand imagier[50] est, à première vue, un rapport de dominé à dominant. Le réalisateur produit en effet le sentiment d'un grand imagier tout puissant, maître cinématographique implacable, tant par son esthétique (ses films se caractérisent par des images symétriques, un montage précis, des mouvements de caméra maîtrisés et une grande méticulosité dans l'élaboration des décors et de la bande son, qui mettent l'accent sur l'étendue du contrôle qu'exerce la subjectivité auctoriale sur sa création) que par sa propre persona, Kubrick étant communément perçu comme un génie autoritaire qui, fort de la liberté créatrice totale que lui accordaient les studios (qu'il s'agisse de la MGM pour *2001* puis de la Warner Bros. pour tous ses films suivants), put laisser libre cours à un perfectionnisme radical, et ce, afin de maîtriser chacun des éléments de ses œuvres, jusqu'aux plus infimes détails. Filippo Ulivieri résume sa réputation ainsi :

> La perception traditionnelle de Kubrick est relativement étrange : un technicien hors pair, un perfectionniste insatiable à tendance maniaque, un patron tyrannique envers son équipe et ses acteurs, un auteur cryptique, un homme

[50] Ce concept, forgé par le narratologue Albert Laffay, désigne l'instance narrative suprême d'un film, soit la subjectivité auctoriale à l'acte derrière tout objet cinématographique. Il s'agit de la volonté à laquelle le spectateur peut imputer l'existence du film (ce qui est vu et entendu n'est pas qu'une succession aléatoire d'images et de sons, mais un film, car une instance subjective nous donne ces sons à entendre et ces images à voir). Comme l'explique Pierre Beylot, le concept de grand imagier rappelle la déité ordonnatrice de Voltaire (le « grand horloger »). L'auteur la compare également à un « maître de cérémonie ». Beylot Pierre, *Le récit audiovisuel*. Paris : A. Colin, 2005, p.64.
Instance abstraite, le grand imagier ne doit pas être confondu avec le véritable artiste à l'origine des films. Néanmoins la persona du cinéaste peut bien entendu influencer la conception spectatorielle du grand imagier dans ses oeuvres.

progressivement aliéné du monde physique, qui n'accorde jamais d'interviews, n'est jamais vu en public, qui ''reste assis dans l'ombre, entouré d'ordinateurs et de machines, et contrôle la planète. Un Docteur Mabuse n°02''[51]

Cependant, bien que l'extrême méticulosité du réalisateur ne fasse aucun doute, plusieurs chercheurs, se basant sur des études empiriques, et notamment un travail en archives, ont récemment contesté la réputation démiurgique de Kubrick, qu'ils jugent excessive. Graham Allen critique notamment « la science froide et rationnelle de la critique académique [qui tend à supposer l'existence] d'un niveau de contrôle et d'intentionnalité presque divins dans les films de Kubrick »[52]. Le chercheur reproche à la critique institutionnelle d'avoir amplifié l'image d'un cinéaste démiurge, la jugeant coupable d'avoir conféré au réalisateur une aura telle que le spectateur ne peut que considérer un film de Kubrick comme l'œuvre d'un auteur tout-puissant.

Pour autant, plusieurs études empiriques récentes ont également permis de suggérer que la persona démiurgique du Kubrick fut activement construite par ce dernier. Filippo Ulivieri affirme qu'à l'inverse des déclarations des proches du cinéaste qui tendent à accuser les médias d'avoir construit cette persona, celle-ci avait précédemment été encouragée, voire créée, par Kubrick lui-même[53]. S'il est impossible d'affirmer que le réalisateur ait pu constituer cette image de toutes pièces, les exemples sélectionnés par Ulivieri suggérant que Kubrick l'aurait tout au moins encouragée sont particulièrement convaincants. L'auteur rappelle notamment la méticulosité avec laquelle le cinéaste travaillait ses interviews, et prouve qu'il s'adressait beaucoup plus à la presse que ne le laisse penser sa réputation, allant jusqu'à contacter lui-même des journalistes :

[51] Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.222.

[52] Allen Graham, "The Unempty Wasps' Nest: Kubrick's *The Shining*, Adaptation, Chance, Interpretation", in *Adaptation vol 8 n°3*, Oxford, 2015.
Concernant la remise en cause de la persona démiurgique de Stanley Kubrick, voir également Pramaggiore Maria, *Making Time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon: art, history, and empire*. New York : Bloomsbury Academic, 2015, p.125 ; Krämer Peter, *Are the Best Directors Tyrants?* 2014. http://www.bbc.com/culture/story/20141001-are-the-best-directors-tyrants (dernière visite le 16/06/18) ; Krämer Peter, "Complete Total Final Annihilating Control", in Ljujic et al. *(éd.), op. cit.,* 2015.
Mentionnons également les collaborateurs du cinéaste qui s'évertuèrent à nuancer la réputation tyrannique de l'artiste, tels que Jan Harlan, beau-frère de Kubrick et producteur exécutif de tous ses films depuis *Barry Lyndon,* ou encore Malcolm McDowell qui, s'il a parfois critiqué le cinéaste, n'a eu de cesse de mettre en avant la façon dont celui-ci valorisait sa liberté créatrice, un fait antinomique à l'image tyrannique de celui-ci. McDowell Malcolm, *Chicago Daily News Interview,* 22/01/1972. SKA UAL, SK/13/8/7/178/2.

[53] Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.*, 2018, p.223. L'auteur précise cependant que la persona du cinéaste évolua dans les années 1990 puisque certains journaux firent de Kubrick un fou ermite ; à ce moment-là, suggère Ulivieri, Kubrick perdit réellement le contrôle de son image.

Pour promouvoir [*2001*] en Angleterre, Kubrick commanda à Victor Davis, du *Daily Express,* une série d'articles exclusifs pour qu'ils coïncident avec la première de Londres. Ces articles décrivaient Kubrick comme 'l'un des cinéastes les plus inventifs du monde', un 'génie', un 'magicien de la technique', un homme avec 'une grande obsession' dont 'le désir de perfection poussa son équipe au désespoir'.[54]

Ulivieri conclut « j'estime que Kubrick a réussi à créer une image mythologique de lui-même, qui lui a permis d'être perçu comme un réalisateur puissant et unique – comme un Auteur »[55]. Dans un raisonnement similaire, Robert J.E. Simpson conçoit le documentaire *Making "The Shining",* qui montre un cinéaste manipulateur et autoritaire, comme « une tentative minutieuse pour contrôler et solidifier l'image de Kubrick »[56]. Ulivieri le confirme en citant Gordon Stainforth, collaborateur impliqué dans ce documentaire, selon qui Kubrick décida de couper certaines scènes, en accord avec une stratégie médiatique surprenante :

Dans notre version, [Kubrick] paraissait chaleureux et sympathique, et il voulut que ces scènes soient coupées. Ce qui reste, ce sont les scènes de lui en train d'hurler sur Shelley [Duvall] dans la neige. C'est presque comme s'il voulait que cette facette de lui-même soit montrée, plutôt que celle où il révélait sa gentillesse et sa douceur avec ses acteurs.[57]

Il convient dès lors de s'interroger sur les motifs qui auraient pu pousser Kubrick à encourager une telle réputation d'autoritarisme. Or, outre qu'elle permit d'attiser la curiosité du public et donc d'assurer un certain succès commercial aux projets du cinéaste, une telle persona participe également de l'expérience filmique puisqu'elle garantit une posture spectatorielle propice à initier les interrogations réflexives développées par chaque film. Elle instaure en effet une structuration hiérarchique forte entre subjectivité auctoriale et subjectivité spectatorielle, le public se voyant relégué au rang de spectateur soumis à la volonté écrasante d'un grand imagier dont la présence surplombante est constamment palpable, et dont l'autorité est consolidée par la réputation de l'auteur réel. Suggérons désormais que l'élaboration d'un tel rapport spectatoriel permet à Kubrick d'initier une remise en cause réflexive propice à un questionnement du regard du public, remise en cause dont nous verrons qu'elle ouvre sur les interrogations philosophiques, esthétiques et phénoménologiques du cinéaste quant aux liens unissant le regardant et le regardé[58].

[54] *Ibid.,* p.234.
[55] *Ibid.,* p.240.
[56] Simpson Robert E. J., "Whose Stanley Kubrick? The Myth, Legacy and Ownership of the Kubrick image", in Rhodes Gary (éd.), *op. cit.,* 2008, p.234.
[57] Stainforth Gordon, cité dans Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.*, 2018, p.237.
[58] Nous verrons dans la deuxième moitié de cette partie qu'une telle remise en cause permet également à Kubrick d'interroger la subjectivité auctoriale elle-même, ces deux aspects étant complémentaires.

La relation spectateur-auteur encouragée par la persona kubrickienne se trouve en effet réitérée puis, dans un second temps, remise en cause à l'intérieur des films, par le biais d'un schéma narratif récurrent : ceux-ci ne cessent de montrer l'effondrement d'une relation hiérarchique entre entités dominantes et personnages-spectateurs soumis faisait miroir à ce duo extra-diégétique, qui mène le public à interroger la structure de domination qui détermine l'expérience spectatorielle.

- **Réflexivité et remise en cause de la spectature passive**

Les films de notre corpus multiplient les schémas narratifs qui renvoient à la structuration hiérarchique entre subjectivité auctoriale et subjectivité spectatorielle, diverses entités (personnages humains ou autres) se voyant octroyer un rôle de metteur en scène tout puissant capable de contrôler des personnages-spectateurs soumis, voire directement le public lui-même : ainsi, dans *2001,* le super ordinateur Hal 9000 agit, à l'intérieur de Discovery, tel un démiurge absolu. Hal maîtrise tous les rouages du vaisseau, qu'il observe de son regard panoptique. Il voit et entend tout, au point que les astronautes ne peuvent rien lui cacher (dissimulés dans une capsule, ils se croient à l'abri et pensent discuter à l'insu de l'ordinateur de la marche à suivre le concernant, alors qu'ils sont épiés par ce dernier, qui lit sur leurs lèvres) ; dans *Orange Mécanique,* c'e*st* Alex qui impose le spectacle de son ultraviolence à des spectateurs soumis (« louque attentivement, frangin », déclare-t-il à F. Alexander face caméra avant de commettre un viol) ; Barry Lyndon, quant à lui, cherche à contrôler tout son entourage, notamment sa femme et son beau-fils, dans le monde clos du *Lyndon Estate ;* dans *Shining,* c'est la mystérieuse et fantomatique présence hors-champ qui semble dotée de pouvoirs démiurgiques et d'une omniscience totale, qui ne sont pas sans évoquer ceux du sergent Hartman, lequel, dans *Full Metal Jacket*, agit en tyran en contrôlant les moindres faits et gestes de ses recrues (« Ton cul m'appartient ! Tu ne riras pas ! Ne pleureras pas ! », déclare-t-il tout en s'adressant, là encore, directement à la caméra[59]) ; enfin, dans *Eyes Wide Shut*, la secte

[59] Nous proposons ici une traduction plus littérale de la première phrase, ''*I own your ass'',* étrangement traduite dans sa version française par « Je te ferai chier ! ».

tentaculaire semble maîtriser les faits et gestes de Bill comme un metteur en scène tyrannique contrôlerait les gestes de ses personnages ou les réactions de ses spectateurs.

Cependant, les entités dotées des attributs d'un metteur en scène despotique sont, dans les diégèses kubrickiennes, condamnées à chuter. Hal 9000 est vaincu par Bowman, Alex est envoyé en prison, Barry est évincé et Hartman est tué. Si les fantômes de l'Overlook ne meurent pas, leur plan (utiliser Jack pour tuer Danny) échoue. De même, dans *Eyes Wide Shut,* la société secrète demeure mais perd singulièrement de sa superbe lorsque Ziegler suggère à Bill que, bien loin d'être une entité tentaculaire toute puissante, elle n'est que l'agglomérat d'hommes lubriques ayant mis en scène un rituel cauchemardesque afin de contraindre le docteur au silence. Nous reviendrons sur ces différents points au cours de notre analyse. Contentons-nous pour l'instant de suggérer qu'à travers cette récurrence scénaristique, Kubrick attire l'attention des spectateurs sur la mise en échec des instances imbues de pouvoirs auctoriaux et, ce faisant, instaure un élément réflexif contraignant le public à interroger sa position de réceptacle passif d'un spectacle orchestré par une autorité artistique surplombante, position précédemment mise en exergue, nous l'avons vu, tant par l'esthétique des films que par la persona du cinéaste.

En interrogeant cette structuration hiérarchique, les films du cinéaste questionnent le plaisir propre à une forme de spectature passive, et forcent le public à interroger la nature même de son regard : il se voit ainsi apparemment soumis à la volonté surplombante d'un maître d'œuvre présenté comme l'autorité à même de déterminer l'intégralité de l'expérience spectatorielle, tout en étant incité à élaborer une réflexion critique face à cet état de fait condamné à s'effondrer.

L'état de soumission que Kubrick interroge de la sorte fait écho à la perception répandue du cinéma comme un médium entraînant une réception passive. Dans la majorité de la production cinématographique classique, à l'exception de quelques films à la marge (le cinéma dit « interactif »), le propre du spectateur est, selon cette conception, d'être le témoin impuissant d'un spectacle prédéterminé. Passivité qui, pour Stanley Cavell, est même à l'origine d'une partie du plaisir filmique :

> Comment le cinéma reproduit-il le monde de manière magique ? Ce n'est pas en nous présentant litéralement le monde, mais en nous permettant de le contempler sans être vu. Ce n'est pas là désirer (comme Pygmalion) disposer d'un pouvoir sur la création, mais souhaiter ne pas avoir besoin du pouvoir, ne pas avoir à supporter ses contraintes. En ce sens, c'est l'inverse du mythe de Faust. Et le souhait d'être invisible est fort et ancien […] L'explication n'est pas tant que le monde va son chemin en nous laissant sur le bord de la route, mais plutôt que nous sommes dé-placés, exilés,

de notre habitation naturelle dans le monde, que nous sommes placés à distance du monde. L'écran triomphe de notre éloignement imposé ; il fait apparaître le dé-placement, l'exil, comme notre condition naturelle.[60]

L'état de passivité décrit par Cavell (où l'invisibilité du spectateur se double d'un plaisir propre à l'absence de responsabilité de celui-ci envers un monde fictif sur lequel il ne peut agir) est ainsi invoqué par Kubrick, dont le spectateur, soumis à la volonté directive, tant du grand imagier, que des personnages imbus d'une puissance narrative, est explicitement mis face à son incapacité à influencer l'évolution du récit. Le spectateur peut ainsi expérimenter l'absence de responsabilité provenant de la domination d'une instance de contrôle extérieure, lui permettant de jouir du plaisir régressif de sa confortable impuissance. Cependant, l'apparent confort d'une spectature passive n'est invoqué que pour être contesté : nous verrons à la fin de ce chapitre que Kubrick réaffirme au contraire la nécessité d'une spectature active, tout état passif du public étant associé à un cinéma de propagande délétère.

Le potentiel confort d'une extériorité passive du spectateur se voit remis en cause par l'implosion des systèmes de contrôle surplombants à l'intérieur de la diégèse, dont on comprend ainsi la forte dimension réflexive ; de plus, nous l'avons vu, le public se voit fréquemment interpellé (de façon explicite dans *Orange Mécanique* et *Full Metal Jacket* ou davantage implicite, comme dans *Eyes Wide Shut* où, nous y reviendrons, les voyeurs masqués de l'orgie offrent un miroir cauchemardesque au spectateur), entraînant une dénégation de l'état de détachement passif que pourrait lui apporter son extériorité à la diégèse. Le regard est directement invoqué par l'univers diégétique, rompant ainsi la barrière écranique qui aurait pu conférer au public anonymat et non-responsabilité. S'il ne peut bien sûr pas influer sur le déroulé du récit, le spectateur fait partie de l'action, son désir de voir la détermine.

Kubrick met ainsi à mal la jouissance potentielle d'un visionnage passif, d'un regard spectatoriel protégé par l'anonymat et l'absence d'agentivité. Or l'anonymat déresponsabilisant est précisément ce qui permet au spectateur de cinéma de pouvoir laisser libre cours à sa pulsion scopique. L'accointance entre cinéma et pulsion scopique est bien connue. Dans *Le signifiant*

[60] Cavell Stanley et Fournier Christian (trad.), *La projection du monde*, *réflexions sur l'ontologie du cinéma.* Paris : Belin, 1999, p.71.

imaginaire, Christian Metz rappelle que le désir de voir correspond à la pulsion invocante, l'une des quatre pulsions sexuelles chez Lacan[61]. Le critique ajoute :

> Le film est exhibitionniste, et en même temps il ne l'est pas. Je le regarde, mais il ne me regarde pas le regarder. Pourtant, il sait que je le regarde. C'est cette dénégation fondamentale qui a orienté toute l'histoire du cinéma classique […] le vu ignore qu'il est vu, et son ignorance permet au voyeur de s'ignorer comme voyeur. Il ne reste plus que le fait brut de la voyance : voyance de hors-la-loi, voyance du ça que n'assume aucun Moi[62].

Ainsi, pour Metz, la modalité du voir propre au spectateur de cinéma est d'ordre pulsionnel. Le cinéma devient le lieu privilégié où exercer cette vision, puisqu'en l'absence de regard retour, le spectateur peut donner libre cours à une scopophilie qui n'a pas besoin de se reconnaître comme telle. La passivité décrite par Cavell est par conséquent le pré-requis pour que la pulsion scopique examinée par Metz puisse avoir lieu. C'est précisément de par sa position de retrait que le spectateur peut jouir en toute ignorance d'un regard pulsionnel. Associée aux nombreux effets réflexifs dont Kubrick dote ses films, la remise en cause de la passivité spectatorielle empêche par conséquent le spectateur de maintenir une sensation de retrait déculpabilisant, le poussant ainsi à interroger la pulsionalité qui anime son regard.

[61] Metz Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : 10/18, 1977, p.82.
[62] *Ibid*, pp.116-120.

1.2. La pulsion scopique

- L'œil pulsionnel de la caméra kubrickienne

Kubrick pousse les spectateurs à reconnaître le caractère sexuel de ce désir de voir. Le réalisateur semble s'inscrire pleinement dans la tradition, dénoncée par Laura Mulvey, d'un cinéma fait par et pour des hommes. Dans son fameux article ‘’Visual Pleasure and Narrative Cinema’’, la critique analyse le cinéma hollywoodien et remarque la propension de celui-ci à créer des personnages masculins qui sont, pour le public, vecteur d'identification, tandis que les personnages féminins ont vocation à être l'objet du regard. Le plaisir que le spectateur prend à voir un homme à l'écran est d'ordre narcissique (il s'agit de se reconnaître dans une image d'un moi idéalisé), celui de voir les femmes est d'ordre sexuel, ce notamment grâce à un montage qui les réifie, à travers une tendance au morcellement (une femme est typiquement montrée à travers une succession de gros plans mettant en avant ses atouts physiques)[63]. Qu'il s'agisse des plans d'Alice Harford se déshabillant dans *Eyes Wide Shut*, du plan séquence ouvrant la partie vietnamienne de *Full Metal Jacket* par un cadrage sur les fesses d'une prostituée, ou de la découverte de la femme nue dans la chambre 237 de *Shining,* le féminin, sous la caméra du cinéaste, est constamment cadré comme objet du désir d'une caméra se faisant le vecteur d'un regard masculin prompt à réfier l’autre.

La pulsion scopophile, dans les films de notre corpus, n'est cependant pas uniquement sexuelle, puisque s'y associe le désir d'être le spectateur d'actes de violence. C'est ainsi que la fascination pour Alex atteint son apogée dans *Orange Mécanique*, alors que celui-ci, face caméra, incite à bien le regarder (« louque attentivement, frangin ») violer et frapper une femme. A l'instar des plans érotiques, les plans violents semblent fréquemment mis en scène pour le seul plaisir du spectateur, sans être narrativement justifiés. Ainsi, *Full Metal Jacket* et *Barry Lyndon* proposent tous deux des plans subjectifs perceptuels[64] dans lesquels la caméra s'identifie non pas à un personnage,

[63] Mulvey Laura, ‘’Visual pleasure and narrative cinema’’*,* in *Visual and other pleasures.* London: Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-26.

[64] Ce terme est employé par Edward Branigan qui, dans son étude de la mise en scène subjective au cinéma, établit la distinction entre un « plan subjectif perceptuel » (‘’*perceptual point of view shot*’’), dans lequel la caméra épouse la

mais à un fusil (***ill.01***). Dans *Full Metal Jacket,* plusieurs plans subjectifs perceptuels épousent le point de vue d'un personnage en train de tirer au fusil, mais deux d'entre eux évacuent entièrement le personnage focalisateur du cadre, si bien que c'est le fusil lui-même qui paraît déterminer le point de vue. Le premier survient lorsque Joker et Rafterman prennent un hélicoptère pour se rendre à Hué et font face à un tireur tuant autant de personnes que possible, sans distinction (Nord ou Sud-Vietnamiens, femmes ou enfants). La gratuité de son geste est doublée de la gratuité de la mise en scène, puisque la caméra-fusil tranche avec le principe structurel de la subjectivité perceptuelle du film : la caméra s'intègre habituellement dans la diégèse tel un Marine invisible et épouse le point de vue de l'unité sans pour autant s'attacher à un focalisateur spécifique. Un tel plan est répété à la fin du film, lorsque la caméra s'attache cette fois-ci au fusil de la sniper vietnamienne qu'affronte l'unité de Cowboy. Ces nouveaux plans sont certes plus narrativement motivés, mais ils tranchent néanmoins avec l'organisation globale d'un film qui, dans son ensemble, nie tout point de vue alternatif à celui des soldats américains[65]. Le spectateur est ainsi contraint de recevoir ces plans-fusils pour ce qu'ils sont, des spectacles de violence offerts à son désir scopophile, sans le couvert d'une quelconque nécessité narrative ou d'une cohérence esthétique globale. Leur non-justification narrative met le spectateur face à son propre regard pulsionnel, tout en suggérant que l'acte même de filmer un personnage renvoie à un désir pulsionnel semblable à l'acte de le viser pour le tuer. Le contraste est davantage saisissant dans *Barry Lyndon*, dont le point de vue distancié ne laisse place à des plans subjectifs perceptuels que lors de scènes violentes.

Le seul plan subjectif perceptuel clairement établi dans le film (lors de chaque autre instance, la caméra peut épouser le regard d'un personnage mais reste néanmoins toujours en léger décalage avec lui) a lieu lorsque Barry, engagé dans l'armée prussienne, affronte les Français. Sa compagnie

---

perspective physique d'un point de vue diégétique) et une « projection subjective » (''*projection shots*'') dans laquelle le cadre devient la projection d'une vision subjective du monde, bien que la caméra n'épouse la perspective d'aucun point de vue diégétique. Nous rémploierons la terminologie de Branigan tout au long de notre analyse.
Branigan Edward, *Point of View in the Cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin : Walter de Gruyter, 1984.

[65] Cette négation de tout point de vue alternatif, sur laquelle nous reviendrons, est un principe structurel majeur dans *Full Metal Jacket*. Une lettre du co-scénariste Gustav Hasford adressée à Kubrick et actuellement entroposée aux Archives de Londres prouvre à ce titre qu'il s'agissait, pour le cinéaste, d'un choix délibéré et non d'un oubli, puisque Hasford lui indiqua, dès 1985, qu'il « devrait y avoir un personnage vietnamien pour représenter et résumer la position vietnamienne. On manque totalement d'un point de vue vietnamien » ("*There should be a Vietnamese character to represent, summarize the Vietnamese position. We totally lack a Vietnamese point of view*"). Hasford Gustav, *E-script notes,* 1985. SKA UAL, SK/16/1/6.
La négation d'un tel principe lors des plans subjectifs perceptuels du fusil de la sniper souligne ainsi la dimension réflexive de tels plans qui, en allant à l'encontre de la structure narrative du film, attirent l'attention du spectateur sur la dynamique d'identification perceptuelle à une arme qui est à l'œuvre.

est retranchée dans une ferme dans laquelle le capitaine Potzdorff sera bientôt blessé. C'est lors du premier plan de la scène de bataille que ce plan-fusil apparaît. Au centre du cadre, Prussiens et Français s'affrontent. Le reste du cadre est essentiellement obstrué par le mur de la ferme, si bien que l'action n'est visible qu'à travers l'espace du léger entrebâillement qui offre un surcadrage limitant grandement la visibilité du champ de bataille. Une baïonnette apparait soudain et pénètre dans l'ouverture, suivie immédiatement par la caméra. Comme attachée à l'arme, la caméra paraît déchirer les limites du surcadrage. Ce mouvement révèle toute l'étendue du champ de bataille, qui occupe désormais tout l'écran. Le fusil fait feu, se retire et laisse la caméra enregistrer la bataille pendant quelques secondes encore. A nouveau, la subjectivité perceptuelle de la caméra attachée au fusil n'est nullement motivée. Comme le souligne les quelques secondes de plan fixe après que la baïonnette a quitté le cadre, un tel plan-fusil n'est motivé que par le spectacle que représente, pour le spectateur, la violence et la guerre à l'écran : une fois la caméra identifiée au fusil, ce dernier disparaît mais laisse le spectateur conscient du plaisir scopophile ressenti en regardant le combat d'un point de vue désormais apparemment neutre.

Dans cet exemple, tout comme dans les exemples de *Full Metal Jacket,* l'influence de Michael Powell est explicite. Dans *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960), un tueur obsédé par le besoin d'enregistrer la mort en train d'advenir décide de fixer une lame au bout de sa caméra. Filmer et tuer deviennent par là-même indissociable. « Le film traite avant tout de la portée de l'image cinématographique »[66], explique Didier Truffot. « Dans *Peeping Tom*, le dispositif cinématographique apparaît comme une entité monstrueuse en soi »[67]. La baïonnette de Kubrick tisse un lien explicite entre les plans-fusils du réalisateur et les plans-lames de Powell. Dans les deux cas, c'est bien la représentation cinématographique elle-même qui est mise en scène comme un acte de violence. Le regard de la caméra s'affiche comme l'outil privilégié de l'exploration du Ça, dans sa manifestation la plus cinématographique : la pulsion scopique.

Dans *Barry Lyndon,* deux scènes de caméra à l'épaule mettent en scène les deux affrontements à mains nues auxquels participe Barry. Si leur mise en scène tremblante et nerveuse est narrativement et symboliquement motivée, ajoutons néanmoins que dans ces scènes, la source de la subjectivité est celle d'un témoin invisible semblant avide de ne rien manquer du spectacle

[66] Truffot Didier, « Le Champ Terrifiant (*Le Voyeur* de M. Powell) », in Astic Guy et Thoret Jean-Baptiste (éd.) *Filmer la peur,* in *Simulacres* n°01, 1999, p.8.
[67] *Ibid.*, p.10.

violent qui s'offre à lui. Lors de la première (au cours de son service militaire, Barry s'attaque à un rustre soldat anglais), la caméra tourne à l'intérieur du carré formé par les soldats spectateurs et filme sous deux angles montés en parallèle : la source de la subjectivité n'émane pas clairement de l'un des soldats mais condense le maximum de visibilité de l'événement ; la mise en scène souligne ainsi la nécessité esthétique d'immerger le spectateur au plus près de l'action, lui offrant des angles de vues rapprochés non accessibles aux spectateurs diégétiques, façon de faire typique des captations télévisées de matchs de boxe – rappelons que, jeune cinéaste en devenir, Stanley Kubrick s'initia à la réalisation avec le court métrage *Days of the Fight* (1951), centré autour d'un combat du boxeur Walter Cartier, et que son second long-métrage, *Le Baiser du tueur* (*Killer's Kiss,* 1955), dépeint également un combat de boxe. Le second affrontement à mains nues de *Barry Lyndon* (Barry s'attaque à son beau-fils, Lord Bullingdon, après que ce dernier l'a publiquement humilié) présente une esthétique similaire. La caméra s'élance au cœur de l'action avec une précision et une rapidité que ne pourrait égaler un spectateur diégétique. Le montage rapide alterne divers points de vue de l'action avec précision et s'approche au plus près des personnages, allant presque jusqu'à toucher le visage de Lord Bullingdon. Tout en montrant les spectateurs diégétiques qui essaient maladroitement d'intervenir, Kubrick met l'accent sur le rôle de la caméra comme témoin avide de se délecter des souffrances qu'elle montre à l'écran.

- **Caméra scopophile et réflexivité critique**

Si le réalisateur montre pleinement le plaisir scopophile inhérent au cinéma, nous avons en outre souligné qu'il annihile, par ses différents procédés de mise en abyme soulignant la nature spéculaire de l'image, l'hypocrisie du cinéma classique décrite par Christian Metz. Les nombreux spectateurs diégétiques, tels ceux assistant aux combats de Barry, font écho à la caméra spectatrice et en soulignent la dimension voyeuriste. Spectateurs diégétiques du personnage Barry Lyndon et spectateurs réels du film *Barry Lyndon* sont fascinés, terrifiés, amusés ou repoussés par la violence qu'ils observent : quelle que soit leur réaction, ils ne peuvent cependant pas jouir du spectacle sans se reconnaître comme jouisseurs. Dans *Full Metal Jacket*, Kubrick va jusqu'à filmer des équipes de télévision, au second plan, en train de filmer la guerre au troisième plan. Lors de cette scène, la

caméra de Kubrick opère un travelling gauche qui suit exactement le travelling gauche de la caméra de télévision, si bien que le spectateur ne peut se dissimuler dans la dénégation metzienne. Le spectateur kubrickien peut certes profiter du spectacle cinématographique, mais il ne peut pas ne pas reconnaître le caractère voyeuriste d'une telle jouissance (***ill.02***).

A l'inverse d'une œuvre comme *Funny Games* de Michael Haneke (1997), dont le processus réflexif pousse à un questionnement sur le voyeurisme proche de celui opéré par Kubrick (les tueurs du film de Haneke s'adressent directement au spectateur comme à un complice, tel que le fait Alex dans *Orange Mécanique*), la distance méta-filmique instaurée dans les films de ce dernier n'ont cependant pas d'ambition moralisatrice. Chez Haneke, la pulsion scopique du spectateur est présentée comme malsaine, voire identique au plaisir sadique des meurtriers se donnant en spectacle pour un public sans qui ils ne seraient rien. Haneke refuse ainsi au spectateur tout plaisir scopique, et en dénonce la perversté complice[68]. Le cinéaste autrichien souligna le caractère explicitement provocateur d'un tel geste, en affirmant que les spectateurs ayant visionné son œuvre, au lieu d'être furieux contre le film, devraient s'en prendre à eux-mêmes : « J'ai toujours pensé que ceux qui avaient vu ce film en entier méritaient [d'être furieux contre eux-mêmes], car personne ne les obligeait à rester dans la salle. Mon but était de montrer aux spectateurs ce qu'est vraiment la violence et comment ils peuvent devenir les complices des tortionnaires »[69]. Dans ce même entretien avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer, Haneke précise également que l'un des effets de distanciation du film (après une scène de violence lors de laquelle la victime parvient à reprendre le contrôle, le tueur rembobine le film et, par ce geste de mise en scène, empêche à celle-ci d'échapper à son calvaire) se veut une dénonciation de la dimension perverse de certains spectateurs, à même de satisfaire leur pulsion scopique en regardant en boucle des scènes d'une violence insoutenable[70].

Kubrick, quant à lui, permet aux spectateurs de jouir de leur pulsion scopique, mais à condition seulement que ceux-ci l'acceptent comme telle. La mise en abyme de *Full Metal Jacket* interdit au spectateur le plaisir hypocrite consistant à apprécier un film de guerre en tant que dénonciation de son immoralité, tout en se délectant de son spectacle. Là où, pour Metz, le cinéma

[68] Haneke Michael, *Interview concernant* Funny Games, 2007. https://www.dailymotion.com/video/x2c2un (dernière visite le 24/07/2018)
[69] Cieutat Michel et Rouyer Philippe, *Haneke par Haneke.* Paris : Stock, 2012, p.169.
[70] *Ibid.,* p.172.

classique permet la « voyance du Ça que n'assume aucun Moi », la réflexivité de Haneke s'impose comme un Surmoi qui condamne toute jouissance du Ça. Chez Kubrick, voyance du Ça et Moi sont contraints de coexister. Le spectateur de *Full Metal Jacket* doit assumer pouvoir prendre plaisir au spectacle fascinant de la guerre, tout en constatant ses horreurs, et doit ainsi faire face à sa propre dualité.

Kubrick ne condamne pas tant les paradoxes du regard que le modèle hypocrite du spectateur jouissant d'un plaisir qu'il désavoue. Sexe et violence sont, à ce titre, des notions virtuellement indiscernables, tant toutes deux participent du même plaisir scopique inavoué. Dans *Full Metal Jacket,* le champ sémantique de la sexualité est le principal référent de la guerre. Fusil et phallus, sexe et meurtre, sont inséparables (« Ça, c'est mon flingue ! Ça, mon engin ! Ça pour me battre ! Ça pour mon béguin ! », chante, on s'en souvient, le sergent Hartman). Si les fesses d'une femme vietnamienne inaugurent la seconde moitié du film, la pornographie de la séquence au Vietnam n'est pas sexuelle mais mortifère. Il s'agit, pour les Marines comme pour les spectateurs, de pouvoir assister à une mise à mort. La monstration de celle-ci, lors du meurtre de la sniper, est qualifiée en termes sexuels (« Fini le boum-boum pour la baby-san ») par les soldats. Le Vietnam est avant tout un spectacle qui doit satisfaire le désir de mort enfoui au fond de l'œil spectatoriel. Cependant, si la mort de la sniper est contemplé par Joker, le moment de la mort demeure hors-champ pour le spectateur réel, condamné à explorer les effets que le spectacle de la mort provoquent sur le visage du tueur. Après avoir mis en scène la pulsion scopique du spectateur tout au long du film, Kubrick filme un spectateur diégétique, et non l'objet de sa vision, lors du point d'orgue du film, si bien que c'est la pulsion scopique elle-même, et non son objet (la guerre et ses meurtres) qui se révèle être le véritable point focal de *Full Metal Jacket.*

- **Contre le déni de la pulsion scopique : *Orange Mécanique***

Dans *Orange Mécanique*, de multiples stratégies permettent à Kubrick de mettre en scène la pulsionalité de la vision des spectateurs. Ceux-ci, nous l'avons vu, sont happés par la volonté de mise en scène d'un protagoniste-narrateur s'adressant directement à eux, et leur demandant même de

garder les yeux grand ouverts. A l'instar de celle initiée par le tueur de *Funny Games,* la rupture du quatrième mur qu'opère l'anti-héros de Kubrick empêche ses spectateurs de nier leur propre voyeurisme. Alex regarde la caméra à deux reprises : au début du film et lorsqu'il met en scène le viol de la femme de F. Alexander. Au cours de ces deux épisodes, le spectateur se voit imposer une complicité par la voix-over (étant qualifié par Alex de « frangin » et même « mes seuls amis ») qui le pousse à reconnaître sa fascination pour le personnage, et le plaisir amoral qu'il éprouve à observer ses crimes. Le réalisateur montre que la fascination du public pour cet anti-héros doit être vue pour ce qu'elle est, soit le désir de laisser s'exprimer fictivement le Ça de chaque spectateur à travers une identification empathique à un focalisateur avide de se donner en spectacle. La position du spectateur complice remet ainsi en cause, davantage encore peut-être que le niveau de violence visuelle, la tradition cinématographique consistant à permettre au spectateur de profiter d'un spectacle amoral tout en enrobant le film d'une moralité de façade, exemplairement illustrée par le carton initial que Howard Hawks fut contraint d'ajouter à son *Scarface* (1932), précisant que le film avait vocation à l'édification morale (montrer la violence de la mafia pour mieux la rejeter) alors même que le spectacle violent offert par les gangsters était au cœur de la jouissance scopophile de ce film.

Le déni de la pulsion scopique du spectateur est ainsi au cœur des séquences réflexives d'*Orange Mécanique*. Lors du traitement Ludovico grâce auquel le gouvernement souhaite supprimer toute possibilité pour Alex d'exprimer ses pulsions, le protagoniste est contraint de regarder un film violent via une machine de torture lui interdisant de fermer les yeux. Son oeil halluciné se voit interdit de profiter de toute pulsion scopique à cause du traitement, poussant le personnage vers une douloureuse édification morale. L'acte cinématographique est transformé en source de souffrance dès lors qu'une instance morale répressive altère la réception du visuel et en fait une œuvre pédagogique. Ce dispositif méta-filmique suggère que le cinéma lui-même devient coupable de refouler un segment à part entière de la subjectivité du spectateur, dès lors qu'il interdit à celui-ci de reconnaître la pulsionalité de son désir visuel. Tandis que dans la première partie du film (Alex contrôle la mise en scène et contraint le spectateur à jouir du spectacle de ses sévices), la violence est présentée sous des atours ennivrants et ne peut que subjuguer le spectateur (chorégraphie, musique et montage participent à faire de l'ultraviolence d'Alex la célébration d'une force vitale débridée face à un monde dévitalisé), la violence post-Ludovico devient au contraire difficilement supportable ; la mise en scène évolue et Kubrick utilise désormais tous les dispositifs

cinématographiques (association du visuel à des bruitages repoussants, tel les éructations d'Alex, grain de l'image plus sale, montage, lumière, etc) pour dégoûter le spectateur de la violence infligée au délinquant devenu victime.

L'ironie de la mise en abyme est totale : à la mise en scène de l'horreur moralisatrice du film dans le film lors du traitement Ludovico s'oppose la mise en scène du film lui-même, empêchant désormais le spectateur de jouir visuellement des supplices infligés à Alex, tel que nous pouvions jouir précédemment (et consciemment) de ceux que lui-même infligeait aux autres. L'aspect potentiellement moralisateur de cette seconde partie (le spectateur serait, à l'instar d'Alex, puni d'avoir joui de sa pulsion scopique lors de la première partie) est évité de par le dégoût qu'inspire le traitement Ludovico lui-même, les tortures infligées à l'œil d'Alex étant sans doute les scènes les plus écœurantes du film. Le film de Kubrick se définit ainsi à l'encontre du film dans le film : dans *Orange Mécanique,* il n'est pas question d'enrober la jouissance visuelle de la première partie à l'intérieur d'un cadre moral défini dans la seconde, puisque la jouissance scopique recouverte de morale des spectateurs diégétiques est, dans cette seconde partie, aussi repoussante que le spectacle des crimes d'Alex dans la première partie est fascinant.

Le comble de l'hypocrisie du regard intervient lorsque le personnage d'Alex est lui-même mis en scène lors d'une mise en abyme théâtrale : le ministre de l'Intérieur, voulant démontrer l'efficacité de son traitement au public, fait monter Alex sur scène. Celui-ci se fait alternativement frapper, puis aguicher par une femme nue. Alors que les spectateurs diégétiques (le gardien de prison, le ministre, le scientifique) peuvent jouir du spectacle édifiant que représente l'annihilation du mal en Alex, divers gros plans sur leurs réactions suggèrent que leur plaisir n'est cependant pas que d'ordre moral : sous couvert de celui-ci, les personnages jouissent aussi du spectacle de violence et de sexualité qui s'offre à eux. Ces spectateurs-ci bénéficient de ce que Kubrick n'offre pas aux spectateurs réels : la dénégation du voyeur qui ne s'assume pas comme tel. La souffrance d'Alex, ici, offre aux spectateurs diégétiques le même plaisir paradoxal que certaines représentations religieuses baroques dans lesquelles la morale chrétienne du sujet contraste avec l'exacerbation de la violence visuelle subie par le Christ. Elle suscite également le même regard empreint de vertu et pourtant fasciné par la représentation de la violence. Une telle comparaison est encouragée par le fait qu'à la suite du traitement Ludovico, Alex se présente lui-même en voix-over comme l'innocent martyr torturé par une société assoiffée de sang. A ce regard de dénégation pulsionnelle, Kubrick

oppose la jouissance visuelle de la première partie dont l'amoralité est symbolisée par les Christ dansants (tandis qu'Alex se masturbe, une série de statuette du Christ entreposées par Alex de sorte qu'ils semblent en pleine chorégraphie paraissent prendre vie et danser par le truchement du montage), évocation du principal martyr de la chrétienté pris dans un processus de désacralisation jusqu'à ce que ne reste que l'évocation d'un plaisir visuel pur et amoral.

Le malaise ressenti par le spectateur extra-diégétique au spectacle du regard pulsionnel non avoué posé par les personnages sur Alex, une fois celui-ci devenu martyr, est bien supérieur à celui qu'aurait pu provoquer la jouissance ambigüe des christs dansants, tant leur mise en scène excessive suggère l'innocence infantile du regard pulsionnel assumé[71]. L'esthétique plus crue de la mise en scène du regard hypocrite de la seconde partie, associée à une bande son dérangeante (les bruits d'éructation d'Alex et la musique électronique) rappelle l'évocation tout aussi troublante d'un regard pulsionnel non assumé comme tel dans *Les Diables* (*The Devils*) de Ken Russell, sorti la même année (1971). Dans ce film, relatant la possession de Loudun, la pulsion scopique réprimée des soeurs du couvent semble rejaillir à travers une esthétique *kitsch* qui contraste avec la pesanteur d'une architecture brutaliste synonyme de répression morale, comme le suggère Matthew Melia[72].

Les spectateurs d'*Orange Mécanique* sont ainsi contraints de faire face à la dualité de leur propre regard, puisque toute justification esthétique, morale ou philosophique légitimant le plaisir pris au visionnage du film ne suffit pas à effacer le caractère également pulsionnel de ce plaisir. L'ultime image mentale d'Alex, qui clôture le film (après avoir été libéré des effets du traitement, le protagoniste imagine avoir une relation sexuelle avec une jeune femme tandis qu'un public vêtu d'habits évoquant des bourgeois de l'époque victorienne applaudit leurs ébats), acquiert ainsi une dimension réflexive renvoyant à la pulsion scopique du spectateur. Celui-ci, contraint de nier la part pulsionnelle de son regard pendant la seconde partie du film, alors même que la souffrance d'Alex ne lui procure aucune satisfaction**,** peut ressentir le caractère libérateur de cette image mentale. Son œil peut (enfin) donner libre cours au désir voyeuriste à l'origine du plaisir du visionnage de la

[71] Nous verrons cependant à la fin de cette partie que cette jouissance visuelle totale, car non-hypocrite, est également problématique, et devient également l'occasion d'une réflexivité critique.

[72] Melia Matthew, "Altered States, Altered Spaces: Architecture, Space and Landscape in the Film and Television of Stanley Kubrick and Ken Russel", in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7352/7321 (dernière visite le 08/01/2018). La prestation de Murray Melvin en tant que révérend Runt dans *Barry Lyndon* tisse un lien inter-filmique explicite avec son rôle de Mignon dans *Les Diables* (*The Devils,* 1971), soulignant l'admiration de Kubrick pour le réalisateur britannique.

première partie du film. En voyant Alex s'ébattre avec une femme nue, le plaisir scopique du spectateur peut s'affirmer sans pour autant que son Moi ne le nie ou le condamne : le plaisir cinématographique est entier car, à l'instar des ébats d'Alex, dénué de toute hypocrisie moralisatrice. Au déni voyeuriste décrit par Metz, *Orange Mécanique* oppose un questionnement réflexif qui pousse le spectateur à accepter les pulsions les plus communément inavouées de son regard comme une part inhérente à toute subjectivité, et par là-même essentielle au plaisir cinématographique (***ill.03***).

- L'Homme confronté à son propre regard : *Eyes Wide Shut*

Le regard, indique le titre du film, est au cœur d'*Eyes Wide Shut*. Certains critiques ont reproché à Warner Bros. d'avoir nui au succès du film, sorti après la mort de son auteur, à cause d'une campagne promotionnelle inappropriée car génératrice d'un horizon d'attente erroné (suite à quoi de nombreux spectateurs auraient été déçus du film), et ce alors que Warner Bros. déclara avoir précisément suivi les instructions de Kubrick en termes de stratégie marketing[73]. Affiches et spots publicitaires décrivaient l'œuvre comme un thriller érotique, voire comme l'un des films les plus "sexy" de l'histoire[74]. Or, admettant que Warner Bros. ait bel et bien suivi la stratégie promotionnelle élaborée par Kubrick, celle-ci nous semble révélatrice de la volonté du cinéaste de jouer avec la pulsion scopique du spectateur, sollicitée mais mise à mal tout au long du film. Comme dans *Lolita,* la promesse de voir davantage de scènes érotiques, voire pornographiques, que dans les films de la concurrence fut au cœur du dispositif publicitaire (« Comment ont-ils pu adapter *Lolita* en film ? » fut le slogan de l'affiche de ce dernier) ; mais, à l'instar de *Lolita*, l'essentiel d'*Eyes Wide Shut* ne permet pas de jouir de la pulsion scopique promise : il s'agit avant tout pour Kubrick de déjouer des attentes scopophiles pré-établies par la publicité pour finalement explorer les ressorts de ce désir du voir. Loin du dévoilement progressif et parcellaire synonyme d'érotisme, le nu tant attendu y est montré dès le premier plan du film : Alice Harford, ou plutôt Nicole Kidman (le

[73] Welkos Robert, *The Way Kubrick Would Have Wanted,* in *LA Times*, 05/07/1999. http://articles.latimes.com/1999/jul/05/entertainment/ca-53039 (dernière visite le 25/07/2018).
[74] Scholes Lucy et Martin Richards, ''Archives Desires : *Eyes Wide Shut'',* in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.), *op. cit.,* 2015, p.345.

personnage n'étant pas encore connu, tandis que le marketing mettait l'accent sur la nudité du couple Kidman/Cruise), se déshabille.

De même que dans *Orange Mécanique*, où le summum de la jouissance visuelle de la violence est atteint dès les premières minutes, puis ne fait que décroître, dans *Eyes Wide Shut* l'érotisme espéré n'occupe que quelques secondes et s'évanouit rapidement, brutalement même, initiant une logique de frustration centrale tout au long du film : le carton titre, aux épaisses lettres blanches, annonce la thématique du refus de voir alors même que sa présence empêche la satisfaction scopique, la scène succédant à l'irruption de ce carton étant anti-érotique puisque le personnage d'Alice est vue en train d'uriner. Dès lors, l'érotisme visuel de Kubrick met l'accent sur la frustration de toute pulsion scopique (le spectateur ne parviendra jamais à retrouver le plaisir initial, survenu trop tôt et disparu trop vite pour qu'il puisse pleinement en profiter). Plutôt que d'augmenter son excitation visuelle afin de garantir un plaisir maximal, Kubrick augmente son désir de voir pour mieux le laisser insatisfait, afin que sa pulsion scopique puisse se transformer en introspection critique.

La première partie du film déploie ainsi une multiplicité de stratégies de frustration scopique ; le spectateur, à l'instar de Bill, fait l'expérience d'une jouissance constamment refusée. La promesse de sexualité suggérée par les différents flirts tout au long de la soirée chez Ziegler n'est pas tenue ; quant à la scène de sexe entre Bill et Alice, pour laquelle Kubrick semble enfin décidé à suivre les codes de l'érotisme (rien ne manque : un plan rapproché de Bill et Alice nus, la musique - *Baby did a bad bad thing* de Chris Isaak - les couleurs chaudes de l'image), celle-ci tourne court, le public se voyant privé du spectacle par un *cut* aussi brutal que celui évinçant précédemment la nudité d'Alice, puis par un écran noir maintenu suffisamment longtemps pour, semble-t-il, suggérer que le réalisateur se délecte de refuser ainsi le plaisir visuel anticipé (peut-être, au vu de ce long écran noir, n'y a-t-il pas eu de relation sexuelle du tout). De façon analogue à l'expérience de voyeurisme frustré vécue par Bill, c'est en forçant le spectateur à faire face à son propre désir scopique que la stratégie de frustration du film force tout un chacun à reconnaître la part pulsionnelle de son propre regard. Dans *Le Champ Aveugle*, Pascal Bonitzer rappelle que « le cinéma a un rapport privilégié à l'érotisme à cause de la vision partielle »[75]. Si l'érotisme y est si prégnant, ce n'est pas seulement parce que la caméra permet l'enregistrement du visible, mais bien également car elle ne permet pas d'enregistrer tout le visible ; elle est irrémédiablement dotée d'un « champ aveugle », tout désir

[75] Bonitzer Pascal, *Le Champ Aveugle : Essais sur le cinéma.* Paris : cahiers du cinéma, 1982, p.116.

ubiquitaire lui est nécessairement impossible. L'érotisme privilégiant une monstration parcellaire, la stratégie de Kubrick dans *Eyes Wide Shut* dévoile une volonté de déjouer le regard pulsionnel, de le mettre face à l'impossibilité de son accomplissement absolu, à travers un érotisme sans jouissance possible.

Le cinéaste montre tout, tout de suite (le corps entièrement nu de Kidman), mais insuffisamment et tout en attisant le désir du spectateur de voir davantage, suggérant ainsi que le propre du désir de posséder par le regard est d'être insatiable et voué à l'échec. Laurent Jullier, citant Torben Grodal, explique que « les scènes de strip-tease au cinéma, [selon] Grodal, sollicitent […] des jeux fictionnalisants autour de l'idée de consentement symbolique ou réel, consentement ou à l'inverse signe de pouvoir – le terme de *strip-tease* connote le pouvoir de faire saliver »[76]. Le grand imagier d'*Eyes Wide Shut* s'affirme, de par la récurrence d'actes sexuels manqués et de monstration insuffisante, comme l'instance de contrôle du film capable d'exciter le regard du spectateur pour mieux lui faire observer sa propre frustration.

La scène d'orgie révèle que l'ultime but de ce jeu avec le regard du spectateur n'est pas tant de maximiser son plaisir scopophile que de le lui montrer pour ce qu'il est. L'orgie est une apothéose manquée pour l'appétence scopique du spectateur. Tout y est extrêmement visible. Les corps féminins nus abondent et leurs attributs sexuels mis en avant dans des gros plans évoquant la tradition de morcellement du corps féminin critiquée par Mulvey. Après avoir suivi fidèlement Bill pendant tous ses déplacements nocturnes, la caméra le quitte une fois dans le manoir pour tourner autour du cercle de prostituées, dans un plan séquence cadré (sans justification narrative puisque la caméra se détache alors de sa focalisation subjective sur Bill) sur les fesses de chaque femme. Après cette cérémonie d'introduction, les ébats sont tous plus visibles les uns que les autres. Le désir de voir du spectateur n'en est cependant que plus remis en cause, car la jouissance scopique est coupée court par la force distanciatrice de cette séquence, du fait notamment de la quantité de voyeurs diégétiques, à la présence inquiétante de laquelle le spectateur ne peut que s'identifier. Selon Jan Harlan, Kubrick envisageait l'orgie comme un « enfer à la Jérome Bosch, un monde fantasmatique pour voyeurs masqués »[77]. Ces voyeurs masqués et enveloppés de noir sont sont autant de renvois speculaires cauchemardesques à la condition des spectateurs de cinéma :

[76] Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*. Paris : L'Harmattan, 2002, p.133.
[77] Castle Alison (éd.), *op. cit.,* 2016, p.512.

protégés par l'anonymat des salles obscures, ils peuvent révéler leurs pulsions de regard sans avoir à les reconnaître. Ce procédé de mise en abyme force cependant le spectateur à se départir de son anonymat : en semblant conscient du regard posé sur lui, *Eyes Wide Shut* pousse à en observer la véritable nature. Tandis que Bill, pris au piège, est contraint de se démasquer et de révéler son identité au lieu même où, quelques minutes auparavant, les prostituées étaient l'objet de tous les regards, le spectateur est également contraint de se départir de sa position de témoin invisible, tant le film nous rappelle qu'il se sait regardé.

La métathéâtralité de la scène coupe court à son potentiel érotique[78] : les prostituées sont explicitement en train de jouer un rôle, pour le bon plaisir des spectateurs intra-diégétiques. Or cette facticité est précisément la cause de l'absence de jouissance visuelle du spectateur extra-diégétique, contraint de reconnaître le film comme un spectacle mis en scène pour son regard. Devenu l'exploration lucide d'un désir scopique, la jouissance visuelle espérée en première partie est substituée par l'exploration de la part réprimée du Moi de chacun, part qui, remontée à la surface, devient étrangement inquiétante (*unheimlich*) au sens le plus fidèlement freudien : ce sentiment correspond à l'émergence d'une croyance refoulée. L'appétence contenue dans le regard du spectateur, connue mais refoulée par le principe d'un voyeurisme qui n'admet pas de se reconnaître comme tel, refait étrangement surface grâce à une réflexivité qui dévoile au grand jour le dispositif de plaisir inavoué inhérent à tout cinéma.

Alors même que la publicité du film annonçait un érotisme qui aguichait l'œil, grande est la tentation, dès lors, de fermer les yeux face à la surabondance de nudité de Somerton. Le spectateur ne peut plus satisfaire sa pulsion scopique sans être contraint de se voir voyeur. Il se doit néanmoins de garder les yeux ouverts pour pouvoir décourir les méandres de l'intrigue qui se trame dans le manoir. En effet, qui est la mystérieuse prostituée nue mais masquée qui sauve Bill de supplices inconnus ? Chion remarque astucieusement que seul un regard pulsionnel peut permettre de déceler un indice, soit un « changement d'actrice subtil entre les deux prostituées dans l'orgie :

[78] L'objet central de la scène étant la pulsion scopique du spectateur lui-même, l'on comprend que Kubrick ait pu accepter de censurer la version américaine du film pour obtenir une classification moins contraignante lors de sa sortie en salles : des voyeurs, rajoutés numériquements, entravent les scènes les plus explicites ; d'une apothéose cauchemardesque, l'orgie se transforme, dans cette version, en une nouvelle expérience de frustration scopique causée par la présence d'autres voyeurs. Cela n'entrave ainsi en rien la mise en abyme du regard spectatoriel voulue par Kubrick.

remarquable seulement si on regarde leurs seins, leurs sexes, comme si tout était montré mais qu'il fallait oser avoir les yeux grand ouverts pour voir »[79] (***ill.04***).

- Scopophilie et échec du regard possessif dans *Eyes Wide Shut*

A travers ces effets spéculaires, le plaisir voyeuriste que les films de Kubrick mettent à jour se définit comme un désir de possession par le regard. L'association entre vision et pulsion de contrôle est bien connue. La scopophilie la plus purement sexuelle est déjà, rappelle Laura Mulvey, un désir de contrôle, de sujétion de l'autre : « [Freud] associait la scopohilie avec le fait de prendre d'autres personnes pour des objets, de les soumettre à un regard contrôlant et inquisiteur »[80]. Laurent Jullier, puisant dans les travaux des sciences cognitives, suggère que le désir de voir sans être vu, dynamique si fondamentale du voyeurisme, n'est pas le fait d'une minorité, mais bien un trait caractéristique de l'humanité dans son ensemble :

> L'explication universaliste de la préférence pour certains paysages est basée sur la vie nomade des chasseurs-cueilleurs du Pléistocène. [Selon la théorie de Jay Appleton, la *prospect-refuge theory*], le désir de prospection suppose que le lieu choisi figure un bon poste d'observation, tandis que la notion de refuge suppose que l'on puisse tout voir sans être vu.[81]

De même, lorsque Kubrick pousse le spectateur à prendre conscience du besoin de voir sans être vu qui donne libre cours à un regard fondamentalement possessif, il ne met pas en scène la déviance du regard de quelques-uns, comme pourrait le laisser penser une lecture psychanalytique de l'œuvre ; chez le cinéaste, le voyeurisme est un trait humain universel, dont l'expérience spectatorielle est un terrain d'expression privilégié. Son universalisme est mis en évidence par la puissance du désir scopique de Bill, personnage focalisateur qui s'apparente à un « Monsieur tout le monde » idéalisé[82]. Néanmoins, en accord avec la lecture freudienne, le voyeurisme dépeint dans

[79] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.450.
[80] Mulvey Laura, *op. cit.,* 1989, p.17.
[81] Jullier Laurent, *op. cit.,* 2002, p.93.
[82] Le personnage de Bill, neutre et effacé, se présente comme un focalisateur discret à même de devenir un vecteur d'identification pour tous les spectateurs : Bill lui-même n'étant que le spectateur passif de la plupart des événements du film. Néanmoins, le choix de voir ce personnage interprété par l'incarnation de la star hollywoodienne glamour qu'est Tom Cruise suggère que Bill est bien un « Monsieur tout le monde » idéalisé, ce que confirme le statut social élevé du

le manoir Somerton est bien une pulsion réifiante (certaines des prostituées se donnent par exemple en spectacle sur une table de salle à manger, leur corps se voyant associé à un repas destiné à la consommation des spectateurs[83]), si bien que la pulsion scopique est présentée comme à la fois universelle et réifiante : le regard possessif et pulsionnel que Kubrick met en scène est inscrit dans l'oeil de tout un chacun.

En instaurant un voyeurisme réflexif, Kubrick pousse par conséquent tout spectateur à interroger sa tendance à réifier autrui, et l'importance que cette tendance joue dans la dynamique de son regard. Dans *Eyes Wide Shut,* ainsi que dans tous les films de notre corpus, le spectateur est poussé à percevoir la nature essentiellement possessive de son regard tandis que ce fantasme de possession visuelle apparaît condamné à demeurer insatisfait.

Alors même que la visibilité semble totale à l'intérieur du manoir Somerton, le désir de possession scopique de Bill et du spectateur demeure plus que jamais inassouvi. Dans *Le Voyeur* de Powell*,* « la pulsion sexuelle de voir [s'associe à celle] non moins sexuelle de savoir », écrit Didier Truffot au sujet du tueur Mark qui, dans le film de Powell, filme ses victimes dans le but de comprendre les mystères de la mort et de la souffrance. Cette remarque s'applique aussi bien à Bill qu'au spectateur dans le film de Kubrick : à la quête de voyance de la première partie du film se substitue une quête de connaissance dans la seconde, tant le visible tant attendu de l'orgie s'avère opaque. Le regard pulsionnel se voit certes offrir une multiplicité de corps nus, mais la dissimulation des visages par l'intermédiaires des masques révèle une dimension de la pulsion scopique qui dépasse le simple voyeurisme sexuel. L'œil du spectateur n'est plus seulement poussé par un désir sexuel ; celui-ci s'accompagne dès lors d'un désir de faire sens du film (que nous analyserons dans la prochaine partie), en pénétrant au-delà des limites de l'image : comment démasquer cette prostituée ? Comment percer les secrets de Ziegler, qu'a bien pu murmurer la fille de Milich dans l'oreille de Bill ? En explorant sa propre vision, le spectateur doit ainsi faire face aux limites de la vision elle-même, vision empreinte d'un désir de posséder, non seulement l'autre, mais l'intégralité du visible. Désir condamné à échouer, puisque voir ne suffit plus à contrôler l'objet perçu, tant celui-

personnage, riche docteur vivant dans un splendide appartement à Manhattan et marié à une femme interprétée par une autre star extrêmement glamour, Nicole Kidman.

[83] Cette mise en exergue de la propension du regard masculin à réifier l'objet de son désir à travers l'association de la femme à de la nourriture et du mobilier rappelle bien sûr les tables et les fontaines à lait du Korova Milk Bar dans *Orange Mécanique,* représentant des femmes nues fixées dans des poses de soumission sexuelle.

ci est élusif et opaque, et nécessité d'être compris et interprété. Chez Kubrick, la vision posséssive est montrée comme fondamentalement défaillante, car voir, nous y reviendrons, n'est jamais synonyme de posséder.

Enfin, notons que l'universalisme de ce regard possessif que le film contraint le spectateur à reconnaître mérite néanmoins d'être interrogé au prisme de la question du genre. Pour de nombreux critiques et universitaires, au premier rang desquels Peter Krämer selon qui il s'agit du sujet kubrickien central, Kubrick explore avant tout les affres de la psychologie masculine. Chez Kubrick, affirme Krämer, c'est bien l'homme qui est vecteur de pulsionalité ; dans une étude sur *2001,* l'auteur va jusqu'à suggérer que le cinéaste oppose féminin (associée dans ce film à la Terre nourricière et aux astres porteurs de vie) et masculin (associé au contraire au robot meurtrier Hal 9000)[84]. Dans *Eyes Wide Shut,* c'est bien sûr à travers Bill, focalisateur exclusif dont la subjectivité imprègne l'essentiel des plans, que Kubrick explore les affres du regard, si bien que le regard pulsionnel qui y est exploré est celui d'un homme, et, Bill étant hétérosexuel, c'est la femme qui est réifiée. Néanmoins, en l'absence de point de vue subjectif féminin, rien n'indique que les interrogations quant à la pulsionalité du regard s'arrêtent à la sphère masculine. Le fantasme d'Alice ne fut-il pas fondé sur un regard pulsionnel et réifiant, celle-ci ayant envisagé de tout quitter tant l'attraction purement physique envers un inconnu, qu'elle ne vit qu'un instant, était forte ? De plus, le cauchemar qu'elle décrit à son mari après que celui-ci est rentré de l'orgie de Somerton comporte des similitudes frappantes avec cette dernière. Enfin, la révélation d'Alice ne pousse-t-elle pas son mari à accepter le fait que les femmes sont, à l'instar des hommes, des êtres mus par des pulsions sexuelles ? *Eyes Wide Shut* nous semble à ce titre révélateur de la position ambiguë de Kubrick quant à l'université du regard pulsionnel et réifiant qui y est exploré. Ses films n'offrant que l'exploration d'une subjectivité masculine[85], il est aisé de considérer que les renvois réflexifs à la possessivité du regard, chez Kubrick, ne s'adressent qu'aux hommes. Néanmoins, dans ses films, les femmes ne sont jamais vectrices d'un modèle de regard alternatif permettant de les différencier explicitement : il s'agit sans doute là du reflet d'une incertitude du cinéaste lui-même. Ainsi, en l'absence d'indication contraire, nous pouvons affirmer que l'exploration kubrickienne des qualités

[84] Krämer Peter, « Le futur de l'humanité, Alors et maintenant », in Azulys Sam et Robinson Christopher (éd.), *2001, l'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick, au carrefour des arts et des sciences.* Paris : Les éditions de l'école Polytechnique (à paraître).

[85] Ajoutons d'ailleurs que le plan se rapprochant le plus d'une perception subjective féminine dans les films de notre corpus est celui épousant le point de vue perceptuel du fusil de la sniper vietnamienne dans *Eyes Wide Shut*, plan qui tend à suggérer que le regard féminin est également pulsionnel.

pulsionnelles et réifiantes du regard revêt une portée universelle, tout en précisant l'incertitude entourant le féminin.

- *Barry Lyndon* et la distance excessive du visuel

Dans *The Sadness of the Gaze*, Homay King analyse *Barry Lyndon* au prisme de la conception lacanienne du regard :

> Comme l'explique Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* les représentations visuelles […] ont un aspect 'cela m'appartient', qui selon Lacan évoque le concept de propriété […] Nos perceptions des choses et des lieux sont généralement déterminées par notre propre vision du monde. Cette analyse mène à considerer la vision comme une prison perceptuelle, ce qui sugère que le monde en soi est inaccessible en dehors du filtre de la vision possessive.[86]

King souligne le caractère limitatif d'une vision possessive, qu'elle va jusqu'à qualifier de *prison perceptuelle* : la pulsion scopique ne se borne pas à chercher à posséder les personnes et les choses qui tombent sous son regard. Sa conséquence est bien d'offrir une vision restrictive du réel, filtré par un regard utilitariste et dominateur. Or le cinéma est un lieu d'expression privilégié de ce regard possessif, explique-t-elle :

> Le spectacle [cinématographique] devient un objet entièrement maîtrisable […] le cinéma transfome l'espace en un 'lieu' et le voir en une 'scène' – un terrain propice à la modification et à la manipulation par l'homme, à la fois intelligible et accueillant.[87]

Or selon la critique, *Barry Lyndon* joue consciemment avec la propension du cinéma à favoriser le regard possessif du spectateur : « *Barry Lyndon* semble offrir un spectacle propice au regard possessif […] pour le lui retirer immédiatement »[88]. Le protagoniste est mu par un désir de possession le poussant à pénétrer un monde qui lui est extérieur (la haute aristocratie britannique), puis à contrôler son environnement jusqu'à l'entropie. King y voit une parabole du désir scopique du spectateur lui-même. Ainsi, dans la première partie, Barry, spectateur impuissant, ne peut qu'observer l'image du capitaine Quin faisant la cour à Nora, la cousine de Barry dont il s'est épris.

[86] King Homay, "The Sadness of the Gaze: *Barry Lyndon*", in Rhodes, Gary (éd.), *op. cit.*, 2008, p.125.
[87] *Ibid.*, p.124.
[88] *Ibid.,* p.126.

L'image représente le point de vue subjectif de Barry, en ce qu'elle représente l'image dont il voudrait faire partie, mais dont il est exclu […] Nora est le point de départ de la longue quête du protagoniste qui cherche à faire partie de divers tableaux dont il fut précédemment exclu.[89]

Le regard possessif du personnage semble donc le pousser à pénétrer l'image, jusqu'à en occuper le centre, jusqu'au résultat délétère qu'est l'implosion du noyau familial et la rébellion des personnages soumis au joug du protagoniste (son beau-fils Lord Bullingdon, puis sa femme Lady Lyndon). La sensation d'extériorité qui est celle de Barry au début, rajoute King, fait écho à celle du spectateur lui-même, la mise en scène distanciée (à laquelle nous ajouterions l'identification problématique à un personnage moralement ambigu dont les pensées demeurent inaccessibles), agissant comme une barrière empêchant la projection à l'intérieur du monde diégétique. Parmi les effets visuels excluants, King souligne l'importance du zoom arrière, « un trope d'exclusion »[90], et du plan d'ensemble, « suggérant une absence ou un manque »[91]. L'esthétisme pictural et centripète (l'image cinématographique s'apparente à un tableau), si caractéristique de *Barry Lyndon,* ne permet pas au spectateur de laisser son regard s'immerger à l'intérieur de la diégèse puisqu'il transforme le visible en un tableau. L'effet cadre de *Barry Lyndon* fait de l'écran de cinéma non pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais bien un écran opaque, que le spectateur peut admirer à sa guise tout en se sentant exclu de la diégèse qui y est représentée. En ayant la sensation d'admirer une succession de tableaux mouvants, il lui est impossible de laisser libre cours à un regard désireux de posséder le visuel filmique : *Barry Lyndon* pousse le spectateur à être cruellement conscient de sa propre extériorité, et de son incapacité à pénétrer le monde diégétique. Par-delà les raisons diégétiques (le film raconte l'histore de la déchéance d'un homme), c'est bien l'exclusion du regard spectatoriel qui est à l'origine de la mélancolie qui inonde le film, explique King[92], rejoignant ainsi Robert Kolker[93]. Cette dynamique d'exclusion pousse le spectateur à interroger la propension du cinéma à offrir un spectacle spécialement conçu pour son regard, et met en scène un visuel échappant à la volonté de possession du regardant. Dans *Barry Lyndon,* le regard possessif est renvoyé à son propre échec et l'écran de cinéma devient un mur, si bien que voir devient synonyme de distance, d'extériorité et, *in fine,* d'exclusion.

[89] *Ibid.*, p.129.
[90] *Ibid.,* p.128.
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*
[93] Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.160.

L'extériorité du visuel est exemplairement soulignée lors des derniers plans du film. Après que Barry fut évincé, Lady Lyndon est vue signant diverses autorisations bancaires, y compris l'annuité promise à son mari en échange de son exil. S'ensuit une série de gros plans sur les visages de Lady Lyndon et Lord Bullingdon, elle-même succédée par un plan d'ensemble dans lequel Lady Lyndon, Lord Bullingdon, le révérend Runt et Graham sont immobiles au centre du cadre dominé par la riche décoration du château Lyndon, dans une composition particulièrement picturale. Cet ultime tableau, l'un des rares plans lors duquel Barry n'est pas le focalisateur, souligne l'échec de ce dernier à demeurer au centre de cette image pour pleinement la posséder, évincé qu'il fut par Lors Bullingdon qui occupe la place centrale à gauche de Lady Lyndon. Cette scène souligne également l'échec du regard possessif du spectateur, contraint de subir une dernière fois la dynamique d'éloignement si prégnante dans le film (les gros plans, lors desquels les personnages semblent vivants et animés d'émotions complexes, sont remplacés par un plan d'ensemble à forte connotation picturale empêchant toute identification empathique avec des sujets semblant prendre la pose), tandis que le carton final (« tous sont égaux désormais ») suggère que la représentation du XVIIIe siècle proposée par le film ne permet pas de pénétrer une époque révolue mais d'en constater l'éloignement (***ill.05***).

- *Shining* et l'impossibilité d'englober le visuel

Shining contraint le spectateur à une même constatation de sa pulsion scopique, mais utilise une stratégie diamétralement inversée. A nouveau, Kubrick l'incite à reconnaître la valeur pulsionnelle de son regard : la scène de la chambre 237 semble à ce titre une mise en excès du principe mulveyen d'identification masculine et de réification féminine. En effet, dans celle-ci, la caméra traduit le point de vue de non pas un, mais trois personnages masculins. Lorsque la caméra pénètre dans la chambre, elle semble épouser le point de vue d'un personnage, encore non identifié, qui regarde autour de lui dans l'antichambre puis pénètre dans la chambre elle-même. Ce ressenti est confirmé tandis qu'une main vient pousser la porte de la salle de bain, avant qu'un contrechamp vienne enfin confirmer qu'il s'agit du point de vue de Jack. Or cette séquence est également perçue en tant qu'image mentale par Halloran et Danny grâce à leurs pouvoirs

télépathiques. Halloran est à l'origine d'une chaîne de points de vue qui passe par Danny pour enfin épouser le point de vue de Jack, si bien que le point de vue perceptuel de Jack se confond avec les images mentales des deux autres. Ainsi, la chambre 237 cristallise un regard masculin se posant sur la femme nue dans la baignoire de façon soit pulsionnelle (Jack), soit terrifiée (Halloran et Danny, conscients de la menace représentée par cette femme qui se révèle le fantôme d'une femme âgée au corps putréfié). Dans cette scène pivot du film, le regard pulsionnel et réifiant se révèle ainsi mis en évidence et malmené par les fantômes de l'Overlook. C'est cependant le déni ultérieur de Jack, prétendant n'avoir rien vu et s'enfermant ainsi dans une logique de dénégation de son propre regard, qui constitue la source d'horreur la plus poignante, si bien qu'observer en face la terrifiante réalité de la qualité pulsionnelle et réifiante du regard, comme le font Danny et Halloran, est un enjeu majeur de *Shining*. Le déni dans lequel s'enferme Jack est au contraire porteur de conséquences néfastes, puisqu'il est directement corrélé à la folie du personnage, qui culmine en un déferlement pulsionnel meurtrier : le personnage ne perçoit pas (ou refuse de percevoir) le caractère monstrueux des fantômes de l'Overlook qui peuvent donc le manipuler à leur guise. En cela, les fantômes se font le miroir de la capacité de Jack à ne pas reconnaître le caractère possessif et pulsionnel de son propre regard, pourtant évident dans la chambre 237 mais également tout au long du film, grâce aux expressions terrifiantes que confère Jack Nicholson aux yeux de son personnage.

La pulsion scopique de Jack est associée à un insatiable désir de possession qui dépasse le cadre sexuel de la chambre 237 et s'étend à un désir de maîtrise de l'espace. Au cours du film, le personnage semble en effet désireux de dépasser les limites de son regard jusqu'à déployer un point de vue surplombant et panoptique de l'hôtel, signe d'une radicale volonté de contrôle du protagoniste. Cette vision possessive délirante est particulièrement manifeste dans la scène où jack observe la maquette du labyrinthe. Après qu'il se penche sur la maquette, un plan américain qui le fixe en train d'observer la structure est immédiatement succédé par un long zoom avant montrant le labyrinthe en plongée extrême. Selon la convention régissant un plan subjectif théorisée par Edward Branigan, un couple sujet regardant/objet du regard (couplage nécessaire à l'instauration d'un point de vue subjectif perceptuel) s'est installé[94] : Jack est présenté comme l'origine du point de vue du plan suivant, dans lequel le personnage observerait alors la maquette sur laquelle il est

[94] « Il existe divers […] niveaux de narration dans un texte. L'un de ces niveaux est la narration subjective […] Le texte est composé d'une série de couples de sujets (nominaux) et d'objets ». Branigan Edward, *op. cit.,* 1984, p.2.

penché. Cependant, la caméra s'approche, les silhouettes de Wendy et Danny deviennent perceptibles et leurs voix audibles. Le spectateur comprend ainsi ne pas observer la maquette mais bien le labyrinthe extérieur, filmé d'un point de vue indéterminé. Ce plan est succédé par une nouvelle image de Wendy et Danny filmés en steadicam au centre du labyrinthe. Ainsi, Jack semble momentanément doté d'un regard surplombant à même de maîtriser intégralement l'environnement et, *a fortiori,* d'en posséder ses occupants (en l'occurrence sa femme et son fils). Selon Kolker, « les deux espaces – la maquette et le labyrinthe véritable – se mélangent sous le regard dominateur du père, qui essaie d'exercer un contrôle démiurgique sur sa famille jusqu'à s'en rendre fou »[95].

Cependant, précisons que l'apparent duo sujet/objet formé par le plan de Jack observant la maquette et le plan d'ensemble du labyrinthe, est un raccord subjectif perceptuel très imparfait. Le point de vue parfaitement surplombant du second plan ne correspond pas au point de vue perceptuel de Jack, qui nécessiterait pour être respecté un angle d'environ 45°, tandis que le tracé du labyrinthe est filmé dans une plongée à 90° : « La singularité de ce plan tient bien sûr à la troublante inadéquation entre une logique narrative du montage qui suggère que ce plan est à comprendre comme le regard de Jack et un cadrage qui dénonce cette possibilité »[96], écrit Loig Le Bihan, qui considère que celui-ci « révèle en une seule image énigmatique toute la logique 'motivique' du film »[97], soit l'évocation du sentiment de l'*irremeabilis error,* errance irrémédiable et sans espoir de retour[98].

Ainsi, l'absence de cohérence perceptuelle de ce montage suggère que malgré l'apparent désir, de la part de Jack, de s'accaparer un point de vue ubiquitaire surplombant, celui-ci reste probablement frustré et le père de famille n'est pas réellement capable de percevoir le véritable labyrinthe de cette manière. L'incapacité du personnage à surplomber un monde maîtrisé se confirme lors de la scène finale puisque Jack meurt d'une errance irrémédiable dans le labyrinthe qu'il semblait pourtant avoir précédemment surplombé, et dont il devrait par conséquent connaître le tracé. La convention subjective du montage agit par conséquent davantage comme la métaphore d'un désir frustré, de la part de Jack, d'être la puissance surplombante à l'origine d'un tel couple

[95] Kolker Robert Phillip, *op. cit.,* 2000, p.165.
[96] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.193.
[97] *Ibid.,* p.194.
[98] *Ibid.,* p.200.

sujet/objet, qu'une indication quant à l'origine réelle de la subjectivité filmique. Jean-Baptiste Thoret écrit :

> Dominer du regard, c'est bien sûr affirmer un double ascendant psychologique et physique sur l'objet de sa vision, mais c'est aussi surveiller. Autrement dit, vérifier à chaque instant que l'on tient l'autre dans son champ visuel, à portée de vue […] cette position démiurgique [de Jack], en même temps qu'elle réaffirmera sa puissance patriarcale que les 'fantômes' de l'hôtel éprouveront durement, lui donnera l'illusion d'avoir pris à son compte l'Overlook du film, donc le pouvoir. Mais l'illusion seulement.[99]

En effet, dans son désir d'ubiquité totalitaire, Jack cherche à assimiler son regard à une instance subjective non identifiable mais fréquemment ressentie, suggérant l'existence d'une force invisible et omniprésente qui, elle, observe les personnages avec omniscience depuis un plan d'existence indéterminé, renvoyant ainsi Jack aux limites de son propre regard possessif. Dans sa taxonomie des plans subjectifs au cinéma, Edward Branigan définit certains cas lors desquels

> [la caméra] entraîne avec elle une certaine impression de subjectivité. Les mouvements de cette caméra attirent l'attention sur ceux de l'observateur imaginaire qu'elle semble reproduire. Le plan n'est pas vu directement, mais à travers les yeux de quelqu'un qui réagit à ce contenu d'une certaine façon.[100]

Dans le cas de *Shining,* le témoin invisible à l'origine de cette subjectivité est présenté comme hostile. Les vues aériennes des scènes d'ouverture sont ainsi dominées par une sensation de subjectivité forte, trouble et menaçante, grâce à la musique de Wendy Carlos et Rachel Elkind[101]. Le premier plan survole un lac à basse altitude, avant que la caméra ne pivote légèrement devant un îlot arboré, tel un oiseau souhaitant éviter un obstacle. Un fondu dévoile alors la voiture de Jack dans une vue plongeante extrême qui met l'emphase sur le circuit tortueux de la route. La caméra pivote légèrement à droite et à gauche au gré des virages afin de conserver la voiture au centre du cadre. La voiture reste au centre du plan suivant, avant que la caméra ne se rapproche et la frôle pour finalement s'en détacher et filmer les étendues du paysage. La caméra semble ainsi ne pas être motivée par une focalisation centrée sur les mouvements des personnages, et acquiert une vie propre qui lui permet de s'en détacher. L'impression produite n'est pas celle d'un monde existant

[99] Thoret Jean-Baptiste, "Remarques à propos de *The Shining* de Stanley Kubrick"*,* in Astic Guy et Thoret Jean-Baptiste (éd.), *op. cit.,* 1999, p.101.
[100] Branigan Edward, *op. cit.,* 1984, p.122.
[101] Jan Harlan suggéra avec humour que cette ouverture aurait pu s'apparenter à une vidéo promotionnelle pour les paysages du Colorado, si ce n'est pour les accents menaçant de la bande son. Propos recueillis lors de la conférence de Jan Harlan, *No Artist. No Art,* à l'occasion du colloque international "Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons", librairie Mollat, Bordeaux, 16 mai 2017.

hors de l'influence de toute subjectivité, mais bien celle d'une instance subjective supérieure, qui écrase les personnages humains et souligne les limites de leur propre point de vue.

Les premiers plans de la séquence *The Interview* se centrent quant à eux sur l'arrivée du personnage dans l'hôtel, filmé par un panoramique lorsqu'il s'approche de la réceptionniste pour ensuite être suivi en steadicam jusqu'au bureau d'Ullman, le responsable de l'hôtel. La sensation de flottement de la caméra suggère une tension entre un Jack focalisateur (la caméra est légèrement trop distante du personnage pour que l'on puisse qualifier les plans de subjectifs perceptuels) et une perception subjective autre, qui serait alors l'instance réelle de la focalisation subjective, et qui aurait décidé de suivre, voire de traquer, le personnage de Jack qui, de focalisateur, devient la proie d'une caméra à la subjectivité autre. La conversation avec Ullman est filmée par un plan subjectif épousant le point de vue de Jack, qui alterne avec un plan moyen d'apparence neutre, pourtant filmé depuis l'embrasure de la porte d'entrée, soit l'espace où la steadicam s'était arrêtée dans le plan précédent et donc le lieu dont émanerait le point de vue de la créature. A nouveau, le véritable maître de la caméra, et donc du regard, semble donc bien être cette présence invisible, et non Jack.

L'occurrence la plus mémorable de caméra subjective dont l'origine est incertaine reste bien sûr les diverses scènes où Danny fait du tricycle à travers l'hôtel. La steadicam suit le garçon en plan moyen, à sa hauteur, et imite avec aisance les virages à angle droits de l'enfant, si bien qu'une présence hostile semble poursuivre le personnage à son insu, sous les notes menaçantes de Penderecki. Sam Azulys explique que *Shining*

> opère une mise en abyme constante des points de vue […] l'Overlook est une entité non centralisée et panoptique. Ce qui fait peser le soupçon permanent sur la nature de chaque image […] *'To Overlook'* signifie à la fois 'jeter un sort' et 'dominer du regard'. L'Overlook est donc un regard actif, intrusif.[102]

Ce regard fantomatique, possessif et surplombant, marque ainsi les limites du regard humain. Dans sa tentative frustrée de dominer l'espace du regard, Jack fait preuve d'une hubris du regard qui annonce la façon dont celui-ci deviendra le jouet des forces fantomatiques de l'hôtel. Hubris qui, fidèle à la tradition dramaturgique grecque, provoquera la chute du personnage : Jack meurt dans le labyrinthe, incapable de voir Danny ou de retrouver la sortie. Le fils, tributaire du don de clairvoyance qu'est le « Shining » (qui n'est pas un mode de perception omniscient puisqu'il se compose de flashs imparfaits et troubles, mais qui, en tant que point de vue indépendant et

[102] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.255.

discordant, doit être assimilé et détruit par l'hôtel et Jack), parvient à semer son père dans le labyrinthe. Dans la course poursuite finale, Danny est à nouveau suivi par une steadicam menaçante dont la narration suggère qu'elle représente la trace du père. Pourtant, en alterné, Jack est à la fois filmé en caméra subjective, et en plan moyen duquel émane une même impression d'être poursuivi par une force indéterminée qui contrôle la caméra. Le personnage de Jack est ainsi à la fois assimilé à cette source de regard panoptique et séparé d'elle, tout à la fois bourreau et proie : en cherchant à assimiler son regard à cette entité ubiquitaire et possessive, Jack en est devenu le jouet.

Totalement immergé dans les méandres de l'architecture filmique, le spectateur ne parvient également pas à poser un regard surplombant qui lui permettrait de dominer l'espace et d'atteindre une compréhension globale de l'architecture qui ferait du visuel un lieu possédable par l'Homme, selon la définition de Lacan citée par Homay King. A l'inverse, le spectateur est entraîné, avec les personnages, dans une errance infinie, *irremeabilis error* dont Loig Le Bihan a démontré la centralité[103].

Le mystérieux point de vue subjectif de *Shining* s'associe *in fine* à l'œil de la caméra elle-même, rappelle Jean-Baptiste Thoret[104]. L'instance omnisciente qui surplombe l'hôtel correspond à la position idéale voulue par le spectateur, désireux de s'immiscer dans chaque recoin du décor et le faire sien par le regard. L'hôtel, cependant, ne peut jamais être totalement perçu, totalement possédé ; ainsi, le désir d'omniscience de Jack l'enferme dans une photographie (symbole suggérant que les fantômes ont désormais pris possession du personnage[105]) tandis que le spectateur se voit quant à lui interdire l'accès à toute position ubiquitaire : en faisant du surnaturel monstrueux une source de perception subjective associée à la caméra elle-même, Kubrick ancre ce dernier dans l'ultime hors-champ, celui qu'aucun contrechamp ne pourrait révéler. L'œil de la caméra étant la source de la subjectivité menaçante, jamais cette dernière ne pourra être vue, et donc contrôlée. L'œil de la caméra devient à la fois le symbole du regard possessif du spectateur, et le hors-champ attestant de son incapacité à maîtriser un visuel hostile.

[103] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.200.
[104] Thoret Jean-Baptiste, « Remarques à propos de *The Shining* de Stanley Kubrick », in Thoret Jean-Baptiste et Astic Guy (éd.), *op. cit.,* 1999, p.102.
[105] Selon Susan Sontag, "ce n'est pas sans raison que nous ne pouvons nous empêcher de ressentir le processus photographique comme quelue chose de magique […] une photo ne se contente pas de ressembler à son modèle […] Elle en est une partie, un prolongement ; et c'est un puissant moyen de l'acquérir, de le dominer". Sontag Susan et Blanchard Philippe (trad.) *Sur la photographie.* Paris : Christian Bourgois, 2008, p.212.

Shining joue par conséquent du caractère souvent paradoxal de la mise en scène des points de vue dans le cinéma d'horreur, où la peur est permise par le caractère limité de la perception subjective de la victime (le monstre surgissant toujours de son hors-champ) mais où la pulsion scopique du spectateur est, du moins depuis *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), mise en scène grâce à une identification perceptuelle subjective au tueur (la fameuse scène de la douche, où violence et sexualité s'entremêlent, en est l'exemple prototypique). Or chez Kubrick, le véritable danger n'émane finalement pas d'un quelconque hors-champ, dont la menaçe latente attise cependant le désir du spectateur de dominer le visuel, de voir sans être vu ; il émane de Jack, et était visible depuis le début. La menace du non-perçu ne paraît être qu'un leurre, qui attise le désir de possessivité du protagoniste autant que celui du spectateur, et mène Jack à la folie et à la mort. « Le pouvoir de suggestion du hors-champ exacerbe et frustre en même temps le voyeurisme spectatoriel », rappelle Pierre Beylot[106]. Or, grâce au parallélisme entre la frustration du spectateur et le désir ubiquitaire de Jack, c'est bien le désir voyeuriste de supprimer tout angle mort et de tout posséder dans la sphère visuelle qui est la véritable source de terreur filmique. Le regard possessif de Jack se révèle plus dangereux que tout hors-champ fantomatique.

Le spectateur abusant d'un regard possessif risque, lui aussi, de sombrer dans la folie, tant la construction labyrinthique du film empêche de pouvoir y poser un regard surplombant. Le documentaire *Room 237* (Rodney Ascher, 2012), qui présente diverses interprétations farfelues du film, inclut une analyse révélatrice de la façon dont le regard possessif du spectateur est mis en crise : une spectatrice passionnée s'efforça de reconstituer l'architecture globale de l'hôtel Overlook mais, n'y arrivant pas, fut convaincue que celle-ci devait révéler quelque secret ; elle alla jusqu'à modéliser en 3D le plan de l'hôtel dans la vaine tentative de reconstituer une architecture impossible. Le schéma labyrinthique du film est tel que le spectateur ne peut posséder l'espace par le regard : celui-ci ne se laisse pas dominer ; ceux qui essaient, comme Jack, risquent au contraire de se laisser posséder par lui.

[106] Beylot Pierre, *op. cit.*, 2005, p.171.

- **Par-delà le regard possessif**

L'acte de regarder, chez Kubrick, est par conséquent lourd de sens, puisque métonymiquement révélateur de tout un rapport au monde fondé sur la possession de l'autre et de l'environnement ; les divers effets réflexifs attirant l'attention sur l'acte de regarder révèlent ainsi les pulsions qui animent tout regard, et incitent à constater l'inanité d'un rapport au monde basé sur la possession de l'objet perçu. Homay King rappelle que selon Lacan, l'expérience de dépossession du spectateur face à une œuvre d'art peut lui permettre de transcender le carcan limitatif de son regard possessif :

> [Lacan] suggère que l'illusion de la maîtrise visuelle peut être remise en cause grâce à l'expérience de l'œuvre d'art […] Il souligne que l'artiste 'donne de la nourriture à l'œil'. Cela n'est cependant pas comparable à la façon dont le regard possessif se nourrit d'un paysage ; face à l'œuvre d'art, le spectateur est dépossédé […] L'œuvre d'art ne s'adresse pas au regard possessif mais 'aux profondeurs de l'œil' […] Pour pouvoir accepter l'invitation de l'artiste à recevoir une représentation visuelle, le spectateur doit activement […] abandoner tout espoir de maîtrise visuelle et de surveillance panoptique.[107]

En se voyant refuser à la fois tout confort lié à l'anonymat d'un regard pulsionnel non assumé, et toute possibilité de laisser s'exprimer un regard possessif, le spectateur subit une dépossession du regard que nous qualifierions d'active, propice à l'introspection. Cette dépossession est favorisée par la persona du cinéaste, qui alimente la sensation d'un grand imagier omniscient renvoyant le regard du spectateur à sa propre impuissance, et ce bien que, nous l'avons vu, la position d'omniscience du grand imagier est également remise en cause dans un second temps. Pour Kubrick, cependant, interroger sa propre relation au monde n'est pas chose aisée. Nous allons désormais envisager la façon dont la révélation et la mise en échec du regard possessif s'accompagne d'une interrogation quant aux possibilités de transcendance de ce regard. En effet, dans chacun des films, des personnages doivent également faire face à une situation de déficience de leur modalité visuelle qui est effectivement une expérience de dépossession propice à un questionnement introspectif. Néanmoins, celui-ci n'a pas nécessairement lieu, car une dynamique de résistance s'instaure. Une telle dynamique permet aux films de notre corpus d'interroger le potentiel du cinéma à révolutionner le regard des spectateurs.

[107] King Homay. *op. cit.,* 2008., p.126.



***Ill.01 : Plans subjectifs perceptuels focalisés sur un fusil dans* Barry Lyndon *et* Full Metal Jacket**



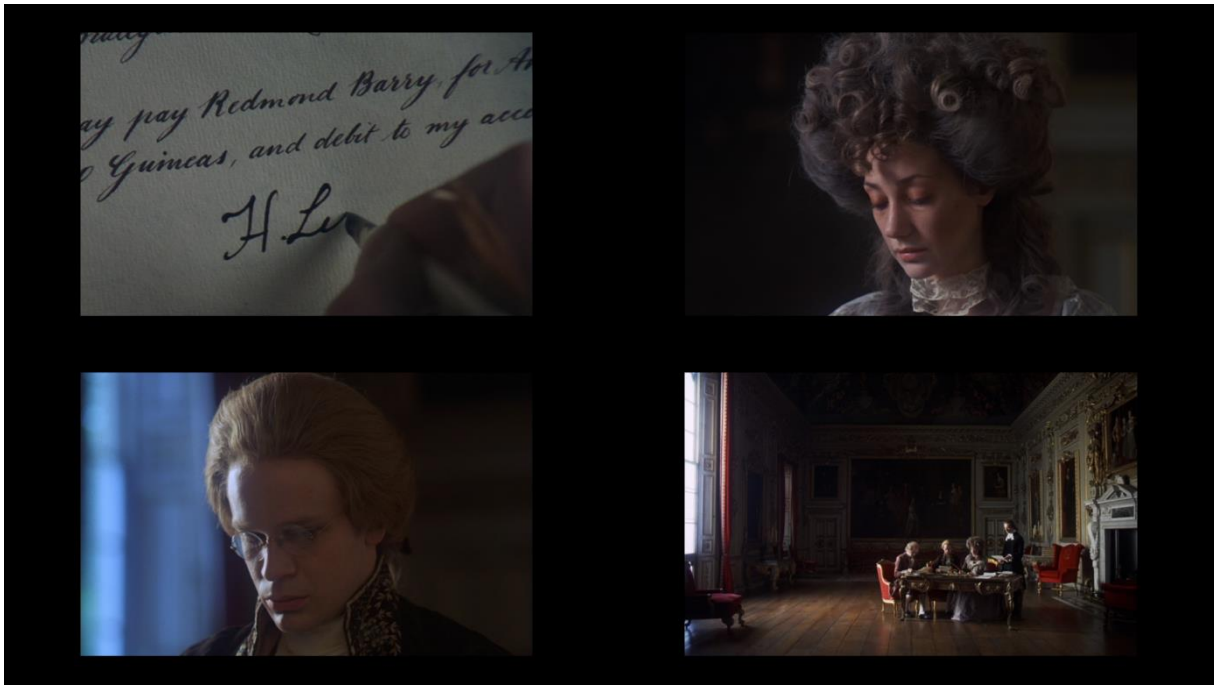
Ill.02 : Reconnaissance réflexive de la scopophilie cinématographique



Ill.03 : **Orange Mécanique,** ***entre jouissance scopophile pure et insoutenable hypocrisie du regard***



Ill.04 : L'orgie d'*Eyes Wide Shut*, miroir tendu à la scophilie spectatorielle



***Ill.05 : Le regard spectatoriel contraint à la distance dans* Barry Lyndon, exemple de l'ultime dynamique de recul perceptuel.**

1.3. La mise en saturation du regard

- **La saturation comme conséquence de la pulsion scopique**

Trait commun à tous les films de notre corpus, certains personnages kubrickiens assistent tôt ou tard à un spectacle si intense que celui-ci semble mettre à mal les fondements même de leur regard. Dans ces scènes se dévoile l'enjeu du regard selon le cinéaste. Selon l'expression de Jean-Baptiste Thoret, s'exprimant sur *Shining,* l'oeil des personnages est alors « soumis à un trop-plein de visibilité »[108]. Lorsque le regard possessif des personnages se voit incapable de traiter un réel qui le met à mal, ceux-ci font face à un moment charnière durant lequel est entrevue la possibilité de transcender les limitations intrinsèques de leur regard, et par là-même de transcender les limites de la pulsion de contrôle qui les constitue. Or les possibilités de dépassement de cette pulsion sont, chez Kubrick, difficilement envisageables. Le moment de bascule tend à ne pas avoir lieu.

Ironiquement, les instants de saturation du regard résultent fréquemment du désir scopique des personnages. C'est le cas pour Joker qui, tout au long de *Full Metal Jacket*, n'a de cesse de justifier sa présence au Vietnam par un désir d'explorer sa part d'ombre (le personnage mentionne lui-même le psychanalyste Carl Jung et son concept de dualité). Le besoin de vision du personnage est représenté par ses épaisses lunettes dans lesquelles la lumière se reflète, fréquemment mises en avant par des gros plans. Découvrir son ombre en tuant semble résulter, pour lui comme pour d'autres Marines, d'un besoin de construction identitaire (« Je voulais être le premier gosse de ma rue à avoir un mort certifié », déclare-t-il aux documentaristes). Il s'agit de pouvoir prouver son courage et sa volonté en démontrant sa capacité à regarder l'aspect le plus sombre de l'humanité en face. Lors de la soirée précédant l'offensive du Têt, Payback coupe court aux fanfaronnades de Joker (s'attirant par là-même un regard d'admiration de Rafterman) en lui assurant que son inexpérience se voit dans son visage. Joker n'a pas « le regard à 1000 mètres » ("*the thousand yard stare*"), que Payback décrit comme une marque de virilité (« un Marine a ça quand il a trop fait de

[108] Thoret Jean-Baptiste, « Remarques à propos de *The Shining* de Stanley Kubrick », in Astic Guy et Thoret Jean-Baptiste (éd.), *op. cit.*, 1999, p.102.

merdier »). Ce terme, pourtant inventé pour décrire la réaction de certains soldats face à une expérience traumatique[109], devient ainsi un symbole de puissance que seul un véritable dur peut posséder, attisant l'envie de ceux qui sont dépourvus de ce regard. Voir l'horreur du monde devient une marque de courage.

Tout au long du film, Joker semble cependant échouer à véritablement faire face à son ombre. S'il observe la mort, celle-ci n'est pas de son fait (le meurtre-suicide de Pyle) ou a déjà eu lieu (les cadavres recouverts de chaux dévoilés par un zoom arrière partant de son regard). Les échanges de tirs ne se font qu'à distance et l'oppose à un ennemi invisible ou presque. Lorsqu'enfin il a l'occasion de véritablement observer sa part d'ombre, cependant, la situation semble dépasser toutes ses attentes. La sniper qu'il s'apprête à abattre a tué trois de ses camarades (dont son meilleur ami Cowboy) ; mourante, elle supplie Joker de l'achever. Le spectacle auquel assiste le personnage semble ainsi bien plus complexe et déroutant que celui qu'il avait anticipé. La satisfaction de sa pulsion scopique, la pleine découverte de sa part d'ombre deviennent indissociables d'un acte de pitié et d'humanité (« On peut pas la laisser ici »). La mise à mort est précédée d'un très long gros plan sur le visage de Joker, durant lequel le personnage fixe sa victime d'un regard complexe et émotionnellement intense. La mort de la sniper elle-même reste hors champ, tant c'est bien son effet dans le regard de Joker que Kubrick explore alors. Celui-ci semble saturer sous le poids d'un visible que le spectateur conçoit comme d'autant plus intense qu'à l'inverse de toutes les morts précédentes, il ne le voit pas. Le hors-champ suggère l'impossible assimilation d'un excès d'horreur, trop réel pour pouvoir être exprimé par la monstration et assimilé par le regard (***ill.01***).

Dans *Eyes Wide Shut*, la saturation du regard, chez Bill, intervient également lorsque sa pulsion scopique est satisfaite à l'excès. Nous l'avons vu, l'orgie de Somerton offre au personnage le loisir de satisfaire tous ses instincts voyeuristes, si frustrés auparavant. Tout dans le manoir offre un trop-plein de visible, jusqu'à l'extrême richesse des décors, l'extérieur du manoir étant d'une architecture néo-gothique d'un raffinement suprême, tandis que l'intérieur évoque à la fois un *palazzo* vénitien et un harem arabe. Peintures, moulures, draperies, sculptures et tapisseries surchargent le décor. De même, une surabondance de corps nus s'offrent au regard haluciné de Bill, dont le reste du visage est invisible sous le masque (***ill.02***).

[109] Kentsmith David K., *Principles of Battlefield Psychiatry,* in *Military Medicine,* vol. 151, n°02, 02/1986, pp.89-96.

Dans les deux derniers films du réalisateur, c'est donc la pulsion scopique des personnages eux-mêmes qui mène à une saturation du regard, suggérant ainsi les limites consubstantielles de leur rapport au monde. Poussés par un regard possessif, les spectateurs sont contraints de faire face à un visible trop intense ou trop complexe pour pouvoir être assimilé et donc possédé.

- **La saturation comme entrave au regard possessif**

Dans *Barry Lyndon*, cette même limite est suggérée lorsque le héros voit son regard saturé par une succession de scènes (mort de son fils succédant à son accident demeuré hors champ, humiliation de Lord Bullingdon, etc) mettant en échec la possessivité qui animait son regard depuis toujours, du moins depuis qu'il fut témoin de la trahison de sa cousine Nora. Lors de son duel avec Lord Bullingdon, le regard de Barry semble ainsi avoir atteint un point de saturation maximal. Le visage de Ryan O'Neil, longuement exploré par la caméra, dépeint un personnage au-delà de la souffrance et du deuil provoqués par ses déroutes successives. Le refus d'affronter son beau-fils est la marque d'un homme vaincu par les diverses contingences qui ont inexorablement mis à mal tout ce qu'avait bâti sa volonté de contrôle. Il suffit de comparer le regard de feu de Barry séduisant Lady Lyndon et son regard épuisé lors du duel final pour mesurer l'intensité de la révolution que ces multiples échecs ont infligé à celui-ci (***ill.03***).

Dans *2001,* Bowman subit également, à la fin du film, l'agression d'un visible trop intense pour pouvoir être soutenu par le regard neutre et froid qui était le sien jusqu'alors. Lors de son voyage intersidéral, il devient le spectateur de phénomènes mystérieux dépassant l'entendement humain. Alors que l'astronaute semble entraîné à des vitesses faramineuses, Kubrick entrecoupe les effets visuels d'images fixes montrant son visage grimaçant, dont les yeux semblent prêts à éclater sous la force des images qu'ils reçoivent. Toute la modalité du regard connue jusqu'alors (regard possessif et serein d'une humanité dominante et protégée par l'ubiquité de la machine) laisse place à un regard halluciné témoin de sa propre insuffisance (***ill.04***).

Orange Mécanique dépeint une situation différente, unique chez Kubrick : le regard d'Alex est volontairement mis en saturation par les scientifiques chargés de tester le traitement Ludovico.

C'est à travers le cinéma que ceux-ci parviennent à conditionner Alex afin de le dégoûter de tout acte violent. Comme le résume Yann Roblou, « l'acte de voir y est décrit comme douloureux jusqu'à la nausée »[110]. Puissance et faiblesse du cinéma, ainsi que les dérives pouvant résulter de son utilisation, sont ainsi les interrogations au cœur de cette saturation marquée par de nombreux gros plans sur les yeux mutilés d'Alex, contraints de rester ouverts et d'ingurgiter un trop plein de visibilité alors que le personnage n'a d'autre souhait que de les fermer et de ne plus voir : nous reviendrons sur la complexité des enjeux méta-filmiques de cette scène en fin de partie. Alex, l'incarnation d'une volonté scopique absolue (dont l'oeil semble même capable de façonner un monde à sa guise lors de la scène d'ouverture, long zoom arrière depuis le regard du personnage créant la sensation que le décor émerge de sa volonté), devient la victime d'un visible intensifié par une drogue et par le cinéma (***ill.05***).

Mais c'est dans *Shining* que la notion de saturation du regard est la plus prégnante, tant elle est au cœur de l'esthétique, mais également du récit du film (***ill.06***). Dès la première vision de Danny, en effet, son troisième oeil (son Shining) génère une expérience audiovisuelle d'une intensité insoutenable, comme le suggère la bande son saturée à l'extrême qui accompagne chacune des visions de l'enfant. L'expérience est si forte que, dans cette première occurrence, elle ne peut qu'être suivie d'une absence de vision évoquée par un fondu au noir : l'enfant s'évanouit et semble ne se souvenir de rien. Une fois à l'intérieur de l'Overlook, le regard de Jack sera à son tour soumis à des visions d'horreur paralysantes (la femme monstrueuse de la chambre 237). Si nous avons vu que la folie meurtrière du personnage peut s'interpréter comme le passage à l'acte d'un homme désireux d'imposer son regard possessif, Thoret avance une hypothèse complémentaire et voit celle-ci comme résultant du regard saturé d'images sanglantes du personnage : « Jack, bientôt incapable de digérer le nombre grandissant de ses (fausses) hallucinations, décidera très logiquement de passer à l'acte. Car la seule façon d'annuler la vision, c'est de la réaliser littéralement »[111]. Pour autant, Jack se démarque des autres personnages de par sa propension à être témoin de visions traumatiques sans que celles-ci n'initient une mise en saturation de son regard, puisqu'à l'exception de la scène montrant la femme de la chambre 237 (suivie par le déni du personnage qui prétend qu'elle n'a jamais eu lieu), il perçoit les fantômes de l'Overlook sans la

[110] Roblou Yann, « *Orange Mécanique* : le regard angoissé selon Kubrick », in Costa de Beauregard Raphaëlle (éd.), *Le cinéma se regarde : spectacle et specularité,* 1er colloque de la SERCIA, université Toulouse le Mirail, 1995, p.57.
[111] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 1999, p.102

moindre expression d'horreur ou de surprise. Il s'agira donc d'étudier les enjeux d'une telle absence de saturation du regard.

S'appuyant sur les propos de Thoret, Sam Azulys considère l'hôtel Overlook tout entier comme le symbole d'une civilisation saturée par les images d'horreurs qu'elle a accumulées au fil des siècles :

> L'Overlook est la métaphore d'une civilisation auto-référentielle, saturée d'images malsaines. Ce grand organisme renvoie à une civilisation malade qui régurgite un trop-plein d'horreurs qu'elle n'est plus en mesure de refouler. Il y a un trop-plein qui, même s'il s'avère invisible, n'en est pas moins colossal, comme l'atteste la séquence où l'ascenseur déverse des litres de sang.[112]

Jack et Danny (mais également Halloran et, lorsqu'elle subit à son tour de telles visions, Wendy) sont ainsi tous victimes du spectacle d'un Overlook saturé d'images, témoin de la violence des Hommes à travers les siècles. L'acte de regarder devient un acte proprement traumatique : la monstruosité sexuelle de la scène de la chambre 237 traumatise Jack, comme le traduit son regard effrayé, et peut-être davantage encore pour le spectateur qu'est Danny, tant elle semble une exacerbation cauchemardesque de la scène primitive freudienne (l'enfant voit son père sur le point d'avoir une relation sexuelle monstrueuse). Lors de ces scènes d'horreur, le regard des personnages cesse d'être possessif pour devenir un acte de réception passive et contrainte. Roger Luckhurst rappelle par exemple qu'à l'inverse des pouvoirs communément associés aux enfants dans les films d'horreur, « le 'Shining' n'est absolument pas un talent actif : il s'agit de la réception involontaire de scènes terrifiantes »[113].

Ainsi, chaque film du réalisateur comprend un ensemble de scènes charnières lors desquelles la modalité classique du regard des personnages est mise à mal. Ceux-ci subissent la vision d'un réel si intense qu'il semble surpasser le potentiel qu'à l'oeil de le recevoir, si bien que celui-ci sature. En malmenant le regard possessif des spectateurs, Kubrick les prédispose à s'identifier aux personnages dont le regard subit une violence similaire. « La situation [d'Alex] est trop proche de la nôtre en tant que spectateurs pour ne pas finir par nous affecter profondément »[114], note par exemple Roblou au sujet *d'Orange Mécanique*. Les questionnements sur l'oeil comme vecteur d'un rapport au monde remis en cause ancrent profondément l'œuvre de Kubrick dans la modernité

[112] Azulys Sam, *op. cit., 2011,* p.256
[113] Luckhurst Roger, *Shining*. Talence : Akileos, 2013, p.34.
[114] Roblou Yann, *op. cit.,* 1994, p.57.

cinématographique telle que la définit Gilles Deleuze dans *L'image-Mouvement* et *L'image-Temps*. Pour autant, la réflexivité kubrickienne ne peut pas aisément être rattachée à une quelconque mouvance cinématographique. Si les considérations que le réalisateur porte sur le regard et le cinéma en font un moderniste, le modernisme kubrickien comporte des spécificités que nous allons tâcher de mettre à jour en les analysant à l'aune de la taxonomie deleuzienne.



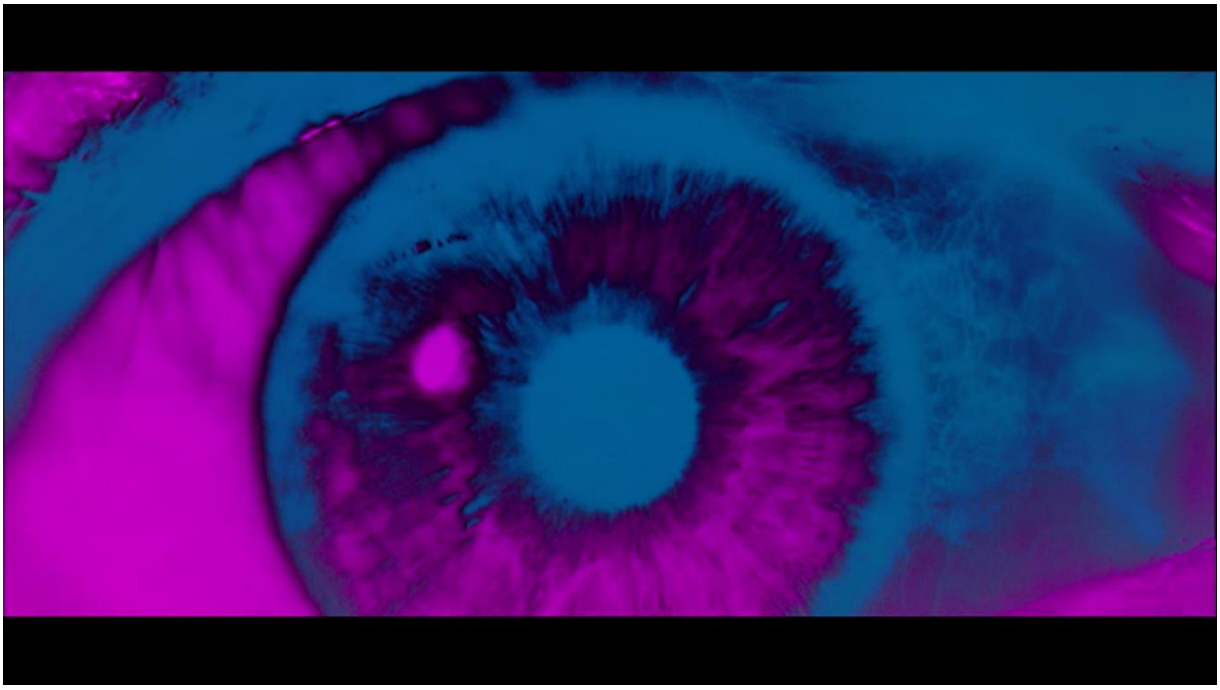
Ill.01 : Le meurtre de la sniper, aboutissement paradoxal de la volonté scopique du personnage résultant en une saturation du regard



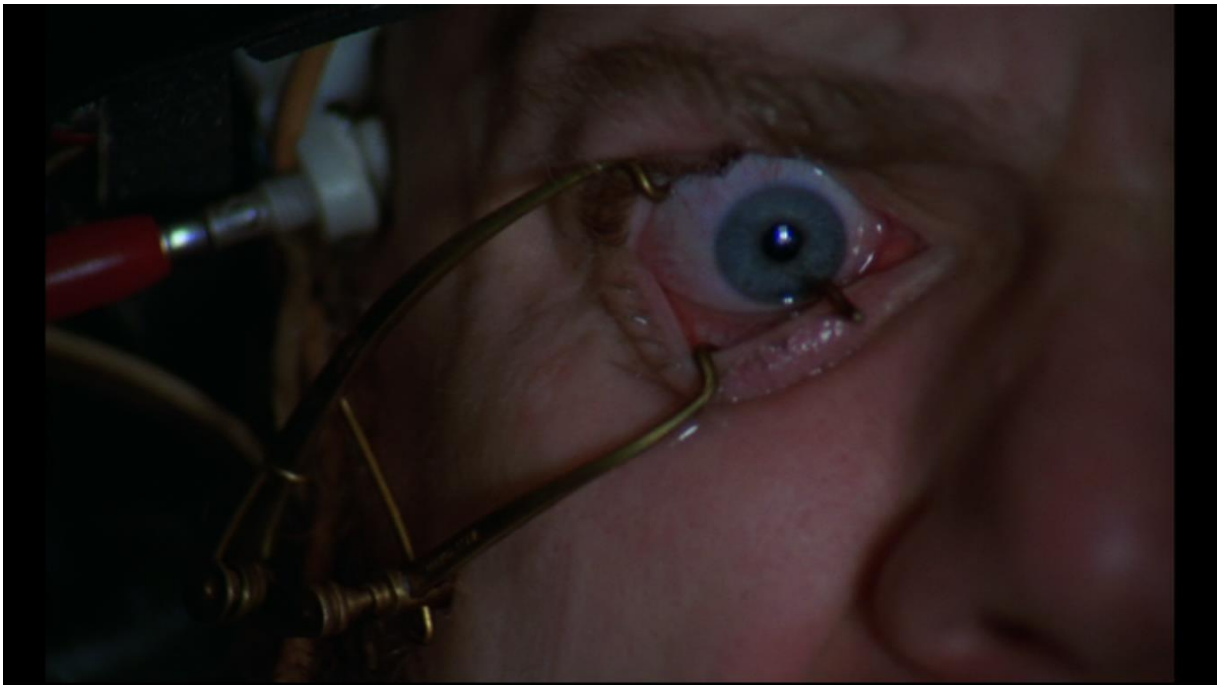
Ill.02 : Le regard halluciné de Bill dans le foisonnement visuel de l'orgie



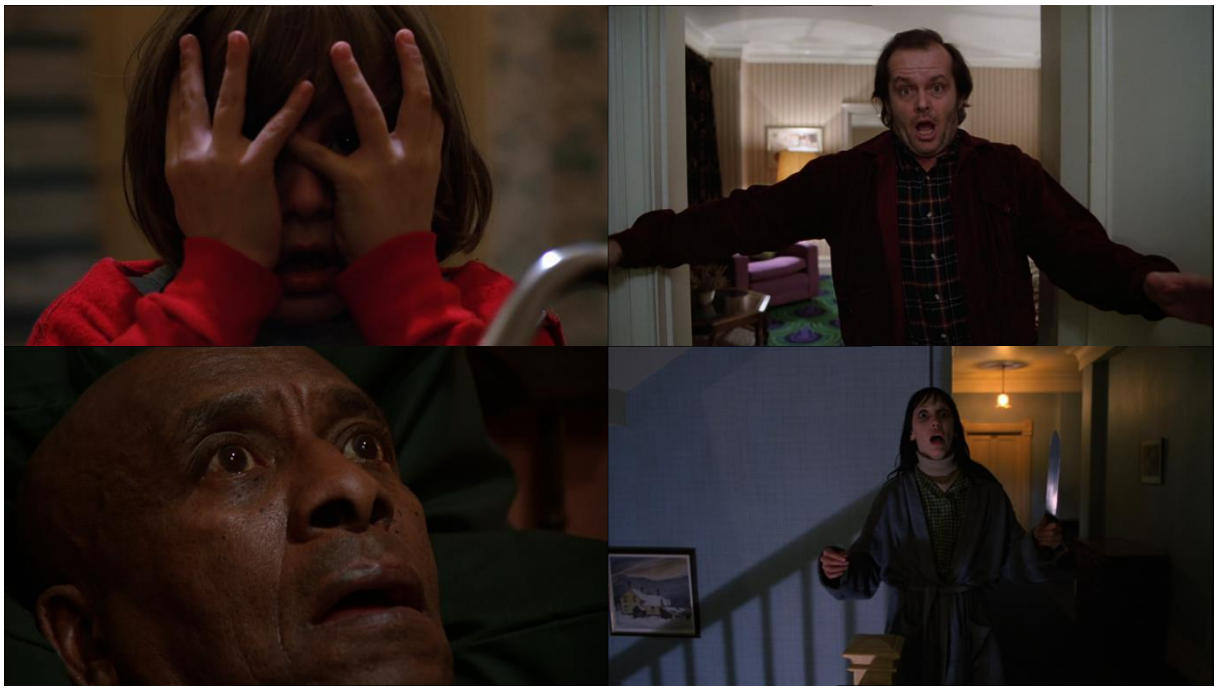
Ill.03 : Le regard abattu de Barry Lyndon lors de son duel avec Lord Bullingdon



Ill.04 : Hypertrophie hallucinée du regard de Bowman dans **2001 : L'Odyssée de l'espace**



Ill.05 : Saturation du regard contrainte dans **Orange Mécanique**



Ill.06 : L'Overlook, un spectacle de saturation perceptuelle permanente

1.4. La saturation du regard : vers une révolution perceptuelle ?

1.4.1. Kubrick et le modernisme cinématographique

Gilles Deleuze distingue deux grands régimes d'images cinématographiques. Tandis que « l'image-mouvement » est subordonnée à l'action, « l'image-temps » donne la primauté à la perception, comme le résume Richard Rushton : « Permettre de voir le monde d'un regard neuf pourrait être la tâche principale de l'image-temps. 'C'est un cinéma de voyant', écrit Deleuze »[115]. Tout en précisant que les frontières entre les deux types d'images sont poreuses, Deleuze considère que l'avènement du néoréalisme italien, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, marqua une rupture nette. Dès lors, les films de l'image-mouvement existent toujours, mais « l'âme du cinéma » passe par l'image-temps[116]. Selon cette grande binarité, il est naturel, au vu de ses réflexions sur le regard précédemment analysées, de considérer que l'œuvre de Kubrick s'inscrit dans la mouvance de l'image-temps (Deleuze classe d'ailleurs le cinéaste dans son second tome, bien que ses considérations sur le réalisateur soient assez éloignées de sa thèse générale).

Une analyse plus détaillée de la réflexion deleuzienne met cependant en exergue la place à part que revêt l'œuvre de Kubrick. Pour Deleuze, la rupture entre image-mouvement et image-temps survient à la suite d'une « crise de l'image-action », réponse esthétique aux traumatismes de la Seconde Guerre mondiale : « nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement »[117]. Cette crise n'est pas que thématique. Elle modifie en profondeur la forme cinématographique, puisqu'alors que le cinéma classique était structuré par un « schème sensori-moteur » (le montage s'organisant autour d'une logique de succession permanente entre perception et action), la crise de l'image-action rend cette logique

[115] Rushton Richard, *Cinema after Deleuze*. Londres : Bloomsbury publishing, 2012, p.64.
[116] Thoret Jean-Baptiste. *Gilles Deleuze, la crise de l'image-action.* Cours donné au forum des images, 2009. http://www.dailymotion.com/video/xaxwl7_gilles-deleuze-crise-de-l-image-act_shortfilms (dernière visite le 08/01/2018).
[117] Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement.* Paris : Editions de Minuit, collection "critique", 1983, p.278.

caduque[118]. Cependant, la perte de visée utilitariste de la perception permet alors à celle-ci de se déployer pour elle-même. Le cinéma de l'image-temps donne dès lors naissance à des « situations optiques et sonores pures » :

> Si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable.[119]

Ainsi, Deleuze suggère que les cinéastes de l'image-temps sont parvenus à transcender la crise de l'image-action, à la sublimer afin d'explorer les modalités du regard tel qu'il peut évoluer une fois débarrassé des biais perceptifs qui altèrent le visible pour n'en retenir que ce qui peut être utile au sujet, le mener à l'action ; ces biais que Deleuze, à la suite de Bergson, nomme « clichés ». L'utilitarisme du regard possessif et auto-centré animant les personnages kubrickiens correspond parfaitement à une perception du monde par cliché, telle que la définit le philosophe :

> Nous avons des schèmes pour nous détourner quand c'est trop déplaisant, nous inspirer la résignation quand c'est horrible, nous faire assimiler quand c'est trop beau […] c'est cela, un cliché. Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons ordinairement que des clichés.[120]

Pour autant, les films de Stanley Kubrick semblent difficilement associables à la révolution esthétique analysée par Deleuze, telle que Matilda Mroz la résume :

> Certaines images peuvent rompre ce cliché, en permettant à un nouveau type d'image (et à une nouvelle forme d'affect) d'advenir. Deleuze les nomme 'l'image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté'. Détachée de tout cliché, l'image peut s'ouvrir à des révélations directes et puissantes.[121]

Selon Deleuze, la sensation optique et sonore pure ne peut apparaître que lorsque la perception est libérée des biais perceptifs qu'induisent le besoin d'action ; celle-ci, montrant le réel dans toute son intensité, empêche à son tour le personnage d'agir, tant le réel qu'il perçoit désormais dépasse les cadres utilitaristes de l'Homme :

> Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable […] il s'agit de quelque

[118] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit,* 2009.
[119] Deleuze Gilles, *L'image-temps, op. cit.,* 1985, p.31.
[120] Deleuze Gilles*, op. cit.* 2014, p.33.
[121] Mroz Matilda, *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh University Press, 2013, p.38.

chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices.[122]

Les films de l'image-temps (*Europa 51* de Roberto Rossellini, 1952, étant le cas prototypique qu'analyse le philosophe) délaissent ainsi toute possibilité d'action, tant c'est bien la révolution perceptuelle des protagonistes et des spectateurs qui est en jeu : il s'agit d'explorer, à travers le cinéma, la possibilité qu'a l'Homme de transcender les clichés perceptuels l'aveuglant pour le mener à entrevoir le réel dans toute son intensité. L'ambition des cinéastes de l'image-temps, selon Deleuze, est bien d'exploiter les possibilités du cinéma pour transcender les clichés qui dominent l'Homme de par le biais utilitariste et auto-centré de sa pensée. Jacques Rancière l'explique :

> S'il faut donner aux choses une puissance perceptive qu'elles 'avaient' déjà, c'est parce qu'elles l'ont perdue. Et si elles l'ont perdue, c'est pour une raison bien précise : c'est parce que la phosphorescence des images du monde et leurs mouvements en tous sens ont été interrompus par cette image opaque qui s'appelle le cerveau humain. Celui-ci a confisqué à son profit l'intervalle entre action et réaction. A partir de cet intervalle, il s'est institué en centre du monde. Il a constitué un monde d'images à son usage : un monde d'informations à sa disposition à partir desquels il construit ses schèmes moteurs, oriente ses mouvements et fait du monde physique une immense machinerie de causes et d'effets qui doivent devenir des moyens pour ses fins.[123]

Face à ce constat, « le travail volontaire de l'art rend aux événements de la matière sensible les potentialités que le cerveau humain leur a enlevées pour constituer un univers sensible adapté à ses besoins et soumis à sa maîtrise »[124]. Rancière voit dans la conception deleuzienne de l'image-temps une « philosophie de l'esprit [...] le destin du cinéma - et de la pensée - n'est pas de se perdre, selon quelque 'dionysisme' simplificateur, dans l'infinie entre-expressivité des images-matière-lumière. Il est de la rejoindre dans l'ordre de sa propre infinité »[125]. Dans son étude critique de Deleuze, Rancière considère le destin deleuzien des images comme une « fable cinématographique », émanation d'un fantasme intellectuel rattaché depuis toujours au cinéma : l'objectivité de la caméra devrait pouvoir permettre à l'Homme de se détacher des limites de sa propre subjectivité pour atteindre un réel plus pur, non rabaissé à l'ordre des clichés imposés par la raison humaine. Or selon Rancière, l'ambition décrite par Deleuze, et poursuivie par des cinéastes représentatifs de l'image-temps (Robert Bresson notamment) est condamnée à ne jamais s'accomplir entièrement, tant la croyance en un cinéma de l'objectivité pure est vouée à la

[122] Deleuze Gilles, *op. cit.* 2014, p.29.
[123] Rancière Jacques, *La Fable Cinématographique*. Paris : Editions du seuil, 2001, p.150.
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.,* p.152.

désillusion. « Le passage de l'infini de la matière-image à l'infini de la pensée-image est aussi une histoire de rédemption. Et cette rédemption est toujours contrariée », estime Rancière[126].

Nous reviendrons sur l'opposition entre la conception deleuzienne de l'image-temps et sa critique par Rancière, tant ce débat nous semble pouvoir éclairer la conception kubrickienne du regard, et par là-même la spécificité avec laquelle le réalisateur explore la tension entre la subjectivité humaine et l'extériorité. Remarquons dès à présent que si les personnages kubrickiens sont tous soumis à une saturation du regard qui semble mettre en échec leurs visions du monde (visions dominées de clichés), les films du cinéaste conservent toujours une structure narrative, basée sur un couple perception-action. Celle-ci est parfois malmenée (nous y reviendrons), mais le montage reste soumis à la progression d'une narration. Or selon Deleuze, la rupture du schème sensori-moteur vécue par les personnages s'accompagne d'une rupture équivalente dans le montage cinématographique : avec le règne des perceptions optiques et sonores pures, le montage se libère de toute logique narrative : « Chaque image alors se sépare des autres pour s'ouvrir à sa propre infinité. Et ce qui fait lien désormais, c'est l'absence de lien, c'est l'interstice entre les images qui commande, à la place de l'enchaînement sensori-moteur, un réenchaînement à partir du vide »[127]. Contrairement aux cas cités par Deleuze (Jean-Luc Godard, Alain Resnais), la crise du regard vécue par les personnages kubrickiens n'aboutit pas à une remise en cause de la structure narrative du cinéma lui-même. Est-ce à dire que le cinéma de Kubrick est moins abouti, plus commercial ou hypocrite que celui des cinéastes majeurs de l'image-temps ?

Nous souhaiterions au contraire démontrer que la spécificité kubrickienne naît de l'espace intermédiaire qu'il creuse entre conception deleuzienne de l'image-temps et configuration narrative traditionnelle (l'image-mouvement, selon le philosophe). Si les films de Kubrick ne correspondent jamais parfaitement à la définition de l'image-temps, c'est que le cinéaste semble se méfier (avant Rancière) des limites inhérentes à la fable cinématographique moderniste : pour Kubrick, la raison humaine représente un horizon indépassable - nous y reviendrons - et le cinéma ne peut pas aisément faire fi des clichés qui structurent la perception ; l'esthétique kubrickienne est certes marquée par le cinéma moderniste européen (Kubrick n'eut de cesse de témoigner son admiration

[126] *Ibid.,* p.156.
[127] *ibid.,* p.145.

pour Ingmar Bergman[128] qui, avec notamment *Persona,* 1966, devint l'un des hérauts du modernisme cinématographique), mais elle ne peut être qualifiée de quête d'une révolution perceptuelle, au sens deleuzien du terme.

Pour autant, les films de notre corpus semblent tous embrasser de nombreuses caractéristiques qui, selon Deleuze, témoignent d'une crise de l'image-action. Chez Kubrick, la mise en saturation des regards s'accompagne également d'une profonde inaction de la part des personnages. Elle est exemplaire dans *Orange Mécanique*, où le traitement subi par Alex mis en situation de passivité motrice lors du traitement Ludovico donne lieu (certes par le truchement d'une drogue) à des sensations optiques et sonores particulièrement intenses qui réduisent Alex à l'impuissance lors de la seconde partie du film : son traitement consiste en une transformation contrainte du personnage qui, d'acteur façonnant le monde à sa guise, devient littéralement un spectateur de cinéma, contraint à subir une révolution perceptuelle lui faisant perdre toute agentivité. *Barry Lyndon* et *Shining* semblent à première vue exemplaires de la crise de l'image-action telle que définie par Deleuze, puisque dans les deux cas le protagoniste se voit réduit à une impuissance symbolique en perdant l'usage d'une jambe, tel le personnage joué par James Stewart dans *Fenêtre sur Cour* (*Rear Window,* Alfred Hitchcock, 1954), qui pour Deleuze exemplifie la rupture du schème sensori-moteur : Barry doit subir une amputation à la suite de son duel tandis que Jack Torrance, blessé par sa femme, boîte lors du dernier tiers du film.

Si l'opposition entre cliché et sensation optique et sonore pure qu'établit Kubrick semble ainsi proche de la définition de Deleuze, c'est cependant dans la croyance en la possibilité du cinéma de redéfinir le regard en le libérant de ses clichés (émancipant ainsi la pensée des limitations induites par la subjectivité rationnelle) que le cinéaste s'écarte des préceptes de l'image-temps.

[128] "Je pense que vous êtes le plus grand cinéaste en activité", écrivit Kubrick à Bergman en 1960, dans une lettre dévoilée par Jan Harlan lors de sa conférence "No Artist. No Art", Librairie Mollat, Bordeaux, 16/05/2017.

1.4.2. *2001: L'Odyssée de l'espace*

- **Une première révolution enrayée par le cliché**

2001 : L'Odyssée de l'Espace fait cependant figure d'exception, tant il peut sembler célébrer le pouvoir qu'a le cinéma de générer une révolution perceptuelle libérant l'Homme de ses clichés (nous nuancerons néanmoins ce constat). Le film célèbre en effet la capacité de l'Homme à transcender les limites inhérentes à son rapport au monde après avoir été confronté à des sensations optiques et sonores pures. C'est peut-être à travers cet aspect que se dévoile la dimension la plus utopique du film (Peter Krämer affirme que l'ambition de Kubrick, avec *2001*, fut de proposer « une vision optimiste du futur de l'humanité »[129]). Objet opaque et intense, le monolithe est une perception optique (et sonore, étant associé au leitmotiv du *Requiem* de György Ligeti dont on ne sait s'il est diégétique) pure par excellence. Sa présence agit comme une tache rectiligne qui rompt avec l'ordonnancement attendu du monde (les formes sphériques de la savane lors de sa première apparition, de la Lune ou de Jupiter lors des suivantes) : il sature par conséquent le regard de celui (hominidé ou être humain moderne) qui ne peut le rattacher à un connu, à un cliché quelconque. Loin de paralyser les hominidés, cependant, sa présence décuple les possibilités d'action de Moonwatcher. Le regard saturé de celui-ci acquiert les prémices de l'intelligence humaine lorsque sa contemplation du monolithe semble lui octroyer le don de la technique ; lors de cette première évolution, le spectacle du monolithe permet à la créature de projeter son regard sur un monde désormais marqué du sceau du « je peux »[130]. Auparavant simple forme, un os peut désormais être envisagé comme outil/arme. Jean-Michel Bertrand décrit la façon dont les gros plans sur le visage de Moonwatcher soulignent l'évolution que manifeste son regard :

> Filmant Moonwatcher en gros plan, Kubrick le montre balayant des yeux avec insistance et de manière très appuyée les bords d'un cadre. Alors que le spectateur est invité à se rapprocher émotionnellement du singe, celui-ci,

[129] Krämer Peter, *op. cit.,* 2010, p.23.

[130] Nous empruntons cette expression à Maurice Merleau-Ponty qui, dans son analyse phénoménologique du regard humain, affirme que le visible est toujours synonyme d'interaction potentielle de l'Homme sur son environnement : « Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux » […] Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être ». Merleau-Ponty Maurice, *Œuvres, L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 2010, p.1594.

par le mouvement de son regard (dépassant les limites qui lui étaient imposées), semble indiquer au spectateur, une double nécessité : celle d'être simplement attentif aux images du film et donc de ne pas en limiter la vision par des schémas projectifs, et celle qui consiste à imaginer que tous les bords du cadre sont en connexion virtuelle avec un hors-champ, dont seules quelques facettes seront actualisées, mais dont toutes, sans être visibles, peuvent faire sentir leur vie à l'écran et démultiplier à l'infini, dans la dimension de L'Ouvert, toutes les résonances du film.[131]

La première rencontre avec le monolithe provoque par conséquent l'émergence d'un regard humain (et, par métonymie, d'une subjectivité humaine), tel qu'il se développera jusque dans le futur proche imaginé par l'artiste, apparemment en phase avec la conception deleuzienne d'un regard dépourvu de clichés et ouvert vers un au-delà. Selon Bertrand, lorsque Moonwatcher contemple le ciel (***ill.01***), « Pour la première fois peut-être, un animal lève un regard angoissé vers le ciel comme s'il pressentait autre chose que sa propre existence, une réalité plus vaste, un ordre inintelligible mais supérieur »[132]. Néanmoins, la première impulsion évolutive permise par le monolithe ne permet pas aux potentialités transcendantes du regard de se développer, tant l'utilitarisme auto-centré associé à l'avènement de l'intelligence humaine paraît triompher. La perception utilitariste de l'environnement symbolisée par le maniement de l'arme/outil permettant à Moonwatcher de dominer le monde visible, prend le pas sur la potentialité d'ouverture inscrite dans ce même regard, jusqu'à devenir source d'aveuglement. Le montage parallèle suivant la découverte de l'arme/outil par Moonwatcher marque ainsi le triomphe d'une forme cinématographique conforme aux preceptes de l'image-action, puisque l'alternance de gros plans sur l'os utilisé comme massue avec des scènes montrant des animaux à l'agonie épouse parfaitement la logique causative centrée sur l'action humaine : la perception (Moonwatcher découvre l'os) est suivie par une réaction symbolisée par le montage (cet os sera conçu comme arme de chasse) suivie par l'action suggérée par les animaux morts (l'hominidé utilise l'os pour massacrer ses proies).

En 2001, le regard humain n'est plus tourné que vers un intérieur étriqué, et n'est plus capable de voir au-delà de l'environnement créé par la technique, si bien que la perception utilitariste permise par le monolithe semble avoir entièrement pris le pas sur toute la potentialité esthétique que sa découverte laissait également envisager. Bertrand le constate lorsqu'il écrit que « les hommes de l'an 2001 qui vivent dans le cadre étroit de nombreux habitacles ou de leurs combinaisons spatiales semblent [...] se satisfaire du seul cadre dans lequel ils sont pris et

[131] Bertrand Jean-Michel, *2001 : L'Odyssée de l'espace : puissance de l'énigme*. Paris : Harmattan, 2006, p.129.
[132] *Ibid.,* p.138.

contrôlés »[133], allant ainsi à l'encontre du regard centrifuge des hominidés avant leur utilisation de l'arme/outil. Le regard humain décrit dans cette séquence n'est plus que cliché, seul l'anime une visée utilitariste : la sphère du visible ne regroupe que ce qui pourra être possédé et exploité (sur fond de Guerre froide, le secret d'Etat voulu par le gouvernement américain suggère même un fantasme de récupération militaire du monolithe). L'Homme semble devenu incapable de poser un regard esthétique sur son environnement, comme le souligne le contraste entre le saisissant ballet spatial offert à la contemplation du spectateur, et l'aveuglement de Heywood Floyd qui, entre sieste devant la télévision (à bord du vaisseau l'emmenant à la station spatiale) et échanges futiles au sujet de sandwichs (à bord de la navette le déposant sur la Lune) ne daigne jamais regarder l'espace à travers son hublot. Philip Kuberski remarque la façon dont Kubrick utilise le décor pour caractériser la subjectivité des Hommes du futur proche[134]:

> La réunion lors de laquelle Dr Heywood Floyd évoque la découverte du monolithe sur la Lune a lieu dans une salle basse de plafond, entourée d'écrans de projections et occupée par une table en forme de "U". A la suite du sublime voyage de la Terre jusqu'à la base lunaire de Clavius en passant par la station spatiale, Floyd occupe une pièce en adéquation avec les limites de son imagination. Ayant dormi lors de l'essentiel de son trajet vers la Lune, le voilà renfermé dans la sécurité de l'espace humain, son langage et ses banalités […] Le plafond visible dans ces scènes indique […] la prise de conscience des limites existentielles inhérentes à l'espèce humaine.[135]

Lorsque Heywood Floyd découvre le monolithe, une possible révolution perceptuelle est suggérée quand celui-ci touche solennellement l'objet, mais est instannément remise en cause, tant la subjectivité humaine paraît alors appauvrie (***ill.02***). Les astronautes ont une vision purement utilitariste du monolithe (leur désir de le garder secret suggère une volonté de s'approprier cet objet, sans même savoir qu'en faire, dans un contexte de compétition internationale). En outre, selon Thomas Allen Nelson « ces hommes transforment la magie en farce lorsqu'ils s'alignent devant le monolithe et le réduisent à l'état de simple arrière-plan, décoratif et trivial, lors d'une photographie souvenir »[136]. Ajoutons qu'en photographiant le monolithe en arrière-plan, tandis que les astronautes au premier plan posent, Kubrick souligne le regard de personnages dominés par le

---

[133] *Ibid.*

[134] Les stratagèmes employés par le cinéaste pour décrire ces limites forcent néanmoins les spectateurs à envisager celles-ci comme éminemment actuelles, et non l'exagération caractéristique d'un futur dystopique. Outre le fait que le spectateur de 1968 peut reconnaître un design exacerbant les courbes et couleurs caractéristiques de cette décennie, un certain nombre de marques ("Panam") ancrent ce futur dans la sphère du familier. Enfin, le désintérêt de Floyd face au spectacle accessible derrière son hublot rappelle bien sûr le comportement des usagers alors habitués à l'avion, inventé environ un demi-siècle auparavant. En se projetant moins d'un demi-siècle dans le futur, Kubrick suggère qu'à ce moment-là le voyage interstellaire aura également perdu de son attrait esthétique, tant le regard de l'Homme contemporain se désintéresse rapidement de tout ce qui échappe à la sphère de l'utile.

[135] Kuberski Phillip, *op. cit.,* 2012, pp.74-78.

[136] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.122.

cliché (plus la peine de regarder l'objet quand il suffit de le photographier) ; en ce sens la photographie marque le triomphe du regard possessif sur le regard esthétique. Susan Sontag rappelle l'accointance entre photographie et désir de possession : « [la photographie] est une partie, un prolongement [de son modèle] ; et c'est un puissant moyen de l'acquérir, de le dominer »[137]. C'est d'ailleurs à ce moment que le monolithe semble provoquer un bruit saturé empêchant la photographie d'être prise, suggérant que cet objet n'est pas fait pour être possédé et rabaissé à l'état de cliché ; la revolution perceptuelle qu'il porte en lui devra donc avoir lieu plus tard, à la suite de la mission Jupiter.

Dans le *Discovery,* le regard de Hal 9000, profondément utilitariste (divers gros plans sur les astronautes en hibernation sont entrecoupés de gros plans sur des écrans indiquant leurs « fonctions vitales », suggérant que l'œil de Hal observe ces personnages sans la moindre visée esthétique, uniquement pour maintenir leur machinerie corporelle en état de fonctionnement) et auto-centré (à tel point que Hal est omniscient lorsqu'il regarde à l'intérieur du vaisseau, soit l'équivalent de son enveloppe corporelle, mais devient aveugle dès lors qu'il s'agit de regarder vers l'extérieur, comme l'indique son incapacité à empêcher Bowman, alors enfermé dans une capsule flottant dans l'espace, de pénétrer de force dans le vaisseau) semble par conséquent l'extension radicale du regard humain qui l'a créé. En triomphant de Hal 9000, Dave semble ainsi triompher des limitations de son propre regard, qui empêchaient jusqu'alors toute perception non-utilitariste et tournées vers l'extérieur. Les conditions sont ainsi réunies pour que la rencontre de Bowman avec le monolithe de Jupiter puisse lui permettre de transcender ses clichés et ainsi renouer avec le réel, dans toute son intensité.

- *Jupiter et au-delà de l'infini* : apothéose d'un cinéma de la révolution perceptuelle

A partir du « trip intersidéral », le regard halluciné que Dave porte sur l'univers semble poussé à saturation. Le personnage est immobilisé (jusqu'à être représenté par des plans fixes) mais ses yeux sont tout entiers tournés vers l'univers et l'infiniment grand ; la transformation que cette

[137] Sontag Susan et Blanchard Philippe, *op. cit.,* 2008, p.212.

expérience opère en lui est d'ordre purement esthétique. Elle s'accompagne d'une révolution dans le montage lui-même, qui quitte la logique ordinatrice de l'image-mouvement pour pénétrer dans l'exploration de l'image-temps, soit une logique spectaculaire et speculaire (l'oeil de Bowman ne cesse de se confondre avec le spectacle qu'il observe) subie par le protagoniste plutôt que déterminée par lui.

Nous l'avons vu, le montage devient explicitement déterminé par les actions des personnages lorsque Moonwatcher apprend à utiliser l'outil. Dès lors, il traduit une vision anthropocentrée du monde : lors du ballet spatial, l'immensité de l'univers lui-même semble subordonnée à la logique causative du déplacement de Heywood Floyd à travers l'espace, si bien que l'univers semble non un lieu empreint d'une beauté pure, mais le symbole du nouvel essor de l'humanité. Tandis que la musique de Strauss souligne non l'immensité de l'espace mais l'aisance avec laquelle l'Homme s'y déplace, le montage se focalise sur des vaisseaux dont la progression détermine chaque raccord, faisant écho à la (non)perception de l'univers qu'ont les protagonistes telle que la décrit Nelson : « l'espace dans *2001* représente un univers miroir dans lequel l'humanité réduit l'infini aux contours plus gérables de la forme mécanique »[138].

Suivant Heywood Floyd puis les astronautes du *Discovery*, le montage enferme le visuel dans une logique toujours plus utilitariste que traduit le rétrecissement du champ et le cloisonnement centripète à l'intérieur du vaisseau ; tel l'œil de Hal, la caméra de Kubrick met en scène un monde cloisoné et anthropocentré (nous avons néanmoins vu que les scènes d'extérieur agissent alors comme autant de rappels que l'immensité terrifiante de l'espace, dépassant toute logique anthropocentrée, ne disparaît pas pour autant). Suite au duel entre Bowman et Hal 9000 (Deleuze voit dans le duel la forme archétypale de l'image-mouvement[139]), la révolution du trip intersidéral n'est ainsi pas que diégétique mais bien structuelle : *2001* quitte l'anthropocentrisme de l'image-mouvement pour explorer un cinéma de la perception pure, capable de pousser les spectateurs à

[138] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.124.

[139] Pour Deleuze, la Grande forme de l'image-mouvement, orchestrée selon une logique globale Situation-Action-Situation', se découpe concrètement en une succession de duels lors desquels le protagoniste va intéragir sur la situation afin de la modifier, permettant l'avènement d'une nouvelle situation qui devra à son tour être modifiée, etc. Cf. Deleuze Gilles, cours dispensé à l'université Paris VIII, 23/03/1982.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=114 (dernière visite le 03/08/2018)

envisager l'univers non comme un lieu à exploiter, mais dans son existence pure, par-delà les clichés animant la vision humaine quotidienne (***ill.03***).

A l'issue de cette révolution, le regard de Bowman semble prêt à transcender les limites de la rationalité humaine, et le spectateur avec lui. Dans la scène de la chambre extra-terrestre, le montage se fait irrationnel. A travers des raccords incohérents (selon la logique causative de l'image-mouvement où le montage est déterminé par les actions des personnages), Dave devient à la fois sujet et objet de son propre regard : les règles fondamentales de l'espace-temps régissant la perception humaine sont transgressées. Passé et futur deviennent dès lors interconnectés. A l'image de la chambre elle-même, où le mobilier du XVIIIe siècle coexiste avec une architecture futuriste, Bowman existe simultanément à travers plusieurs âges. Devenu un vieil homme dépourvu de toute fonctionnalité sensori-motrice (il est au lit, tout juste capable de montrer du doigt la cible de son regard, devenant spectateur d'une expérience proprement révolutionnaire), l'expérience de Bowman résulte en une renaissance. Significativement, le foetus astral[140] est un être de perception pure : il n'agit pas, mais ses yeux disproportionnés sont grand ouverts sur l'univers qui l'entoure. La sphère protectrice dans laquelle il évolue est un écran blanc transparent permettant une visibilité totale qui tranche avec la claustration du Discovery.

L'être percevant libéré de tout cliché qu'est le foetus astral accomplit très exactement la révolution souhaitée par les cinéastes de l'image-temps selon Deleuze. Déjà, lors du voyage intersidéral, l'oeil de Bowman en gros plan semblait se fondre avec le réel alors que son iris semble indissociable des galaxies qu'il fixe. Lors de la dernière scène, c'est la lueur sphérique du personnage qui, à gauche de l'écran, occupe le même espace dans le cadre que la planète Terre sur sa droite. L'homme-percevant rejoint ainsi le réel « dans l'ordre de sa propre infinité »[141] (***ill.*04**) Les rêveries utopiques de *2001* accomplissent ainsi pleinement le fantasme d'un regard transcendant les limites de la subjectivité humaine tel que définit par Deleuze comme étant caractéristique du cinéma de l'image-temps. Dans sa trajectoire circulaire, l'odyssée de Bowman souligne qu'il n'est pas tant

[140] Fréquemment nommé "enfant-étoile" (*starchild*) suite à l'appellation donnée par Arthur C. Clarke lui-même, nous préfèrons l'appellation "fœtus astral", que nous empruntons à l'essai de Jean Monod et Jean-Paul Dumont, car cette appellation a l'avantage de souligner la corporalité de la créature, sur laquelle nous reviendrons au chapitre IV. Cf. Dumont Jean-Paul et Monod Jean, *Le fœtus astral : essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique.* Paris : Ch. Bourgeois, 1970.

[141] Rancière Jacques, *op. cit.*, 2001, p.150.

nécessaire de voyager pour observer un réel plus intense : ce qui compte est bien de changer de regard.

2001: L'Odyssée de l'Espace semble par conséquer témoigner d'une confiance absolue dans la capacité du cinéma à provoquer une telle révolution perceptivo-cognitive. Le spectateur est incité à suivre l'odyssée d'un regard humain dont le potentiel est brisé par le règne du cliché, avant de retrouver sa capacité d'émerveillement. Si *2001,* filmé en format 70 mm et projeté en cinérama, misa grandement sur son potentiel spectaculaire (Kubrick lui-même a suggéré, peu avant la sortie du film, que le format « permet de ressentir une immensité inédite et promet un festin visuel »[142]), il est ainsi remarquable de constater que les scènes époustouflantes du début et de la fin de *2001* encadrent une série de péripéties lors desquelles toute spectacularité s'évanouit, permettant ainsi à la révolution finale de sembler d'autant plus en rupture avec les modalités de perception et d'actions mises en scène précedemment. En termes méta-filmiques, le film affirme sa capacité à sauver les spectateurs de leur environnement perceptuel quotidien, et souligne la croyance de son réalisateur dans le potentiel transcendant du cinéma, croyance tout aussi optimiste et radicale que peut l'être l'analyse de Serge Daney :

> Le cinéma souffre d'un drôle de handicap. Il s'adresse à un public qui a des habitudes. Le public ne *voit* pas, il reconnaît ce qu'il a déjà vu. Il *n'entend* pas, il reconnaît ce qu'il a déjà entendu […] C'est pourquoi on en veut souvent aux grands cinéastes parce que ce qui fait qu'ils sont grands, c'est qu'ils nous obligent à *mettre nos perceptions à jour,* à oublier le déjà-vu et le déjà-ouï.[143]

En cassant le 4ème mur pour observer directement le spectateur, le foetus astral n'invite-t-il pas directement le spectateur à le joindre dans sa transcendance, faisant du cinéma un outil aussi magique que le monolithe quant à sa capacité à entraîner un regard neuf et dénué de clichés sur l'univers et ses mystères ? L'écran blanc ouvert sur le monde que constitue la sphère de la créature paraît, tel un écran de cinéma éclairé par le projecteur, l'accomplissement de la révolution perceptuelle initiée par le monolithe (écran noir opaque). L'adéquation du fœtus astral au spectateur du film témoigne d'une confiance absolue en la possibilité régénératrice du cinéma, dont les images-temps traversent les confins de la pensée logique et rationnelle et permettent ainsi de transcender les limites de la subjectivité humaine.

[142] Kubrick Stanley, *Kubrick's letters,* 2001. SKA UAL, 1966. SK/12/8/5, box 2/2.
[143] Daney Serge, *La Maison Cinéma et le Monde (tome 3 : les années Libé).* Paris : P.O.L., 2012, p.533.

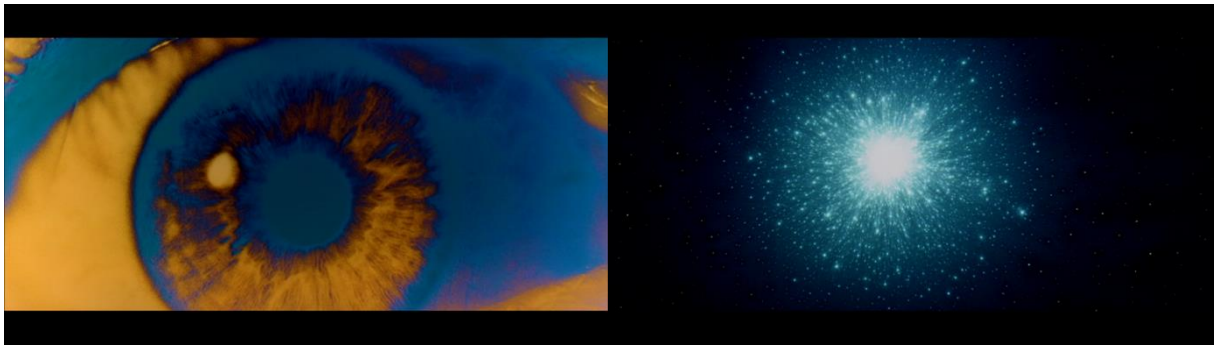
Mais alors que la circularité de *2001* témoigne de la révolution perceptuelle de son protagoniste, cette même structure narrative fait état, lors des films suivants, d'un ensemble de doutes quant à la possibilité de l'Homme de transcender les clichés, et donc quant à la potentialité régénératrice du cinéma.



Ill.01 : Plan subjectif perceptuel de Moonwatcher. L'avènement d'un regard humain ouvert vers l'au-delà ?



Ill.02 : En 2001, triomphe d'une perception utilitariste et clichée



Ill.03 : Le trip intersidéral, une révolution perceptuelle d'ouverture à l'extériorité pure



Ill.04 : Triomphe de la perception pure avec le fœtus astral

1.4.3. *Orange Mécanique* et *Barry Lyndon*

- ***Orange Mécanique*** **: saturation négative et refus de transcender les clichés**

Orange Mécanique apparaît comme un contrepoint parfait à *2001,* film d'ailleurs cité à la fois visuellement (le poster de *2001* est exposé dans le magasin de musique) et littéralement : les paroles du clochard agressé par Alex et sa bande au début du film évoquent explicitement le film antérieur de Kubrick (« Les hommes vont sur la Lune, les hommes tournent autour de la planète, et on n'a plus aucun égard pour la loi, ni pour l'ordre sur Terre »). Cette citation prononcée au début du film est programmatique du travail sur le regard qui se déploie dans *Orange Mécanique*. Kubrick semble suggérer que si une véritable révolution perceptuelle est possible à travers un cinéma étendant son exploration vers les confins du temps et de l'espace, celle-ci semble cependant inenvisageable dès lors que la caméra s'attarde sur les bas-fonds du monde le plus quotidien, tel que Kubrick le fait dans l'environnement dystopique mais cependant très proche dépeint dans *Orange Mécanique*. Dans ce film, la saturation du regard imposée au personnage n'est que souffrance ; dans *2001*, Bowman semble également souffrir lors de son voyage cosmique, mais cette douleur est inextricablement associée à l'expérience du sublime. A l'inverse, la saturation imposée à Alex*,* associant le dégoût de la violence à Beethoven, lui interdit toute transcendance par l'esthétique telle celle dont il fait l'expérience précedemment en écoutant la N*euvième Symphonie*.

La révolution perceptuelle qui s'opère en Alex est ainsi purement négative ; en utilisant le cinéma à des fins de redressement moral, scientifiques et politiciens exploitent le médium de façon antithétique à celle de Kubrick lui-même lors de son film précédent. L'art synonyme d'émancipation perceptuelle dans *2001* est ici dépeint comme un outil d'appauvrissement cognitif et sensoriel ; il s'agit d'empêcher Alex de ressentir les stimulations le poussant au déchaînement pulsionnel. Dans les deux cas, Kubrick atteste donc de l'extrême puissance de l'outil cinématographique, tout en suggérant que celui-ci peut être utilisé à des fins délétères (nous y reviendrons). La finalité si négative du cinéma dans *Orange Mécanique* est bien sûr à rattacher à la thématique centrale du film, notamment son interrogation sur le libre arbitre. Celle-ci ne doit cependant pas cacher les

troublantes similitudes entre l'expérience vécue par Alex et celle de Dave Bowman. Si la saturation à finalité positive que subit Bowman le mène à transcender les limites de son espèce jusqu'à devenir le premier représentant d'un nouveau stade d'évolution humaine, celle, négative, d'Alex, échoue entièrement : ce dernier, qui subit une saturation du regard contre son gré, n'expérimente, nous l'avons vu, qu'une rupture superficielle du schème sensori-moteur. Dans les deux cas, la mise en saturation du regard des personnages correspond pourtant à une même remise en cause de l'image-mouvement, synonyme de l'avènement de la modernité cinématographique selon Deleuze. En violentant l'œil d'Alex, les scientifiques cherchent à exploiter le cinéma pour le transformer en simple voyant : incapable d'associer perception et action, le protagoniste devient spectateur passif de sensations optiques et sonores pures trop intenses pour être digérées par un regard cliché. Alex découvre alors le spectacle de l'ultraviolence sous un jour nouveau, terrifiant et menaçant.

La mise en saturation provoquée sous la contrainte trouve ici ses limites ; Alex, mis dans l'incapacité physique d'associer perception et action, n'en conserve pas moins le désir. Lorsqu'à la fin, il retrouve ses possibilités motrices, la circularité de la narration prend des accents ironiques : tandis que, dans *2001,* tout a changé entre le départ et le retour de Bowman, le retour à la normale d'*Orange Mécanique* souligne le refus du personnage de modifier ses schèmes sensori-moteurs et, par là-même, de cesser d'aborder le visible selon une logique auto-centrée, utilitariste et clichée. Le traitement Ludovico suggère ainsi une remise en cause méta-filmique de l'ambition révolutionnaire prônée par *2001 : L'Odyssée de l'espace*. Le scientifique en charge du projet, observant l'effet de son film sur Alex, assis au fond de la salle de cinéma, prend les atours d'un cinéaste révolutionnaire tyrannique, imposant à ses spectateurs une nouvelle vision du monde tel un démiurge moraliste et dictatorial. Cette nouvelle vision du monde réduit certes Alex à l'impuissance, mais ne lui permet pas de jeter un regard neuf lui permettant d'entrevoir le monde dans toute son intensité : la sujétion ne mène qu'à l'adoption contrainte d'une vision du monde utilitariste dans lequel Alex passe de sujet à objet, permettant à la puissance étatique d'asseoir son propre regard possessif. Le cinéaste-démiurge se révèle ainsi le chantre d'une révolution perceptuelle hypocrite et débilitante, parodie grotesque de celle prônée par le grand imagier de *2001*.

Faisant écho à l'absence de véritable révolution perceptuelle opérée par ce traitement cinématographique, le montage du film lui-même ne quitte jamais la logique agentive de l'image-mouvement. Alex demeure le focalisateur dont les déplacements et les agissements (en

l'occurrence, les agissements subits) déterminent l'enchaînement des plans selon une logique causative rigoureuse. Nous l'avons vu, Alex-narrateur peut toujours être considéré comme le maître d'une narration filmique cherchant à conquérir l'assentiment des spectateurs. Ceux-ci sont ainsi encouragés à adopter une même attitude de défiance et de dégout face à la révolution perceptuelle imposée par le traitement. Le soulagement ressenti par la « guérison » finale d'Alex, déjà évoqué, traduit ainsi le plaisir ressenti par le spectateur lorsque le protagoniste recouvre son schème sensori-moteur, marquant le triomphe d'un regard utilitariste et possessif.

Les films suivants du cinéaste sont également marqués par un mouvement de résistance face à toute révolution perceptuelle potentielle. Les personnages du cinéaste semblent pris dans un désir d'action qui ne fait que s'accroitre alors même qu'ils font l'expérience de la rupture de leur schème sensori-moteur, suggérant un désir de s'enfermer dans le confort d'une vision clichée et auto-centrée.

- ***Barry Lyndon*** **: la force d'inertie du cliché**

La structure circulaire de *Barry Lyndon* met en relief la résistance du protagoniste face à toute révolution dans sa perception du monde. Le héros, redevenu Redmond Barry contre son gré, fut certes le témoin de sa propre impuissance, symbolisée à l'extrême par l'amputation d'une de ses jambes, mais la fin du film suggère que, même mis face à son manque de contrôle, le protagoniste ne modifie en rien sa perception du monde.

Barry Lyndon exemplifie les stratégies de mise en scène que Deleuze associe à l'image-mouvement, puisque le récit est en effet structuré par un ensemble de duels : le duel initial lors duquel meurt le père du protagoniste ; celui, truqué, opposant Barry à Quin, qui provoque la fuite du héros ; la succession de batailles et de duels qui marquent l'ascension du personnage, jusqu'à l'affrontement moral entre Charles Lyndon et Barry, lors duquel Barry triomphe et semble tuer son rival de par son effronterie. Or, Deleuze voit justement dans le duel le principe fondamental de mise en scène de l'image-mouvement dans son acception la plus canonique, la « grande forme ». Ces images étant structurées autour de la capacité d'un personnage à modifier une situation, un récit

filmique doit alors proposer « une série de petits écarts à combler, d'où la question du duel [...] C'est en comblant l'écart dans tous ces petits duels qu'on finit par avoir comblé l'immense écart entre la situation initiale et la situation finale »[144]. En refusant d'affronter Lord Bullingdon en duel, c'est, au-delà du récit, toute l'entreprise narrative structurant la grande forme cinématographique que Barry fait dérailler. Refusant d'agir pour modifier une situation (Lord Bullingdon menace de l'évincer), le protagoniste devient le spectateur de son propre sort, mettant ainsi un terme au système de contrôle auto-centré bâti depuis, au moins, son mariage avec Lady Lyndon (***ill.01***).

A l'instar de *2001*, le spectateur peut ainsi s'attendre à assister à la transformation du protagoniste ; de l'immobilité du personnage-spectateur pourrait déboucher une révolution perceptuelle comparable à celle vécue par Bowman, ou du moins une capacité de contemplation nouvelle d'un monde sur lequel le protagoniste n'essaierait plus d'imposer sa volonté. Or il n'en est rien. Chez Barry, l'impuissance n'entraîne qu'un désir d'action renouvelé, qui lui interdit tout questionnement de son propre désir scopique. Nous l'avons vu, la fin du film annonce une régression vers l'enfance (retour dans le giron maternel en Irlande), qui n'est pourtant pas une renaissance (point de regard neuf tel que celui suggéré par la transformation de Bowman en nouveau-né) mais annonce au contraire la répétition acharnée d'un même schème sensori-moteur. Entre la reprise de deux leitmotivs (le *Trio de* Schubert et la S*arabande* de Haendel) soulignant la circularité de l'histoire, la voix-over déclare :

> Complètement frustré et meurtri, que pouvait-il faire, esseulé, le cœur brisé ? Il accepta la rente et rentra en Irlande avec sa mère pour se rétablir. Un peu plus tard, il se rendit à l'étranger. Nous ne sommes pas en mesure de relater la vie qu'il y mena. Il semble avoir repris sa carrière de joueur, sans le succès d'autrefois.

Tandis que le personnage avance en boitant vers le carrosse qui l'emmenèra au loin, la narration insiste tant sur son impuissance que sur la survivance, malgré cela, de son désir d'action et de contrôle ; Barry semble enfermé dans une inertie le contraignant à répéter un même désir de s'imposer au centre des images qu'il convoite, alors même que la mise en scène de ce futur, qui demeure hors-champ et est simplement évoqué par la voix-over tandis que l'image fixe une dernière fois Barry à l'aube de son exil, souligne l'échec évident de ce rapport au monde. Barry, dont la dernière présence à l'écran a lieu via une image fixe, reste ainsi doublement enfermé dans un cliché, au sens littéral comme au sens bergsonien du terme (***ill.02***).

[144] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit,* 2009.

En stoppant le mouvement de l'image, le film tout entier semble avoir perdu tout espoir quant au devenir de Barry et, par extension, quant au potentiel transformatif de la mise à l'épreuve de son regard. Le carton final donne aux actions humaines un aspect futile (toutes sont nivelées par la mort et le temps qui passe) qui semble également viser le cinéma lui-même, dont l'ambition de révolutionner la perception du monde paraît vaine tant l'inertie des personnages les incite à rester enfermés dans un monde de clichés. Dans *Barry Lyndon*, la mise en scène ne se détache jamais des préceptes de logique et de progression qui dominent l'image-mouvement. Le classicisme et la discrétion qui la caractérisent sont uniques dans l'œuvre de Kubrick (du moins parmi les films de notre corpus). Cependant, de par la sensation de futilité qui règne dans la dernière séquence, ce classicisme se voit doublé de la mise en scène de sa propre inertie. Tandis que Barry semble incapable d'évoluer au-delà du règne des clichés, le film paraît mettre en scène la domination par défaut de l'image-mouvement, ne parvenant pas, ou plus, à transcender sa propre logique comme le fit la séquence finale de *2001: L'Odyssée de l'espace*. Au lieu de se voir proposer une expérience filmique permettant au spectateur de révolutionner sa perception du monde, et donc sa propre subjectivité, *Barry Lyndon* offre ainsi l'occasion de constater les forces de résistance que peut opposer l'individu à toute situation risquant de mettre en échec la logique auto-centrée et utilitariste dont découle son rapport au monde. La monstration de cet échec, ainsi que celle de l'échec de la représentation du passé sur laquelle nous reviendrons en fin de chapitre, nous semblent les fondements du sentiment de tristesse qui, nous l'avons évoqué, domine tout le film, indépendamment des fluctuations émotionnelles du protagoniste lui-même.

Tout au long des années 70, le réalisateur semble ainsi avoir évolué vers une remise en cause des possibilités de transcendance perceptuelles offertes par le cinéma, pour se focaliser sur des personnages poussés par un désir de conserver leurs schèmes actuels, même après avoir été contraints de constater leurs limitations. Dans *Barry Lyndon,* l'apparent classicisme rigoureux de la mise en scène, associée au ton profondément mélancolique du film, suggère qu'à l'instar du protagoniste, la forme filmique elle-même est prise dans une inertie soulignant l'incapacité du cinéma à révolutionner le regard ; celle-ci s'enferme au contraire dans la création d'un beau (dont nous avons vu au chapitre précédent qu'il est associé, selon Burke, au confort et à un paysage anthropocentré, bien qu'il devienne dans *Barry Lyndon* menaçant et mortifère). La beauté froide et distante du film devient ainsi un commentaire méta-filmique à part entière. Son esthétisme pictural

exacerbé se présente lui-même comme une prison enfermant les spectateurs dans un regard cliché (codifié et anthropocentré à l'extrême), faisant écho à l'enfermement perceptuel de Barry.

A partir d'*Orange Mécanique*, la tentation de l'auto-aveuglement risque de supplanter toute possibilité qu'a l'Homme de voir par-delà les clichés, et le cinéma tend à être défini comme pouvant devenir un instigateur de cet aveuglement, au lieu de l'art émancipateur qu'il est nettement dans *2001* ; si ces deux aspects suggèrent que Kubrick ne croit pas (ou plus) en la potentialité révolutionnaire du cinéma, leur exploration permet aux films de l'artiste de creuser une esthétique célébrant une puissance autre du medium : incapable d'initier une révolution perceptuelle, il devient néanmoins capable, chez Kubrick, de mettre en relief et d'interroger les divers biais perceptifs qui entravent la perception humaine. En d'autre terme, le potentiel speculaire du cinéma, miroir critique tendu à la subjetivité spectatorielle, compense son incapacité à initier une véritable révolution perceptuelle. En cela, *Shining* nous semble représenter l'ultime évolution du rapport kubrickien à la crise de l'image-action (dont *Full Metal Jacket* et *Eyes Wide Shut* offriront des variations).



Ill.01 : Un récit structuré par le duel, jusqu'à ce que Barry refuse le combat



Ill.02 : L'enfermement de Barry dans un cliché

1.4.4. Shining, l'attrait du cliché

- Un regard saturé d'emblée

En proposant une multiplicité de mises en saturation du regard, du premier shining de Danny jusqu'au déferlement de trop-plein visuel de la dernière séquence, le film se présente d'emblée comme une variation sur la structure des précédents films du cinéaste, où l'agression perceptuelle subie par un personnage (qu'elle débouche sur une révolution ou non) était présentée comme un point de rupture dans la narration. L'hôtel Overlook agit ainsi comme un lieu de saturation perceptuelle permanente, un lieu où les clichés d'une perception auto-centrée, stable et à visée utilitartiste (idéalement évoquée lors de la jouissance scopique liée à l'exploration des cuisines de l'hôtel, alors temporairement synonyme de bien-être) se fissurent pour laisser entrevoir un spectacle d'une intensité cauchemardesque.

Les sensations optiques et sonores pures auxquelles sont soumis les personnages les contraignent à ressentir leur environnement dans son devenir temporel. L'hôtel apparaît alors comme un palimpseste historique où s'accumulent des décennies de violences et répressions qui viennent entacher l'apparente beauté des lieux. Métonymie de la civilisation américaine (voire de toute civilisation humaine), l'Overlook semble dévoiler les couches successives de violence (contrôle et élimination de l'altérité, répression de toute déviance) sur lesquelles elle fut bâtie. Pour Geoffrey Cocks, « l'océan de sang se déversant de l'ascenseur dans *Shining* symbolise le sang versé à travers les siècles, par des millions d'êtres humains »[145]. En dévoilant le monde dans son flux temporel, flux usuellement caché par son apparence paisible et stable dans les années 1980, les sensations optiques et sonores pures vécues par les personnages transcendent, dans la plus pure conception deleuzienne, les limites de la rationalité humaine.

[145] Cocks Geoffrey. ''Death by Typewriter, Stanley Kubrick, the Holocaust, and *The Shining*'', in Cocks, Geoffrey, Diedrick, James, Perusek, Glenn (éd.), *op. cit.,* 2006, p.185. Après cette belle expression, Cocks recentre néanmoins son propos sur l'Holocauste comme sous-texte majeur imprégnant les images du film, ce qui nous semble regrettable (cf. chapitre IV). Nous choisissons donc de mettre en avant la partie plus synthétique, et selon nous plus juste, de sa remarque.

Tout à la fois images d'une temporalité non linéaire et d'une réalité incommensurable et inassimilable, les fantômes incarnent un au-delà des limites constitutives de la perception et de la rationalité humaines. La liberté octroyée par le genre horrifique permet à Kubrick de réaliser un film où le montage (coupures irrationnelles, enchaînement de plans non motivés par une quelconque causalité) adopte toutes les caractéristiques de l'image-temps. La superposition des strates temporelles évoque notamment *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961), film fréquemment cité par Deleuze[146], tandis que nombre de raccords défient toute logique causale. Citons celui où Jack regardant la maquette du labyrinthe laisse place à un long mouvement de caméra descendant faisant apparaître Wendy et Danny dans le labyrinthe réel, véritable parodie des règles de montage dominant l'image-mouvement, puisque les conventions suggèrent une causalité impossible (Jack serait à l'origine du point de vue du second plan selon un raccord perceptuel traditionnel) évoquant une logique mystérieuse défiant l'entendement humain.

Pour autant, le questionnement du regard à l'œuvre dans *Shining* n'est pas qu'une incitation au franchissement des bornes perceptuelles. Celui-ci est considéré comme un aquis (sans pour autant être une révolution positive, comme nous allons le voir) qu'il s'agit de dépasser. La rupture des schèmes sensori-moteurs de Danny et de Jack a lieu dès le début du film. Chez l'enfant, elle entraîne une paralysie totale puisque le garçon s'évanouit après sa première expérience de clairvoyance. Chez le père, elle se développe dans la première partie sans que le spectateur ait accès au contenu de ses perceptions : avant même que l'on sache si le personnage a bel et bien rencontré des fantômes, celui-ci cesse toute activité ; il n'essaie plus d'écrire, laisse sa femme effectuer les tâches de maintenance de l'hôtel et se cloître dans sa chambre ou dans le salon Colorado. La paralysie vécue par son fils par intermittence, après chaque crise, semble le frapper sans répit, jusqu'à le mener à une catatonie particulièrement inquiétante mise en évidence par deux plans : alors que Danny et Wendy jouent à l'extérieur, un zoom sur Jack dévoile des yeux ouverts semblant observer par-delà la scène du quotidien dont il est témoin ; plus tard, Danny entre dans les appartements familiaux et découvre son père assis sur son lit, les yeux ouverts fixés devant lui (***ill.01***).

[146] Nous reviendrons cependant sur les différences structurelles fondamentales qui opposent les films de Kubrick à celui d'Alain Resnais notamment.

L'enjeu, pour les personnages frappés par la paralysie qu'entraîne la vision d'un au-delà surnaturel, est de retrouver une capacité d'agir dans ce monde, malgré la découverte que celui-ci est régi par un ensemble de forces qui dépassent l'entendement humain, par une puissance panoptique qui les renvoie à leurs propres limites. Kubrick s'interroge par conséquent sur la possibilité qu'a l'Homme de retrouver une capacité d'action après qu'une saturation perceptuelle l'a forcé à contempler la puissance transcendante du monde, par-delà les clichés d'une vision auto-centrée. Une dichotomie s'installe entre Danny et Jack : alors que le premier parvient à accepter sa propre petitesse, le second tente de s'affilier aux puissances ubiquitaires de l'hôtel mais en devient l'esclave.

- **Jack : le cliché face à la terreur de la clairvoyance**

Jack rejoint ainsi la cohorte des personnages kubrickiens qui nient la réalisation provoquée par la saturation de leur regard et tentent à tout prix de regagner le confort régressif d'une vision possessive et auto-centrée. De même, Danny, lors de chaque vision, est pleinement confronté à l'intensité terrifiante de l'Overlook (il perçoit l'ascenseur déversant du sang, et voit les jumelles et la femme de la chambre 237 à la fois mortes et vivantes), tandis que Jack semble dans l'incapacité de faire face à la dimension surnaturelle de ses visions, tant et si bien que celles-ci se manifestent sous la forme de clichés dont le spectateur comprend à quel point ils dissimulent une réalité tout autre.

Lors des interactions entre Jack et Grady ou Lloyd, la mise en scène, qui montre les fantômes dénués de tout trait caractéristique permettant de les distinguer des personnages humains, peut alors être interprétée comme une projection subjective de Jack : lorsque Wendy interrompt la première conversation entre celui-ci et Lloyd en rentrant dans la salle, Lloyd a disparu. Le spectateur peut alors croire que Jack imagine les fantômes, jusqu'à ce que la réalité de leur existence soit confirmée par le fait que ceux-ci libèrent le personnage du garde-manger où sa femme l'avait enfermé ; une telle scène suggère néanmoins que la perception non-monstrueuse des fantômes est un biais subjectif propre à Jack. Leur apparente normalité tranche néanmoins avec le savoir

indiscutable de leur nature fantomatique. De plus, leurs échanges avec le père de famille sont marqués par l'aspect particulièrement réducteur et citationnel des dialogues de ce dernier, qui compare Grady à un maître d'hôtel fictionnel ou caricature un film d'Ernst Lubitsch lorsqu'il est entouré de fantômes lors d'une fête caractéristique des années 1920 (« Je compte changer de veste ce soir avant la soirée de gala »), si bien qu'à la suite de sa catatonie initiale, le personnage ne semble retrouver une capacité d'action qu'après avoir réduit le caractère transcendant de ses visions en les traitant comme des clichés. Face à un spectacle qui le dépasse, Jack tente envers et contre tout de rattacher ce visible à un déjà-vu rassurant ; l'incapacité du personnage à affronter la vision des fantômes le pousse à s'enfoncer dans une perception grotesque, dans un déni particulièrement terrifiant (nous analyserons davantage la logique citationnelle de la mise en scène des fantômes à la fin de cette partie) (***ill.02***).

- Deux rapports à la clairvoyance

L'adulte, dans sa quête névrosée de retour aux illusions enfantines des clichés, est supplanté par l'enfant, chez qui la clairvoyance finit par devenir un moteur : lors de la dernière séquence, c'est Tony, le double extra-lucide de Danny, qui, ayant pris le contrôle du corps de ce dernier, écrit *Redrum* pour prévenir Wendy de l'imminence du danger. Lors de la course-poursuite finale, la distinction entre Danny et Tony se trouble, puisqu'aucune scène ne signale la disparition du double, comme si celui-ci cohabitait désormais avec Danny en continu sans que l'on puisse distinguer les deux êtres. L'enfant retrouve donc une capacité à associer perception et action par l'intermédiaire de son alter-ego extra-lucide. La différence entre la lucidité de Danny, force perceptuelle progressivement assimilée jusqu'à devenir source de motricité, et la lucidité de Jack, source d'apathie évoluant en une folie d'auto-aveuglement, semble intimement liée aux caractéristiques de la perception des deux personnages.

Les visions de Danny ne durent toujours que quelques secondes. Les puissances déployées par le shining agissent telle une crise, violente mais brève. L'extra-lucidité de Jack, si elle ne semble pas avoir la puissance surnaturelle du shining, est permanente. Comme le pouvoir de Danny, elle est

déjà manifeste avant le déménagement à L'Overlook. Lorsque le personnage conduit sa famille à l'hôtel, le jeu de Nicholson laisse entrevoir un homme devenu cynique par un excès de lucidité quant à la nature humaine, notamment grâce au ton d'amusement détaché avec lequel il prononce ses remarques sur le cannibalisme (« il a bien fallu [qu'ils se mangent entre eux] pour survivre »), suivi par sa réponse ironique après que Wendy essaie de le faire taire pour ne pas choquer leur enfant : « Tu vois, aucun danger. Il a vu tout ça à la télévision ». Nicholson souligne alors la lucidité morbide de son personnage en arquant ses sourcils pour souligner le regard perçant de son personnage, qui semble capable de transpercer le voile de civilité du monde pour constater la réalité morbide qui se dissimule derrière (***ill.03***). Cette hyper-lucidité semble pousser le personnage vers l'apathie durant la première moitié du film.

Jack paraît subir un état de saturation audiovisuelle permanente ; l'extrême lucidité du personnage, incapable de percevoir le réel autrement que dans toute son intensité, évoque le ressenti du schizophrène, tel que le décrit Jean Baudrillard dans *L'autre par lui-même* :

> Cet état de terreur caractéristique du schizophrène : une trop grande proximité de tout, une promiscuité infecte de toute chose, qui l'investit et le pénètre sans résistance, sans qu'aucun halo, aucune aura, pas même celle de son propre corps, ne le protègent. Le schizophrène est ouvert à tout en dépit de lui-même, vivant dans la plus grande confusion [...] Ce qui le caractérise est moins la perte du réel, comme on dit souvent, que cette proximité absolue et cette instantanéité totale des choses, cette surexposition à la transparence du monde. Dépouillé de toute scène et traversé sans obstacle, il ne peut plus produire les limites de son être propre, il ne peut plus se produire comme miroir. Il devient pur écran, pure surface d'absorption et de résorption des réseaux d'influence.[147]

C'est bien cet état de perception totale et sans filtre qui, selon Thoret, pousse le personnage vers sa folie meurtrière : « il arrive un moment où l'oeil, lorsqu'il est soumis à un trop-plein de visibilité, est contraint de rendre ce qu'il a vu [...] la seule façon d'annuler la vision, c'est de la réaliser littéralement »[148]. Loin de libérer l'Homme, voire de le guider vers un nouveau stade évolutif comme dans *2001*, la perception par-delà les filtres du cliché pousse ici Jack vers la folie : le personnage s'enferme dans des clichés, et manifeste le désir d'atteindre l'omniscience dont les fantômes paraissent avoir l'apanage, cherchant ainsi à devenir le centre d'un univers visuel clos.

Pris dans un désir de fuir la puissance de ses visions, Jack incarne le seul véritable danger physique du film : la pulsion de mort dépeinte par *Shining* semble ainsi le fruit d'un désir d'aveuglement face au réel dévoilé lors de situations optiques et sonores pures. L'hôtel Overlook

[147] Baudrillard Jean, *L'autre par lui-même, Habilitation*. Paris : éditions Galilée, 1987, pp.24-25.
[148] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 1999, p.301.

(dont le nom signifie à la fois un regard surplombant et une absence de vision, "*to overlook something*") pourrait ainsi être uniquement hanté par des êtres qui, à l'instar de Jack devenant lui-même fantôme à la fin du film, réagirent à la vision d'un réel terrifiant par un repli mortifère (est-ce ce qui arriva à Grady, précédent gardien des lieux ayant subi un sort semblable à Jack ?).

- Une horreur de la lucidité

La faculté que possède Jack de percevoir les fantômes peut être comprise non comme une preuve de sa folie, mais comme résultant au contraire de son hyper-acuité perceptuelle. Dès que l'ambiguité fantastique (qui selon Tzvetan Todorov se caractérise par l'incapacité à trancher quant au statut ontologique du récit, projection mentale du personnage ou partie intégrante de la réalité diégétique[149]) se lève grâce à la confirmation de l'existence des fantômes, l'on comprend que Jack ne devient pas fou parce qu'il perçoit moins que les autres, mais parce qu'il perçoit davantage. Kubrick déclara justement à Michel Ciment avoir cherché à produire une telle ironie, dont il compare l'effet à une nouvelle de Stephen Crane :

> Stephen Crane a écrit une nouvelle, *The Blue Hotel,* sur un paranoïaque. Pendant une partie de poker, il croit que quelqu'un triche pour le faire perdre. Il provoque une bagarre et se fait tuer. A la fin on découvre que quelqu'un trichait bel et bien pour le faire perdre. Dans *Shining,* on trouve cette forme d'ironie ou de fausse piste dans l'opposition entre le psychologique et le surnaturel.[150]

Ainsi, lorsque les fantômes ouvrent la porte du garde-manger pour libérer Jack, le spectateur est forcé d'admettre que ce dernier, qui les perçoit depuis lontemps, a fait preuve d'une lucidité supérieure à celle de sa femme, laquelle, à ce moment du récit, n'en a encore vu aucun. Or, jusque-là, Wendy était présentée comme un possible point de repère, une focalisatrice à la source de vision fiable : lorsqu'elle interrompt la première conversation entre Jack et Lloyd, Wendy pénètre dans la Gold Room tandis que la caméra montre Jack seul au bar, si bien que l'absence de fantômes provoquée par la venue de Wendy paraît suggérer que sa présence à l'écran garantit que la caméra montrera alors la réalité, dénuée des fantômes n'existant que dans l'esprit de son mari (***ill.04***). Le

[149] Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du seuil, 2013.
[150] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.185.

fait que Jack, loin d'avoir inventé les fantômes, devient fou à cause d'une forme d'extra-lucidité représente peut-être la plus grande source de terreur de *Shining,* tant il suggère que seule une vision réduite du monde permet de protéger l'Homme de la folie. Le film joue ainsi avec le leurre de la tradition fantastique pour finalement se rapprocher de la tradition de H.P. Lovecraft. Comme dans *Shining,* les protagonistes que l'auteur américain du début du XXe siècle décrit dans nombre de ses nouvelles deviennent fous après avoir entrevu la nature proprement monstrueuse de l'univers ; la possible folie des personnages représentent une alternative plus rassurante mais malheureusement peu crédible à l'horreur de cette réalité.

Nous l'avons vu, les créatures de l'Overlook sont, dans les scènes impliquant Jack, filmées comme appartenant à la même réalité physique que les personnages principaux. La clairvoyance ininterrompue de Jack ne lui permet ainsi plus, suggère Kubrick, de cesser d'observer son environnement autrement que dans un flux continu où présent et passé, rationalité et supra-rationalité, perdent tout contour ; soit la définition même de l'image-temps (à travers l'une de ces modalités, l'image-cristal[151]), selon Deleuze, dont la caractéristique principale est de manifester une indistinction entre le virtuel et l'actuel. En tant que manifestation d'un passé révolu, les fantômes semblent n'adopter une consistance physique qu'en raison de la perception du personnage, qui leur confère une actualité. Les fantômes sont ainsi semblables aux émanations d'un « passé pur », tel que les définit Deleuze traitant de *Fellini Roma* (1972), comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi : « des remembrances du passé sont actualisées, montrées comme des anciens présents par la puissance de l'évocation [...] tout se passe comme si [l'image] appartenait maintenant à une sorte de musée où les souvenirs se font tableaux *vivants* où l'on peut pénétrer, dont les personnages peuvent être interpellés »[152]. Parfaite incarnation de la perception moderniste selon Deleuze, Jack permet néanmoins à Kubrck d'en souligner les limites.

[151] Deleuze Gilles, *op. cit.,* 1985, chap.4.
[152] Esquenazi Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*. Paris : CNRS éditions, 2017, p.159.

- **Le shining, une redéfinition de la lucidité prônée par le cinéma kubrickien**

Tandis que l'hyper-perception de Jack s'épuise jusque dans une folie déshumanisante et le pousse à se voiler la face quant au caractère monstrueux de ses visions, le shining de Danny représente au contraire un équilibre entre l'incapacité à voir au-delà de la surface qui caractérise Wendy pendant les trois-quarts du film (puisqu'outre sa non-perception des fantômes le personnage semble ne pas voir la folie grandissante de son mari[153]) et le trop-plein de visibilité délétère que subit Jack. Chacune des manifestations du don de l'enfant s'accompagne d'un ensemble de stratégies filmiques visant à caractériser la nature subjective de ses visions : zoom sur son visage pris de spasmes établissant le regard de Danny comme la subjectivité à l'origine de la vision à suivre, bande sonore saturée, montage fracturé, etc.

Les visions de l'enfant se manifestent selon les caractéristiques de l'image mentale, telles qu'elles furent codifiées par le classicisme hollywoodien[154]. Plus tard, cependant, l'enfant perçoit bel et bien des fantômes en dehors d'une crise de shining, comme lorsqu'il rencontre les jumelles au détour d'un couloir. A l'instar de Lloyd vis-à-vis de Jack, celles-ci semblent exister dans une même réalité physique que Danny. Cependant, le fait qu'elles aient précédemment été perçues en tant qu'images mentales semble permettre à l'enfant de continuer à leur conférer une certaine virtualité (***ill.05***).

Tony est l'élément qui permet, en agissant come un écran s'interposant entre Danny et ses visions, de se distancier de celles-ci. Après sa rencontre avec les jumelles, il échange avec son alter-ego : « Rappelle-toi ce que disait M. Hallorann. C'est comme des images dans un livre. C'est pas pour de vrai ». L'écran qu'est Tony permet à l'enfant d'avoir accès à des sensations optiques et sonores pures, tout en lui empêchant d'amalgamer des pans de réalités divers (les jumelles n'appartiennent pas à la même réalité que Danny). Ce faisant, Danny perçoit la monstruosité de ces êtres à la fois présents et absents (des plans des jumelles dotées d'une existence physique normale alternent avec d'autres montrant leur cadavre recouvert de sang). Le shining apparaît ainsi comme une métaphore

[153] C'est après avoir été prévenue par Tony que Wendy voit à son tour les fantômes. Si nous n'oublions pas ce fait, nous pouvons cependant écarter le personnage de la dichotomie père-fils lors de cette analyse : lorsque Wendy les perçoit, sa perception se cale sur celle de son fils.
[154] Cf. Branigan Edward, *op. cit.,* 1984.

du cinéma tel que le concevait Kubrick lors de la dernière partie de sa carrière. Selon Michel Ciment, « en créant un monde parallèle qui se substitue au monde réel, Danny obéit à la fonction imaginaire qui est celle de tout metteur en scène »[155].

A l'instar du shining, la réalité que le cinéma peut dévoiler, suggère cette métaphore, se doit néanmoins de ne pas désancrer de la réalité quotidienne, sous peine de mener à l'indistinction et à la folie. C'est grâce à Tony que Danny et, dans un second temps, Wendy deviennent sensibles aux fantômes qui les entourent, mais c'est aussi grâce à lui que Danny parvient, lors de sa rencontre avec les jumelles, à fermer les yeux pour les faire disparaître. L'irréalité des fantômes clamée par Tony est bien sûr contestée lorsque ceux-ci dévoilent au spectateur leur réalité diégétique ; pour autant, l'interposition de Tony semble justement permettre à Danny de ne pas donner corps aux jumelles et de se sortir indemne de cette rencontre. Si Danny parvent à entrevoir une réalité dissimulée au quotidien grâce à ses visions fantomatiques, il ne s'agit cependant pas de confondre cet autre pan de réalité avec la réalité quotidienne, sous peine de sombrer dans une indistinction délétère. La réalité des jumelles (elles existèrent bel et bien) ne doit pas faire oublier leur irréalité actuelle (elles n'existent plus dans le présent diégétique de Danny), si bien que le shining, et par extension la machine de vison qu'est le cinéma, permet d'entrevoir des réalités qui, suggère le film, ne doivent pas faire oublier leur virtualité simultanée, sous peine de sombrer dans une indistinction fatale. Tandis que la clairvoyance de Jack le mène à voir les fantômes comme des êtres actuels, et que les fantômes restent à l'état de virtualité pour Wendy, Danny parvient à voir les jumelles comme simultanément réelles *et* virtuelles.

Avec *Shining*, Kubrick, à l'instar des cinéastes modernistes tels qu'analysés par Gilles Deleuze (de Roberto Rossellini à Alain Resnais), envisage ainsi le cinéma comme un outil de libération perceptuelle, à même d'initier des sensations optiques et sonores pures permettant de transcender les clichés. Cependant, il prend également soin de souligner le caractère fictionnel, hors du flux quotidien de la vie des spectateurs, que revêtent de telles visions. Le cinéma, selon la métaphore que tisse ici Kubrick, peut extraire le public de sa vision du monde quotidienne et lui offrir un éclair de lucidité permettant de transcender ses carcans perceptuels habituels. Néanmoins, seule une révélation éphémère, comme l'est le shining, peut être assimilée et métabolisée pour devenir vecteur d'un nouveau rapport au monde. Dans une perspective méta-filmique, le cinéaste semble

[155] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.144.

ainsi envisager les dangers d'une immersion excessive dans un monde filmique qui, en dévoilant une réalité supra-quotidienne, risquerait néanmoins d'entraîner la perte de tout lien avec la réalité (nous étudierons la dimension herméneutique d'une telle immersion excessive dans la prochaine partie).

Jack, dont l'extra-lucidité le mène à actualiser ses visions et à ne plus faire de distinction entre les divers pans de réalité dans lesquels il évolue, essaie pourtant, lui aussi, de séparer actuel et virtuel, notamment après qu'il a fait un cauchemar dans lequel il tuait sa femme et son fils, mais son échec est flagrant. « Mon dieu… ça avait l'air si vrai… ça a encore l'air… si vrai », devait déclarer Jack dans un dialogue du script final non retenu au montage. Ce à quoi Wendy lui répondait « C'est rien. C'est rien. C'est juste un rêve »[156]. Si le parallélisme entre le cauchemar de Jack et la rencontre des jumelles par Danny devient moins explicite par la suppression de ses dialogues, il reste qu'en essayant de tuer sa famille, le fait que Jack essaie d'actualiser les images de son cauchemar en tentant d'effectivement tuer sa famille souligne son incapacité à surmonter l'indistinction entre l'actuel et le virtuel. Rappelons que la scène de cauchemar de Jack est interrompue par l'arrivée de Danny, blessé après avoir pénétré la chambre 237 ; cette concomitance pousse Wendy à supposer que Jack est responsable des blessures infligées à leur fils, comme si son cauchemar avait déjà commencé à prendre corps dans la réalité objective. Pris dans un flot de visions ininterrompues, l'indistinction temporelle et morale (lucide quant à la face d'ombre de l'humanité, il finit par l'incarner) dont est témoin de Jack finit par s'incarner en lui, ou à travers lui : c'est directement après que Wendy l'accuse d'avoir actualisé ses visions cauchemardesques que Jack rencontre Lloyd.

- Jeux de miroir et qualité de la vision

L'opposition entre les regards de Danny et de Jack se manifeste également à travers les différences subtiles qui opposent les divers jeux de miroirs, selon qu'ils mettent en scène le père ou le fils (***ill.06***). Lors de la première manifestation du shining, Danny s'entretient avec Tony en faisant

[156] "*My god... it seemed so real... it still seems so ... real" ; "it's nothing. It's nothing. It's only a dream*". Kubrick Stanley et Johnson Diane. *The Shining Screenplay*, 1978. SKA UAL, SK/15/1/38, p.83.

face au miroir de la salle de bain. Un long zoom centre progressivement l'image sur ce miroir jusqu'à ce que le reflet de Danny occupe tout l'écran : c'est alors qu'apparaissent ses premières visions. Le miroir est ainsi dépeint comme symbolisant l'accès à l'au-delà des clichés, à cette autre réalité peuplée de fantômes que Danny entrevoit. Peu après, Jack est également associé à un miroir, mais la mise en scène est alors inversée. Le spectateur observe Jack qui se réveille et regarde Wendy lui apporter le petit déjeuner au lit, avant qu'un zoom arrière ne lui révèle qu'il ne voit pas le protagoniste lui-même, mais seulement son reflet dans le miroir. Au vu de la symbolique établie entre ceux-ci et le monde virtuel, cette scène annonce l'impossibilité qu'éprouvera Jack à dissocier le monde actuel du monde virtuel : au vu de son état de lucidité permanente, la position de Jack lui-même oscille entre les deux côtés du miroir et forme un pont détruisant toute barrière entre ces deux mondes. Lors de son exploration de la chambre 237, Jack semble pourtant retrouver brièvement la capacité de distinguer entre ces deux pans de réalité, puisqu'un regard vers un miroir lui révèle une réalité autre. Alors qu'il embrasse la mystérieuse femme nue, Jack aperçoit son reflet et réalise alors qu'il s'agit d'un cadavre en décomposition. Horrifié, il s'enfuit.

Cette scène apparaît donc *a posteriori* comme un moment fugace, lors duquel Jack parvient brièvement à entrevoir le monde des fantômes dans sa passéité, et à réaliser qu'il existe bien une différence ontologique entre lui et les fantômes (dans le présent de Jack, la femme n'est plus qu'un cadavre, sa présence est une aberration). Cette capacité à distinguer entre les deux pans de réalité est néanmoins remise en cause par le fait qu'avant son regard dans le miroir, Jack s'apprêtait à avoir une relation sexuelle avec la jeune femme nue, soulignant le fait que sa capacité à distinguer entre sa réalité et le monde fantômatique des années 1920, à l'appartenance duquel il aspire, était déjà fortement entravée et n'émerge que brièvement. De plus, nous avons vu que la source de la subjectivité à l'origine de cette scène est incertaine puisqu'elle peut également être interprétée comme une image mentale de Danny ou de Halloran, en plein shining. Or l'horreur de Jack recouvrant la capacité de distinguer entre la réalité à laquelle il aspire et sa réalité quotidienne n'est peut-être qu'une image symbolique existant dans l'esprit de Danny ou Halloran, et n'ayant jamais eu lieu (Danny pourrait davantage souhaiter voir son père fuir un fantôme terrifiant que le voir en pleine relation sexuelle avec un fantôme). Cette interprétation est permise par le comportement de Jack qui, par la suite, prétend n'avoir vu personne, ce mensonge le rapprochant davantage d'un homme adultère que d'une victime d'apparitions surnaturelles.

Par la suite, le personnage est montré face à des miroirs qu'il ne regarde pas. La scène dans les toilettes, au cours de laquelle Grady révèle à Jack qu'il a toujours été le gardien des lieux, est scandée par une série de *cuts* à 180° qui alternent les positions, mais déplacent aussi l'imposant miroir situé derrière le fantôme. Ce mouvement de brouillage suggère ainsi que le personnage de Jack est définitivement passé de l'autre côté du miroir, dans cet espace où virtuel et actuel coexistent dans une indistinction monstrueuse et sans issue. Nous l'avons vu, le reflet de Grady apparaît alors, tandis que celui de Jack demeure inaccessible, comme s'il était lui-même devenu le reflet de son double fantomatique.

Chez Danny, le miroir, comme Tony, est à la fois une fenêtre vers l'au-delà et un cache maintenant l'étanchéité entre les deux mondes. A l'inverse, Jack ne bénéficie pas de la distance permise par cet écran, séparant le monde du spectateur et l'objet du spectacle, et succombe dans l'indistinction totale. L'on comprend ainsi la terreur provoquée par l'impossibilité qu'a le spectateur de trancher quant au point de vue orchestrant chaque plan. Nous avons vu qu'il est fréquemment impossible de savoir si un plan est neutre ou subjectif (comme lors de la plongée extrême sur le labyrinthe) tant les plans apparemment neutres semblent animés d'une subjectivité indicible (les plans en steadicam par exemple). De nombreux plans semblent être subjectifs perceptuels, sans pour autant que l'on puisse affirmer qui est à l'origine de cette subjectivité (le spectateur épouse-t-il réellement le point de vue de Jack lorsque celui-ci comme avance dans la chambre 237 ?). Enfin, il est fréquemment impossible de savoir si un plan épouse simplement le point de vue d'un personnage ou est une image mentale émanant de ce dernier, comme dans le cas de shining évoqué ci-dessus. Ajoutons à cette liste l'ambiguité fantastique qui existe dans les deux premiers tiers du film (les fantômes sont-ils une projection mentale de Jack ?). Le spectateur est par conséquent mis face à un vertige de l'indiscernabilité semblable à celui que connaît Jack. Sa terreur origine dans son incertitude quant au statut ontologique de chaque plan ; à tout moment, il risque, comme Jack, de sombrer de l'autre côté du miroir.

Face à la terreur de l'indiscernabilité, le personnage de Danny devient par conséquent une valeur refuge grâce à la puissance surnaturelle de Tony, lui donnant la capacité de voir au-delà des clichés tout en faisant néanmoins écran pour empêcher l'enfant de sombrer dans la folie. Le labyrinthe dans lequel s'affrontent père et fils lors de la scène finale symbolise à nouveau les dangers de l'indiscernabilité. Jack, ne parvenant pas à en sortir, devient à son tour une chimère

coincée entre l'actuel et le virtuel (mort dans la réalité diégétique de 1980, il réapparaît dans une photographie de 1921), tandis que Danny parvient à s'échapper. A son image, le spectateur a l'occasion de s'échapper du vertige de l'indiscernable à la fin du film, tandis que l'écran de cinéma redevient blanc et qu'il retrouve pied dans une réalité quotidienne et stable.

Avec *Shining*, Kubrick suggère que le cinéma ne peut se contenter de libérer le spectateur des clichés du quotidien afin d'atteindre une perception extra-lucide du monde (soit le but ultime de l'image-temps selon Deleuze): le cinéma se doit de métaboliser cette lucidité, de la sublimer en une force créatrice qui transcende la paralysie et la folie de l'extra-lucide (incapable d'écrire, Jack ne parvient pas à sublimer ses visions dans un art qui, peut-être, lui aurait également permis de canaliser ses visions tout en conservant un ancrage avec le réel quotidien). A l'instar de Danny, le spectateur doit donc parvenir à faire écran face à la puissance destabilisatrice des sensations optiques et sonores pures du film, pour les intégrer sans se laisser posséder par elles.

Dans un texte teinté d'existentialisme publié en 1969 par le magazine *Playboy*, Kubrick, plus de 10 ans avant Deleuze et un an seulement après la sortie de *2001 : L'Odyssée de l'espace*, déclare craindre les dangers d'une clairvoyance permanente :

> Si l'humanité se contentait de penser à sa finitude, à sa terrifiante solitude et insignificance face au cosmos, il deviendrait certainement fou, ou succomberait à un sentiment de futilité paralysant. Pourquoi, pourrait-il se demander, devrait-il prendre la peine de composer une sublime symphonie, travailler pour gagner sa vie ou même aimer un autre être, alors qu'il n'est rien de plus qu'un éphémère microbe posé sur un grain de poussière tourbillonant dans l'incommensurable immensité de l'espace ? Ceux d'entre nous dont la sensibilité nous force à voir la vie de cette manière (ceux qui reconnaissent que la vie n'a aucun sens qu'ils sont capables de comprendre et que leur existence n'a aucun poids face à l'innombrable quantité d'étoiles qui compose l'univers) peuvent trop facilement succomber à cette absolue anomie.[157]

Si le shining de Danny devient la métaphore d'un juste milieu entre la nécessité de lucidité et l'exigence d'action, c'est précisément grâce au caractère d'extériorité que conserve la vision et qui est également le propre du cinéma : en ce sens, la libération du regard qu'il permet est temporaire ; ce caractère éphémère permet à l'Homme de conserver un ancrage dans un réel. La perspective la plus terrifiante que *Shining* laisse entrevoir est bien le fait que les fantômes qu'il met en scène puissent hanter le spectateur par-delà les bornes de la séance de cinéma, jusqu'à le pousser à la folie. La révolution perceptuelle permise par le cinéma doit ainsi permettre l'oubli, qui, pour Kubrick

[157] Phillips Gene D., *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013, p.72.

comme pour Nietzsche, paraît indispensable à l'humanité. Dans *Considérations Inactuelles,* le philosophe écrit :

> Imaginez l'exemple extrême : un homme qui serait incapable de ne rien oublier et qui serait condamné à ne voir partout qu'un devenir ; celui-là ne croirait pas à sa propre existence, il ne croirait plus en soi, il verrait tout se dissoudre en une infinité de points mouvants et finirait par se perdre dans ce torrent du devenir. Finalement, en vrai disciple d'Héraclite, il n'oserait même plus bouger un doigt. Toute action exige l'oubli.[158]

La puissance du don de Danny, si convoité par les fantômes, s'explique peut-être ainsi par son apparente imperfection : flash d'extra-lucidité, le shining reste suffisamment épisodique pour permettre à l'enfant d'assimiler la terrible réalité perçue et, si besoin est, de la mettre de côté pour agir et pour survivre. L'hypermnésie permanente de Jack, l'empêchant de distinguer entre virtuel et actuel, l'oblige à vivre dans au moins trois époques simultanément : le personnage finit par ne plus opérer la moindre distinction entre l'hôtel des années 80, 70 (lorsque Grady était maître d'hôtel) et des années 20. Une telle perception constante ne peut que condamner le personnage qui, *in fine*, n'existe plus qu'en tant qu'image dans une photographique de 1921, enfermé hors du temps et hors du réel[159].

Bien que la possible dimension autobiographique de *Shining* ne soit pas notre sujet*,* notons toutefois que cette célébration de l'oubli face aux dangers d'un excès de lucidité revêt une dimension extra-filmique particulièrement clairvoyante : Christiane Kubrick explique en effet s'être sentie soulagée lorsque, plus de 10 ans après *Shining*, son mari abandonna le projet de réaliser *Aryan Papers*, tant le réalisateur, plongé dans les atrocités nazies lors de plusieurs années de documentation frénétique, se montrait profondément déprimé[160]. Comme Jack (lui-même artiste puisqu'écrivain, bien qu'incapable d'écrire), l'exigence de lucidité de Kubrick semblait s'être heurtée à une saturation hypermnésique que seul un retour à l'oubli parvint à guérir, et offrit au cinéaste la capacité d'action nécessaire à l'élaboration d'un nouveau film. La tension entre un désir d'expansion de la perception humaine et la prise en compte des limites de l'humanité nous paraît ainsi être au cœur de l'esthétique du cinéaste.

---

[158] Nietzsche Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : folio essais, 1990, pp.96-97.

[159] La rigueur symétrique du travelling avant final zoomant sur la photographie évoque explicitement un univers cellulaire : en passant divers obstacles - portes, poteaux, cadres - surcadrant la photographie centrale, la caméra semble traverser une succession de barreaux de prison avant d'atteindre l'image de Jack.

[160] Harlan Jan, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures,* 2001.



Ill.01 : Surcharge perceptuelle et prostration catatonique de Jack



Ill.02 : Jack retrouve une agentivité dans un environnement cliché



Ill.03 : L'hyper-lucidité permanente et délétère de Jack et les flashs d'extra-lucidité de Danny



Ill.04 : La focalisation sur Wendy suggère le caractère illusoire des perceptions de Jack, jusqu'à ce que l'existence réelle des fantômes soit suggérée



Ill.05 : Danny, réceptacle de sensations optiques et sonores pures néanmoins capable de s'en distancier



Ill.06 : Jeux de miroir et capacité à distinguer divers pans de réalité

1.5. Le carcan de la subjectivité

1.5.1. Subjectivité illusoire et monstration objective

L'analyse de *Shining* nous a permis de définir le rapport étroit qu'entretient, chez Kubrick, l'accès à un au-delà perceptuel et le principe d'indistinction entre virtuel et actuel. Si Danny, en fermant les yeux jusqu'à ce que les fantômes disparaissent, semble parvenir à s'ancrer dans un réel plus stable, évitant ainsi de sombrer dans le vertige de l'indistinction subi par son père, cet acte ne remet néanmoins pas en question le principe d'indistinction lui-même. L'enfant réussit à la métaboliser, tout comme il intègre Tony et ne fait plus qu'un avec lui. Le vertige lié à ce trouble dans le statut ontologique de l'image peut ainsi être surmonté, mais le trouble lui même demeure dès lors que les personnages ont accès à une réalité transcendant leur vision quotidienne. Deleuze fait de cette indistinction un aspect fondamental de l'image-temps au début de son ouvrage éponyme :

> Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité.[161]

Lorsque le philosophe qualifie plus tard le cinéma de Kubrick de « cinéma du cerveau », où règne une « identité du cerveau et du monde »[162], il affirme ainsi la prépondérance de ce principe d'indiscernabilité dans l'œuvre du cinéaste.

Nous l'avons vu, Kubrick ne se contente jamais de filmer une extériorité objective. « Il transfigure le réel, l'hystérise et le malmène pour mieux placer devant lui son verre déformant »[163], écrit Cédric Anger qui va jusqu'à qualifier Kubrick de cinéaste expressionniste. « Un rideau expressionniste hante l'oeil du personnage [...] Devenu totalement mental, l'espace ne se nourrit

[161] Deleuze Gilles, *op. cit.* 1985, p.14.
[162] *Ibid.,* p.267.
[163] Anger Cédric, « Le Dernier Expressionniste », in *Cahiers du cinéma,* n°534, avril 1999, p.28.

plus que de l'angoisse de l'individu [...] l'expressionnisme n'est donc pas dans la vision de la réalité mais dans la vision que l'homme angoissé se fait d'elle »[164]. Cette transfiguration du réel est bien sûr particulièrement manifeste dans les films où la subjectivité d'un protagoniste semble focaliser toute la narration. Dans *Eyes Wide Shut*, l'indiscernabilité entre faits réels et faits rêvés (ou fantasmés) est ainsi permise par la focalisation sur le personnage de Bill. Dans *Orange Mécanique*, c'est la vision déformée d'Alex qui justifie l'hypertrophie du réel, comme nous l'avons vu. Mario Falsetto rappelle que tout au long du film, le focalisateur est sous l'emprise de drogues, qu'il s'agisse du "milk plus" ou du sérum Ludovico ; les déformations perceptuelles qu'elles provoquent sont exprimées par le caractère halluciné de l'audiovisuel[165].

Pourtant, nous avons également montré la façon dont le cinéaste suggère que ses personnages peuvent voir leur perception régie par des clichés qu'il s'agirait de pouvoir dépasser, des illusions qu'il s'agirait de démontrer comme telles. Or, afin de qualifier un point de vue d'illusoire, n'est-il pas nécessaire de pouvoir s'en extraire, pour le comparer à une vision objective du monde (ou bien à une vision subjective concurrente) et ainsi en montrer les limites ? Le principe d'indiscernabilité n'est-t-il pas antinomique avec la dénonciation des illusions dont s'entourent les personnages ? Ces deux principes apparemment contradictoires coexistent pourtant chez Stanley Kubrick, et s'enrichissent mutuellement, tissant un rapport complexe et parfois paradoxal entre subjectivité et cinéma.

Dans un article publié en 1972 que Kubrick écrivit pour défendre *Orange Mécanique*, alors accusé par Fred Hechinger de film fascisant, le cinéaste se définit lui-même comme un artiste lucide quant à la condition humaine, déterminé à dénoncer un certain nombre d'illusions. Il se réfère alors en particulier à l'illusion rousseauiste qui viserait à considérer l'Homme foncièrement bon, mais corrompu par la civilisation :

> L'âge de l'alibi, dans lequel nous nous trouvons, commença avec la première phrase d'*Émile ou De l'éducation* de Rousseau. 'La Nature m'a fait heureux et bon, et si je ne le suis pas, c'est la faute à la société' […] L'illusion romantique de Rousseau selon laquelle c'est la société qui corrompt l'homme, et non l'homme qui corrompt la société, est un filtre

[164] *Ibid.,* pp.28-29.
[165] Falsetto Mario*, op. cit.,* 2001, p.119.

qui altère notre perception de la réalité en flattant notre amour propre […] Finalement, une telle illusion narcissique ne peut que mener au désespoir.[166]

Animé par une telle ambition, Kubrick offre toujours un certain recul critique permettant au spectateur de se distancier du point de vue des personnages. C'est ainsi que Thomas Allen Nelson analyse par exemple le ton satirique de *Docteur Folamour* : « La satire kubrickienne n'a aucun but correctif et utilitariste immédiat, bien que son exploration de la tendance humaine à créer des mythes et à réinventer l'univers à travers des formes et des structures permet de se protéger des illusions »[167]. Cherchant à critiquer les déformations subjectives induites par un point de vue empreint d'illusions, la tentation semble grande, pour le cinéaste, de jouer avec les différentes strates de points de vue qu'offre le cinéma pour confronter la déformation mentale d'un protagoniste avec un point de vue objectif et neutre qui serait celui de la caméra elle-même, en tant que source d'identification primaire. C'est notamment la stratégie qu'emploie Kubrick dans un autre film précédant notre corpus, *Lolita*.

- Tension entre déformation subjective et réalité objective dans *Lolita*

Celui-ci est en effet construit autour de la confrontation du point de vue de Humbert Humbert, aveuglé par l'attraction qu'exerce sur lui Lolita, avec des scènes où la caméra rend manifestes les limitations induites par ce point de vue. Ainsi, le leitmotiv musical *Lolita Ya Ya* (composé par Nelson Riddle) sert de marqueur signalant au spectateur que le film entre alors dans la sphère subjective de Humbert, à travers laquelle le personnage de Lolita est sublimé et érotisé. Son absence marquée lors des dernières séquences du film permet au contraire de suggérer que la Lolita dépeinte alors apparaît telle qu'elle est objectivement (***ill.01***), en dehors du filtre déformant de Humbert, comme l'explique Kate McQuiston :

Vers la fin du film, les mots d'une lettre dactylographiée se forment à l'écran tandis que Lolita écrit à Humbert. Cette scène brève n'est rythmée que par les bruits de la machine à écrire. Nous n'entendons ni musique, ni la voix de

[166] Kubrick Stanley, *Now Kubrick Fights Back*, in *The New York Times*, 27/02/1972. http://www.nytimes.com/1972/02/27/archives/now-kubrick-fights-back-movies-now-kubrick-fights-back.html (dernière visite le 14/02/2018).
[167] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.88.

Lolita. Il s'agit d'un ultime rappel signalant que "Lolita Ya Ya" représentait la perception du personnage par Humbert alors qu'elle est, en réalité, une jeune fille ordinaire.[168]

L'aveuglement croissant de Humbert, qui se refuse de voir l'impossibilité qu'a cette liaison pédophile et incesteuse de se transformer en un amour durable et réciproque, est souligné par les diverses apparition du personnage de Clare Quilty, hantant inlassablement Humbert et interagissant avec lui dans l'espoir de lui ravir Lolita. Quilty, déguisé, est aisément reconnu par le spectateur à chacune de ses apparitions (grâce à la prolepse initiale, nous connaissons en outre l'importance du personnage et savons que Humbert finira par le tuer). L'aveuglement de Humbert, incapable de voir par-delà les travestissements de plus en plus grotesques et théatraux de Quilty, est d'autant plus évidente que l'ironie dramatique permet au spectateur de constater l'incapacité du protagoniste à reconnaître en Quilty un double mortel.

Lors de leur première rencontre dans l'auberge, Quilty incarne un policier et joue à provoquer Humbert lors d'une longue conversation lors de laquelle il lui tourne constamment le dos. Des plans subjectifs perceptuels montrant le point de vue de Humbert, cherchant à reconnaître le personnage de dos, alternent avec d'autres dans lesquels Humbert, en arrière plan, est en retrait face à Quilty qui, appuyé sur une rambarde au premier plan, fait face à la caméra et est ostensiblement visible pour le spectateur (***ill.02***). Lors de leur seconde rencontre, Quilty incarne un psychiatre, Dr Zempf, et fait cette fois pleinement face à Humbert : leur conversation est ici filmée en plan moyen frontal, soulignant l'absence de toute entrave à la visibilité du héros. Néanmoins, celui-ci se laisse berner par les moyens de dissimulation sommaires employés par Quilty (une fausse moustache et des lunettes associées à un accent allemand caricatural, dont la grossièreté ne peut être que voulue au vu de la finesse dont fait habituellement preuve Peter Sellers lorsqu'il joue avec des accents).

Ainsi, l'aveuglement du personnage est mis en évidence par l'écart le séparant de la position de supériorité intellectuelle et perceptuelle qui est celle du spectateur. La vision subjective de Humbert alterne par conséquent avec une mise en scène objective, un point de vue surplombant et neutre, offrant tout le loisir d'en observer les failles. Les remarques de Pascal Bonitzer au sujet d*es Amants crucifiés* (Kenji Mizoguchi, 1954) siéent parfaitement à la stratification des points de vue qu'emploie Kubrick dans *Lolita* :

[168] McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.50.

Il y a donc dans ce dispositif diverses sortes de regards, qui dramatisent le champ de la fiction. Le double regard du couple, aveugle à tout ce qui l'entoure et comme reclos sur lui-même (la politique de l'autruche intéresse tout particulièrement le cinéma) ; l'objectif, l'œil mort, inhumain de la caméra, qui enregistre la situation, et la reporte sur l'écran dans la projection ; le regard sympathique et inquiet du public (ce qu'on appelle l'identification) [...] Ce qui dramatise l'image, c'est que tous ces regards, à l'exception peut-être de l'œil inhumain de la caméra, sont partiaux, intéressés, aveugles à ce qui n'est pas leur parti (ou partie).[169]

L'indiscernabilité de l'image qui caractérise les films de notre corpus marque ainsi une évolution nette dans l'esthétique kubrickienne. Si le cinéaste instaure toujours une distance critique face aux limitations qui caractérisent le point de vue de ses personnages, toute position neutre et objective permettant de remettre ce point de vue en cause est elle-même remise en cause, de même que les positionnements panoptiques et ubiquitaires des films échouent à maintenir un point de vue absolu et objectif.

En mettant en scène l'inanité de tout système ubiquitaire, Kubrick dévoile un désir d'objectivité (celui-là même qui allait encore de soi dans *Lolita* et permettait d'observer Humbert et son aveuglement depuis un point de vue distancié et neutre) dont il souligne par là-même l'inanité. L'objectif de la caméra ne peut dès lors plus être considéré comme un « oeil mort », tant il semble animé d'une subjectivité propre (l'oeil machinique de la caméra ne captant que ce que la subjectivité du grand imagier lui indique de capter), laquelle, à l'instar des subjectivités diégétiques, ne peut donc prétendre offrir un accès direct et absolu au réel. Dès *2001 : L'Odyssée de l'Espace*, une telle ambition est suggérée comme vouée à l'échec. La prétention à l'objectivité devient la première des illusions cinématographiques face à laquelle s'inscrivent les illusions secondaires des points de vue subjectifs de tel ou tel personnage, illusion première que Kubrick ne cessera, dès lors, de remettre en cause.

[169] Bonitzer Pascal, *op. cit.*, 1982, p.95.



Ill.01 : Lolita, entre perception subjective et retour à la réalité objective ?



Ill.02 : Opposition entre l'aveuglement de Humbert et la lucidité du spectateur

1.5.2. *2001: L'Odyssée de l'espace*, en transition vers l'indiscernabilité

- **Mise en crise du point de vue objectif et affirmation des potentialités d'une caméra subjective**

A bien des égards, *2001* représente un tournant majeur dans la filmographie de Kubrick. Le film, selon Mario Falsetto, « constitue la plus grande méditation du cinéaste sur le moi et la conscience individuelle. Le film crée une expérience subjective immersive qui repousse tant les limites du cinéma narratif que notre compréhension de la subjectivité filmique »[170]. C'est en effet à travers sa mise en scène de la subjectivité filmique que le film nous semble représenter un tournant qui définit l'esthétique de la seconde moitié de la carrière du cinéaste. Nous avons vu que *2001* envisage un possible dépassement des limitations perceptuelles humaines, que les films suivants remettront en cause : nous aimerions ici suggérer que ces différences méritent cependant d'être nuancées, tant la mise en scène de la subjectivité filmique dans *2001* ouvre la voie qu'emprunteront les films suivants du cinéaste.

Falsetto remarque que la structure globale du film tend vers un mouvement qui va du plus objectif et aboutit à une mise en scène entièrement subjective :

> Dans les deux premières parties, les chapitres de "l'aube de l'humanité" et de la "Lune", *2001* articule une mise en scène majoritairement objective. La partie 3, à bord du *Discovery,* permet la transition vers une presentation plus subjective. La partie 4, "Jupiter et au-delà de l'infini", met en scène de façon totalement subjective le voyage de Bowman à travers le cosmos et sa transformation finale en l'Enfant-étoile.[171]

Ainsi, la révolution perceptuelle de Bowman s'accompagne d'une révolution dans la narration filmique elle-même, abandonnant progressivement sa mise en scène objective pour associer la caméra à une origine subjective précise.

Cette évolution globale cache cependant diverses entorses à la règle, la première séquence comportant en effet un certain nombre de scènes subjectives focalisées sur Moonwatcher (***ill.01***). Après que celui-ci découvre le monolithe, la mise en scène tranche avec les longs plans fixes qui

[170] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.XVIII.
[171] *Ibid.,* p.108.

dominaient alors. De nombreux gros plans en contre-plongées extrêmes montrent soit le monolithe lui-même (plan subjectif perceptuel depuis ce qui semble être le point de vue de Moonwatcher), soit le personnage en train de prendre conscience de la possibilité d'utiliser des objets comme outils, tandis que résonne *Also sprach Zarathustra*, musique dont le crescendo est, en lui-même, porteur d'une subjectivité puisqu'il semble célébrer la vitalité humaine, en accordance avec le titre nietzschéen de l'œuvre. Christian Metz estime que les plans à angle rares, dont ces contre-plongées extrêmes sont un exemple flagrant, ont une valeur subjective particulière, même lorsqu'ils ne sont pas focalisés sur le point de vue d'un personnage. Créant une sensation de rareté qui rompt avec la discrétion usuelle de toute mise en scène classique, ils rappellent l'identification du point de vue du spectateur à la caméra, et donc le caractère construit du point de vue filmique : « l'angle rare, justement parce qu'il est rare, nous fait mieux ressentir ce que, en son absence, nous avions simplement un peu oublié : notre identification à la caméra »[172]. S'ensuit un montage rapide alternant entre des plans où Moonwatcher détruit une carcasse et des scènes où des phacochères s'écroulent, apparemment morts.

Notons qu'aucune cause ne justifie la chute des animaux, qui semblent frappés d'une mort soudaine et mystérieuse, si bien que ces scènes peuvent être considérées comme des images mentales émanant de Moonwatcher, suggérant que ce dernier imagine tous les phacochères qu'il va pouvoir tuer tandis qu'il expérimente son arme sur un squelette. Jean-Michel Bertrand considère que l'avènement d'une modalité de présentation subjective semble intimement lié à la naissance de la subjectivité humaine provoquée par le monolithe : « l'individualisation et la conscience doivent être données aux personnages pour qu'un plan subjectif, superposant le regard d'un sujet et celui du spectateur puisse être proposé [...] Kubrick nous donne donc accès au cerveau du primate »[173]. La première découverte du monolithe conjugue ainsi des plans subjectifs émanant d'un personnage focalisateur, pris dans un devenir humain, avec des effets de mise en scène (musique de fosse à forte charge émotionnelle, plans rares) mettant l'accent sur la subjectivité du grand imagier lui-même. L'ensemble agit ainsi tel un jaillissement de subjectivité qui, nous l'avons vu, peut être considéré comme une première évolution perceptuelle, mais qui s'avère cependant condamnée à

[172] Metz Christian, *op. cit.,* 1977, p.76.
[173] Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.34.

dépérir sous le poids d'une ambition de contrôle et de restriction de la perception à l'intérieur d'un champ anthropocentré.

La séquence lunaire de *2001* revient à une présentation purement objective des événements. La caméra se fait distante et neutre, sa présence est oubliée à l'instar des scènes précédant l'apparition du premier monolithe à l'aube de l'humanité. La fin de la séquence comporte toutefois plusieurs plans subjectifs perceptuels ; alors que les astronautes se dirigent vers le monolithe à l'intérieur de l'excavation lunaire, des plans en caméra à l'épaule suggèrent l'adoption du point de vue de l'un des personnages. Cette émanation subjective demeure cependant simplement formelle. La caméra adopte un point de vue, mais n'offre pas accès à l'intériorité des personnages en proposant des images ou des projections mentales ; de plus, cette stratégie immersive n'entrave pas l'impression de réalité de manière à rappeler la présence du grand imagier en tant qu'ordonnateur d'un récit filmique émanant d'une subjectivité. La fin de cette seconde rencontre semble ainsi le miroir inversé de la première, puisqu'au jaillissement originel de la subjectivité suit une neutralité filmique en adéquation avec la désubjectivation propre aux personnages eux-mêmes, faisant de cette seconde rencontre une occasion manquée de faire jaillir une véritable subjectivité de la neutralité initiale. Dissimulés dans leurs combinaisons spatiales, les astronautes paraissent ironiquement moins humains que ne l'était Moonwatcher.

A la suite de cette seconde rencontre, le troisième chapitre marque une radicalisation du point de vue subjectif purement perceptuel, puisque l'essentiel de la focalisation subjective est centrée sur l'oeil de Hal. Cette vision, marquée par la déformation visuelle d'un objectif fish-eye capable de maximiser la quantité d'espace visible par anamorphose, se caractérise cependant (nous l'avons vu) comme l'aboutissement d'un désir panoptique désubjectivant. L'oeil rouge de Hal est un simulacre d'oeil humain, infiniment plus efficient puisque toujours ouvert et capable de se démultiplier jusqu'à supprimer tout hors-champ à l'intérieur de sa zone de perception. Il est par conséquent une caméra parfaite car dépouillée de toute faiblesse perceptuelle humaine, pure puissance de captation du réel. Oeil entièrement automatisé, Hal semble par conséquent incarner le fantasme de la machine cinématographique comme moyen d'accès à une extériorité pure, à la chosité du monde, car dépouillé de tout filtre subjectif humain : fantasme éminemment défectueux chez Kubrick, nous y reviendrons. Ces multiples plans subjectifs perceptuels n'offrent néanmoins pas d'indication quant à une possible subjectivité de Hal. L'existence d'une conscience propre à l'ordinateur n'est jamais

clairement établie, si bien que ces plans creusent la sensation, initiée par les plans subjectifs perceptuels des astronautes en route vers le monolithe, que la caméra adopte un point de vue purement matériel, s'associant à un point de vue dénué de toute connexion à une quelconque subjectivité nettement identifiable. Objectivité de la vision cinématographique et désubjectivation sont ainsi intimement liées (***ill.02***).

Face à la puissance panoptique de la machine ubiquitaire, l'humain semble bien peu de choses, comme le suggèrent les scènes où Bowman, en combinaison, sort dans l'espace pour réparer l'antenne du *Discovery*. Face à l'immensité silencieuse de l'espace s'étirant de chaque côté de l'écran, le point de vue oral[174] de la respiration du personnage crée un contraste saisissant. Le quasi néant visuel fait de l'unique source sonore un témoignage de la fragilité et de la petitesse caractéristiques de l'humanité, mais provoque cependant, chez le spectateur, le désir de s'accrocher à cette faible source sonore comme seul point de focalisation possible, comme si sa disparition ne pouvait qu'entraîner l'impossibilité du film lui-même, et ne laisser place qu'au silence et à l'obscurité.

L'affrontement entre Bowman et Hal apparaît ainsi comme un duel opposant un ogre panoptique désubjectivé, et une subjectivité humaine limitée et fragile. En échouant à percevoir la stratégie de résistance de Bowman, Hal montre également les limites d'une captation objective et globalisante du monde qui est également celle de l'objectif cinématographique. L'ordinateur se montre en effet inapte à anticiper et déjouer les stratégies de résistance qu'élabore l'esprit humain, subjectif et imparfait, de Bowman. Dès lors, l'évolution perceptuelle du personnage s'accompagne d'une évolution dans la narration filmique elle-même. Les deux dernières séquences, nous l'avons vu, laissent pleinement jaillir la subjectivité du personnage, qui immerge toute la narration filmique dans une indiscernabilité entre virtuel et actuel. Cette distinction semble caduque, tant l'intériorité de Bowman semble se noyer avec le monde qui l'entoure, comme le rappelle Pierre Beylot, considérant le voyage interstellaire de Bowman comme « un univers psychédélique dont on ne sait

[174] L'expression est d'Edward Branigan (''*oral point of view*''), qui désigne ainsi une de captation sonore d'origine subjective. Branigan Edward, *op. cit.,* 1984, p.96.
En l'occurrence, le spectateur entend la respiration de Bowman tel que filtrée à travers le casque de son scaphandre, le plaçant ainsi soit dans le point de vue oral de Bowman lui-même, soit dans celui de Poole, écoutant son acolyte depuis le Discovery par transmission radio.

s'il est un espace cosmique ou un espace purement mental »[175]. Tandis que le motif de l'oeil de Bowman répond à celui des galaxies qu'il observe, l'oeil de la caméra kubrickienne transcende les limites de l'objectivité filmique, symbolisées par la mort de Hal, et opère sa propre évolution perceptuelle. C'est en acceptant la subjectivité à l'œuvre dans l'acte filmique lui-même, suggère Kubrick, que le cinéma peut prétendre devenir un médium de transcendance perceptuelle. Lors des deux dernières séquences de *2001*, divers procédés réflexifs (raccords improbables, destruction du quatrième mur via le regard caméra du foetus astral) soulignent ainsi la subjectivité du regard filmique, désormais apte à mettre en images les implications révolutionnaires pour la subjectivité humaine du spectacle dont Bowman est témoin.

La révolution de Bowman n'est permise que par l'acceptation, non la suppression, du caractère subjectif de son propre regard. Au sujet des raccords improbables où le personnage est à la fois perçu et percevant, Falsetto écrit que « cette séquence a pour sujet la subjectivité et le fait que la représentation cinématographique du point de vue d'un individu ne peut jamais véritablement représenter l'expérience humaine dans son ensemble »[176]. Et l'auteur de poursuivre : « Ces deux dernières séquences sont construites autour de l'idée d'expérience individuelle, elle-même bien sûr fondée sur l'idée que chacun expérimente le monde différemment »[177].

Si nous rejoignons le point de vue de Falsetto, ajoutons que les limites de la représentation cinématographique ainsi décrites permettent justement à la mise en scène de suggérer un ressenti (individuel et limité) bouleversant les habitudes optiques et sonores du spectateur, tandis que la neutralité de l'objectivité englobante qui dominait précedemment était au contraire synonyme de désubjectivation.

A l'inverse de *Lolita*, *2001* associe donc, pour la première fois nous semble-t-il dans l'œuvre de Kubrick, l'objectivité de la caméra à un pendant diégétique dont la soif de domination est teintée d'hubris, Hal. La révolution perceptuelle de Bowman est aussi celle de Kubrick qui, dès lors, n'aura de cesse de marquer l'impossibilité de filmer le réel depuis une position surplombante et objective. Le cinéaste associe ainsi l'ambition de captation objective et englobante du réel à une folie

[175] Beylot Pierre, « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.133-134.
[176] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.116.
[177] *Ibid.*, p.118.

totalitaire démiurgique qui, incarnée en Hal, est également une force d'aveuglement qui doit être vaincue afin de permettre à l'Homme de réellement transcender ses limites perceptuelles, en commençant par accepter la première de toutes : la perception du monde, ainsi que sa représentation cinématographique, est nécessairement subjective et limitée. Dans *2001,* le cinéma devient par conséquent capable de transcender les perceptions humaines alors même qu'il épouse le caractère profondément subjectif et parcellaire de sa monstration.

- *2001* et les limites de la représentation

Prise de position esthétique apparemment paradoxale pour une œuvre dont l'ambition cinématographique semble inégalable, puisqu'il s'agit de retracer, en un film, l'intégralité de l'histoire humaine. Cette ambition démiurgique semble dévoiler un désir d'omniscience propre à la caméra kubrickienne, en contradiction avec les considérations évoquées ci-dessus. Pourtant, là encore, le cinéaste prend soin de marquer les limites au-delà desquelles la représentation ne peut s'aventurer. Dans *2001,* la monstration filmique est poussée dans ses retranchements pour mieux dévoiler ses limites.

Lorsque Bertrand indique que la mise en scène subjective, lors de la découverte du premier monolithe, accompagne l'émergence de la subjectivité humaine, il est tentant de considérer que la simple existence de scènes précédant cette émergence suggère que Kubrick, le cinéaste démiurge, ne s'arrête pas à la représentation de l'humanité et n'hésite pas à filmer l'univers tel qu'il était avant l'apparition de l'Homme, élargissant ainsi le champ de son exploration vers des potentialités infinies. L'auteur va en effet dans ce sens en indiquant que lors des premières scènes de *L'aube de l'humanité*, « la fixité des cadres participe fortement à l'impression d'un monde observé de l'extérieur, quasi objectivement »[178].

Ce serait cependant faire fi du prologue du film, consistant en un écran noir pendant plus de 3 minutes, accompagné d'*Atmosphères* de Ligeti. Pour Rémy Sanvoisin, la musique du compositeur

[178] Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.119.

évoque ici une forme de chaos, de néant de l'avant-création[179]. Néanmoins, l'utilisation de voix humaines par Ligeti nous semble au contraire évoquer un univers peuplé de consciences mystérieuses, trop radicalement éloignées de l'Homme pour pouvoir occuper la sphère du visible. Si ce prologue évoque ainsi, indubitablement, l'ère précédant la création de l'humanité, l'univers est suggéré comme préexistant à l'humanité, et déjà habité avant l'avènement de celle-ci : l'écran noir symbolise alors l'impossibilité de la monstration, l'impossibilité pour la caméra de capter un réel qui dépasse l'entendement et l'imagination humaines. Le néant qu'évoque Sanvoisin n'est pas celui de l'univers, mais celui de la monstration, se heurtant aux limites de ce que l'humanité est capable de se représenter.

Les ambitions d'objectivité et de neutralité de la caméra s'arrêtent ainsi à la marge de toute subjectivité humaine. Lorsqu'elle s'aventure par-delà l'univers familier de l'humanité (les planètes et les Hommes-singes filmées avant l'apparition de la subjectivité humaine restent la représentation d'un univers proche et assimilable pour l'entendement humain), elle semble souligner sa propre incapacité à dévoiler une altérité si radicale. A l'autre extrémité du film, l'écran noir du générique final semble marquer l'épuisement de toute possibilité de monstration, alors même que le film, dans un parfait parallélisme, se termine après avoir poussé la représentation dans ses retranchements, allant jusqu'à montrer quelques secondes des prémices de l'après-humanité. Tout ce qui peut advenir par la suite semble, à nouveau, au-delà des possibilités de la monstration puisqu'au-delà de ce que la subjectivité humaine est capable de percevoir. Interviewé par le *New York Times*, le cinéaste confia sa vision des devenirs possibles de l'humanité :

> Personne ne pense réellement qu'une forme de vie biologique puisse perdurer longtemps. L'humanité paraît capable d'atteindre l'immortalité […] dans environ deux siècles. On estime généralement qu'après qu'une science très développée nous permette de transcender notre mortalité, nous deviendrons mi-animaux, mi-machines, puis entièrement machines. Peut-être atteindrons-nous un état de pure énergie. Il est impossible d'imaginer à quoi ressemblera le vivant dans un million d'années. Un état de pure énegie pourrait être la forme ultime recherchée par une espèce intelligente.[180]

Le foetus astral, dans sa forme corporelle partiellement robotique (comme l'indique sa capacité à survivre dans l'espace), n'est ainsi qu'une nouvelle étape dans le long cheminement évolutif que pourrait emprunter la vie humaine selon le cinéaste. A l'inverse du surhomme de Nietzsche, le fœtus astral est présenté non comme l'aboutissement de l'humanité, mais comme

[179] Sanvoisin Rémy, *op. cit.*, 2014, p.50.
[180] Kubrick Stanley, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html (dernière visite le 14/07/2018).

l'embryon d'un nouveau stade d'évolution qui semble n'être qu'une nouvelle étape (faisant suite aux hominidés et à l'humanité actuelle) dans le devenir de notre espèce. Le spectateur est ainsi encouragé à envisager un au-delà possible, trop Autre, néanmoins, pour être représenté dans le cadre cinématographique, dont les limitations semblent ainsi correspondre aux limitations de la subjectivité humaine elle-même. Le fœtus lui-même offre un aperçu (encore profondément inspiré de la morphologie humaine) du devenir potentiel de l'espèce, et agit ainsi davantage comme l'évocation d'un quelconque posthumain, plutôt que comme sa représentation. L'espèce dans laquelle est en train de se transformer Bowman est proprement irreprésentable, puisque trop éloignée de l'entendement humain pour pouvoir être représenté par une subjectivité humaine.

Kubrick rejoint ainsi un penseur de la pothumanité tel que David Roden, selon qui :

> Bien que [l'on considère le posthumain comme faisant partie] d'une réalité 'totalement inhumaine', l'adverbe 'totalement' ne parvient pas à supprimer toute référence à l'humain. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas ou ne pourrait pas exister de réalité totalement autre (qui sait ce qui se passe aux confins de l'univers ?), mais cela démontre les spécificités de la conscience humaine […] la conscience ne peut entièrement faire abstraction d'elle-même […] En d'autres termes, la disparition de l'humain n'est pas impossible, mais le contenu de cette disparition est condamné à demeurer inconcevable à l'homme.[181]

Le fait que *2001* s'achève avec le fœtus astral, état transitoire entre l'Homme actuel et une forme de posthumanité, souligne l'incapacité du film à envisager l'espèce au-delà de cette frontière.

Cette même logique justifie également l'irreprésentabilité majeure à l'intérieur du film, puisque tout le récit se structure autour d'un hors-champ central, les extra-terrestres. Selon la logique envisagée par le cinéaste, ceux-ci pourraient bien être dénués de toute enveloppe physique ; quoiqu'il en soit, leur existence même, défiant toute possibilité de conceptualisation humaine, ne peut qu'appartenir au hors-champ, au domaine de l'irreprésentable puisque dépassant l'entendement humain. Kubrick insista à plusieurs reprises sur le fait que des extra-terrestres suffisamment évolués représentent, pour lui, un horizon que l'humanité ne peut percevoir pleinement, que ce soit en citant Arthur C. Clarke, selon qui toute technologie suffisamment supérieure à la nôtre serait indissociable de la magie[182], ou même en suggérant que de telles créatures ne pourraient être perçues que comme des divinités (« ces créatures seraient des *dieux*

[181] Roden David, *Posthuman life, philosophy at the edge of the human.* Londres : Routledge, 2015, p.11.
[182] Kubrick Stanley, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html (dernière visite le 14/07/2018).

pour les milliards de races moins avancées que la leur qui peuplent l'univers »[183]). Dans un premier temps, Kubrick et Clarke envisagèrent de montrer les extra-terrestres (dans le script initial de Clarke, le film s'achève tandis qu'un extra-terrestre prend Bowman par la main et le mène vers l'inconnu[184]) avant d'abandonner cette éventualité. De nombreux dessins préliminaires furent même effectués par Christiane Kubrick, avant que son mari ne décide de laisser les extra-terrestres hors champ[185]. Ceux-ci attestent aujourd'hui de l'impossibilité effective de donner corps à une race intelligente radicalement autre, tant tous les croquis, si originaux soient-ils, restent fondés sur une logique biologique terrestre et soulignent le paradoxe qu'est la recherche de la monstration de l'irreprésentable. Kubrick, dans une lettre écrite à Roger Caras pour déterminer la promotion du film, paraphrase le biologiste John Haldane pour expliquer son ambition esthétique quant aux extra-terrestres : « [les extra-terrestres seraient] non seulement plus étranges que nous l'imaginons, mais même plus étranges que nous ne pouvons l'imaginer »[186]. L'écran noir du monolithe prend, à ce sujet, la dimension à la fois de symbole et de cache ; il est le corrélat objectif de la présence extra-terrestre, mais souligne d'autant plus l'irreprésentabilité de ses mystérieux propriétaires.

Ainsi, le désir d'objectivité dont semble animée la caméra kubrickienne dans *2001*, traversant allègrement les époques et défiant les limites de la monstration (notamment à travers des effets spéciaux révolutionnaires pour l'époque), se voit pourtant confrontée à ses limites intrinsèques. Ce n'est qu'en soulignant son propre ancrage subjectif dans les deux dernières séquences se focalisant sur le point de vue de Bowman, qu'elle parvient à mettre en scène un spectacle poussant les spectateurs à transcender les limites de leur perception. L'on comprend dès lors pourquoi, lors des dernières secondes du film, le voyage dans l'espace-temps se mue en une odyssée tandis que le foetus rentre sur Terre : à l'instar de la révolution de Bowman, la révolution de la perception filmique ne peut avoir lieu s'il n'est question que d'étendre un désir d'objectivité visuelle à travers l'espace-temps. Il s'agit, au contraire, de reconnaître la subjectivité humaine comme la dimension indépassable de l'expérience humaine et de la représentation. En se heurtant aux limites de la monstration filmique, *2001* suggère que la révolution est à chercher non pas dans un désir d'ubiquité revenant à nier la subjectivité parcellaire de tout regard, mais dans une exploration de la

[183] Phillips Gene D., *op. cit.,* 2013, p.50.
[184] Kubrick Stanley et Clarke Arthur C., *Screenplay,* juil. 1965. SKA UAL, SK/12/1/2/1, p.108.
[185] Certains de ces dessins furent exposés à l'occasion de l'exposition célébrant le cinquentenaire de *2001 : L'Odyssée de l'espace* au filmmuseum de Francfort, qui se tint en 2018. Il fut cependant impossible d'en obtenir une reproduction.
[186] Kubrick Stanley. *Kubrick's letters, 2001,* avril 1966. SKA UAL, SK/12/8/5, Box ½.

subjectivité et des limites propres à toute perception. Si révolution perceptuelle il y a dans *2001,* celle-ci ne repose pas sur la capacité transcendante de la captation de l'œil objectif de la caméra, mais au contraire sur l'acceptaion des limites perceptuelles que représentent les bornes de la subjectivité humaine ; limites qui, dès lors qu'elles sont reconnues, peuvent être poussées dans leur retranchement. En d'autres termes, il ne peut y avoir de révolution perceptuelle que partielle, dans les limites des possibilités de monstration de la caméra et de perception de l'œil humain. A l'inverse de la déclaration emphatique de Nelson, selon qui « *2001* invite le spectateur à voir par-delà les limitations terrestres (et filmiques) du temps et du moi »[187], notre analyse nous mène à considérer que la révolution perceptuelle envisagée par *2001* ne peut se faire que dans l'acceptation des limites intrinsèques à la représentation filmique, qui sont aussi les limites intrinsèques à la subjectivité humaine : toute ambition de monstration absolue et ubiquitaire relève, à l'inverse, d'une hubris dangereuse.

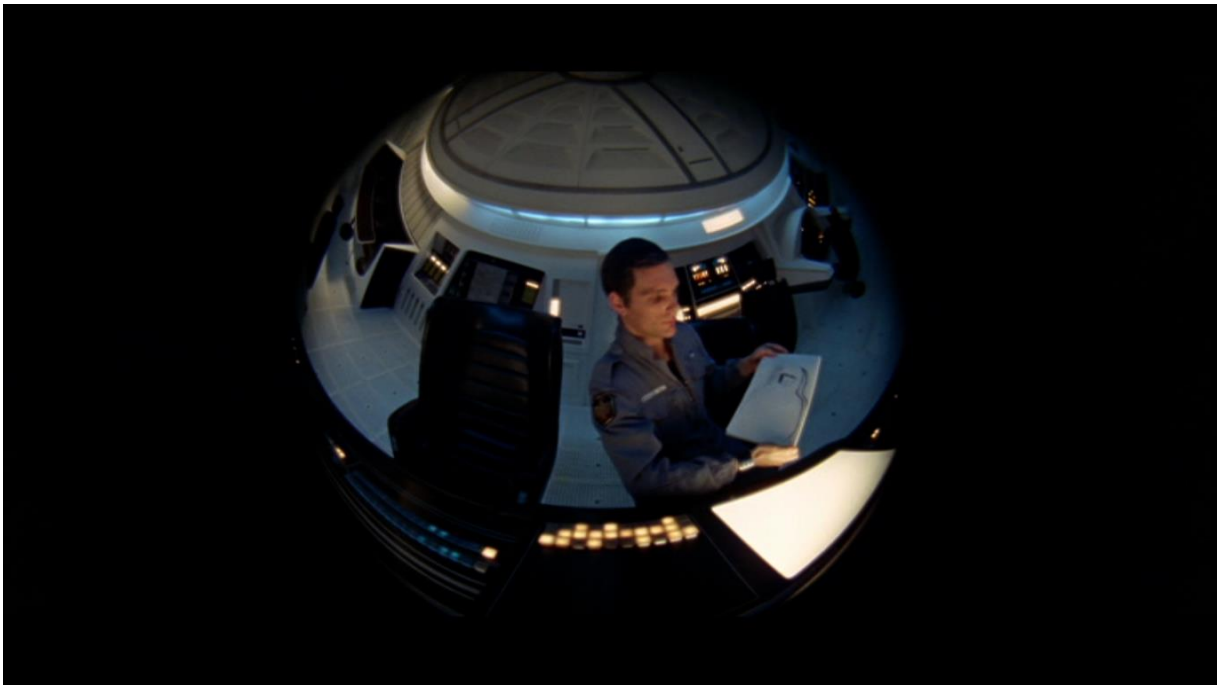
L'évolution esthétique de Kubrick ancre ainsi fermement la seconde moitié de son œuvre dans une certaine tradition moderniste visant à souligner l'horizon indépassable et limité de la subjectivité, où seul un art capable de démontrer cet horizon pourrait aider l'Homme à transcender ses clichés. La fin de *2001* évoque par exemple la philosophie de Marcel Proust, selon qui « le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux »[188]. Le cinéaste se rapproche en cela d'une tradition issue de la littérature moderniste[189], tandis qu'il nous semble plus problématique de le rapprocher d'une certaine modernité cinématographique, tant les liens entre objectif cinématographique et objectivité de la représentation marquèrent durablement la pensée des critiques et des cinéastes[190].

Afin de cerner davantage la spécificité kubrickienne de l'image, et d'étoffer les propos envisagés dans cette analyse, il s'avère ainsi nécessaire de cerner brièvement ces enjeux.

[187] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.117.
[188] Proust Marcel, *À la Recherche du temps perdu*. Tome 3. Paris : Gallimard, 1989, p.385.
[189] L'admiration de Kubrick pour divers auteurs modernistes (Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig) est connue.
[190] Bien sûr, d'autres cinéastes souvent catégorisés de modernistes (Alain Resnais par exemple) semblent également éloignés de toute conception objectiviste du cinéma, tant leur esthétique est centrée sur la représentation d'un univers mental. Nous comparerons ci-après cette mouvance plus subjectiviste à l'œuvre de Kubrick.



***Ill.01 : Emergence de la subjectivité filmique dans* L'aube de l'humanité**



Ill.02 : Le point de vue ubiquitaire de Hal, triomphe apparent, mais contesté par la suite, d'une puissance de captation dénuée de toute limitation subjective

2. Regard et objectivité

2.1. Le monde comme représentation

- **Cinéma et objectivité : une fable cinématographique**

Avec sa fameuse « ontologie de l'image photographique »[191], André Bazin est aujourd'hui considéré comme le chantre d'un certain réalisme cinématographique. A travers ce concept, Bazin, qui vise à déterminer l'essence de l'image photographique (mais aussi, par extension, cinématographique), s'attache à souligner la spécificité de la reproduction machinique des images. C'est grâce à cette automation, permettant de se détacher de tout intermédiaire humain entre le réel et sa représentation, que l'image cinématographique capture une certaine réalité du monde physique pur, non filtré. Cette idée sera étoffée par Roland Barthes, s'exprimant au sujet de la photographie, via le concept de « ça a été »[192] : toute reproduction photographique (et, par extension, cinématographique), si mise en scène soit-elle, porte néanmoins en elle la trace d'un réel, d'un profilmique, dont l'existence est fixée à jamais. Selon Dominique Château :

> Nombre de théoriciens du cinéma affirment que l'image cinématographique (photographique) restitue 'les choses telles qu'elles sont' [...] la doctrine de Bazin, du moins la partie de sa doctrine qui, subsumée sous l'idée approximative d'ontologie photographique, comporte l'affirmation haut et fort d'une objectivité essentielle du médium cinématographique fondée non seulement sur le caractère mécanique de la technique de reproduction, mais encore sur l'exclusion de toute subjectivité créatrice.[193]

Ainsi, la véritable modernité de l'image cinématographique consisterait non pas dans l'affirmation d'une quelconque vision propre à un cinéaste, mais dans la mise en avant de l'image en tant que reproduction du réel, en ce qu'elle dépasse toute volonté subjective. Il est du ressort de

[191] Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 2011.
[192] Barthes Roland, *La chambre claire : note sur la photographie.* Paris : cahiers du cinéma, 1980.
[193] Château Dominique, *La subjectivité au cinéma.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.18.

l'artiste, selon Bazin, de créer une esthétique capable de souligner l'ontologie du réel, que seule la caméra peut dévoiler.

L'esthétique bazinienne suppose ainsi un effacement de l'emprise de la subjectivité humaine dans la conception artistique : le cinéma permettant d'accomplir ce que la peinture ne peut pas (une reproduction fidèle du réel), le rôle du cinéaste doit être de tirer profit de cette potentialité en ambitionnant de capter un réel véritable, sans artifice ni trucage. Une telle ambition d'accès direct à un réel non filtré a grandement influencé un certain modernisme cinématographique, notamment suite à l'importance du néoréalisme italien dans l'évolution du cinéma (pensons à la remarque fondatrice de Roberto Rossellini, « les choses sont là, pourquoi les manipuler? »).

Château suggère cependant que cette pensée d'un réalisme cinématographique pur est contestable, tant « le dogme d'un objectivisme absolu de la machine cinématographique est une hypothèse idéaliste au mauvais sens du terme (celui de Bazin, lorsqu'il y voit la réalisation d'un vieux mythe et réduit la technique à son instrumentation) »[194]. « On ne peut considérer le cinéma comme un art tout objectiviste »[195], ajoute-t-il.

Pour Château, aucun film ne peut en effet se targuer d'extraire toute subjectivité humaine de son processus de développement et de réception. Il rejoint en cela Edward Branigan, selon qui tout duo sujet/objet permettant d'établir un point de vue filmique est nécessairement subordonné à un duo de base, essentiel à tout cinéma, que sont la caméra et le champ. Branigan va jusqu'à comparer la caméra à un esprit, dont la présupposition de subjectivité est nécessaire dès lors que survient un acte (même basique) de montage ou de cadrage : il définit sa notion d'esprit caméra comme « la condition de conscience qui est représentée comme […] le principe permettant la cohérence de la représentation »[196]. Une telle présupposition (comparable à la présupposition de subjectivité également nécessaire dans la notion de grand imagier) revient ainsi à reconnaître, dans tout film, l'existence d'une subjectivité ordonnatrice, faisant du film un discours, contrairement par exemple à l'enregistrement d'une caméra de surveillance.

[194] *Ibid.,* p.50.
[195] *Ibid.*, p.22
[196] Branigan Edward, *op. cit.,* 1984, p.52.

Une conviction similaire (quant à l'impossibilité d'extraire toute subjectivité du processus cinématographique) anime Jacques Rancière. Selon le philosophe, le cinéma fut perçu par nombre d'artistes et de critiques comme le médium permettant, grâce à la neutralité objective de l'appareil cinématographique, d'accomplir un projet esthétique majeur du monde contemporain, ambitionnant d'effacer la subjectivité de l'artiste derrière une œuvre qui deviendrait alors la réflexion parfaite du réel, tel « Flaubert [qui] rêvait, on le sait, d'une œuvre sans sujet ni matière […] l'œuvre débarrassée de toute trace d'intervention de l'écrivain, ayant […] la passivité des choses sans volonté ni signification »[197]. Or, Rancière nomme ce fantasme de neutralité cinématographique une « fable cinématographique ». « La caméra ne peut pas se faire passive. Elle l'est de toute façon. Elle est nécessairement au service de l'intelligence qui la manipule »[198], ajoute-t-il, suggérant que la neutralité même de la caméra ne fait que renforcer la nécessité de la subjectivité du metteur en scène. Dominique Château offre une conclusion similaire :

> S'est profilée, par ébauches, l'idée que le statut même du film de fiction, son statut global, implique un travail subjectif qui surdétermine toute l'étendue audiovisuelle du film, et dont le grand imagier, à l'*input* poïétique, et le spectateur, à l'*output* esthétique, partagent la présupposition : *un film de fiction actualise un monde possible* […] le film est créateur de mondes, comme le rêve.[199]

- Kubrick et l'objectivité cinématographique

Le traitement de la subjectivité qu'explore Stanley Kubrick à partir de *2001* s'inscrit pleinement dans ces questionnements. Le cinéaste renouvelle, de film en film, l'exploration du lien entre cinéma et subjectivité, et élabore une esthétique en accord avec les remises en cause d'un certain objectivisme cinématographique. Kubrick semble partager le positionnement de Paolo Bertetto, selon qui « l'image filmique est différente du monde et ne peut être considérée comme réalité »[200], ajoutant que « dans la culture cinématographique contemporaine, la thèse du réalisme ontologique de l'image photographique a bénéficié d'un prestige excessif »[201], comme le suggère une déclaration du cinéaste de 1969 : « Tous les films sont, en un sens, de faux documentaires. On

[197] Rancière Jacques, *op. cit.,* 2001, p.16.
[198] *Ibid.,* p.17.
[199] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.93.
[200] Bertetto Paolo, *Le miroir et le simulacre, le cinéma dans le monde devenu fable.* Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.7.
[201] *Ibid.,* p.12.

essaie de se rapprocher le plus possible de la réalité, seulement ce n'est pas la réalité »[202]. Le réalisateur met en scène l'objectivité impossible du cinéma en suggérant que sa caméra semble mue par un désir d'objectivité qui s'auto-définit comme résultant d'une hubris vouée à l'échec. Kubrick ne se contente pas de proposer des films subjectifs, dans lesquels l'enjeu du point de vue animant la caméra est central : il met en scène la fable de l'objectivité cinématographique pour en souligner l'impossibilité.

Evoquant la jeunesse de Kubrick, James Naremore analyse les photographies prises par l'artiste, alors employé en tant que photo reporter au magasine *Look*. Il remarque que dès ses premières œuvres, Kubrick se distingue par « une volonté consciente de mettre en scène ses images, de délibéremment façonner la réalité »[203]. Caractéristique présente notamment dans la fameuse photographie où un vendeur de journaux semble pleurer la mort de Franklin D. Roosevelt (***ill.01***). Naremore révèle que sous ses apparences d'immédiateté et de spontanéité, ce cliché est en fait le fruit d'un minutieux travail de mise en scène. Dans l'œuvre mature du cinéaste, cette propension à la mise en scène devient, nous l'avons vu, mise en avant par un ensemble de procédés réflexifs. La symétrie des compositions kubrickiennes, leurs zooms et leurs travellings sont autant de marques stylistiques qui imprègnent chacun de ses films et participent à mettre en avant l'homogénéité de l'univers audiovisuel du cinéaste, homogénéité d'autant plus visible qu'elle se manifeste malgré l'extrême variété de styles et de genres qui forment la filmographie de l'artiste. Dans *Histoire(s) du cinéma,* Jean-Luc Godard qualifie ainsi les films de Hitchcock :

> On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande […] Mais on se souvient d'un sac à main. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert […] parce qu'avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon : prendre le contrôle de l'univers.[204]

En devenant le maître absolu de la mise en scène, suggère Godard, Hithcock parvint à faire de ses films un univers purement mental dans lequel la subjectivité de l'auteur recouvre tout, jusqu'à entièrement supplanter le « ça a été » de l'image cinématographique : chaque objet, chaque détail du visible devient une icone s'inscrivant dans la volonté globale d'un artiste démiurge capable de s'approprier tous les détails du réel pour, non pas dominer l'univers bien sûr, mais créer un univers filmique subjectif à part entière. Au vu de la mise en scène de la persona démiurgique de Kubrick et

[202] Kubrick Stanley, « Interview avec Renaud Walter », in *Positif* n°100-101, 1969, p.38.
[203] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.24.
[204] Godard Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*. Chapitre 4(a) : le contrôle de l'univers, 1988.

de la prégnance de la subjectivité du grand imagier dans chacun de ses films, le cinéaste semble pouvoir rejoindre Hitchcock au panthéon des « maîtres de l'univers » de Godard. Le spectateur ne peut ignorer le regard spécifiquement kubrickien dont est empreinte sa caméra. Tout film de Kubrick semble ainsi le produit d'une subjectivité si forte qu'elle imprègne entièrement le réel filmé pour faire de chaque objet et de chaque texture une manifestation de la subjectivité d'un artiste. La position d'observation neutre, a-subjective, qui pour certains cinéastes (citons le mouvement du « cinéma direct », également appelé « cinéma vérité ») doit permettre à l'art cinématographique d'offrir un accès direct et non médiatisé au réel, est, pour Kubrick, un mythe.

Nous avons cependant vu que la puissance démiurgique du grand imagier est sans cesse remise en cause et dépeinte comme une hubris impossible par l'artiste, à travers les incarnations diégétiques de personnages – metteurs en scènes voués à l'échec. Cette remise en cause creuse le méta-discours de Kubrick quant à la subjectivité de l'image cinématographique et permet de souligner son positionnement esthétique. En effet, la volonté d'objectivité que ses personnages ubiquitaires cherchent à atteindre n'est pas tant la neutralité a-subjective défendue par les partisants de l'ontologie bazinienne, mais bien la mise en avant d'une subjectivité cherchant à surplomber le visible jusqu'à se fondre avec un point de vue objectif. Hal 9000, subjectivité machinique omnisciente cherchant à éliminer tout point de vue subjectif humain, peut ainsi être interprété comme une critique de la croyance en l'objectivité machinique de la caméra : son regard neutre, rationnel et objectif ne peut exister que par l'élimination de l'humain, or Hal semble également receler des motivations psychologiques humaines, et peut être interprété comme l'apogée d'une logique subjective humaine, remettant en cause sa prétention à l'objectivité : un trouble subsiste en effet quant aux motivations derrière ses intentions meurtrières, calcul logique digne d'une machine (les astronautes sont un frein au bon déroulement de la mission pour laquelle il est programmé) ou attaque préventive éminemment humaine (craignant la mort, Hal s'attaque aux astronautes par peur que ceux-ci ne le désactivent, dans une logique d'engrenage de la violence – attaquer l'autre avant que l'autre n'attaque - semblable à celle entraînant la guerre américano-soviétique dans *Docteur Folamour*).

Jack Torrance, artiste frustré désireux de se fondre avec le regard surplombant et impersonnel de la force surnaturelle de l'hôtel, peut également être perçu comme le portrait critique d'un cinéaste porté par l'ambition de transformer sa subjectivité en une objectivité monstrueuse et

impossible. Selon ces mises en abyme du point de vue cinématographique, l'ontologie de l'image cinématographique équivaut à l'imposition d'une subjectivité désireuse d'imposer comme objectif, neutre et absolu ce qui n'est, en somme, qu'un point de vue.

- *Full Metal Jacket* : l'impossible neutralité de l'image cinématographique

En mettant en avant la pulsion scopique comme moteur fondamental du regard, le réalisateur souligne l'absence de neutralité de toute représentation cinématographique. Devenant outil de domination visuelle, la caméra kubrickienne perd ainsi toute prétention à l'objectivité qu'elle semble néanmoins rechercher, dans une forme fourvoyée (l'objectivité atteinte grâce à la suppression de tout point de vue alternatif). La volonté qui paraît animer le grand imagier des films de Kubrick met en scène l'impossibilité d'une captation neutre et a-subjective du réel : la caméra, intégrée dans le monde, est une force actant dans ce monde. La captation du monde selon Kubrick évoque les réflexions de Susan Sontag sur l'absence de neutralité de l'image photographique :

> Comme le voyeurisme érotique, [la photographie] est une manière d'encourager, au moins tacitement, souvent ouvertement, tout ce qui se produit à continuer de se produire. Prendre une photo, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du *statu quo* (au moins le temps nécessaire pour obtenir une 'bonne' photo), c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur d'un autre.[205]

Full Metal Jacket met en scène une complicité similaire de la caméra avec la guerre et la violence qu'elle dévoile. Si nous étudierons plus particulièrement la façon dont la guerre est présentée comme un spectacle existant essentiellement pour sa captation cinématographique à la fin de ce chapitre, envisageons dès à présent l'absence de neutralité de la caméra dans le film.

Dans *Full Metal Jacket,* aucun point de vue individuel n'est privilégié par la caméra ; même Joker ne peut se targuer d'assurer le rôle de focalisateur exclusif, ce malgré la présence de ses quelques commentaires en voix-over. Pour autant, la caméra reste une force intégrée dans la diégèse, puisque dotée d'une subjectivité qui contredit sa prétention à l'observation neutre : le simple fait de filmer la guerre d'un point de vue exclusivement américain permet, en lui-même, de

[205] Sontag Susan et Blanchard Philippe (trad.), *op. cit.*, 2008, p.28.

souligner l'impossibilité d'une captation du réel dénuée de tout biais idéologique ou culturel. En dehors de tout mouvement et de tout montage, un simple acte de cadrage résulte déjà de l'expression d'une subjectivité (il ne s'agit jamais que d'une évocation du vécu américain de cette guerre), suggère le film à l'encontre de l'idéal bazinien (qui privilégiait une esthétique du plan séquence plus à même, selon lui, de laisser s'exprimer l'ontologie de l'image cinématographique). La position de la caméra rejoint en cela celle de Joker, dont le travail de journaliste de guerre n'est pas de dévoiler la réalité mais d'en écrire une version, un point de vue (celui, dans son cas, de l'armée : « On publie deux types d'articles, ici […] Gagner le cœur et l'esprit et […] gagner la guerre », lui rappelle l'éditeur de *Stars and Stripes*). Les divers parallélismes établis entre les narrateurs diégétiques et le grand imagier mettent en exergue le rôle actif que joue la caméra dans la mise en scène d'un réel transfiguré par un point de vue.

Cette mise en abyme est particulièrement marquante avec le travelling pendant lequel la caméra de Kubrick épouse le mouvement d'une seconde caméra, diégétique puisqu'appartenant à une équipe de reporters, elle-même en train de filmer les Marines qui, au second plan, tirent sur des ennemis vietnamiens invisibles dans l'arrière-plan (***ill.02***). Dans cette scène, Kubrick met en exergue l'influence de la caméra sur le représenté : alors que la caméra diégétique filme les soldats, ceux-ci adoptent une posture ludique et distanciée face à la guerre qu'ils sont pourtant en train de mener, via une analogie entre leur bataille et un jeu de *cowboys vs indians*. En extrayant les soldats de leur activité guerrière, la caméra diégétique les transforme en acteurs jouant leur propre rôle, et modifie ainsi le réel de par sa présence (un soldat va jusqu'à saluer l'objectif lorsqu'il passe devant). Le rôle moteur de cette caméra est mis en évidence par le léger temps de décalage séparant son propre mouvement latéral de celui effectué par la caméra de Kubrick. La scène commence en effet en plan fixe, et ce n'est qu'alors que la caméra diégétique a traversé le cadre de droite à gauche, que celle de Kubrick démarre elle-même son mouvement, comme pour suivre la première. La caméra diégétique est ainsi au centre de l'action, modifiant les actions des personnages autant que les mouvements de la caméra du réalisateur. A l'inverse, cette dernière paraît également pouvoir influencer le représenté, tant la synchronisation entre la captation filmique et l'action est parfaite. Chaque personnage semble ainsi s'animer dès qu'il apparaît à l'écran, à l'image des tanks qui semblent calibrer leur tir en fonction de leur apparition dans le champ (nous analyserons plus en profondeur cette scène à la fin de cette partie).

En mettant en scène l'artificialité de la réprésentation de la guerre, Kubrick suggère que le cinéma ne se contente pas de capter un réel puisqu'à travers l'acte de représentation, il l'altère, à l'image de ces expériences de physique quantique où l'observation d'un phénomène influence inexorablement son résultat. Les enjeux méta-filmiques de *Full Metal Jacket* dévoilent ainsi le cinéma comme processus « d'appropriation du monde pour le produire comme spectacle »[206], selon la formule de Château. Dans cette scène, le réel est ainsi transformé par la caméra en un récit construit pour s'inscrire dans la mythologie américaine (le Vietnam comme Nouvelle Frontière - nous y reviendrons), où la réalité vietnamienne est explicitement absente, reléguée à un arrière-plan invisible et désagencé (« Les bridés feront les Indiens ! », s'exclame Animal Mother).

- Dissonances audiovisuelles et remise en cause des positions d'autorité *dans Barry Lyndon*

Barry Lyndon atteste de l'impossibilité de s'extraire de toute subjectivité pour atteindre une représentation objective du monde. Traditionnellement, les films historiques sont pourtant peu propices à des considérations réflexives mettant l'accent sur le caractère fictionnel du représenté, puisqu'ils témoignent d'un désir de reconstituer le plus fidèlement possible une réalité historique. En réinvestissant un genre fréquemment associé à un montage effacé, où la caméra doit être neutre et discrète afin de se faire oublier et de permettre au spectateur de s'immerger pleinement dans la diégèse, *Barry Lyndon* insiste sur l'impossibilité, voire la dangerosité, de pleinement associer la caméra à un point de vue objectif.

En soulignant la présence continue d'un grand imagier, le film révèle notamment que toute exploration de l'histoire ne peut se faire qu'à travers un point de vue précis, et, par conséquent, potentiellement biaisé. Le passé ne peut être considéré comme une donnée objective. *Barry Lyndon* le souligne en adoptant une stratégie d'emboîtement de diverses strates de narration, jeu de poupées russes narratologique où chaque nouvelle épaisseur offre au spectateur la possibilité d'établir une distance critique face à la précédente, en attirant l'attention sur sa valeur subjective puisque contestée par le duo sujet/objet supérieur. Ainsi, le point de vue de Barry est constamment

[206] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.46.

remis en cause, voire décrédibilisé, par le narrateur, empêchant ainsi le personnage d'endosser le rôle de vecteur d'identification. Une telle mise à distance survient lorsque l'amour apparent de Barry pour la jeune fermière allemande est remis en cause par la voix-over suggérant que, pour elle comme pour Barry, il ne s'agissait que d'une aventure parmi tant d'autres. La voix-over relativise ainsi fréquemment l'apparente véracité des faits et gestes de Barry (ce dernier pourrait mentir, manipuler, ou au contraire être trompé), mais *Barry Lyndon* crée aussi une certaine distance face à la voix-over elle-même, dont la position d'observateur / narrateur objectif et neutre est fréquemment remise en cause. Celle-ci, extra-diégétique et narrée par un acteur (Michael Hordern) dont le timbre grave, la diction et l'accent inspirent confiance et évoquent la voix-over autoritaire et paternaliste fréquemment utilisée par les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires pour évoquer le narrateur omniscent de l'œuvre source, que Steven Ascher et Edward Pincus qualifient de « Voix de Dieu » (''*Voice of God*''[207]). A plusieurs reprises, néanmoins, cette voix-over semble juger de la situation mise en scène avec une partialité qui trahit un point de vue précis, un biais idéologique capable de déformer la réalité. Ce parti pris est notamment manifeste lors des scènes dépeignant la Guerre de Sept Ans.

La voix-over reflète alors un point de vue nationaliste et méprisant envers le peuple. « Les gentlemen parlent de l'Age de la Chevalerie, mais quels rustres, maraudeurs, tire-laine ils commandent » déclare-telle tandis qu'à l'image, une troupe de soldats semble avoir pillé une ferme. Néanmoins, ceux-ci, marchant au pas sur le chemin, sont remarquables de discipline. De plus, un homme plus âgé, en position d'autorité, semble superviser cette avancée au second plan : cette fois, c'est sur la narration que la dissonance audiovisuelle[208] tend à jeter un discrédit, tant les paroles prononcées paraissent, en accusant les plus pauvres, vouloir dissimuler que le pillage des fermes provient d'un ordre de l'armée anglaise elle-même, les soldats se contentant d'obéir aux ordres (***ill.03***). De même, alors que Barry, enrôlé dans l'armée prussienne, est témoin d'une punition, la voix-over critique la sauvagerie de cette armée, tandis que la punition infligée à l'écran ne semble pas particulièrement différer des pratiques britanniques.

[207] Ascher Steven et Pincus Edward, *The Filmmaker's Handbook.* New York : Plume, 2007, p.333.
[208] Expression de Michel Chion, qu'il définit comme « effet de contradiction diégétique entre un son ponctuel et une image ponctuelle ». Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003, p.419.

Ainsi, la « Voix de Dieu » et la caméra objective et neutre entrent parfois en conflit, ce qui discrédite l'apparente objectivité de l'un et de l'autre. Cette seconde mise à distance n'est ainsi possible qu'en postulant l'existence d'un grand imagier distinct des instances narratives mises en scène (pour que celles-ci puissent être perçues comme peu crédibles, il est nécessaire que le grand imagier se situe un cran au dessus dans l'imbrication narrative du film). Ce jeu de mise en abyme permet néanmoins de remettre en cause cette instance narrative suprême, le spectateur étant incité à ne plus considérer qu'une quelconque entité narrative puisse être objective et faire autorité. Cette double mise à distance fait écho au double écart distanciant l'œuvre elle-même de la période représentée, *Barry Lyndon* étant l'adaptation, par un cinéaste du XXe siècle, d'un roman écrit au XIXe relatant les aventures d'un personnage fictif du XVIIIe. A travers ces enchâssements, le caractère illusoire de toute tentative d'accéder à une position d'objectivité face au réel représenté devient manifeste. Un film historique, suggère ainsi *Barry Lyndon*, ne donne pas à voir un réel tel que « ça a été » : comme tout acte de représentation, il construit un monde fictif que l'utilisation d'éléments réels (châteaux d'époques, reproductions de costumes à l'identique, etc) ne rend pas moins fictif, puisque ces éléments sont assujettis à une subjectivité ordonnatrice. Le regard de la caméra fictionnalise tout ce qu'il dévoile. C'est également ce qu'indiquent les divers anachronismes, dont l'irruption vient remettre en cause l'authenticité du monde représenté (le cas du *Trio* de Schubert, composé au XIXe siècle, en est l'exemple le plus flagrant) : le spectateur ne contemple pas le monde tel qu'il était au XVIIIe siècle mais bien un monde fictif, certes largement inspiré de cette époque (nous reviendrons sur l'aspect historiographique du film en fin de chapitre), mais filtré à travers une subjectivité ordonnatrice postérieure aux événements.

- Omniprésence du filtre subjectif dans *Barry Lyndon*

Ce rapport à la subjectivité ne concerne pas uniquement l'Histoire, mais bien toute la représentation. Aucun film de Kubrick ne s'attarde autant sur des paysages naturels, dans lesquels la présence humaine est minimisée, que *Barry Lyndon*. Or la présence d'une conscience s'interposant entre la réalité et le spectateur perdure néanmoins. Jean-Pierre Esquenazi,

démontrant la nécessité de « relativiser les termes d'objectif et de subjectif »[209] au cinéma, affirme que toute scène purement descriptive est susceptible d'être interprétée comme participant de l'esthétique globale du film et, à ce titre, est déjà subjective : « l'objectivité apparente de l'esprit caméra apparaît en même temps très subjective »[210].

Barry Lyndon met l'accent sur ce fait, puisque la subjectivité diffuse du grand imagier ne se laisse jamais oublier, y compris lors des plans les plus apparemment neutres du film. Prenons l'exemple des plans d'ensemble qui, à diverses reprises dans la seconde partie du film, montrent le *Lyndon Estate*, soit le manoir des Lyndon entouré d'un lac, de bois et de champs (***ill.04***). Lors de ces plans fixes, le récit semble s'arrêter pour laisser place à une observation objective et désintéressée du réel : il s'agirait simplement d'ancrer l'action dans un monde observé en soi et pour soi. Comparables à la notion littéraire « d'effet de réel »[211] théorisée par Roland Barthes, de telles scènes, inutiles au déroulement du récit, ne semblent avoir qu'un effet descriptif, permettant aux spectateurs d'avoir véritablement la sensation d'être immergé dans la réalité de l'Angleterre du XVIIIe siècle. L'absence de logique narrative semble par conséquent révéler toute l'ontologie de l'image photographique telle que définie par Bazin ; à travers la captation cinématographique d'un lieu, le film dévoilerait une tranche de réel brut. Rappelons cependant qu'André Gardies considère que la description cinématographique, si elle s'oppose au régime narratif, n'en demeure pas moins un acte d'énonciation. Même dans son objectivité la plus apparente, un plan descriptif demeure un « fait langagier »[212] qui, s'il ne sert pas nécessairement d'ambition narrative, a un auteur et un destinataire (Gardies affirme que l'élément minimal requis pour qu'un plan puisse être considéré comme un fait langagier, et donc determiné par une subjectivité, est la présence d'un bornage chronologique conférant au plan une certaine durée[213]). Selon le narratologue, certaines descriptions cinématographiques attirent explicitement l'attention du spectateur sur la présence ordonnatrice d'un grand imagier, comme peut le faire une séquence narrative : l'auteur prend notamment l'exemple d'une scène initiale de *Fenêtre sur Cour* (*Rear Window,* Alfred Hitchcock, 1954), lors de laquelle la caméra explore l'appartement du héros, « comme un guide accompagnant ma visite »[214]. Ce n'est cependant pas le cas, affirme l'auteur, des plans descriptifs fixes se

[209] Esquenazi Jean-Pierre, *op. cit.,* 2017, p.85.
[210] *Ibid.*
[211] Barthes Roland. « L'effet de réel », in *Communications*, vol.11 n°1, 1968, pp.84-89.
[212] Gardies André, *Décrire à l'écran.* Paris : Klincksieck, 1999, p.19.
[213] *Ibid.*
[214] *Ibid.,* p.60.

contentant de dévoiler son objet. Puisqu'aucun grand imagier ne prend explicitement la peine de décrire le visible (à l'inverse du film d'Hitchcock où l'exploration de la camera dénote une dynamique d'énumération des divers éléments qui combosent la chamber), la subjectivité auctoriale s'estompe, et le plan se contente par consequent de créer, affirme Gardies, « les conditions qui me permettent de me livrer à une activité de nature descriptive »[215]. Les plans descriptifs du "Lyndon Estate" semblent rentrer dans cette catégorie : la sensation de subjectivité qui émane de tels plans devraient donc être minimale, et le spectateur, incité à oublier la présence du grand imagier, pourrait ainsi jouir de l'ontologie de l'image photographique. Pourtant, dans *Barry Lyndon,* même de tels plans mettent en avant la présence d'une subjectivité determinant la monstration et, ce faisant, rappellent que le film s'inscrit à l'encontre de la croyance en une quelconque objectivité cinématographique.

En effet, ces plans descriptifs sont explicitement intégrés dans le régime narratif du film. Loin de n'être que des descriptions se contentant d'évoquer un lieu et un bâtiment, ils participent de l'ambition discursive du grand imagier puisqu'ils sous-tendent le récit dans lequel ils s'intègrent, soulignant ainsi que, comme l'affirme Christian Metz, « quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre de la voix »[216]. Le "Lyndon Estate" n'est en effet pas simplement une vue détachée du récit, mais bien la demeure des protagonistes. Celui-ci n'est montré pour la première fois que dans la seconde moitié du film, après que les ambitions sociales et économiques de Barry ont été largement établies. Ainsi, ces plans d'ensemble ne se contentent pas de montrer le décor dans lequel évoluent les personnages : ils rappellent également que cette fabuleuse demeure marque l'apogée de la progression sociale de son nouvel habitant, Barry. Le visuel ne peut ainsi être considéré dans quelque existence objective non biaisée par le moindre filtre subjectif puisqu'il s'inrègre dans l'ambition discursive d'une entité narrative.

C'est surtout à travers la réccurrence de ces plans que la permanence de la subjectivité du grand imagier se fait manifeste, puisque, dans leur ensemble, ceux-ci permettent de suggérer qu'un même lieu peut, suivant les choix de cadrage, de luminosité, etc., évoquer une grande variété

[215] *Ibid.,* p.57.
[216] Metz Christian, cité dans *Ibid.,* p.35.

d'affects qui, tous, participent à la logique discursive du film, dont l'appréciation nécessite la présupposition d'une subjectivité ordonnatrice.

Le "Lyndon Estate" est successivement montré de jour en plan éloigné, puis dans un plan davantage rapproché, à l'aube et pris dans la brume, son reflet apparaissant dans la rivière visible au premier plan, ou encore sous un soleil couchant en plan rapproché. Ainsi, un même réel se voit perçu sous différents angles permettant une diversité de réceptions, toutes cohérentes avec la thématique du récit : le manoir peut être vu comme un somptueux écrin, comme un mirage ou encore comme un mausolée ; autant de perceptions déterminées tant par les qualités intrinsèques des différents plans que par la logique poudovkinienne du montage (Vsevolod Poudovkine théorisa l'importance du montage, soulignant le fait que l'enchaînement des plans est génératrice d'affects ; logique combattue par Bazin puisqu'elle va à l'encontre de son esthétique du plan séquence, mais admirée par Kubrick, selon qui les écrits de Poudovkine font partie des lectures indispensables à tout réalisateur en herbe[217]) qui rappellent que chaque choix de cadrage permet au grand imagier d'évoquer, autour d'un même objet, une variété d'affects, suivant l'ambition discursive de l'entité narrative.

Enfin, la multiplication des prises de vue permet d'évoquer le manoir pris dans une évolution temporelle, soumis au cycle des jours et des saisons. Outre le fait que ces plans ne permettent pas d'oublier le filtre subjectif du grand imagier, l'ontologie de l'image photographique se voit ainsi d'autant plus contestée qu'elle s'oppose, chez Kubrick, à une valeur intrinsèquement cinématographique que le film met ici en lumière : art de la durée, le cinéma n'atteint pas une quelconque ontologie du réel, mais montre au contraire que celui-ci est en perpétuelle évolution. Il n'y a pas un réel mais une variété infinie de réels, l'image étant prise dans un devenir permanent. Cette captation du flux temporel va ainsi à l'encontre de la tendance à l'image-trace de la photographie : tandis que cette dernière, selon l'analyse de Barthes, permet de fixer éternellement la trace de l'existence, à un moment donné, d'un profilmique, l'image mouvante souligne au contraire le caractère instable et évolutif du réel. Ainsi, non seulement toute captation d'un profilmique n'en offre jamais qu'une représentation sémantiquement chargée d'un filtre subjectif, elle n'en montre également qu'un point de vue temporellement limité, déterminé par un ensemble de contingences qui attirent l'attention sur le caractère éphémère du réel représenté. Si une telle

[217] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.5.

remarque semble pouvoir s'appliquer à tout film mettant en scène un même objet dans la durée, le caractère évanescent de la monstration cinématographique est particulièrement flagrant dans ces plans descriptifs de *Barry Lyndon,* puisqu'ils font écho à un récit qui oppose l'impermanence du monde à un désir de permanence et de fixité des personnages : la volonté de contrôle de Barry est en effet associée à une ambition de permanence (le personnage cherche à sécuriser un titre de noblesse garantissant la pérennité de sa situation) qui va de pair avec une fixité croissante de personnages qui paraissent figés dans un tableau (fixité particulièrement manifeste lors des scènes éclairées à la bougie qui nécessitaient, pour que l'image reste nette malgré la sensibilité de l'objectif, un minimum de mouvement de la part des acteurs). L'évolution temporelle de ces plans fait en effet écho à la thématique du passage du temps qui caractérise la fin de *Barry Lyndon* (dont la conclusion évoque, outre la déchéance de Barry, la révolution française puisqu'elle se passe en 1789, suggérant ainsi la fin d'un monde dominé par une aristocratie immuable) qui met à mal la volonté de contrôle des personnages désireux de faire perdurer leur situation *Ad vitam æternam*.

Ces réflexions mettent en évidence une phénoménologie proprement kubrickienne. Au sujet de *Shining*, Falsetto écrit que « le film reconnaît que le monde 'objectif' ne peut être vécu et décrit que subjectivment, par une conscience individuelle »[218]. En mettant l'accent sur le caractère nécessairement subjectif du cinéma, Kubrick interroge le pouvoir fictionnalisant de l'oeil humain lui-même. Pour le réalisateur, l'oeil humain offre certes un accès au réel, mais il s'agit d'un accès filtré par la subjectivité du regardant. De la même façon qu'un plan offre une représentation du réel nécessairement subjective puisqu'issue de la volonté d'un grand imagier, le regard humain ne peut qu'apposer sur le réel sa propre subjectivité. D'où l'effet paradoxalement artificiel des divers plans d'ensemble de *Barry Lyndon* lors desquels le regard des spectateurs est mis en parallèle avec le regard de personnages-spectateurs.

Attardons-nous sur l'un de ces plans les plus marquants, à savoir celui où Quin fait la cour à Nora (***ill.05***). A la suite de l'un des zooms arrière caractéristiques du film, un plan d'ensemble montre le couple en premier plan, auquel répond au second plan un autre couple, dos à la caméra, qui observe le paysage depuis une position surplombante, paysage clairement délimité, d'une part, par un troisième plan comprenant bois et rivières et, d'autre part, par un arrière-plan de ciel. La profondeur de champ est totale. Sur la gauche, au second plan, quatre arbres complètent la

[218] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.102.

composition en offrant un repère qui accentue la tridimensionnalité du paysage : or celle-ci ne concerne que les deux premiers plans (la colline herbeuse), alors qu'au contraire, les deux arrière-plans (rivière, bois, ciel), qui semblent séparés des premiers, forment un espace plat apparemment inaccessible aux personnages, créant la sensation d'un trompe-l'oeil où le paysage naturel (et en relief) serait complété d'un décor peint : la même scène semble ainsi avoir été simultanément tournée en extérieur et en studio. Paradoxe d'un réalisme artificiel si présent dans *Barry Lyndon,* notamment souligné par Homay King au sujet du traitement de la lumière naturelle : « le fait que Kubrick utilise des sources de luminosité naturelles plutôt que des lampes de studio ne traduit aucunement sa préférence pour un quelconque réalisme absolu ou une quelconque authenticité historique. A l'inverse, les lumières ambiantes sont au service de l'artifice. »[219]

Ainsi, le couple d'observateurs offre une mise en abyme du regard spectatoriel : le public, ancré dans le réel de la salle de cinéma, observe l'écran, tandis que le couple, ancré dans un premier plan dont l'effet de profondeur accentue le réalisme, observe un arrière-plan qui paraît, au contraire, un écran. Ce second plan rappelle ainsi aux spectateurs que le photo-réalisme n'offre qu'un effet de réel artificiel ; l'image-trace est un leurre tant tout acte de captation inclut le représenté dans une subjectivité : même le paysage naturel devient spectacle dès lors qu'il est représenté, indique ce plan. La mise en abyme de l'influence du regard sur son objet fait cependant s'effondrer la stricte opposition entre un représenté (artificiel) et un profilmique (réel) ; en faisant de la nature un paysage artificiel, Kubrick suggère que tout regard fait déjà du visible un spectacle, une représentation : le cinéma devient ainsi le parfait miroir du filtre subjectif inscrit dans chaque regard.

La vision humaine, chez le cinéaste, est d'ores et déjà un processus par lequel l'extérieur est filtré par une subjectivité. L'indiscernabilité entre subjectif et objectif se déploie par conséquent, dans les films du réalisateur, comme la modalité par laquelle le cinéma devient véritablement capable de représenter, non pas le réel, mais le réel tel qu'il est perçu par l'être humain, où subjectivité et objectivité s'entremêlent dans l'indistinction la plus totale. Sandro Bernardi va dans

[219] King Homay, *op. cit.*, 2008, p.129.

ce sens lorsqu'il suggère que chez Kubrick, « le cinéma réussit à nommer les choses, les personnages, les événements dans ce qu'ils sont, c'est à dire comme auto-représentations »[220].

Dans notre exemple, l'apparente artificialité de l'arrière-plan suggère que la nature 'pure' est inatteignable, tant le regard humain, observant un paysage, y projette ses filtres. Cette scène met en évidence le caractère pittoresque de la nature dans *Barry Lyndon*. Cette notion, développée au XVIIIe siècle, emblématise l'indistinction entre nature et artifice, puisqu'elle évoque le caractère d'un paysage dont la beauté évoque une peinture. Le concept évoluera cependant et finira par qualifier, non plus un paysage naturel, mais l'école de peinture paysagiste anglaise du XVIIIe siècle, celle-là même dont Kubrick s'inspirera pour filmer les décors naturels de *Barry Lyndon*. En remettant en cause la distinction entre nature et artifice, le pittoresque exemplifie parfaitement les considérations phénoménologiques du monde comme « auto-représentation ». L'oeil humain permet certes d'accéder à un réel, mais c'est un réel qu'il détermine selon ses propres schèmes perceptuels, selon une subjectivité dont l'Homme ne peut jamais s'extraire puisqu'elle est la condition *sine qua non* de sa conscience. En mettant en scène une nature correspondant à cet idéal esthétique du XVIIIe siècle, *Barry Lyndon* permet au positionnement méta-filmique du film de mener à une réflexion phénoménologique : la subjectivité du grand imagier est soulignée puisque celui-ci semble vouloir épouser les canons du beau qui sont ceux des personnages, suggérant que le point de vue de l'époque détermine la mise en scène par-delà toute identification à un focalisateur spécifique, et évoque par là-même le filtre subjectif déterminant tout rapport au monde.

Dominique Château voit également dans la notion de pittoresque un puissant révélateur de la subjectivité inhérente à toute perception, et en fait une analogie du cinéma :

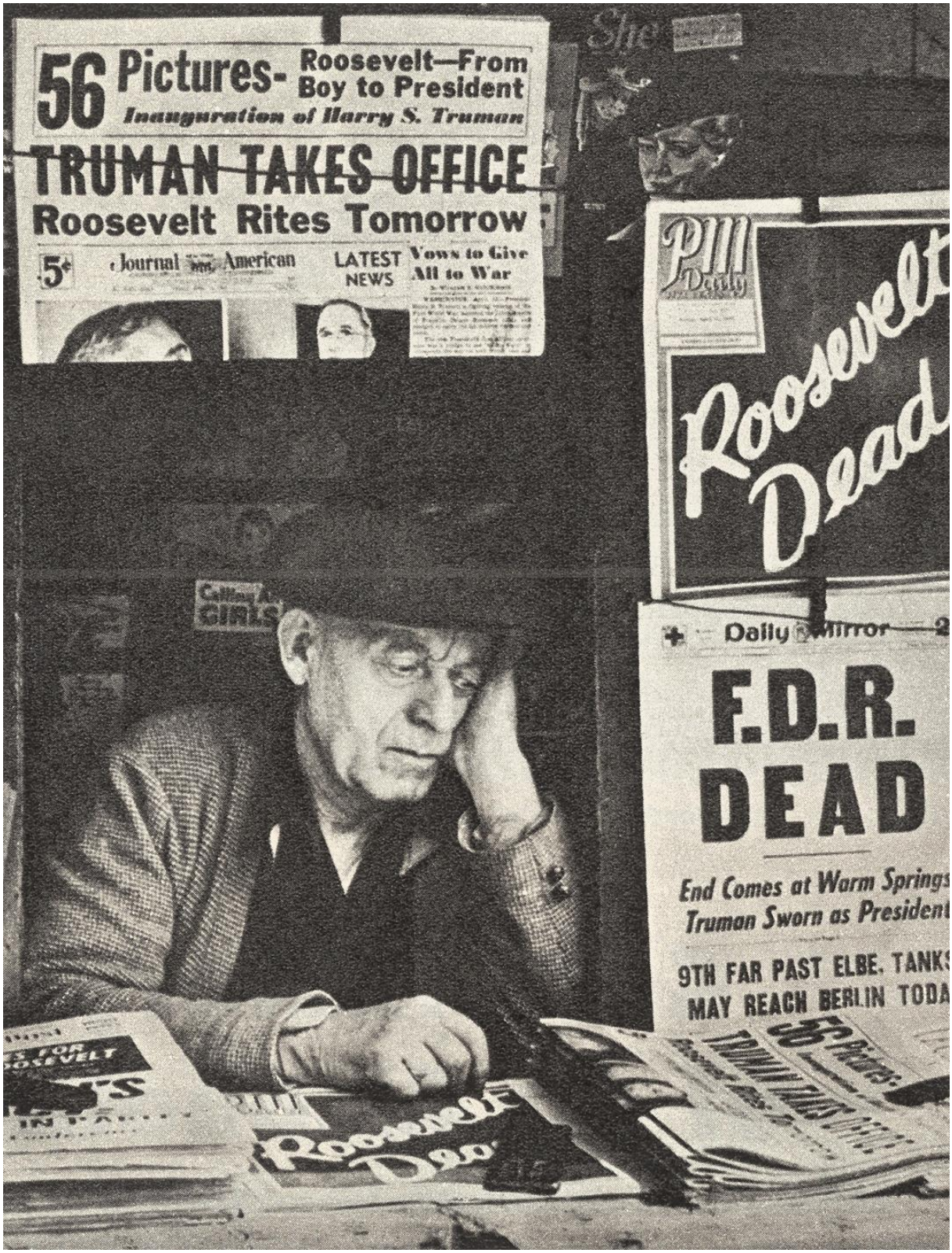
> [Le pittoresque] qui vient de l'italien *pittoresco* (ce qui dans la réalité semble relever de la manière d'un peintre, à la différence d'une figuration ordinaire des choses), désigne dans les théories du paysage du XVIIIe siècle une façon d'apprécier la nature en référence à la peinture ou la capacité plus générale de voir dans la nature ce qu'un peintre en extrait […] Il y a, pour Alain Roger, deux manières d'esthétiser, d'artialiser le pays et donc d'inventer le paysage : « l'artialisation *in visu* », subjective, et « l'artialisation *in situ* », objective. Le cinéma, en simulant la subjectivité par l'imposition d'un point de vue ou en enregistrant un pays modifié (qui devient décor), connaît ces deux degrés d'esthétisation. L'œil du cinéaste demande que l'on change le pays par exemple en ajoutant un arbre dans un espace trop monotone ; puis l'œil de la caméra transforme ce donné peu ou prou 'amélioré' en spectacle par l'angle de visée choisi par l'œil du cinéaste.[221]

[220] Bernardi Sandro, *op cit.*, 1994, p.51.
[221] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.53.

Le plan d'ensemble de *Barry Lyndon* ne se contente pas « d'artialiser » le représenté. En s'inspirant du mouvement pittoresque, Kubrick met en exergue le processus d'artialisation du cinéma, à travers lequel se manifeste la subjectivité inhérente à toute perception. Le double processus décrit par Alain Roger se fait ainsi manifeste : l'artialisation *in situ* est évidente de par l'ambition même du film historique, où un paysage se doit de ressembler à ce qu'il pouvait être deux siècles auparavant (aucun détail moderne ne peut apparaître dans le champ). Quant à l'artialisation *in visu*, elle est rendue manifeste par le processus d'artificialisation que subit la nature, dès lors qu'elle est regardée et donc prise dans une subjectivité, et ce malgré l'apparente absence de manipulation de l'image. Effet paradoxal de l'image kubrickienne, dont la profondeur de champ et la netteté caractéristiques attirent néanmoins l'attention quant à la subjectivité de la caméra.

Enfin, rappelons que le plan d'ensemble que nous évoquons n'est que l'aboutissement d'un long zoom arrière (faisant suite à un gros plan centré sur Quin et Nora), autre figure de style caractéristique du film, qui montre, selon Bernardi, « un travail de production de l'image accompli au cours du film et nullement caché derrière le résultat final, derrière le texte comme produit fini. Le texte affiche son propre processus de génération, de naissance progressive en relation au mouvement du regard »[222]. Cet effet fait écho au travelling arrière sur lequel s'ouvre *Orange Mécanique* et qui, nous l'avons vu, paraît également générer un monde qui émerge du point de vue d'Alex. En détachant ce procédé de tout personnage focalisateur, Kubrick, dans *Barry Lyndon*, fait de la caméra elle-même un outil de création d'un monde subjectif, à même de révéler la subjectivité à l'œuvre dans tout rapport au monde.

[222] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.60.



Ill.01 : Photographie de Stanley Kubrick pour le magasine* Look, *1945



Ill.02 : Mise en abyme soulignant l'influence de la caméra sur le profilmique



Ill.03 : Biais subjectif de la voix-over manifesté par la dissonance audiovisuelle de **Barry Lyndon**



Ill.04 : Les plans d'ensemble du ''Lyndon Estate'', porteurs d'une variété d'affects qui souligne la subjectivité de tout plan



Ill.05 : Vue subjective d'un paysage naturel

2.2. La subjectivité face à l'extériorité du monde

- Kubrick face aux cinéastes subjectivistes

Notre analyse de *Barry Lyndon*, film le plus apparemment objectif de notre corpus, nous a permis de montrer que le peu de points de vue subjectifs secondaires (évoquant la subjectivité d'un personnage) rend d'autant plus palpable la prégnance d'une subjectivité primaire (la caméra comme vecteur de subjectivité), et donc la conception subjectiviste du cinéma kubrickien. L'oeil de la caméra, chez Kubrick, ne permet de capter un réel qu'en tant que filtré par une subjectivité. Le réalisateur ancre ainsi son œuvre dans une tradition de pensée mettant l'accent sur le rôle de la conscience comme modalité d'accès au réel, tradition allant d'Arthur Schopenhauer, qui considère *Le Monde comme Volonté et Représentation*, à Maurice Merleau-Ponty (qui va jusqu'à affirmer que « le monde est cela que nous percevons »[223]), en passant par Henri Bergson. Ce dernier, rappelle Bernardi, « propose le concept d'*image mentale* [pour définir] le fondement de la perception »[224].

La métaphore deleuzienne de cinéma du cerveau peut d'ailleurs être interprétée comme une façon de souligner la présence de cette philosophie sous-jacente dans les films du cinéaste. Lorsque Deleuze écrit que chez Kubrick, « il y a identité du monde et du cerveau »[225], celui-ci, d'inspiration bergsonienne, voit peut-être ce dernier comme un cinéaste pour qui toute perception, toute image, est nécessairement mentale. Pour autant, Deleuze va plus loin et considère que « c'est le cerveau qui est mis en scène »[226], suggérant ainsi que le réalisateur dépeint uniquement des projections subjectives, au sens où l'entend Branigan, soit des représentations d'un monde entièrement mental. Or les projections mentales de Kubrick, correspondant en cela à la définition de Bergson, n'excluent pas l'extériorité : le réel, présence physique contingente, est bel et bien présent (nous l'avons vu au sujet de *2001* ou *Barry Lyndon*) mais filtré par une subjectivité dont on ne peut s'extraire.

[223] Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2013, p.XVIII.
[224] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.110.
[225] Deleuze Gilles, *op. cit.,* 1985, p.267.
[226] *Ibid.*

Par conséquent, nous partageons le constat de Sam Azulys qui considère Kubrick comme un cinéaste du réalisme, « *le réalisme* par opposition à *l'idéalisme*, c'est-à-dire à la conception selon laquelle l'esprit [...] est la seule réalité certaine et qu'en conséquence, les phénomènes ne sont que des représentations de l'esprit »[227]. Même dans les cas les plus extrêmes (pensons au trip intersidéral de *2001*), la réalité physique du spectacle perçu par Bowman et les spectateurs n'est jamais mise en cause, comme le fait par exemple David Lynch dans *Mullholand Drive* (2001), où l'on ne sait si tel événement a bien eu lieu ou est entièrement issu de l'imagination d'un personnage. Chez Kubrick, seule la façon dont la réalité est perçue est mise en cause : la réalité peut être partielle, déformée ou mésinterprétée, mais jamais intégralement évincée. Cette conception intermédiaire de l'artiste trouve sa parfaite expression dans le cinéma, où la captation objective de la machine cinématographique nécessite pourtant, en aval comme en amont, une subjectivité.

Selon Kubrick, « la médiocrité de la plupart des films ne provient certainment pas d'un excès d'originalité et de subjectivisme »[228] (il oppose en cela le cinéma à la peinture qui, considérait-il en 1971, pèche par une quête de subjectivisme à tout prix ayant entraîné des excès). Si le cinéaste déplore avant tout l'absence de personnalité forte dans le cinéma, son choix du terme « subjectivisme » (non présent dans l'interview originale effectuée avec Michel Ciment, mais rajouté par Kubrick lorsqu'il retravailla toutes ses interviews à l'occasion de la publication de la traduction anglaise du livre de Ciment) suggère que peu de films offrent, selon lui, le spectacle du monde tel que perçu par une subjectivité forte.

Nombre de cinéastes de l'indiscernabilité explorent en effet une image qui s'inscrit en fait dans une logique purement mentale[229]. Avec *L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais propose ainsi explicitement un film dont la mise en scène cherche à reproduire les enchaînements de la pensée et des souvenirs ; il s'agit de mettre en image une certaine logique du cerveau pur, le film étant alors considéré comme la mise en image directe de la conscience. Dominique Château relate

[227] Azulys Sam, « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.22.

[228] Kubrick Stanley*, On* A Clockwork Orange*, an interview with Michel Ciment,* 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html.

[229] Il ne s'agit bien sûr pas de suggérer que Gilles Deleuze fait erreur en considérant les films de l'image-temps comme indiscernables, mais de rappeler que l'indistinction entre actuel et virtuel a, pour le philosophe, un sens plus vaste ne permettant pas d'établir la nuance que nous étudions ci-après. Celle-ci ne permet pas de distinguer entre un film désireux de traduire une perception purement mentale, et un autre cherchant de traduire une perception subjective du réel.

la remarque d'Alain Robbe-Grillet, scénariste du film, selon qui « le film formé à la manière du mental est supérieur à celui formé à la manière de la réalité »[230]. Or, selon Château, une telle ambition, bien que génératrice de films de qualité, est ultimement vouée à ne pas s'accomplir entièrement, tant les cinéastes font alors fi de l'extériorité qui est pourtant la matière première du cinéma : paradoxe du cinéma que de chercher à représenter l'intériorité en l'extériorisant, en la mettant en scène via la captation du profilmique.

C'est pourtant la logique qui anime, outre les films de Resnais, les œuvres de divers grands cinéastes modernistes. *Persona* de Bergman semble ainsi poursuivre une même ambition. Le cinéma surréaliste s'intègre également dans cette logique, l'ambition de ce mouvement ayant été de mettre en scène l'inconscient, les rêves et les cauchemars, autant de manifestations purement mentales et parfaitement déconnectées de toute réalité physique. Certes, *Eyes Wide Shut* fait également preuve d'un onirisme qui le rattache aux œuvres d'un Luis Buñuel. Nous allons cependant voir que le film s'ancre dans une indécidabilité suffisamment réaliste pour qu'il soit impossible de trancher quant au statut ontologique de l'image, répondant ainsi non à la logique du rêve pur, mais à la logique de la perception selon Kubrick : l'extérieur étant filtré par la conscience, il est impossible de savoir si le perçu est réel ou le résultat d'un fantasme, d'une hallucination. *Eyes Wide Shut* n'ambitionne par conséquent pas d'objectiver un rêve purement mental, mais fait du trouble propre à l'onirisme un vecteur d'expression de toute la perception humaine. L'un des aspects les plus troublants du film est ainsi de dépeindre un monde où extériorité et intériorité s'entremêlent jusqu'à ne faire qu'un, là où la plupart des séquences de rêve font de l'indiscernabilité le propre de l'onirisme, ne laissant alors aucun doute quant à la source purement intérieure de la subjectivité traduite à l'écran. Chez Buñuel, l'exubérance fantastique d'*Un chien Andalou* (1929), par exemple, ne peut qu'être une tentative de visualisation d'images purement mentales.

Une différence analogue sépare la mise en scène du surnaturel de *Shining* de la majorité des films fantastiques. Nous l'avons vu, la question de la folie de Jack est traitée comme un leurre narratif par le réalisateur. Les enjeux de l'indiscernabilité fantastique ne reposent pas sur un état d'hybridation entre un extérieur pur et une subjectivité le filtrant, mais bien sur l'impossibilité, pour le spectateur, de choisir entre deux systèmes perceptuels potentiels (perception subjective hallucinée ou réalité objective), chacun excluant l'autre : soit le film offre une perception objective

[230] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.134.

de la diégèse (auquel cas les fantômes ou autres monstres existent), soit la caméra épouse la subjectivité d'un personnage principal, auquel cas ils n'existent pas et le spectateur n'observe que des images mentales. Il n'y a pas, à proprement parler, de perméabilité entre ces deux statuts, l'indiscernabilité est purement herméneutique. Dans *Shining*, au contraire, une fois cette hésitation levée, le trouble de l'image, nous l'avons vu, ne concerne pas l'existence de fantômes mais deux modalités de perception opposées : celle incarnée par Danny, qui les maintient dans une non-concomitance avec son époque, et celle de Jack où chaque époque est perçue sur un même plan. Il s'agit donc d'une opposition entre deux filtres subjectifs traduisant deux perceptions (auxquels viennent s'ajouter les biais subjectifs de Halloran puis de Wendy) d'une même réalité dont l'existence, bien que surnaturelle et mystérieuse, ne fait quant à elle aucun doute.

- **L'entre-deux kubrickien : un réalisme subjectif**

Si un certain modernisme cinématographique (similaire en cela à la plupart des films surréalistes ou fantastiques), propose des images dont la source est purement intérieure, un autre, nous l'avons vu, poursuit à l'inverse la quête d'un réel pur dont l'accès serait favorisé par la captation machinique du monde. Cette autre modernité est le fruit d'une ambition également vouée à l'échec, comme nous le vîmes à l'aide du concept de fable cinématographique développé par Rancière.

Nous avons également vu qu'à l'exception peut-être de *2001: L'Odyssée de l'espace*, aucune sensation optique et sonore pure ne permettait aux personnages kubrickiens de transcender leur perception (même dans *2001*, Bowman semble davantage connaître une expansion de son regard qu'un accès à une réalité pure, puisque nous avons vu que le film fait état de l'impossibilté qu'a l'Homme d'imaginer une perception non humaine du monde). Une force d'entropie semble pousser les personnages à conserver leurs schèmes sensori-moteurs, même lorsque ceux-ci font preuve de défaillance. Or pour le cinéaste, il est illusoire d'espérer s'extraire de soi-même pour atteindre une objectivité pure, un accès direct à un réel non filtré par une quelconque subjectivité. Il est possible de transcender les clichés, mais il est impossible d'envisager une perception de la réalité qui ne soit filtrée par une subjectivité.

A bien des égards, Stanley Kubrick est un cinéaste de l'entre-deux : l'artiste, à mi-chemin entre l'Europe et les Etats-Unis, puise ses influences dans chaque cinéma, et apprécie autant des réalisateurs hollywoodiens comme Steven Spielberg, que des auteurs européens comme Ingmar Bergman. Nous verrons de plus que son œuvre se situe à mi-chemin entre cinéma narratif et cinéma de l'expérience esthétique. Il n'est ainsi pas surprenant que la subjectivité mise en scène par Kubrick évite également les deux polarités (cinéma du tout objectif ou du tout subjectif) dont Rancière et Château ont respectivement suggéré les limites. L'articulation entre l'extériorité du monde et l'intériorisation nécessaire à toute perception est au cœur de l'esthétique du réalisateur.

Kubrick dépeint la perception humaine dans l'articulation entre ceux deux pôles, s'inscrivant ainsi dans une logique du cinéma comme « hallucination vraie », en accord avec l'étymologie de l'expression que relève Bernardi :

> L'expression 'hallucination vraie' utilisée par Bazin pour définir le cinéma vient de Sartre qui l'avait lui-même empruntée au grand défenseur des sciences positives, H. Taine. Pour ce dernier, le monde est une sorte "d'hallucination vraie", dans la mesure où nous nous représentons dans notre cerveau les choses que nous avons devant les yeux.[231]

Dans l'œuvre de Kubrick, cette hallucination vraie est source d'une insatisfaction profonde qui pousse tant ses personnages que le grand imagier à atteindre un état d'adéquation entre subjectif et objectif pourtant dépeint comme inaccessible. Kubrick explore par conséquent le potentiel qu'a le cinéma de souligner les enjeux de la phénoménologie de la conscience et de la perception humaines, dont Château rappelle qu'ils sont l'un des sujets majeurs de la pensée du XXe siècle :

> Le monde existe en dehors de ma subjectivité ; son extériorité est un défi pour ma conscience. La phénoménologie insiste à juste titre sur cette donnée fondamentale de la relation de l'être humain au monde. C'est une erreur, dont Husserl nous protège selon Sartre, de 'dissoudre les choses dans la conscience'. L'objet, tout relatif qu'il soit à la conscience, lui reste extérieur, n'y entre pas, lui résiste, qu'il s'agisse de connaissance ou d'affect, de l'objet que l'on repère ou de celui vis-à-vis duquel on réagit (qu'on l'aime ou qu'on le haïsse).[232]

En transportant le spectateur dans la diégèse tout en le maintenant physiquement hors de l'écran, le cinéma entraîne tout spectateur à faire l'expérience de l'extériorité du monde. Jean-Louis Schefer, rappelle Bernardi, « pense que [...] au cinéma, le sublime est lié au frémissement sans fin d'une image qui ne reproduit pas les choses objectivement, ne les rend pas présentes mais, au contraire, nous montre 'la distance qui nous sépare à jamais du monde' »[233].

---

[231] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.16
[232] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.17.
[233] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.145.

Or chez Kubrick, l'extériorité du monde se révèle, pour les personnages comme pour les grands imagiers, particulièrement difficile à accepter. Chaque entité regardante doit faire face à la tentation d'une objectivité illusoire, et se garder de sombrer dans les abîmes d'une intériorité détachée du réel. Nous l'avons vu, ces deux extrêmes se rejoignent toujours : plus l'hubris entraîne tel personnage vers un devenir-objectif, et plus le monde dans lequel ce dernier évolue se rapproche d'un pur état mental, sans prise avec le réel. La volonté d'omniscience de Jack Torrance est synonyme de sa descente vers une folie d'indistinction. De même, la rage meurtrière du panoptique Hal 9000 semble à la fois le triomphe d'un désir d'objectivité machinique et l'enfermement de la créature dans une psychose.

Le désir, tant pour les personnages kubrickiens que pour les instances narratives elles-mêmes, d'atteindre une objectivité inaccessible fait de la subjectivité humaine une prison de laquelle on ne peut s'extraire. Attardons-nous sur cette terreur si caractéristique, et si délétère, que provoque la confrontation à l'extériorité. Les films de notre corpus, répondant tous à la logique du réalisme subjectif, semblent pris dans un mouvement de lutte, de confrontation ou d'aveuglement face à l'opacité du monde qui en découle.

2.3. Face à l'opacité du monde

2.3.1. Bill face à l'opacité dans *Eyes Wide Shut*

Sandro Bernardi rapporte les propos du réalisateur et théoricien du cinéma hongrois Béla Balázs : « bien des fois, grâce au cinéma, 'nous voyons que nous ne voyons pas', que quelque chose échappe à l'œil »[234]. « Pour Kubrick, le cinéma n'est jamais un instrument 'transitif' et encore moins transparent. C'est au contraire l'instrument d'une opacité consciente »[235], précise Bernardi. Cette opacité cinématographique, ajouterions-nous, permet au cinéaste de dépeindre une position phénoménologique intermédiaire, si instable et terrifiante, qui atteste de l'extériorité du monde.

Dans *Eyes Wide Shut*, Bill prend conscience de l'opacité du monde dès la fin de la première séquence du film. Découvrant que sa femme a fantasmé de le quitter pour un inconnu, il réalise dans la douleur qu'il n'est pas au centre d'un monde limpide. C'est en réaction à cette découverte qu'il s'évertue, dans une logique de reconquête de l'extériorité, à posséder le féminin par le regard, jusqu'à la mise en saturation de ce rapport au monde. *Eyes Wide Shut* est certainement le film de Kubrick dans lequel l'opacité du réel est la plus apparente. L'aveuglement évoqué dès le titre se réfère autant à l'aveuglement initial de Bill qui, dans un premier temps du moins, vit dans la croyance illusoire d'un rapport direct au monde, qu'à une dynamique générale du regard, l'oxymore suggérant que l'oeil humain permet certes de voir le monde, mais marque aussi la distance incommensurable du sujet face à cette extériorité.

La première séquence du film insiste sur la cécité de Bill, qu'il s'agisse de son absence en tant que focalisateur lorsqu'Alice se dénude, de son incapacité à retrouver son portefeuille ou encore à regarder sa femme lorsqu'elle lui demande de commenter sur sa coiffure (« Tu n'as même pas regardé »). A l'inverse, après la révélation d'Alice, Bill est dépeint comme un personnage désireux d'en voir davantage. Incapable de se représenter sa femme ayant une aventure (celle-ci n'ayant eu lieu que dans les pensées d'Alice), et donc mis en position de déficit visuel, il demeure hanté par

[234] *Ibid.,* p.10.
[235] *Ibid.,* p.96.

cette représentation impossible, via la récurrence d'images mentales inadéquates (Alice au lit avec un officier), essayant de visualiser un réel inatteignable : en effet, non seulement il ne sait pas à quoi ressemble l'officier, mais la rencontre de celui-ci avec sa femme n'ayant jamais eu lieu. La représentation de cette pure virtualité demeure par conséuent élusive, insatisfaisante malgré l'érotisme croissant de scène en scène. Un filtre bleu et un léger ralenti soulignent l'artificialité d'une telle image ; la scène semble d'autant plus obsédante pour Bill qu'elle ne peut qu'échapper à toute visualisation, à tout bornage dans la sphère d'un visible potentiellement maîtrisable (***ill.01***).

Cette image mentale agit ainsi comme un épisode traumatique inversé, Bill n'étant pas hanté par une image mais par une absence d'image, une preuve d'irreprésentabilité dévoilant les limites de son régime visuel. La sphère du visible lui apparaît alors insatisfaisante, comme si le monde perçu par Bill n'était plus qu'un décor dissimulant un réel véritable qui, lui, devait rester enfoui, inaccessible. Auparavant limpide, entièrement assimilable par le regard d'un Bill apparaissant, par le jeu de Tom Cruise, comme un homme à l'auto-satisfaction béate (pensons à son comportement de bienveillance condescendante face à la babysitter, ou au plaisir narcissique que révèle son attitude lors de son flirt avec les deux modèles, chez Ziegler), le monde, après la révélation d'Alice, est devenu une surface opaque, un écran dissimulant une couche de réel soupçonnée mais non perçue. Le film ne cesse de souligner le désir de visibilité du personnage, qui se transforme en voyeur masqué lors de l'orgie de Somerton. Mais son incapacité à voir pleinement est tout autant marquée, puisque lors de cette même soirée la visibilité des corps nus dissimule d'autres couches de non-vu, en premier lieu le visage des autres participants.

Le déphasage du personnage avec le monde perçu est particulièrement évident lorsque Bill, au lendemain de sa virée nocturne, regarde Alice aidant leur fille à faire ses devoirs. Dans cette scène de quotidienneté, s'instaure un décalage dû à une dissonance audiovisuelle, devenant la marque d'une insuffisance du visible à dévoiler un au-delà inaccessible et terrifiant : alors que la caméra zoome lentement sur Alice, une voix over subjective se superpose à son visage d'épouse et de mère heureuse, traduisant les pensées de Bill qui se remémore les paroles de sa femme (« je baisais avec d'autres hommes, tant et tant, je ne sais pas combien »). Ce qui envahit le quotidien de Bill n'est pas tant cette nouvelle réalité (la découverte de sa femme comme être de fantasmes), mais la sensation qu'une telle réalité existe, omniprésente, mais dissimulée. Cette dissonance audiovisuelle est filmée en plan subjectif perceptuel, si bien que lorsqu'Alice sourit à son mari, elle

regarde directement la caméra (***ill.02***). L'insuffisance du visible qu'elle révèle est alors particulièrement marquante pour le spectateur, qui semble directement pris à parti par Alice, celle-ci paraissant offrir son visage à la contemplation d'autrui pour mieux suggérer l'incapacité d'une telle contemplation à révéler qui cette femme est, dans toute sa multiplicité.

La quête scopique du héros s'apparente ainsi à une tentative de reconquérir le visible, de redonner au visible sa capacité à dévoiler pleinement la réalité. Lors de l'orgie, nous avons vu que son désir scopique est satisfait à satiété. Celui-ci ne restaure néanmoins pas la limpidité du visible, qui semble, plus que jamais, empreint de mystères : la virée nocturne de Bill donne naissance à un rapport au monde paranoïaque et complotiste ; pour le personnage, la réalité semble plus que jamais hors de portée, car dissimulée par un visuel opaque doublé d'une profondeur mystérieuse et hors-champ.

Le sentiment de déréalisation est une constante de l'univers kubrickien, résultat direct, nous montre *Eyes Wide Shut*, de la prise de conscience de l'opacité d'un monde que l'œil ne suffit pas à pleinement contempler.



Ill.01 : Le fantasme d'Alice, projection mentale nécessairement défaillante de Bill



Ill.02 : Dissonance audiovisuelle et mise en exergue des insuffisances du visible

2.3.2. Onirisme et déréalisation

- Onirisme et quête de réel objectif

Après avoir vu son monde s'effondrer, Bill semble mû par la nécessité de renouer avec l'extériorité, de retrouver un accès au réel. Ce désir le mènera tant vers la quête d'une satisfaction sexuelle et scopique (à travers la relation sexuelle, Bill semble également chercher l'accès à une couche de réalité usuellement dissimulée par un masque social, celle-là même dont la révélation d'Alice a dévoilé l'existence) que, dans une seconde partie, à endosser le rôle d'un détective résolu à dévoiler un mystère (la mort de sa mystérieuse protectrice et l'identité des participants de l'orgie). La quête du personnage trahit son « désir cinégétique », selon l'expression de Laurent Jullier[236] qui qualifie ainsi le désir de reconnaître la réalité (qui, au cinéma, explique selon lui le culte de l'impression de réalité, cette « religion du réel »[237]). L'œil de Bill semble chercher à se remettre en phase avec une réalité dont les fondements qui la constituaient jusqu'alors ont été remis en cause par Alice. Or ce désir est constamment frustré ; l'auto-aveuglement dans lequel Bill se complaisait au début du film ne peut plus être retrouvé à partir du moment où Alice en a dévoilé l'illusion.

Bill, et le spectateur avec lui, évoluent dès lors dans un monde de mystères, où subjectivité et objectivité s'entremêlent indistinctement si bien que la réalité de chaque intéraction peut être mise en doute, alors même que Bill est entraîné dans une vaine quête de réel. La remarque des deux mannequins lors de la première séquence est ainsi programmatique : Bill doit aller au-delà de l'illusion, « au bout de l'arc-en-ciel » (*"where the rainbow ends"*) ; mais comme le suggère l'allusion à la citation *"over the rainbow"* qui, dans *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), est synonyme du désir de l'héroïne (Judy Garland) de s'échapper vers un monde magique, la quête de réalité Bill repose elle-même sur l'illusion qu'il est possible de pleinement séparer réalité physique et illusions subjectives. L'opacité du visible est la seule réalité que peut constater Bill, contraint d'accepter que

[236] Jullier Laurent, *L'impression de réalité*, cours du forum des images, 2009. http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/limpression-de-realite (dernière visite le 10/02/2018)
[237] *Ibid.*

le monde n'est jamais que perçu à travers une subjectivité, limitée et parcellaire. Le personnage, comme le spectateur, s'enfonce toujours davantage dans un monde opaque, où réalité et fantasmes ne font plus qu'un : « un rêve [n'est] jamais qu'un rêve », déclare-t-il finalement lors de la dernière séquence, semblant ainsi accepter l'imbrication inextricable de la réalité et de la subjectivité.

L'onirisme d'*Eyes Wide Shut* se manifeste de multiples façons. Les nombreux illogismes du récit (dont le plus marquant est certainement la disparition de la prostituée qui, sans raison apparente, semble prête à sacrifier sa vie pour le héros) évoquent la structure du rêve telle qu'évoquée par Freud dans *L'interprétation des rêves*. Citons encore des éléments proprement audiovisuels, tels que la recréation d'un New York de studio explicitement éloigné de la véritable ville, dans lequel Bill évolue à l'encontre de toute logique spatiale : « Bill, par exemple, rentre dans un taxi et sort de l'autre côté de la rue. Rien n'est fait pour dissimuler ce fait », écrit Johnny Coleman[238].

Mario Falsetto, nous l'avons vu, note cependant que la modalité onirique du film semble véritablement se dévoiler à la suite de la révélation d'Alice, alors que la séquence précédente se déroule selon un point de vue apparemment objectif[239]. Si cet onirisme (et, à travers lui, le fait que la caméra adopte exclusivement le point de vue de Bill) se manifeste effectivement après la révélation d'Alice, auparavant, bien qu'apparemment neutre, la mise en scène installe cependant un certain surréalisme qui annonce l'onirisme à venir. Pensons notamment à la légère sur-caractérisation des personnages séducteurs, qu'il s'agisse de Szavost, riche amateur d'art européen à l'accent charmeur et débordant de confiance en soi (évoquant la figure stéréotypée du playboy européen), ou des deux modèles dont les ondulations de femmes fatales (voire de serpents) semblent en faire des allégories de la tentation. Pensons également à la façon dont le montage, lors des scènes de danse, semble en parfaite adéquation avec l'ivresse envoûtante de la fête, notamment à travers de langoureux fondus enchaînés ou les tournoiements de la caméra autour des danseurs (***ill.01***).

[238] Coleman Johnny, *Why* Eyes Wide Shut *is Stanley Kubrick's best film*, in *L.A. weekly*, 2017. http://www.laweekly.com/arts/why-eyes-wide-shut-is-stanley-kubricks-best-film-7721902 (dernière visite le 14/07/2018)
[239] Falsetto, Mario, *op. cit.,* 2001, p.133.

En pénétrant pleinement dans l'onirisme à partir de la révélation d'Alice, le film explicite ainsi une caractéristique formelle contenue en germe depuis le début (il s'agit d'une mise en scène subjective), en cohérence avec l'évolution mentale de Bill qui, bercé de l'illusion d'un rapport direct et objectif au monde, est amené à faire face à son extériorité et, par conséquent, à son opacité. « Un des effets les plus remarquables du point de vue est de mettre en évidence la relativité de la réalité [...] La relativité du point de vue relativise la réalité qu'il embrasse »[240], écrit Château. Dans *Eyes Wide Shut,* la caméra se dévoile en tant que révélatrice d'un rapport subjectif au monde (et non une retranscription fidèle d'une extériorité perçue sans filtre), au moment où Bill constate le gouffre séparant la réalité objective de la perception qu'il s'en faisait.

Pour le spectateur comme pour Bill, l'indiscernabilité que crée cet onirisme est, à nouveau, une caractéristique ontologique : il n'est pas question d'hésiter, comme dans *Inception* (2010, Christopher Nolan) entre deux régimes perceptuels mutuellement exclusifs (le personnage évolue dans un rêve ou dans la réalité, mais il est difficile de différencier les deux) ; dans *Eyes Wide Shut*, rêve et réalité s'entrecroisent et ne forment qu'un seul rapport au monde qui rend la distinction impossible. L'onirisme devient ainsi un révélateur du caractère subjectif de l'expérience cinématographique, elle-même révélant l'extériorité du monde. Confronté à un point de vue (celui de Bill) cherchant vainement à démêler le vrai de l'illusion subjective, le spectateur, à son tour, se heurte à l'opacité du film.

- L'onirisme, révélateur de l'inquiétante extériorité du monde

« Je pense que les spectateurs regardant un film sont dans un état très proche de celui du rêve […] cette expérience est une sorte de rêve contrôlé »[241], déclara Kubrick. Le cinéma et le rêve entretiennent des rapports bien connus, et nombreux furent les cinéastes à proposer une représentation des rêves. Selon Château, cependant, la pure représentation d'un rêve, en tant que

[240] Château Dominique, *op. cit.,* 2010, p.57.
[241] Weinraub Bernard, *Kubrick Tells What Makes* 'Clockwork Orange' *Tick,* in *The New York Times*, 04/01/1972. https://www.nytimes.com/1972/01/04/archives/kubrick-tells-what-makes-clockwork-orange-tick.html (dernière visite le 12/08/2018)

représentation d'une image mentale, est impossible, le cinéma ayant par définition besoin d'un profilmique dont l'extériorité trahit la spécificité même du rêve, pure intériorité : « l'écart du rêve et de la réalité, quand il s'agit de réaliser le rêve en un film qui le déclare, est justement l'obstacle qui se dresse devant les tentatives de représentation »[242]. L'universitaire ajoute néanmoins que « paradoxalement, c'est dans l'acte de visualisation qu'il faut chercher l'intérêt de la représentation cinématographique du rêve, lorsqu'il parvient à instiller dans son tableau des détails qui, comme le dit Freud, renversent la valeur de la réalité »[243].

L'instauration de la logique onirique d'*Eyes Wide Shut* provoque un tel renversement de la valeur du réel. Celui-ci, familier et rassurant, est soudain défamiliarisé après la révélation d'Alice. Ce retournement, cette perversion du familier redécouvert soudain dans une étrangeté inédite, est au coeur de la définition de l'inquiétante étrangeté telle que l'établit Freud (l'auteur prenant soin de préciser les racines étymologiques de l'*unheimlich* et son accointance avec son contraire, le *heimlich,* le familier[244]). Confronté à la distance lui interdisant une perception immédiate du monde, Bill (et le spectateur avec lui) fait l'expérience de l'étrangeté du réel qui se traduit par un sentiment de déréalisation. C'est cette déréalisation qui semble à l'origine de l'angoisse existentielle qui, selon Azulys, se retrouve dans beaucoup de films du cinéaste, ce « sentiment [...] de se percevoir comme fondamentalement *étranger* au monde, qui est précisément ce que Heidegger appelle l'angoisse (l'*Angst*) »[245].

L'angoisse d'*Eyes Wide Shut* provient ainsi d'une mise à distance du monde, face auquel Bill n'est plus qu'un spectateur. A l'instar du spectateur de cinéma, il doit affronter cette distance à laquelle son œil (et par métonymie, sa subjectivité), le maintient. Mais, aussi loin que porte son regard, celui-ci ne parvient pas à supprimer l'inquiétante étrangeté dont s'est teintée le visible. Jean-Baptiste Thoret, citant Christian David, rappelle que « dans le sentiment d'inquiétante étrangeté, 'c'est le fait dynamique de la réémergence qui est le point crucial' »[246]. Réémergence, chez Freud, d'un état de croyance primitif, familier mais refoulé par le processus de civilisation. C'est précisément à travers la réémergence que s'instaure l'étrangeté onirique d'*Eyes Wide Shut*,

[242] *Ibid.,* p.86.
[243] *Ibid.,* p.87.
[244] Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté.* Paris : Folio essais*,* 1985, p.221.
[245] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.140.
[246] David Christian, cité dans Thoret Jean-Baptiste, *Dario Argento : magicien de la peur*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002, p.102.

notamment dans la structure du double : réémergence du trio Alice-Bill-Soldat à travers le trio Marion-Carl-Bill, deuxième occurrence d'une possible destruction d'un couple suivant directement la révélation d'Alice et dans lequel Bill se retrouve en position du séducteur menaçant un mariage (Carl apparaît comme un double de Bill, ce que met en évidence le parallélisme de la mise en scène lors de leur entrée dans l'appartement qu'a soulevé Michel Chion[247]) ; réémergence d'Alice en chaque femme que rencontre Bill. La logique de réémergence structure enfin le film à travers le surgissement constant de la scène d'adultère fictive, mais également à travers le parallélisme du récit, puisque la seconde partie du film voit Bill revenir sur ses pas après l'orgie et doubler chacune de ses péripéties (retour chez Nightingale, chez le loueur de costume, chez Domino, au manoir puis chez lui et enfin chez Ziegler). Ce parallélisme narratif met en exergue le rôle pivot de la réémergence, lors de l'orgie, des archétypes violents qui sommeillent au plus profond de la psyché humaine.

Ces innombrables doublons permettent, rappelle Elisa Pezzotta, de déréaliser le récit en le truffant de déjà-vus, expériences qui, selon Freud, poussent à douter de l'existence du réel[248]. Le psychanalyste considère le déjà-vu comme la résurgence d'une perception fantasmée, d'un désir inconscient[249]. Outre les possibles interprétations psychanalytiques de ces récurrences chez Bill, remarquons que l'étrangeté onirique d'*Eyes Wide Shut* provient d'un doute quant à la réalité du réel lui-même, via la résurgence de fantasmes qui, en une série de coïncidences et de logiques plus symboliques que causatives, soulignent la prééminence de la subjectivité du personnage sur l'extériorité du réel. L'inquiétante étrangeté qui imbibe le récit est avant tout d'ordre phénoménologique, réémergence d'un état de fait où la subjectivité semble entièrement inonder le réel, supprimer toute démarcation entre le moi et le monde, tel l'état de conscience infantile précédant le stade du miroir : croyance originellement positive (synonyme d'un sentiment de toute puissance comparable à celui d'Alex dans *Orange Mécanique*) qui, resurgissant dans *Eyes Wide Shut,* devient l'inquiétante évocation d'un réel devenu opaque, et d'une subjectivité renvoyée à son étrangeté.

[247] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.493.
[248] Pezzotta Elisa, *op. cit.,* 2013, p.57.
[249] *Ibid.*

- Un réel opacifié par ses virtualités

Le caractère phénoménologique de cette résurgence inquiétante est souligné par le fait que chaque déjà-vu paraît, d'une manière ou d'une autre, connecté à la seule image mentale du film, qu'il s'agisse des situations d'adultère (un homme ou une femme menaçant de briser un couple) ou de l'accointance entre sexualité et pulsions de mort (l'adultère est une mise à mort effective du couple Bill-Alice). L'image mentale de Bill agit par conséquent comme la pierre angulaire semblant déterminer chaque nouveau déjà-vu, si bien que toute occurrence semble rapprocher davantage la réalité physique et objective du monde diégétique de l'univers purement mental du protagoniste. Impossible, pour Bill, de se confronter à un réel pur et non filtré, car celui-ci paraît façonné par un ensemble de virtualtiés dont l'influence est manifeste (***ill.02***). Peuplé de déjà-vus, le réel semble surchargé et opacifié par un ensemble de virtualités non réalisées, potentialités influant sur le réel véritable : le fantasme initial d'Alice mène Bill à faire face à diverses occasions d'adultère dont chacune suffirait à faire basculer la réalité du couple. Le psychanalyste Adam Phillips écrit que « la vie de l'esprit est prise par les vies que nous ne vivons pas, dont nous avons manqué l'occasion, que nous pourrions mener mais que, pour une raison ou une autre, nous ne menons pas »[250].

Dans *Eyes Wide Shut,* chaque personnage paraît opaque car il coexiste avec ses mois virtuels : Alice opacifie le réel en dévoilant une réalité alternative potentielle, dans laquelle elle aurait quitté Bill et abandonné sa fille pour vivre une histoire d'amour tumultueuse. « Chacun des membres d'un couple […] entretient toujours une relation avec les vies non vécues de son partenaire », écrit encore Phillips[251]. Chez Bill, les vies non vécues d'Alice semblent déterminer tout le récit, et mettre en lumière chaque personnage comme un amalgame opaque de désirs non réalisés capables de resurgir à tout moment. Marion Nathanson, sur le point de se marier et de déménager, envisage moméntanément de tout quitter pour vivre une idyle romantique avec Bill, alors même que le cadavre de son père gît à ses côtés : la vie alternative du personnage, à laquelle on se doute qu'elle fantasme depuis longtemps, semble resurgir inopinément et déterminer la réalité sans raison

[250] Phillips Adam, *La meilleure des vies – éloge de la vie non vécue.* Paris : éditions de l'Olivier, 2013, p.13.
[251] *Ibid.,* p.20.

apparente. Le poids de ces virtualités, tant sur un réel sur lequel elles pèsent grandement que sur la perception de celui-ci, met en exergue l'inextricable imbrication de l'objectif et du subjectif.

Lorsque, dans la seconde partie du film, Bill revient sur ses pas et intéragit avec les mêmes personnages que dans la première partie, ces nouvelles interactions permettent de souligner la multiplicité des points de bascule potentiels qui auraient pu transformer le réel en l'amenant dans une direction tout autre. Découvrant que Militch prostitue désormais sa fille, le spectateur constate que Bill aurait pu monnayer une relation avec celle-ci lors de sa première intéraction avec elle. Tandis qu'il retourne à l'appartement de Domino, sa colocataire lui annonce qu'elle fut diagonistiquée séropositive : si Bill avait accompli son désir d'adultère, sa vie aurait pu basculer des suites de la maladie.

A travers ce prisme, l'orgie elle-même apparaît comme le retour cauchemardesque de réalités potentielles réprimées par Bill. Grâce à la longue cape noir et au masque que chaque participant est tenu de porter, tous les membres de Somerton paraissent, nous l'avons vu, comme auant de doubles menaçants du protagoniste, pouvant représenter la multiplicité des variations monstrueuses qu'auraient pu prendre la vie du personnage si celui-ci avait céder à son moi libidinal, au lieu de maintenir l'équilibre d'une vie de famille. Bien que non réalisées, ces virtualités refoulées réemergent pour hanter Bill et opacifier sa réalité.

L'onirisme d'*Eyes Wide Shut* permet par conséquent de souligner la façon dont des virtualités subjectives accompagnent la réalité, l'altère et la façonne. Le désir scopique de Bill, traduisant un besoin de retrouver la perception non problématique d'un réel objectif, s'avère par conséquent illusoire. La déréalisation onirique d'*Eyes Wide Shut* ne vient pas d'une absence de visiblité, mais naît au contraire à l'intérieur d'une image nette, claire et précise, qui suggère que l'opacité du réel est due à la fois à la réalisation de l'extériorité du monde et à l'influence de virtualités, condamnées à demeurer hors champ puisqu'invisibles par définition, qui font perdre à la réalité l'aspect stable et immuable que le film instaure lors de la première séquence, pour en souligner le caractère fragile et mouvant.

Onirisme et ultra-visibilité vont ainsi de pair, comme dans la fameuse scène de rêve confectionnée par Salvador Dali pour *La Maison du Docteur Edwardes* (Alfred Hitchcock, 1945), que Dominique Château décrit en ces termes :

Hitchcock, dans *La Maison du Docteur Edwardes, voulant* 'rompre avec la tradition de ces rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc.', demanda la collaboration de Dali, pour 'obtenir des rêves *très visuels* avec des traits aigus et clairs, dans une image plus claire que celle du film justement' […] exagérer la visibilité est donc proposé ici comme solution à l'impossibilité de représenter l'invisible rêve ; le résultat est à la hauteur de l'espoir du réalisateur : trop pictural[252].

La pertinence de ces remarques adaptées à *Eyes Wide Shut* est frappante, bien que l'ultra-visibilité hitchcockienne s'inscrive dans une image clairement mentale. Chez Kubrick, la mise en scène d'un réel opaque s'accompagne (particulièrement dans ses trois derniers films, *Shining, Full Metal Jacket* et *Eyes Wide shut*), d'une esthétique d'ultra-visibilité.

[252] Château Dominique, *op. cit.,* 2010, p.86.



Ill.01 : La légère emphase surréaliste de la séquence initiale, suggestion d'une perception subjective non encore reconnu comme telle.



Ill.02 : Le fantasme d'Alice, force opacifiante qui déréalise le vécu de Bill en l'entraînant dans un monde où les virtualités coexistent avec l'actuel, le façonnent et le déterminent.

2.3.3. L'hyperréalisme et le manque du visible

- Hyperréalisme et angoisse métaphysique

Selon Kent Jones, « beaucoup d'images de Kubrick sont étrangement translucides : par leur extrême clarté, elles semblent ouvrir sur un niveau de perception inédit et terrifiant, vers lequel convergent les espaces profonds et menaçants »[253]. L'onirisme net d'*Eyes Wide Shut* s'inscrit dans cette récurrence stylistique.

La netteté de l'image, où l'éclairage abonde et la profondeur de champ est permanente, et la géométrie des compositions créent la sensation que la représentation filmique est excessivement vraie, trop vraie, au point de paradoxalement devenir étrange, voire irréelle. Cette esthétique rappelle les effets produits par les peintres et sculpteurs hyperréalistes[254]. Pour Umberto Eco, « les hyperréalistes produisent une réalité tellement vraie qu'elle crie aux quatre vents sa fausseté »[255]. Parmi les nombreux commentateurs ayant relevé cette caractéristique visuelle chez Kubrick, citons Mario Falsetto qui définit « la qualité surréelle, trop intense de la réalité filmique »[256], ou James Naremore selon qui « à l'instar de Franz Kafka, les effets [kubrickiens] les plus étranges émergent de la netteté même de ses images »[257].

De par son extrême netteté, *Eyes Wide Shut* semble offrir un effet de réel tellement accru qu'il en devient un procédé de distanciation réflexive attirant l'attention du spectateur sur le statut fictionnel du monde représenté. C'est notamment le cas de l'organisation spatiale des décors, précédemment mentionnée. Alors que Bill marche dans des rues dont le photoréalisme de la représentation fait oublier qu'elles sont factices, le spectateur attentif réalise que celles-ci ne correspondent pas au véritable New York : outre l'impossible géographie précédemment mentionnée, leurs noms sont inventés, certaines façades trahissent une architecture typiquement

[253] Jones Kent, *Un conteur métaphysique*, in Cahiers du cinéma n°534, avril 1999, p.25.
[254] Mouvement esthétique de la fin du XXe siècle brouillant les frontières entre le photoréalisme et la peinture et la sculpture figuratives. Parmi les œuvres les plus représentatives du mouvement, citons *Supermarket Lady* de Duane Hanson (1969).
[255] Eco Umberto, *La guerre du faux*. Paris : Grasset, 2008, p.21.
[256] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.137.
[257] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.40.

londonienne, etc. L'effet de réel fort, obtenu grâce à l'utilisation de certains signes iconiques exposés fréquemment en arrière-plan (les taxis jaunes, les panneaux et autres bouches d'incendies constituant l'iconographie traditionnellement associée à New York) se transforme ainsi en preuve de facticité, qui rappelle que les décors du film ne sont effectivement qu'un décor (***ill.01***).

Cette indistinction du faux et du vrai donne à l'hyper-visibilité d'*Eyes Wide Shut* un aspect théâtral où l'expérience spectatorielle est assimilée au sentiment de déréalisation vécu par Bill. Dans la grande tradition anglo-saxonne faisant de la métathéâtralité le vecteur d'une sensation d'étrangeté face au monde ("*all the world's a stage*", écrivait William Shakespeare dans *Comme il vous plaira, As You Like It,* 1599), divers procédés réflexifs suggèrent que le monde représenté est (partiellement) faux. Cette sensation culmine lors de l'orgie, où les prostituées représentent l'acte sexuel de façon à la fois réaliste (rien n'indique que les actes de pénétration sexuelle sont simulés) et factice (notamment à travers plusieurs rapports buccaux, bien évidemment factices puisque les personnages ne se départissent pas de leur masque qui dissimulent entièrement la bouche)[258]. Le film accentue particulièrement la théâtralité du sauvetage de Bill (***ill.02***) : la mystérieuse prostituée, placée au centre exact du balcon, révèle sa présence par quelques déclarations prononcées avec emphase (« Prenez-moi »), tandis que l'artificialité du sauvetage de dernière minute est mise en avant, tant par la position initiale de la femme en hors-champ (son acte étant clairement mis en scène comme un *dea ex machina*) que par le brutal zoom avant qui révèle sa présence, dans un mouvement de caméra qui tranche avec la sobriété du reste de la mise en scène et, évoquant une figure stylistique associée à Sergio Leone, rappelle au spectateur qu'il est en train de regarder un film (tel l'angle rare qui, nous l'avons vu, dévoile le statut fictif du film, « me réveille et m'apprend [...] ce que je savais déjà », comme l'écrit Christian Metz[259]).

Cette théâtralité n'est cependant pas assimilable à une occurrence de distanciation brechtienne (nous y reviendrons). Il n'est pas question, ici, de détruire toute suspension consentie d'incrédulité[260] : la suspension d'incrédulité du public est malmenée, provoquée mais non détruite. Effet de réel et théâtralité réflexive s'affrontent et provoquent une indiscernabilité qui n'empêche

[258] Cette facticité rappelant que même la réalité diégétique de l'acte sexuel est en fait issue d'une facticité profilmique, les actes ayant été, contrairement à un film pornographique, simulés par les actrices et acteurs.
[259] Metz Christian, *op. cit.*, 1977, p.77
[260] Expression du poète anglais Samuel Coleridge (*Willing Suspension of Disbelief*) désignant le fait qu'un lecteur, ou un spectateur, choisit consciemment de mettre de côté le savoir de la fictivité de l'œuvre pour se plonger dans un monde diégétique, comme s'il s'agissait de la réalité.

pas l'immersion dans le monde diégétique, mais rend le statut ontologique de la réalité diégétique incertain. L'apparente fictivité du réel diégétique, dont nous venons d'analyser qu'elle traduit l'opacité d'un réel troublé par l'émergence de virtualités subjectives, provoque néanmoins, chez Bill comme chez les spectateurs, la sensation que les images filmiques, malgré leur hyperréalisme, ne sont que des apparences factices dissimulant une réalité diégétique secrète. « La fausseté est ce qui permet de ressentir la nature tronquée de ce qui se montre. Il y a plus à voir, mais il faut bien que l'œuvre ait lieu dans un espace-temps accessible à la vision, donc forcément réducteur », écrit Guy Astic au sujet des films de David Lynch[261].

L'hyperréalisme de l'image dans *Eyes Wide Shut* est donc source d'une angoisse proprement métaphysique (le monde physique semblant dissimuler un au-delà), qui incite les spectateurs à partager le désir du protagoniste d'explorer ce monde par-delà les limites d'un visible factice, écran dissimulant une réalité enfouie. Notre analyse nous a cependant déjà mené à analyser que selon Kubrick, un tel désir de voir par-delà le manque du visible est une fausse piste, étant donné les limites et les filtres intrinsèques à la subjectivité du regardant. Tout, dans *Eyes Wide Shut*, semble pouvoir être vu, observé, scruté, mais cette visibilité ne permet pas, pour Bill comme pour le spectateur, de restaurer la sensation de réalité du monde perçu. Celui-ci semble au contraire dissimuler un au-delà que nulle scopie ne saurait révéler. Ainsi, la quête de visibilité de Bill le pousse à tendre le regard par-delà les frontières de son monde, vers un ailleurs qui s'assimile au quatrième mur. Le personnage jette un très léger coup d'oeil à la caméra lorsqu'il retourne dans l'appartement de Domino et y rencontre Sally (***ill.03***). Discret, ce regard caméra participe au statut trouble du réel diégétique (un regard franc, comme celui d'Alex dans *Orange Mécanique,* brise explicitement la suspension d'incrédulité du spectateur en mettant l'accent sur le fait que le monde diégétique est une construction filmique) et renvoie à la vision du monde de Bill comme étant une scène de théâtre dissimulant une vérité supérieure. Le monde paraît receler un hors-champ que toute visibilité ne parvient pas à faire émerger.

[261] Astic Guy, *Le purgatoire des sens :* Lost Highway *de David Lynch*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2004, p.61.

- Le hors-champ au creux de l'image

Naremore souligne la sensation de manque que recèle l'image kubrickienne :

> [L'image, chez Kubrick], est d'une composition ordonnée, plaisamment dynamique de par ses élégants mouvements, et d'une énergie presque phallique. Mais, simultanément, elle crée (ouvertement ou très subtilement) une sensation d'anxiété, comme si nous pénétrions un espace démoniaque qui pourrait s'ouvrir et révéler quelque chose de menaçant ou d'inconnu.[262]

Nous avons déjà mentionné la présence d'un au-delà transcendant et irreprésentable dans *2001 : L'Odyssée de l'espace*. Dans ce film, nous l'avons vu, le hors-champ s'étire aux deux pôles de la représentation, bornes marquant un au-delà indépassable qui pousse à considérer la subjectivité comme un carcan perceptuel que l'on peut étendre mais par-delà duquel on ne peut s'extraire. Il se manifeste également à l'intérieur même de la représentation, à travers l'irreprésentabilité de l'intelligence extraterrestre supérieure. Deleuze écrit que

> Le hors-champ a déjà deux aspects qui diffèrent en nature : un aspect relatif par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas [...] un aspect absolu par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible.[263]

Un hors-champ proche du second ordre mentionné par Deleuze, car ouvrant vers la sensation d'un au-delà métaphysique, est omniprésent chez Kubrick, et déréalise le champ visuel : cet au-delà qui, dans *Orange Mécanique* et *Barry Lyndon*, se heurte à la logique centripète du champ mais aussi des personnages, désireux de refermer le visible sur un univers clos, et qui, dans *Eyes Wide Shut* mais aussi *Shining* et *Full Metal Jacket*, semble déréaliser le visible. La déréalisation propre aux trois derniers films du cinéaste vient du fait que le hors-champ n'est pas juste un au-delà du visible, mais un contrepoint qui interroge le statut du visible, met en doute sa réalité même et en fait ressentir les lacunes. Dans *Praxis du cinéma,* Noël Burch divise le hors-champ en six segments : « les confins immédiats des quatre premiers segments sont déterminés par les quatre bords du cadre »[264], auquels s'ajoutent deux hors-champs associés à la profondeur de l'image. Le premier se situe « derrière la caméra », tandis que le second se trouve « derrière le décor »[265]. C'est essentiellement à travers l'exploitation des deux derniers segments du hors-champ tel que défini par Burch que

[262] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.246.
[263] Deleuze Gilles, *L'image-mouvement, op. cit.,* 1983, p.30.
[264] Burch Noël, *Praxis du cinéma.* Paris : Gallimard, Nrf, 1969, p.30.
[265] *Ibid.*

Shining, Full Metal Jacket et *Eyes Wide Shut* mettent en relief le manque du visible, et créent la sensation que le décor dissimule une réalité supérieure.

Dans *Shining,* la subjectivité mystérieuse associée à la caméra elle-même provoque le désir de percevoir un hors-champ dans lequel semble se tapir le véritable seigneur des lieux. Burch écrit que la plupart du temps, l'espace hors-champ situé derrière la caméra se manifeste à l'attention des spectateurs par des moyens indirects, soit grâce à un « regard 'off' » (un personnage dans le champ regarde au-delà de la caméra)[266], soit par l'intermédiaire de personnages sortant du cadre « en passant juste à gauche ou à droite de la caméra »[267]. Si *Shining* n'est pas dénué de regards *off* attirant l'attention sur ce cinquième segment du hors-champ (citons par exemple le gros plan de Danny, en tricycle, s'apprêtant à voir les jumelles, ou celui de Jack, arrivé dans la salle de bain de la chambre 237), ceux-ci se contentent cependant d'annoncer ponctuellement un hors-champ qui, le plan suivant, se verra « concrétisé »[268] (l'espace hors-champ est dévoilé et cesse donc d'être une virtualité pour le spectateur) : le plan de Danny observant devant lui est suivi de la monstration des jumelles, celui de Jack donne lieu à l'apparition de la femme monstrueuse. A l'inverse, la présence subjective semblant animer la caméra attire l'attention des spectateurs sur une présence hors-champ diffuse et répétée, qui, pour le spectateur, demeure cependant une virtualité jamais dévoilée (la sensation de subjectivité animant la caméra devenant une troisième méthode permettant d'attirer l'attention des spectateurs sur le hors-champ, qui s'ajoute aux deux mentionnées par Burch). Au-delà invisible par-delà tout contrechamp, cette présence s'associe, *in fine,* à l'oeil de la caméra lui-même, si bien que tout le visible se pare d'un manque mystérieux et menaçant : cette présence a beau demeurer virtuelle pour le spectateur, il s'agit d'une virtualité si prégnante que le visible semble singulièrement incomplet, puisqu'incapable de lui donner forme. L'entité dissimulée est d'autant plus associable à la véritable force fantomatique de l'hôtel que (nous y reviendrons) les fantômes visibles à l'écran semblent à la fois des sbires au service d'une force supérieure, et des présences dénuées d'apparences réelles stables, se façonnant selon les filtres subjectifs des regardants.

Dans *Full Metal Jacket,* la partie vietnamienne du film est cette fois déréalisée par un hors-champ constamment dissimulé dans le sixième segment défini par Burch, soit derrière le décor : le

[266] *Ibid.,* p.34.
[267] *Ibid.,* p.30.
[268] *Ibid.,* p.36.

visible semble n'être qu'une façace, recelant un au-delà plus vrai, celui dans lequel la guerre comme catalyseur de la vérité humaine a réellement lieu. Nous reviendrons sur cet aspect à la fin de cette partie : notons dès à présent que cette déréalisation du visible s'opère essentiellement à travers le hors-champ structurel qu'est la présence de l'ennemi, relégué, dans l'essentiel des scènes, à des tâches indistinctes dissimulées au fond du décor, voire à une présence invisible située à l'horizon, point « d'extrême limite » de ce sixième segment de hors-champ selon Burch[269] : en l'absence d'ennemis, le Vietnam paraît n'être qu'une vaste reconstitution théâtrale dans laquelle des hommes jouent aux soldats dans un monde de virtualité pure.

Dans *Eyes Wide Shut,* c'est à nouveau par l'intermédiaire d'une sensation de hors-champ par-delà le décor que celui-ci semble n'être que cela, un décor de théâtre dissimulant une réalité profonde et inaccessible. Certaines scènes attirent particulièrement l'attention du spectateur sur la présence de ce hors-champ dans lequel tout semble réellement se jouer, mais auquel ni Bill, ni le spectateur ne parviennent à avoir accès, restant ainsi condamnés à errer dans l'antichambre du réel. A Somerton par exemple, la prostituée qui accompagne Bill et lui murmure de s'enfuir est interceptée par un homme, qui l'entraîne vers un escalier situé à l'arrière-plan : les personnages, observés par Bill, disparaissent alors par-delà le décor, vers un lieu inconnu et mystérieux dans lequel, si l'on en croit les explications ultérieures de Ziegler, la « charade » inventée pour contraindre Bill à ne pas en savoir davantage va être mise en place (***ill.04***). L'angoisse métaphysique provoquée par de tels hors-champs est mise en évidence par le motif du masque, obstacle opaque attirant l'atention du spectateur sur ce qui se dissimule derrière la surface du visible. Bill, cependant a beau essayer de pousser son regard par-delà l'illusion, chaque couche, une fois levée, en dévoile une autre, puis une autre. De même, les personnages, une fois démasqués, ne révèlent nullement leur réalité profonde, comme l'explique Michel Chion :

> Le rapport particulier qui s'établit dans ce film entre ce qui est dit et ce qui est montré (l'un ne confirmant pas ou ne démentant pas l'autre) tend à faire apparaître l'image, notamment le visage de l'autre dans cette image, comme un masque derrière lequel se cacherait une vérité qu'il cache, ou qu'il se cache. Précisément dans le film, le personnage principal porte à un moment un masque, qui déguise ses traits – mais quand il l'ôte, nous n'en voyons pas plus[270].

Le visible, dans *Eyes Wide Shut,* se pare ainsi d'une sensation de facticité qui ne se double jamais du dévoilement d'une quelconque couche de réalité supérieure. Une telle sensation de

[269] *Ibid.,* p.32.
[270] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.506.

facticité peut rattacher *Eyes Wide Shut* à d'autres films contemporains tels *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), dans lequel le héros (Jim Carrey) découvre que tout ce qu'il croyait être sa réalité était en fait une illusion (le personnage se révèle être le participant involontaire d'une émission de télé-réalité ayant façonné sa vie entière), ou encore *Matrix* (*The Matrix,* Lilly et Lana Wachowski, 1999), où le héros (Keanu Reeves) apprend que toute sa vie n'était qu'une simulation inormatique.

Cependant, dans ces deux films, la facticité de la couche intiale du monde diégétique est confirmée dès lors qu'un contrechamp vient concrétiser le hors-champ qui, pour les héros, restait auparavant à l'état de virtualité dont l'existence était pressentie (dans *The Truman Show,* le héros arrive à s'extraire du plateau de télévision tandis que dans *Matrix,* il quitte le logiciel de réalité virtuelle). Dans *Eyes Wide Shut,* mais également dans *Shining* et *Full Metal Jacket*, l'ambiguïté demeure, puisque la réalité diégétique ne laisse jamais place à une quelconque couche de réalité supérieure et dissimulée, si bien que la sensation d'irréalité du monde diégétique n'est jamais confirmée ou infirmée, et demeure source d'une angoisse métaphysique sans issue.

- Manque de l'image et angoisse kafkaïenne

Dans *Eyes Wide Shut,* cette déréalisation d'un visible aussi opaque que clair, refusant obstinément de dévoiler sa vérité profonde malgré l'acharnement de Bill, constitue sans doute l'aspect le plus profondément kafkaïen de l'œuvre de Kubrick. « J'ai toujours aimé mettre en scène une situation plutôt surréaliste en la présentant dans un conteste réaliste », déclarait le cinéaste dès 1971[271], soulignant ainsi son affinité esthétique avec l'écrivain praguois. Cette affinité se transforme cependant en véritable relation intertextuelle dans le dernier film du cinéaste, notamment via des structures narratives communes (l'obsession de Bill à voir par-delà ce qu'on lui cache rappelant la détermination de K. ou de Joseph K. à atteindre le coeur d'un mystère dans *Le Château,* 1926, et *Le Procès,* 1925). Le rapport de Bill au hors-champ angoissant que recèle la clarté du monde peut être vu comme une transposition audiovisuelle des grandes dynamiques

[271] Houston Penelope, *Modern Times: An Interview with Stanley Kubrick*, in *Sight & Sound*, 1972. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1972moderntimes.html (dernière visite le 11/02/18)

kafkaïennes, si bien que l'influence de l'auteur sur le film peut paraître comparable à celle de Schnitzler lui-même.

Les grands héros kafkaïens cherchent toujours à approcher une vérité, un centre névralgique qui permettrait de lever l'épais mystère dont est entouré leur monde. Dans *Le Procès*, Joseph K. cherche à rencontrer le représentant de la Loi, afin de mettre en lumière le mystère juridique dont il est victime (il est accusé d'un crime que personne ne peut lui expliquer). Toutes ses tentatives s'avèrent vaines, chaque personnage rencontré (des enquêteurs, un avocat, un juge, etc) n'étant qu'un subalterne agissant au nom d'un pouvoir supérieur et impénétrable. Dans *Le Château*, K. cherche quant à lui à rencontrer le chef politique du village, mais se heurte à des représentants d'une bureaucratie sans visage aux rouages incompréhensibles et absurdes.

Poussé par son désir cinégétique, Bill cherche à voir par-delà des apparences qu'il découvre trompeuses et atteindre une certaine vérité. Le coeur de sa quête, dans un premier temps, semble être l'acte sexuel, comme si le fait d'avoir une relation extra-maritale permettrait de dompter la puissance déréalisante du fantasme de sa femme et de redonner au monde sa stabilité ontologique. En cherchant à voir la vérité pulsionnelle de l'Homme en face, Bill semble espérer percevoir la vérité humaine, sa réalité psychique la plus profonde, dissimulée sous les apparences sociales. Or cette vérité humaine, chez Kubrick, ne se trouve pas davantage dans la contemplation du moi pulsionnel que dans celle du moi social. Toutes les liaisons potentielles de Bill échouent dans un enchaînement de circonstances troublant, jusqu'à son arrivée au manoir Somerton. Sa découverte de l'orgie est alors construite selon une logique de pénétration vers le centre du manoir, celui-ci étant associé tant à la possibilité de l'acte sexuel qu'à la découverte de la vérité, d'un retour possible du réel (***ill.05***).

Après avoir franchi la grille d'entrée, Bill passe une première porte donnant sur une antichambre, puis une seconde, qui lui permet d'atteindre le salon de cérémonie, introduit par un rideau ouvert. Il déambule alors de salon en salon et de couloir en couloir, passant une série de portes et d'entrées, succession de seuils symboliques ouvrant vers une série de scènes toutes plus explicites les unes que les autres. Le manoir Somerton évoque les architectures labyrinthiques du tribunal du *Procès* ou du château du roman éponyme, lieux tentaculaires où il est également impossible d'atteindre un véritable centre névralgique. Alors qu'une prostituée lui propose de se rendre dans un lieu plus privé (peut-être va-t-il enfin atteindre le coeur de la vérité recherchée ?),

un garde s'interpose. Bill est ramené dans le salon de cérémonie, où il est placé au centre d'un cercle, évocation ironique de sa quête frustrée. Or autour de lui, les prostituées ont disparu et seuls les participants masqués, menaçant, demeurent, jusqu' à ce que le personnage soit mystérieusement sauvé. Ainsi, loin d'avoir redonné au réel sa consistance perdue, l'aventure de Bill à Somerton ne fait que le déréaliser davantage. Le fait que le centre du cercle, précédemment occupé par le mystérieux maître de cérémonie (qui semble incarner le détenteur de la vérité), soit désormais occupé par le héros suggère que, comme nous l'avons vu, sa quête visant à atteindre le centre du monde extérieur le renvoie finalement aux limites d'une perception déterminée par sa subjectivité-filtre (la position désormais centrale de Bill n'est en rien une position de clairvoyance).

Nous l'avons vu, l'impact de la subjectivité ne peut néanmoins pas, contrairement à une image mentale traditionnelle, remettre en cause la véracité des événements vécus par Bill. L'opacité du monde, si elle peut être interprétée comme symbolisant le sentiment d'une extériorité causée par les limites perceptives de la subjectivité, reste une réalité diégétique. Au lieu de retrouver une quelconque clarté à Somerton, Bill est témoin d'un spectacle ne faisant qu'augmenter cette opacité. Les personnages masqués qui l'entourent semblent, à l'instar des juges dans *Le Procès* ou des bureaucrates dans *Le Château*, des marionnettistes orchestrant une vérité secrète et inaccessible. Le fait de poser son regard toujours plus loin dans les profondeurs des secrets du monde ne permet pas à Bill de redonner une stabilité au réel, mais lui fait découvrir au contraire une couche de mystère supplémentaire, qui dépasse les mystères de la sexualité et du couple et se répand dans toutes les strates du visible. La mystérieuse secte permet ainsi à Kubrick de faire du manoir Somerton un lieu où, loin de regagner prise sur le réel, Bill le voit se déréaliser davantage : la logique complotiste de Somerton indique en effet que le monde n'est pas tel que les apparences le laissent entendre, que le visible n'est qu'une illusion dissimulant une vérité tapie dans l'ombre (nous nous attarderons sur la question du complot lors du prochain chapitre). Le jugement que subit le héros évoque directement le procès du roman éponyme de Kafka. Contrairement à ce dernier, le procès de Bill a une origine précise (Bill a pénetré dans un lieu non autorisé), mais il s'agit dans les deux cas d'une parodie de justice dans laquelle les héros semblent, *in fine,* condamnés pour nul autre motif que les exclure de ce monde : visuellement, rien ne sépare Bill des autres voyeurs de l'orgie, et son exclusion revêt ainsi un caractère métaphysique. Bill, de façon apparemment injuste, semble arbitrairement interdit de poser les yeux sur ce que cet univers recèle de plus vrai, de plus

fondamental (privilège réservé aux membres de la secte), face à quoi le quotidien alors maîtrisé ne paraît plus qu'un voile illusoire (***ill.06***).

Cherchant à percer cette organisation à jour, Bill se heurte à davantage de mystères. Chaque lieu revisité semble différent de la veille, comme recouvert d'une couche de mystère supplémentaire : le loueur de costumes Militch prostitue finalement sa fille, la prostituée Domino est remplacée par sa colocataire Sally, les grilles du manoir Somerton sont cette fois fermées à double tour, etc. Chaque personnage semble agir selon une clé de lecture qui reste éminemment inaccessible, pour Bill comme pour le spectateur.

Ajout majeur à la nouvelle de Schnitzler, le personnage de Ziegler doit sa création, explique Jan Harlan, au besoin ressenti par Kubrick d'un protagoniste faisant le pont entre le quotidien de Bill et le manoir Somerton[272]. Ce pont permet au cinéaste d'instaurer la confrontation de Bill à un représentant de cette vérité cachée et secrète qui pourrait permettre de redonner à la réalité sa stabilité perdue. Or, c'est tout l'inverse qui se produit : Ziegler, ayant convoqué Bill chez lui, cherche à le persuader de stopper toute investigation et lui indique que lui-même, bien que membre de l'orgie, n'est pas le mystérieux maître de cérémonie.

Simple porte-parole chargé de prévenir Bill de cesser ses tentatives visant à démasquer l'organisation, Ziegler, s'il est un pont, n'est que la face visible d'un pouvoir aux infinies ramifications, toutes secrètes et dissimulées. Lui-même, pourtant riche et puissant, se réfère aux autres participants en des termes connotant son extériorité par rapport au groupe (« ces gens »), et semble craindre les véritables détenteurs du pouvoir : « A ton avis, qui étaient ces gens ? Ce n'était pas le tout-venant. Si je citais des noms […] tu n'en dormirais plus ». Notons que le choix que fit Kubrick de remplacer Harvey Keitel par Sydney Pollack pour le rôle nous paraît se justifier, outre par le fait que ce dernier avait précedemment dirigé Tom Cruise dans *La Firme* (*The Firm,* 1993), instaurant ains une relation hiérarchique entre un personnage – metteur en scène et un personnage – acteur, par la volonté de faire de Ziegler une figure puissante mais également rassurante, intimidante et intimidée (***ill.07***) : l'embonpoint et la bonhomie naturelle de Pollack créent une identification empathique au personnage qui crédibilise l'argument selon lequel il n'est que le

[272] Harlan Jan, cité dans Raphael Frederic, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick and* Eyes Wide Shut. Londres : Orion Books, 1999, p.145.

simple de porte-parole d'un groupe plus secret et plus menaçant, tandis que dans les années 1990, Keitel se vit à deux reprises confié le rôle d'un meneur d'homme charismatiqe chez Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs,* 1992, et *Pulp Fiction,* 1994), dans deux rôles marquants qui associèrent davantage la persona de l'acteur à la maîtrise du pouvoir qu'à la subordination.

Ziegler agit comme un gardien de l'opacité du monde, à la fois figure de secret et symbole de l'impossibilité de jamais regarder la vérité du monde en face. Il présente ainsi de nombreuses similarités avec le gardien de la Loi dans la célèbre parabole qu'insère Franz Kafka à la fin du *Procès*. Un prêtre conte à Joseph K. l'histoire d'un homme de la campagne qui demande à avoir accès à la Loi. Arrivé devant la grille renfermant un lieu que l'on comprend être le siège de la Loi, Il se présente devant le gardien de la porte qui lui interdit d'entrer. Lui-même, dit-il, n'est que le premier gardien, les autres sont infiniment plus forts. « Dis-toi bien que je suis puissant. Et je ne suis pas la dernière des sentinelles. Tu trouveras à l'entrée de chaque salle des sentinelles, de plus en plus puissantes ; dès la troisième, même moi, je ne peux plus supporter leur vue »[273]. Ziegler prend ainsi la dimension symbolique de gardien d'un monde opaque, dont Bill ne peut espérer percer les mystères[274].

Eyes Wide Shut ne s'arrête cependant pas avec la scène de dialogue entre Bill et Ziegler et, à l'inverse des romans de Kafka, envisage une fin optimiste, dans laquelle la vie de couple de Bill et d'Alice semble pouvoir perdurer. Lors de cette dernière scène, après un travelling montrant les deux personnages accompagnés de leur fille dans un magasin de jouets (dont les couleurs chaudes et scintillantes évoquent la soirée chez Ziegler, et rappellent par conséquent la facticité des apparences du quotidien), le dialogue qui s'instaure entre Alice et Bill marque une rupture esthétique puisqu'il introduit le seul et unique effet de flou du film. Seuls les visages des personnages sont nets, l'arrière-champ n'étant plus qu'un halo incertain. Cet effet visuel, provoqué par une mise au point peu profonde, est très répandu au cinéma et en photographie, mais marque ici une rupture radicale avec l'esthétique d'ultra-visibilité du film (***ill.08***). Celui-ci permet de suggérer que Bill a mis fin à sa quête de visibilité, et accepte d'évoluer dans un monde opaque et incertain,

[273] Kafka Franz, *Le Procès*. Paris : Gallimard, 1987, p.264.

[274] Ajoutons que le duo Bill-Ziegler d'*Eyes Wide Shut* renvoie également au duo formé, dans la version cinématographique du *Procès* réalisée par Orson Welles (*The Trial,* 1962), par Joseph K. et l'avocat Albert Hastler. La silhouette fine et élancée de Tom Cruise, que souligne le costume dont ne se dévêt jamais son personnage, évoque celle de l'interprète de K., Anthony Perkins, dont le personnage est également toujours élégamment vêtu. A l'inverse, la sensation de puissance corporelle de Ziegler fait écho à celle de Hastler. Ce personnage étant interprété par Orson Welles, sa puissance physique se double de son aura de figure auctoriale, à l'instar de Ziegler. Pourtant, comme ce dernier, il n'est jamais que l'un des rouages d'un pouvoir judiciaire tentaculaire dont le centre demeure invisible.

se focalisant moins sur un désir de percer le réel que sur une exploration de l'intime, prenant en compte la subjectivité de chacun, marquant ainsi la possibilité d'une relation inter-subjective épanouie en dépit de l'impossibilité, pour les personnages, de jamais atteindre une perception limpide de l'autre et du monde.

- Ultra-visibilité et opacité dans *Shining* et *Full Metal Jacket*

Notons que l'influence de Kafka est également manifeste dans *Shining.* Sandro Bernardi écrit : « si l'on en croit Kubrick, le film ferait référence à Kafka. Le Kafka du *Château* sans doute mais aussi celui du *Procès*. Dans ce dernier roman, une parabole, celle des portes de la loi, introduit le thème de l'entrée *impossible* et *inévitable* »[275]. La géographie de l'Overlook se caractérise en effet par un même labyrinthisme dépourvu de centre, les fantômes, tout comme Ziegler, ne se présentant que comme des subalternes, autant de gardiens incitant Jack à s'engoufrer dans la quête d'une réalité « inévitable » mais « impossible ». Notons que dans le roman de Stephen King, il existe au contraire un coeur symbolique de l'hôtel, tapi au fond de la cave qui abrite la chaudière de l'hôtel. L'explosion de cette chaudière entraîne la destruction de tout l'hôtel à la fin du roman. Kubrick tourna plusieurs scènes montrant cette cave mais les supprima au montage. Selon Loig Le Bihan, c'est lorsqu'il décida de supprimer celle au cours de laquelle Jack découvre un album relatant le passé de l'hôtel que le film en vint à se démarquer radicalement du livre, bifurquant d'une esthétique horrifique traditionnelle vers un *unheimlich* plus existentiel[276]. Dans le résultat final, l'hôtel devient au contraire une succession de pièces étranges et terrifiantes, toutes plus déréalisantes les unes que les autres. L'influence de Kafka se manifeste ainsi à nouveau à travers le désir forcené du personnage de percer la surface opaque du monde pour atteindre son coeur de vérité ontologique stable et lucide, si terrifiant et sombre soit-il. Contrairement à Bill, Jack reste cependant prisonnier du labyrinthe d'un monde inaccessible dont il devient à son tour un gardien pour l'éternité.

[275] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.150.
[276] Le Bihan Loig, ''From Zoom to Zoom: an Evidential Interpretation of *The Shining*'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018.

Mis face aux limites des carcans perceptuels de sa subjectivité, Jack Torrance et Bill Harford font ainsi l'expérience de l'extériorité opaque du monde, expérience menant à un sentiment de déréalisation face auquel une réaction s'installe, soit le désir de dépouiller le réel de ses illusions dans l'espoir qu'au-delà de celles-ci, un retour à un réel ontologiquement stable puisse être atteint. Ce désir, cependant, ne fait que renforcer l'opacité du monde. En cela, *Eyes Wide Shut* et *Shining* sont également comparables à *Full Metal Jacket*, puisque Le personnage de Joker est animé d'une même quête de visibilité prenant place dans un univers esthétique hyperréaliste.

La diégèse est marquée par un sentiment d'irréalité dès les premières secondes, tant le déferlement d'insultes et la rigidité du sergent Hartman, bien que garantes d'un certain réalisme dû au fait que Robert Lee Ermey fut lui-même instructeur à Parris Island, apportent une théâtralité surréaliste. « L'utilisation du langage [dans *Full Metal Jacket*] est incroyable. Elle provoque simultanément une forte sensation de réalisme et d'irréalité », écrit Falsetto[277]. L'ironie distanciée de Joker suggère que celui-ci conçoit pleinement l'irréalité du monde dans lequel il évolue. Celle-ci atteint son paroxysme lors des séquences vietnamiennes. Si nous avons vu que l'absence d'ennemis, relégués à un arrière-plan lointain voire hors-champ, suggère la théâtralié du réel, Falsetto ajoute que divers procédés de mise en scène renforcent cet effet : « les motifs visuels du film augmentent la sensation d'irréalité et d'absurdité. Diverses stratégies actorales et sonores accruent ce sentiment d'irréalité »[278].

Le désir guerrier de Joker, nous l'avons vu, semble se justifier par un besoin de voir la partie la plus sombre de l'humain, comme si voir l'ombre lui permettrait de retrouver une réalité pure, un visible dépouillé de toute facticité. Selon Naremore, « [Joker] finit par experimenter intimement l'ombre jungienne […] Il tombe nez à nez avec un ennemi et effectue son premier meurtre – mais ce n'est pas le genre de choses dont il peut plaisanter »[279]. Or la possibilité de ne plus rire, de ne plus arborer un masque d'ironie nihiliste face à un monde d'illusion, peut représenter l'aboutissement de la quête de visibilité de Joker - désir mis en évidence lors de la première séquence vietnamienne, où un zoom arrière typiquement kubrickien part du regard, sérieux et intense, de Joker pour dévoiler ce qu'il contemple, soit une rangée de cadavres recouverts de chaux : pour Joker, contempler l'horreur semble ainsi un échappatoire face à l'irréalité (***ill.09***). Peu importe

[277] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.144.
[278] *Ibid.,* p.72.
[279] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.212.

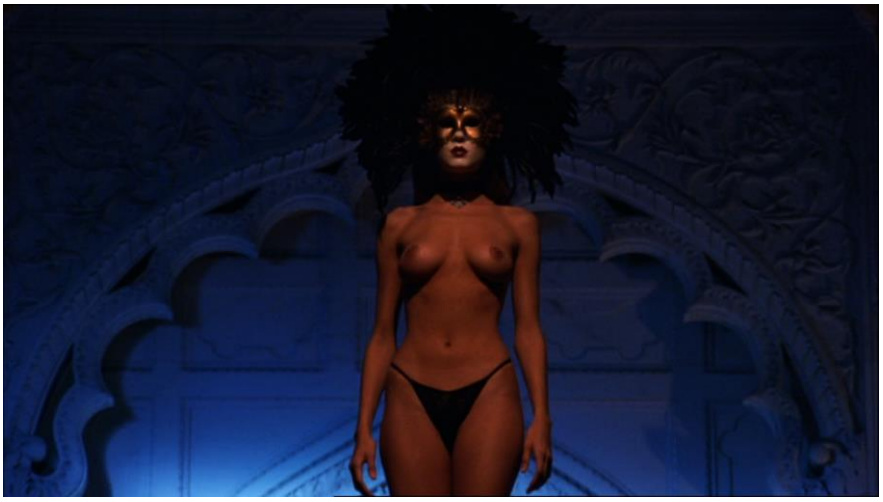
que le spectacle soit monstrueux, pourvu qu'il soit plus réel que ce théâtre quotidien du monde, que Joker parodie en citant abondamment John Wayne. Rappelons que peu avant l'offensive du Têt, Joker est moqué car, selon Payback, il ne possède pas ce regard lointain qualifié de « regard à 1000 mètres. Un Marine a ça quand il a trop fait de merdier. C'est comme ci t'avais vraiment vu au-delà ». Cette quête du « regard à 1000 mètres » semble s'amalgamer, chez Joker, à l'aboutissement d'une quête de lucidité, d'un désir de renouer avec la réalité du monde à tout prix. Nous verrons cependant que cette quête de lucidité ne provoque, là encore, que davantage d'irréalité. Joker, comme Bill ou Jack Torrance, cherche à combler la distance entre le moi et le monde ; quête de visibilité qui s'avère néanmoins inadéquate pour vaincre cette angoisse métaphysique.

L'esthétique hyperréaliste kubrickienne fait écho à la quête de visibilité des personnages, que l'exploration d'un monde trop net pour être vrai ne fait que déréaliser davantage. C'est que, comme l'écrit Falsetto, « voir davantage ne mène pas nécessairement à une plus grande compréhension »[280]. L'hyperréalisme de l'esthétique kubrickienne met ainsi en scène une quête de visibilité acharnée face à un visuel toujours plus opaque, tant la subjectivité et ses filtres enferment à l'extérieur d'un monde qu'il ne suffit pas de percevoir pour le comprendre.

[280] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.72.



***Ill.01 : L'hyperréalisme du décor dans* Eyes Wide Shut**



Ill.02 : Un dea ex machina criant d'artificialité



Ill.03 : Regards caméras discrets de Bill, révélateurs de la quête de visibilité du personnage, qui ressent l'artificialité de son monde et entrevoit la possibilité d'un au-delà ?



Ill.04 : Hors-champ dissimulé derrière le décor et regard* off *intense de Bill, qui ne cesse de découvrir la réalité dissimulée par-delà le théâtre des apparences



Ill.05 : Le manoir Somerton, un château kafkaïen dont les seuils innombrables ne mènent jamais à un centre névralgique



Ill.06 : Le procès de Bill, une exclusion au caractère métaphysique



Ill.07 : Sidney Pollack confère une dualité au personnage de Ziegler, entre puissance et bonhomie, incarnation du pouvoir et porte-parole d'une entité supérieure



Ill.08 : Mise au point peu profonde lors de la reconciliation finale entre Bill et Alice



Ill.09 : Observer l'ombre de l'humanité, désir de réalité voué à l'échec

2.3.4. La profondeur trompeuse

- Kubrick et la rupture du pacte cinématographique

Les considérations évoquées ci-dessus nous permettent d'élaborer davantage nos questionnements quant aux liens qu'entretient l'œuvre de Kubrick avec une certaine tradition moderniste. Dans les trois derniers films du cinéaste, le besoin d'aller au-delà des apparences, de gratter par-delà la surface de l'image dans l'espoir de restaurer une réalité ébranlée, évoque la relation à l'image qui constitue l'essence même du modernisme, tel que le définit cette fois Serge Daney :

> On appelle 'classique' l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans ? – pendant lequel les cinéastes ont su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma : la profondeur [...] Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte : *'Secret Beyond the Door',* 'Le Secret derrière la porte'. Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers. De quoi s'agissait-il, interminablement ? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. Derrière n'importe quoi. Le pacte avec le spectateur ne porte que sur un point : il y a bien quelque chose 'derrière la porte'. C'est peut-être n'importe quoi. C'est peut-être l'horreur. Mais cette horreur vaut encore mieux que le constat froid et désenchanté qu'il n'y a rien et qu'il ne peut rien y avoir puisque l'image de cinéma est une surface sans profondeur.[281]

La rupture du pacte théorisée par Serge Daney remet ainsi en cause le statut du cinéma comme représentation fidèle du réel. Une certaine mouvance du cinéma moderniste (qui diffère en cela des cinéastes objectivistes et subjectivistes évoqués précedemment) met en évidence ses conditions de création et, ce faisant, ouvre une réflexion critique sur ses limites : la tridimensionnalité du cinéma étant dévoilée comme illusoire, celui-ci met en cause sa propre capacité à révéler la vérité du monde. La représentation cinématographique cesse de s'autodéfinir comme une puissance de dévoilement et prend conscience de sa propre opacité. Le film prototypique de ce questionnement quant au pouvoir des images est sans nul doute *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), dans lequel un homme (David Hemmings) réalise avoir été témoin d'un meurtre grâce à un détail présent sur une de ses photographies. Dans l'espoir d'élucider ce crime, il n'a de cesse d'agrandir l'image, escomptant y déceler un indice. Plus il l'agrandit,

[281] Daney Serge, *La Rampe.* Paris : Cahiers du cinéma, 1983, p.171.

néanmoins, et plus cette celle-ci perd en résolution, jusqu'à devenir un amas de formes abstraites cessant de faire sens. Antonioni déclara :

> Moi, je me méfie toujours de ce que je vois, de ce qu'une image me montre, car j'imagine qu'il y a un au-delà : or on ignore ce qu'il y a derrière une image. Le photographe de *Blow Up*, qui n'est pas un philosophe, veut y voir de plus près. Mais comme il agrandit trop l'objet, celui-ci se décompose et disparaît. Il y a donc un moment où l'on s'empare de la réalité mais où, peu après, elle nous échappe.[282]

La réflexion sur la planéité de l'image revient ici à dissocier le voir du savoir. Chez Antonioni, la reproduction photographique et, par extension, cinématographique, perd le pouvoir de dévoiler la réalité. L'opacité envahit l'image. Le cinéaste italien y voit l'occasion de capter le manque à l'intérieur du visible, pour mieux faire ressortir l'existence d'un au-delà du visible, que révèle la fameuse fin de *Blow Up* : le héros photographe assiste à un match de tennis imaginaire, puisque joué par des mimes en l'absence de balles. Faux-semblant, donc, mais qui parvient pourtant à ouvrir le personnage à la perception d'une réalité indicible : il finit par entendre les bruits de balle.

Le cinéma d'Antonioni s'apparente ainsi à une quête métaphysique, dans laquelle le cinéma est l'outil propice à l'exploration non pas du visible, mais de ses limites, et ce afin de permettre au spectateur de ressentir un au-delà que le visible ne peut dévoiler. Le lien entre ces considérations modernistes et la vision de Stanley Kubrick est manifeste : dans les deux cas, il s'agit de dépasser la croyance en la capacité du cinéma, et par extension du visible, à révéler la réalité elle-même.

La photographie de fin de *Shining* présente des liens de parenté très forts avec celle de *Blow Up* : chez Kubrick aussi, le spectateur est mis face à une représentation marquée par le manque. Voir Jack évoluant en 1921 ne permet pas d'accéder à une quelconque réalité, puisque le visible s'inscrit alors à l'encontre du savoir spectatoriel le plus évident (Jack existe en 1980). Le voir ne permet pas de faire sens du réel, mais démontre au contraire une insuffisance du visible dont la manifestation semble déterminée par une logique surnaturelle. Cependant, alors qu'Antonioni fait écho à l'absence de profondeur propre au cinéma afin d'en souligner les limites, l'image kubrickienne est au contraire tout en profondeur. C'est par la profondeur de champ, nous l'avons vu, que se déploie l'insuffisance du visible, tant celle-ci produit une sensation d'irréalité. Pour Kubrick comme pour Antonioni, la profondeur du cinéma est trompeuse et génératrice d'opacité.

[282] Propos recueillis par Aldo Tassone et cités dans Thoret, Jean-Baptiste, *op. cit.*, 2002, p.80.

- L'interrogation maniériste de Stanley Kubrick

La façon dont Kubrick envisage la profondeur cinématographique le rapproche ainsi d'Antonioni, mais également des cinéastes qui poursuivront dans son sillage, ces maniéristes (Brian de Palma ou Dario Argento notamment) qui retravaillent inlassablement les formes cinématographiques afin d'en interroger le rapport au réel. Dans son livre consacré à Argento (qui, avec *Les Frissons de l'Angoisse*, 1975, réinvestit explicitement l'interrogation de *Blow Up*), Jean-Baptiste Thoret définit le maniérisme cinématographique, à la suite du mouvement pictural auquel l'appellation fut empruntée, comme « un art *à bout de souffle* n'ayant comme avenir que la reprise, la citation ou la distorsion d'œuvres préexistantes »[283]. Chez Argento, il s'agit de plonger « au fond [des images], cherchant obstinément à développer en elles un manque fantasmé. Pour lui, le désir de volume s'oppose à l'expérience de la planéité et constitue la traduction figurative d'un *rêve de profondeur* [...] une descente à l'intérieur de l'image »[284]. Bien que Kubrick ne soit pas un cinéaste de la citation, il partage avec les maniéristes une même façon d'investir l'image, de la pénétrer, de l'épuiser, d'aller au-delà du manque de la représentation, et, par là-même, au-delà du manque de la réalité visible ; ce désir de pénétration de l'image, visant à atteindre quelque réalité supérieure, est néanmoins, nous l'avons vu, condamné à l'échec.

Peu de citations chez Kubrick, mais un travail de répétition acharnée de formes, jusqu'à épuisement. Chacun de ses films semble entièrement structuré autour d'une forme, retravaillée à l'extrême (qu'il s'agisse d'approcher la forme, de la pénétrer, de la détruire ou de la conquérir ; comme si, ce faisant, personnages et grand imagiers espéraient parvenir à atteindre une réalité supravisible) : le monolithe dans *2001*, l'oeil dans *Orange Mécanique*, le cadre dans *Barry Lyndon,* le labyrinthe dans *Shining* ou encore l'architecture fonctionnaliste à la géométrie aride de *Full metal Jacket* et le masque dans *Eyes Wide Shut*. Toutes ces formes ont en commun d'être une surface, un écran réfléchissant son impénétrabilité au spectateur avide de la traverser, comme autant de barrières opaques définissant ce par-delà quoi la profondeur de champ ne parvient à s'aventurer, autant de surfaces témoignant du manque du visible, de l'impossible désir de pénétration de l'oeil

[283] *Ibid.,* p.110.
[284] *Ibid.,* p.10.

humain, comme de l'oeil de la caméra. Ces formes remettent ainsi en cause le principe de transparance associée à l'ultravisibilité de chaque film : tout est nettement visible, mais le visible est intrinsèquement opaque et semble dissimuler une réalité supravisible (***ill.01***).

Thoret analyse la façon dont le cinéma d'Argento se construit autour de la dialectique entre « la surface et la profondeur, autrement dit l'apparence et le secret »[285]. « Chez Argento, explique-t-il, la profondeur devient perspective métaphysique : on a beau creuser, gratter, détruire, déchiffrer, interpréter, le secret n'existe pas. Le monde et ses images sont impénétrables »[286]. Et le critique de poursuivre :

> Le fantastique métaphysique [...] apparaît comme une catégorie du réel, une modalité de sa présence au monde [...] il s'agit de hisser à la surface ce qui est sourd en elle [...] ce que Paolo Baldacci appelle de belle manière une sensation de '*profondeur habitée*'.[287]

Kubrick partage ainsi avec le geste maniériste d'Argento un questionnement métaphysique lié au manque que recèle le visible, la sensation d'un hors-champ à l'intérieur du champ. « L'énigme métaphysique n'est pas transcendante mais immanente, elle ne renvoie pas à quelque chose d'étranger qui ferait irruption dans le réel, mais à quelque chose de profondément ancré en lui »[288]. Il en est ainsi du monolithe de *2001 : L'Odyssée de l'espace*, initialement envisagé par Clarke comme un cube s'ouvrant pour laisser apparaître un écran contenant des instructions précises permettant à l'espèce humaine d'évoluer[289], avant que Kubrick n'en fasse un objet de pure matérialité, recelant néanmoins une sensation de 'profondeur habitée'.

---

[285] *Ibid.,* p.13.
[286] *Ibid.,* p.20.
[287] *Ibid.,* p.77.
[288] *Ibid., p.76.*
[289] Kubrick Stanley et Clarke Arthur C., *2001 Screenplay*, 13/10/65, p. a17. SKA UAL, SK/12/1/2/3. Durant *L'aube de l'humanité,* par exemple, l'écran aurait montré aux hominidés une image d'eux-mêmes mangeant de la viande pour les inciter à devenir carnivores.

- Apparences et profondeur

Une dialectique entre apparences et profondeur ne cesse ainsi de se décliner dans les films de notre corpus, révélant par là-même la spécificité du rapport kubrickien à l'angoisse métaphysique du manque du réel. *2001: L'Odyssée de l'espace* est ainsi une quête de profondeur, tant spatiale que temporelle. Le pouvoir de représentation du cinéma s'étire dans ses retranchements, nous l'avons vu, jusqu'à se heurter à ses propres limites, que le monolithe symbolise. Rectangle plat et opaque, pure surface réfléchissante, le monolithe est un écran noir marquant l'impossibilité de toute pénétration, de tout approfondissement. En ce sens, il symbolise la rupture du pacte que décrit Daney : il est la forme pure renvoyant le cinéma (et l'oeil) à leur propre incapacité à représenter le réel au-delà des apparences. Irruption de cet au-delà, le monolithe fait vaciller la représentation filmique et permet d'envisager le manque du visible. C'est néanmoins grâce au contact de ce manque que les personnages évoluent, suggérant, nous l'avons vu, qu'il est nécessaire de reconnaître les limites de la perception humaine afin de pouvoir évoluer. A l'inverse du constat désabusé de Daney relatant la planéité froide de l'écran du cinéma moderniste, le regard, chez Kubrick, doit affronter l'opacité du monolithe pour pouvoir évoluer.

L'obsession formelle d'*Orange Mécanique* répond à celle de *2001*. La profondeur cinématographique ne laisse pas entrevoir une quelconque angoisse métaphysique quant au statut du réel, car elle semble découler de l'oeil d'Alex. La figure du zoom arrière démarrant de son oeil écarquillé par laquelle s'ouvre le film le montre : la profondeur découle du regard lui-même, qui paraît créer le visible alentour. Elle devient ainsi l'image du monde comme représentation : la tridimensionnalité cinématographique, illusoire, suggère dans *Orange Mécanique* que le regardant est un créateur de mondes subjectifs auxquels il donne une profondeur. Demeure, néanmoins, l'opacité de l'oeil lui-même, renvoyant le cinéma à une métaphysique irreprésentable sur laquelle nous nous attarderons ci-après : l'intériorité pure. L'œil d'Alex, créateur d'un visible habité de sa subjectivité, est néanmoins source d'une angoisse liée à l'impénétrabilité de son moi. Qu'y a-t-il, tapi par-delà l'œil monstrueux puis meutri d'Alex ? Plus la subjectivité du personnage semble inonder le réel, et plus la réalité de son intériorité paraît échapper au visible. Les divers zooms sur l'œil d'Alex maintenu artificiellement ouvert lors du traitement Ludovico, si douloureux au regard, suggèrent que l'œil n'est pas tant le miroir de l'âme que l'écran opaque montrant la conscience

comme une présence métaphysique défiant toute représentation. L'échec du traitement Ludovico à véritablement transformer Alex marque l'impénétrabilité de la subjectivité de ce dernier. Meurtrir l'œil du protagoniste permet d'altérer son corps physique (désormais incapable d'exercer la moindre violence), mais n'atteint pas sa conscience, Alex demeurant profondément inchangé au cours du film. L'œil, symbole traditionnel d'accès à l'âme, marque au contraire dans *Orange Mécanique* l'inaccessibilité de l'intériorité se tapissant derrière cette barrière physique.

Peu de films ont autant exploré la bi-dimensionnalité du cinéma que *Barry Lyndon*. En transformant chaque scène en tableau vivant, Kubrick envisage la possibilité d'un film de l'apparence pure, où la forme fait été de sa propre impénétrabilité. Entraînant toute la profondeur filmique dans un devenir-cadre, le film oppose sans cesse son opacité à toute tentative de pénétrer son univers. Toute profondeur est anéantie, grâce notamment à cette figure stylistique qu'Esquenazi, s'inspirant de Naremore, nomme « zoom coagulant », ce zoom arrière qui aplatit l'image et en souligne la bi-dimensionnalité : « le zoom coagulant représente un signe cinématographique d'une efficience impérieuse, qui pétrifie le défilé des troupes anglaises ou bien dans d'autres scènes Lady Lyndon dans son bain [...] dans des vignettes définitives »[290]. Cette force d'aplanissement marque le désir du personnage de se cloîtrer dans un monde de surface, dans une apparence protectrice qui paraît néanmoins fort fragile. Le film, loin de permettre au spectateur de gratter par-delà les apparences, ne cesse de faire de la surface la matière protectrice et isolante grâce à laquelle le réel disparaît. Soit le triomphe des apparences et de la surface, surchargées de motifs et de décorations, comme stratégie de résistance pour combler, et nier, le manque du visible. Le projet filmique tout entier est construit sur la mise en scène de sa propre planéité, toute métaphysique devenant impossible : en cela, *Barry Lyndon* est le seul film kubrickien à mettre en scène la rupture du pacte cinématographiqe dans la perspective désabusée qui est celle de Daney. Dans *Barry Lyndon,* le visible ne manifeste pas de manque car tout n'est que surface, décorative et étouffante.

Dans le labyrinthe du *Shining,* l'exploration des couloirs, des salons, marque à l'inverse un trouble métaphysique manifeste. Les profondeurs semblent littéralement habitées, puisqu'une présence semble se tapir derrière chacune des innombrables portes. Les miroirs, surfaces planes créant l'illusion de la tridimensionnalité, soulignent la fausse tridimensionnalité de l'image

[290] Esquenazi Jean-Pierre, *op. cit.,* 2017, p.123.

cinématographique, reflet d'une quête de profondeur illusoire tant l'envers des apparences de l'Overlook ne cache que davantage d'illusions. Pris de l'autre côté du miroir, Jack ne voit plus que les profondeurs labyrinthiques de l'Overlook ne représentent pas la réalité, dépouillée de la facticité des apparences, mais une couche d'illusion supplémentaire, l'illusion des profondeurs qui attend chaque personnage cherchant à pénétrer par-delà la surface du monde. Se perdant dans les profondeurs, Jack, à son tour, échoue dans la planéité d'une photographie. Analysant l'orientation métaphysique du complot labyrinthique des films d'Argento, Thoret décrit la nécessité « [d']atteindre le coeur du monde, là où tout se noue [...] découvrir ce qui se trame en lui, et donc *au-delà des images* qu'il produit »[291]. Or « chez Argento, plus besoin de point central et physique, puisque le centre est partout »[292]. La logique de *Shining* est similaire, la croyance en un centre condamnant Jack à être pris au piège d'une nouvelle couche d'illusion.

A trop chercher à pénétrer le dédale de l'Overlook, le personnage ne voit pas qu'il ne s'agit que d'un faux-semblant, qu'arpenter ses profondeurs ne le mènera jamais vers le centre du réel tant espéré. Derrière les apparences, davantage d'illusions. Cette croyance en un centre du labyrinthe, en une possible ubiquité du regard capable d'entièrement englober les lieux, ne mène qu'à l'illusion de la lucidité, que le film représente comme la plus puissante des illusions. Roger Luckhurst remarque que « le livre de King met l'accent sur la verticalité [tandis que] la métaphore du film ne porte pas sur ce qu'il y a au fond, mais sur ce qui nous attend derrière le tournant du labyrinthe »[293]. Dans ce dédale, seul Jack (dont nous avons mentionné le regard perçant et l'attitude sarcastique suggérant une lucidité à même de voir par-delà le vernis du monde) semble fonctionner selon l'illusoire dichotomie opposant apparences et réalité. L'apparente lucidité de Jack devient l'hubris d'un regard se croyant capable de percer les apparences pour pénétrer la réalité du monde, et, peut-être, en devenir le centre : or le propre des profondeurs de l'Overlook est de n'avoir pas de fond, pas de centre. Son labyrinthe n'est pas un accès à une réalité plus vraie que les apparences, mais une force déréalisante réflechissant l'impossibilité des personnages à pénétrer le réel.

Danny et Wendy, à l'inverse, semblent s'épanouir dans le dédale labyrinthique de l'Overlook. La capacité de Danny à remettre en cause les apparences grâce à la lucidité surnaturelle du shining ne l'entraîne pas en quête d'un réel ontologique, plus vrai car plus horrible. Les profondeurs

[291] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 2002, p.140.
[292] *Ibid.,* p.141.
[293] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.17.

labyrinthiques sont au contraire abordées comme un terrain de jeu gigantesque, terrifiant mais fascinant car envisagé comme un trompe-l'œil ludique, à l'image de l'illusion cinématographique qui ne se fait alors plus image du réel mais exploration d'une virtualité. Ainsi, Danny et Wendy ne cherchent jamais à atteindre le centre de cette structure labyrinthique : lorsque les personnages jouent dans le labyrinthe à l'extérieur de l'hôtel, ils parviennent à en atteindre le coeur, mais il s'agit d'un coeur ouvert sur tous les côtés, non pas un centre mais une invitation à se perdre à nouveau dans une multiplicité de nouvelles profondeurs inexplorées (***ill.02***). Seul le comportement sérieux du père, déterminé à atteindre une position d'ubiquié clairvoyante, provoque un véritable danger. Face au manque des apparences, seule l'acceptation des limites intrinsèques du visible permet de ne pas succomber dans des profondeurs factices. Celui qui cherche à établir la stabilité ontologique du réel est voué à succomber à l'illusion. Le regard du spectateur, associé aux plans en hélicoptère, aux plans en steadicam ou aux plans subjectifs perceptuels montrant l'exploration de tel ou tel personnage, est lui aussi mis face à un labyrinthe qu'il peut soit considérer comme un dédale d'illusions à creuser et à pénétrer, soit comme un gigantesque terrain de jeu, pure force de perturbation venant faire osciller le réel, en révéler les limites et la facticité, sans néanmoins prétendre en révéler une quelconque réalité cachée. Parcours de Jack, qui meurt de froid dans le labyrinthe et se retrouve figé au centre d'une illusion, ou parcours de Danny qui, pour mieux tromper son père, revient sur ses pas et utilise la facticité des apparences (les traces de pas dans la neige) à son avantage.

Nous l'avons vu, la posture d'ultra-lucidité de Joker dans *Full Metal Jacket* est comparable à celle de Jack dans *Shining*. Au milieu d'une rangée de Marines s'étendant dans les profondeurs rectilignes du camp d'entraînement de Parris Island, Joker, dès le début du film, adopte la posture distanciée de l'homme conscient que son expérience militaire n'est que facticité, une gigantesque farce destinée à conserver l'illusion de contrôle et de maîtrise de la réalité. Face à l'atmosphère surréaliste induite par Hartman, Joker ne s'y trompe pas et entraîne la scène de formation des soldats (scène prototypique de tout film de guerre) vers le terrain de l'ironie distanciatrice : « Est-ce que c'est toi, John Wayne ? Est-ce que c'est moi ? » Joker agit ainsi lui-même comme une force distanciatrice, renvoyant les personnages à leur condition d'acteurs, et leur monde à celle de simple décor factice. Pris dans une telle conscience d'artificialité, Joker est celui qui cherche à voir, à renvoyer l'Homme à sa dualité jungienne, à observer par-delà le théâtre du monde. Une fois au Vietnam, sa quête le pousse ainsi à poursuivre une entreprise de destruction guerrière, comme si,

à nouveau, celle-ci pourrait mener vers une quelconque réalité ontologique. Ainsi, autant que le meurtre de la sniper vietnamienne à la fin du film, dont nous avons vu qu'il reste hors champ, c'est la destruction du décor qui semble exprimer le besoin de lucidité de Joker. Le décor employé par Kubrick (une usine à gaz désaffectée au bord de la Tamise) permet au réalisateur de se livrer à une véritable entreprise de démolition, filmique et profilmique.

Lors de leur exploration de la ville de Hué, qui occupe le dernier tiers du film, les personnages sont confrontés à l'impossibilité de percer le réel au-delà de ses apparences, d'en atteindre le coeur véritable. Lors de la dernière scène, le décor tout entier est en proie aux flammes, mais cette destruction, faisant vaciller l'image et teintant le monde d'une lueur mystérieuse et terrifiante, ne fait que le déréaliser davantage. Une fois la facticité des apparences détruites, seul demeure le néant. Dans *Full Metal Jacket*, la profondeur de champ déréalisante ne s'oppose pas à une quelconque réalité ; l'exigence de lucidité de Joker ne fait que dévoiler davantage le monde comme représentation (***ill.03***). Dans ce film, comme dans *Eyes Wide Shut*, la quête de profondeur des personnages démontre l'impossibilité de jamais atteindre un réel dépouillé de toute illusion. L'angoisse métaphysique du réel semble inscrite dans l'oeil humain et ne peut être apaisée en poussant davantage par delà l'opacité du monde physique. La tridimensionnalité illusoire de l'espace cinématographique permet ainsi de représenter la force illusoire inscrite au fond de la subjectivité.

Le rapport au visible précedemment analysé dans *Eyes Wide Shut* paraît ainsi le point culminant d'une tendance maniériste chez Stanley Kubrick, en germe dès *2001* mais véritablement développée lors de ses trois derniers films. Bill, confronté à l'opacité du visible, cherche à découvrir une multitude de « secrets derrière la porte », secret sexuel et fantasmatique, secret identitaire ou complotiste. Les profondeurs qu'il explore ne font cependant que réfléchir leur propre impénétrabilité. Thoret reprend la métaphore deleuzienne du pli pour définir le pressentiment du manque métaphysique à l'œuvre chez Argento : « le monde apparaît de fait indissociable de sa doublure »[294]. Au fond du manoir Somerton, c'est au pli du réel qu'est confronté Bill, tant le centre secret tant espéré se révèle une nouvelle couche d'opacité. Dès lors, ce pli contamine non seulement le visible (sensation de manque à combler, de hors-champ contenu dans chaque image)

[294] *Ibid.,* p.116.

mais le récit filmique tout entier. La structure en miroir de la narration fait se replier le récit autour de ce manque central, de ce pli du réel que Bill, souhaitant conjurer, ne fait qu'épaissir.



Ill.01 : Formes opaques qui, en dépit de l'ultravisibilité de l'esthétique kubrickienne, marquent l'impénétrabilité du visible



Ill.02 : Le labyrinthisme tentaculaire d'un monde opaque dénué de centre, source de jeu et de plaisir pour Danny et Wendy



Ill.03 : Par-delà la facticité du visible, rien

2.3.5. Abîme du réel et mise en abyme

- L'orchestration musicale révélatrice d'un rapport à l'illusion

La structure en miroir d'*Eyes Wide Shut* permet à la fin du film de renvoyer à son début[295]. La déclaration d'amour éternel de Bill à sa femme (via le terme « pour toujours », qui effraie cette dernière) suggère la possibilité d'une régression du personnage qui, finalement incapable d'atteindre le cœur ontologique du réel, se replierait dans le réconfort des apparences factices. Une telle lecture est renforcée par la connotation du mot « toujours » (*"forever*''), qui évoque les fins de contes de fées, tandis que les couleurs chaudes et chatoyantes du magasin de jouet décoré pour Noël renforcent cette féérie. Mais, bien que non assurée, l'évolution de Bill est néanmoins possible. Réintégré dans son quotidien d'origine, le personnage est désormais libre de constater la part d'illusion du monde qui l'entoure ; la réalité est certes inaccessible, mais reconnaître les limites du visible en tant que modalité d'accès au réel peut, en soi, représenter une évolution majeure. Refusant le mot « toujours », Alice semble capable de protéger son couple de l'enfermement dans l'illusion qui fut à l'origine de leurs péripéties. Dès lors, le visuel factice dans lequel évoluent les personnages peut se fondre en un flou irréel mais chaleureux, suggérant que les personnages peuvent jouir des apparences bien qu'ils connaissent désormais leurs limites. La facticité de la scène n'empêche ainsi pas l'impression de bien-être qui s'en dégage, à l'image du bonheur réel et spontané qui se lit sur les traits de Helena, la fille du couple qui arpente les rayons de jouets.

Le retour de la valse de Chostakovitch, aux accents fin de siècle crée, selon Rémy Sanvoisin, « cette idée de personnages tournoyants dans des divertissements pascaliens, refusant de voir le cataclysme proche »[296]. L'association entre valse et divertissement pascalien n'est cependant perceptible que lors de son occurrence finale. Ce n'est qu'après les péripéties du film et la remise en question des schèmes perceptuels de Bill que cette musique peut être associée au monde des apparences : lors de sa première occurrence, si précoce dans le film, le spectateur ne dispose pas

[295] McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.32.
[296] Sanvoisin Rémy, *op. cit.,* 2014, p.31.

de suffisament d'indices pour former une telle hypothèse. Ainsi, la boucle d'*Eyes Wide Shut* ne suggère pas tant une stase, un retour à l'identique, qu'un changement radical quant au regard porté sur le monde (ce monde étant, lui, resté identique). L'élément musical est le même, mais son appréciation a changé pour le spectateur, tout comme l'appréciation du monde a changé pour Bill. Fort de la conscience du caractère illusoire et fragile du monde qui les entoure, le couple peut néanmoins espérer se ressouder, non pas en s'aveuglant face à ce fait mais en l'acceptant. A son image, le spectateur, à la fin du film, est libre d'apprécier la beauté de la valse tout en reconnaissant désormais la facticité qui lui est associée (le commentaire de Sanvoisin, suggérant le caractère purement ironique du retour à Chostakovitch, semble faire fi du plaisir mélomane que ce retour inspire pourtant naturellement). Il s'agit par conséquent de jouir d'une perception dont les limites sont cependant désormais connues.

Ainsi, le fait que les films de notre corpus mettent en scène les limites perceptuelles de l'être humain, et par conséquent les limites du caractère potentiellement révolutionnaire du cinéma, ne signifie pas que l'esthétique du cinéaste est profondément pessimiste. Si la subjectivité humaine est une entrave face à la réalité, si toute perception est nécessairement partiellement illusoire puisque biaisée par cette subjectivité, si, enfin, la réalité du monde dépasse infiniment ce que l'Homme est capable d'en percevoir, reconnaître cet état de fait, suggère le réalisateur, n'est pas nécessairement synonyme de désespoir.

Une logique similaire justifie la réapparition du *Beau Danube bleu* lors du générique de fin de *2001 : L'Odyssée de l'espace*. La conception de Sanvoisin quant au caractère ironique d'une telle répétition mènerait à la considérer comme le symbole entraînant le spectateur vers un retour au monde des Hommes modernes et de leurs divertissements technologiques, tels que mis en scène lors du ballet spatial pendant la première occurrence de la valse. Une telle lecture suggèrerait une remise en cause de la révolution perceptuelle mise en scène lors du dernier chapitre du film (« une telle évolution n'est pas pour maintenant, et il est désormais temps de revenir au monde moderne et à ses aveuglements », suggèrerait ainsi Kubrick). Entre-temps, néanmoins, la révolution perceptuelle du film a poussé le spectateur à s'interroger sur le divertissement que peut représenter sa perception quotidienne du monde ; désormais, celui-ci doit quitter le film et revenir au quotidien, fort du savoir que celui-ci ne représente qu'une infime portion du réel (savoir que le regard caméra du foetus astral sur lequel se clôt le film achève d’ancrer profondément dans la mémoire du

spectateur). Dans les deux films, le retour de la valse est ainsi empreint de la conscience quant à l'existence d'une altérité perceptuelle, précédemment symbolisée dans les deux cas par la musique atonale de Ligeti, qui selon Sanvoisin a la « capacité à représenter au sens stricte une altérité, une réalité insidieuse, [...], une structure profonde et insondable »[297]

La conclusion optimiste des deux films est ainsi symbolisée par la musique. A l'inverse, dans *Shining*, nulle valse ne fait contrepoint à l'au-delà représenté par Penderecki et Ligeti : la musique accompagne cette fois Jack dans sa folie, causée par son acharnement à creuser par-delà les illusions. Au contraire, l'absence de musique atonale dans *Orange Mécanique* et *Barry Lyndon* souligne la volonté effrénée des personnages de conserver le règne des apparences, et la croyance en un monde auto-centré. Dans le premier film, la réorchestration synthétique de morceaux classiques (au premier rang desquels le morceau d'ouverture, réinterprétation par Wendy Carlos de *Musique pour les Funérailles de la Reine Mary* de Henry Purcell) suggère l'enfermement d'Alex dans un monde auto-centré dont les illusions ont des conséquences pernicieuses et malsaines, tandis que le retour de Beethoven (dans une orchestration classique) à la fin du film marque au contraire le retour triomphal de la jouissance nihiliste et illusoire d'Alex, qui semble un véritable soulagement face à la révolution perceptuelle forcée du traitement Ludovico. Dans le second, la société entière semble prise dans une surenchère effrénée de divertissements que soulignent les divers morceaux d'époque, bien que le leitmotiv tragique de la sarabande de Haendel indique que l'enfermement dans ce monde illusoire ne peut qu'avoir une issue tragique.

- ***Barry Lyndon*** **et l'enfermement inconditionnel dans l'illusoire : un manque de réflexivité**

Barry Lyndon exemplifie ainsi la tragédie d'une humanité se refusant de faire face au caractère illusoire et artificiel du monde qu'elle se crée. Selon Michel Ciment, les films de Stanley Kubrick ont en commun de décrire un monde d'ordre au bord du chaos[298]. De même, nous l'avons vu, tous

[297] *Ibid.,* pp.46-49.

[298] Ciment Michel, *Philosopher avec Stanley Kubrick :* Barry Lyndon, « Les chemins de la philosophie », France culture, 10/10/2013.
https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosopher-avec-stanley-kubrick-barry-lyndon (dernière visite le 29/08/2018)

articulent un lien entre le maintien d'un monde auto-centré illusoire et une confrontation à un événement perçant l'illusion, qui pousse les personnages à contempler l'abîme se dissimulant derrière leur univers perceptuel quotidien. Dans *Barry Lyndon* (comme dans *Orange Mécanique*), cependant, cette déréalisation ne prend pas, tant les personnages s'acharnent à maintenir le simulacre d'un monde de surface. Le règne des illusions se maintient malgré son apparente fragilité. Dans *Barry Lyndon*, le visible est ainsi de plus en plus surchargé (au fur et à mesure que Barry progresse dans l'échelle sociale) d'œuvres d'art caractéristiques des divers mouvements (baroques et rococos), dominants dans l'Europe du XVIIIe siècle et caractérisés par une flamboyance et une surcharge visuelle qui, dans le film, trahissent le désir d'enfermement des protagoniste dans des divertissements pascaliens, monde d'illusions semblant à la fois fragile et claustrophobique que Kubrick qualifie de « cage dorée »[299].

Dans *Barry Lyndon*, le spectateur est incité à percevoir tant la fragilité de ce monde, création d'une humanité désireuse de s'enfermer dans une bulle protégée de l'extérieur, que la dangerosité d'un tel enfermement (lorsque commence la déchéance de Barry, le manoir Lyndon prend des atours de plus en plus sépulcraux et sublimes, la profusion des divertissements renvoyant l'Homme à sa propre petitesse[300]). En outre, les références à la Révolution Française agissent, nous l'avons vu, comme autant d'indices proleptiques quant à l'impossibilité de maintenir éternellement ce règne des apparences. Sentiment également propagé par les nombreuses scènes à la bougie, dont la subtile lumière semble faire vaciller la solidité des décors et révéler la fragilité des fondements de ce monde, d'ordinaire si immuable. Les immenses salons des châteaux font figure de décors en carton-pâte, les personnages qui s'y tiennent, poudrés, blafards et immobiles[301] (ils évoquent les visages recouverts de poudre de riz des acteurs de kabuki), y paraissant d'autant plus théâtraux (***ill.01***).

[299] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.172.

[300] Les constructions associées au monde aristocratique qui, dans *Barry Lyndon,* semblent écraser les personnages, évoquent la grandeur sublime qui est, pour Edmund Burke, un sentiment provoqué par une nature grandiose, renvoyant alors l'humanité à sa propre petitesse. Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 1757. http://www.bartleby.com/24/2/327.html (dernière visite le 16/06/2018)
Faire de l'architecture une source de sublime dans *Barry Lyndon* agit ainsi telle l'ultime évocation de l'hubris d'aveuglement des Hommes se faisant écraser par une cage dorée pourtant sensée les divertir de leur propre petitesse.

[301] La quasi immobilité des personnages se justifie par les limitations techniques imposées par les conditions d'éclairage de la scène, chaque mouvement brusque risquant de provoquer un effet de flou. En permettant de souligner la théâtralité de ces scènes, ces contraintes s'inscrivent néanmoins pleinement dans l'esthétique du film.

Malgré l'absence d'alternative à ce monde de divertissement, que nul personnage ne semble désireux de percer à jour, *Barry Lyndon* souligne ainsi l'artificialité de la réalité dans laquelle les êtres évoluent. Bien que la théâtralité de ce monde en révèle la fragilité, le jeu de tous les acteurs du film demeure naturaliste, car fidèle à la gestuelle et à la diction associées à la représentation de la haute société du XVIIIe siècle. La théâtralité participe d'une stratégie réflexive soulignant le caractère artificiel du monde diégétique mais les personnages agissent comme des membres à part entière de cette diégèse, sans manifester la conscience de son statut fictionnel. Lorsqu'après la mort de son fils, Barry commence à porter un regard épuisé et écoeuré sur le monde qui l'entoure, aucun élément ne vient pourtant indiquer la possibilité d'un au-delà de cet enfermement diégétique, contrairement aux autres films de notre corpus. Ne repoussant pas les limites de son enfermement dans un monde ouvertement fictionnel, le personnage ne peut que se reclure davantage dans la prostration, ce que Ryan O'Neal souligne en figeant progressivement ses traits en une expression de mélancolie détachée du monde. De même, Lady Lyndon demeure enfermée dans le cadre diégétique de son monde ; sa seule possibilité d'en réchapper (le suicide) ayant échoué, son personnage arbore une mélancolie immuable, Marisa Berenson supprimant toute expressivité, suggérant une désubjectivation que confirme la voix-over, qui explique que « Milady […] sombra dans la piété avec une ferveur telle, que par moments, on eût pu la croire folle ». Prisonnière d'un monde illusoire et clos, Lady Lyndon semble chercher dans la religion l'échappatoire d'une métaphysique, et abandonne ainsi le cadre de son environnement matériel pour n'y laisser qu'une enveloppe vide.

Si tous les films de Stanley Kubrick incluent des questionnements méta-filmiques soulignant le caractère fictionnel du monde observé par les spectateurs, il s'avère par conséquent nécessaire de distinguer les acteurs produisant un méta-jeu et ceux dont l'interprétation plus naturaliste donne lieu à des personnages enfermés dans une théâtralité qu'ils ne voient pas ou dont ils ne peuvent s'extraire. Les seconds, dont les Lyndon sont l'exemple prototypique, soulignent leur enfermement à l'intérieur des barrières d'un monde fictionnel non reconnu comme tel, et symbolisent l'impossibilité de dépasser la théâtralité de la surface, la facticité de leur monde auto-centré.

Le jeu naturaliste des acteurs de *Barry Lyndon* suggère qu'aucun personnage ne parvient à voir par-delà les apparences ; pour autant, ces mêmes interprétations peuvent donner aux spectateurs le sentiment d'une représentation d'inspiration delsartienne, où les personnages

semblent se figer dans un ensemble de poses artificielles qui suggéreraient une certaine distance réflexive de leur part. François Delsarte, pédagogue français du XIXe siècle, a établi une « grammaire » gestuelle, dont l'ambition était d'associer chaque état mental à un geste fixe, comme l'expliquent Cynthia Baron et Sharon Marie Carnicke : « Le théoricien du mouvement français a approfondi le concept de geste interprétatif, en se concentrant sur la relation entre signes extérieurs et états mentaux »[302]. Le répertoire de gestes classifiés par Delsarte propose ainsi une association rigide entre l'expression d'un geste et l'émotion correspondante. A diverses reprises, les personnages semblent figés dans une posture expressive criante de théâtralité, créant un effet de distanciation pour le spectateur, tant ces stratégies d'expression émotionnelle semblent artificielles au vu des sensibilités des spectateurs contemporains (Christian Viviani rappelle à ce titre que la tradition delsartienne du geste éloquent a rapidement disparu du cinéma américain, car jugée trop artificielle : « dès le muet [le cinéma américain] propose une manière d'être plus naturelle, plus sobre, adaptée à l'intimité créée par la caméra »[303]).

Pensons par exemple aux poses maniérées que prennent Barry et le capitaine Quinn avant de se battre en duel, dont on comprend qu'elles sont censées évoquer la noble fierté des personnages, ou encore celle que prend le chevalier de Balibari lorsque celui-ci est introduit pour la première fois : d'abord filmé de dos lors de l'arrivée de Barry, un long plan moyen offre aux spectateurs le loisir d'observer ce personnage, interprété par Patrick Magee, en train de déjeuner. Ses vêtements excessivement précieux, son visage maquillé à l'extrême, ses fausses mouches et son bandeau à l'œil droit suggèrent un personnage bouffon, figé dans une expression caricaturale d'un état mental propre à la préciosité de la haute société du XVIIIe siècle. Si cette introduction prête à rire, la réaction de Barry désamorce la réception du spectateur puisque le personnage, contre toute attente, fond en larmes, ému de revoir un compatriote irlandais selon la voix-over. Ainsi, si la posture delsartienne du personnage évoque pour le spectateur une caricature de la société aristocratique, la réaction de Barry ne suggère pas la moindre distance réflexive : peut-être le personnage voit-il dans les attitudes de son compatriote une simple expression de noblesse de caractère, suggérant ainsi que la préciosité de Balibari ne se veut pas une caricature des moeurs de son époque. La distanciation réflexive provoquée par les postures delsartiennes des personnages n'apparaît ainsi que pour les

[302] Baron Cynthia et Carnicke Sharon Marie, *Reframing screen performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2008, p.171.
[303] Viviani Christian, *Le magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet.* Aix-en-Provence : Rouge profond, 2015, p.48.

spectateurs qui, inhabitués à voir un film d'époque reproduire fidèlement la gestuelle propre au XVIIIe, peuvent considérer ces prestations comme distantiatrices. En d'autres termes, si inspiration delsartienne il y a dans *Barry Lyndon*, celle-ci vise à fidèlement refléter la réalité d'une société dans laquelle les intéractions sociale étaient excessivement artificielles, et ne brise donc pas le cadre naturaliste dans lequel s'inscrivent les interprétations du film : toute distanciation spectatorielle se fait aux dépens des personnages, et non pas avec leur complicité.

Ainsi, l'effort de réalisme des interprètes permet aux spectateurs de percevoir la théâtralité du monde diégétique, mais suggère également que les personnages eux-mêmes n'atteignent pas la moindre distanciation critique face à la facticité de leur monde. Aucun, nous l'avons vu, ne parvient à s'extraire entièrement de sa condition de personnage prisonnier d'un monde diégétique illusoire. L'absence de tout méta-jeu est donc synonyme de l'absence de remise en cause des clichés de la part des personnages de *Barry Lyndon*. La stratégie de direction d'acteurs qu'emploie Kubrick dans chacun de ses films semble ainsi directement corrélée à la relation qu'entretiennent ses personnages avec leur monde. La capacité de chacun à instaurer, ou non, une mise en abyme reflétant une réaction face à l'artificialité de son monde est ainsi le principal révélateur du désir de lucidité des personnages.

- **Méta-jeu et lucidité**

Dans *Orange Mécanique*, Alex montre dès les premières secondes une capacité à s'extraire de sa condition de personnage, dans un désir de contrôle qui, le poussant à essayer de jouer le rôle d'un metteur en scène, fait trembler les frontières entre monde diégétique et monde réel : alors que le monde semble émerger de sa subjectivité démiurgique (suggérant ainsi que les autres personnages, immobiles dans le Korova Milk Bar, prennent vie par l'intermédiaire de se volonté divine), le personnage s'adresse directement aux spectateurs, qu'il entraîne dans son univers mental histérique et ultraviolent. Néanmoins, il ne manifeste aucun désir de creuser par-delà la surface illusoire de ce monde ; force nihiliste, Alex semble au contraire s'épanouir pleinement dans une théâtralité dont il serait l'acteur principal autant que le metteur en scène. Loin de chercher à

transcender les barrières de son univers diégétique, il tente d'y entraîner le spectateur. Face à la facticité de son univers, Alex réagit par le refus de tout carcan moral : « Qu'est-ce qu'il a de merdique [ce monde] ? » demande-t-il au clochard qu'il s'apprête à battre. Puisque rien n'est vrai, tout est permis et la jouissance peut être totale, semble affirmer Alex. Devenant un agent complice de l'illusion dont il a la conscience lucide (le monde est factice), il doit néanmoins supprimer toute subjectivité concurrente, afin que son délire narcissique puisse s'exprimer pleinement. Le méta-jeu de Malcolm McDowell évoque ainsi un personnage qui, se sachant acteur, décide d'en jouir et de faire du monde le théâtre voué à sa gloire. « D'une certaine manière, il n'existe plus aucune distinction entre l'art (ultra-violence en puissance) et les crimes des Droogs (ultra-violence en acte) »[304], écrit Sam Azulys. « Alex agit comme un artiste de spectacle vivant, un 'performer' qui tente de faire de sa propre vie une œuvre d'art »[305]. Loin de voir sa condition d'acteur évoluant dans un monde factice comme un choc métaphysique, Alex s'en donne à cœur joie : « louque attentivement, frangin », déclare-t-il à Mr Alexander / aux spectateurs avant de violer Mrs Alexander, tandis que son visage au masque monstrueux occupe tout l'écran.

Le méta-jeu de Jack Nicholson, dans *Shining,* et Matthew Modine, dans *Full Metal Jacket,* dépeint également des personnages se sachant acteurs évoluant dans un monde de pure fiction, et se manifeste tant par les citations intertextuelles de Joker dans *Full Metal Jacket* (citant John Wayne) que par la descente dans l'intertextualité de Jack Torrance (mentionnant aussi bien *les trois petits cochons* que des émissions de variété) lors de la seconde moitié de *Shining*. Le méta-jeu de Modine traduit, nous l'avons vu, le désir de Joker de franchir les limites fictionnelles de son univers, d'atteindre une réalité ontologique profonde. En chantant *Mickey Mouse* lors de la dernière scène, le personnage semble néanmoins prêt à retourner à l'intérieur du monde fictionnel des apparences, tandis que son dialogue final accentuant l'expressino d'un « je » narcissique (« Je vis dans un monde merdique, oui. Mais je suis vivant. Et je n'ai pas peur ») marque le triomphe d'une vision auto-centrée. A la fin d'une quête ontologique desespérée, le personnage semble n'avoir plus qu'à réintégrer la comédie des apparences, à laquelle il participait depuis le début bien que s'en faisant le bouffon.

[304] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.93.
[305] *Ibid.*

Dans un mouvement similaire, le méta-jeu de Jack Nicholson (que Naremore résume par « Jack Nicholson joue Jack Nicholson jouant Jack Torrance jouant à 'Jack Torrance est le roi du monde' »[306]) saute aux yeux. Pour Azulys, il est la marque d'un « personnage qui prend conscience de son statut d'être de fiction et finit par l'accepter »[307]. Or nous avons vu que Jack Torrance semble au contraire devenir fou suite à une lucidité excessive le poussant au déni. Il s'avère ainsi nécessaire de distinguer deux temps dans l'interprétation de Jack Nicholson, la rupture trahissant l'évolution de son personnage, d'une quête de réalité ontologique (traduite par le désir ubiquitaire du personnage) vers une jouissance nihiliste de la fiction qu'il découvrit par-delà les apparences (jouissance associée à la logique de déni précedemment analysée). Dès les premières scènes du film, le sur-jeu de l'acteur donnant un air de distanciation ironique à son personnage exprime sa conscience de la facticité du monde qui l'entoure. Tout d'abord empreint de rêves d'objectivité, Jack Torrance est joué par Nicholson avec une emphase théâtrale suggérant le désespoir du personnage se sachant n'être que l'acteur d'un monde factice dont il ne perçoit qu'une surface limitée. Les rictus ironiques de Nicholson, sa voix aimable trahissant des relans d'amertume et de rancune, sa gestuelle douce trahissant une tension musculaire sous-jacente permettent de construire un personnage épuisé de se conformer à la réalité d'un monde qu'il sait illusoire et face auquel il manifeste un désir de hauteur ubiquitaire (Jack cherche à s'associer au point de vue fantomatique). Nicholson surjoue cette tension interne dans le but de dévoiler un homme dévoré par sa lucidité quant aux profondeurs dissimulées derrière la surface du monde.

Lors de la seconde moitié du film (après la rencontre du personnage avec Lloyd), en revanche, le sur-jeu de Nicholson se transforme en un méta-jeu lorsque Jack Torrance pousse vers la citation volontaire, suggérant qu'il est un acteur se délectant de jouer un rôle (***ill.02***). Ainsi, Jack parodie les personnages de films noirs lors de cette première rencontre, à travers les discussions « entre hommes » avec le barman, agrémentées de platitudes machistes (parodie dont la dimension méta-actorale est renforcée par la persona de Nicholson, l'acteur ayant précédemment incarné un héros de film noir dans une relecture moderne du genre, *Chinatown* de Roman Polanski, 1974). Jack Nicholson pastichant Humphrey Bogart, puis Nicholson pastichant Clark Gable lorsque Jack, évoluant dans la soirée fantomatique mondaine, joue aux aristocrates du vieux monde après s'être fait renverser un cocktail sur sa veste par un majordome (« je compte changer de veste ce soir, avant

[306] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.202.
[307] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.253.

le dîner de gala »). Le méta-jeu outrancier de Nicholson traduit ainsi l'acceptation nihiliste et psychotique du personnage qui, suite à un excès de lucidité lui permettant d'être conscient des limitations de son monde, se condamne à devenir un être de fiction, évoluant dans un pur simulacre de surface (qui culmine par son enfermement dans une photographie d'époque).

Les méta-jeux de Nicholson et de Modine soulignent ainsi, non seulement la conscience du statut d'être de fiction de leur personnage, mais également un double mouvement de quête d'ontologie suivie d'une plongée dans la fictionnalité pure, la surface et l'auto-aveuglement. Jouant avec les frontières entre réalité diégétique et extra-diégétique, Kubrick et ses acteurs mettent en exergue la difficulté des personnages à se savoir acteurs d'un monde partiellement illusoire sans pour autant retourner dans l'auto-aveuglement de la pure fiction, ni chercher à tout prix un réel inaccessible. En glissant vers l'auto-parodie, les méta-jeux de Nicholson et Modine évoluent, d'une suggestion quant à la lucidité des personnages, vers une mise en évidence de leur enfermement dans la facticité.

Le jeu des acteurs de *2001,* bien que n'atteignant jamais un tel excès, évolue également. Durant l'essentiel du film, la prestation de tous les acteurs (jouant les humains modernes) peut être caractérisée de sous-jeu naturaliste. Les personnages, très peu expressifs, agissent néanmoins de manière cohérente à leur fonction et à leur statut diégétique, si bien que l'interprétation ne brise jamais la suspension d'incrédulité des spectateurs (l'impassibilité de Bowman et de Poole se justifie par exemple par la monotonie de leur quotidien à bord du *Discovery*). C'est lors de la dernière séquence du film que s'installe une distanciation réflexive. Lors du vieillissement de Bowman en champ-contrechamp subjectif, la présence d'un hors-champ mystérieux créant la sensation d'un au-delà du visible semble devenir palpable pour Bowman, qui n'a de cesse de regarder autour de lui et semble sentir une présence, allant jusqu'à briser le quatrième mur en posant son regard sur la caméra. Selon Falsetto, « la présence des spectateurs est momentanément activée […] Ceux-ci deviennent intensément conscients de leur propre présence, comme si les spectateurs devenaient l'objet du regard de Bowman »[308]. C'est ainsi grâce à une instance de méta-jeu, où le personnage semble, l'espace d'un instant, voir par-delà les limites de la diégèse et se savoir un personnage

[308] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.114.

jouant pour des spectateurs invisibles, que l'émergence de la révolution perceptuelle du personnage est mise en scène (***ill.03***).

La présence du spectateur est bien sûr ici mise en parallèle avec celle des extra-terrestres, qui semblent observer Bowman à son insu (c'est en tout cas l'hypothèse détaillée plus explicitement dans le roman d'Arthur C. Clarke). De cette manière, le monde réel du spectateur est associé à l'au-delà que représentent les extra-terrestres. En ressentant la présence de notre monde, Bowman semble ainsi étendre ses capacités de perception par-delà les frontières du sien. Une fois l'évolution de Bowman terminée, le foetus astral, lors du dernier plan du film, se tourne lentement jusqu'à ce que son regard perce explicitement le quatrième mur et se pose directement sur la caméra.

Dès *2001,* Kubrick fait ainsi de la capacité des personnages à entrevoir par-delà les bornes fictionnelles de leur monde un révélateur de leur lucidité. Le regard caméra dévoile la capacité d'un personnage à percevoir par-delà le cadre, à l'instar de ce regard caméra que Vivian Sobchack, citant Marc Vernet, analyse dans *Le Décalogue* de Krzysztof Kieślowski (1988) : « son intensité directe ne se contente pas de 'briser l'intégrité du cadre filmique, mais agit également comme un témoin du regard'. Le regard du jeune homme dissout le dispositif du cadrage et s'étand au-delà, vers un univers invisible mais pressenti »[309].

De la même manière, dans *Eyes Wide Shut,* nous avons vu qu'à travers un léger regard caméra, mais aussi via la présence de Sydney Pollack, réalisateur devenu acteur jouant un personnage mettant en scène la vie du héros, un discret méta-jeu vient subrepticement remettre en cause le naturalisme dominant de Cruise, suggérant tant la découverte, pour Bill, de l'artificialité du monde diégétique, que l'éventualité d'un au-delà. Si Falsetto considère le regard caméra de Bill comme une preuve de « l'insatisfaction de Kubrick quant au modèle classique d'un cinéma illusionniste »[310], celui-ci permet également de souligner le fait que le personnage est désormais dépouillé de sa croyance initiale dans l'illusion confortable des apparences.

Ces instances réflexives permettent à Bill de rejoindre les spectateurs dans la conscience de sa propre fictionnalité. Pour le spectateur, celle-ci est explicite dès le départ, malgré l'absence

[309] Sobchack Vivian, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004., p.104.
[310] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.133.

d'élément explicitement distanciateurs de la part de Cruise (dont le sous-jeu, sur lequel nous reviendrons, est là encore justifié par le récit), de par la persona de l'acteur lui-même. Cruise offre une performance explicitement à contre-emploi de son image de star physique et héroïque, et incarne un homme présenté comme normal : traversant des problèmes de couple, travaillant pour gagner sa vie, possiblement envieux d'une classe sociale supérieure bien que lui-même aisé, Cruise est loin de son image de héros forgée dans *Mission Impossible* (Brian De Palma, 1996) notamment. Le naturalisme en sous-jeu de l'acteur est ainsi, en soi, un élément réflexif distanciateur pour le spectateur, conscient d'être face à un 'Monsieur tout le monde' idéalisé et fantasmé en tant que vecteur d'identification masculine, un paradoxal 'Monsieur tout le monde' de cinéma. Cette présence de la persona de l'acteur, venant souligner le statut d'être de fiction du personnage, est également accentué de par le désir, entretenu par la promotion du film, d'accéder à l'intimité du couple de stars Cruise/Kidman. Nicole Kidman expliqua ainsi comment le film permet de découvrir l'intimité de son couple réel, lors de sa tournée promotionnelle pour le film, comme ici pour le magazine *Les Inrockuptibles* :

> L'appartement du couple dans le film était conçu sur le modèle d'un appartement que Kubrick avait eu à Manhattan, mais c'est Kidman qui a choisi les livres, la couleur des stores, et elle a même disposé sur la table de nuit de la monnaie, comme Cruise a l'habitude d'en laisser chez eux. Et puis elle y a aussi disposé ses objets à elle, laissant son maquillage dans la salle de bains, éparpillant ses vêtements sur le sol. *"C'est pas très rangé"*, glousse-t-elle, invitant les spectateurs à découvrir ses habitudes privées.[311]

En forgeant de telles attentes, les spectateurs furent ainsi encouragés à percevoir les êtres de fiction conjointement avec la persona de leurs interprètes. Lorsque Bill semble prendre conscience de sa propre fictionnalité, il rejoint par conséquent le spectateur, déjà conscient de la fictionnalité du personnage de Bill tant celui-ci coexiste avec Tom Cruise, suggérant ainsi que le personnage est désormais capable de percevoir la facticité du monde dans lequel il évoluait précédemment.

A l'inverse de Jack, Alex et Joker, le personnage semble néanmoins capable, lors de la dernière scène, de continuer à évoluer dans le monde qui est le sien tout en se sachant personnage de fiction. La teneur naturaliste du jeu de Cruise, ébranlé par ces procédés réflexifs, perdure. En interdisant à son mari de prononcer les mots « pour toujours » lors du dialogue final, Alice semble certes l'empêcher de retomber dans l'auto-aveuglement initial, mais elle semble également protéger Bill

[311] Booth Cathy. *Cruise et Kidman : "Nous savions que le tournage d''Eyes Wide Shut' serait difficile",* in *Les Inrockuptibles*, 01/09/1999. https://www.lesinrocks.com/1999/09/01/cinema/actualite-cinema/cruise-et-kidman-nous-savions-que-le-tournage-deyes-wide-shut-serait-difficile-11229490/ (dernière visite le 17/08/18)

des risques de tomber, à son insu, dans une prestation clichée dénuée de toute distance réflexive, lui évitant de redevenir un être de pure fiction employant les clichés des comédies romantiques hollywoodiennes, voire des contes de fées. L'interprétation subtile de Cruise, naturaliste quoique bénéficiant de saillies auto-réflexives, construit ainsi un personnage qui, grâce à la vigilance critique de sa femme, peut éventuellement prétendre à une forme d'acceptation lucide (Bill, ni aveugle ni rendu fou par son désir de réel, accepte d'évoluer dans ce monde tout en en reconnaissant une part de facticité).

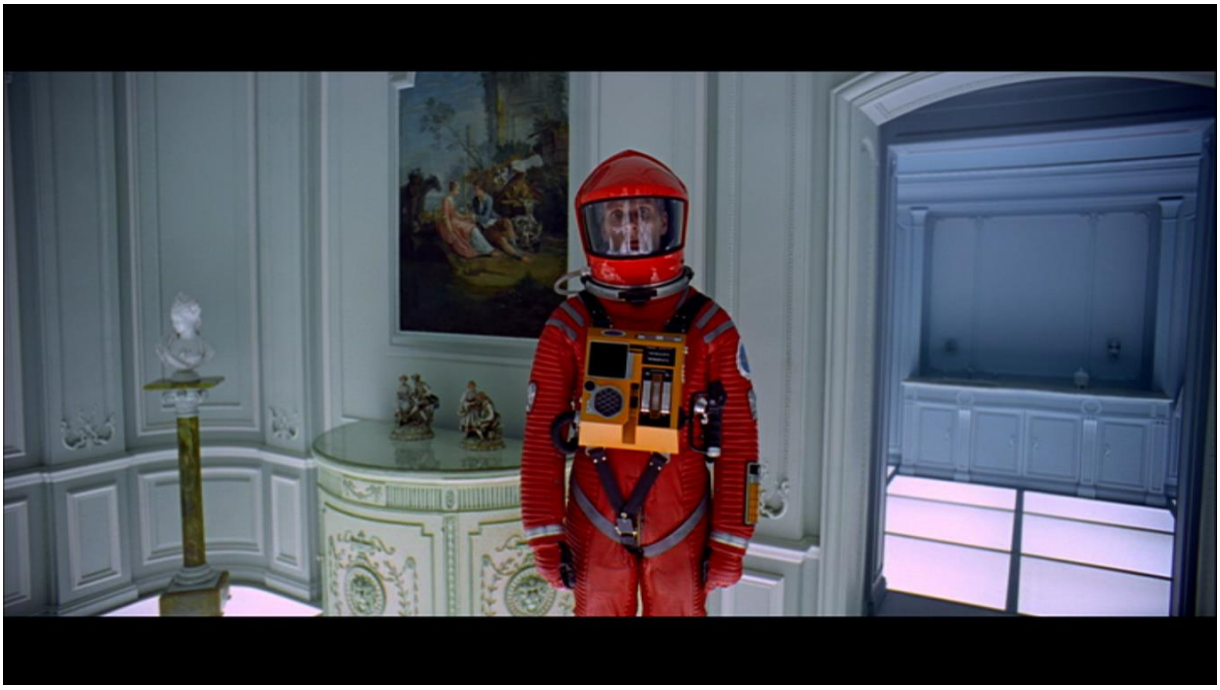
La mise en abyme du jeu d'acteur permet ainsi à Kubrick de dépeindre l'éclatement des illusions naïves. Cet état de distanciation critique s'avère néanmoins extrêmement difficile à tenir et peut mener à l'auto-parodie, traduisant un enfermement dans une illusion encore plus délétère. Celui-ci peut cependant également permettre aux personnages de ne pas sombrer dans une facticité nouvelle, et de parvenir à vivre en acceptant les limitations incombant à la subjectivité humaine. Les stratégies de direction d'acteurs qu'élabore Kubrick pour les films de notre corpus permettent par conséquent de définir un rapport au monde idéal, entre critique réflexive et acceptation des apparences comme seule réalité physique atteignable.



Ill.01 : La surcharge visuelle de* Barry Lyndon *évoque un monde de divertissement qui, à la lueur vacillante des flammes des bougies, révèle son caractère illusoire



Ill.02 : De sur-jeu cynique à méta-jeu, l'évolution de la stratégie actorale de Nicholson traduit l'évolution de Jack, de l'hyper-lucidité à l'enfermement dans l'illusion



Ill.03 : En brisant le quatrième mur durant la séquence finale, Keir Dullea manifeste la capacité de son personnage à percevoir un au-delà du monde visible

2.3.6. Réflexivité et intersubjectivité

- L'intériorité d'autrui : l'ultime hors-champ

Nous avons jusqu'à présent concentré notre analyse sur la façon dont Kubrick dépeint le rapport d'une subjectivité à son environnement, dont la facticité révèle les limites du regard humain en tant que modalité d'accès au monde. Nous venons de le voir, la réflexivité du jeu des acteurs témoigne de la façon dont chaque personnage entrevoit, ou non, les limites de sa perception. Au vu de ces considérations, l'intériorité d'autrui, dont nous avons déjà mentionné qu'elle constitue un défi à la perception de chacun, apparaît comme l'ultime source d'opacité du monde. Forts de leur capacité nouvelle à interroger leur propre perception du monde, Bill et Alice, à la fin d'*Eyes Wide Shut*, peuvent par conséquent envisager de renouer une relation, plus difficile certes car non basée sur des clichés, mais fondée sur l'acceptation de l'extériorité d'autrui. L'Autre, chez Stanley Kubrick, représente l'extériorité la plus absolue, la certitude d'un monde intérieur à jamais inaccessible puisque, par définition, invisible.

La conscience individuelle est bien la première source d'opacité métaphysique qui, dans *Eyes Wide Shut,* pousse Bill à chercher à combler le manque du visible. Auparavant sécurisé dans la certitude d'une vision auto-centrée, le personnage constate l'abîme séparant ses perceptions de la réalité d'autrui lorsqu'il apprend que sa femme envisagea de le quitter alors même qu'elle lui apparaissait comme une épouse heureuse. Le visage d'Alice devient, à la suite de cette révélation, un masque impénétrable pour son mari qui ne cesse de la scruter dans l'espoir d'en déceler la clé. Il n'est ainsi pas anodin qu'à Somerton, la quête scopique à caractère sexuel de Bill évolue en une quête d'identité. Les corps nus de Somerton ne font qu'exacerber la sensation que le corps de l'autre fait état d'un hors-champ inaccessible, et que son visage est un masque opaque traduisant l'inaccessibilité de sa conscience. Voir l'autre ne permet plus de le découvrir.

L'angoisse de Bill face au visible, à la déréalisation du monde perçu, émane ainsi de sa confrontation à une perspective dualiste, au sens cartésien du terme : la perception du moi physique

de l'autre n'est plus la porte d'entrée vers son esprit[312]. Visage et corps agissent par conséquent tels une barrière infranchissable, que la possession sexuelle recherchée par Bill n'aurait pas permis de franchir. La quête identitaire de Bill culmine lors de sa visite à la morgue, où le médecin va scruter le corps de Mandy, la prostituée que le héros a rencontrée lors de la soirée chez Ziegler, et qu'il suspecte d'avoir été la mystérieuse femme s'étant sacrifiée pour lui sauver la vie lors de l'orgie, peut-être au prix de la sienne. Mis dans une situation de voyance absolue (seul avec le cadavre, il peut en observer chaque détail à l'envie), libre de scruter un corps sans vêtement ni masque, Bill se heurte, à nouveau, au manque du visible. Il regarde intensément le visage de la femme morte, tourne autour d'elle sans la quitter des yeux, puis se penche lentement vers son visage, dans un désir de scrutation souligné par le léger zoom avant accompagnant le mouvement du personnage (***ill.01***).

Si Michel Ciment a souligné l'interprétation nécrophile de cette scène (le gros plan sur les deux visages évoquant une scène de baiser, tandis que la présence de la poitrine de ce corps nu, visible même lors du gros plan sur les visages, continue à mettre en avant la sexualité de ce cadavre), émanation de l'association entre Eros et Thanatos que Kubrick ne cesse de mettre en scène, il apparaît que le désir de Bill est avant tout identitaire : au-delà du désir de pénétration sexuelle, le personnage semble avant tout chercher à percevoir, au travers de la surface matérielle de ce corps, le cœur identitaire de Mandy, sa subjectivité profonde. « Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture »[313], écrit Georges Didi-Huberman, selon qui « les images organiques seraient [...] à double face [...] le corps ouvert, l'écorché, est à un corps nu ce que celui-ci est à un corps drapé »[314]. Face à cette enveloppe corporelle, par-delà laquelle ne se cache que davantage de matière organique, l'intériorité d'autrui semble d'autant plus impénétrable que Bill la recherche, ironiquement, sur un corps mort et donc dépourvu de toute conscience. Aussi Bill, le regard dépité mais résolu, s'en écarte dans un mouvement similaire au précédent, mais inversé.

Bill, contraint d'accepter l'opacité de l'intériorité d'autrui, renvoie directement le spectateur à sa propre condition. Pascal Bonitzer écrit :

> Descartes se demandait, en regardant les passants du haut de sa fenêtre, ce qui pouvait bien l'assurer que les formes vêtues qu'il percevait étaient bien des humains, des semblables, et non des androïdes mus par des ressorts et

[312] La notion de dualité corps-esprit chez Kubrick sera au coeur de notre prochaine partie.
[313] Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté.* Paris : Gallimard, 1999, p.99.
[314] *Ibid.,* p.40.

des mécanismes d'horlogerie. Cette schize de réalité, ce doute ontologique, le cinéma à la fois les reproduit et les conjure : un film fantastique célèbre comme *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel) n'est que l'exploitation sous forme d'un scénario d'épouvante de la méditation cartésienne ; où non seulement les vêtements, mais le corps même, l'apparence [...] sont les masques du Tout-autre, des étrangers hostiles venus du fond de l'espace. Il suffit de le suggérer, et de filmer : le principe d'inertie de l'enregistrement cinématographique fait le reste, et les conduites les plus familières deviennent *unheimlich*.[315]

Le *unheimlich* cartésien décrit par Bonitzer est, chez Kubrick, spécifiquement provoqué par l'absence de distinction entre animé et inanimé : mannequins, masques et personnages aux comportements mécaniques abondent, si bien que le spectateur est contraint d'interroger son propre regard afin d'envisager ce qui, à l'écran, permet de différencier un être organique et doué d'esprit de tout autre objet du décor. Hal 9000, dans *2001,* incarne le doute cartésien quant à l'existence de l'autre (***ill.02***), son statut rompant explicitement la distinction entre vie consciente et objet inerte (« Si ses sentiments sont sincères ou pas ? Je crois que personne ne peut le dire », déclare Bowman à son sujet). Dans *Eyes Wide Shut*, une même interrogation survient face aux personnages humains ; elle est explicite lorsque, au cours de l'orgie, les prostituées agissent tels des automates, dans un mouvement sans âme, dont la valeur purement mécanique est soulignée par la caméra, aux mouvements fluides et détachés qui semblent glisser sur les actes sexuels sans y accorder plus d'attention que s'il s'agissait d'objets du décor : « l'égalité ontologique des objets et des sujets humains » qui, selon Stanley Cavell[316], caractérise l'image photographique (dont la captation du réel, se contentant de reproduire formes et couleurs, souligne la pure matérialité des formes, sans distinction entre objets conscients et objets inanimés) est ici explicitée pour suggérer que, dans l'œil de celui qui regarde, il n'existe aucune différence entre un mannequin et un être humain, la différence fondamentale entre les deux (la subjectivité) étant immatérielle et donc invisible. Les femmes se donnant en spectacle, au corps sculptural et à la subjectivité incertaine, évoquent les mannequins aperçus dans la vitrine du loueur de costumes Milich lors de la scène précédente. Ce doute ontologique, chez Kubrick et en particulier dans *Eyes Wide Shut*, a également une valeur réflexive puisqu'il se manifeste en outre à travers l'identification problématique du spectateur au point de vue du protagoniste.

[315] Bonitzer Pascal, *op. cit.,* 1982, p.10.
[316] Cavell Stanley, cité dans Frampton Daniel, *Filmosophy: a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London : Wallflower, 2007, p.4.

- Réflexivité et focalisation

L'intériorité de Bill demeure profondément inaccessible. A l'instar de Bill lui-même observant autrui, le spectateur ne peut qu'observer les actions du héros de l'extérieur, sans qu'aucune indication (voix-over, flash-back, etc) ne vienne indiquer son état mental. Son interiorité reste impénétrable pour l'oeil de la caméra. La prestation de Tom Cruise, tout en sous-jeu, presque immobile, qui fait de son personnage un autre automate dont on ne sait s'il est mû par un véritable esprit ou s'il n'est qu'un pantin actionné par le grand imagier, ne fait qu'accroître l'*unheimlich* ressenti par le spectateur. Sensation d'extériorité étrange, doute ontologique cartésien d'autant plus marquant que l'acteur, nous l'avons vu, est connu pour ses performances extrêmement physiques. Dans *Mission Impossible* notamment, le corps de Tom Cruise est le moteur de l'action (l'acteur est connu pour réaliser lui-même ses cascades), son avancée inébranlable se fait l'écho d'une volonté capable de mettre en mouvement non seulement son propre corps, mais le monde alentour. Ce même corps, passif tout au long d'*Eyes Wide Shut,* se laisse manipuler et guider (comme lors de sa rencontre avec Domino où la jeune femme le prend par le bras pour l'amener dans son appartement), paraissant ainsi déconnecté de toute intériorité ; à l'instar du corps mort de Mandy, celui de Bill paraît dissocié de tout esprit, simple pantin au masque impassible ; de même, sa parole semble automatisée, tant Bill répète constamment les phrases de ses interlocuteurs tel un simple écho, comme l'analyse Michel Chion[317].

Le spectateur est par conséquent incité à prendre conscience de « la dimension impénétrable de l'intériorité »[318] qui, selon Bernardi, est dépeinte dans toute l'œuvre de Kubrick. Dominique Château voit la représentation de la subjectivité d'autrui comme l'obstacle majeur face auquel se heurte toute représentation : « l'incommunicabilité de l'interne de l'autre [est] le constat, par l'épreuve que chacun en fait, du caractère ésotérique de l'interne »[319]. Selon lui, cet obstacle peut néanmoins être contourné car « nous communiquons avec le ressenti de l'autre non seulement à travers son extériorisation dans les signes (cris, mimiques, sueur, parole, etc.), mais, par

[317] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.498.
[318] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.160.
[319] Château Dominique, *op. cit.,* 2012, p.70.

approximation, à travers l'expérience que nous en faisons nous-mêmes. Toute représentation suppose cette manière d'expérience plus ou moins proche »[320].

Reste un écart impossible à combler (l'extériorisation d'une intériorité n'est pas l'intériorité même) qu'*Eyes Wide Shut* met en scène pour mieux souligner que, comme le résume Bernardi, « la possibilité de voir [un] film est fondée sur l'hypothèse paradoxale que l'on pourrait 'voir avec les yeux d'un autre' »[321]. Focalisateur filmique absolu, Bill demeure néanmoins distant, extérieur à la caméra qui cherche à représenter son intériorité. L'interprétation de Cruise, essentiellement naturaliste bien que traversée de procédés méta-actoriaux, permet ainsi également de questionner les fondements du modèle classique du cinéma qui, nous l'avons vu, considère l'interprétation des acteurs comme une stratégie permettant d'extérioriser l'intériorité de leurs personnages. En soulignant la dimension actorale de l'interprétation de Cruise, *Eyes Wide Shut* met en scène la part d'opacité que tout processus d'extériorisation du moi profond ne permet pas de lever. Il se peut que les (rares) émotions extériorisées par Bill soient déconnectées de toute intériorité réelle (telles les émotions qu'exprime l'acteur sans les ressentir), ou soient le résultat d'une volonté mimétique du personnage. Tel Bill devant accepter d'évoluer dans un monde demeuré opaque, le spectateur se doit d'accepter une part d'incertitude quant à la véracité des affects et des pensées exprimées via l'interprétation de Cruise et, à travers celle-ci, reconnaître, grâce à une mise en valeur réflexive des limites mêmes du médium cinématographique, l'impossibilité de véritablement connaître la subjectivité d'autrui.

Jean-Pierre Esquenazi rappelle, nous l'avons vu, que la subjectivité première d'un film est avant tout associée à l'instance abstraite responsable des mouvements de ce film, qu'il nomme, à la suite de Branigan, « esprit caméra ». Or l'auteur, dont l'analyse rejoint les principes d'identification primaire (à la caméra) et d'identification secondaire (au personnage) élaborés par Christian Metz, explique que tout film est ainsi marqué par la non-coïncidence entre le sujet-personnage et l'esprit caméra. Fracture fondamentale du cinéma que le modèle filmique classique essaie de dissimuler, en multipliant les procédés d'identification aux personnages.

> Le rapprochement ou même l'adhérence entre le Je et le Moi, entre le personnage et l'esprit caméra ne sont jamais donnés à l'avance. L'état 'de nature' du sujet filmique, c'est plutôt un état scindé, ou séparé [...] la possibilité

[320] *Ibid.,* p.71.
[321] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.95.

d'une juste synthèse, d'un point de vue réconciliateur, n'est jamais acquise. D'ailleurs, le film n'en a nul besoin pour fonctionner.[322]

Esquenazi cite *Barry Lyndon* comme exemple de film mettant en avant la scission fondamentale du sujet filmique ; ce que l'auteur nomme esprit caméra (nous avons privilégié ici l'expression de grand imagier) semble, nous l'avons vu, animé de sa propre subjectivité qui, en s'affirmant, réduit Barry à l'état de pantin d'une force de narration implacable. Même dans ses films les plus subjectifs, *Eyes Wide Shut* et *Orange Mécanique*, Kubrick souligne néanmoins la présence de cette scission. Le grand imagier a beau explorer de nombreuses stratégies pour suggérer que le spectateur partage le point de vue du héros, il n'oublie jamais de se révéler comme animé par une volonté propre : une subjectivité (le grand imagier) essaie de se fondre dans une seconde (le personnage dont il s'évertue à représenter l'intériorité), mais cette tentative est toujours montrée comme étant lacunaire grâce aux effets réflexifs des films.

Le cinéma, pour Kubrick, ne peut pas prétendre épouser la subjectivité d'un autre. Pour autant, l'échec d'une telle pénétration du moi profond des personnages par le grand imagier ne signifie pas que les films mettent en échec les potentialités créatrices du cinéma. Il devient au contraire la source de l'esthétique du cinéaste, lui permettant d'exprimer pleinement sa vision de la phénoménologie de la perception humaine, mais également sa conception de la scission corps-esprit que nous analyserons dans la partie suivante. Ainsi, en mettant en scène la possibilité d'une intersubjectivité entre Bill et Alice qui, à la fin d'*Eyes Wide Shut*, acceptent pleinement une relation humaine malgré l'angoisse cartésienne qui a hanté Bill, Kubrick met en abyme la condition de son cinéma, trouvant un épanouissement paradoxal dans la conscience de sa propre impossibilité à jamais pleinement épouser le point de vue d'un autre.

Jouir de la distance séparant le grand imagier des personnages revient à s'épanouir dans les possibilités herméneutiques qu'ouvre cette béance : l'opacité de l'autre, certes source d'angoisse, peut également être source de fascination. C'est ce que remarque également Bernardi au sujet de *Barry Lyndon* lorsqu'il écrit que « le passage en plan subjectif de Kubrick est donc l'équivalent visuel de *l'interprétation* sur laquelle se fonde la lecture »[323]. Lorsque, dans *Eyes Wide Shut*, des éléments visuels et sonores retranscrivent la perception de Bill, il ne s'agit jamais que de l'interprétation, par

[322] Esquenazi Jean-Pierre, *op. cit.,* 2017, pp.116-117.
[323] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.91.

le grand imagier, de ce que pourrait être l'intériorité du protagoniste, elle-même ontologiquement inaccessible. Interprétation d'autant plus nécessaire que le personnage, sous-joué, comme retiré en lui-même, ne manifeste que très peu des signes extérieurs permettant usuellement de déchiffrer un état mental. L'activité herméneutique du grand imagier cherchant à retranscrire l'intériorité de Bill fait ainsi écho à celle de ce dernier, essayant de visualiser les fantasmes de sa femme lors de son image mentale récurrente. Ces interprétations semblant toujours insuffisantes pour retranscrire l'intériorité de l'autre, le film manifeste une prolifération de signes qui, nous y reviendrons, en démultiplient les possibilités d'appréciation.

- L'intersubjectivité selon Kubrick : l'exemple de l'adaptation

L'épanouissement dans la béance permise par la distance entre le moi et l'autre se manifeste à tous les niveaux, y compris dans la stratégie de production de l'artiste lui-même, qui permet ainsi d'éclairer le rapport à autrui développé dans les films. Les films de notre corpus se composent uniquement, nous l'avons vu, d'adaptations d'œuvres littéraires. Kubrick s'exprima à diverses reprises sur les avantages que représentaient à ses yeux l'adaptation. Ces témoignages permettent d'envisager la méthode kubrickienne comme la mise en œuvre d'une relation dans laquelle le réalisateur interprète l'œuvre source, se confronte à son extériorité et se l'approprie à sa manière, faisant ainsi de cette extériorité originelle le moteur de son esthétique.

Interviewé par Michel Ciment, Kubrick affirme chérir la stimulation intellectuelle provoquée par la découverte de l'œuvre d'un autre : « lire une histoire écrite par quelqu'un d'autre vous offre l'expérience irremplaçable de la découvrir pour la première fois »[324]. Dans son essai *Words and Movies*, il met en avant les avantages de l'adaptation, processus dans lequel, selon lui, le cinéaste doit s'approprier les enjeux narratifs de l'histoire originelle en la réinterprétant avec son style propre :

[324] Kubrick Stanley, *On* The Shining, *An interview with Michel Ciment*, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html (dernière visite le 03/03/18)

Les gens m'ont demandé comment il était possible d'adapter *Lolita* en film, alors que la qualité du livre dépend en si grande part du style de Nabokov. Mais considérer le style comme une part importante d'un grand livre relève d'une incompréhension face à ce qu'est un grand livre. Bien sûr, la qualité de l'écriture est l'un des éléments qui permet à un roman d'être une œuvre majeure. Mais cette qualité n'est que le résultat de la qualité de l'obsession de l'écrivain pour son sujet, avec son thème, son concept, sa vision du monde et sa compréhension du caractère humain. Le style est ce qu'utilise un artiste pour fasciner le public dans le but de provoquer en lui sentiments, émotions et pensées. Ce sont ces sentiments, ces émotions et ces pensées qui doivent être adaptées, pas le style lui-même. L'artiste adaptant l'œuvre d'autrui doit trouver son style propre, et y parviendra s'il parvient à véritablement comprendre son contenu. Ce faisant, il révèle un autre aspect de la structure qui constitue le sel du roman.[325]

En adaptant des sources littéraires, Kubrick vise ainsi à élaborer des « œuvres au second degré »[326], selon la terminologie d'André Bazin, soit des films qui répondent aux œuvres d'origines, en proposent une relecture permettant de confronter la vision du cinéaste à celle de l'écrivain[327]. Le processus de création devient ainsi une rencontre entre deux subjectivités artistiques, deux visions du monde confrontées à une même histoire.

L'intersubjectivité propre à l'adaptation permet, comme l'explique Linda Hutcheon, d'offrir au spectateur/lecteur la possibilité d'aborder deux points de vue artistiques, démultipliant ainsi l'appréciation des films via la connaissance des livres sources : « l'adaptation s'exprimente comme un palimpseste, à travers la mémoire d'autres œuvres qui résonnent dans un jeu de répétitions et de variations »[328]. Loig Le Bihan remarque par exemple la façon dont *Shining* a progressivement évolué par rapport au livre de Stephen King, notamment grâce à la suppression de la scène où Jack découvre un album qui, dans le roman, illustre l'histoire de l'hôtel et incite le personnage à en écrire le récit[329]. Néanmoins, explique-t-il, l'album est présent sur le bureau de Jack dans le film : si cette présence n'est soutenue par aucune justification narrative, elle ouvre par contre une piste narrative aux seuls spectateurs ayant lu le livre.

Avec *2001 : L'Odyssée de l'espace*, Kubrick explore les potentialités ouvertes par l'adaptation de façon novatrice. Le scénario, librement adapté d'une nouvelle d'Arthur C. Clarke, *La Sentinelle* (1948), fut co-écrit avec l'auteur dans le but de produire à la fois le film et un roman, pour lequel seul Clarke fut crédité en tant qu'auteur et qui, à la demande du cinéaste, fut publié après la sortie

[325] Kubrick Stanley, *Words and Movies*. Originellement publié dans *Sight & Sound*, vol.30, 1960. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html (dernière visite le 14/07/2018)
[326] Bazin André, *op. cit.,* 2011, p.124.
[327] Bazin distingue trois catégories d'adaptation : le cinéaste peut chercher à retranscrire le livre source le plus fidèlement possible, la seconde prend au contraire des libertés. La troisième, l'œuvre au second degré, est celle que l'auteur défend dans son article.
[328] Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation.* New York : Routledge, 2013, p.8.
[329] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2018, pp.61-78.

du film. Le roman de Clarke, plus explicite que le film, permet ainsi aux spectateurs de confronter leur propre appréciation du film aux éléments expliqués *a posteriori* par le livre. Les quatre autres films de notre corpus furent adaptés d'œuvres littéraires plus confidentielles, avant que la sortie des films ne leur offre un regain de notoriété. La relation inter-subjective recherchée par Kubrick influence par conséquent l'expérience spectatorielle dans une moindre mesure, bien que de nombreux spectateurs purent ainsi découvrir les œuvres d'Anthony Burgess, William Makepeace Thackeray, Gustav Harford et Arthur Schnitzler après avoir pris connaissance des films. Cependant, même lorsqu'elle ne fonde pas directement l'expérience spectatorielle, le fait que Kubrick envisageait la création artistique comme la confrontation d'une vision à la subjectivité d'autrui demeure le moteur qui permit au résultat final de voir le jour. Le rapport du cinéaste à l'adaptation permet ainsi de mettre en lumière la façon dont l'intersubjectivité est mise en scène dans ses films : la conception kubrickienne de la création artistique comme interprétation et appropriation de l'œuvre d'autrui encourage toute interprétation de ses films soulignant la façon dont ceux-ci envisagent parfois la possibilité d'une intersubjectivité épanouie car fondée sur l'acceptation de l'inévitable opacité d'autrui.

- L'extériorité d'autrui, une source d'épanouissement

A travers des procédés réflexifs, chaque film met en avant la béance existant nécessairement entre deux subjectivités. Dans son travail d'adaptation, Kubrick n'essaie pas de voir à travers les yeux de l'auteur de l'œuvre source mais bien de confronter la vision d'un autre à son propre style. Tout comme l'intériorité de Bill résiste à se laisser happer par la caméra dans *Eyes Wide Shut*, la subjectivité du cinéaste ne prétend pas se confondre avec celle des romanciers mais s'inspire de cette rencontre afin d'imposer un style unique à une histoire pré-existante. Dans les deux cas, l'autre, respecté dans son extériorité, devient l'occasion pour le moi de se transcender ; c'est une telle compréhension de l'intersubjectivité que Bill, ayant échoué à perçer la surface de l'autre, semble à même d'accepter à la fin d'*Eyes Wide Shut* : la redécouverte de l'extériorité de la subjectivité d'Alice, terrifiante au premier abord, paraît pouvoir devenir le moteur d'une relation nouvelle, dans laquelle le couple se définit comme une confrontation permanente à un autre

considéré comme une subjectivité à part entière, et non comme une simple extension de soi. Le grand imagier doit également, dans le film, se transcender pour représenter le voyage intérieur d'un personnage face auquel il demeure nécessairement extérieur, à travers les multiples procédés permettant d'évoquer une projection subjective dont on comprend néanmoins qu'ils ne lèvent nullement le voile sur les profondeurs de l'intériorité du personnage focalisateur. Le regard démiurgique du grand imagier kubrickien se heurte ainsi à l'inévitable extériorité de ses personnages, celle-ci étant néanmoins source d'une stimulation esthétique majeure puisqu'elle contraint le grand imagier à multiplier les stratégies d'interprétation de ces subjectivités inaccessibles. Ces remarques nous permettent par conséquent de compléter la définition de ce qui nous semble être la spécificité de la modernité kubrickienne.

Lorsque Kubrick suggère, avec le titre de son dernier film, que le personnage a les yeux « grand fermés », il n'ambitionne pas pour autant d'ouvrir les yeux des spectateurs, ce qui supposerait que la conception du cinéma selon le réalisateur fait parfaitement écho à celle définie par Deleuze dans l'image-temps. Chez Kubrick, le film doit permettre au personnage, et par extension aux spectateurs, de prendre conscience des limites intrinsèques à leurs perceptions ; ce faisant, il ne prétend néanmoins pas leur offrir la possibilité de s'extraire entièrement de leur subjectivité, comme veulent le faire (du moins selon la lecture critique de Rancière) les films de l'image-temps. Utopie filmique, hubris cinématographique de certains cinéastes modernistes dont se garde Kubrick par une réflexivité qui, dans son œuvre, ne cesse d'interroger les possibles, les dangers et les limites du cinéma. Tout comme le regard de Bill, la volonté de pénétration de l'oeil de la caméra se heurte sans cesse à l'extériorité d'un monde ne pouvant être perçu qu'à travers une subjectivité. Il s'agit de pouvoir faire face à cette extériorité, s'y confronter pour en faire le terreau d'une créativité.

Le cinéaste s'affirme ainsi comme un moderniste lucide, cherchant dans les limites mêmes du cinéma les germes d'une véritable redécouverte du monde, et d'une nouvelle relation à l'autre. Nous avons précédemment affirmé que l'œuvre de Kubick se rapproche davantage du projet de la modernité littéraire tel que synthétisé par Marcel Proust : « Le seul bain de jouvence, écrit Proust, [serait] d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est »[330].

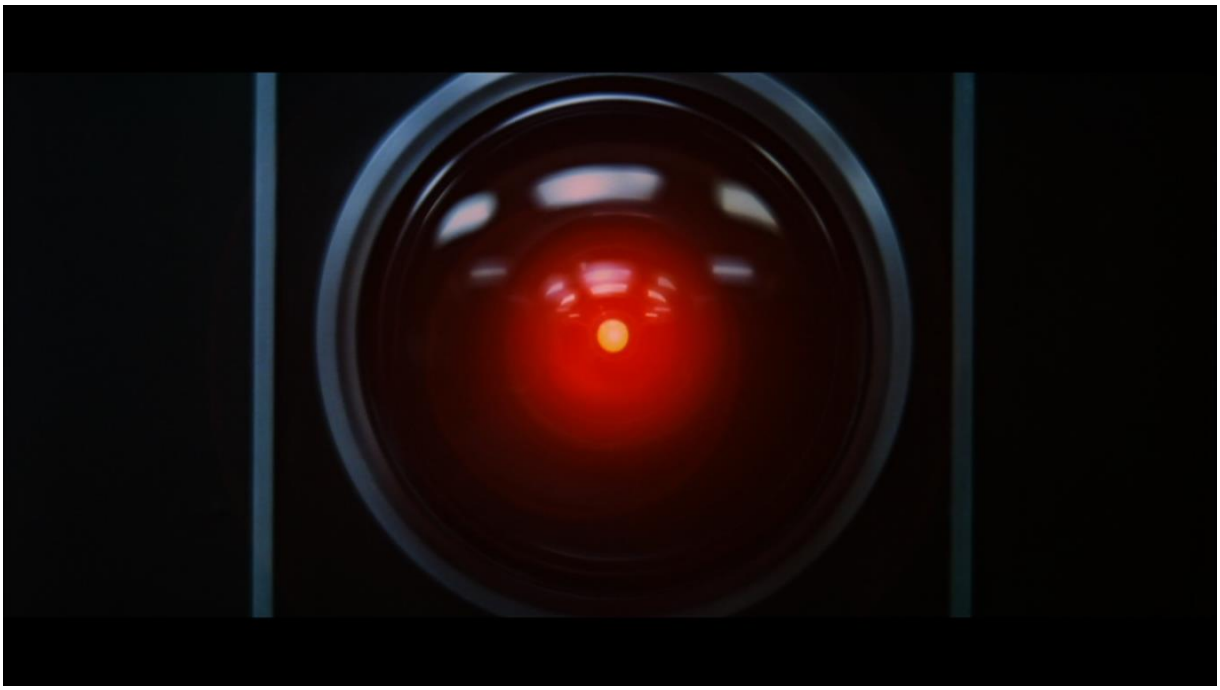
[330] Proust Marcel, *op. cit.,* Tome 3, 1989, p. 385

Cependant, nuançons désormais ce constat : le projet proustien, qui se rapproche en cela du projet d'un certain cinéma moderniste tel que compris par Deleuze, envisage qu'il soit possible de s'extraire entièrement de soi afin de pouvoir se fondre dans un point de vue autre. Les films de Stanley Kubrick explorent indéniablement une voie similaire, puisque l'esthétique de chaque film paraît retranscrire une vision du monde spécifique. Le grand imagier kubrickien souligne la façon dont chaque subjectivité exprime un rapport au monde unique.

Néanmoins, le cinéaste dévoile aussi les limites d'une telle ambition. Puisque, chez Kubrick, chaque subjectivité conserve une opacité, celle-ci ne se dévoile que partiellement à l'instance narrative qui essaie de les exprimer, et un conflit s'installe. De cette distance émerge néanmoins la possibilité d'un cinéma capable de permettre aux spectateurs de transcender les limites de leurs perceptions en se confrontant à un rapport au monde autre, sans pour autant prétendre s'extraire du carcan de leur propre subjectivité. La mise en scène réflexive du réalisateur est par conséquent bien plus qu'un simple effet stylistique : elle est une nécessité philosophique et esthétique, traduisant la conception kubrickienne du cinéma non comme un médium permettant de se projeter dans la vision du monde d'autrui, mais comme une opportunité de confronter sa propre subjectivité à une autre, dont la différence radicale incite chaque spectateur à prendre conscience de la multiplicité des rapports au monde possibles.



Ill.01 : Le corps mort de Mandy souligne les limites de la perception d'autrui



Ill.02 : L'œil de Hal 9000, source représentative du doute cartésien chez Kubrick

3. La nécessité de la méta-représentation

3.1. Entre identification et distanciation : *Orange Mécanique*

- ***Orange Mécanique*** **: une entorse à l'esthétique kubrickienne ?**

Nos réflexions ayant trait à la dynamique d'identification et de distanciation des films nous permet désormais d'entamer une sous-partie consacrée à la façon dont ceux-ci associent les interrogations phénoménologiques envisagées précédemment à une exploration critique des potentialités néfastes du cinéma. Si nous avons précédemment conclu que la conception kubrickienne du cinéma en tant que miroir des limites de la perception humaine permet à l'artiste de réaffirmer la nécessité de cet art (qui devient le vecteur d'une acceptation de la phénoménologie humaine), nous allons désormais suggérer qu'une telle affirmation de la potentialité éthique et philosophique du cinéma s'accompagne d'une mise en garde de la façon dont ce médium peut au contraire tromper le spectateur, voire lui ôter toute subjectivité – mise en garde qui permet à Kubrick d'affirmer la valeur éthique d'une esthétique cinématographique réflexive.

Prenant l'exemple d'*Eyes Wide Shut*, nous avons vu que la question de l'identification est cruciale dans l'esthétique kubrickienne puisqu'elle met en exergue la phénoménologie de la perception propre au réalisateur, et par conséquent sa conception quant à la potentialité du cinéma à transcender les limites du regard. Kubrick pousse le spectateur à partager les perceptions subjectives de son protagoniste tout en le forçant, par une série de procédés réflexifs, à constater la distance, nécessaire, douloureuse mais fructueuse, qui empêche de véritablement voir le monde à travers les yeux d'un autre. C'est dans cette distance que peut se creuser une intersubjectivité nouvelle, et par conséquent une évolution du regard et de la subjectivité humaine, dans la conscience de leurs limites.

Si cette conception de la subjectivité filmique, entre identification et distanciation, domine la plupart des films de notre corpus, il semble à première vue qu'*Orange Mécanique* la trahisse, le protagoniste du film cherchant à imposer son point de vue à des spectateurs contraints de voir le monde par ses yeux.

Cependant, en poussant l'identification du spectateur à Alex par-delà toutes les réserves mises en avant dans ses autres films, Kubrick met en crise, par cet excès même, la possibilité d'une identification totale et inconditionnelle. Le spectateur voit à travers les yeux du personnage, mais ne partage pas pour autant sa subjectivité, qui demeure incompréhensible. Bien que certains éléments visuels puissent donner quelques pistes quant aux motivations ayant poussé Alex à devenir un criminel, aucune ne permet véritablement de pénétrer les tréfonds de son intériorité. Ainsi, la pauvreté apparente de son milieu, l'amoralité ambiante de la société qui l'entoure ou encore la facilité avec laquelle ces jeunes accèdent à des drogues sont autant d'éléments pouvant expliquer les agissements du protagoniste. Elles semblent néanmoins bien insuffisantes face au déchaînement de violence auquel nous assistons. L'identification empathique et perceptuelle à Alex, totale, se double par conséquent de la mise en scène de l'impossibilité de celles-ci à entièrement dévoiler la subjectivité d'autrui.

Cette identification excessive, au vu de l'amoralité d'Alex qui souhaite entraîner le public à jouir de la représentation de ses crimes, peut être comprise comme un acte de soumission du spectateur, contraint par un personnage / metteur en scène de partager son point de vue, tel un voyeur complice. Avec *Orange Mécanique*, la croyance en la possibilité d'extraire le spectateur de sa propre subjectivité en s'identifiant à une autre est non seulement impossible, mais il s'agit également d'une ambition dangereuse, résultant de l'hubris d'un personnage metteur en scène déterminé à imposer son point de vue et à s'attirer la complaisance du public. Ainsi, le film ouvre une réflexion quant aux implications philosophiques et idéologiques du modèle cinématographique dominant, où l'ambition de faire voir à travers les yeux d'un autre fait du cinéma un médium de domination idéologique. Le modèle d'identification prôné par Alex est l'exact opposé de celui prôné par Kubrick dans l'essentiel de ses films, et permet par conséquent de comprendre que pour Kubrick, la nécessité d'humilité face aux possibilités d'identification du cinéma s'accompagne, paradoxalement, d'une conscience aiguë de la capacité du médium à influencer en profondeur les spectateurs, pour le meilleur ou pour le pire : c'est pourquoi l'analyse d'*Orange Mécanique* va

désormais nous permettre d'explorer la façon dont les stratégies réflexives kubrickiennes entraînent un questionnement metafilmique ayant trait à la posture spectatorielle construite par les films.

- Identificaton excessive et propagande

Nous l'avons vu, tout dans *Orange Mécanique* incite le spectateur à se soumettre au charme envoûtant du personnage principal, face au charisme duquel il ne peut qu'être fasciné. Interviewé par Michel Ciment, Kubrick compare cette fascination à celle exercée par Richard III dans la pièce éponyme de William Shakespeare. « Il n'y a aucune raison pour ne pas haïr Richard III », écrit-il, « et cependant on ne peut s'empêcher de l'admirer émotionnellement dans cet état onirique où l'on se touve quand on voit une pièce ou un film »[331]. Cette identification contrainte, imposée au spectateur tant par le charisme qui se dégage du personnage grâce à la prestation de Malcolm McDowell que par les procédés cinématographiques visant à le mettre en valeur, évoque la réflexion sur le cinéma de propagande de Marie-José Mondzain. « Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur », écrit-elle[332]. Pour l'universitaire, le cinéma de propagande se distingue par une absence de liberté conférée aux spectateurs, contraints d'adhérer au discours filmique sans bénéficier de la moindre distance critique. Mondzain ajoute :

> Mieux vaut distinguer au coeur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur à une place dont il peut bouger. Hors de tout mouvement, l'image se donne alors à consommer sur un mode communiel. La propagande et la publicité qui s'offrent à la consommation sans écart sont des machines à produire de la violence même lorsqu'elles vendent du bonheur ou de la vertu. La violence du visible n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement [...] Chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée [...] Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible.[333]

Nous reviendrons plus en détails sur la notion de propagande dans *Orange Mécanique*. Remarquons dès maintenant que la mise en scène d'Alex, poussant à l'adhésion inconditionnelle du spectateur, est, selon la définition qu'en propose Mondzain, propagandiste. L'unique ambition du

[331] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.162.
[332] Mondzain Marie José, *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard, 2002, p.28.
[333] *Ibid.,* pp.47-51.

personnage narrateur étant d'attirer la sympathie, voire l'admiration du spectateur, ce dernier ne se voit, semble-t-il, conférer aucune distance lui permettant d'élaborer une réception critique. Il est alternativement contraint de voir le monde à travers les yeux d'Alex et, ébahi, d'admirer ce dernier lorsqu'il se met en scène dans ce but (« Louque attentivement »). L'identification empathique semble ainsi inévitable. Robert Kolker remarque par exemple qu'Alex « attire bien davantage la sympathie que les autres personnages, car la vitalité est plus attirante que la déviance ou que l'hypocrisie [qui les caractérise] »[334].

- Perte de frontière diégétique / extra-diégétique et absence de distance spectatorielle

La musique classique, avec laquelle le personnage semble être en symbiose (outre l'importance narrative de *La neuvième symphonie* de Beethoven, Alex va jusqu'à affronter ses *droogs* au rythme de *La pie Voleuse* de Rossini comme si ce morceau déterminait ses faits et gestes), joue un rôle central dans l'identification empathique avec Alex, comme l'explique Rémy Sanvoisin : « les musiques jouent le rôle de catalyseur [...] par le caractère excitant et ludique qu'elles confèrent aux scènes de violence. Elles orientent notre perception en nous faisant vivre les expériences du jeune homme lui-même »[335]. A diverses reprises, les musiques d'*Orange Mécanique* dévoilent une source intra-diégétique avant de se prolonger en tant que musique de fosse. C'est notamment le cas lors de la scène masturbatoire où Alex écoute *La neuvième symphonie*, ou encore lorsque, au bord de la marina, il entend *La Pie Voleuse*, qui le pousse à affronter ses *droogs.* Ce procédé prouve à quel point la mise en scène est alors au service d'une identification empathique avec Alex : dans les deux cas, le spectateur reçoit d'abord la musique comme un élément de la diégèse, permettant de l'aborder avec une certaine extériorité, puis se voit attiré dans l'univers perceptif du personnage lui-même en entendant directement (en musique de fosse) la musique que le personnage écoute, tandis que le montage provoque en lui les mêmes émotions d'exaltation et d'excitation que ressent

[334] Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.119.
[335] Sanvoisin Rémi, *op. cit.,* 2014, p.116.

Alex. Dans ces deux exemples, Alex s'affirme comme le responsable de cette stratégie d'identification forcée.

Dans le premier, Alex-personnage, que l'on voit introduire une cassette dans sa stéréo puis appuyer sur le bouton *play*, décide explicitement d'écouter Beethoven. Le passage en musique de fosse semble ainsi le prolongement de l'action du protagoniste, dont la capacité de manipulation affective du spectateur est alors manifeste. Dans le second cas, les accents de *La Pie Voleuse* se font entendre tandis que commence la scène où Alex et ses *droogs* se déplacent, longeant la marina, en direction de la caméra qui reste fixe. Seul Alex, en voix-over, suggère le caractère diégétique de la musique, expliquant l'avoir entendue depuis une fenêtre (« Une musique ennivrante venait à mon aide, par une fenêtre ouverte, et en stéréo ») que la fixité de la caméra ne permet pas d'entrevoir. De plus, la musique est audible avec une clarté qui rompt avec les codes cinématographiques voulant que, pour suggérer son caractère diégétique, elle soit le plus souvent accompagnée de marqueurs d'imperfection (crépitement des enceintes, captation imparfaite d'un signal radio, etc). Lorsqu'Alex en voix-over se tait, le volume de la musique augmente tandis qu'au même moment, il commence à frapper les membres de son gang. La hausse du volume musical et la nouvelle manifestation d'ultra-violence du personnage semblent toutes deux donner vie à la caméra, qui quitte alors sa position fixe et initie un mouvement (succession de plans brefs, mouvements panoramiques et alternance de plongées et contre-plongées) qui finit de donner à la scène la grâce d'un ballet dont Alex serait le héros. Ainsi, peu importe qu'une source diégétique véritable ait justifié l'apparition de *La Pie Voleuse* (en l'absence de source visible, le spectateur peut légitimement se demander si Alex n'a pas imaginé cette musique, déclenchée mentalement au moment où il s'apprêtait à passer à l'action). Alex-personnage et Alex-metteur en scène semblent entrer dans une symbiose totale (la musique de fosse peut dès lors être perçue comme la reconstruction en studio, par Alex-metteur en scène, de la musique alors entendue par le personnage) et composer ensemble un spectacle dont la séduction ne peut que happer le spectateur, si bien que la mise en scène tout entière est au service d'une identification empathique dans laquelle le ressenti du personnage diégétique et le ressenti du spectateur ne font plus qu'un.

Tandis que, dans la narration, le personnage décide de corriger ses *droogs* pour garantir leur servitude, c'est bien la servitude du spectateur que le mouvement filmique global asserte. Au moment où celui-ci ne peut qu'être sous le charme de cette subjectivité, le film change de ton et

vire, avec l'arrestation d'Alex, au mélodrame. Le fait qu'Alex-personnage perde en puissance semble être exploité par Alex-narrateur pour au contraire réaffirmer son emprise sur le spectateur, puisqu'il déclenche alors une nouvelle réaction chez ses « seuls amis », la pitié. Toutes les péripéties subies par le personnage participent à faire de la redécouverte de la *Neuvième symphonie*, symbole de la puissance retrouvée d'Alex, un moment d'extase aussi poignant pour le spectateur qu'il semble l'être pour le protagoniste : à nouveau, dans cette dernière scène, la frontière entre musique diégétique et musique de fosse se brouille, le visuel indiquant une source diégétique à la musique (les enceintes) tandis que le son net et clair sous-entend au contraire qu'il s'agit d'une musique de fosse. Le film s'achève ainsi sur une incertitude entre diégétique et extra-diégétique soulignant la dénégation de toute distance permise au spectateur (***ill.01***).

- Investissement émotionnel et simulations prospectives

« L'investissement émotionnel, il me semble, est proportionnel au *nombre de simulations* de type 'si...alors...' attachées à un personnage donné, ces réponses muettes aux *que va-t-il faire ? à quoi pense-t-il ?* qu'orchestre le film au long de la projection », écrit Laurent Jullier[336]. Selon cette autre conception, plus cognitive, de l'identification filmique, la puissance empathique d'Alex est également manifeste. Là où l'impossibilité de connaître l'intériorité de Bill, dans *Eyes Wide Shut*, devient source de distanciation tant le personnage semble agir comme déconnecté de toute subjectivité, cette même impossibilité est exploitée dans *Orange Mécanique* par Alex-narrateur pour garantir le désir du spectateur de découvrir la suite des péripéties du personnage et ainsi le contraindre à s'identifier au protagoniste. Régulièrement, Alex-narrateur met à profit son savoir prospectif pour indiquer en voix-over la teneur de la suite des événements, autant d'effets d'annonce qui génèrent de l'engouement chez le spectateur, avide de connaître le déroulé exact des événements. Ces stratégies d'identification ont lieu à la fois durant l'omnipotence initiale d'Alex et après qu'il est réduit à l'impuissance. Dès la première scène, le narrateur affirme que les protagonistes prennent des forces avant une nuit d'ultraviolence (« Ca vous surexcite et vous rend

[336] Jullier Laurent, *op. cit.,* 2002, p.173.

apte à un peu d'ultra-violence »). Selon l'approche de Jullier, l'empathie est alors maximale puisque la question « que va-t-il faire »[337] se pose de façon plus radicale, « jusqu'où va-t-il aller ? » : question qui supprime toute distanciation possible puisqu'elle peut se reformuler par « que va-t-il oser nous montrer ? » ; le personnage d'Alex s'affirme ainsi comme le maître du regard de spectateurs fascinés par son audace. S'instaure un jeu, une provocation à la monstration, dont notre investissement émotionnel est la condition d'existence.

Le comble de cet investissement prospectif intervient lorsqu'Alex, sur le point de violer et torturer la femme de F. Alexander, et demandant à ce dernier de bien observer le spectacle (« Louque attentivement »), s'adresse également au spectateur par le truchement d'un nouveau regard caméra. Alors que la violence visuelle atteint son maximum d'intensité, le spectateur, bien que placé dans la subjectivité perceptuelle de l'une des victimes et malgré l'horreur de la scène, ne peut s'empêcher de ressentir le *cut* brutal mettant fin au spectacle comme une trahison. Alex vient de nous demander de garder les yeux ouverts, mais sa nouvelle provocation à la monstration (jusqu'alors totalement satisfaite) se voit frustrée peu avant son apogée (le viol, voire le meurtre, de Mrs Alexander). Ce *cut* peut ainsi être ressenti comme l'intervention d'une forme de censure, voire une tentative de prise de contrôle de la part d'un grand imagier assertant les limites qu'Alex ne peut pas dépasser : quoi qu'il en soit, la déception mêlée de soulagement que ressent le spectateur le pousse à constater son absence de distance critique face au protagoniste qui, de par l'emprise qu'il exerce sur lui, est capable de lui faire désirer, même le temps d'un instant, une monstration dépassant toutes les bornes du tolérable (***ill.02***).

Cette stratégie d'identification évolue lorsque, dès son arrestation, Alex nous prévient en voix-over : « Ici commence la partie vraiment tragique de ce récit ». « Que va-t-on lui faire ? » se demande alors le spectateur. Nous avons vu que la mise en scène de la violence dans cette seconde partie du film dérange plus qu'elle ne fascine, provoquant alors une simulation (au sens déterminé par Jullier) caractéristique du cinéma hollywoodien, « le héros va-t-il s'en sortir ? ». Le soulagement ressenti à la libération d'Alex, qui marque également la possibilité pour lui de renouveler les crimes montrés en première partie, se présente ainsi comme une parodie de *happy end* qui souligne à quel point le spectateur fut, le temps du film, envoûté par un personnage-metteur en scène se présentant lui-

[337] Dans le roman de Burgess, l'identification cognitive du spectateur à Alex est précisément instaurée par la réccurrence d'une telle question. Celle-ci ouvre l'œuvre (''*What's it going to be, then, eh?*'') et se répète à diverses reprises, devenant son leitmotiv principal.

même en héros et en victime grâce à l'emploi d'une grammaire cinématographique interdisant toute distance critique.

Selon Kolker, « *Orange Mécanique,* à l'instar de son distant cousin, *Natural Born Killers* d'Oliver Stone, est une provocation. Les deux films soulignent la facilité avec laquelle un spectateur peut être manipulé et réagir positivement à des images de violence, tout en générant une critique de cette réaction »[338]. Le spectateur, poussé à ressentir un soulagement typique du trope du *happy end* malgré l'immoralité flagrante du focalisateur, ne peut qu'être sensibilisé à l'extraordinaire pouvoir de manipulation du cinéma lorsqu'il favorise une identification directe écrasant toute distance avec le héros. Quand il donne à voir à travers les yeux d'un autre sans aucune mise à distance, le cinéma ne va pas seulement à l'encontre de la phénoménologie de la perception selon Kubrick : il devient, suggère le cinéaste, un outil dangereux.

- Identification amorale et distanciation critique *a posteriori*

Selon Michel Chion, *Orange Mécanique* est le film de Kubrick dont la réputation a le plus diminué avec le temps, celui-ci n'étant parfois plus vu que comme un geste de provocation, devenu daté car dénué de profondeur[339]. Il nous semble néanmoins que cette provocation donne lieu à une interrogation méta-filmique d'ordre éthique qui n'a rien perdu de son pouvoir de fascination. Il s'agit d'envisager un cinéma capable de tirer profit de son exceptionnel pouvoir d'identification tout en maintenant une distanciation critique salvatrice. Le spectateur, envoûté pendant toute la durée du film, peut néanmoins, une fois celui-ci terminé, confronter son plaisir de visionnage avec son moi moral, mis en sommeil durant la séance par la puissance d'identification empathique d'Alex supprimant toute distance critique.

Cette expérience de fascination hypnotique pousse le spectateur à s'extraire de son moi moral pour, le temps du film, s'identifier à un personnage qui est pure expression pulsionnelle. Libre d'interroger *a posteriori* les raisons l'ayant mené à sympathiser avec un tel protagoniste, il peut

[338] Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.150.
[339] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, pp.308-310.

alors, comme dans les autres films du cinéaste, faire face à sa propre pulsionalité (moi, spectateur, j'ai temporairement été mené à souhaiter voir Alex comettre de tels actes), au lieu de projeter celle-ci sur un personnage de « méchant » qui, à la fin du film, serait puni de ses crimes.

Mais Le plaisir que ressent le spectateur à expérimenter le déferlement pulsionnel du personnage permet également de creuser une seconde distance critique, méta-filmique cette fois, puisque celui-ci met à mal le concept de *catharsis*, tant Alex prend à partie le spectateur et fait de sa complicité la condition d'existence de la violence diégétique. Or selon la conception aristotélicienne, le fondement même de la *catharsis* vient du caractère inoffensif du soulagement des passions, vécues par procuration par un spectateur protégé par le caractère innocent de la fiction. Lorsqu'Alex prend directement le spectateur à partie, faisant de son regard complice la condition de l'accomplissement de la violence, ce dernier ne peut plus considérer ce plaisir comme innocent (et donc moralement acceptable). Contraignant à une identification inconditionnelle, Alex ne requiert pas simplement la soumission du spectateur, mais son assentiment. Il ne s'agit plus de prendre plaisir à un spectacle subi, mais de devenir avide de profiter davantage de violence visuelle. Protégé par la fictionnalité de son expérience, il est incité à exhorter Alex à davantage d'excès. L'absence radicale de distance critique ressentie lors du film agit par conséquent comme une provocation permettant de mettre à jour la puissance de fascination du cinéma. L'empathie ressentie à l'égard d'Alex n'est ainsi pas sans rappeler les phénomènes d'identification collective où, sous couvert de se fondre dans la masse et de n'agir que par procuration, en donnant leur assentiment à un homme capable de faire ce que leur moralité leur interdirait, des peuples, pourtant cultivés et empreints de moralité, vont jusqu'à élire des dictateurs sanguinaires : un tel parallèle, s'il ne peut être conçu alors que le spectateur est encore sous le joug du personnage, est néanmoins permis par le film de par l'évocation du cinéma nazi (nous y reviendrons).

L'excitation ressentie par les spectateurs au vu des sévices infligés par Alex souligne ainsi, une fois celle-ci retombée, le pouvoir hypnotique du cinéma lorsqu'il extrait ceux-ci de leur propre subjectivité, pour leur octroyer la liberté de vivre par les yeux d'un autre, en l'occurrence les yeux d'un homme bénéficiant d'une absence de contraintes comme l'est Alex dans la première moitié d'*Orange Mécanique* (et comme il le redevient à la toute fin, au plus grand soulagement du spectateur). Cette identification totale, ce désir de ne plus supporter le poids de son propre être et

de sa propre moralité fut à l'origine de la tentation des phénomènes de masse comme le nazisme selon Hannah Arendt :

> Le vieil adage selon lequel les pauvres et les opprimés n'ont rien à perdre que leurs chaînes ne s'appliquait plus aux hommes de masse, car ils perdirent bien davantage que leurs chaînes de misère lorsqu'ils cessèrent de s'intéresser à leur propre bien-être : la source de toutes les inquiétudes et de tous les soucis qui rendent la vie humaine pénible et angoissante était tarie[340].

Dans *Orange Mécanique*, s'identifier à Alex revient à faire l'expérience libératrice d'une extraction de soi, dès lors remplacé par un focalisateur au-delà de toute contrainte morale. En séduisant le spectateur jusqu'à lui faire désirer une monstration allant à l'encontre de ses principes, cette stratégie d'identification à l'excès agit sur lui précisément comme un élément distanciateur, le poussant à engager une réflexion critique et morale non pas lors du visionnage du film (le charme d'Alex étant irrésistible), mais une fois celui-ci terminé, lorsqu'il peut s'extraire de l'emprise du personnage et en interroger la puissance. « On ne peut s'empêcher d'admirer Richard III dans cet état onirique où l'on se trouve quand on voit une pièce ou un film »[341], déclara Kubrick dans ce parallèle mentionné précédemment entre Alex et le personnage shakespearien. Dans cette même interview, Kubrick ajoute cependant que « consciemment, vous n'admireriez ni Richard ni Alex »[342], suggérant ainsi son désir de pousser les spectateurs à confronter leur ressenti pendant le film à leur ressenti *a posteriori,* une fois ces derniers à nouveau capables d'envisager le monde selon leur propre conception morale. L'excès même de violence et d'amoralité du personnage focalisateur leur permet d'interroger la facilité avec laquelle ils tombèrent sous l'emprise d'Alex, et les implications tant psychologiques que méta-filmiques d'une telle facilité. Ils sont ainsi encouragés à se demander si, comme le suggère Kubrick, « dans notre inconscient, nous sommes tous des Alex potentiels »[343], mais aussi à contempler la propension qu'a l'Homme à vouloir sortir de lui-même, se libérer du poids de la morale et du malaise dans la civilisation qui l'accompagne. Enfin, ils ne peuvent que constater la capacité du cinéma à accomplir ce désir illusoire, et par conséquent son efficacité potentielle en tant qu'outil de propagande, encourageant ainsi le spectateur à développer une méfiance critique face au médium permettant de susciter des réactions analogues à celle énoncée par Peter Krämer :

---

[340] Arendt Hannah, *op. cit.,* 2002, p.624.
[341] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.162.
[342] *Ibid.*
[343] *Kubrick Stanley, On A Clockwork Orange, an interview with Michel Ciment, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html* (dernière visite le 29/08/2018)

« si nous estimons que de bons films peuvent rendre les gens meilleurs, alors nous devons d'estimer que de mauvais films peuvent les rendre plus mauvais »[344].

- Eloge et critique de l'identification cinématographique

L'amoralité flagrante et emphatique du personnage pousse ainsi le spectateur à s'interroger sur la nécessité de conserver une distance réflexive face à la capacité d'identification propre au cinéma. « Conscient que la place du spectateur, sa distance face aux images, est un enjeu cinématographique de premier ordre, Kubrick pratique une forme de distanciation agressive », écrit Sam Azulys[345]. L'éthique d'*Orange Mécanique* émerge ainsi de son absence de moralité apparente, qui met en exergue la nécessité, pour le spectateur, de conserver une distance critique. Selon Marie-José Mondzain, « l'image de la vertu ou celle de la beauté peut générer de la violence. Tel fut le cas dans les films nazis qui exaltaient la perfection aryenne et se soutenaient de la fusion de tous dans la haine de l'autre »[346]. Kubrick s'inscrit dans une réflexion similaire en suggérant que la qualité éthique d'un film ne se juge pas à l'aune de son contenu, mais de par la distance qu'il permet au spectateur de conserver face à la puissance de persuasion de l'audiovision. En brouillant les frontières entre idenfication secondaire (à un spectateur) et identification primaire (à la caméra), les interrogations méta-filmiques permises par le film incitent les spectateurs à interoger les motivations idéologiques propres à toute identification cinématographique, et la puissance que le grand imagier obtient sur le spectateur lorsque celui-ci est incité à oublier sa propre subjectivité, à être happé par celle d'un autre.

Néanmoins, si *Orange Mécanique* dévoile les dangers d'un cinéma de la manipulation empathique, ses interrogations éthiques n'incitent pas non plus à dénigrer la puissance envoûtante du cinéma et à favoriser un art de la distanciation pure, dans lequel tout lien émotionnel entre le spectateur et le personnage serait rompu. Il s'agit là d'une différence majeure avec *Funny Games*

[344] Krämer Peter. Propos recueillis lors du colloque "Stanley Kubrick: A Retrospective", DeMontfort University, Leicester, Angleterre, mai 2016.
[345] Azuly Sam, *op. cit.,* 2011, pp.72-73.
[346] Mondzain Marie-José, *op. cit.,* 2002, p.22.

(1997, Michael Haneke), qui offre néanmoins, nous l'avons vu, de nombreuses similarités avec *Orange Mécanique,* tant par son aspect provocateur que par la capacité des personnages principaux à transcender leur rôle de personnages pour incarner une puissance narratrice : dans le film de Haneke, l'absence d'un véritable lien empathique entre les personnages et les spectateurs révèle une intention moralisatrice. Les personnages restent extérieurs aux spectateurs, qui eux-mêmes semblent jugés, punis par le grand imagier pour avoir accepté de se prêter au jeu de l'expérience cinématographique, Haneke semblant ainsi vouloir inculquer la dangerosité des images et la perversité du spectacle. Paradoxalement, le rejet de l'identification secondaire prônée par le film (les spectateurs souffrent d'être assimilés au points de vue de tels personnages) s'accompagne ainsi d'une incitation très forte à l'identification primaire : les spectateurs, poussés à une telle remise en cause de leur propre appréciation du film, ne peuvent que souscrire au point de vue moral développé par le grand imagier (le spectacle cinématographique de la violence est malsain), ce qui revient paradoxalement à interdire au spectateur toute distance critique face au 'message' sous-jacent du film.

Orange Mécanique, en imposant au contraire un lien empathique puissant avec un personnage tout aussi terrifiant que ceux de Haneke, incite à constater l'universalité des pulsions violentes et cruelles poussant Alex à commettre ses crimes. Puisque, avant d'émettre un jugement moral sur le personnage, le spectateur doit d'abord se rendre compte qu'Alex n'est pas un monstre, une altérité radicale à expulser, mais bien un être humain qui, bien que dénué de toute conscience morale, exprime une pulsionalité éminemment humaine. La multiplicité des intentions éthiques du film (souligner l'universalité de la pulsionalité tout en mettant l'accent sur la capacité de manipulation idéologique propre à la puissance d'identification du cinéma) est un facteur supplémentaire de distanciation face à l'identification primaire : le film ne présentant pas un message sous-jacent clair (nous y reviendrons), le spectateur est libre d'aboutir à ses propres conclusions, sans devoir nécessairement accepter celles prônées par le grand imagier.

- Ethique de l'identification cinématographique

Edward Branigan rappelle que l'identification cinématographique est avant tout un acte de reconnaissance par lequel le spectateur peut se voir en l'autre :

L'usage populaire du terme "identification" se réfère peu ou prou à un processus par lequel le spectateur reconnaît des similitudes entre lui-même/elle-même et un personnage, ou une situation dans un film. Dans cette acception, l'identification n'est pas une attitude mais un processus de formation et de déformation d'une identité, via la comparaison avec une autre[347]

Or Judith Butler considère que l'identification à l'autre est indispensable afin de pouvoir le juger de manière éthique, c'est à dire sans le déshumaniser de manière à s'en détacher pour mieux affirmer sa propre supériorité ontologique :

La scène du jugement moral, lorsqu'on juge des personnes pour ce qu'elles sont, établit invariablement une distance morale évidente entre ceux qui jugent et celui qui est jugé [...] Il est possible que ce soit uniquement à travers l'expérience de l'autre une fois le jugement suspendu que nous devenions finalement capables d'une réflexion éthique sur l'humanité de l'autre, même quand cet autre a cherché à détruire l'humanité [...] La condamnation, la dénonciation et l'excoriation œuvrent de façon rapide à établir une différence ontologique entre le juge et le jugé, et même à purifier l'un de l'autre. La condamnation devient alors le moyen d'établir que l'autre n'est pas reconnaissable et de nous délester de parts de nous-mêmes que nous situons dans l'autre que nous condamnons ensuite. En ce sens, la condamnation peut précisément fonctionner contre la connaissance de soi pour autant qu'elle moralise le soi en niant qu'il ait quoi que ce soit de commun avec le jugé.[348]

Une fois libéré de son emprise, le spectateur peut juger des actions d'Alex selon une éthique que seule une identification préalable permet : le jugement n'est plus un acte de projection du mal sur autrui mais un acte éthique, puisque le spectateur fut précédemment incité à reconnaître sa propre pulsionalité et le malaise que provoque toute restriction des libertés humaines fondamentales. Notons que c'est d'un tel manque de reconnaissance de soi dans l'autre monstrueux que Kubrick, exaspéré des critiques d'immoralité à l'encontre d'*Orange Mécanique*, accuse les détracteurs du film l'ayant vilipandé lors de sa sortie. « L'hostilité de ceux qui détestent [Alex] naît de leur incapacité à accepter ce qu'ils sont réellement, peut-être de leur naïveté, d'un manque d'éducation psychologique ou d'une incapacité émotionnelle à admettre cet aspect de l'homme »[349].

[347] Branigan Edward, *op. cit.,* 1984, p.9.
[348] Butler Judith, *Le récit de soi*. Paris : Presses universitaires de France, 2007, pp.45-47.
[349] Ciment Michel, *op. cit.,* pp.159-162.

Ironiquement, les jugements professés contre Alex dans la diégèse se caractérisent précisément par un tel manque d'identification de la part de ses juges, puisqu'une fois emprisonné, le personnage, nous l'avons vu, n'a de cesse d'être déshumanisé et rejeté, la société faisant de lui l'incarnation de tous ses maux (selon la dialectique du ministre de l'intérieur, il s'agit de protéger les braves gens de leur exact opposé, les délinquants). Le personnage se voit ainsi privé de toute possibilité de bénéficier d'une identité humaine en devenant un numéro en prison (« Vous êtes à présent 655321 »). Suite au traitement Ludovico, son impuissance est mise en scène lors d'un spectacle : Alex doit être humilié et réifié pour que la société puisse affirmer sa propre vertu. Tandis que le personnage devient l'emblème du mal vaincu et anéanti, le spectateur ne peut que constater, de par l'amoralité des autres personnages, que la ligne de démarcation tracée entre eux et Alex est profondément arbitraire. Seule une différence de degré, et non de nature, distingue le protagoniste du reste de la société, comme l'attestent les multiples parallèles les reliant. La dame aux chats, victime de la dépravation d'Alex, est elle-même un personnage pulsionnel, colérique et obsédé par un art érotique particulièrement vulgaire ; elle partage avec le protagoniste son amour de Beethoven, puisqu'un buste du compositeur est présent dans son salon. Assistant à l'humiliation en public d'Alex, le gardien de prison et le ministre de l'intérieur semblent autant apprécier le spectacle de sexualité et de violence que le héros le faisait dans la première partie du film. Enfin, c'est d'un point de vue structurel que ce parallélisme est le plus flagrant, puisque les victimes d'Alex (le sans-abri, ses anciens *droogs* ou encore sa famille et F. Alexander) devinnent à leur tour des oppresseurs cruels et vicieux dans la seconde partie.

Le refus, par les personnages de la diégèse, de s'identifier à Alex, apparaît ainsi comme l'aboutissement d'un rituel de purification purement artificiel, que seule une tentative d'identification empathique aurait pu entraver, telle celle promue par le chapelain de la prison qui tente de réhumaniser le personnage (« [A cause du traitement Ludovico] Il cesse d'être une créature capable d'un choix moral »). Dans *Orange Mécanique*, la distanciation prônée par le cinéaste ne va ainsi pas à l'encontre de toute identification empathique. Ce n'est qu'en reconnaissant Alex comme éminemment humain puis, dans un second temps, en réussissant à se détacher de son emprise hypnotique, que le spectateur peut le juger de façon éthique. En soulignant la nécessité d'une réflexion distanciée, Kubrick ne rejette ainsi pas l'identification empathique et la capacité émotionnelle du cinéma. Le film vise par conséquent à amener les spectateurs à partager une vision du monde autre, tout en leur laissant la distance nécessaire pour confronter cette vision à leur

propre subjectivité et interroger les motivations sous-jacentes à cette dynamique d'identification. Ainsi, même l'éthique de l'identification morale que nous venons d'analyser peut être remise en cause, tant celle-ci peut s'apparenter à une manipulation d'Alex-metteur en scène visant à créer un parallélisme entre ses actes et ceux du reste de la société afin de se déculpabiliser aux yeux des spectateurs.

Ironiquement, la réception d'*Orange Mécanique* montre à quel point l'interrogation éthique du film, prônant une idenfication empathique irrésistible suivie d'une introspection critique remettant également en cause le pouvoir de fascination du cinéma, se heurta à des réductionnismes soulignant la difficulté de certains à accepter ce double mouvement. Tandis que certains critiques et spectateurs rejetèrent catégoriquement la possibilité de s'identifier à Alex le temps d'un film, plusieurs faits-divers suggérèrent qu'*Orange Mécanique* fut porté en étendard par divers criminels s'identifiant inconditionnellement au protagonite : un jeune homme de 16 ans portant le déguisement d'Alex et ses droogs roua de coups un autre adolescent, tandis qu'une jeune femme fut violée par un groupe de jeunes chantant *Singin' In The Rain*[350]. Suite aux pressions accusant le film d'être une incitation au meurtre, Kubrick, qui subit des menaces de mort, décida d'empêcher sa rediffusion en Angleterre ; il ne sera projeté à nouveau qu'après le décès du cinéaste en 1999. La vaste réflexion éthique de Kubrick, son incitation à une identification critique face à l'autre et sa mise en garde quant à la puissance de fascination du cinéma devint ainsi la proie de réductionnismes multiples, emblême de liberté sauvage pour certains, incarnation du mal et incitation à la débauche pour d'autres.

- L'identification distanciée elle-même remise en cause dans *Full Metal Jacket*

Les difficultés auxquelles se heurta le cinéaste pour instaurer une identification critique dans *Orange Mécanique* furent peut-être à l'origine de la réflexion éthique quant aux dangers de l'identification cinématographique à l'œuvre dans *Full Metal Jacket.* A travers le personnage de

[350] Bugge Christian, *The Clockwork Controversy*, 2011. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html (dernière visite le 22/03/18).

Joker, Kubrick envisage en effet les limites d'une forme d'identification distancée, dont l'ambivalence trahit davantage la névrose schizophrène de l'humanité que sa capacité à soutenir un positionnement critique complexe.

Joker, dans *Full Metal Jacket,* est un focalisateur défaillant. Eclipsé par le duo Hartman/Pyle dans la première partie, sa prise en charge du récit filmique dans la seconde se limites à quelques interventions en voix-over. De plus, bien que la caméra suive Joker tout au long de la partie vietnamienne, celle-ci est caractérisée par un sentiment d'errance : à l'arrière, les personnages désoeuvrés se languissent, tandis que l'affrontement final a lieu alors que le groupe de Cowboy s'est perdu dans le labyrinthe urbain qu'est la ville de Hué. Cette position complexe ne fait pas du personnage un focalisateur attirant facilement l'empathie du spectateur. Néanmoins, sa capacité à moquer l'univers militaire dans lequel il évolue lui confère une sympathie naturelle. Comme Alex, Joker semble incarner une vitalité et un charme dont d'autres militaires, rigides et mécaniques, sont dépourvus. Celle-ci est manifeste lorsque Joker, invoquant Jung, ridiculise l'inculture et la rigidité idéologique de son supérieur hiérarchique qui remettait en cause son patriotisme après avoir constaté les emblèmes contradictoires sur la veste du soldat.

Cependant, l'empathie du spectateur est parfois ébranlée, tant Joker semble embrasser les contradictions qu'il ridiculise pourtant. Lorsqu'il déclare aux documentaristes s'être engagé au Vietnam dans le but de découvrir ce joyau de l'Asie, mais aussi pour être le premier gamin de son quartier à avoir tué un adversaire, le personnage désarçonne de par sa capacité à internaliser la dualité qu'il ridiculise pourtant. De plus, dans une première ébauche du scénario, ce dialogue finalement attribué à Joker était prononcé, presque à l'identique, par le sergent Hartman lors de la cérémonie suivant l'entraînement à Parris Island (« Vous allez rencontrer des gens intéressants, d'une culture ancestrale et exotique, et vous allez les tuer. Vous allez être le premier gosse de votre rue à avoir un mort certifié »[351]). La facilité avec laquelle celui-ci put être attribuée à Joker souligne la complexité du personnage, dont la capacité à se faire le critique de l'armée n'est pas fondamentalement différente de la position de Hartman, qui embrasse également de tels paradoxes sans toutefois les exploiter dans une veine satirique.

[351] *"You will meet an interesting and stimulating people of an ancient, exotic culture and you will kill them […] you will be the first kid on your block to get a confirmed kill".* Herr Michael, *Script Notes,* 1985. SKA UAL, SK/16/1/9.

La distanciation critique avec laquelle Joker aborde la guerre est par conséquent paradoxale, puisque celle-ci n'entrave en rien sa capacité à agir dans cette guerre (***ill.03***) ; elle va jusqu'à aider le personnage à progresser, puisque Hartman, à Parris Island, promeut Joker suite à ses diverses effronteries, qu'il estime être des preuves du courage nécessaire pour devenir un bon Marine. Le positonnement idéologique contradictoire de Joker provoque par conséquent une identification problématique. A la fois bouffon et acteur de la guerre, le personnage interdit toute identification empathique de la part des spectateurs désireux de se projeter sur un personnage de protestataire, moralement idéal. Pour s'identifier au focalisateur, le spectateur se doit de reconnaître sa propre dualité et d'internaliser la coexistence, en lui-même, d'un jugement moral face aux atrocités de la guerre et d'une fascination pour celle-ci. Observateur et acteur, Joker souligne l'impossibilité qu'a le spectateur de se distancier du trait humain qu'il critique, celui-ci étant commun à toute l'espèce.

La tendance qu'a Joker à agir d'une manière qu'il condamne lui-même peut ainsi être interprétée comme une critique de l'hypocrisie déterminant l'identification distanciatrice structurant la majorité des films sur la Guerre du Vietnam, telle que la décrit Michael Selig :

> Dans les films hollywoodiens sur la Guerre du Vietnam, le spectateur est pris dans une position paradoxale, lui permettant de s'immerger dans la guerre tout en prenant des distances. Ainsi, le point de vue qu'offre le film sur l'intervention américaine au Vietnam semble autoritaire et apparemment authentique puisque celle-ci est vue par le prisme d'une expérience subjective. En permettant au spectateur de partager la position distanciée d'un personnage, le film lui autorise de jouir du plaisir de la guerre par procuration qu'offrent les conventions mélodramatiques du genre, tout en ancrant ce plaisir dans une condamnation morale des actions passées du pays et en se détachant de toute responsabilité face au contexte politique et historique de la guerre.[352]

Notons que Selig lui-même inclut *Full Metal Jacket* parmi les films qui instaurent une identification distanciatrice hypocrite. Or, au vu de nos considérations, la dimension parodique de la distanciation de Joker est manifeste, tant ce personnage de spectateur détaché se révèle un acteur parmi tant d'autres de cette guerre. Par l'intermédiaire de ce personnage, Kubrick offre ainsi aux spectateurs la possibilité de se distancier face à une autre forme de distanciation, hypocrite cette-fois puisque basée sur une jouissance de la guerre dissimulée sous couvert de dénonciation morale.

[352] Selig Michael, *What we won't learn from the Hollywood-Style Vietnam War Film*, 1999. http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Selig_Hollywood_01.html (dernière visite le 22/08/2018).

Au vu de notre analyse, cette parodie, si elle offre une critique de la jouissance hypocrite du cinéma telle qu'analysée en début de chapitre, peut également être perçue comme une dénonciation de la distanciation morale qui, selon le cinéaste, fut celle des spectateurs refusant de s'identifier à Alex après la sortie d'*Orange Mécanique*. L'éthique de distanciation critique prônée par le cinéaste ne peut ainsi, suggère le personnage de Joker, être fructueuse qu'à condition que le spectateur accepte de s'identifier à des personnages complexes et paradoxaux, afin de pouvoir internaliser une telle dualité sans sombrer dans une dénonciation morale qui n'est qu'une autre forme de projection du mal sur autrui.



Ill.01 : La musique, vecteur d'une identification empathique inconditionnelle avec Alex



Ill.02 : Apogée de l'investissement prospectif du spectateur, dont l'identification à Alex est alors inconditionnelle



Ill.03 : Joker, à la fois critique et acteur de la guerre

3.2. Un cinéma réflexif contre la tentation de la représentation fascisante

- 'L'énonciation énoncée' chez Kubrick

Nous l'avons vu, les procédés réflexifs foisonnent dans l'œuvre de Kubrick, et construisent une dynamique de distanciation filmique centrale dans l'exploration de la subjectivité du cinéaste. Précisons désormais qu'il est possible de distinguer des techniques de distanciation que nous qualifierons de secondaires, car questionnant l'identification à un personnage (méta-jeu des acteurs, regards caméra, adresse directe au spectateur et lutte entre personnages et grand imagier pour le contrôle de la narration) des divers procédés de distanciation primaire, visant à opérer une distanciation entre le spectateur et la première instance d'identification, la caméra, afin de rendre sensible la présence d'un grand imagier orchestrant le récit. Après avoir analysé la façon dont les procédés réflexifs secondaires permettent à Kubrick d'interroger la manière dont le cinéma instaure une identification empathique avec les personnages filmiques, envisageons désormais la façon dont les procédés de distanciation primaire initient un méta-discours dénonçant la potentialité du cinéma de nuire à la subjectivité spectatorielle.

Parmi ces formes de distanciation primaire, citons à nouveau les divers angles rares (la contre-plongée extrême sur Jack enfermé dans le garde-manger de l'Overlook, celle non moins extrême montrant le sergent Hartman hurlant une admonition face caméra tel un *Uncle Sam* sadique au début de *Full Metal Jacket*) qui, comme le rappelle Christian Metz, sont des procédés réflexifs qui attirent l'attention du spectateur sur la subjectivité à l'œuvre derrière l'apparente neutralité de la caméra[353], tout comme le font certains mouvements de caméra particulièrement marquants (le zoom leonesque sur la prostituée masquée d'*Eyes Wide Shut*, les travellings arrière caractéristiques de Kubrick). D'autres procédés réflexifs rappellent que le grand imagier, outre le cadrage et la mise en scène, détermine également le montage, tels ces raccords qui brisent l'axe des 180°, dont l'exemple le plus marquant, chez le cinéaste, est probablement la succession de *cuts* ponctuant l'échange entre Jack et Grady dans les toilettes de l'Overlook, dans *Shining*, lors desquels les deux

[353] Metz Christian, *op. cit.,* 1977, p.77.

personnages semblent s'intervertir. « [Briser l'axe des 180°] permet [à Kubrick] d'aller à l'encontre de la tendence générale du cinéma classique visant à faire oublier au spectateur l'existence du montage par le biais de raccords discrets », explique Falsetto[354]. De même, les nombreux ralentis et accélérations d'*Orange Mécanique* ou le raccord Os/vaisseau de *2001* soulignent le rôle du montage, et la subjectivité y oeuvrant, dans l'élaboration du discours filmique. Ces effets de distanciation primaire vont par conséquent à l'encontre de la forme cinématographique classique où, rappelle Pierre Beylot, « le film traditionnel se donne comme histoire, non comme discours »[355] ; l'auteur évoque « la distinction de Francesco Casetti entre 'l'énonciation fuyante qui occulte ses propres marques et l'énonciation énoncée qui, au contraire, les met en scène' »[356]. Les films du cinéaste se présentent tous comme des discours émanant d'une subjectivité d'autant plus prégnante que, nous l'avons vu, Kubrick entretint une persona forte dont l'aura détermine l'expérience spectatorielle.

Rappelons enfin la présence récurrente, chez Kubrick, d'un « film dans le film », procédé que Christian Metz, rappelle Nicole de Mourgues, considère « une figure réflexive type, puisque le principe de redoublement y fonctionne à découvert »[357]. La télévision que regarde Danny dans *Shining* ou celle que visionnent les astronautes de *2001,* les caméras filmant la guerre dans *Full Metal Jacket*, ou encore l'écran de cinéma d'*Orange Mécanique* sont autant de procédés énonçant l'énonciation filmique.

Si nous avons déjà analysé nombre de ces procédés réflexifs, attardons-nous désormais sur leur portée méta-filmique. Selon Pascal Bonitzer, le cinéma réaliste, dissimulant ses procédés de mise en scène, pousse à dissimuler la marque de toute subjectivité auctoriale pour donner l'illusion que l'écran n'est qu'un miroir ouvert sur le réel :

> Tout le rapport du cinéma à la réalité, en effet, est empoisonné […] C'est que le cinéma, dans de tels films, feint de percevoir le monde et de le donner simplement à percevoir, alors qu'il le transforme. Le public croit percevoir, par le truchement du cinéma, la réalité, le monde, alors qu'il ne voit que des bouts d'événements équivoques. Le cinéma demande ainsi une perception seconde, le cinéma commence vraiment lorsqu'on commence à prendre en considération les 'moyens de la mise en scène'[358].

[354] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.82.
[355] Beylot Pierre, *op. cit.,* 2005, p.101.
[356] Casetti Francesco, cité dans *Ibid.,* p.102.
[357] De Mourgue Nicole, « La réflexivité dans l'œuvre de Wim Wenders », in Costa de Beauregard Raphaëlle (dir.), *op. cit.,* 1995, p.181.
[358] Bonitzer Pascal, *op. cit.,* 1982, p.120.

Les questionnements phénoménologiques et esthétiques de Kubrick quant à la nature de la perception s'accompagnent d'une critique de l'illusion réaliste du cinéma, où la subjectivité de l'auteur se dissimule par le biais d'une « énonciation fuyante » qui fait passer l'effet de réel cinématographique pour une pure réalité et, par conséquent, entretient l'illusion d'une subjectivité spectatorielle dotée d'un lien direct, non filtré et non problématique, avec ce réel représenté.

Loin de se présenter comme réalité pure, l'audiovision kubrickienne s'aborde comme idéologiquement et philosophiquement déterminée par la subjectivité de l'artiste. Le grand imagier, mû par un désir de toute voyance, de contrôle total du visible et par conséquent des spectateurs, est l'élément réflexif central dans l'œuvre du cinéaste. Affichant son propre hubris, il met le spectateur en garde contre l'acte de manipulation du réel à l'œuvre dans l'énoncé filmique et lui permet ainsi de mettre en scène les dangers d'une identification primaire inconditionnelle. Le grand imagier kubrickien ne prétend jamais retranscrire une réalité objective mais se montre toujours comme créateur d'une réalité subjective, où tout n'est que discours, opération de monstration déterminée par une subjectivité ordonnatrice. De par la présence de ce grand imagier teinté de la persona démiurgique du cinéaste, Kubrick semble rappeler qu'au cinéma, comme l'écrit Bonitzer, il y a « toujours du montage, et la place de la caméra elle-même dans le champ, parce qu'elle découpe de façon intéressée un morceau de l'espace visuel, est déjà un montage »[359]. Si les procédés réflexifs kubrickiens permettent, nous l'avons vu, d'élaborer un réalisme subjectif soulignant la difficulté de tout individu à percevoir pleinement le réel, ils soulignent ainsi également ce qui, selon le réalisateur, peut permettre au cinéma de devenir un médium de désubjectivation du spectateur : effacer la nature discursive des films peut faire de ces derniers des outils de manipulation idéologique, prompts à contraindre les spectateurs à se conformer au point de vue d'une subjectivité auctoriale assimilée à la réalité objective.

[359] *Ibid.,* p.121.

- Mises en abyme dans *Orange Mécanique,* une garantie de liberté spectatorielle

C'est à nouveau dans *Orange Mécanique* que les implications politiques et éthiques de cette conscience réflexive sont le plus explicites, tant et si bien que, nous l'avons vu, Robert Benayoun va jusqu'à considérer le film comme « l'une des plus puissantes mises en cause du cinéma par lui-même »[360]. La tentation fascisante d'Alex-metteur en scène, désireux de supprimer toute distanciation critique de la part du spectateur, agit elle-même comme une mise en abyme de la tentation fascisante du grand imagier, face à laquelle elle devient par conséquent un élément distanciateur. Celle-ci s'accompagne d'un ensemble d'éléments de distanciation primaire qui culminent dans la double mise en abyme du cinéma encadrant la séquence du traitement Ludovico.

La première de ces mises en abyme (le traitement lui-même) a lieu lorsqu'Alex, contraint par un engin cauchemardesque de garder les yeux ouverts, visionne un film rappelant explicitement des scènes antérieures d'*Orange Mécanique,* auxquelles le spectateur vient d'assister : un gang de jeunes, dont les costumes blancs et chapeaux noirs évoquent directement l'uniforme des *droogs,* violente un homme puis viole une femme lors d'une séquence où la violence est entière et crue (***ill.01***). Tout, dans ce film dans le film, montre l'interdiction qu'a le spectateur (en l'occurrence Alex) de conserver une distance critique, ce qui en fait, selon la définition de Mondzain, un film de propagande par excellence : l'obligation de garder les yeux ouverts supprime au spectateur Alex la dernière once de liberté permise par un film de propagande, à savoir la possibilité de ne pas le regarder.

Abrogeant toute possibilité de distanciation, le cinéma s'apparente ainsi à un viol de l'intériorité du spectateur, dont Alex exprime viscéralement la toute puissance par une succession de réactions corporelles d'une extrême violence (grimaces, éructations et cris). Les réactions physiologiques et perceptuelles d'Alex sont imposées par la drogue que reçoit le personnage, et ne peuvent qu'être exactement celles souhaitées par les producteurs du film, soit un dégoût menant à l'anéantissement des passions et au dressement d'un corps contraint de se comporter tel que la société l'exige. Ce film dans le film s'aborde ainsi comme une virulente autocritique du projet

[360] Benayoun Robert, « Stanley Kubrick le libertaire (sur "A Clockwork Orange") », in *Positif* n°139, juin 1972, p.35.

filmique d'*Orange Mécanique*, tout en esquissant les différences fondamentales permettant d'éviter la forme propagandiste du cinéma, soit l'imposition de la subjectivité du créateur à un spectateur passif et soumis, incapable de maintenir sa propre subjectivité pour faire écran à celle, envahissante, du grand imagier. En dédoublant son propre film pour faire du double (le film diégétique) une force d'assujettissement de son protagoniste, *Orange Mécanique* fait part d'angoisses quant à son propre geste artistique : puisqu'il impose à ses spectateurs des expériences d'une violence inédite, le film utilise-t-il l'extraordinaire pouvoir de persuasion du cinéma pour leur imposer de partager la vision du monde prônée par son créateur ? Existe-t-il une différence fondamentale entre les yeux grands ouverts d'Alex, gavés de stimuli audiovisuels lui inculquant un comportement moralement acceptable au vu de la société, et les yeux des spectateurs que Kubrick, jusqu'à *Eyes Wide Shut*, n'eut de cesse de vouloir ouvrir ?

La mise en abyme du metteur en scène démiurgique (incarné ici par le scientifique observeant, au fond de la salle, l'effet de son film sur Alex) et de sa volonté d'assujettissement apporte un premier élément de réponse, que complète le motif narratif de la drogue : le réalisateur, mettant en scène sa propre propension à imposer une vision du monde par le biais de ces dispositifs réflexifs, creuse une distance face à elle, conférant aux spectateurs la liberté de ne pas adhérer à sa vision. En étant amenés à prendre conscience de la nature discursive du cinéma de Kubrick, le spectateur s'affranchit d'une identification primaire d'autant plus tyrannique qu'elle efface ses propres marqueurs narratifs pour s'offrir en tant que représentation de la réalité. Ainsi, le spectateur d'*Orange Mécanique* peut tout à la fois jouir de la violence, s'en offusquer ou encore en rire, étant incité par le grand imagier, à l'encontre du projet dominateur d'Alex[361], à ne pas se laisser happer par une identification inconditionnelle. Cette parenthèse distanciatrice incline par conséquent à reconsidérer la première partie du film, mais également à s'armer pour affronter la seconde, même si nous avons vu qu'il s'avère difficile de résister à son efficacité mélodramatique. Sam Azulys affirme que

> Loin de concevoir le cinéma comme un dispositif exclusivement destiné à produire un ébranlement des sens, [Kubrick] part du principe que le pouvoir de l'image est bénéfique lorsqu'il ne dépossède pas le spectateur de son statut

[361] Le parallèlisme entre la relation spectateur/Alex et la relation Alex/Ludovico est, quant à lui, total : « C'est vous qui avez choisi », dit le scientifique responsable du traitement à Alex, qui se porte en effet volontaire pour subir le traitement, de même que le spectateur, en ayant payé sa place de cinéma, s'est porté volontaire pour se laisser entraîner dans la vision du monde d'Alex. C'est ainsi dans l'existence d'une instance narrative supérieure, manifestée par ces mises en abymes distanciatrices, que se creuse la liberté du spectateur de réagir comme bon lui pense, à l'encontre du despotisme d'Alex.

de sujet pensant […] ce que le spectateur met en jeu face à l'écran n'est rien moins que sa liberté. Or, les jugements peuvent être neutralisés par un certain type de conditionnement. Et cette interdiction faite au spectateur de construire sa propre place dans l'espace visible est précisément le principal enjeu subversif d'*Orange Mécanique*.[362]

Après avoir été contraint de succomber au pouvoir séducteur d'Alex par le biais d'une multitude de techniques de mise en scène, le spectateur se voit offrir, grâce aux films dans le film, des fenêtres de répit lui permettant de considérer le caractère proprement cinématographique d'une telle manipulation, pour mieux pouvoir s'en prémunir. Lors de son traitement, Alex est en effet amené dans un second temps à regarder des extraits de films de propagande nazie, et plus particulièrement du film qui devint l'emblème du cinéma du Troisième Reich, *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl (1936). Ceux-ci soulignent l'ambition propagandiste du traitement Ludovico, et encouragent par conséquent à considérer *Orange Mécanique* lui-même comme un potentiel outil de manipulation idéologique (***ill.02***).

- **Nazisme et cinéma de propagande**

La présence de ce film témoigne de l'attention majeure qu'a portée Kubrick au nazisme et, plus particulièrement, de sa préoccupation quant à l'efficacité avec laquelle ce parti utilisa le cinéma pour imposer son idéologie. La fascination du cinéaste pour le nazisme est bien connue. « Je [suis] fasciné ; l'horrible fascination pour l'époque nazie », déclara-t-il à Michel Ciment[363]. L'universitaire américain Geoffrey Cocks, dont nous interrogerons par ailleurs la thèse centrale dans la prochaine partie, alla jusqu'à considérer que l'Holocauste fut la pierre angulaire (implicite) de toute la filmographie kubrickienne[364]. Il est cependant possible de considérer l'intérêt de Kubrick pour le pouvoir de fascination du cinéma nazi comme davantage central, et bien plus explicite, tout au long de la carrière du réalisateur. « Strangelove et Zempf ne sont que des parodies des clichés cinématographiques sur les nazis »[365], affirma également Kubrick à Ciment, indiquant par là-même que son intérêt pour le nazisme était notamment, et peut-être principalement, cinématographique ;

[362] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, pp.72-73.
[363] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.156.
[364] Cocks Geoffrey, *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History and the Holocaust*. Bern: Peter Lang Inc., 2004.
[365] Kubrick Stanley, *On* A Clockwork Orange, *an interview with Michel Ciment*, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html (dernière visite le 29/08/2018)

rappelons que l'oncle de Christiane Kubrick, Veit Harlan, fut lui-même employé par le ministère de Goebbels pour réaliser des films de propagande nazis. Cette connaissance intime des ressorts de la propagande poussa l'artiste à développer une grande méfiance vis-à-vis des liens unissant le cinéma et le pouvoir, explique Christiane Kubrick[366]. Dans le projet avorté *Aryan Papers*, le cinéma devait jouer un rôle prééminent : dans les 10 premières pages d'un script daté de 1991, deux scènes incluent des films de propagande[367]. Sous le joug alterné de l'Union soviétique et de l'Allemagne nazie, Les personnages font face à deux systèmes cinématographiques totalitaires concurrents :

> Notre village de Nikolaev fut intégré dans l'Ukraine soviétique, mais nous étions temporairement à l'abri de l'occupation allemande et des camps de concentration. On nous gavait de propagande sur le système soviétique, et je considérais Staline comme un aimable grand-père.[368]

A la suite du tournage d'*Orange Mécanique*, Kubrick fut un temps déterminé à ce que son prochain film ait pour thème le cinéma de propagande nazi, envisageant d'abord un biopic sur Veit Harlan, puis un autre sur Leni Riefenstahl[369].

Si la propagande, et particulièrement le cinéma nazi, symbolise par conséquent chez Kubrick la puissance de sujétion d'un cinéma abolissant toute distance critique chez le spectateur, il est d'autant plus troublant de constater dans *Orange Mécanique* que cette potentialité demeure, indépendamment du message propagé (qu'il s'agisse de perpétuer l'idéologie hitlérienne ou une vision du monde radicalement opposée). Lors du traitement Ludovico, *Le Triomphe de la volonté* est en effet utilisé par les scientifiques à contre-courant de l'endoctrinement promu par Riefenstahl. Le nazisme et son exaltation de la puissance militaire et physique, objet de fascination sous la caméra de cette dernière, doit devenir un objet de dégoût pour Alex, au même titre que la violence des gangs lors du film précédent. Les scientifiques du Ludovico exploitent la figure du nazisme tel que put le faire le cinéma hollywoodien que Kubrick pasticha avec *Docteur Folamour*, c'est-à-dire en tant qu'incarnation du mal, un mal étranger permettant de représenter les valeurs anglo-saxonnes comme leur exact opposé : notons que l'une des images d'archives nazies utilisées dans *Orange*

---

[366] Ronson Jon, *After Stanley Kubrick*, in *The Guardian*, 18/08/2010. https://www.theguardian.com/film/2010/aug/18/stanley-kubrick-christiane (dernière visite le 24/03/18)

[367] "*Our town of Nikolaev became part of the Soviet Ukraine but we were temporarily safe from German occupation and concentration camps. We were fed propaganda about the Soviet system, and Stalin seemed to me like a benign grandfather*". Anon., *Synopsis*, Août 1991, pp.5-9. SKA UAL, SK/18/2/1/3.

[368] *Ibid.,* p.9.

[369] Ulivieri Filippo, ''Waiting for a miracle: a survey of Stanley Kubrick's unrealized projects'', in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7349/7318 (dernière visite le 22/03/18)

Mécanique, et reproduite ci-dessous (***ill.02***), fut également utilisée par Frank Capra dans le premier épisode de sa série de films de propagande anti-nazie, *Why We Fight* (1942-1945)[370]. Tandis que *Docteur Folamour* suggérait des accointances idéologiques entre les deux camps puisque le personnage, à l'instar de son inspiration historique Wernher Von Braun, travaille pour les Etats-Unis après avoir œuvré pour les Nazis, *Orange Mécanique* suggère quant à lui les accointances esthétiques, plus pernicieuses, pouvant exister entre le cinéma de propagande nazi et le cinéma anglo-saxon utilisant le Nazisme pour mieux imposer subrepticement sa propre idéologie, sans permettre davantage de distance critique aux spectateurs.

Kate McQuiston explique en outre que « ce film *semble* au premier abord être *Le triomphe de la volonté* de Riefenstahl, mais ce dernier ne contient ni violence, ni la musique de Beethoven »[371]. Les apparences de véracité historique s'avèrent ainsi trompeuses, et le film vu par Alex est bien un film nouveau, utilisant celui de Riefenstahl mais remonté selon les besoins de l'équipe du Ludovico. Au vu de la puissance de conditionnement de cet extrait, responsable de la souffrance traumatique associée à Beethoven, c'est bien le montage, utilisé pour briser toute distance critique du spectateur, qui s'avère le véritable objet de la mise en abyme kubrickienne, indépendamment de toute idéologie sous-jacente.

> Participant à la mise en scène par Kubrick du conditionnement des spectateurs, l'absence de questionnement face à la présence de Beethoven dans un film Nazi peut se rattacher à la théorie de Richard Allen, selon qui la photographie entraîne un présupposé de vérité. Les extraits d'archives, ou les films censés ressembler à des documents historiques, sont automatiquement considérés comme véridiques. Ils prennent les atours de la vérité et n'invitent pas à spéculer quant à leur possible nature fictive […] Kubrick suggère qu'aucun document vidéo ou audio n'a une valeur morale spécifique, ce sont leurs juxtapositions et les effets de conditionnement du spectateur qui sont la source d'une véritable violence.[372]

L'hymne à la joie, si elle fait partie du patrimoine culturel germanique revendiqué par Hitler, ne prédispose bien sûr en rien à la barbarie nazie. A l'instar de la théorisation de Mondzain, c'est bien ici l'absence de distance critique instaurée par le metteur en scène grâce au montage qui transforme Beethoven en objet de conditionnement, tout comme le montage imputable à Alex (qui choisit d'associer cette chanson à son spectacle d'ultraviolence) supprime l'intentionnalité joyeuse et innocente de *Singin' in the Rain* et l'associe à une barbarie gratuite (***ill.03***). Dans le film nazi,

[370] Capra Frank, *Why We Fight : Prelude to War,* 1942. Extait visible à [10:38] dans la version ci-jointe : https://www.youtube.com/watch?v=Mm3GsSWKyso (dernière visite le 09/03/2019)
[371] McQuiston Kate, ''Value, Violence and Music Recognized: *A Clockwork Orange* as Musicology'', in Rhodes Gary (éd.) *Stanley Kubrick, essays on his films and legacy*. Jefferson: McFarland, 2008, p.113.
[372] *Ibid.,* p.114.

comme dans la scène de *Singin' in the Rain,* la puissance du montage fait que le sens originel de la musique est dévoyé par la puissance de suggestion des images. Cette mise en abyme du montage permet également aux spectateurs de prendre ses distances face au cas inverse, où la musique est utilisée comme vecteur d'empathie servant à imposer au spectateur une émotion dictant la réception des images, telle *La Pie voleuse* offrant à la violence d'Alex un écrin joyeux et esthétisé. Une telle réflexion critique face à la puissance du montage dépasse le simple cas du couplage musique/image, et inclut une réflexion quant à la puissance de suggestion qu'entraîne la juxtaposition de plans permettant à certaines images d'acquérir, par association, un sémantisme dont elles sont dépourvues en elles-mêmes, tel que théorisé par le fameux effet Koulechov. En soi, le défilé nazi n'est porteur d'aucune violence. Chez Riefenstahl, de tels défilés inspirent l'admiration face à la discipline des troupes et à l'effet de force qui s'en dégage. Associées à des démonstrations militaires (non inclues dans le film de Riefenstahl qui a pour thème les jeux olympiques de 1936 à Berlin) et précédées d'un premier film mettant en scène un viol et des affrontements, ces images se parent ainsi d'une violence dont l'origine est explicitement à chercher dans l'intentionnalié du metteur en scène diégétique.

- Réflexivité critique et célébration des potentialités du cinéma

Au-delà de toute suggestion quant à la tentation fascisante de l'Angleterre dystopique dépeinte dans *Orange Mécanique*, l'utilisation d'extraits de films de propagande nazie par Kubrick souligne par conséquent la potentialité d'un certain cinéma, à l'effet de réel et au montage si hypnotisants, à imposer un point de vue à ses spectateurs. Kubrick, avec Vsevolod Poudovkine qu'il aimait à citer[373], considère le montage comme le fondement de l'art cinématographique. C'est ainsi la forme filmique elle-même, sa capacité à entraîner la sujétion du spectateur à un point de vue imposé mais dont la source demeure invisible, que les mises en abyme d'*Orange Mécanique* permettent d'interroger. Ce questionnement évoque la prise de conscience des cinéastes de l'après-guerre que Deleuze théorisa dans les années 80 :

[373] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.37.

Il y a toujours eu entre le fascisme et Hollywood un lien très bizarre […] Non pas où Hollywood aurait été compromis dans le fascisme, c'est pas ça, mais au sens où un cinéma tel que le concevait Hollywood avait été réalisé d'une manière infiniment plus parfaite […] par l'organisation fasciste, au point que nous ne pouvions plus croire à ce cinéma là.[374]

L'avènement d'un cinéma moderniste (de l'image-temps) eut essentiellement lieu, selon Deleuze, après la Seconde Guerre mondiale, en réaction à la prise de conscience de la responsaibilité du cinéma dans l'endoctrinement des peuples. David Rushton résume l'argument deleuzien :

Malgré la grandeur et la puissance de l'image-mouvement, particulièrement aux mains de cinéastes tel Eisenstein, elle produisit néanmoins un mode de pensée qui pouvait être utilisé par le fascisme, et une réalisatrice comme Leni Riefenstahl ('qui n'était pas médiocre', assure Deleuze) était tout aussi capable de produire de puissantes images-mouvements que ne l'étaient Eisenstein, Hawks et tant d'autres […] La promesse de l'image-temps, à la suite de la seconde guerre mondiale et du fascisme, fut de redonner au cinéma sa capacité à provoquer la pensée.[375]

Le philosophe estime que la solution proposée par les cinéastes de l'image-temps fut d'aller à l'encontre de tout système de pensée articulé, et ce afin de proposer des œuvres ouvertes capables d'explorer le monde par-delà la pensée rationnelle. « Tandis que l'image-mouvement vise à définir une vérité supérieure […] l'image-temps cherche à ébranler cette possibilité […] les films de l'image-temps évitent tout jugement »[376], précise Rushton. Nous avons cependant interrogé la catégorisation de Kubrick parmi les cinéastes de l'image-temps, et nous verrons également que s'il favorise la libre pensée de ses spectateurs, ses grands imagiers peuvent néanmoins ête porteurs d'un point de vue fort et visible, qui encadre les possibilités interprétatives des films dans un discours déterminé, bien que ces grands imagiers ne s'instaurent jamais en tant que détenteurs d'une vérité absolue.

De fait, Kubrick ne cherche pas à aller radicalement à l'encontre d'un cinéma exploitant la puissance de conviction du montage pour mettre en avant un point de vue. Sa conscience réflexive et critique face au pouvoir du cinéma permet paradoxalement à l'artiste de réaliser des films continuant à proposer une vision du monde forte bien qu'ouverte, un positionnement subjectif clair du grand imagier auquel il est possible de s'identifier, sans pour autant qu'il soit imposé (il sera cependant nécessaire de distinguer les films de notre corpus où le grand imagier est porteur d'un message explicite de ceux où ce n'est pas le cas, ce que nous ferons dans la prochaine partie). Nous irions ainsi jusqu'à dire que la « remise en cause du cinéma par lui-même » d'*Orange Mécanique*

[374] Deleuze Gilles, *Cinéma et Pensée*. Cours dispensé à l'université de Vincennes le 30/10/1984. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5 (dernière visite le 26/10/18)
[375] Rushton David, *op. cit.,* p.101.
[376] *Ibid.,* p.108.

permet d'envisager une rédemption de cette forme de cinéma (dans lequel le grand imagier se fait le vecteur d'un point de vue, au lieu de chercher à se dissoudre, comme le veut la « fable cinématographique » moderniste, pour devenir une force d'observation pure), face à la remise en cause provoquée à son insu trente ans auparavant par Riefenstahl et ses collègues. En poussant les possibilités d'endoctrinement cinématographique à saturation, le film permet d'envisager un cinéma dans lequel le point de vue du réalisateur serait proposé à découvert, sans pour autant s'instaurer comme le porteur d'une vérité absolue, et où le film se revendique en tant que discours, offrant ainsi la liberté critique d'y résister ou d'y adhérer activement. La volonté démiurgique d'Alex-metteur en scène et la mise en abyme du cinéma sont autant de garde-fous qui empêchent au grand imagier d'accomplir sa propre tentation démiurgique.

Il nous semble par conséquent trop radical de considérer, comme Cocks notamment, que Kubrick, à l'instar de Théodore Adorno, « croyait que les calamités du XXe siècle rendaient une certaine forme d'art difficile, voire impossible à perpétuer »[377]. Le cinéaste ne cherche pas à supprimer tout jugement dans ses films, et assume, tant lors de ses interviews qu'à l'intérieur de ses films, un ensemble de positions tranchées. Dans le cas d'*Orange Mécanique*, pensons à la description de la nature anti-rousseauiste de l'humanité ou à la réflexion morale visant à prévenir des dangers d'un contrôle étatique puissant. En interview, Kubrick n'hésite pas à suggérer que son film, grâce à l'identification du spectateur à un personnage comme Alex, permet de convaincre les spectateurs des dangers du conditionnement :

> Afin de montrer l'action du gouvernement dans toute son horreur, on doit lui choisir pour victime quelqu'un de totalement dépravé […] Si Alex n'était pas l'incarnation du Mal, il serait trop facile de dire : 'oui, bien sûr, le gouvernement a tort, parce qu'il n'est pas si méchant que cela'. De cette façon, on éclaire mieux le problème.[378]

Ce point de vue, clair et précis, est relayé par la subjectivité du grand imagier ; il y a donc une pensée d'*Orange Mécanique* qui atteint les spectateurs avec d'autant plus de force qu'elle se transmet par le biais d'une identification empathique puissante. Pour Kubrick, le cinéma post-fascisme ne doit pas faire fi du pouvoir émotionnel et de la capacité d'identification empathique du médium, grâce auxquels se véhicule un ensemble d'idées qui, présentées de façon abstraite et purement distanciée, perdraient toute force de persuasion. Rappelons que selon Kubrick, « le style est ce qu'utilise un artiste pour fasciner le public dans le but de provoquer en lui sentiments,

[377] Pramaggiore Maria, *op. cit.*, 2015, p.36.
[378] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.163.

émotions et pensées »[379]. Cette fascination, nous l'avons vu, est mise en évidence dans *Orange Mécanique* sans pour autant être intrinsèquement délétère, grâce à un dispositif réflexif et auto-critique permettant de montrer le point de vue du grand imagier tout en offrant au spectateur la capacité à maintenir sa propre subjectivité, soit sa capacité à décider activement d'agréer ou non à un point de vue discursif.

- Réflexivité critique et émotion

Kubrick écrit :

> Je ne pense pas que les écrivains, les peintres ou les cinéastes réussissent parce qu'ils veulent dire quelque chose. Il y a quelque chose qu'ils ressentent […] Je ne crois pas qu'un véritable artiste puisse réellement avoir été guidé par quelque ambition didactique, même s'il pensait l'être.[380]

L'émotion est ainsi au centre du processus artistique selon le cinéaste, et guide l'élaboration d'un point de vue qui ne soit pas nécessairement didactique. Si, comme l'écrit Pramaggiore, « le réalisateur semble scéptique face à des expériences d'ordre purement émotionnel »[381], Kubrick ne cherche néanmoins pas à opérer une distanciation qui rende caduque toute identification émotionnelle du spectateur. Pourtant, les méfiances face à la capacité du cinéma à imposer un point de vue, évoquées précédemment, pourraient suggérer que pour Kubrick, une distanciation critique devant permettre au spectateur de se protéger d'une identification empathique prompte à toutes les manipulations, la force émotionnelle du cinéma doit être remise en cause pour permettre d'initier une pensée libre et autonome.

Nous verrons lors du prochain chapitre qu'une telle distanciation radicale visant à privilégier la cognition pure au détriment de tout engagement émotionnel va même à l'encontre de l'esthétique du cinéaste. C'est ironiquement à une telle suppression de l'émotionnalité d'Alex qu'ambitionne d'aboutir le conditionnement cinématographique du Ludovico. En manipulant les réactions émotionnelles du personnage, le cinéma le transforme en une machine organique

[379] Kubrick Stanley, *op. cit.,* 1960.
[380] Kubrick Stanley, "Notes on Film"*,* in *The Observer Weekend Review*, 04/12/1960, p.21
[381] Pramaggiore Maria, *op. cit.,* 2015, p.36.

incapable d'expérimenter un affect autre que le dégoût programmé, une oxymoronique orange mécanique.

Selon Susan Sontag, le propre du cinéma fasciste n'est pas tant l'emploi de l'émotion comme moyen de persuasion, que la glorification d'une seule émotion, « l'isolation d'une émotion unique, entraînant une réaction pure de la part du public »[382]. Selon elle, ce n'est ainsi pas tant l'engagement émotionnel que l'unicité de la réaction émotionnelle, la pureté de l'émotion calibrée pour déclencher une unique réaction cognitive, qui définit un art supprimant la libre pensée de son audience : « isoler une passion unique, une unique et parfaite soumission »[383]. Par le biais des procédés réflexifs interrogeant la capacité de fascination du cinéma dans *Orange Mécanique,* c'est bien l'unicité de toute réaction émotionelle - et la réaction unique qu'elle provoque - que Kubrick rejette. A l'instar de la fascination qu'Alex souhaite que le public ressente pour lui, ou du dégoût éprouvé par le protagoniste suite à son traitement, l'unicité d'une réponse émotionnelle est dépeinte comme une contrainte face à laquelle il est nécessaire de pouvoir se libérer. Si, dans *Orange Mécanique,* l'identification empathique du spectateur à Alex permet de susciter un ensemble de réactions conduisant à des interrogations éthiques (le gouvernement a-t-il le droit d'imposer un tel traitement à Alex ?), les émotions suscitées sont ainsi contradictoires et contrebalancées par des procédés réflexifs libérateurs.

Après avoir déterminé certains traits caractéristiques de l'art fasciste (« les échanges orgiaques entre des forces toutes puissantes et leurs marionettes [...] la réification des peuples [...] des figures hypnotiques de leaders puissant [et une glorification] de l'abandon »[384]), Sontag, inquiète de la fascination continue du public pour une esthétique fascisante, note la présence de ces éléments dans divers films américains, sans pour autant accuser directement leurs réalisateurs de fascisme : « pour ne citer que des films : *Fantasia* de Walt Disney, *Banana Split* de Busby Berkeley, et *2001 : L'odyssée de l'espace* de Kubrick exemplifient à merveille certaines des structures formelles et des thématiques caractéristiques de l'art fasciste »[385]. Il est aisé de comprendre que Sontag (dont les arguments se rapprochent de ceux de Pauline Kael) ait pu noter des caractéristiques fascistes dans l'œuvre de Kubrick : dans ce film, l'être humain doit en effet admettre son impuissance face à

[382] Sontag Susan, *Under the Sign of Saturn*. New York : Vintage Books, 1981, p.87.
[383] *Ibid.*
[384] Sontag Susan, *op. cit.,* 1981, p.91.
[385] *Ibid.*

des forces transcendantes, ce qui peut être interprété comme une glorification de l'abandon qui, pour Sontag, trahit une tentation fascisante.

Au vu de notre réflexion sur *Orange Mécanique,* nous pouvons néanmoins conclure qu'accuser Kubrick de fascisme relève d'un amalgame entre le cinéaste et la tentation fascisante qui est celle du grand imagier dans ses films. En effet, il apparaît qu'à travers ces divers procédés réflexifs, cette tentation fascisante du grand imagier est elle-même mise en scène et donc critiquée par le cinéaste : en en faisant un artiste fasciste, Sontag omet de prendre en compte la réflexivité critique qui anime le cinéma kubrickien. Loin de céder à la tentation fascisante du cinéma, l'artiste n'eut de cesse de la mettre en scène pour mieux s'en prémunir, tout en poussant les spectateurs à en reconnaître la force d'attraction.

- Seconde mise en abyme, fascisme et points de vue divergents

Dans *Orange Mécanique*, il n'est ainsi pas étonnant que la seconde mise en abyme du cinéma ponctuant le traitement Ludovico fasse intervenir, à la suite d'Alex puis du scientifique caché au fond de la salle du cinéma, une troisième figure de metteur en scène en la personne du ministre de l'intérieur lui-même, soit une figure d'autorité politique tyrannique. Celui-ci fait monter Alex sur scène et présente le spectacle qui va suivre, au cours duquel est démontrée l'impuissance du jeune homme et, par conséquent, la toute-puissance étatique (***ill.04***). Significativement, cette nouvelle mise en abyme ne met pas en scène une œuvre cinématographique mais une pièce de théâtre, suggérant l'abolition totale de distance de la part des spectateurs diégétiques, mis en co-présence avec les acteurs et le metteur en scène de ce spectacle de propagande face auquel ils ne peuvent ainsi qu'acquiescer : plus rien ne permet de faire écran entre le spectacle et les spectateurs. Le ministre de l'Intérieur est ainsi libre d'exposer pleinement un point de vue simple et direct (« notre souci, c'est la régression de la criminalité ») auquel les spectateurs, enivrés par la démonstration de force du spectacle (réaction soulignée par divers gros plans sur leur visage), approuvent vivement : l'acte de propagande est ici explicite, la puissance du metteur en scène manifeste.

Néanmoins, cette scène permet également de souligner, par effet de miroir inversé, la façon dont *Orange Mécanique* réussit à ne pas instaurer une relation tyrannique entre le grand imagier et les spectateurs. Les gros plans s'attardant sur les spectateurs diégétiques suggèrent en effet des réactions émotionnelles plus complexes et contradictoires que celles encouragées par le discours du metteur en scène. Le gardien de prison montre ainsi explicitement des signes d'excitation sexuelle à la vue de la jeune femme nue, qui vont par là même à l'encontre de la réaction programmée par le ministre. Une voix d'opposition (celle du pasteur) se lève pour dénoncer l'idéologie derrière ce spectacle et, bien que tue par le discours dominant, elle permet d'établir une dissonance critique (un dialogue remet en cause l'audiovisuel, ouvrant la brêche à une réflexion critique de la part du spectateur réel). Enfin, l'attitude du personnage Alex peut dérouter, tant son engouement face à la démonstration de sa propre soumission est manifeste et paradoxal (l'abandon mentionné par Sontag comme un signe caractéristique du fascisme est ici mis en scène de façon grotesque et bouffonne). Ces éléments suggèrent que le contrôle émotionnel et idéologique des spectateurs peut échapper au metteur en scène, laissant place à des réactions empathiques et des interprétations divergentes.

Ces réactions divergentes, qui émergent en dépit de l'ambition discursive du ministre metteur en scène, sont cependant tues par ce dernier. A travers de légers regards de biais, le gardien de prison se montre désireux de ne pas dévoiler sa réaction lubrique, tandis que la voix d'opposition du pasteur est tout bonnement rejetée, évocant la façon dont le ministre fera par la suite taire la voix d'opposition que représente F. Alexander. A l'inverse, *Orange Mécanique,* via la complexité discursive permise par ses multiples redoublements réflexifs, se présente ainsi comme un discours acceuillant volontairement une multiplicité de réactions empathiques, complexes et contradictoires (comme le gardien de prison, le spectateur est encouragé à observer la femme nue via plusieurs gros plans, tout en ayant constaté précédemment la puissance nocive de la pulsionalité d'Alex) et d'interprétations divergentes (la position du ministre est opposée à celle du pasteur, le choix d'Alex d'opter pour l'auto-mutilation est déroutant).

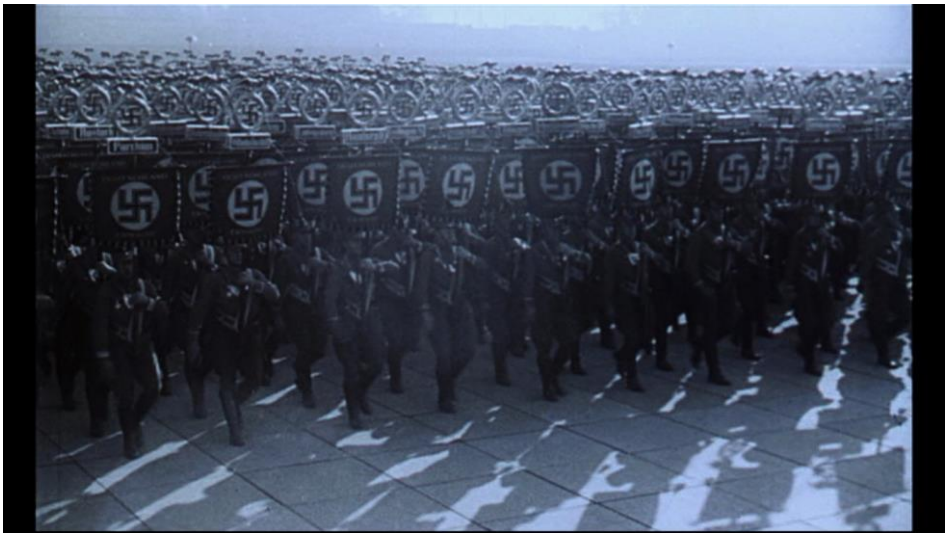
Si, malgré toutes les mises à distance proposées par les dispositifs réflexifs, les personnages de metteurs en scène tyranniques et les identifications empathiques complexes et paradoxales, le spectateur adhère au discours central porté par le grand imagier (tout conditionnement est

délétère[386]), il y aura activement et volontairement adhéré, conscient de la sensibilité au conditionnement qui fut la sienne lors de l'expérience filmique. A nouveau, la prise en compte réflexive du pouvoir du cinéma, de ses dangers et de ses limites, permet à Kubrick de réaffirmer sa croyance en un cinéma capable de transmettre des idées complexes par le biais de l'émotion tout en poussant à la réflexion critique par le biais de la réflexivité. Chez Kubrick, seul un cinéma conscient de ses enjeux et de ses dangers peut embrasser pleinement sa potentialité discursive pour tenter de transmettre un point de vue à des spectateurs libres. Afin de continuer à analyser la réflexion méta-filmique de l'œuvre, explorons désormais la façon dont celle-ci met en scène une autre forme de nocivité potentielle du médium, plus douce, mais plus pernicieuse car non provoquée par une quelconque subjectivité.

[386] Nous envisageons volontairement que le discours du grand imagier puisse se limiter à cela, comme le suggérait Kubrick lors de son entretien avec Michel Ciment (Cf Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.163), afin de clarifier notre conception de la façon dont le cinéaste considère qu'un film discursif est possible, tant que celui-ci offre la possibilité d'une distance critique salvatrice. Or nous avons déjà pu entrevoir que le film fait coexister une multiplicité de discours, et analyserons davantage cette multiplicité, autre témoignage de la liberté critique accordée aux spectateurs, dans la prochaine partie.



Ill.01 : Premier film dans le film d'*Orange Mécanique*, abolition de toute distance critique du spectateur Alex et présence surplombante d'une figure auctoriale démiurgique



Ill.02 : Extraits de films de propagande nazie durant le traitement Ludovico



Ill.03 : Reconditionnement de* Singin' in the Rain *par un acte de montage propagandiste d'Alex



Ill.04 : Seconde mise en abyme, à la suite du traitement Ludovico

3.3. La prolifération de l'audiovision

3.3.1. La désensibilisation du réel dans *Orange Mécanique*

- Satire de l'art contemporain

Outre les mises en abyme faisant explicitement référence à la représentation cinématographique, l'art occupe une place centrale dans *Orange Mécanique* : peintures et sculptures offrent une réflexion méta-filmique complémentaire à celle analysée précédemment. La récupération autoritaire du cinéma par le pouvoir étatique s'oppose à une prolifération de représentations artistiques qui semblent pousser le protagoniste vers la criminalité. Peintures et sculptures semblent directement promouvoir une vision amorale de la société. Elles parsèment le monde dystopique dans lequel évolue Alex, et ce dès la scène d'ouverture dans laquelle le Korova Milk Bar dévoile, en guise d'ameublement, des statues de femmes nues installées dans des positions suggestives. Sam Azulys analyse cet art :

> Dans *Orange Mécanique*, Kubrick ne se contente pas de remettre en cause l'art en montrant que de bonnes inclinations en matière de musique ne garantissent pas un plus haut degré de civilisation. Son approche du rapport de l'art à la violence est plus radicale. A côté de cet art classique impuissant à endiguer la violence (mais pouvant parfois toutefois atteindre des sommets de raffinement et de beauté) se trouve un autre type d'art dont on peut légitimement se demander s'il n'est pas intrinsèquement un catalyseur de violence. L'art contemporain dépeint par Kubrick est en effet envisagé sous un angle satirique et tourné en dérision. L'ésthétique kitsch assumée du film est sans doute l'aspect le plus visible de cette critique. Mais ce sont surtout les scènes où les pratiques et les œuvres artistiques sont associées aux actes criminels qui permettent de comprendre le lien qui unit, d'après le réalisateur, une culture moderne et décadente à l'ultra-violence d'Alex.[387]

Azulys prend ainsi l'exemple des tableaux et sculptures érotiques présents au domicile de la dame aux chats comme emblématiques de l'expression, stigmatisée par Kubrick, d'une « sous-culture snob, agressive et vulgaire »[388] dont on peut interroger le rôle dans le déchaînement pulsionnel incontrôlé d'Alex l'ayant poussé jusqu'au meurtre. Au vu de la violence graphique du film

[387] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.92.
[388] *Ibid.,* p.93.

lui-même, il serait bien sûr incohérent de suggérer que Kubrick encourage une forme de censure, ou fait l'apologie d'un retour à une pudibonderie artistique. Cette satire de l'art contemporain incite le spectateur à se demander ce qui différencie fondamentalement la représentation violente et nocive des peintures et sculptures diégétiques et la représentation de la violence du film lui-même.

A l'instar de la représentation cinématographique faisant partie du traitement Ludovico, ces œuvres d'art, dans leur monstration directe du sexe et de la violence, n'offrent pas la moindre distance critique au spectateur, ne lui permettant qu'une réaction unique, soit une stimulation sensorielle qui, bien que d'ordre érotique, n'est pas sans rappeler la réaction purement physiologique induite par le traitement Ludovico. Pour Kubrick, la sensualité pure de ces régimes de représentation offre par conséquent un nouvel exemple de la dangerosité d'un art intégralement basé sur l'exaltation sans réserve d'une émotion unique. L'absence de distance critique et de réflexion subjective autorisée par ces œuvres (comment aborder la statue de phallus en porcelaine autrement qu'en tant qu'exaltation directe et inconditionnelle de la sexualité ?) est soulignée *a posteriori* par le parallélisme entre le traitement Ludovico et le rapport à l'art qu'entretient le protagoniste dans la première partie du film : dans les deux cas, celui-ci, sous l'emprise de drogues, semble dominé par des stimuli visuels qui déterminent ses faits et gestes.

Depuis Aristote et son concept de *catharsis,* jusqu'à celui de sublimation théorisé par Freud, les bienfaits potentiels d'une projection des pulsions sexuelles et violentes dans l'art ont été amplement théorisés. Or, loin de purger les passions ou de détourner les pulsions de leur destructivité primaire, les œuvres d'art présentes dans *Orange Mécanique* semblent au contraire attiser le désir d'un assouvissement réel : au moment où Alex s'apprête à porter le coup de grâce à sa victime la femme aux chats (qu'il tue avec la sculpture phallique), son geste est interrompu par un *cut* suivi d'un montage extrêmement rapide de diverses peintures, où l'on peut notamment apercevoir (du moins grâce aux possibilités actuelles d'arrêts sur image) une main s'approchant d'un sein détaché de tout corps, le torse d'une femme nue attaché par des lanières de cuirs, ou encore une superposition de deux bouches féminines suggérant à la fois sexualité et douleur (***ill.01***). Le déchaînement pulsionnel du meurtre d'Alex paraît ainsi émaner directement de la sexualité et de la violence contenues dans les peintures. La multiplicité d'œuvres érotiques sadomasochistes remplace la monstration du véritable meurtre diégétique, qui ne s'apparente plus qu'à une énième instance de représentation pulsionnelle, aisément interchangeable avec n'importe quel tableau.

Le foisonnement de ces œuvres semble par conséquent faire pénétrer le réel diégétique dans une esthétisation morbide et kitsch via laquelle les personnes réelles, elles-mêmes habillées et maquillées de façon aussi outrancière que les personnages de ces peintures, apparaissent pour autrui tels des objets de stimulation potentielle à exploiter sans retenue. Ces œuvres, de par leur surabondance ayant fini par profondément façonner le réel diégétique, ne semblent qu'un amas de représentations indissociables, infligeant à la rétine des personnages et des spectateurs un amoncellement ininterrompu de stimuli sensoriels. Selon le cinéaste, le choix de dépeindre une telle quantité de ces œuvres d'art fut basé sur le postulat que l'art érotique deviendrait un art populaire dans un futur proche[389]. Bien que dans la même interview, l'artiste déclare à Michel Ciment ne pas considérer que la monstration de la violence dans les arts puisse engendrer une violence réelle (position qu'il se devait néanmoins de défendre, au vu du débat suscité par *Orange Mécanique*), la confusion entre représentation et réel diégétique entourant le meurtre commis par Alex suscite néanmoins une interrogation quant à la tendance des représentations ultraviolentes à désensibiliser les spectateurs, voire à les surexciter au point de souhaiter réaliser des fantasmes érotico-morbides similaires.

- **Art et désensibilisation**

A travers les peintures et les sculptures, *Orange Mécanique* s'inscrit dans un débat quant à la violence de la représentation qui touche essentiellement le cinéma. Selon Serge Daney, le cinéma est condamné à faire face à l'accoutumance croissante des spectateurs, de moins en moins sensibles à la puissance des images : « les choses naissent fortes, et puis on s'habitue ; chaque jour les images sont un tout petit peu moins fortes que celles de la veille, et ceci depuis le train de la Ciotat »[390]. C'est ce qui explique, selon Laurent Jullier, que les représentations télévisuelles ou cinématographiques recherchent de plus en plus à provoquer des sensations pures, phénomène culminant avec l'avènement d'un certain cinéma post-moderne que Jullier qualifie de « cinéma du

[389] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.151.
[390] Daney Serge, cité dans Jullier Laurent, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice.* Paris : L'Harmattan, 1997, p.140.

feu d'artifice »[391], qui privilégie l'immersion sensorielle et les sensations fortes. Aux Etats-Unis, Jean-Baptiste Thoret considère qu'une telle recherche de la surenchère commença dès les années 1960, après que la télévision diffusa un premier meurtre en direct, celui du président Kennedy[392] (franchissant ainsi un nouveau cap dans la monstration de la violence que les films de fiction ne pouvaient ignorer), puis diffusa constamment des scènes de meurtres et de misère pour relater la guerre du Vietnam. Lors de cette même décennie, à Hollywood, le code Hays disparaissait, permettant l'avènement d'une nouvelle génération de films, associés à l'émergence de la contre-culture, repoussant les limites de la monstration (*Bonnie et Clyde,* Arthur Penn, 1967, ou encore *La horde sauvage,* Sam Peckinpah, 1969). La réflexion d'*Orange Mécanique* face au pouvoir potentiellement néfaste des représentations de la violence est ainsi profondément cinématographique. Sorti en 1971, le film fait état d'une évolution récente dans la liberté de monstration cinématographique, tout en participant à cette évolution en repoussant davantage encore les limites de cette liberté.

Selon Jean Douchet, cette surenchère audiovisuelle témoigne d'un changement dans le rapport des spectateurs à l'audiovision, induisant une perte de crédibilité de l'image : « en aucun cas jadis, vous ne pouviez faire des films sanguinolents, tout simplement parce que le public y croyait [...] A partir du moment où l'on n'y croit plus, on peu complètement s'amuser, couper tout pont avec la réalité »[393]. Alex, à l'inverse croit profondément à la réalité de l'audiovision, et ce en dépit du fait qu'il la sait truquée : « C'est drôle, les couleurs du monde réel ne paraissent réelles que louquées sur un écran ». Celle-ci, et par extension tout art visuel, semble néanmoins lui avoir fait perdre toute croyance en la réalité du monde, moins intense, moins stimulante et moins vraie que la réalité hypertrophiée de sa représentation. Pour Alex, la représentation paraît ainsi participer à une déréalisation semblable à celle décrite par Susan Sontag au sujet de la photographie, qui, selon l'auteure, a fait perdre à la réalité de sa substance : « les images photographiques tendent à anesthésier l'expérience directe que nous avons des choses […] il est fréquent que nous soyons plus

[391] *Ibid.,* pp.140-143.
[392] Thoret Jean-Baptiste, *26 secondes : L'Amérique éclaboussée*, *l'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2003.
[393] Douchet Jean, cité par Jullier Laurent *in op. cit.,* 1997, p.143.

perturbés par la photographie d'une chose que par l'expérience directe que nous pouvons en faire »[394].

L'art dans *Orange Mécanique* semble ainsi participer d'un processus de déréalisation enfermant le protagoniste dans une vision altérée du monde. Selon lui, le monde doit être transformé en un spectacle pour pouvoir en extraire une stimulation comparable à celle offerte par l'art, quitte à violer, brutaliser et tuer.

Si le film ne condamne jamais la représentation de la violence comme étant directement génératrice de violence réelle, il suggère néanmoins qu'un certain régime de représentation (ce foisonnement d'images incitant à une stimulation purement sensorielle, qui n'offre pas la moindre distance critique à ses spectateurs) encourage l'enfermement des spectateurs à l'intérieur d'une subjectivité toujours plus illusoire. Le réalisateur oppose ainsi l'art diégétique, enfermant les personnages dans une vision illusoire du monde, à un art réflexif mettant en scène sa propre monstration de la violence pour y rajouter une distance critique.

Nous l'avons vu, il n'est jamais question, chez Kubrick, de pouvoir transcender les représentations clichées du monde et d'atteindre un réel pur. Néanmoins, l'artiste met en garde contre le pouvoir des images qui, si elles peuvent permettre de prendre conscience de la condition humaine, peuvent aussi propager des clichés enfermant davantage l'humanité dans un aveuglement où le réel n'a plus droit de cité. Dans leur foisonnement indistinct, les images d'*Orange Mécanique* participent, autant que les drogues, à détacher le protagoniste de toute emprise avec le réel. « La réalité […] en est venue à ressembler de plus en plus à ce que nous montrent les appareils photos », écrit Sontag[395], dont la remarque fait directement écho à celle d'Alex quant à la réalité supérieure qu'ont les couleurs cinématographiques.

[394] Sontag Susan et Blanchard Philippe (trad.), *op. cit.,* 2008, p.228.
[395] *Ibid.,* p.219.

- L'art et la propagation du cliché : les images mentales d'*Orange Mécanique*

Outre son rapport à la violence, c'est bien toute la réalité qui, pour Alex, est jugée à l'aune de sa représentation, plus réelle. Diverses projections subjectives et images mentales laissent entrevoir l'imagination du protagoniste, et suggèrent que sa subjectivité n'est désormais plus capable de se représenter le monde qu'à travers le filtre de ses images, le mental d'Alex étant formé de clichés empruntés tant à Hollywood qu'à la télévision. Après sa première nuit d'ultraviolence, le personnage rentre chez lui et, sur un air de Beethoven, se masturbe tandis que la caméra dévoile son serpent, symbole phallique, palpant la peinture d'une femme nue au niveau du vagin. La masturbation du protagoniste, qui demeure hors champ, est représentée par un symbole phallique caressant une peinture, autre indication suggérant que chez Alex, réel, symbolique et imaginaire se confondent : l'échange sexuel se propage naturellement et indistinctement du personnage réel, au symbole de sa sexualité (le serpent) puis à la représentation d'une femme (***ill.02***).

La caméra pivote alors pour laisser apparaître quatre statuettes de Jésus Christ, nu, dont le corps blanc laisse apparaître la plaie rouge provoquée par la lance de Longin ainsi que le sang coulant de son crâne meurtri par la courone d'épine. Image lourde de sens s'il en est, représentation violente d'un corps meurtri néanmoins assimilée, dans la tradition chrétienne, aux vertus catholiques. Dans la chambre d'Alex, cependant, ces interprétations perdent toute valeur puisque le personnage a entreposé quatre statuettes côte à côte, transformant ces Jésus en une troupe de danseurs : interprétation confirmée par le montage qui, en musique, semble faire s'animer ces statuettes et les faire danser. Le film suggère ainsi que les images elles-mêmes ne sont pas nécessairement responsables de l'enfermement d'Alex dans l'ultraviolence, puisque celui-ci pervertit la représentation chrétienne en la dépouillant de tout sémantisme pour n'en faire plus qu'une invitation à la stimulation sensorielle. Si les images, prises indépendemment, ne poussent pas à la désensibilisation du réel en l'occurrence, c'est par leur foisonnement qu'elles semblent perdre leur sens propre pour ne devenir qu'un ensemble de stimuli sensoriels encourageant la surexcitation du protagoniste : seule, la statuette du Christ a un sens qu'elle perd en étant démultipliée. A l'inverse des peintures et sculptures qui forment l'environnement quotidien qu'Alex ne peut que subir, ses statuettes désémantisées remettent en cause toute culpabilité unique de l'art, puisque le personnage a ici volontairement choisi d'en pervertir le sens, si bien que le film ne

pointe pas du doigt les artistes comme étant responsables d'une production faisant perdre pied avec le réel, mais envisage un état de fait, provoqué par un désir de faire de l'art un médium de pure stimulation sensorielle. Assailli d'images aux couleurs criardes et de sonorités excitantes, l'imaginaire du protagoniste semble enfermé dans un cliché où le réel n'est qu'un terrain de jeu, une course à l'assouvissement pulsionnel promis par la multiplication des images.

S'ensuit un montage d'images mentales alternant extraits de films réels (Patrick Webster identifie notamment la scène où une femme en robe de mariée est pendue comme provenant de *Cat Ballou,* Elliot Silverstein, 1965[396]) et scènes créées pour les besoins du film, dont certaines font références à des classiques de la culture populaire, tel ce gros plan d'Alex en vampire dont les canines dégoulinant d'un sang rouge vif renvoient explicitement à la séries des *Dracula* produits par la Hammer dans les années 1950. D'autres scènes, comme le gros plan sur un incendie, semblent provenir d'une archive télévisuelle quelconque. La première partie du film souligne la perméabilité des divers régimes d'images filmiques. Images fictives, projections mentales et images mentales s'entremêlent et partagent les mêmes codes visuels (couleurs chaudes et criardes, personnages bouffons et caricaturaux, mêlange de styles d'époques diverses), afin de suggérer que la subjectivité du protagoniste n'effectue plus de distinction entre chaque strate, chacune étant perçue, à travers un certain nombre de clichés esthétiques, comme un ensemble de stimulations propices à favoriser son excitation pulsionnelle (***ill.03***). Cet enchevêtrement de stimuli visuels s'oppose aux couleurs ternes et froides dominant les seconde et troisième parties, traduisant non pas la réalité objective, mais une version désenchantée de la réalité subjective d'Alex, façonnée par l'esthétique du film du traitement Ludovico plutôt que par Hollywood et la culture populaire.

L'esprit d'Alex semble ainsi façonné par le régime de représentation d'un monde futuriste où chacun semble sans cesse bombardé d'images, si bien que, comme l'écrit Laurent Jullier, « les représentations du monde le masque sous couvert de le représenter »[397]. « Le fait que les signes ont tant proliféré qu'ils ne signifient plus rien est un classique du post-modernisme », rappelle Jullier[398]. Dans *Orange Mécanique*, la représentation n'est certes pas responsable de l'aveuglement du personnage (dont nous avons vu que les fondements sont à chercher du côté de la nature humaine elle-même), mais la multiplication des représentations du monde moderne, provoquée

[396] Webster Patrick, *op. cit.*, 2010. p.259.
[397] Jullier Laurent, *op. cit.,* 1997, p.15.
[398] *Ibid.,* p.36.

tant par le cinéma et la télévision que par la prolifération de reprographies commerciales (posters, statuettes et affiches parsèment également le monde futuriste du film) tend, en supprimant toute signification associée à ces images, à encourager l'enfermement du protagoniste dans un cliché déréalisant. Dès 1971, Kubrick semble ainsi mettre en garde contre les dangers de la prolifération des images et à leur utilisation comme simple vecteur de stimulation, tels que le firent par la suite les principaux théoriciens du postmodernisme[399].

En prison, c'est à travers l'imagerie des péplums hollywoodiens qu'Alex, lisant la bible, se projette dans la peau d'un légionnaire romain fouettant Jésus ou profitant d'un harem (***ill.04***): « je pense qu'Alex l'imaginerait ainsi »[400], répond Kubrick à la question de Michel Ciment sur la raison de son choix d'une esthétique hollywoodienne pour ces images mentales. « Il dit même avec un accent américain : 'avancez, avancez', vous savez, comme dans ces films sur l'Antiquité »[401]. Dénués de leur sens d'origine, les signes qui occupent anarchiquement l'imaginaire du protagoniste justifient la tendance de ce dernier à imposer, dans sa réalité, un même amalgame de stimuli sensoriels destructifs : le personnage tue avec des sculptures de pénis, viole une femme en chantant *Singin' in the Rain* et transforme sa propre image en un assemblage de signes dépouillés de sens (son costume de *droog* mélange ainsi la connotation aristocratique du chapeau melon et de la canne avec la rusticité des bretelles, la féminité des faux cils avec la virilité de la coquille enfilée sur le pantalon). Le nihilisme d'Alex semble donc directement connecté à la perte de sens des images qui, prises comme un flux permanent et indifférencié de stimuli sensoriels, ne sont plus qu'une incitation à la jouissance pulsionnelle.

[399] A la fin de ce chapitre, nous verrons néanmoins que le film suivant du cinéaste, *Barry Lyndon*, tend à élargir la réflexion kubrickienne au-delà des évolutions modernes et suggère que la capacité des images à influencer notre perception, ou misperception, du réel n'est pas apparue lors de la seconde moitié du XXe siècle.
[400] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.151.
[401] *Ibid.*



Ill.01 : Meurtre de la femme aux chats dans un montage associant art et violence



Ill.02 : Projection subjective masturbatoire, marque d'indistinction entre réel et représentation et désémantisation des images



Ill.03 : Premières images mentales d'Alex



Ill.04 : Images mentales inspirées de la Bible

3.3.2. Image double et angoisse maniériste

- Représentation et appauvrissement perceptuel

La prolifération des images, chez Stanley Kubrick, tend ainsi à devenir complice de la déréalisation vécue par les personnages ; la possibilité de faire du cinéma un outil d'expansion de la perception humaine se double par conséquent d'une mise en garde face au danger de la représentation à au contraire enfermer dans une perception illusoire, dès lors qu'elle n'est plus que stimulation sensorielle, n'offrant pas la moindre distance critique.

La représentation comme risque d'appauvrissement perceptuel se manifeste dans tous les films de notre corpus, notamment de par les nombreux écrans de télévision que Kubrick met en scène[402]. Dans *2001* (***ill.01***), le premier humain moderne (Floyd) est découvert pour la première fois endormi devant une télévision incrustée dans le siège du vaisseau. D'autres écrans apparaissent à nouveau lors de la conversation vidéo de Floyd avec sa fille, du message envoyé par les parents de Poole pour l'anniversaire de ce dernier, ainsi que dans la scène où Bowman et Poole regardent les informations grâce à des écrans plats et portatifs anticipant les actuelles tablettes numériques. Lors de chacune de ces occurrences, l'écran télévisuel semble associé à une perte de contact avec le réel. Somnolant face au défilement indifférencié des images télévisées, Floyd ne jouit pas du spectacle de l'immensité de l'espace. Kubrick joue ici du contraste entre le regard du spectateur, amené à transcender les clichés du quotidien par l'intermédiaire du spectacle qu'offre le film, et celui du personnage endormi par la télévision, si bien que *2001* semble s'inscrire à l'encontre de l'appauvrissement perceptuel entraîné par le visionnage passif d'images télévisuelles. L'émervillement que l'on ressent face au ballet spatial rythmé par *Le Beau Danube Bleu* provient de l'association de la musique et du visuel. Le fait que Floyd se soit endormi avec des écouteurs met l'accent sur l'idée que le personnage n'entend pas la musique de fosse, et se voit ainsi refuser la capacité transcendente de l'audiovisuel kubrickien au profit de l'enfermement dans un

[402] Matthew Melia propose une analyse du rapport kubrickien à la télévision. Melia Matthew, ''Stanley Kubrick at the Interface of film and television'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.195-220.

foisonnement audiovisuel qui, pendant inverse mais complémentaire à celui d'*Orange Mécanique*, l'endort par un flux de représentations indifférenciées.

L'écran vidéo, qui aurait pu symboliser le potentiel de la technologie à rassembler les êtres, est, à l'inverse, montré par Kubrick comme détenteur d'une capacité distanciatrice, marquant l'absence de véritable contact humain : ainsi, la conversation permise par l'écran entre Floyd et sa fille révèle l'impossibilité du père à être présent à l'anniversaire de son enfant ; de même, le message vidéo envoyé à Poole par ses parents ne fait que renforcer le sentiment d'isolement de ce dernier qui, au moment où il reçoit cette vidéo, ne peut souffler des bougies distantes de plusieurs millions de kilomètres, et déjà éteintes depuis longtemps (la distance étant alors telle que les messages n'arrivent qu'en différé). La scène de repas de Poole et Bowman souligne également la capacité du flux audiovisuel à renforcer la perte d'ancrage des personnages dans le réel, chacun, obnubilé par son écran, étant entièrement séparé de l'autre : Bowman paraît même avoir des difficultés à consommer son repas (la nourriture lui tombe régulièrement des mains) tant son attention est accaparée par son propre double virtuel, interviewé dans l'émission de télévision. *2001* poursuit ainsi la réflexion déjà entamée dans *Docteur Folamour,* film dont l'espace principal (la *War Room*) est organisé autour du fameux *Big Board*, un écran gigantesque que le général Turgidson protège amoureusement des yeux de son rival russe, et au sujet duquel Philip Kuberski écrit que « le monde s'efface, comme le démontre Heidegger, devant l'image du monde »[403].

Matthew Melia note également la présence d'écrans télévisuels dans *Shining,* notamment au début du film où « Danny est hypnotisé par le visionage d'un dessin animé tandis que Wendy est assise de l'autre côté et lit *L'Attrape-cœurs* »[404]. Une seconde scène dans laquelle Danny, cette fois à l'Overlook, regarde des dessins animés à la télévision fut supprimée de la version européenne du film. Au-delà de cette représentation directe d'écrans diégétiques, le médium est fréquemment cité par les personnages. Nous avons vu qu'en route pour l'Overlook, les Torrance en viennent à parler de l'expédition Donner et Jack mentionne les actes de cannibalisme auxquels se livrèrent certains membres de l'équipe, bloquée par la neige dans la Sierra Nevada. Ce dernier est réprimandé par Wendy, qui lui reproche d'avoir abordé un tel sujet devant leur enfant. Danny rétorque alors « le cannibalisme, je connais. Je l'ai vu à la télé », ce à quoi Jack répond, avec ce cynisme précédemment

[403] Kuberski Phillip, *op. cit.,* 2014, p.124.
[404] Melia Matthew, "Kubrick at the interface of Film and Television", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.204.

analysé, « tu vois, aucun danger. Il a vu tout ça à la television ». La tendance de l'audiovisuel à désensibiliser, voire à déréaliser le monde est à nouveau évoquée. Le film incite les spectateurs à prendre la mesure de leur propre capacité à faire face au déferlement audiovisuel terrifiant à venir, et s'interroge sur les potentiels effets négatifs d'une telle accoutumance. En poussant les spectateurs à supporter toujours plus de violence graphique, le film lui-même n'entraîne-t-il pas une perte de relation au monde ? A nouveau, c'est par le biais d'une telle réflexivité auto-critique que *Shining* invite à constater le poids des images tout en réaffirmant la capacité d'un certain cinéma à transcender les clichés.

Les formes que prennent les créatures de l'Overlook semblent toujours suggérer que celles-ci sont des projections issues de la subjectivité des personnages. Puisque l'ambiguïté fantastique disparaît au milieu du film, le spectateur peut donc considérer ces manifestations fantomatiques comme la mise en forme de peurs ou de désirs enfouis dans la psyché de chacun, dans un processus d'objectivation de leur subjectivité qui brouille à nouveau les frontières entre image neutre et projection subjective (les fantômes semblent adapter leur forme suivant la subjectivité de la personne face à qui ils décident d'apparaître). Cette indistinction, dont nous avons évoqué la portée phénoménologique, se pare d'une seconde lecture dès lors que l'on considère à quel point ces créatures semblent actualiser un certain nombre de clichés audiovisuels (***ill.02***).

Face à Danny, les fantômes prennent la forme de jumelles diaboliques qui, par-delà leur ressemblance à la photographie de Diane Arbus, évoquent le trope des enfants maudits aux pouvoirs étranges qui hantent le cinéma d'horreur anglo-saxon, du *Village des damnés* (*Village of the Damned,* Wolf Rilla, 1960) à *La Malédiction* (*The Omen,* Richard Donner, 1976). Trope reflétant d'autant plus explicitement l'intériorité de Danny que lui-même possède des pouvoirs télépathiques. Jack, pour sa part, devenu la créature meurtrière au service de l'hôtel, semble tout droit sorti du cartoon regardé par son fils au début du film, *Beep Beep et Coyotte* (*The Road Runner Show,* Chuck Jones, 1950). Avec lui, les fantômes, nous l'avons vu, semblent émerger tantôt d'un film noir (Lloyd), tantôt d'un film de Lubitsch (Grady), en adéquation avec le désir de masculinité du personnage se rêvant le nouveau Bogart, ainsi qu'avec son aspiration à la reconnaissance sociale. Wendy, dont son mari dit au début du film qu'elle « adore les films d'épouvante », perçoit quant à elle (dans une scène supprimée de la version européenne mais conservée dans la version américaine) le Colorado Lounge entièrement recouvert de toiles d'araignées et occupé par des

squelettes en tenue de soirée. La surabondance des toiles d'araignées, l'aspect explicitement artificiel des squelettes (qui détonnent avec l'incarnation humanisée des fantômes jusqu'alors) et le clair-obscur fortement contrasté, cas unique dans le film, font que la vision de Wendy semble tout droit issue de l'esthétique des classiques de l'horreur du studio Universal, des *EC Comics* ou encore des trains fantômes de fêtes foraines.

- L'angoisse maniériste de *Shining*

Le fait que les fantômes de l'Overlook objectivent l'imaginaire de chaque protagoniste dévoile à quel point celui-ci est hanté par un amalgame de représentations préalables qui donne littéralement corps à la réalité de l'hôtel. L'horreur de l'Overlook n'a pas de visage, elle est un amas terrifiant chargé d'images préexistantes qui la déterminent, si bien que les litres de sang qui se déversent de l'ascenseur, s'ils peuvent représenter le poids de l'histoire comme l'affirme notamment Fredric Jameson[405], font également écho aux couches de clichés qui saturent toute nouvelle représentation et semblent conditionner tant le cinéma lui-même (peut-on proposer un nouveau film d'horreur sans être pris au piège des représentations passées, des centaines de litres d'hémoglobine ayant déjà façonné le regard du spectateur d'autant de représentations préalables ?) que la psyché des personnages (comment voir le réel autrement que par clichés dès lors que toute perception est déterminée par un imaginaire déjà modelé par une multitude d'images préexistantes ?).

La raison pour laquelle *Shining* reçut un accueil mitigé, explique Roger Luckhurst, tient peut-être précisément au caractère connu des représentations que le film travaille : « il a pu sembler n'être qu'une compilation d'histoires, de situations et d'images qui avaient sans cesse été réutilisées depuis le boom de l'horreur dans les années 70 », écrit l'universitaire[406], qui indique également que les photographies utilisées par Kubrick pour décorer l'Overlook furent « choisies dans les archives de Warner Bros., principalement celles des années 20, saturant [l'hôtel] d'histoire

[405] Jameson Fredric, *Historicism in* The Shining, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html (dernière visite le 16/06/2018).
[406] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.20.

hollywoodienne »[407]. Or, nous avons déjà analysé la place centrale que joue le sentiment de déjà-vu dans la mise en scène horrifique du film. Au vu de la multiplication de références intertextuelles et d'allusions cinématographiques, le déjà-vu horrifique de *Shining* provoque donc une horreur de la surreprésentation, aussi prégnante que l'horreur de l'invisible. La hors-champ (la présence fantomatique diffuse), marqueur de l'impossibilité de voir au-delà des limitations humaines, se superpose à une présence en plein champ soulignant l'épuisement de la subjectivité provoqué par les représentations passées. Les allusions intertextuelles et cinématographiques qui parsèment le film soulignent le caractère terrifiant d'une subjectivité enfermée dans la réactualisation permanente de tropes devenus clichés. La fictionnalité des fantômes souligne ainsi l'impossibilité de percevoir le réel par-delà les apparences. Plus celles-ci s'effritent, et plus les monstres qui en sortent semblent tout droit sortis de l'imaginaire des protagonistes, tandis qu'une menace informe et imperceptible continue à planer derrière l'œil de la caméra.

Dans son désir de lucidité, Jack s'enferme dans un univers devenu cliché, où n'existe qu'un recyclage d'images et de sons : celui-ci joue allègrement l'acteur lubitschien dans la soirée des fantômes, avant d'attaquer sa famille en citant, nous l'avons vu, émissions télévisées et contes pour enfants. A l'inverse, Danny semble capable de concilier la présence physique des fantômes et le caractère cliché de leur représentation (« C'est comme des images dans un livre »). Le fait qu'il puisse faire disparaître les jumelles en fermant les yeux semble montrer son aptitude à maintenir une distance suffisante avec ces images, lui permettant de ne pas se laisser engloutir par elles. L'enfant paraît ainsi avoir la capacité à ressentir que par-delà le réel quotidien, la strate de réalité que représentent les fantômes n'est peut-être que la projection des fantasmes et des clichés déterminant la perception du monde de chacun.

« L'artiste post-moderne prend en compte le fait que l'art du passé a construit notre sensibilité », écrit Laurent Jullier[408]. Dans *Shining*, les représentations passées semblent au contraire épuiser notre sensibilité, et vont jusqu'à s'en prendre à la réalité elle-même, la déformer et la détruire. A la fin du film, Jack se retrouve ainsi prisonnier dans le cliché d'une soirée hollywoodienne. La peur de l'image comme épuisement de la subjectivité et perversion de la réalité rattache le film à la tradition, déjà évoquée, du cinéma maniériste. Selon Serge Daney, le

[407] *Ibid.,* p.43.
[408] Jullier Laurent, *op. cit.,* 1997, p.17.

maniérisme survient lorsque « le cinéma a désormais le cinéma comme toile de fond »[409]. La réflexivité propre au cinéma maniériste, rappelle Philippe Roger, est à la fois source de création et signe d'une angoisse face à « l'épuisement même d'une forme désormais incapable de trouver d'autres substances que sa propre matière »[410]. Pensons notamment à l'omniprésence de la pictorialité chez Dario Argento, dont les films, explique Jean-Baptiste thoret, « tentent autant de sédimenter une culture accumulée qu'ils témoignent d'une incapacité à faire table rase d'une mémoire encombrante »[411]. Dans un rapport à l'image tout aussi problématique, *Shining* met en scène l'angoisse de voir les représentations passées contribuer à enfermer le monde dans des clichés destructeurs.

- L'auto-référentialité croissante des films de Stanley Kubrick

« Au cinéma, on ne photographie pas la réalité, on photographie la photographie de la réalité », déclara Kubrick à Jack Nicholson[412]. Geste maniériste par excellence qui semble avoir pris une place prépondérante dans la seconde moitié de carrière du cinéaste. Les images de Kubrick semblent de plus en plus se replier sur elles-mêmes, suggérant que la mise en scène d'un point de vue subjectif passe nécessairement par la mise en scène des images elles-mêmes et de leur capacité à déterminer une perception du monde. Si la plupart des cinéastes maniéristes tendent à évoquer les œuvres des grands cinéastes classiques (tel Brian De Palma citant inlassablement Alfred Hitchcock), tout comme la peinture maniériste du XVIe siècle retravaillait les formes des grands maîtres que furent Raphaël ou Michel-Ange, le repli kubrickien se manifeste, nous l'avons vu, par des citations empruntées à la peinture ou au cinéma, mais également par l'intratextualité : ce repli sur elle-même de l'œuvre du cinéaste semble se manifester dès *Lolita*, Clare Quilty (Peter Sellers) y citant le précédent film du réalisateur, *Spartacus.*

[409] Daney Serge cité dans Roger Philippe, « Mise au point », *in* Campan Véronique et Menegaldo Gilles (éd.), *Du Maniérisme au cinéma*. Poitiers : éditions de la Licorne, 2003, p.17.
[410] *Ibid.,* p.22
[411] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 2002.
[412] "In cinema, you don't photograph reality. You photograph the photography of reality". Propos de Jack Nicholson recueillis dans Harlan Jan, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures,* 2001.

2001 fait quant à lui référence à *Docteur Folamour* de par l'évocation de la guerre froide, qui devait initialement y tenir une place prépondérante (dans le roman de Clarke, la station orbitale gravitant autour de la Terre est un engin de destruction nucléaire dont on ne sait à la fin s'il sera détruit ou au contraire activé par le fœtus astral). Dans *Orange Mécanique*, *2001* est cité à travers le poster présent dans le magasin de disques que visite Alex, et il est fait allusion à la conquête de la Lune par le premier clochard. Dans *Barry Lyndon*, le protagoniste achète la peinture d'un artiste nommé Ludovico, clin d'œil discret au film précédent de l'artiste. Enfin, Rod Munday repère une référence au premier film du réalisateur, *Fear and Desire,* dans son dernier (*Eyes Wide Shut*), cette référence achevant ainsi le repli intratextuel de l'œuvre du cinéaste :

> On trouve même une reference subtile à *Fear and Desire* dans *Eyes Wide Shut.* Alice Hartford regarde le film *Les Choses de l'amour* (*Blume in Love,* 1973) à la television tandis qu'elle appellee son mari Bill. Ce film est réalisé par Paul Mazursky, qui jouait le personnage de Sidney dans *Fear and Desire.* De plus, son titre fait référence au *Ulysses* de Joyce. Dans le film de Mazursky Blume (jeu de mot sur le personnage de Joyce, Leopold Bloom) est un homme qui essaie de faire face à son divorce, ce qui renvoie à la thématique centrale du mariage et de l'infidélité dans *Eyes Wide Shut.*[413]

Ce dernier exemple prouve bien sûr à quel point de telles références intratextuelles sont parfois très discrètes, jusqu'à, dans ce dernier exemple, ne pouvoir être considérée que comme une allusion personnelle destinée à quelques personnes. Celle-ci suggère néanmoins qu'en creusant l'œuvre de Kubrick, tel Bill cherchant à creuser par-delà le voile du réel, ce que le spectateur acharné découvre est d'ordre fictionnel, le cinéma devenant véritablement la toile de fond de l'univers mental kubrickien.

Ce repli de l'image se manifeste plus explicitement à travers la récurrence de certains acteurs, comme Peter Sellers qui, après avoir joué un homme se déguisant dans *Lolita,* incarne trois personnages différents dans *Docteur Folamour*. Dans les films de notre corpus, citons notamment Philip Stone, présent dans trois œuvres consécutives du cinéaste : il incarne le père d'Alex dans *Orange Mécanique,* le secrétaire de Lady Lyndon dans *Barry Lyndon,* et enfin Grady, l'inquiétant mentor de Jack, dans *Shining* (***ill.03***). En faisant explicitement référence à sa propre filmographie, Kubrick crée une œuvre affirmant son caractère auto-référentiel dans laquelle chaque image semble renvoyer à des images précédentes, les retravailler et en proposer une variation. Munday va jusqu'à définir cette œuvre comme un univers cinématique à part entière (l'auteur emprunte l'expression

[413] Munday Rod, ''The Kubrick Cinematic Universe''*,* in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.147.

"*Cinematic Universe*" aux *comic books,* celle-ci définissant un méta-univers déployé à travers une succession d'œuvres)[414].

- L'horizon de la fiction dans *Eyes Wide Shut*

Dans le dernier film de Stanley Kubrick, les références cinématographiques se font plus discrètes, mais la réflexion du cinéaste perdure. La fiction demeure la toile de fond du film, et souligne les biais perceptifs qui façonnent la subjectivité du protagoniste Bill. Si les références aux précédents films du cinéaste se font plus subtiles, Emmanuel Plasseraud remarque qu'en plus d'être l'adaptation de l'œuvre de Schnitzler, le film fait également explicitement référence[415] au *Plaisir* de Max Ophüls (1952), lui-même inspiré de nouvelles de Maupassant, créant ainsi un bouillonnement intertextuel soulignant le caractère éminemment maniériste de l'image. A ces diverses inspirations s'ajoutent, nous l'avons vu, l'œuvre de Franz Kafka. A nouveau, la richesse herméneutique et esthétique permise par ce réseau référentiel se double d'une réflexion critique face au foisonnement des représentations préexistantes qui hantent les personnages : les limitations de la subjectivité de Bill apparaissent intrinsèquement connectées à un recyclage d'images pré-construites qui, loin d'ouvrir à une perception accrue du réel, l'enferme dans le carcan de représentations préalables faisant état de l'impossibilité du héros à s'extraire de sa propre subjectivité pour atteindre une perception pure du réel. Les nombreux emprunts et citations esthétiques d'*Eyes Wide Shut* reflètent la subjectivité d'un protagoniste dans l'incapacité de transcender divers clichés. La première scène du film, bien qu'elle ne retranscrive pas explicitement le point de vue de Bill, montre néanmoins une perception du monde limitée grâce à l'emploi d'archétypes picturaux. La nudité d'Alice occupe le centre de l'image, surcadrée par quatre piliers gréco-romains qui désexualisent le physique de Nicole Kidman en lui conférant une stature néo-classique qui accentue la sculpturalité de son corps. En présentant la femme de Bill à travers le filtre de canons de beauté qui, en peinture, soulignent la pureté de l'être aux dépens de sa sexualité, et

[414] *Ibid.*
[415] Plasseraud Emmanuel, « Les Masques de la vanité. Kubrick, Schnitzler, Ophüls, Maupassant », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.97-104.

tendent à désindividualiser le modèle pour en faire une allégorie, *Eyes Wide Shut* déréalise le personnage d'Alice qui devient un cliché, une abstraction (***ill.04***).

Lors de l'unique image mentale du film, soit la représentation du fantasme d'Alice tel qu'imaginé par son mari, c'est à l'inverse une esthétique de film érotique qui est invoquée pour souligner l'imparfaite vision subjective de Bill (***ill.05***). Teintée d'un filtre bleuté déréalisant, la scène, muette, voit son nombre d'images par secondes légèrement diminuer, de manière à créer un déroulement saccadé qui évoque un film à petit budget, tandis que le costume de *Navy* porté par le rival du héros et le jeu outrancier des acteurs (Alice semble au summum de l'excitation au moindre toucher du soldat) renvoie à une esthétique *kitsch* et grossière. Ainsi, Bill semble pouvoir ne visualiser la scène qu'en invoquant ses souvenirs de téléfilms érotiques, qui renferment la réalité des sentiments d'Alice à l'intérieur d'un cadre esthétique et narratif limité et naïf. Dans la subjectivité de Bill, il existe désormais deux Alice, une allégorie de la pureté d'une part et un personnage vulgairement érotisé de l'autre, dont l'impossible coexistence (renvoyant à la dichotomie de la femme traditionnellement perçue comme mère ou comme putain, soulignant de fait la prégnance des clichés dans la subjectivité du protagoniste) est à l'origine de la crise existentielle du personnage. Impossible, pour le spectateur, de déterminer si la fiction symbolise la vision simplifiée que Bill se fait de sa femme, ou si la fiction, en ayant façonné la subjectivité du héros, a accru son incapacité à percevoir autrement que par clichés. En proposant un récit simplifié du monde, les représentations qui déterminent l'imaginaire de Bill le contraignent à se heurter à la complexité du réel. Cependant, nous avons vu que la quête de lucidité du personnage, qui le pousse à pénétrer les secrets du manoir Somerton, le contraint à faire face à l'impossibilité de dépasser les filtres de la représentation, ceux-ci étant indissociables de la subjectivité humaine elle-même. Le désir de lucidité du personnage, désireux de dépasser ses filtres réducteurs pour observer le vrai visage de l'humanité, ne fait que plonger l'univers diégétique dans une irréalité où le monde n'apparaît plus que comme un condensé de représentations préalables.

L'orgie, à l'instar des fantômes de l'Overlook, apparaît ainsi comme une superposition de clichés issus de différents arts. Dijana Metlic[416], à la suite de Jan Harlan, analyse cette séquence en parallèle avec la représentation de l'enfer dans le triptyque *Le Jardin des Délices* de Jérome Bosch

[416] Metlic Dijana, ''Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: in *The Garden of Earthly Delights*'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent, *op. cit.,* 2018, pp.105-126.

(1505), tandis que Mario Falsetto compare la théâtralité de la cérémonie aux *Vierges de Satan* (*The Devil Rides Out*)*,* film de Terence Fisher produit par la Hammer en 1968[417]. La surcharge visuelle des intérieurs du manoir rappelle également les peintures de harem des orientalistes du XIXe siècle (***ill.06***) tandis que les costumes et les masques font bien sûr référence au carnaval de Venise (chaque masque est authentiquement vénitien), le carnaval pouvant lui-même être considéré comme une instance de surcharge visuelle où la fiction façonne la réalité. Le style néo-jacobéen du manoir Somerton évoque également un amalgame où représentation et réalité s'entremêlent, le bâtiment réel ("Mentmore Towers", une résidence du Buckinghamshire) ayant été construit au XIXe siècle par Joseph Praxton qui imita le style jacobéen du XVIIe siècle. Loin d'être un accès à un réel dépouillé de toute couche d'illusion, la séquence de Somerton montre au contraire un réel diégétique entièrement construit à l'image d'autres images, dans lequel le jeu cérémonieux des personnages et les mouvements de la caméra elle-même (le zoom léonesque sur la prostituée salvatrice) semblent façonnés à l'image de multiples représentations passées. L'orgie d'*Eyes Wide Shut* est archétypale, condensation jusqu'à saturation des multiples représentations de l'érotisme ayant marqué la perception occidentale du sexe, entre désir et interdit, vulgarité et vice sacrilège, retournement carnavalesque et échappatoire exotique.

Le geste maniériste kubrickien complète ainsi la réflexion phénoménologique analysée précédemment. Si l'image, indique le réalisateur, peut façonner, ou du moins accentuer, une vision du monde simplifiée basée sur des clichés, il est impossible de faire fi de l'amalgame de représentations qui structurent la subjectivité humaine, tout comme il est impossible de transcender les limitations de la subjectivité elle-même. Plus Bill cherche à aller au-delà de la surface illusoire du monde, et plus il se retrouve piégé dans un monde de pure représentation. Représentation et subjectivité s'avèrent indissociables et toute critique catégorique de l'image vaine : chez Kubrick, il s'agit ainsi de réinvestir l'image d'une capacité à la réflexivité critique, de faire de la représentation cinématographique le miroir des clichés qui structurent la perception humaine plutôt qu'un complice de l'illusion.

L'image, pour Kubrick, est par conséquent profondément double, à la fois porteuse d'illusion et modalité d'introspection potentiellement libératrice, car dévoilant un rapport au monde fondé sur l'auto-représentation. Si, pour Kubrick, l'humanité ne peut certes pas transcender tout biais

[417] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.138.

subjectif, il peut néanmoins, grâce à un cinéma réflexif interrogeant l'acte de représentation, développer une conscience critique face à l'amalgame de représentations et de clichés qui constituent sa perception, et ainsi en repousser les limites. Attardons-nous sur *Full Metal Jacket* qui fait de l'interrogation du cinéma par lui-même sa dynamique centrale.



Ill.01 : Ecrans de télévision dans* 2001*, entre appauvrissement perceptuel et marqueur de déréalisation



Ill.02 : Visions fantomatiques et clichés audioviduels



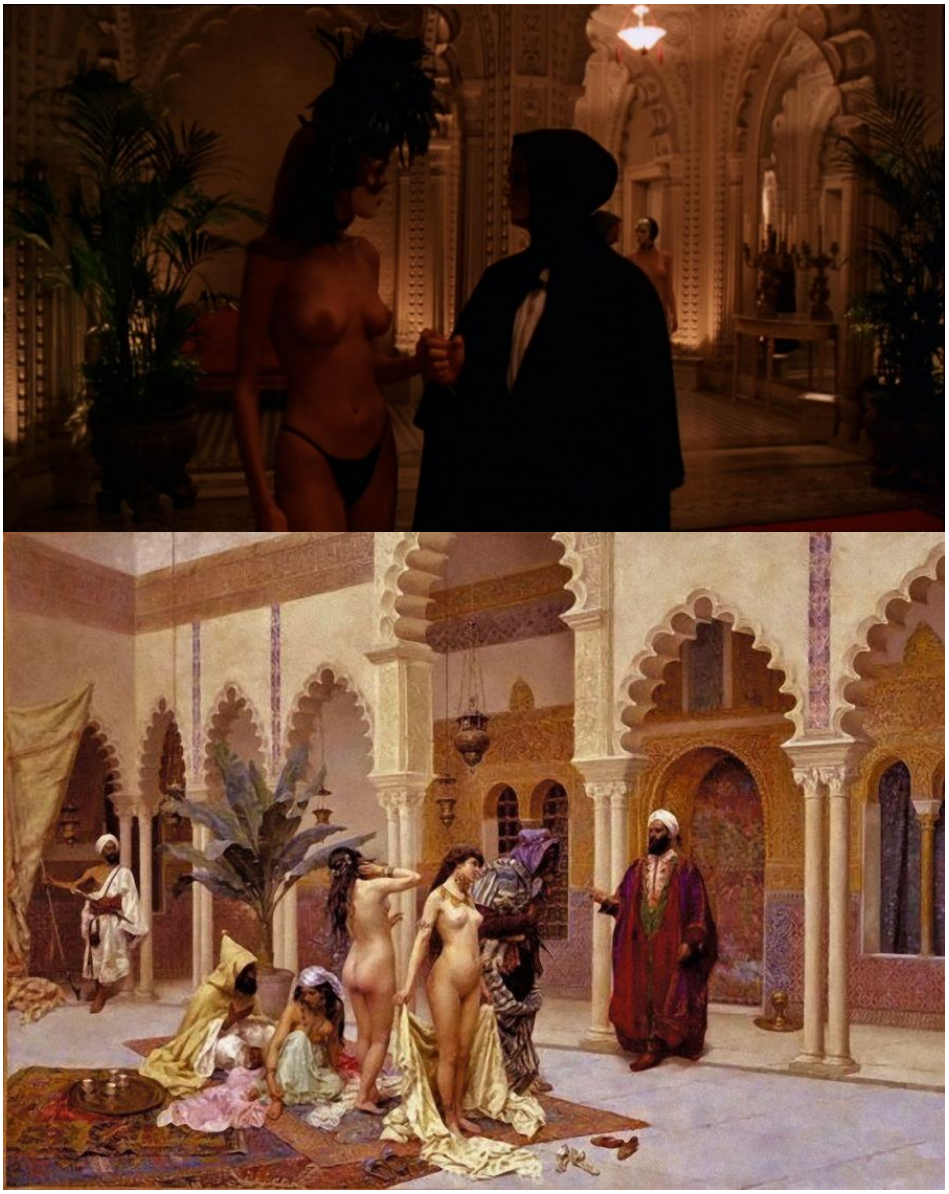
Ill.03 : Repli intratextuel de l'œuvre à travers la réccurrences de rôles secondaires. Le cas de Phillip Stone



Ill.04 : Biais néoclassique dans la représentation de la nudité d'Alice



Ill.05 : Image mentale de Bill et esthétique de film érotique



Ill.06 : Influence orientaliste dans l'orgie de Somerton.
Peinture :* Le Choix de la favorite au harem, *Giulio Rosati, c1880.



Ill.07 : L'architecture intrinsèquement citationnelle du manoir Somerton

3.3.3. *Full Metal Jacket* et la prison du simulacre

- Parris Island, ou le façonnement de Marines de cinéma

La scène d'ouverture de *Full Metal Jacket* ancre la réflexion quant au rapport qu'entretiennent fiction et réalité comme étant l'un des enjeux majeurs du film. Après que la chanson *Hello Vietnam* (1965), écrite par Tom Hall et interprétée par Johnny Wright, démarre en accompagnant le générique, la scène d'introduction présente une succession de gros plans fixes montrant les personnages en train de se faire tondre, tandis que la chanson de Wright continue à occuper la bande son. Kate McQuiston constate à quel point les chansons à texte sont rares dans l'œuvre de Kubrick, et écrit :

> Les paroles […] altèrent la naration filmique de façon plus précise [que la musique symphonique] de par l'usage du langage. *Hello Vietnam* est un exemple exceptionnellement flagrant dans l'œuvre de Kubrick, puisque la chanson fait reference à la destination à laquelle se destinent la plupart des jeunes hommes que voit le spectateur dans cette succession de plans.[418]

Les paroles de cet hymne militariste décrivent précisément la situation des personnages, sur le point de passer de l'état de recrues à celui de soldats prêts pour le front : *"Goodbye, my sweetheart, hello Vietnam"*. La chanson, en musique de fosse, semble acquérir une valeur de didascalie, indiquant aux spectateurs, voire aux personnages, la situation dans laquelle se trouvent ces derniers. Celle-ci semble même décrire, ou déterminer, leur état d'esprit, tous les personnages conservant un visage neutre et fermé, approprié à la mélancolie mêlée de détermination qu'évoque cette chanson. Une telle mise en exergue de la valeur didactique fréquemment associée au montage audiovisuel (l'un des effets traditionnels de l'accompagnement musical au cinéma est de mettre en relief les émotions visibles à l'écran) permet au cinéaste d'instaurer une distanciation ludique qui souligne le statut éminemment fictionnel de ses images.

Alors que le film démarre, les personnages semblent prendre vie en tant qu'êtres de fiction invoqués par une chanson, ainsi que par le montage. Les coiffeurs, dont seuls les bras sont apparents, agissent tels des metteurs en scène, présence essentiellement hors-champ préparant

[418] McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.23.

leurs acteurs en leur conférant un rôle, en les façonnant en personnages. Couper les cheveux de ces jeunes hommes revient en effet à leur supprimer tout marqueur d''individualité préalable, pour en faire des acteurs, receptacles neutres prêts à se fondre dans leur nouveau rôle (***ill.01***).

La nostalgie qui émane de la chanson, plutôt que de refléter l'état d'esprit de personnages ayant tout abandonné pour aller se battre en Asie comme le suggèrent les paroles, semble davantage marquer l'abandon, par les acteurs, de leur propre subjectivité, nécessaire à leur métamorphose en personnages de fiction. Le visage neutre et vide de toute expression de chacun d'entre eux évoque une marionette attendant de prendre vie dès lors que son rôle lui aura été attribué ; c'est d'ailleurs ce que fait le sergent Hartman lors de la séquence suivante en donnant une nouvelle identitée à chaque personnage de par l'attribution de surnoms (Joker, Cowboy, etc) qui seront pour les spectateurs leur seule marque d'identité (leur véritable nom n'est pas connu, à l'exception de celui de Pyle, Leonard Lawrence, suggérant ainsi l'incapacité qu'a ce dernier à se fondre dans le rôle qui lui est dévolu) puis en les façonnant en Marines. Kubrick, dont on connaît la fascination pour le mythe de Pinocchio[419], affirme ainsi le caractère éminemment fictionnel de l'histoire qu'il s'apprête à dévoiler, chaque personnage paraissant, à l'instar de la marionnette, un objet inanimé amené à la vie grâce à la magie du cinéma.

Loin de chercher à retranscrire fidèlement la réalité du Vietnam, ce qu'Oliver Stone ambitionna par exemple de faire en 1986 avec *Platoon*[420]*,* Kubrick insiste sur la valeur méta-filmique de son film. *Full Metal Jacket* propose des « images se sachant images »[421] qui, loin de se référer à une quelconque réalité qu'il s'agirait de retranscrire fidèlement, entrent en résonance avec d'autres images. Ce faisant, le cinéaste affirme la prégnance des images dans le façonnement de l'imaginaire public, ce qui n'empêche pas le film de tenir un discours sur la Guerre du Vietnam puisqu'il suggère également que l'expérience des soldats fut elle-même déterminée par un ensemble de représentations préalables. Après avoir écouté les élucubrations du sergent Hartman, Joker, lors de sa première prise de parole, le confirme : « Est-ce que c'est toi, John Wayne ? Est-ce que c'est moi ? ». Face à l'instructeur, le protagoniste se réfère à un personnage de cinéma, nouvelle

[419] Après avoir envisagé de s'inspirer de ce mythe pour créer *I.A.: Intelligence Artificielle,* Kubrick envisagea de réaliser un film sur le personnage de Pinocchio peu avant sa mort. D'Alessandro Emilio et Ulivieri Filippo, *Kubrick and me: thirty years at his side.* New York : Arcade Publishing, 2016.

[420] L'ambition réaliste de *Platoon* est résumée par son acteur principal, Charlie Sheen. Sheen Charlie, *On* Platoon *vs* Apocalypse Now, CBS interview, 1986. https://www.youtube.com/watch?v=5FjvPqD8Z1w (dernière visite le 18/12/17).

[421] Renaud-Alain Alain, « L'image sans gravité »*,* in *Revue d'esthétique,* n°25, 1994.

indication de la façon dont, chez Kubrick, toutes les expériences réelles sont filtrées par le biais d'une subjectivité déterminée par des représentations préalables. La remarque de Joker entraîne davantage *Full Metal Jacket* dans un univers de méta-fiction, où chaque scène répond explicitement à un certain nombre de tropes fictionnels, qu'il s'agisse d'une référence intertextuelle extra-diégétique (le grand imagier fait un clin d'oeil aux spectateurs connaisseurs pour les inciter à partager un certain nombre de codes esthétiques propres à la fiction) ou d'une référence diégétique (ici, c'est bien le personnage du film qui invoque une référence filmque pour faire sens de ce qu'il perçoit et le ridiculiser ; le camp d'entraînement de Parris Island est un monde où chacun joue le rôle du « dur à cuire » qu'incarne John Wayne dans l'imaginaire collectif, suggère-t-il).

Le fait que Joker cite Wayne, plutôt que l'un des personnages incarnés par cet acteur - celui de Colonel Kirby dans *Les Bérets verts* (*The Green Berets*), film pro-Guerre réalisé par Wayne en 1968, soit l'année où se déroule le film, vient naturellement à l'esprit – entretient davantage la confusion entre réalité et fiction. Le nom de John Wayne ne fait certes pas référence à un personnage fictif, mais ne renvoie pas non plus à l'homme réel ayant employé ce pseudonyme (dont le véritable nom était d'ailleurs Marion Morrison). John Wayne est une persona, un nom de scène associée à une personnalité médiatique qui fut façonnée par les divers rôles incarnés par l'acteur, et dont l'aura imprégna en retour chacun des rôles interprétés par Wayne. Comme le rappelle Stephen Heath, cité par James Naremore,

> Les films ‘’jouent du personnage et de la personne, en accentuant tantôt l'un tantôt l'autre". L'ironie primordiale de sa situation est que "ce qui est mis en question, c'est souvent la personne en tant que persona, la personne en tant qu'image – comme c'est justement le cas au cinéma ; le corps vivant de l'être humain s'y épuise, s'y convertit".[422]

Pour se moquer du sergent Hartman, Joker invoque un homme lui-même devenu icône de cinéma, personnage façonné et déterminé par la fiction, être réel et fictionnel à la fois. Ainsi, la posture réflexive et référentielle introduite dans *Full Metal Jacket* suggère que tout rapport au monde est entièrement déterminé par la fiction.

[422] Naremore James et Viviani Christian (trad.), *op. cit.,* 2014, p.294.

- La guerre du Vietnam, à la frontière entre fiction et réalité

Troisième film du cinéaste centré sur une guerre moderne, après *Fear and Desire* et *Les Sentiers de la Gloire*, *Full Metal Jacket* met en scène une guerre dont les conséquences, bien réelles, semblent prendre leurs sources dans la fiction. Sam Azulys rappelle que Kubrick fut fasciné par le roman source de Gustav Hasford, notamment par « l'idée que certains mythes issus de la culture populaire avaient eu un rôle déterminant dans les dommages psychologiques consécutifs à la guerre du Vietnam »[423]. L'influence des représentations sur la réalité du Vietnam fut analysée par de nombreux auteurs qui firent de cette guerre un symbole de l'influence des représentations sur la perception du monde. Kubrick était particulièrement au fait de ce sujet, comme le souligne Pratap Rughani :

> Aux Archives Stanley Kubrick, l'exemplaire de *The First Casualty* [ouvrage de Philip Knightley, publié en 1975, analysant le rôle du journalisme dans la guerre du Vietnam] ayant appartenu au cinéaste, une seule page est marquée. Il s'agit d'une virulente dénonciation de la façon dont les images de la guerre furent utilisées pour en manipuler la perception. A l'endroit précis où la page fut marquée, il est écrit : 'Les *GI* se comportaient parfois, en présence des caméras de télévision, comme s'ils jouaient dans un film'. Michael Herr, cité sur cette même page de *The First Casualty,* explique avoir vu des soldats courir dans tous les sens lors d'une bataille, car ils savaient qu'une équipe de tournage était proche.[424]

Le spectacle décrit par Michael Herr se retrouve directement dans *Full Metal Jacket*, lors d'une scène que nous analyserons ci-dessous. Hannah Arendt insiste également sur l'influence de la représentation sur ce que fut la réalité du Vietnam, considérant même, dans un passage de *Du mensonge à la violence* (que Kubrick, dans son exemplaire actuellement entreposé aux Archives, a surligné en vue de la pré-production de *Full Metal Jacket*), que la guerre n'eut d'autres motifs que la représentation elle-même :

> Les *Problem Solvers* [terme se référant aux responsables de la stratégie américaine lors de cette guerre] ne mentirent pas tant pour leur pays – certainement pas pour la survie de leur pays, qui ne fut jamais menacée – que pour son 'image' […] il ne s'agissait plus de faire la guerre pour défendre des intérêts mais parce que les Etats-Unis devaient se *comporter* comme la première puissance mondiale, dans le seul but de convaincre les autres nations de ce simple fait.[425]

[423] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.218.
[424] Rughani Pratap, "Kubrick's Lens: dispatches from the edge", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter, Daniels Richard (éd.), *op. cit.,* 2015, p.319.
[425] Kubrick Stanley, *12-10-83 Hot Notes,* 1983. SKA UAL, SK/16/1/23.

Avec *Full Metal Jacket*, Kubrick met en avant l'influence que purent avoir images et représentations, mythes et clichés, sur le déroulé véritable de la guerre. Dans la lignée de l'analyse de Harendt, le cinéaste n'offre pas la moindre explication géo-politique quant aux fondements ou aux buts de cette guerre. Celle-ci ne semble exister que pour elle-même, pour sa propre spéctacularité. Dans un monde où l'image définit et prend le pas sur la réalité, la réflexion méta-filmique kubrickienne quant à la nécessité d'être conscient de la capacité des images à déterminer la réalité révèle toute son importance.

Pour de nombreux commentateurs, la guerre du Vietnam fut marquée par la présence massive et inédite de caméras de télévision : Martin Heusser la qualifie notamment de « guerre télévisuelle » et de « guerre ayant eu lieu dans les salons »[426], tandis que Michael Anderegg écrit que « la Guerre du Vietnam fut la plus représentée de l'histoire, et existe essentiellement en tant que représentation »[427]. L'influence des médias sur le déroulé de la guerre joue un rôle majeur dans *Full Metal Jacket,* à travers les nombreuses scènes dévoilant une équipe de télévision, ainsi que par la mise en scène du journal de propagande de l'armée, *Stars and Stripes,* qui emploie notamment Joker.

Ces différents niveaux de collusion entre image et réalité s'entremêlent dans le film, si bien que Patrick Webster prend appui sur les écrits de Jean-Baudrillard et de son concept d'hyperréalité pour écrire :

> Le film pourrait être analysé […] par le prisme du concept "d'hyperréel", tel que théorisé par Jean Baudrillard, et plus spécifiquement à travers l'optique baudrillardienne de "perte de réalité". Cette idée, selon laquelle l'influence perverse des images de film, de télévision ou de publicité, etc, ont mené à une perte de distinction entre la réalité et l'imaginaire, entre la surface et la profondeur, entre l'authentique et le simulé. Il en résulte une culture dans laquelle ces distinctions ont été érodées, culture dans laquelle il est impossible de savoir ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Dans ce contexte, le film peut être vu moins comme une tentative de proposer un portrait fidèle de ce que fut cette guerre, et davantage comme une représentation *hyperréelle* de l'expérience du Vietnam.[428]

Baudrillard lui-même écrivit au sujet de la guerre du Vietnam et alla jusqu'à déclarer, non sans provocation, que « la guerre du Vietnam en elle-même n'a peut-être jamais eu lieu, c'est un rêve, un rêve baroque de napalm et de tropique, qui n'avait pas pour fin l'enjeu d'une victoire [...] mais le déploiement sacrificiel, démesuré, d'une puissance se filmant déjà elle-même dans son

[426] Heusser Martin, *The War-Spangled Banner: Vietnam and the Fabrication of American National Identity*. Tubingen : *Spell*, 2003.
[427] Anderegg Michael (éd.), *Inventing Vietnam: the War in Film and Television*. Philadelphie : Temple UP, 1991, p.2.
[428] Webster Patrick *op.cit.,* 2010, p.132.

déroulement »[429]. Dans *Full Metal Jacket,* l'indistinction entre réalité et simulation provoquée par le poids de représentations omniprésentes est suggérée par l'entremêlement des diverses strates de collusion entre les images et le monde. Représentations et clichés déterminent la perception de la guerre pour les spectateurs, mais également pour les soldats la percevant par le filtre des codes hollywoodiens et télévisuels ; enfin, la guerre elle-même fait s'entrelacer réalité et représentation, puisque les événements sont immédiatement transformés en un récit relayé tant par les caméras de télévision que par *Stars and Stripes*.

- ***This is Vietnam: the movie.*** **Le Vietnam comme simulacre**

Lors de la sortie de *Full Metal Jacket* en 1987, la guerre du Vietnam faisait depuis longtemps partie de l'imaginaire audiovisuel collectif. Outre les innombrables images télévisuelles et quelques films, comme *Les Bérets verts,* contemporains de la guerre, de nombreux cinéastes du Nouvel Hollywood issus de la contre-culture (qui se cristallisa en opposition à cette guerre à la fin des années 60) s'emparèrent du sujet dans les années 1970 et réalisèrent divers films situés au Vietnam, parmi lesquels *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter,* Michael Cimino, 1978) et *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) demeurent les exemples les plus marquants. Dans les années 80, de nouveaux films comme *Platoon* (Oliver Stone, 1986) ou *Rambo 2 : La Mission* (*Rambo : First Blood Part II,* George Cosmatos, 1985) achevèrent de définir les films ayant pour cadre la guerre du Vietnam comme un sous-genre cinématographique à part entière. Pour la plupart des Occidentaux, la perception du Vietnam résulte ainsi de ces strates de représentations successives. Ce genre cinématographique contribue par conséquent à sédimenter le caractère spéctaculaire de cette guerre, mais peut également le mettre en relief et, par conséquent, interroger le rapport que le cinéma entretient avec le réel.

Kubrick ne fut pas le premier cinéaste à dépeindre la guerre comme un spectacle mis en scène par les Américains : dans *Apocalypse Now,* le héros (Martin Sheen) se voit demander de se positionner différemment par une équipe de télévision lors d'une attaque contre les Vietcongs, afin que la caméra puisse avoir le meilleur angle de vue possible. Le film de Coppola continue néanmoins

[429] Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation.* Paris : Galilée, 1981, p.90.

à maintenir une distinction entre le réel dont témoigne la caméra du cinéaste (l'horreur de la guerre pour les populations autochtones) en opposition à l'illusion dont est porteuse la caméra diégétique (la guerre comme spectacle pour les Américains). *Full Metal Jacket* ne permet plus de distinguer entre réalité et illusion, tant le virtuel de la représentation et le réel de la guerre s'entremêlent en une même zone ontologique indistincte, à l'instar de ce que Baudrillard écrit au sujet de la guerre du Golfe, comme le résume Randy Laist :

> Selon Baudrillard, un événement aussi médiatisé que la guerre du Golfe s'inscrit dans sa propre catégorie ontologique, devenant un phénomène ne pouvant plus être correctement décrit par les termes conventionnels de "vrai" ou de "faux" et nécessitant par consequent l'invention d'un néologisme faisant état de cette indetermination ontologique : l'hyperréel.[430]

En décidant d'inaugurer la première scène vietnamienne de son film en contrepoint du palimpseste de représentations pré-existantes, Kubrick ouvre une réflexion critique quant au rôle joué par le cinéma dans la déréalisation de cette guerre, et par extension dans la façon qu'a le cinéma de façonner le réel selon un ensemble de clichés déterminant la perception. La mort de Pyle, qui vient clôturer la séquence de Parris Island, est suivie d'un long fondu au noir lors duquel commence la chanson *These Boots Are Made for Walkin'* de Nancy Sinatra. S'ensuit un long travelling avant montrant le boulevard animé d'une ville vietnamienne. Une prostituée (Papillon Soo Soo) en minijupe se place très vite au centre du cadre et avance vers Joker et Rafterman en se déhanchant. Dos à la caméra, elle paraît en déclencher le mouvement. Le ton glamour et léger de la chanson semble ainsi avoir invoqué le personnage qui, à son tour, paraît avoir donné vie à la caméra, suggérant une harmonie entre mouvement, musique et jeu de l'actrice qui crée un effet de composition soulignant la qualité filmique de la scène. La sexualité du personnage, soulignée par des couleurs chaudes contrastant avec le bleu clair et froid qui accentuait l'aspect tragique de la scène précédente, met en exergue le caractère fantasmatique du Vietnam mis en scène (***ill.02***).

En commençant avant l'image, la chanson iconogène de Sinatra ancre le Vietnam de *Full Metal Jacket* dans une perspective américaine. Ce Vietnam est montré comme une construction, un point de vue occidental imposé sur ce pays asiatique, comme l'indique l'aspect chorégraphié de cette scène. Le Vietnam comme fantasme occidental, où sexualité et violence (la négociation entre la prostituée et les Marines est interrompue par un voleur qui s'empare de la caméra de Rafterman)

[430] Laist Randy, *Cinema of Simulation, Hyperreal Hollywood in the long 1990's*. New York : Bloomsbury Academic, 2016, p.3.

s'entremêlent pour le bon plaisir des spectateurs américains. Avant de s'enfuir en moto, le voleur se retourne vers les soldats et entame une chorégraphie martiale sans aucune justification apparente (Joker et Rafterman ne le poursuivent pas), créant la sensation que le personnage n'agit que pour satisfaire le cliché qui associe les Asiatiques aux films d'arts martiaux. La sensation d'irréalité produite par l'hyper-netteté du film, analysée précédemment, souligne également la mise en scène du Vietnam comme cliché.

- Vietnam fantasmé et commentaire méta-filmique

Paradoxalement, c'est grâce à un souci de véracité historique dans la construction des décors que Kubrick crée certains de ses effets d'irréalité les plus marquants, à commencer par l'environnement urbain dans lequel se déroule le film. Bien qu'en adéquation avec les événements décrits (culminant avec la bataille de Hué), l'urbanité de *Full Metal Jacket* surprend en allant à l'encontre du cliché faisant du Vietnam une jungle exotique. Tournées en Angleterre, mettant l'accent sur une architecture fonctionnaliste caractéristique des années 1950 et 1960, les scènes vietnamiennes montrent un pays bétonné et urbanisé, et poussent ainsi le spectateur à interroger les clichés audiovisuels ayant déterminé son propre horizon d'attente, clichés composés tant d'orientalisme (depuis la publication de *L'Orientalisme* par Edward Saïd en 1978, la construction d'un Orient par l'Occident, qui en fit un monde ontologiquement opposé au sien, est connue) que de construction idéologique américaine : la guerre du Vietnam fut mise en scène comme une Nouvelle Frontière, un nouvel espace sauvage à civiliser, comme le rappelle John Hellman, selon qui « l'administration Kennedy présentait [les soldats] au Vietnam comme des symboles de la résurgence de l'esprit américain traditionnel de la Frontière »[431]. Hellman va jusqu'à qualifier le Vietnam de « Western projeté »[432]. De fait, le Vietnam devait donc être représenté comme un espace vierge et sauvage, peuplé d'autochtones peu évolués, afin d'être conforme au cadre idéologique dans lequel il était perçu. L'influence du mythe de la Frontière sur la perception du Vietnam fut également propagée par les films issus de la contre-culture, dans une optique certes

[431] Hellman John, "Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier", in Anderegg Michael (éd), *op. cit.,* 1991, p.142.
[432] *Ibid.*

critique. Ainsi, *Apocalypse Now* fait de la jungle vietnamienne une terre sauvage souillée par l'impérialisme américain, tandis que *Voyage au bout de l'enfer* met en parallèle la nature américaine et la Frontière vietnamienne, puisque la perception de la nature par le héros (Robert De Niro) évolue à la suite de son expérience de soldat[433]. Dans *Full Metal Jacket,* ce biais mythologique est repris par Joker lorsque ce dernier invoque la figure du cowboy archétypal qu'est John Wayne, mais est contredit par l'image, puisque l'urbanité irréelle du Vietnam de Kubrick empêche de percevoir le pays à travers le biais des clichés orientalistes ou d'un quelconque esprit de la Frontière, et souligne par là-même la construction du Vietnam comme espace métaphorique façonné par le regard des Américains. Le contraste entre les multiples références au genre du Western par les Marines, et la représentation d'un Vietnam urbanisé, crée une dissonance audiovisuelle frappant ce lieu d'irréalité.

Afin de suggérer la ville de Hué, Kubrick importa des palmiers (réels ou en plastique), qu'il planta dans l'usine désaffectée de Beckton où fut tournée la dernière partie du film. L'artificialité du décor (intensifiée par le fait que le tournage du film en Angleterre fut largement rapporté par la critique[434]) résulte ainsi à la fois de l'esthétique propre au film, et de la frustration des attentes du spectateur. En suggérant l'irréalité d'un Vietnam urbain pourtant reconstruit avec un effort de véracité historique, *Full Metal Jacket* renvoie le spectateur à l'impact qu'eut, dans la formation de son horizon d'attente, la construction médiatique du Vietnam comme jungle (***ill.03***). « L'effet de dépaysement vient de cette ambiguïté : un lieu ressemblant effectivement au Vietnam historique ne le reproduit pas de façon vraisemblable, selon l'attente du spectateur », écrit Bernardi[435].

Ce faisant, *Full Metal Jacket* suggère que toutes les représentations passées du Vietnam n'étaient elles-mêmes pas l'image d'une réalité mais bien l'image d'une image, simulacre d'une réalité projetée plutôt que reconstitution fidèle : même *Platoon,* se targuant d'un réalisme absolu,

[433] John Hellman résume la portée mythologique du film ainsi : « dans *Voyage au bout de l'enfer,* Michael survit au danger d'être tué d'une balle lors du jeu de roulette russe imposé par ses ravisseurs Vietcongs, puis retourne dans la *wilderness* américaine et se rend compte […] qu'il doit abandonner son désir, représentatif du mythe de la Frontière, de contrôler la nature en tuant un cerf d'une balle ». Hellman John, *op. cit.,* 1991, p.142.

[434] Filippo Ulivieri montre qu'un certain nombre d'anecdotes, comme le fait que Kubrick refusait de quitter l'Angleterre par peur de prendre l'avion, contribuèrent à alimenter la construction médiatique de sa persona en tant qu'hermite proche de la folie qui commença à la fin des années 1980 pour culminer dans les années 1990. Le tounage britannique de *Full Metal Jacket* fut par conséquent grandement médiatisé puisqu'il fit les choux gras de divers journalistes désireux de portraiturer Kubrick en excentrique. Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Kubrick's myhology", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, pp.221-241.

[435] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p. 35.

fut tourné aux Philippines et est donc le fruit d'une reconstruction. Eût-il été tourné au Vietnam, le film n'aurait pas atteint à davantage de réalisme puisque le cinéma, suggère *Full Metal Jacket*, n'est pas la représentation d'une réalité mais bien la construction d'un effet de réel, une illusion donnant la sensation de la réalité, même lorsque le cinéaste prétend représenter une réalité objective. Or toute représentation du Vietnam ne se réfère pas tant à une réalité géographique, qu'à un ensemble de représentations passées déterminant toute perception. L'implantation de palmiers en Angleterre accentue l'iconicité des signes associés au Vietnam : le film représente un non lieu, un ensemble de signes déracinés de tout fondement réel objectif dont l'existence est pur simulacre. En affirmant l'hyperréalité du Vietnam, le cinéaste, à l'instar de Baudrillard, suggère l'impact de la représentation dans la « substitution au réel des signes du réel »[436]. A l'inverse du pessimisme théorique de Baudrillard, l'hyperréalité auto-réflexive de Kubrick permet néanmoins au spectateur d'envisager un cinéma capable, en mettant en exergue l'écart entre représentation et réalité, de favoriser une introspection critique quant à l'emprise des clichés sur notre subjectivité.

Le Vietnam de Kubrick n'offre ainsi qu'un ensemble de signes que l'imaginaire audiovisuel collectif associe au Vietnam, et qui, transposés dans un cadre urbain anglais, dévoile l'impossibilité de percevoir ce lieu fantasmé au-delà des signes qui lui sont associés, comme les palmiers, les rizières ou les costumes traditionnels tels que les chapeaux coniques.

Ajoutant davantage encore à la confusion entre représentation et réalité, d'autres clichés traditionnellement associés à l'orientalisme vietnamien, tels que le mode de vie primitif des habitants (clichés à nouveau propagés tant par les films pro-guerre comme *Les Bérets Verts,* insistant sur le rôle civilisateur des américains, que par les films contreculturels tels qu'*Apocalypse Now* dépeignant les américains comme un peuple néo-colonialiste détruisant une noble culture primitive) sont au contraire contredits par *Full Metal Jacket*. La première Vietnamienne du film est une prostituée en minijupe mâchant du chewing-gum. Divers documents iconographiques utilisés (et surlignés) par Kubrick lors de la préproduction du film témoignent à ce titre de la volonté de dépeindre un Vietnam déjà occidentalisé, loin d'être l'exacte antithèse de l'Amérique (***ill.04***). Le film mélange ainsi clichés ouvertement montrés comme tels, et représentations allant à l'encontre de l'image d'Epinal du pays : la prostituée occidentalisée (s'exprimant néanmoins dans un anglais stéréotypé) croise un voleur parodiant Bruce Lee et se conformant ainsi aux stéréotypes du public

[436] Baudrillard Jean, *op. cit.,* 1981, p.11.

occidental pour le bénéfice duquel il effectue sa démonstration d'arts martiaux. Le décor lui-même trahit de nombreux signes d'occidentalisation allant à l'encontre de la construction du Vietnam comme terre sauvage (la *wilderness* indispensable au mythe de la Frontière), qu'il s'agisse de l'architecture coloniale ou des nombreuses publicités parsemant le carrefour que traverse la jeune femme, qui témoignent du passé français de l'Indochine (publicités pour la bière ''33 Export", magasin de "photocopie''), tout en mettant l'accent sur l'influence de la représentation dans la propagation des clichés : à l'arrière-plan, l'affiche occupant le centre du cadre montre le visage dessiné d'un vietnamien exhibant tous les signes de l'iconographie raciste du milieu du XXe siècle (bonhomie enfantine, yeux plissés et sourire béat), évoquant tant la représentation des japonais lors de la propagande américaine pendant la seconde guerre mondiale que les affiches coloniales françaises (***ill.05***).

Paradoxalement, l'irréalité ressentie dans la représentation du Vietnam par Kubrick, naît des signes de l'influence occidentale dans le pays, historiquement véridique et entamée avant même l'entrée en guerre des Etats-Unis. Imitant les signes imposés par la publicité, la télévision ou le cinéma, les Vietnamiens simulent un mode d'être occidentalisé, simulation véridique (conforme à la réalité historique d'un pays en voie d'occidentalisation) soulignant le simulacre que représente la représentation archétypale d'un Vietnam encore sauvage et naturel. L'irréalité de *Full Metal Jacket* suggère dès lors l'impossibilité effective de séparer représentation et réalité. Kubrick montre que le Vietnam, entièrement façonné par les images, a connu un destin semblable à la Monument Valley aux Etats-Unis, dont Paolo Bertetto suggère que « son étant est resté inchangé, mais son être au sens d'unité symbolique, d'image et de signification est devenu quelque chose de radicalement différent […] l'image médiatisée finit par prévaloir sur l'étant géographique »[437]. Le Vietnam de *Full Metal Jacket* mélange réalité simulée et simulation réelle afin de suggérer qu'à cause du poids accumulé de ses multiples représentations, il est désormais impossible de séparer le véritable Vietnam des clichés qui lui sont associés, ceux-ci ayant fini par façonner le Vietnam réel.

« L'imaginaire médiatique est en passe de devenir non seulement la réalité de la conscience, mais la seule Réalité Objective, tout court », écrit Julia Kristeva[438]. Dans *Full Metal Jacket,* nous avons vu que c'est bien l'imaginaire médiatique qui détermine le rapport au réel des personnages. Outre

[437] Bertetto Paolo, *op. cit.,* 2015, p.92.
[438] Kristeva Julia, citée dans *Ibid.,* p.93.

ces réflexions méta-filmiques quant au potentiel déréalisant des représentations, la présence diégétique des instances médiatiques américaines permet à Kubrick d'également proposer une nouvelle réflexion quant à l'influence de la propagande dans la propagation des clichés.

- **La guerre comme grand récit**

Après s'être fait voler leur appareil photo, Joker et Rafterman se dirigent vers les bureaux du magazine *Stars and Stripes,* où leur supérieur met en avant la nécessité de la propagande, indispensable pour construire un récit permettant de redonner courage aux troupes et de garantir un soutien populaire à cette guerre. « On publie deux types d'articles ici », explique le Lieutenant Lockhard. « Les gus qui offrent aux bridés dentifrice et déodorant : gagner le coeur et l'esprit. Et les combats, d'où résultent des tués : gagner la guerre ». Dans cette optique, le lieutenant n'hésite pas à manipuler la sémantique (« Recherche-destruction » doit être remplacé par l'euphémique « ratissage-nettoyage ») mais également les choix esthétiques des photographes (« Fais-moi du cliché plongeant »), rappelant ainsi le rôle crucial de la représentation dans la propagation d'une perception biaisée du monde. Tout comme l'écriture, la photographie et le cinéma n'offrent pas une représentation objective d'une réalité enregistrée, mais un point de vue déterminé par une idéologie sous-jacente. L'exemple de la contre-plongée que prend Lockhard rappelle que certains choix esthétiques peuvent déterminer la perception du réel des spectateurs, et font écho aux diverses contre-plongées conférant à Alex une posture de toute puissance dans *Orange Mécanique* (pensons au moment où Alex, à la Marina, sort le couteau dissimulé dans sa canne pour blesser les droogs qu'il a jetés dans l'eau, à ses pieds).

L'armée est ainsi montrée en train de manipuler la représentation de la guerre pour l'intégrer dans un grand récit la justifiant et lui donnant un sens, quitte à effacer les aspects de la réalité le contredisant : « vous devriez faire un papier sur moi », dit le tireur fou qui, depuis l'hélicoptère transportant Joker et Rafterman vers le front, abat femmes et enfants pour le plaisir. Or le contraste entre la brutalité anarchique de ce tireur et l'ambition idéologique de *Stars and Stripes,* évoquée dans la scène précédente, rend cette proposition absurde. La propagande s'apparente à une une farce, et il est frappant de constater que personne, dans *Full Metal Jacket,* ne semble croire en

l'idéologie que celle-ci propage. Néanmoins, la perpétuation de ce grand récit est assurée par ceux-là mêmes qui le traitent avec un détachement cynique (même le supérieur Lockhard arbore un sourire cynique lorsqu'il indique à son équipe l'ambition éditoriale du magazine). « Nous défendrons jusqu'à la mort notre droit à la désinformation » ("*we will defend to the death our right to be misinformed*"), est-il écrit sur une bannière visible derrière le lieutenant, à côté de laquelle est accroché un dessin du personnage de bande dessinée Snoopy, signe du caractère notoirement illusoire et infantile de l'entreprise propagandiste que les journalistes eux-mêmes acceptent comme tels (***ill.06***).

Le seul personnage qui semble croire au grand récit du Marine comme *Frontiersman* chargé de civiliser les sauvages Vietnamiens est ridiculisé, puisqu'il s'agit du colonel clownesque qui, outré de la provocation de Joker qui exhibe une inscription « né pour tuer » ("*born to kill*") aux côtés d'un badge pacifiste, lui dit « Nous aidons les Vietnamiens, car en chaque bridé, il y a un Américain qui sommeille ». Une telle croyance éperdue dans le grand récit ayant motivé la guerre peut être perçue comme une tentative par le personnage, troublé par la provocation intellectuelle de Joker, de se rattacher à un discours formaté afin de pouvoir clôre un possible débat intellectuel dépassant ses capacités.

En l'absence d'autre personnage disposé à croire un tel grand récit, le film n'oppose ainsi pas la représentation d'une quelconque vérité (sordide) à une propagande médiatique faussée, opposition représentative des films anti-guerre qui, de *Voyage au bout de l'enfer* à *Jardins de pierre* (*Gardens of Stone,* Francis Ford Coppola, 1987) en passant par *Apocalypse Now*, mettent en scène une jeune recrue bercée par l'idéologie officielle qui, durant le film, est confrontée à une réalité plus sombre[439]. Dès le début du film, les personnages de *Full Metal Jacket* semblent imperméables à toute vision idéologique. La séquence de Parris Island est à ce titre remarquable, puisque le sergent Hartman allie une exigence de domination physique extrême à une incohérence idéologique totale. Bien que le sergent fasse parfois preuve d'orthodoxie idéologique (il frappe Joker car celui-ci ne croit

[439] Dans *Voyage au bout de l'enfer,* nous avons vu que le personnage interprété par Robert De Niro est initialement représenté comme un archétype du *frontiersman.* Dans *Apocalypse Now,* le focalisateur principal, le capitaine Willard (Martin Sheen), semble initialement douter du bien fondé de cette guerre, mais son expérience lors du film le pousse explicitement à perdre toute croyance. Enfin, le récit de *Jardins de pierre* alterne entre la présentation d'un jeune soldat convaincu de la nécessité de la guerre et brûlant d'envie d'y participer (D.B. Sweeney), et la monstration *a posteriori* de l'effet qu'eut la mort de ce personnage sur son entourage, le soldat ayant été tué au Vietnam après avoir perdu la foi dans l'idéologie sous-jacente à cette guerre.

pas en la Vierge Marie), rien ne permet d'inscrire l'entraînement des soldats dans un cadre idéologique fixe, du fait de la logorrée grossière du même personnage, qui l'empêche d'incarner un idéal quelconque : celui-ci en vient par exemple à mentionner à nouveau la Vierge après avoir donné l'ordre de récurer les latrines avec une telle grossièreté (« Je veux des chiottes si nickel que la Sainte Vierge serait fière d'y poser sa pêche ») qu'un tel discours peut difficilement être rattaché à une quelconque tradition chrétienne. Hartman va même jusqu'à citer Lee Harvey Oswald, assassin de John Fitzgerald Kennedy, comme symbole du parfait Marine.

Si la séquence de Parris Island se présente comme un processus de façonnement des personnages en parfaits soldats, elle suggère aussi que cette transformation est purement physique, sans le moindre fondement idéologique. Les Marines doivent adapter leur comportement à un certain nombre de critères (endurcissement, servilité doublée de pugnacité, masculinité exacerbée et canalisation des pulsions sexuelles en pulsions de mort) sans pour autant croire à un quelconque grand récit permettant de donner sens à cette transformation. Pour devenir un Marine, il convient simplement de se comporter comme un Marine, de simuler des signes dénués de leur contenu symbolique. Il s'agit ainsi de singer l'instructeur, lui-même apparaissant comme une simulation hypertrophiée de représentations militaires stéréotypées : dès les premières secondes du film, il prend l'apparence de l'oncle Sam, icône de l'Amérique guerrière dans les affiches de propagande américaines de la Première Guerre mondiale (***ill.07***).

En dépeignant la guerre comme un gigantesque théâtre dans lequel les personnages n'ont pas besoin de croire à une quelconque idéologie pour jouer leur rôle, *Full Metal Jacket* instaure une relation intertextuelle critique face aux précédents films antimilitaristes sur le Vietnam. En proposant une remise en cause de l'idéologie américaine justifiant la guerre, les films des réalisateurs du Nouvel Hollywood contribuèrent, à l'intérieur du mouvement contre-culturel, à décrédibiliser les fondements mythiques et religieux du mode de vie américain, sans pour autant permettre la création d'un nouveau cadre idéologique par lequel penser le monde. C'est du moins la thèse de Jean-Baptiste Thoret, qui affirme que ces cinéastes perçurent rapidement l'échec de la contre-culture à transformer la rébellion contre l'idéologie dominante en une nouvelle modalité d'existence[440]. Dans son fameux essai publié en 1979, *La Condition Postmoderne,* Jean-François

[440] Thoret Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006. Dans son documentaire *We Blew It,* 2017, Thoret fait de la citation d'*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) l'emblème prophétique de cet échec.

Lyotard caractérise l'époque postmoderne par la perte de croyance dans les méta-récits ; si Lyotard analyse particulièrement les méta-récits de la philosophie occidentale, cette approche permet également de penser la post-modernité comme la perte de confiance en tout méta-récit, y compris les grands récits idéologiques tel le mythe américain.

La théâtralité vidée de toute idéologie de *Full Metal Jacket* s'inscrit dans un tel contexte. Ses personnages évoluent consciemment dans un Vietnam hyperréel, perpétuant une position idéologique à laquelle ils ne croient pas. Le film suggère ainsi que la remise en cause des méta-récits encouragée par les films anti-Vietnam ne peut pas permettre d'enrayer les comportements décriés par la contre-culture, car ceux-ci survivent à l'état de simulation. En l'absence de croyance fondatrice, les soldats se façonnent selon l'image en vigueur du soldat, devenant eux-même un ensemble de signes imitant d'autres signes, façonnant la réalité à l'image des représentations passées, et ce bien que les signes fondateurs ont perdu toute crédibilité. Kubrick propose ainsi une critique des films anti-guerre des années 70, critique prenant en compte le retour du conservatisme des années Reagan (lui-même président-acteur), années marquées par la volonté d'effacer les doutes provoquées par le Vietnam pour restaurer l'image fantasmée d'une Amérique triomphante des années 50 : celle-ci est exemplifiée au cinéma par la nostalgie de *Retour vers le futur* (1985, Robert Zemeckis) ou, dans le cas du Vietnam, par *Rambo 2 : La Mission* (*Rambo: First Blood Part II*) que Baudrillard qualifie de « résurrection en trompe-l'œil de la scène primitive américaine »[441]. Ces films, marqués par une volonté explicite de tirer un trait sur la contestation idéologique des années 1970, trouvent un écho dans *Full Metal Jacket,* où les grands récits continuent à déterminer les actions des personnages et à façonner leur perception du monde en dépit de leur absence de crédibilité.

Le film suggère ainsi qu'à l'âge de la disparition des méta-récits, ceux-ci survivent à l'état de simulacre, continuant de façonner l'existence des personnages, que cette survivance ait lieu car ils elle confère aux soldats un cadre permettant de légitimer leur déploiement pulsionnel (simuler la croyance dans les méta-récits pour justifier la perpétuation de la guerre) ou en raison de l'absence de modalité de perception alternative, tant la subjectivié des personnages est empreintes de ces clichés (même sans y croire, il s'agirait d'agir comme John Wayne, car aucun rapport au monde autre n'est envisageable). La réflexion méta-filmique de *Full Metal Jacket* suggère par conséquent que le

[441] Baudrillard Jean, *Amérique*. Paris : Le livre de poche, 1988, p.106.

cinéma ne peut simplement se contenter de dénoncer certains biais idéologiques afin de se faire le vecteur d'une libération perceptuelle des spectateurs : tout film ambitionnant d'interroger les biais subjectifs du public se doit de mettre en exergue, tant le rôle de la représentation dans la propagation de ces clichés, que la propention individuelle à favoriser l'auto-aveuglement. Le méta-jeu des acteurs conscients de jouer un rôle tout en choisissant de continuer à jouer suggère la propension des personnages de *Full Metal Jacket* à choisir la simulation et le cliché aux dépens de la réalité elle-même.

- L'enfermement volontaire des Marines dans la simulation

« Une fois à Hué, à Hué Ville, là, c'est la guerre, oui. C'est comme ça que je la voyais, que je me disais que c'était », declare Private Cowboy à une équipe de télévision. Son bonheur ressenti lors de la bataille est palpable (tous les soldats expriment le désir de se battre) et se manifeste par le biais de l'évocation de son expérience préalable de la guerre telle que dépeinte au cinéma ou dans les médias. Ce bonheur semble ainsi intimement lié à l'évocation du caractère cinématographique de la bataille, dont les qualités sont celles des guerres antérieures telles que montrées dans les films (« Y a l'ennemi, on le tue »), en opposition à ce qu'est la réalité lors de la majorité des affrontements de la guerre du Vietnam, à savoir une guérilla. Cette réalité frustre les personnages de par son caractère nouveau, non adapté aux cadres narratifs de la guerre mise en scène dans le cinéma classique (de même, Animal Mother déplore l'absence de dichotomie manichéenne entre amis et ennemis au contact des Sud-Vietnamiens, suggérant également une nostalgie de la guerre telle qu'imaginée à travers Hollywood).

Les personnages sont ainsi animés du désir d'entraîner leur propre réalité dans une simulation de représentations passées. Il s'agit également pour eux de façonner la réalité pour lui insuffler la même puissance émotionnelle, la même intensité épique que le cinéma, qui, comme dans *Orange Mécanique*, semble plus réel car plus spectaculaire. Le commentaire de Cowboy fait ainsi écho à la remarque de Susan Sontag :

Il est fréquent aujourdhui que des gens qui ont été pris dans un événement violent – accident d'avion, fusillade, bombardement terroriste – répètent que "l'on se serait cru dans un film". On dit cela, devant l'insuffisance apparente des autres descriptions, pour expliquer à quel point c'était réel.[442]

L'élation visible chez Cowboy paraît directement corrélée au caractère cinématographique de l'expérience qu'il vient de vivre. La volonté du personnage de façonner la réalité selon les codes de la fiction se double, dans cette scène, d'un second niveau de réflexivité puisque le personnage s'adresse, face caméra, à une équipe de télévision. Peu habitué à cet exercice, Cowboy, comme tous ses co-équipiers, est mal à l'aise, bafouille et ricane, tout en cherchant maladroitement à adopter une pause virile et à paraître au mieux pour les télespectateurs (***ill.08***).

Dans cette mise en abyme du jeu d'acteur (Arliss Heward joue Private Cowboy cherchant à paraître au mieux face à la caméra diégétique), le personnage que Cowboy incarne devant la caméra semble ironiquement plus authentique que dans les autres scènes, en raison de ses approximations et maladresses qui évoquent des images d'archives dans lesquelles de véritables soldats, et non des acteurs, apparaissant à l'écran. L'impossibilité de distinguer le réel de sa représentation est alors totale, et met l'accent sur le caractère actoral du quotidien des Marines, avec ou sans caméra diégétique : toute leur expérience de la guerre se fonde sur l'ambition de simuler une guerre préexistante, virtuelle, amalgame de tous les tropes audiovisuels évoquant la guerre. Lorsque Joker se fait interviewer à son tour, celui-ci met en scène sa propre vacuité idéologique tandis que l'image suggère le caractère hyperréel de son expérience : « Je voulais voir le Vietnam exotique, perle de l'Asie du Sud-Est. Je voulais rencontrer des gens intéressants, de culture ancestrale, et les tuer », déclare-til, tandis qu'à l'arrière-plan, un cinéma affiche la publicité d'un Western, *Le Jusicier solitaire* (*The Lone Ranger,* Stuart Heisler, 1956), sur laquelle un cowboy affronte un indien. Contrairement à Cowboy, Joker conserve une théâtralité face aux équipes de télévision, qui dévoile son désir de moquer l'hyperréalité de la guerre. La présence du Western à l'arrière-plan rappelle néanmoins que la posture critique du personnage ne lui permet pas de se défaire des clichés qui façonnent l'expérience de tous les Marines (***ill.09***).

L'hyperréalité dans laquelle s'enferment activement les personnages est particulirement explicite, et à nouveau rattachée au Western et à la simulation du Marine en tant que *frontiersman*, lors de la scène de combat précédent cette série d'interviews (***ill.10***).

[442] Sontag Susan et Blanchard Philippe (trad.), *op. cit.,* 2008, p.219.

Celle-ci débute par un plan fixe montrant, au second plan, plusieurs Marines abrités derrière des obstacles, tandis qu'au premier plan une équipe de télévision filme la scène dans un mouvement latéral droite-gauche. Alors que la caméra diégétique atteint la gauche du cadre, la caméra de Kubrick suit son mouvement et filme la scène dans un travelling permettant de conserver l'équipe de télévision dans le cadre : la caméra diégétique semble ainsi le moteur de l'action, celui capable d'animer tant les personnages que la caméra de Kubrick, tandis que la guerre elle-même est reléguée à un ensemble de signes (explosion, bruit de tirs) occupant l'arrière-plan. *Surfin' Bird* de *The Trashmen* est joué en musique de fosse, recouvrant presque les paroles des soldats qui s'adressent à la caméra diégétique, sans même jeter un regard à la guerre derrière eux : un contrechamp montre alors l'équipe de télévision selon le point de vue subjectif perceptuel de ces soldats, suggérant que celle-ci accapare toute l'attention des Marines. Pour eux, comme pour la caméra de Kubrick (nouveau rappel de l'absence de prétention, de la part du grand imagier, à représenter une réalité objective par-delà le mythe propagé par les représentations préalables), c'est bien la transformation du réel en spectacle qui est le moteur de cette guerre. La véritable guerre, à peine visible à l'horizon de l'arrière-plan, impacte moins le réel des soldats que ne le fait la caméra : « On ne peut plus considérer que les médias offrent une représentation secondaire de la réalité ; ils affectent et produisent la réalité qu'ils mettent en scène », écrit John Fiske[443]. Ce changement de perspective, dont nous avons vu qu'il intéressa tout particulièrement Kubrick lors de l'élaboration de ce film, est ici suggéré par la venue d'un soldat recouvert de bandes au visage, signes d'une blessure grave, qui prend le temps de saluer la caméra tandis qu'il la croise en marchant dans la direction opposée avec un détachement comique.

Les Marines rivalisent de bons mots dès que la caméra s'attarde sur eux, et construisent l'histoire d'un Western (« Ca tourne, Ici, *Vietnam : Le film !* », déclare Cowboy) pour lequel ils s'attribuent les rôles : Cowboy sera bien sûr John Wayne, Animal Mother un bison, etc. « Les bridés feront les Indiens », conclut Animal Mother. « Cette sequence accentue l'irréalité de la guerre, la similarité entre l'événement filmé et l'événement réel », écrit Mario Falsetto[444]. Elle démonte en outre le rôle actif des soldats dans la construction de ce processus de déréalisation. Loin de constater avec effroi la vacuité de la justification idéologique de la Guerre comme Nouvelle Frontière (dont Richard Slotkin a montré à quel point elle fut façonnée, tant par l'idéologie

[443] Fiske John, cité dans Laist Randy, *op. cit.*, 2016, p.2.
[444] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.73.

américaine de la Frontière que par le cinéma lui-même à travers les Westerns[445]) face à la réalité du Vietnam, comme le fait le personnage de Martin Sheen dans *Apocalypse Now* par exemple, les soldats, en transformant activement le champ de bataille en Western fantasmé, simulent ainsi les préceptes de l'idéologie sous-jacente au conflit, et semblent en embrasser volontairement le caractère essentiellement spéctaculaire et fictionnel. Auparavant façonnés par le sergent Hartman, les Marines continuent de leur propre chef à se forger un rôle fictionnel, à même de déterminer leur comportement. Ils transforment ainsi la guerre en un Western qui n'est que jeu, réexploitation ludique d'un cadre narratif audiovisuel prédéterminé. Leur simulation est pure forme et s'épanouit en tant que telle, sans nécessiter de faire sens, comme le suggère la bande sonore : dans *Surfin' Bird,* la parole est omnprésente mais les mots sont dépouillés de tout signifié ; les paroles ne sont plus que des sons désémantisés, simples appuis à la stimulation rythmique, à l'instar de la logorrhée du sergent Hartman dans la partie précédente.

Comme celle d'Alex dans *Orange Mécanique*, la subjectivité des personnages de *Full Metal Jacket* paraît ainsi déterminée par un amalgame d'audiovisions qui, détachées de tout discours, ne conservent que leur valeur de stimulation pulsionnelle. Le film suggère qu'en s'attaquant aux méta-récits américains, les cinéastes du Nouvel Hollywood ont certes décridibilisé le fondement idéologique de la guerre, mais n'ont pas égratigné le pouvoir de séduction des apparences : détachées de toute idéologie, les images dominent ainsi la subjectivité des personnages et leur offre un cadre à simuler pour exercer leurs désirs pulsionnels, au détriment de la réalité elle-même. En permettant aux Marines de s'enfermer dans des clichés juvéniles, l'hyperréalité du Vietnam de *Full Metal Jacket* autorise et canalise un déchainement de violence destructrice, non encombré d'une quête de sens.

La mise en scène d'acteurs se sachant acteurs, évoluant dans un univers de virtualité pure détaché de toute référentialité au réel, annonce ainsi les évolutions du cinéma post-moderne des années 1990, exemplifié par les films de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992) et surtout *Pulp Fiction* (1994). A l'inverse de ces derniers, l'hyperréalité de *Full Metal Jacket* participe d'une réflexion critique quant à l'influence néfaste des images, capables, lorsqu'elles sont perçues comme

[445] « Le mythe héroique de Kennedy [qui justifia l'intervention américaine au Vietnam] tira l'essentiel de sa force et de sa résonance des symbolismes issus des films de combats et des Westerns ». Slotkin Richard, *Gunfighter Nation : the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.* Norman : University of Oklahoma Press, 1998, p.504.

fascination pure (stimulation pulsionnelle détachée de toute réflexion intellectuelle), d'encourager à l'excès le désir d'illusion des protagonistes en transformant la réalité en un cliché hollywoodien.

Le désir de lucidité du personnage de Joker, précédemment analysé, semble, dans ce contexte, résulter d'une volonté de s'extirper de l'hyperréalité dans laquelle il évolue (et à laquelle il a pourtant participé) dans l'espoir de renouer avec un réel plus vrai, par-delà les simulacres de l'hyperréalité.

- Par-delà l'hyperréalité : Joker et le désir de réel

Selon Karen Ritzenhoff, « Joker remplit sa mission de reporter de guerre tout en cherchant le combat comme un moyen d'échapper aux illusions et aux faux-semblants associés à la salle de presse »[446]. A travers tout le film, le personnage manifeste en effet un désir de dépasser le monde de simulacres dans lequel il est enfermé pour se confronter à une réalité plus authentique, et ce, malgré l'engouement avec lequel il participe, avec ses camarades, à transformer la réalité du Vietnam en un simulacre de cinéma. La posture du personnage, nous l'avons vu, est ironique.

Le désir de réalité de Joker se manifeste par les multiples gros plans centrés sur son regard (magnifié par ses épaisses lunettes rondes) qui observe le spectacle de la mort, qu'il s'agisse du suicide de Pyle, de l'amoncellement de cadavres vietnamiens recouverts de chaux, ou du meurtre de la sniper vietnamienne lors de la séquence finale. Pour Joker, dépasser le simulacre pour observer la réalité en face semble se traduire par un désir d'observer l'ombre de l'humanité, son archétype la plus funeste. Dans l'incertitude ontologique de l'hyperréalité, la mort, seule certitude brute et imparable, est selon Baudrillard l'ultime marque de réalité : « Pour Baudrillard les morts et la mort elle-même sont exilés de l'économie du système de signes qu'est l'hyperréalité », résume Laist[447].

[446] Ritzenhoff Karen A., "UK frost can kill palms: layers of reality in *Full Metal Jacket*", in Ljujic Tatiana, Krämer Peter, Daniels Richard (dir), *op. cit.,* 2015, p.332.
[447] Laist Randy, *op. cit.,* 2016, p.113.

Lorsque Corporal Payback se moque de Joker qui n'a pas le regard lointain du soldat (le « regard à 1000 mètres »), celui-ci se vexe. « Un Marine a ça quand il a trop fait de merdier. C'est comme si t'avais vraiment vu au-delà ». Joker paraît désireux d'acquérir un tel regard, capable de percer à travers les clichés pour atteindre la réalité humaine, et ce alors que, nous l'avons vu, le terme fut inventé par des psychiatres pour décrire l'état de choc de soldats traumatisés d'avoir vu trop d'horreurs lors de la guerre.

Nous avons également vu que le désir de lucidité de Joker semble voué à l'échec. Or, ironiquement, celui-ci est indiscernable de la posture de simulation adoptée par les autres soldats. Le désir d'acquérir le « regard à 1000 mètres » est en effet partagé par ses camarades (en l'occurrence, Rafterman) et s'inscrit également dans la logique de simulation des Marines jouant aux durs pour prouver leur valeur (et leur masculinité) au combat ; en mimant John Wayne, les Marines répondent à l'archétype du soldat comme *frontiersman,* tel que mis en évidence par Richard Slotkin qui définit le mythe américain de la frontière selon un principe de « régénération par la violence »[448]. Voir la mort en face est, ainsi, à la fois dépeint comme un désir d'accéder à une réalité dépouillée de tout biais hyperréel, et comme l'aboutissement d'une logique de simulation visant à se conformer à un archétype de *frontiersman.*

Outre son désir de mort, le désir de lucidité de Joker peut lui-même faire référence à la figure du cowboy solitaire qu'incarne John Wayne, symbole du *frontiersman* devenu lucide sur la condition humaine après avoir fait l'expérience de l'état de sauvagerie de l'Ouest, lieu où la violence primitive de l'humanité triomphe mais qui permet néanmoins un retour à la réalité, en opposition à la corruption d'une civilisation associée aux faux-semblants et aux illusions. Cette ambiguïté quant à la qualité réelle ou simulée du désir de lucidité de Joker permet à *Full Metal Jacket* de suggérer que l'hyperréalité n'offre aucune échappatoire, aucun retour possible à un réel pur filtré de toute préséance du signe[449]. Chaque élément suggérant que Joker tend vers un retour à la réalité peut simultanément être perçu comme l'aboutissement d'une logique de simulation, si bien que le

[448] Slotkin Richard, *Regeneration through Violence: the mythology of the American Frontier*. University of Oklahoma Press, 2010.

[449] "On ne peut pas sortir du système", déclare Jean-Baptiste Thoret pour résumer la pensée de Baudrillard, in *A quoi pense le cinéma américain quand il rêve de Jean Baudrillard?* Conférence du Forum des images, 2010. http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/a-quoi-pense-le-cinema-americain-lorsquil-reve-de-jean-baudrillard (denière visite le 07/05/2018)

personnage paraît condamné à ne vivre que dans un entremêlement de réalité et de tropes fictionnels.

Dans la dernière séquence du film, au cours de laquelle Joker se charge d'achever la sniper ennemie, le personnage a néanmoins l'opportunité de se confronter à la réalité tragique de la mort. Toute dimension de simulation s'efface tandis que Joker manifeste une complexité émotionnelle inédite. Un long plan-séquence s'attarde sur son visage, qui affiche une intensité et une variété de sentiments soulignées par l'expressivité du jeu naturaliste de Matthew Modine (Joker semble avoir momentanément cessé d'imiter Wayne), ainsi que par la musique (les notes ténébreuses composées par Vivian Kubrick incitent à une empathie qui tranche avec l'évocation ludique des chansons appartenant à la culture populaire). La réalité que Joker paraît pouvoir approcher est éminemment complexe et impénétrable, puisque le meurtre qu'il s'apprête à commettre est motivé par des éléments contradictoires : l'ennemi a tué son camarade Cowboy, mais elle agonise et mérite de mourir avec dignité ; ce meurtre doit prouver la virilité du soldat, mais il achève une jeune fille mourante et désarmée. La vérité objective recherchée par le protagoniste s'avère un abîme paradoxal ne pouvant faire sens (nous y reviendrons lors de la prochaine partie lorsque nous évoquerons la notion d'absurde). Après plusieurs contrechamps montrant la jeune Vietnamienne à l'agonie, la caméra se stabilise sur le visage de Joker au moment de l'exécution. Ce moment de vérité (la mise à mort) demeure ainsi hors champ, de l'ordre de l'irreprésentable (***ill.11***).

La réalité, dans sa crudité dépouillée de tous les apparats de l'hyperréalité, est ainsi associée à l'irreprésentable (Joker détourne le regard). Dans sa quête de lucidité, le personnage se heurte à l'impossibilité de quitter le carcan de sa propre subjectivité pour atteindre une vision totale et objective de la nature humaine, inaccessible et terrifiante : l'hyperréalité et la préséance des clichés façonnant la réalité sont ainsi directement associées à la subjectivité même du personnage, elles en sont inséparables puisque toute quête de réalité objective est vouée à l'échec. De même, en laissant la réalité de la mort hors champ, la caméra elle-même s'affirme en tant qu'instance de représentation ne pouvant que dépeindre un monde de simulation, son pouvoir de monstration semblant incapable de capter une tranche de réel pur.

La tentative de Joker de pénétrer au cœur des ténèbres est coupée net par l'intervention en voix-off de ses camarades, qui réintègrent instantanément cet événement dans le cadre du cliché, lui enlevant par là même toute sa complexité paradoxale pour l'inscrire dans un récit illusoire mais

réconfortant. La mise à mort de la sniper était "*hardcore*" (expression étrangement traduite en français par « noyau dur »), digne de la « Médaille du Congrès pour méfait ». La scène qui devait s'apparenter à un face-à-face avec la réalité se transforme ainsi en un rite de passage à l'âge adulte stéréotypé, summum du symbolisme de la guerre comme rituel de renaissance qui, nous l'avons vu, détermine l'ensemble du film.

La scène finale voit alors le personnage s'abandonner à l'hyperréalité. Après un monologue en voix-over perpétuant l'affirmation d'un moi guerrier, Joker chante le *Mickey Mouse Song* à l'unisson avec ses camarades. Le personnage s'enferme volontairement dans une hyperréalité plus déréalisante que jamais, comme le souligne le contraste saisissant entre l'évocation régressive du dessin animé de Diney et la disparition de la réalité alentour (le décor se réduit à un amas de flammes se détachant des ténèbres). Est-ce le désir de réalité de Joker, ou l'entreprise de simulation de l'ensemble des personnages, qui a amené à l'anéantissement du réel ? Question insoluble tant il apparaît impossible de dissocier ces deux extrêmes, le désir de réalité lui-même s'apparentant à un autre scénario hyperréel. Le triomphe de l'hyperréalité n'en est que plus total ; le Vietnam est devenu un nouveau Disneyland, « modèle parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés »[450], selon Baudrillard (à Disneyland, la simulation triomphe puisqu'il s'agit de façonner un environnement réel selon un ensemble de codes audiovisuels préexistants).

Le discours méta-filmique de *Full Metal Jacket* suggère ainsi que le fantasme d'une réalité dépouillée du poids des images est une illusion supplémentaire (dont l'origine est peut-être également cinématographique, puisqu'à chercher du côté des Westerns), tant les représentations font partie intégrante de la subjectivité d'un individu, dans un rapport au monde dont nous avons vu qu'il n'est qu'auto-représentation. Sous couvert de réalité, Joker s'enfonce dans une simulation justifiant un déchaînement pulsionnel nihiliste. Le désir de se dépouiller du poids des images est ainsi dépeint comme une illusion supplémentaire. Les images, pour Kubrick, ne peuvent pas être évincées ; l'image apparaît, dans *Full Metal Jacket,* comme le support de la subjectivité des individus, inextricable de la représentation du monde qui constitue la seule modalité de perception humaine. L'image, écrit Edgar Morin, « ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire […] le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur, autrement dit

[450] Baudrillard Jean*, op. cit.,* p.24.

le réifie »[451]. Vouloir, comme le fait Joker, aller à l'encontre des images pour atteindre un réel pur, c'est aller à l'encontre de la subjectivité humaine elle-même, et n'aboutir qu'à l'irreprésentable.

Même dans *Full Metal Jacket,* critique la plus radicale du cinéaste quant au potentiel des images à façonner le réel en clichés, Il ne s'agit pas de vilipender toute image au nom de quelque conservatisme iconoclaste. Il s'avère au contraire nécessaire de mieux produire ces images, d'en créer de nouvelles, réflexives, capables d'instaurer une distanciation critique permettant d'interroger le poids des représentations dans le rapport au réel. Paradoxalement, la nécessité d'une nouvelle représentation est ainsi réaffirmée de par l'impossibilité même de sortir du règne de la représentation. La critique virulente du poids des images se double en effet d'une esthétique formelle célébrant l'intertextualité, puisque l'évocation d'images préétabiles permet d'enrichir les potentialités du film. La structure éminemment référentielle de *Full Metal Jacket* permet de souligner la dualité de l'audiovision chez Stanley Kubrick, à la fois source de déréalisation potentielle, et capable, lorsqu'elle se double d'une réflexivité critique, de devenir une puissance d'enrichissement perceptuel et cognitif. Clôturons ce chapitre par un retour sur *Barry Lyndon,* film dans lequel Kubrick affirme sa conception double du rapport qu'entretient l'image à la subjectivité du regardant, conception qui a conduit à des interprétations conflictuelles.

[451] Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire.* Paris : les éditions de minuit, 1956, p.XI.



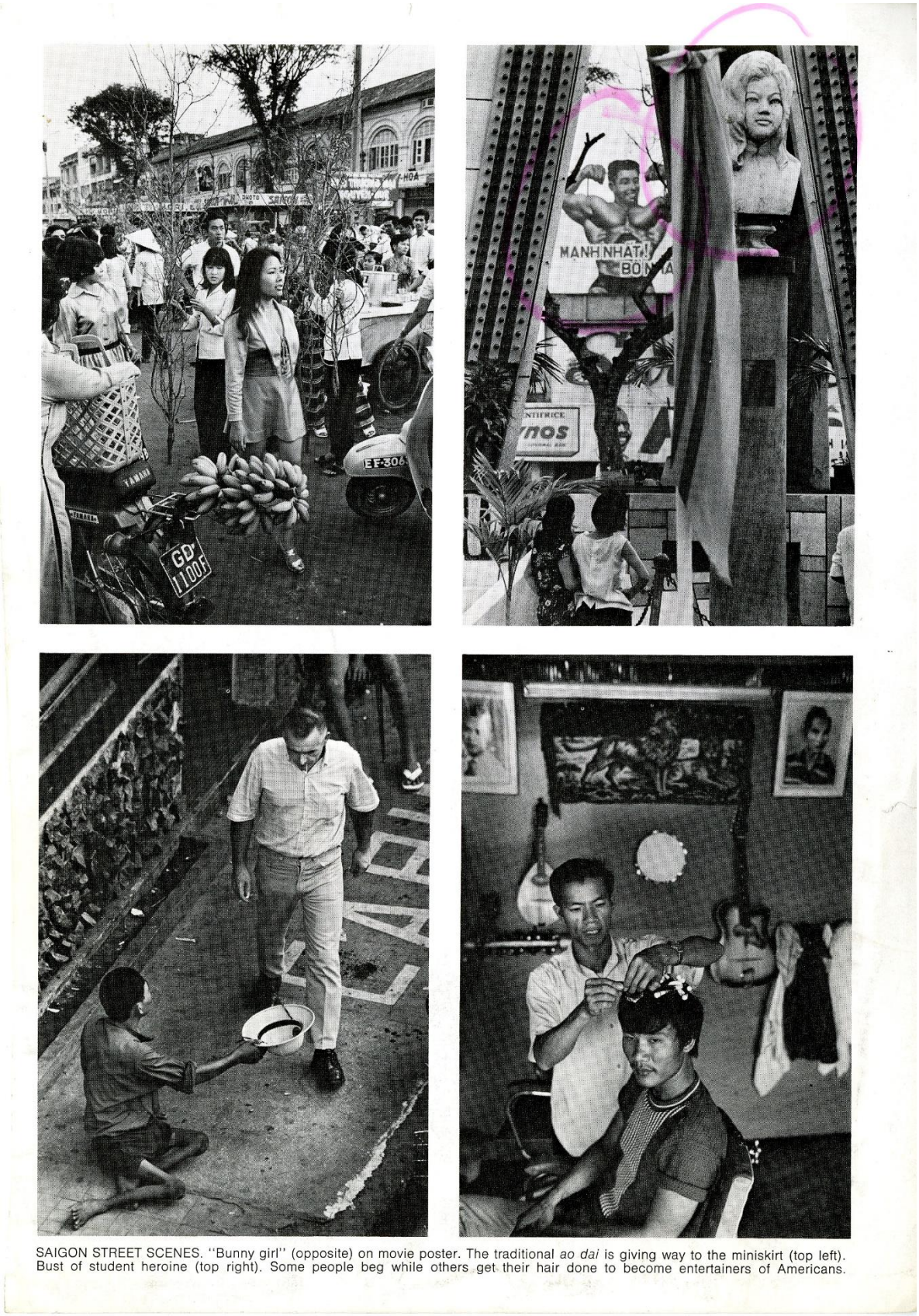
Ill.01 : Le façonnement de Marines dont la venue au monde semble coïncider avec le début du film



Ill.02 : Introduction d'un Vietnam fantasmatique



Ill.03 : Le Vietnam de* Full Metal Jacket*, marqueur d'indétermination entre réalité et fiction

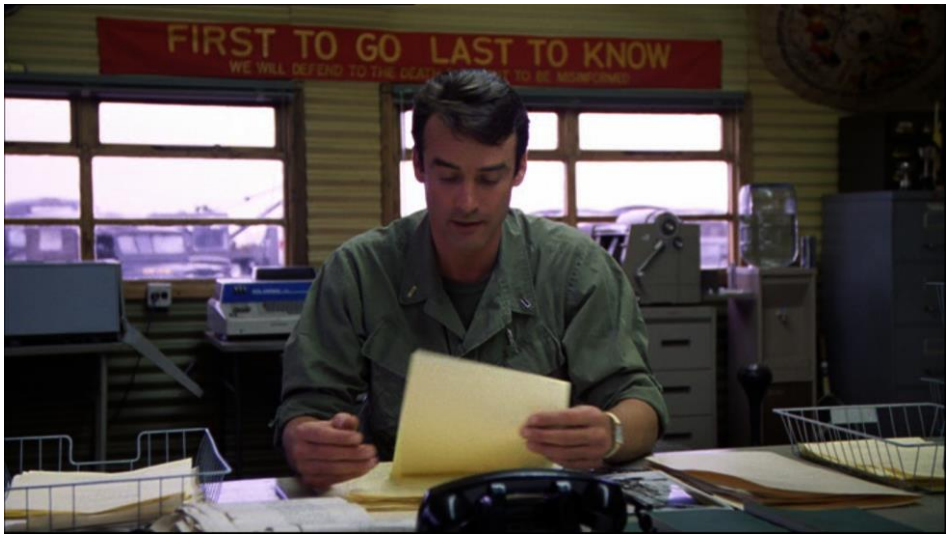


SAIGON STREET SCENES. "Bunny girl" (opposite) on movie poster. The traditional *ao dai* is giving way to the miniskirt (top left). Bust of student heroine (top right). Some people beg while others get their hair done to become entertainers of Americans.

Ill.04 : Extraits de magazines consultés par Kubrick lors de la pré-production de* Full Metal Jacket, *témoignant de l'américanisation du Vietnam (surlignage effectués par le cinéaste). Anon., Research images – Vietnam, c1983-1985. SKA UAL, SK/16/2/1/2/5. © SKA UAL.



Ill.05 : L'amalgame hyperréel du Vietnam de* Full Metal Jacket*, entre clichés et signes d'occidentalisation.



Ill.06 : Propagation de grands récits auxquels les personnages ne croient pas



Ill.07 : L'entraînement de Parris Island, acquisition de signes dénués de sens



Ill.08 : Le méta-jeu d'Arliss Heward qui, face à une caméra diégétique, confère à Cowboy un naturalisme paradoxal dont il est autrement dépourvu



Ill.09 : La théâtralité de Joker face à une caméra diégétique, posture critique qui, comme le suggère l'arrière-plan, ne protège pas le personnage de l'hyperréalité



Ill.10 : Hyperréalité et enfermement actif des soldats dans la simulation



Ill.11 : Le meurtre de la sniper, réalité irreprésentable et instantanément rattachée au simulacre

3.3.4. *Barry Lyndon,* l'image à double tranchant

- L'impact des représentations sur la subjectivité : une caractéristique atemporelle

En inscrivant *Full Metal Jacket* dans une tradition postmoderne qui voit dans la guerre du Vietnam l'avènement d'une culture médiatique menaçant de supplanter toute réalité, les questionnements de Kubrick face aux images pourraient être perçus, à l'instar de ceux de Baudrillard, comme une position de nostalgie réactionnaire considérant que la quantité inédite de représentations photographiques et cinématographiques produites depuis le XXe siècle a entraîné des effets délétères sur l'humanité. En effet, lorsque Baudrillard soutient que la modernité a tué la réalité, le philosophe oppose implicitement le monde contemporain à un passé où le rapport de l'humanité au réel était plus direct, car non pollué par les images.

Or le cas de *Barry Lyndon* permet de constater que la pensée kubrickienne est tout autre. Dans l'aristocratie du XVIIIe siècle telle que représentée par le film, peintures, sculptures et objets décoratifs sont omniprésents et étouffent les personnages sous un flot de représentations si nombreuses qu'elles en deviennent, à nouveau, indifférenciées. Tandis que *Full Metal Jacket* et *Orange Mécanique* critiquent une prolifération des images qui perdent tout sens en ne devenant que des stimuli sensoriels, dans *Barry Lyndon,* les images, tout aussi dépourvues de sens dans leur multiplicité indifférenciée, enferment au contraire dans l'apathie. « [La société] a été esthétisée jusqu'à l'atrophie », selon la belle formule de Falsetto[452].

Surchargées d'œuvres d'art, les demeures des aristocrates, en particulier le Lyndon Estate, semblent figées dans un statisme causé par ces images. Les très nombreux portraits et scènes issus de la mythologie gréco-romaine ou chrétienne sont autant de présences suggérant le poids du passé et des structures hiérarchiques, culturelles et sociales qui condamnent les personnages à agir selon un ensemble de cadres préconstruits face auxquels ils ne peuvent rien. Ainsi, l'exclusion sociale du jeune parvenu Barry et de son fils est suggérée par le poids oppressant des œuvres d'arts ; après

[452] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.XXI.

que la voix-over annonce la ruine financière des Lyndon, un gros plan montre Bryan sur les genoux de son père en train de lire. L'apparente douceur de la scène est cependant remise en cause par un *cut* prolongeant la même scène en plan large. Le cocon de l'intimité père-fils que suggérait le gros plan est nié par ce nouveau point de vue, car les personnages paraissent écrasés par une gigantesque peinture les surplombant (***ill.01***). Celle-ci renvoie ainsi Barry et son fils à leur statut d'intrus évincés par une aristocratie dont l'immuabilité est incarnée par cet énorme et oppressant tableau. Ces œuvres d'art semblent ainsi directement connectées à la sensation de statisme délétère qui se dégage de la société. Loin d'être appréciées pour leur valeur esthétique, elles ont une valeur exclusivement sociale (comme le trahit la remarque humoristiquement naïve de Barry qui, achetant des tableaux en guise de pots-de-vin, déclare admirer l'utilisation de la couleur bleue dans telle œuvre pour justifier d'y accorder un prix excessif) et se doivent d'être amassées à l'excès – cette accumulation, dont nous avons vu qu'elle signale la propension des protagonistes à l'aveuglement, finissant par enfermer ceux-ci dans un théâtre d'illusions.

Au-delà des peintures et sculptures diégétiques, la capacité des représentations à façonner le monde est particulièrement perceptible de par l'extrême pictorialité du film. Tous les personnages, nous l'avons vu, semblent prendre la pause dans une tentative d'imiter les postures symbolisant fortune et dignité selon les canons artistiques de l'époque. Dans un monde se référant à l'art en tant que commodité de prestige, les protagonistes semblent voués à perdre toute vitalité pour devenir eux-mêmes des signes, pure apparence vidée de toute substance, représentations clichées du pouvoir et de la fortune.

- La perception du grand imagier, projection subjective de la sensibilité du XVIIIe siècle

Nous avons vu que l'environnement lui-même, au travers des lentilles aplanissantes et des filtres lumineux utilisés par Kubrick, semble se transformer en peinture. Tout le décor peut ainsi être perçu comme une projection subjective traduisant l'intériorité, non pas de Barry mais, plus généralement, de tous les personnages du film. En effet, la pictorialité n'extériorise pas l'état d'esprit d'une subjectivité particulière, mais agit néanmoins tel un filtre perceptuel fort, qui semble

esthétiser le monde. Cette projection subjective n'est pas psychologique mais esthétique et phénoménologique : le spectateur est invité à voir le monde non seulement tel qu'il était au XVIIIe siècle, mais également tel qu'il était perçu par les individus de l'époque, du moins selon l'interprétation qu'en fait le grand imagier, cherchant à correspondre à une subjectivité empreinte de la culture et des canons du temps. Manoirs, chaumières mais aussi paysages naturels (les champs irlandais ou allemands) peuvent par conséquent être perçus selon les conceptions du beau, du sublime et du pittoresque qui marquèrent les représentations de la peinture britannique d'alors. La reconstitution du filtre subjectif qui fut le propre de l'époque permet donc de considérer l'influence des codes esthétiques d'une époque donnée dans la perception du monde, indépendamment de toute réalité objective. Les paysages de *Barry Lyndon* ne sont pas plus beaux, sublimes ou pittoresques que leur équivalent profilmique ; seules les représentations, par lesquelles notre sensibilité est façonnée, ont évolué. Les paysages champêtres de l'Irlande rurale, par exemple, ont certes peu changé en presque trois siècles. Mais la perception qu'en offre l'œil de la caméra kubrickienne diffère de celle que tout un chacun peut s'en faire en visitant les lieux, puisque le cadrage, l'éclairage et la mise en scène transfigurent ces champs et ces collines pour en suggérer la perception d'alors : nous avons notamment analysé l'exemple du paysage formant l'arrière-plan de la scène de séduction entre Quin et Nora, caractéristique du pittoresque.

Le film suggère par conséquent que l'œil humain n'a jamais été dans une perception pure, non déterminée par un ensemble de représentations préétablies. « L'œil est toujours ancien », écrit Nelson Goodman[453]. De même, *Barry Lyndon* montre que les réflexions kubrickiennes quant à l'influence de la représentation sont diachroniques, et vont à l'encontre d'une quelconque pureté originelle envisagée implicitement par Baudrillard, pureté d'un œil non déterminé par les représentations préalables. Pour le cinéaste, l'hyperréalité n'est pas le propre de l'âge moderne, époque qui manifeste tout au plus un changement de degré (et non de nature) quant à l'influence des représentations sur l'Homme, de par la démocratisation de l'image due au perfectionnement de la reproductibilité tecnique qui eut lieu au XXe siècle.

Ces divergences manifestes n'empêchent pas Baudrillard de citer *Barry Lyndon* comme exemple parfait de film simulacre :

[453] Goodman Nelson, cité dans Bertetto Paolo, *op. cit.,* 2015, p.55.

Toute une génération de films se lève, qui seront à ceux qu'on a connus ce que l'androïde est à l'homme, artefacts merveilleux, sans défaillance, simulacres géniaux à qui ne manquent que l'imaginaire, et cette hallucination propre qui fait le cinéma. La plupart de ceux que nous voyons aujourd'hui (les meilleurs) sont déjà de cet ordre-là. *Barry Lyndon* en est le plus bel exemple : on a jamais fait mieux, on ne fera jamais mieux dans… dans quoi ? Dans l'évocation non, même pas de l'évocation, c'est de la *simulation* […] Chez Visconti il y a du sens, de l'histoire, une rhétorique sensuelle, des temps morts, un jeu passionné, non seulement dans les contenus historiques, mais dans la mise en scène. Rien de tout cela chez Kubrick, qui manipule son film comme un échiquier, qui fait de l'histoire un scénario opérationnel.[454]

Le philosophe, très critique, considère le film comme un artefact hyperréel (il est une simulation, en ce sens qu'il est la création d'un objet esthétique concerné par sa propre perfection plastique, ne se souciant plus, par conséquent, de représenter un quelconque réel) mais omet, nous semble-t-il, de prendre en compte la dimension speculaire du film, n'envisageant pas la façon dont celui-ci met en scène le filtre subjectif de l'oeil esthétisant de la caméra, le grand imagier évoquant un rapport au monde subjectif dont la mise en lumière permet une réflexion critique quant au pouvoir de la représentation.

Baudrillard ne lit ainsi le film qu'en tant qu'émanation du point de vue de l'auteur, sans se soucier des apports esthétiques permis par une attention à la stratification des sources de narration dudit film : la subjectivité qui émane du grand imagier n'est pas celle de Kubrick, et peut, grâce aux effets réflexifs du film, être l'objet d'un examen critique de la part du spectateur. Selon Baudrillard, Kubrick évince l'Histoire et n'est motivé que par l'ambition de construire un simulacre parfait, création démiurgique d'une époque respectée dans toutes ses dimensions visuelles, simple ensemble de signes n'ayant pour but que sa propre perfection, excluant toute tentative de rattacher ces signes à une sémantique qui permettrait à *Barry Lyndon* d'offrir un point de vue sur l'Histoire. Celle-ci n'aurait aucune importance dans l'ambition simulacrale de Kubrick, où primerait une pure érotique de l'image, dénuée de toute attache au réel.

Or, considérer l'hyperréalité de *Barry Lyndon* comme projection subjective ouvre déjà un ensemble d'interprétations suggérant une analyse de l'Histoire, pas, certes, dans une optique socio-politique (Kubrick évacue toute considération sociale, économique et stratégique des événements qu'il mentionne, comme la guerre de Sept Ans ou la Révolution Française ; nous y reviendrons), mais en faisant de l'Histoire le marqueur de l'évolution diachronique des biais perceptuels subjectifs, ce qui permet de suggérer que tout rapport au monde est déterminé par les canons esthétiques de l'époque. Cette réflexion phénoménologique se double d'un discous méta-filmique critique quant à

[454] Baudrillard Jean, *op. cit.,* 1981, pp.73-74.

la possibilité de véritablement représenter le passé. Si le grand imagier semble imbibé de la perception subjective du XVIIIe siècle, la stratification narrative du film permet de rappeler qu'il ne s'agit jamais que d'une interprétation, par une perception du XXe siècle, de ce que devait être la perception subjective dominante du XVIIIe siècle. Or cette interprétation ne peut se baser que sur un ensemble de représentations passées.

- **La fidélité historique à l'épreuve de l'historicité de l'oeil**

Si le grand imagier semble façonné par les codes esthétiques du passé, son incapacité à adopter explicitement le point de vue perceptuel ou symbolique de l'un de ses personnages semble mettre en scène sa propre incapacité à se projeter dans la subjectivité d'un autre, en particulier dans celle d'un personnage évoluant dans l'altérité radicale qu'est le passé. Ainsi, les multiples strates narratives, associées à la mise en scène d'une mise à distance (récurrence du zoom arrière, cartons titres et narration soulignant le point de vue anachronique posé sur les personnages) suggèrent que la subjectivité qui émane de la caméra n'est pas celle de Barry, de Lady Lyndon ou de quelqu'autre personnage, mais bien une reconstruction du grand imagier qui imagine ce que devait être la subjectivité de ces personnages. Or leurs pensées, la complexité de leurs affects et de leur perception du monde, demeurent inaccessibles. Nous avons déjà cité l'exemple de la première scène impliquant le chevalier de Balibari. Celui-ci, poudré et apprêté à l'excès, paraît ridicule pour le spectateur mais émeut Barry jusqu'aux larmes (à moins que celles-ci ne soient feintes). Ainsi, l'esthétisation du réel selon les codes du XVIIIe siècle prouve ses limites, puisque la perception qui est celle du personnage détonne avec celle du spectateur, dont l'amusement provient de sa distance face à de tels codes esthétiques. La figuration d'un passé révolu, suggère cette double réaction, ne peut que s'inspirer de codes esthétiques déterminés par les représentations passées, et non directement projeter les spectateurs dans la subjectivité propre à une époque (***ill.02***).

Toute représentation du passé semble vouée à ne jamais atteindre une quelconque vérité objective de l'époque. La présence d'une telle réflexion méta-filmique dans *Barry Lyndon* fut analysée par de nombreux auteurs. James Naremore écrit :

[*Barry Lyndon*] semble reconnaître que le passé est toujours perçu à travers le biais des discours historiques et des représentations artistiques. Les films historiques hollywoodiens ordinaires, que Kubrick considérait être irréalistes, tendent à assumer que l'histoire peut être fidèlement reproduite ; *Barry Lyndon,* plus fidèle que la plupart d'entre eux, ressemble néanmoins à ce que Fredric Jameson qualifie de pastiche – une imitation détaillée de paysages, d'architecture et d'art, censés "faire XVIIIe" (“*to evoke 'eighteenth-century-ness'*”*,* écrit Naremore en version originale)[455].

La perspective de Naremore est partagée par Sandro Bernardi, selon qui « les voyages de Barry représentent un voyage dans l'histoire de l'art »[456]. Ce dernier poursuit en s'inspirant du philosophe Hans-Georg Gadamer :

Comme l'observe Gadamer, n'importe quel cas de reconstruction historique et poétique du passé nous projette dedans, mais nous en montre et démontre en même temps la distance : 'la reconstruction des conditions originaires, comme chaque type de restauration, se révèle être une entreprise vouée à l'échec : la vie qui est restaurée, récupérée dans ce sens de distanciation, n'est plus la vie originaire'. Au lieu de nous glisser dans le passé, ce film de type historique fait émerger une distance incommensurable entre le passé et notre regard qui le reconstruit, entre la mise en scène et le point de vue[457]

En mettant en scène diverses instances de distanciation, *Barry Lyndon* souligne l'écart historique séparant spectateur (et grand imagier) de l'époque dépeinte. Divers effets de cette distanciation trouvent paradoxalement leur origine dans la fidélité historique de la représentation elle-même, comme lors de la mort du capitaine Grogan. En signe d’adieu, Barry embrasse longuement sur la bouche son oncle agonisant sur le champ de bataille. L'intensité émotionnelle de la scène se voit perturbée par l'apparition inopportune, chez le spectateur, de suggestions homosexuelles et incestueuses dues à ce baiser. Il est cependant amené à comprendre que cette pratique n'était à l'époque pas associée à la sexualité mais à une simple marque d'affection. La distanciation provoquée par ce geste fidèle à la réalité de l'époque permet de souligner la présence de nombreux biais historiques dans les représentations du passé (aucune superproduction hollywoodienne ne dérogerait de la tradition du baiser sur la bouche comme symbole d'amour hétérosexuel, Hollywood ayant contribué à forger cette association symbolique), tout en suggérant que, même en assistant à une représentation historiquement plus fidèle que dans la plupart des films, le spectateur ne peut se projeter réellement dans le passé puisqu'il conserve l'historicité de son œil, chargé des coutumes et des représentations dominantes au XXe siècle.

[455] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.173
[456] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.75.
[457] *Ibid.,* pp.82-83.

- L'intertextualité, l'alpha et l'oméga de la représentation du passé

Le cinéma, suggère ainsi *Barry Lyndon*, ne peut dévoiler une quelconque réalité, et *a fortiori* une réalité révolue. Il ne peut qu'en proposer une reconstruction, elle-même basée sur les seuls témoignages de l'époque, représentation n'offrant pas une image objective du réel car chargée de l'intentionnalité de l'artiste, de son bagage culturel, stylistique et historique. La campagne irlandaise de *Barry Lyndon* est pittoresque car c'est à travers ce mouvement que les artistes de l'époque la représentèrent. La représentation se définit dès lors comme la seule modalité d'accès au passé, mais une modalité imparfaite, une interprétation parcellaire filtrée par un ensemble de subjectivités. L'emboîtement des strates narratives de *Barry Lyndon* (film lui-même, nous l'avons vu, adapté d'un roman du XIXe siècle) le suggère, une reconstitution du passé n'est jamais qu'une reconstruction subjective, basée sur des reconstructions subjectives précédentes, et comprise selon une modalité propre à l'époque dans laquelle s'inscrit l'artiste.

Cette intertextualité, si prégnante, dépeint par conséquent l'image comme le meilleur et le pire moyen de représenter l'histoire. « Le film est avant tout intéressé par l'historiographie », écrit Maria Pramaggiore[458], qui mentionne la sensibilité historiographique de Thackeray lui-même, l'auteur du roman source : « dans *The Second Funeral of Napoleon,* Thackeray écrit 'l'histoire (ou les œuvres de fiction qui portent ce nom)' »[459]. Lors de l'élaboration du scénario, le cinéaste envisagea de faire des *Mémoires de Casanova* un second hypertexte : des extraits entiers de l'oeuvre du libertin italien furent inclus dans une version initiale du scénario, mais finalement tous supprimés de la version finale, qui dialogue ainsi davantage avec les arts visuels qu'avec la littérature[460]. En choisissant de privilégier des intertextes issus de la peinture et de la sculpture dans l'œuvre finale, au détriment de cette source littéraire supplémentaire, *Barry Lyndon* met en avant la conception kubrickienne des arts visuels comme palimpsestes s'appuyant sur des représentations passées, aussi susceptibles de véhiculer des biais historiographiques que tout témoignage écrit. Le XVIIIe siècle de *Barry Lyndon* est une relecture, par Kubrick, des relectures du réel proposées par Gainsborough,

[458] Pramaggiore Maria, *op. cit.,* 2015, p.37.
[459] *"History (or the works of fition which goes by that name)". Ibid.,* p.59.
[460] Cf. deux documents disponibles aux Archives de Londres, Kubrick Stanley, *Annotated copy of Casanova*, SKA UAL, SK/14/2/15/3 ; et Kubrick Stanley, *New Kubrick Project Script*, 18/02/1973, SKA UAL, SK/14/1/5.

Hogarth et leurs confrères. « *Barry Lyndon* dépend de la médiation de l'art et de la mémoire pour conférer un sens à l'histoire », écrit encore Pramaggiore, qui ajoute que « l'histoire peut se loger dans des artefacts physiques (les peintures) et dans la mémoire (les expériences spectatorielles de ces peintures), mais jamais dans une modalité de représentation ou d'expérience non déterminée par un médiateur »[461]. « Des allusions à des peintures spécifiques offrent aux spectateurs l'occasion de reconnaître le rôle que jouent les arts visuels dans la construction de l'histoire », conclut l'auteure[462]. Dans *Signatures of the visible,* Fredric Jameson va jusqu'à écrire que « la reconstitution parfaite de *Barry Lyndon* nous met, de façon intense et paradoxale, face à l'impossibilité même de toute représentation historique »[463]. L'intertextualité de *Barry Lyndon,* si elle permet au film de constituer un grand imagier traduisant le plus fidèlement possible la subjectivité du XVIIIe siècle, dévoile par là même les limites de cette ambition de véracité historique, qui n'est jamais qu'une imparfaite volonté de fidélité à une œuvre source, elle-même biaisée. Ce paradoxe de l'intertextualité est mis en évidence plus explicitement encore à travers l'utilisation d'une œuvre musicale anachronique, qui fut à l'origine d'un débat quant à l'interprétation à donner à l'effort de véracité historique du film.

- L'anachronisme problématique de Schubert

Tout au long du film, Kubrick prend soin de n'exploiter que des tableaux, des sculptures et des musiques existant déjà à la fin du XVIIIe siècle. Le réalisateur va pourtant délibérément à l'encontre de cette règle lorsqu'il utilise le *Trio* de Schubert, composé dans la première moitié du XIXe siècle, pour accompagner la scène de séduction de Lady Lyndon par Barry, puis fait de ce morceau un leitmotiv rythmant la seconde moitié du film. Plusieurs auteurs, au premier rang desquels Naremore, voient cet anachronisme délibéré comme un méta-commentaire dans lequel Kubrick

[461] *Ibid.,* pp. 157-158.
[462] *Ibid.,* p.163.
[463] Jameson Fredric, *Historicism in* The Shining, in *Signatures of the Visible.* New York : Routledge, 2007, p.127.

reconnaît explicitement l'impossibilité de jamais atteindre à une représentation fidèle de la réalité historique[464].

Dans un article publié dans le recueil *Stanley Kubrick: New Perspectives,* Tatjana Ljujic s'insurge contre le consensus universitaire faisant de cet anachronisme une preuve de la volonté de distanciation réflexive de *Barry Lyndon*. Selon Ljujic, dont l'analyse se base sur une recherche menée aux Archives, celui-ci ne trahit pas une volonté de mise à distance de la représentation (seuls des mélomanes avertis pouvant savoir que Schubert composa une cinquantaine d'année après l'époque du film) : « Kubrick ne fut pas motivé par un désir de relativiser la prétention du film à l'authenticité historique, mais par le souhait de dépeindre la complexité émotionnelle de ses personnages »[465]. Le cinéaste déclara en effet avoir choisi Schubert car rien, dans la musique du XVIIIe siècle, n'offrait l'intensité émotionnelle désirée. Ljujic cherche ainsi à réévaluer « la charge affective de l'œuvre de Kubrick […] souvent laissée pour compte dans les écrits académiques sur Kubrick »[466]. L'auteure affirme également que les influences pictoriales de *Barry Lyndon* permettent de maximiser la portée émotionnelle du film (elle prend l'exemple de la pause tragique de Lady Lyndon prenant son bain). Si elle reconnaît que celles-ci entraînent parfois une identification problématique aux personnages, elle affirme néanmoins que la puissance émotionnelle du film incite à une identification empathique qui est antinomique de toute distanciation critique puisqu'elle incite les spectateurs à se projeter pleinement dans la diégèse. Ainsi, elle réaffirme au contraire l'extraordinaire effort d'historicité de l'œuvre, et rappelle que « *American Cinematographer* considéra que le film 'était presque un documentaire sur la façon dont les Irlandais et les Anglais vivaient à cette époque' »[467]. La pictorialité du film permet selon elle une immersion dans un XVIIIe siècle particulièrement réaliste et crédible, et déploie une intensité émotionnelle propre à la tragédie, favorisant l'immersion du spectateur dans ce monde révolu.

Si la force émotionnelle de *Barry Lyndon* mérite en effet d'être réévaluée, tant nombre de commentateurs (comme Baudrillard dans son analyse mentionnée ci-dessus) ont dépeint un film froid voire austère, il nous semble que le débat opposant implication émotionnelle et métadiscours

[464] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.176.
[465] Ljujic Tatjana, "Painterly immediacy in Kubrick's *Barry Lyndon*", in Ljujic, Krämer et Daniels (éd.), *op. cit.,* 2015, p.249.
[466] *Ibid.*
[467] *Ibid.,* p.243.

distancié n'a pas lieu d'être, et nous avons essayé de démontrer que Kubrick cherche à faire coexister ces deux pôles en un ensemble filmique homogène. Ainsi, nous avons vu que la sensation ressentie par le spectateur d'être laissé à l'écart d'un monde inaccessible est l'un des effets de la tonalité profondément mélancolique du film, cet effet de distanciation participant dès lors à l'émotionnalité du film. L'article de Ljujic permet également de souligner la méticulosité du travail de reconstitution historique opéré par Kubrick, qui coexiste avec sa réflexion méta-filmique quant à l'impossibilité de jamais pouvoir créer une image parfaite de la réalité, particulièrement d'une réalité révolue. L'effort du réalisateur pour reconstruire un monde fidèle au XVIIIe siècle est en effet considérable (en témoignent les trésors d'inventivité déployés pour créer la sensation d'une source de lumière naturelle) et n'est pas remis en question par les menus anachronismes du film.

La réflexion méta-filmique quant aux limites de la représentation n'en est néanmoins que plus pertinente. L'impossibilité de recréer une réalité perdue participe de la remise en cause de la tentation démiurgique du grand imagier dans *Barry Lyndon,* et souligne les limites de sa volonté d'authenticité. « Le cinéma est fasciné par lui-même comme objet perdu », écrit Baudrillard en conclusion de son analyse du film. Il nous semble au contraire que la mélancolie qui nimbe chaque scène affirme la puissance d'un cinéma réflexif, puisque cette mélancolie est aussi celle d'un grand imagier forcé de constater limites inhérentes à la représentation cinématographique. Toute immersion du spectateur dans la diégèse, lorsque celui-ci partage pleinement les affects des personnages, ne fait qu'augmenter la mélancolie provoquée lorsqu'un nouvel élément de distanciation vient l'extraire du monde représenté et marque l'impossibilité du projet de recréation historique du grand imagier. Son effort vain souligne le caractère simulacre du cinéma, et donc l'impossibilité d'utiliser ce médium comme l'outil démiurgique de recréation d'un réel perdu. « Ces personnages vécurent sous le règne de George III. Bons ou méchants, beaux ou laids, riches ou pauvres, ils sont tous égaux à présent », affiche le dernier intertitre qui peut se lire comme une ultime mise à distance du monde diégétique par le film, acte de réflexivité autocritique soulignant l'impossibilité de l'œuvre à réellement donner vie à des êtres d'une époque si lointaine.

Barry Lyndon, suggère cet intertitre, ne fut que mise en scène de fantômes, êtres de fiction évoluant dans un décor imaginaire lui-même inspiré d'images, seules modalités de reconstruction du passé. Dans son récent ouvrage, Jean-Pierre Esquenazi analyse une séquence de *Fellini Roma* (Fellini, 1972) dans laquelle le protagoniste, après avoir pénétré dans un quartier qui le renvoie à la

Rome de son enfance, semble être doué de la capacité de voyager dans son propre passé. « Des scènes du passé, appartenant au socle territorial du film, sont transfigurées pour devenir des régions d'un site où le passé est préservé *vivant* », écrit Esquenazi[468]. Le collègue et ami de Stanley Kubrick paraît, à première vue, arborer une esthétique radicalement opposée à celle de *Barry Lyndon,* suggérant que le cinéma permet de préserver à jamais une tranche de passé, préservée de l'usure du temps. Esquenazi insiste néanmoins sur le fait que pour Fellini, revisiter le passé n'est pas un acte de restitution d'un réel, mais bien un acte de recréation : « le souvenir n'est que le socle ou la base vite abandonnée à partir duquel se développent des tableaux prodigieux, parfaitement vivants bien que tout à fait chimériques »[469]. La mélancolie kubrickienne et la célébration fellinienne mènent ainsi toutes deux à un même constat : l'effet de réel permis par le cinéma n'est pas en mesure de recréer un passé révolu, tout acte cinématographique est un acte de création, et tout film un artefact. L'ambition démiurgique de l'audiovision visant à donner à percevoir un réel disparu doit ainsi être remise en cause par une conscience réflexive quant à la nature des images, qui ne sont que simulations.

En soulignant l'impossibilité de la représentation cinématographique à reproduire le réel, à l'ancrer à jamais sur la pellicule, *Barry Lyndon* réaffirme les potentialités créatrices d'un cinéma conscient de ses propres limites, capable d'objectiver la perception du monde d'un artiste, ses ambitions démesurées et la conscience de l'impossibilité de leur réalisation, poussant ainsi le spectateur à interroger ses propres biais perceptuels et historiographiques. En faisant le deuil de ce qu'elle ne sera jamais, *Barry Lyndon* célèbre la représentation cinématographique pour ce qu'elle peut être, soit la concrétisation du point de rencontre entre le réel et une subjectivité. La richesse intertextuelle du film, si elle ne parvient pas à recréer un monde, permet néanmoins de visualiser les diverses strates de perceptions subjectives qui déterminent notre vision de ce monde. Ce faisant, le film pointe les biais interprétatifs néfastes qui peuvent émerger d'un excès de représentations figées et excessivement codifiées, enfermant l'individu dans une stase étouffante.

[468] Esquenazi Jean-Pierre, *op. cit.,* 2017, p.160.
[469] *Ibid.,* p.163.



***Ill.01 : Le poids oppressant des œuvres d'art dans* Barry Lyndon**



Ill.02 : La recréation du passé selon* Barry Lyndon*, acte d'interprétation des biais subjectifs d'une époque, à travers les témoignages de sa production artistique

4. Vers le corps et l’esprit

En conséquence des diverses approches explorées dans cette partie, il apparaît que le trait fondamental du rapport kubrickien à la perception et à la représentation peut se résumer comme la mise en scène d'un désir d'objectivité se heurtant à la conscience de sa propre impossibilité.

La pulsion scopique des personnages se manifeste en effet comme l'émanation d'un désir de possession radical, désir poussant à explorer l'intimité du moi et de l'autre par-delà le possible. La pulsion scopique des spectateurs est sans cesse invoquée et frustrée par un grand imagier démiurgique et joueur, les poussant à reconnaître le désir de possession inscrit dans leur regard, et à en constater les limites. Ce grand imagier ne cesse lui-même de mettre en scène les limites de sa propre ambition à posséder le réel à travers la maîtrise de sa monstration.

Cette pulsion scopique est le pendant d'un désir plus métaphysique, consistant à vouloir percevoir le monde au-delà des apparences. A nouveau, ce désir de lucidité se heurte à l'impossibilité d'une perception dépassant ses propres limites phénoménologiques. L'esthétique kubrickienne n'oppose pas des apparences trompeuses à une réalité ontologique dissimulée, mais repose sur l’idée que toute quête de lucidité mène inévitablement à une déréalisation du monde, où objectivité et subjectivité s'entremêlent inexorablement. Voulant creuser les profondeurs du monde par-delà un voile d’illusion, les protagonistes kubrickiens se confrontent aux limites phénoménologiques de l’humain. Miroirs tendus à la subjectivité des spectateurs dont ils interrogent l’acte de perception, les films, via une myriade d’effets réflexifs, permettent ainsi d’interroger les biais inscrits dans l’œil de tout un chacun, soulignent les limites phénoménologiques du rapport humain à l’extériorité pour mieux permettre d’évaluer l’inanité d’un désir d’objectivité illusoire car synonyme d’extraction de soi-même. De plus, le grand imagier kubrickien met également en scène l'impossibilité effective de ses propres ambitions de faire du cinéma un outil de transcendance des limitations perceptuelles humaines. L'audiovision, chez le cinéaste, peut par conséquent se définir comme la mise en scène de la déroute d’une ambition, sans cesse renouvelée, de faire de la représentation cinématographique une modalité d'accès à un réel pur.

En parallèle, le discours méta-filmique produit par les divers effets réflexifs des films questionne la potentialité néfaste d'une audiovision où le point de vue du cinéaste serait présenté comme une reproduction objective et absolue du réel. Pierre angulaire entre subjectivité et objectivité, la représentation cinématographique selon Kubrick se doit de mettre en exergue la subjectivité auctoriale qui présida à sa création afin de ne pas enfermer le public dans l'illusion d'un effet de réel non filtré, illusion propice aux manipulations en tout genre. Cette distance réflexive permet en outre à la représentation d'interroger sa propre propension à déréaliser le monde, à l'enfermer dans des clichés réducteurs ou à n'en faire qu'un prolongement de la fiction. Ce faisant, Kubrick réaffirme par là même la puissance du médium cinématographique en tant que miroir de la subjectivité humaine, dès lors que celui-ci se conforme à une esthétique réflexive lui permettant de ne pas se faire vecteur d'illusions.

En cherchant un état d'objectivité absolue, soit un état d'équivalence parfaite avec le monde, l'Homme kubrickien semble vouloir nier être inscrit dans ce monde à travers un corps percevant, et donc limité. Dans notre seconde partie, nous analyserons la façon dont la réflexivité des films permet également de mettre à jour cette dynamique centrale selon une seconde optique, complémentaire à celle évoquée jusqu'à présent : il s'agira d'étudier le fondement philosophique de cette dynamique, soit l'exploration d'une subjectivité scindée par un dualisme délétère, où l'esprit se veut triomphant et le corps, évincé. Nous verrons qu'à nouveau, c'est à travers leur spécularité que les films développent ces réflexions, puisque la posture interprétative des spectateurs est interrogée à travers un discours méta-herméneutique forçant le public à prendre conscience des limites de toute pensée rationnelle. Dans un second temps, nous analyserons la façon dont la représentation du corps dans les films de notre corpus s'intègre elle aussi dans une réflexivité critique, puisqu'elle reflète les biais idéologiques délétères du monde dans lequel ces corps évoluent. Enfin, nous verrons que ces deux aspects alimentent le discours méta-filmique des films qui, en filigrane, se présentent comme autant de modèles d'un cinéma du corps et de l'esprit, à même d'offrir aux spectateurs une expérience contraire à la scission dualiste qu'ils critiquent.

PARTIE II : Le corps et l'esprit

« En un sens, ce qui se passe aujourd'hui au cinéma […] est une réaction aux limitations étouffantes du rationalisme. »

Stanley Kubrick

1. L'herméneutique, aux limites de la raison

1.1. Une dynamique d'ouverture

L'étude de l'exploration du regard spectatoriel par Kubrick nous a conduit, lors du précédent chapitre, à envisager la volonté du cinéaste d'ouvrir ce regard à ses propres filtres limitatifs (tout en suggérant que la capacité du cinéma à initier une telle révolution devait être interrogée) instaurant ainsi une dynamique réflexive prompte à générer une introspection critique. Souligner la force introspective des œuvres de Kubrick nous mène désormais à réévaluer la marge interprétative accordée au spectateur sous un prisme méta-herméneutique. Dans cette partie, nous envisagerons dans un premier temps les libertés interprétatives offertes aux spectateurs comme autant de manifestations d'une volonté du cinéaste d'interroger l'acte d'interprétation lui-même. Il est aujourd'hui communément admis que les films de notre corpus s'offrent à de multiples interprétations. Il suffit de constater l'effervescence produite par *2001 : L'Odyssée de l'espace* ou *Shining* sur les forums internet, où chaque spectateur rivalise d'ingéniosité pour suggérer une nouvelle exégèse de l'œuvre, pour apprécier à quel point ces films font désormais partie du panthéon des œuvres les plus interprétées de l'histoire du cinéma.

Nous verrons qu'une telle interrogation dévoile une réflexion plus fondamentale quant aux limites du rationalisme, dont une certaine attitude herméneutique est l'émanation. C'est pourquoi notre analyse des qualités réflexives du modèle interprétatif kubrickien s'intègre dans une partie visant à mettre à jour le rapport que les films de notre corpus entretiennent avec la notion philosophique de dualisme, soit une conception de la subjectivité humaine scindée entre corps et esprit. Afin de suggérer que, pour Kubrick, une conception dualiste de l'Homme mène à une survalorisation exclusive de l'esprit entraînant l'humanité dans un rationalisme mortifère au détriment du corps et des affects, notre deuxième partie se focalisera sur la représentation kubrickienne du corps. Ces réflexions nous permettront de conclure quant à la conception moniste mise en avant par le réalisateur qui, en dépit de sa réputation d'artiste intellectuel, affirme la

nécessité d'un cinéma du corps et de l'esprit. Nous verrons ainsi que la conception philosophique kubrickienne de la subjectivité se déploit à nouveau dans la qualité réflexive de ce cinéma, prompt à interroger à la fois l'expérience spectatorielle et les biais subjectifs dont sont porteurs les grands imagiers.

Dans un premier temps, définissons davantage la façon dont les films de notre corpus démultiplient leurs lectures potentielles.

1.1.1. L'adaptation selon Kubrick : entre enrichissement et dépouillement

- Des films palimpsestes

Envisager le processus d'adaptation du cinéaste offre un premier élément permettant d'apprécier l'ouverture herméneutique encouragée par ses films. Divers documents d'archives, ainsi que des études empiriques qui s'en inspirent, permettent en effet de préciser la méthode d'adaptation favorisée par le cinéaste, ce qui, en retour, ouvre la voie à une compréhension plus précise de la posture herméneutique spectatorielle recherchée par celui-ci dans chacun de ses projets. A première vue, les films de Kubrick sont étonnement fidèles aux œuvres sources dont ils s'inspirent. Les trames narratives des livres d'Anthony Burgess, William Thackeray, Stephen King, Gustav Hasford et Arthur Schnitzler sont, dans leur ensemble, respectées, bien qu'un certain nombre de péripéties aient fréquemment été supprimées afin de pouvoir limiter la durée de chaque film (nécessité particulièrement manifeste pour *Shining,* le roman de King démultipliant les événements surnaturels, impossibles à inclure en intégralité dans un film sans atteindre une durée excessive, ainsi que dans l'adaptation du *Merdier, Full Metal Jacket* condensant les deux dernières parties du roman de Hasford en une seule, l'affrontement avec la sniper). Respecter les intentions de l'auteur des livres sources semble avoir été une préoccupation récurrente du cinéaste. Frederic

Raphael, co-scénariste d'*Eyes Wide Shut,* exprima même à plusieurs reprises sa frustration face aux directives du réalisateur lui reprochant sans cesse de ne pas assez respecter l'œuvre de Schnitzler[470].

Pourtant, nous avons déjà vu que chaque film multiplie les allusions artistiques à d'autres œuvres dont l'influence est parfois considérable. Outre les ajouts musicaux, picturaux et filmiques, dont la présence peut démultiplier les pistes interprétatives du spectateur mais influe rarement sur la trame narrative des films, d'autres œuvres littéraires viennent parfois concurrencer l'œuvre source et infléchir le récit filmique. Nous avons ainsi déjà suggéré que le rajout du personnage de Ziegler, dans *Eyes Wide Shut,* altère le récit de Schnitlzer en lui superposant une influence kafkaïenne cruciale. Nous avons également vu que les *Mémoires* de Casanova influencèrent l'adaptation du roman de Thackeray lors de la pré-production de *Barry Lyndon,* au point que des extraits entiers de l'œuvre du libertin vénitien furent intégrés dans des premières versions du script.

Cette démultiplication des sources littéraires se manifesta notamment à travers une stratégie de production que le cinéaste employa fréquemment, majoritairement à la fin de sa carrière. Tandis que, pour *Lolita,* Vladimir Nabokov écrivit le scénario inspiré de son propre roman (scénario que Kubrick retravailla en profondeur par la suite), le cinéaste fit appel à un second romancier, Terry Southern, afin d'aider Peter George (auteur du roman-source *Red Alert*) et lui-même à concevoir le scénario de *Docteur Folamour.* Il délaissa cette stratégie visant à inviter un romancier à travailler à l'adaptation de l'œuvre d'un autre pour *2001* (co-écrit avec Arthur C. Clarke parallèlement à l'élaboration d'un roman), *Orange Mécanique* et *Barry Lyndon* (pour lesquels Kubrick rédigea intégralement les scénarios), ainsi que pour *Eyes Wide Shut,* dont il écrivit le script avec Frederic Raphael, scénariste professionnel.

Le cinéaste réemploya cependant une telle stratégie lors de l'élaboration du scénario de *Shining,* auquel Stephen King, remplacé par Diane Johnson (romancière spécialisée dans le genre gothique), ne participa pas. De l'aveu de Johnson elle-même, le cinéaste fit appel à ses services car il avait été impressionné par la façon dont elle avait traité du surnaturel dans son roman *The Shadow*

[470] Raphael Fredric, *op. cit.,* 1999. Divers documents conservés aux Archives laissent penser que la relation entre Kubrick et Raphael se dégrada à partir du moment où le cinéaste eut le sentiment que le scénariste souhaitait, à plusieurs reprises, réinterpréter la nouvelle de Schnitzler selon ses propres ambitions esthétiques et, ce faisant, ne faisait que l'appauvrir. Dans un fax, Raphael se montre par exemple vexé que le cinéaste lui ait reproché d'avoir « ignoré Arthur Schnitlzer » en écrivant la scène du rêve d'Alice, finalement non tournée. Raphael Frederic, *Raphael Second Draft 3/3,* 1996. SKA UAL, SK/17/1/5.

Knows (1974)[471]*.* Bien que la trame narrative générale de *Shining* suive indubitablement celle du roman de King (l'altération la plus notable concerne la fin du film, Jack ne mourant plus lors de l'explosion d'une chaudière qui détruit l'Overlook, mais congelé dans le labyrinthe, l'hôtel restant intact), l'adaptation cinématographique tire ainsi profit de deux visions littéraires du surnaturel. L'horreur, chez King, tend à être graphique, voire sanguinolente (de nombreux chapitres du roman s'attardent à déployer des visions horrifiques dans des séquences descriptives parfois très étoffées), tandis que le surnaturel de *The Shadow Knows* met l'accent sur la terreur sourde provoquée par une menace invisible : l'héroïne du roman de Johnson, mère de famille divorcée, se sent en danger après que divers phénomènes (un chat étranglé retrouvé devant sa porte, des appels téléphoniques inquiétants) l'ont plongée dans une angoisse paranoïaque. L'horreur spécifique de *Shining,* dont nous avons vu qu'elle joue à la fois d'une menace invisible (le hors-champ) et d'un excès de visibilité problématique (les apparitions fantomatiques), semble par conséquent faire la synthèse des deux rapports au surnaturel déployés dans les romans de King et de Johnson. De plus, certaines scènes iconiques du film semblent directement inspirées de *The Shadow Knows.* Dans le roman de King, Jack Torrance essaie de briser, à coups de maillet, la porte de la salle de bain dans laquelle Wendy s'est enfermée. Le maillet est remplacé par une hache dans le film, faisant écho au premier événement mystérieux survenant dans *The Shadow Knows* (l'héroïne, en rentrant chez elle, découvre sa porte déchiquetée à coups de hache). *Shining* peut par conséquent être envisagé comme la synthèse de deux romans sources, celui de King, qui a offert la structure narrative du film, et celui de Johnson, qui a permis l'apport d'une atmosphère fantastique divergeant de l'esthétique de King.

Le processus de création de *Full Metal Jacket* fut différent de celui de *Shining,* puisque le cinéaste collabora longuement avec Michael Herr, auteur du livre *Putain de Mort* (*Dispatches,* 1977), recueil relatant la guerre du Vietnam à travers les impressions de l'auteur, alors correspondant du magazine *Esquire,* sans savoir quel livre source offrirait la trame narrative de son film. Herr explique avoir été contacté par Kubrick dès 1980, s'entretenant avec lui au téléphone pendant des années (parfois des heures durant) bien avant que le cinéaste ne décide d'adapter *Le Merdier* de Hasford[472]. « Nous parlions de beaucoup de choses, essentiellement de guerre et de cinéma », écrit Herr, qui

[471] Steensland Mark, *An interview with Diane Johnson,* 2001. http://www.terrortrap.com/interviews/dianejohnson/ (dernière visite le 29/09/2018)
[472] Herr Michael, *The Forward to* Full Metal Jacket, 1987. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0079.html (dernière visite le 29/09/2018)

précise que Kubrick cherchait principalement à trouver comment représenter l'ombre jungienne au cinéma[473]. L'auteur insiste sur le fait que l'esthétique du film fut déterminée avant que le roman de Hasford ne soit choisi comme œuvre source. « Je pense qu'avant que [Kubrick] ne trouve une histoire et des lieux de tournage, avant même qu'il ne sache quelle guerre il allait mettre en scène, le réalisateur savait à quoi le film allait ressembler »[474].

L'influence de Michael Herr dans l'esthétique de *Full Metal Jacket* est remarquable, notamment de par la multiplication de scènes réflexives suggérant que les Marines se comportent comme au cinéma, l'hyperréalité du Vietnam étant davantage soulignée dans *Putain de Mort* que dans *Le Merdier.* Ainsi, *Full Metal Jacket* peut à nouveau être envisagé comme la synthèse de deux sources littéraires, soulignant la volonté kubrickienne de multiplier les influences créatives à l'œuvre dans ses films, afin que ceux-ci puissent acquérir une esthétique issue d'une pluralité de sensibilités. Si, comme l'affirme Peter Krämer, « Kubrick peut être davantage compris à travers ses interactions avec ses collaborateurs qu'en le considérant comme un génie tyrannique »[475], alors le processus adaptatif développé par le cinéaste permet de mettre en exergue sa volonté de créer des œuvres palimpsestes, dont les potentiels sémantiques sont enrichis par la coexistence des diverses subjectivités les ayant activement façonnées. La vision artistique du cinéaste se comprend alors davantage comme une synthèse créatrice, Kubrick intégrant diverses sensibilités à l'intérieur du cadre esthétique qui est le sien.

Cette stratégie de production, faisant de chaque film un palimpseste davantage que l'adaptation directe d'une source littéraire unique, trouva son expression la plus radicale lors de la rédaction des scénarios d'A.I*. Intelligence artificielle.* Adaptation d'une nouvelle de Brian Aldiss, *Les SuperToys durent tout l'été* (1969), le scénario fut initialement confié à Aldiss lui-même, chargée de proposer une version rallongée de son texte. Celle-ci déplut à Kubrick, qui alla jusqu'à écrire, en marge de ce premier jet : « Aldiss ne rend même pas justice à sa propre nouvelle »[476]. Le cinéaste s'associa alors à l'écrivain de science-fiction Ian Watson, dont le travail ne le satisfit pas non plus, si bien qu'il décida par la suite de refaire appel à Arthur C. Clarke : collaboration qui, là encore, fut un échec. Simone Odino distingue deux raisons expliquant l'échec de cette seconde collaboration entre

[473] *Ibid.*
[474] *Ibid.*
[475] Krämer Peter, *Complete total final annihilating artistic control,* in Ljujic et al. (éd.), *op. cit.,* 2015, p.61.
[476] Kubrick Stanley, *Supertoys B. Aldiss,* 1990, p.101. SKA UAL, SK/18/3/1/2/1.

les deux artistes, après celle de *2001.* Premièrement, Clarke n'aurait pas apprécié découvrir que Kubrick travaillait en parallèle à l'élaboration d'un second projet, *Aryan Papers*[477]*.* Plus problématique sans doute, Clarke déclara ne pas se sentir capable d'écrire un drame familial tel que *A.I.,* se sentant bien plus à l'aise avec des sujets de *Hard Science-fiction,* principalement l'exploration spatiale[478].

La synthèse artistique que tenta par conséquent d'opérer Kubrick en associant l'œuvre source d'Aldiss à l'esthétique de Clarke échoua, car, comme l'indique l'auteur, il s'agissait alors d'effectuer un grand écart entre deux visions trop éloignées pour être conciliables en une seule œuvre. Le cinéaste fit alors appel à l'écrivaine Sara Maitland, dernière auteure à avoir collaboré à ce projet. Spécialisée dans les fictions religieuses et les contes de fées, elle fut probablement contactée dans l'espoir que ses deux sources d'intérêt imprègnent le film. En effet, dans le dernier script de Maitland, comme dans le film de Steven Spielberg, le religieux joue une place prépondérante, la question de l'origine du vivant étant, à l'instar de *2001,* au cœur d'*A.I.*. Quant aux contes de fées, ils furent, de *Shining* à *Eyes Wide Shut,* une source d'influence majeure pour Kubrick[479], qui évoqua à plusieurs reprises le désir de faire d'*A.I.* un *Pinocchio* moderne[480]. Si le projet d'adaptation de *SuperToys* ne vit jamais le jour, sa production met en évidence la stratégie d'adaptation du cinéaste, utilisant les œuvres sources comme supports narratifs enrichis par une multiplicité de visions artistiques, le rôle créatif de Kubrick étant alors de subsumer chacune de ces visions à sa propre esthétique, leur conférant ainsi une cohérence sans néanmoins effacer leur caractère pluriel. Remarquer la propension du cinéaste à multiplier les sources d'inspiration incite par conséquent à concevoir ses oeuvres comme autant de palimpsestes porteurs d'une pluralité sémantique qui trouve son origine dans les diverses subjectivités créatrices ayant participé à leur élaboration.

---

[477] Odino Simone, "'Dear Arthur, what do you think?' The Kubrick-Clarke collaboration in their correspondence from the Simthsonian and London Archives", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.186.

[478] *Ibid.,* p.185.

[479] Diane Johnson déclara que *la psychanalyse des contes de fée* de Bruno Bettleheim fut une influence majeure lors de l'écriture de *Shining.* Elle dit espérer que « *Shining* offre la même satisfaction artistique qu'un conte de fée ».
Harmetz Aljean, *Kubrick Film 'The Shining' in Secrecy in English Studio,* in *The New York Times*, 06/11/1978. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/110678kubrick-shining.html
(dernière visite le 29/09/2018). Dans le scenario d'*Eyes Wide Shut,* la séquence de la soirée chez Ziegler fut temporairement nommée *Fairytale.* Raphael Frederic, *Raphael Second Draft* 1/3. SKA UAL, SK/17/1/5.

[480] D'Alessandro Emilio et Ulivieri Filippo, *op. cit.*, 2016.

- « N'expliquez jamais tout ce qui ne doit pas absolument être expliqué »

Une note manuscrite de Kubrick, rédigée à l'occasion de la rédaction du scénario de *A.I.,* résume l'autre grande tendance spécifique au processus d'adaptation du cinéaste : « ne jamais expliquer tout ce qui ne doit pas absolument être expliqué »[481]. Des œuvres sources aux scénarios, des scénarios aux films, les récits kubrickiens se voient constamment dépouillés de tout élément explicitant leur logique interne, laissant aux spectateurs la tâche de reconstruire un récit et un univers diégétique apparaissant beaucoup plus décousus et mystérieux, qu'ils ne le sont dans les œuvres sources. « Kubrick croit en ses spectateurs », affirme Jan Harlan afin d'expliquer cette constante[482]. En supprimant de nombreuses explicitations qui auraient permis de faire aisément sens de ses films, le cinéaste ne va pas à l'encontre de l'exigence de cohérence propre au cinéma narratif. Il existe bien une histoire, un récit déterminant le déroulé de chaque œuvre. Le spectateur a cependant la tâche de découvrir certaines connections sciemment effacées du film afin de comprendre, par lui-même, la logique déterminant la progression de l'histoire. Dans un passage non publié d'une interview de 1968, le réalisateur déclare :

> Personne ne souhaite qu'on lui dise quoique ce soit. Et tout ce que les gens découvrent par eux-mêmes a la supériorité d'une bombe automatique face à une allumette, en termes de capacité à exciter notre sensibilité. Si l'on découvre quelque chose par soi-même, cela n'a pas de prix, alors que si quelqu'un nous le dit on ne veut pas le savoir.[483]

Dépouiller les récits filmiques de toute explicitation permet ainsi à Kubrick de laisser à ses spectateurs le loisir de découvrir par eux-mêmes leur cohérence, favorisant une forme active de visionnage, plus prompte à stimuler l'activité herméneutique. Dans les films de notre corpus, le processus de dépouillement auquel se livre Kubrick peut être d'ordre psychologique (effacer toute indication quant aux motivations déterminant les actes d'un individu), ou d'ordre narratologique (l'enchaînement causal du récit filmique lui-même devient opaque, l'association des scènes entre elles n'étant plus déterminée par une logique explicite).

---

[481] "*Explain nothing that does not absolutely have to be explained*". Kubrick Stanley, *Story Development, Notes and file indexes,* 1993. SKA UAL, SK/18/3/1/5.

[482] Harlan Jan, *No Artist. No Art*. Conférence donnée à l'occasion du colloque international *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons,* Université Bordeaux Montaigne, mai 2016.

[483] Kubrick Stanley, cité par McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.7.

- Le dépouillement psychologique

La stratégie kubrickienne de supprimer toute indication quant aux motivations psychologiques des personnages n'est pas propre aux films de notre corpus et fut déjà appliquée auparavant. Avec *Lolita,* le cinéaste retravailla en profondeur le long scénario écrit par Nabokov afin de supprimer tout élément donnant des clés de lecture au spectateur. Dans le roman, ainsi que dans sa proposition de scénario, les raisons de la passion d'Humbert pour Lolita sont explicites. Dans son enfance, Humbert est tombé amoureux d'une jeune fille, Annabel, qui déménagea avant qu'ils aient pu avoir une relation sexuelle, et mourut peu après. A la suite de cette frustration, le héros développa une attirance exclusive pour les filles pré-pubères. Dans le film, « Kubrick supprima toutes les informations sur le passé de Humbert. Il voulait que sa version soit plus mystérieuse », selon Karyn Stuckey[484]. L'obsession de Humbert pour Lolita n'est plus motivée par la moindre indication biographique, si bien que c'est au spectateur de décider si l'attirance qu'éprouve le protagoniste est pathologique (interprétation favorisée par la connaissance du roman source), purement sexuelle (interprétation encouragée par l'érotisation de Sue Lyon, plus proche d'une jeune femme que d'une enfant au moment du tournage), ou bien s'il s'agit d'un véritable coup de foudre amoureux, comme peut le suggérer le fait qu'Humbert continue à désirer Lolita, enceinte et adulte à la fin du film.

La suppression de la clé de lecture psychologique de *Lolita* est révélatrice du refus du cinéaste d'établir toute scène indicative permettant de rendre les actes des personnages clairs, motivés par une logique psychologique limpide. Elle fait notamment écho au processus d'adaptation de *Full Metal Jacket,* film pour lequel Kubrick supprima également diverses analepses à visée explicative. Nous l'avons vu, ce film, dont la scène d'ouverture suggère une renaissance, gomme toute indication quant à la vie des personnages antérieure à leur arrivée à l'armée. *Le Merdier* contient diverses scènes développant la biographie des personnages que Kubrick supprima, telle une scène expliquant l'origine du surnom de Rafterman qui permet de découvrir le passé de celui-ci avant qu'il fasse équipe avec Joker. De même, dans une première version du scénario, Kubrick et ses co-scénaristes envisagèrent de débuter *Full Metal Jacket* par les funérailles de Joker, les péripéties du

[484] Stuckey Karyn, *Rewriting Nabokov's* Lolita: *Kubrick, the creative adaptor,* in Ljujic et al. (éd.), *op. cit.,* 2015, p.122.

personnage (soit l'essentiel du film) prenant la forme d'une analepse, avant que la conclusion ne ramène au présent du récit, soit au moment de ses obsèques[485]. De plus, il était prévu que la scène de la mort de Joker soit entrecoupée par d'autres montrant le soldat enfant, en train de jouer avec des fusils en plastique[486]. La suppression de tout flash-back et de toute scène extérieure à la guerre efface ainsi toute information permettant de justifier les motivations ayant poussé les personnages à s'engager volontairement, laissant les spectateurs libres de les reconstruire (les renseignements donnés par les Marines eux-mêmes à l'équipe de télévision sont peu concluants). Ce refus d'expliciter toute motivation psychologique permet au film de faire de ces motivations un mystère donnant toute sa puissance polysémique à la scène d'affrontement final (en tuant la sniper ennemie, Joker donne-t-il libre cours à ses pulsions ou agit-il au nom d'une intention éthique ?).

Par-delà toute motivation individuelle, le dépouillement psychologique à l'œuvre dans le processus d'adaptation de *Full Metal Jacket* efface toute logique apparente dans le déroulé de la guerre. Sans motivations géostratégiques explicites, les affrontements paraissent n'avoir ni but, ni utilité. Le sentiment d'une guerre absurde (que nous analyserons au cours de cette partie), déjà présent dans *Le Merdier* de Hasford, s'en trouve par conséquent renforcé. Cette suppression de toute motivation psychologique justifiant le déroulé de la guerre est manifeste lorsque joker photographie les nombreux cadavres de Vietnamiens, recouverts de chaux et enterrés dans un fossé creusé au bord d'une route. Dans une première ébauche de scénario, Joker doit, à la demande explicite de son supérieur de *Stars and Stripes,* prendre des « photographies d'atrocités » commises par les Vietcongs, afin de les diaboliser[487]. Alors qu'il s'apprête à rejoindre l'escouade de Cowboy, il demande ainsi à Touchdown s'il a entendu parler d'actes de barbarie commis par les Vietcongs dans les parages[488].

Dans le film, Joker ne reçoit pas l'ordre de prendre des clichés d'atrocités commises par les Vietnamiens, mais seulement celui de se rendre à Phu Bai, sans qu'un objectif quelconque lui soit communiqué. En route pour rejoindre Cowboy, il demande cependant bien à Touchdown s'il a eu connaissance d'exécutions de civils par les Nord-Vietnamiens. Le spectateur est par conséquent libre d'interpréter cette demande comme étant d'ordre professionnel, ou le résultat d'une curiosité

[485] Hasford Gustav, Herr Michael, Kubrick Stanley, *SK Draft,* c1984-1985. SKA UAL, SK/16/1/12.
[486] *Ibid.*
[487] *Ibid.*
[488] "*We've heard the VC have been executing civilians, have you come across anything?*" *Ibid.,* p.81

morbide de la part du personnage qui, nous l'avons vu, paraît désireux de regarder la mort en face. De plus, la question de Joker, d'ailleurs posée à la forme affirmative (« Il paraît que les Vietcong exécutent des tas de bridés civils ») conclut un long dialogue lors duquel Touchdown se présente et indique au protagoniste comment rejoindre Cowboy, si bien qu'il est aisé, pour le spectateur, de ne pas y accorder d'importance, la raison pour laquelle cette scène se termine brutalement par un fondu, suivi d'un zoom arrière dévoilant Joker face au spectacle des cadavres de civils, pouvant aisément ne pas être relevée. En effet, la question posée par le soldat est noyée dans le vacarme ambiant (les bruits d'hélicoptères et de tanks sont assourdissants) et formulée, en version originale, dans un jargon difficilement compréhensible (''*We heard some scuttlebut, sir, about some NVA soldiers executing a lot of gook civilians*''), l'acronyme NVA (*North Vietnamese Army*) différant des expressions utilisées tout au long du film pour désigner les Nord-Vietnamiens (*Gooks* ou *Vietcongs*).

Il est ainsi possible pour les spectateurs de reconstruire les motivations psychologiques ayant mené Joker à observer et photographier ces cadavres (il a reçu l'ordre de dévoiler les atrocités de l'ennemi pour en dresser un portrait dévalorisant). Cependant, en atténuant le didactisme de cette explication, le film ouvre la voie à des interprétations plus psychanalytiques (Joker contemple ce spectacle pour assouvir sa pulsion scopique), voire à un visionnage faisant fi de toute psychologie. Dans son errance morbide et absurde, le personnage semble tomber nez à nez avec la scène de meurtre, par pur hasard. Cette lecture dépouillée de toute agentivité est encouragée par le film, tant la succession des affrontements va à l'encontre de la logique de progression rythmant fréquemment les films de guerre (logique voulant que les protagonistes soient confrontés à un affrontement A, les menant à un affrontement B, etc, jusqu'à ce qu'ils parviennent à leur objectif final, tel que s'échapper, capturer un adversaire ou encore prendre possession d'un territoire). A l'inverse, *Full Metal Jacket* tend à s'apparenter à une succession de scènes déconnectées, que les personnages paraissent subir sans objectifs ni désirs particuliers. Dans son ensemble, la guerre paraît ainsi organisée sans la moindre logique (ou l'être selon une logique inaccessible aux simples soldats ainsi qu'aux spectateurs), les Marines ne semblant pas accomplir des objectifs stratégiques mais improviser au gré des aléas de leurs déambulations.

- Suppression des liens causaux

Autre grande dynamique de dépouillement spécifique au processus d'adaptation kubrickien, la suppression d'un maximum de liens causaux vise à opacifier la logique soutenant le récit filmique lui-même. L'effacement des motivations psychologiques tend à rendre inintelligibles les raisons pour lesquelles chaque personnage agit. La suppression des liens causaux, quant à elle, obscurcit le récit au niveau narratif. C'est alors la logique causative du grand imagier qui est remise en cause : qu'a-t-il voulu dire en associant tel plan avec tel autre ? Est-il possible de retrouver la logique discursive déterminant l'enchaînement des plans que constitue le film ?

L'exemple de *2001 : L'Odyssée de l'espace* permet de mettre en évidence le procédé de dépouillement causal mis en œuvre par Kubrick. La comparaison entre les différentes étapes du scénario, ainsi qu'avec le roman élaboré en parallèle, permet de vérifier la volonté du cinéaste d'opacifier toute connexion logique. Peter Krämer résume cette démarche en affirmant que le film s'est détaché progressivement du roman pour favoriser l'abstraction : « l'idée selon laquelle la forme romanesque permettrait d'intégrer diverses explications, tandis que le film fonctionnerait davantage en tant que récit ouvert parsemé d'images ambiguës, devint de plus en plus centrale au fil de la conception du projet par Kubrick »[489].

La découverte du monolithe par les humanoïdes est le premier cas marquant de suppression causale. Moonwatcher et les membres de sa tribu tournent autour du monolithe, le touchent, et s'endorment autour. Dans une autre scène, Moonwatcher découvre l'outil lorsqu'il apprend à utiliser un os comme arme. Rien ne suggère que l'arrivée du monolithe soit liée à la découverte de l'hominidé, si ce n'est la succession chronologique des deux scènes, l'insertion brève d'une image du monolithe au moment où Moonwatcher se saisit pour la première fois de l'os, et certains rappels formels (plans en contre-plongée extrême, présence de musique de fosse) connectant esthétiquement ces deux scènes. Le spectateur est par conséquent incité à reconnaître un rapport de cause à effet direct entre l'arrivée du monolithe et l'évolution de l'hominidé, sans pour autant pouvoir en déterminer la nature (***ill.01***).

[489] Krämer Peter, *op. cit.,* 2010, p.47.

A l'inverse, les premières versions du scénario se montraient bien plus explicites. Dans celle de 1965, les hominidés découvraient, non pas un monolithe longiligne, mais un cube : « A l'intérieur de ce cube, quatre hominidés, qui auraient pu faire partie de la tribu de Moonwatcher, dévorent des morceaux de viande ». Il s'agissait en fait d'un écran diffusant un film enseignant aux créatures affamées à devenir carnivores, puis leur montrant la démarche à suivre pour effectuer cette transformation : se saisir d'un os et l'utiliser comme massue pour abattre leurs proies. En supprimant ce film dans le film au caractère didactique marqué, Kubrick abandonne une scène réflexive qui aurait incité, par analogie, à entrevoir le caractère didactique de *2001* lui-même. L'évolution de l'artefact extra-terrestre, de cube télévisuel à monolithe opaque, témoigne d'une évolution esthétique globale, le film délaissant quelque peu son ambition didactique au profit d'une opacité sémantique.

En effet, Kubrick et Clarke semblaient originellement déterminés à créer un film de science-fiction à des fins essentiellement didactiques. Clarke le souligne notamment dans un texte promotionnel du film. Il s'agissait, à l'aube de l'exploration spatiale par l'Homme, de préparer les spectateurs à affronter les questionnements qu'une telle révolution scientifique risquait de provoquer :

> L'Homme moderne existe depuis environ un millier de générations, mais l'univers pourrait être un million de fois plus vieux. Par conséquent, nous devons faire partie des plus jeunes créatures à arpenter le cosmos, et notre position hiérarchique dans l'univers doit être bien humble. Quelle que soit la vérité, nous devons être prêts à y faire face.[490]

2001 devait initialement débuter par un prologue qui aurait mis l'accent sur la valeur pédagogique du film, puisqu'il devait consister en un montage de diverses interviews réalisées avec des scientifiques, des artistes et des théologiens[491], chacun affirmant l'existence probable, dans l'univers, de civilisations extra-terrestres, certaines plausiblement plus avancées que l'humanité. Une liste des diverses questions posées à chaque intervenant est conservée aux Archives de Londres. Parmi celles-ci, notons « L'existence des extra-terrestres vous semble-t-elle une simple

[490] Clarke Arthur C., *Clarke, Arthur Press Book Stories,* 1968. SKA UAL, SK/12/8/1/14.
[491] Les archives indiquent notamment que l'écrivain Isaac Asimov fut interviewé. Cf. Caras Roger, *Letter of Thanks,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/23. Notons également la participation d'un théologien nommé Rabbin Lamm, qui, dans son interview, assurait que la religion juive est parfaitement compatible avec l'existence d'extra-terrestres, puisque rien n'y indique que l'humanité est l'unique création divine. Cf. Caras Roger, *Rabbi Lamm,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/6. Enfin, signalons que Kubrick demanda également à Wernher Von Braun de participer au prologue mais celui-ci refusa, fait peu surprenant puisque le scientifique inspira explicitement le personnage éponyme du précédent film de Kubrick, *Docteur Folamour.* Cf. Caras Roger, *Wernher Von Braun and John Glenn – Refusals,* 1966. SKA UAL SK/12/902/1/2.

théorie, une probabilité empirique, ou bien […] un fait certain n'ayant simplement pas encore été découvert ? »[492]. En supprimant un tel prologue, Kubrick ne tira pas un trait sur la portée didactique de son œuvre, qui met toujours l'accent sur la blessure narcissique représentée par la rencontre avec une espèce supérieurement intelligente. L'intentionnalité du grand imagier fut néanmoins opacifiée, de manière à ce que le spectateur doive découvrir l'impact d'une telle rencontre grâce à un travail herméneutique ; cette grille interprétative peut coexister avec d'autres, désormais également permises par le film.

Une même volonté d'effacer tout marqueur explicite de causalité justifie l'évolution de la structure narrative du film. Krämer considère que *2001* « défait les relations de cause à effet, à la fois au niveau global – il est, par exemple, difficile de déterminer comment les chapitres sont reliés – et à l'intérieur de scènes individuelles »[493]. Il nous semble cependant que toute relation causale n'est pas « défaite » dans le film (''*breaks down*'', écrit Krämer en version originale), mais bien opacifiée : la présence du monolithe dans presque chaque partie suggère que celui-ci est le focalisateur du film, offrant à l'ensemble une cohérence logique (bien qu'absent du chapitre *La mission Jupiter, 18 mois plus tard,* l'ombre du monolithe plane néanmoins sur cette partie puisque le marqueur de continuité temporelle inclu dans le titre permet au spectateur d'inférer que cette mission est liée aux événements lunaires). A travers sa présence, le spectateur est amené à penser les chapitres du film comme faisant partie d'un discours englobant et cohérent issu du grand imagier : ces séquences ont un lien sémantique et causal. Seulement, celui-ci n'est jamais explicité et est obscurci par la complexité narrative du film, si bien qu'il revient au spectateur d'estimer quel pourrait être ce discours, et de former une interprétation visant à déceler la cohérence discursive dissimulée. La causalité logique des événements n'a pas pour focalisateur un être humain, mais une intentionnalité extra-terrestre que le grand imagier n'explicite jamais.

De plus, le chapitre *La Mission Jupiter, 18 mois plus tard*, bien qu'inscrit dans une causalité logique à l'intérieur du discours filmique global (le *Discovery* se dirige vers un nouveau monolithe), semble s'éloigner de ce discours, la présence extra-terrestre étant reléguée à l'arrière-plan : la logique symbolique de cette incursion narrative au centre du film, focalisée sur l'affrontement entre Hal et les astronautes, est ainsi opaque. Kubrick, conscient que l'affrontement entre Hal et les

[492] "*Is the subject or idea of E-T best described as a theory, as empirically likely, or is it like the predictable fossil horse, simply a fact to be discovered?*" Anon., *Suggested Lead-in Questions,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/14.
[493] Krämer Peter, *op. cit.,* 2010, p.9.

astronautes semble déconnecté du message global du film, décida néanmoins de maintenir cette scène, ce qui suggère de sa part une opacification délibérée de la cohérence symbolique du récit. Arthur C. Clarke émit en effet de nombreux doutes quant à l'inclusion de cet affrontement[494]. Initialement, aucun événement similaire ne devait troubler la progression des protagonistes vers Jupiter, le voyage, marqué uniquement par des accidents purement fortuits, occupant une part moins centrale dans le récit. Lorsque Kubrick décida de transformer ces péripéties en un affrontement avec Hal, Clarke s'inquiéta du rajout de ce qui semblait un conflit inclus artificiellement, sans lien explicite avec la thématique globale du film[495]. Ce rajout témoigne ainsi de la volonté consciente, de la part du cinéaste, de complexifier la structure filmique en y adjoignant une opposition entre l'Homme et la machine, laissant aux spectateurs le soin d'interpréter l'association symbolique de cet épisode avec la thématique centrale du film, à savoir le lien entre les extra-terrestres et l'évolution humaine.

Ajoutons que Clarke, qui accepta finalement ce rajout, explicita néanmoins les causes de la folie meurtrière de Hal dans son roman (celle-ci devenant le résultat d'une névrose due à une programmation contradictoire de la machine, ayant ordre de dire toujours la vérité mais aussi de dissimuler l'objet réel de la mission à Bowman et Poole). Le film, à l'inverse, laisse à nouveau au spectateur le soin d'interpréter les motivations psychologiques de l'ordinateur. Il apparaît par conséquent que l'opacification de la causalité filmique intervient à un niveau macro et micro narratif, et est le résultat d'une volonté consciente de ne pas indiquer les connexions causales structurant le récit.

Une comparaison entre l'ultime séquence du film et le récit qui servit de base à son élaboration lors de l'écriture du scénario explicite le processus d'opacification kubrickien. Dans le film, Bowman, propulsé dans la chambre XVIIIe, subit une transformation qui, indique le montage en champ-contrechamp, le fait mourir puis renaître sous les traits du fœtus astral, après qu'un nouveau monolithe est apparu dans la chambre. Les nombreuses béances narratives de la séquence nécessitent que le spectateur fasse lien entre chaque plan. Il lui revient d'interpréter comment Bowman a pu atterrir dans une chambre ressemblant tant à un environnement humain, mais

[494] Odino Simone, "'Dear Arthur, what do you think?' The Kubrick-Clarke collaboration in their correspondence from the Simthsonian and London Archives", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.179.
[495] *Ibid.*

également de comprendre la logique animant les raccords liant le même personnage à deux âges différents, ou encore celle déterminant la transformation finale de ce dernier.

Dans une interview téléphonique datée de 1980 et retrouvée en 2018, Kubrick, pressé par un journaliste d'expliciter la fin de *2001*, accepte à contrecœur de se livrer à l'exercice :

> L'idée, c'était qu'il est supposé avoir été enlevé par des entités divines, des créatures faites de pure énergie et d'intelligence, sans aucune forme physique. Ils le mettent dans ce que l'on peut appeler un zoo pour l'étudier et, à partir de ce moment, toute sa vie se déroule dans cette pièce. Et il n'a aucune notion du temps, ça se produit juste comme c'est montré dans le film. Ils ont choisi cette pièce, qui est une réplique très inexacte de l'architecture française, parce que cela suggère qu'ils avaient peut-être une idée de ce qui pouvait lui plaire mais ils n'en étaient pas sûrs. Tout comme nous ne sommes pas sûrs nous-mêmes avec les animaux des zoos pour qui nous essayons de reproduire leur environnement naturel. Quand ils en ont terminé avec lui, comme c'est le cas dans énormément de mythes, il est transformé en une espèce de super-être et renvoyé sur Terre.[496]

Dans ce résumé, que de nombreux médias, à l'instar du site web *Ecran Large,* présentèrent comme une « explication de la fin » du film, voire comme « la véritable » signification de cette séquence[497] (et ce, bien que le cinéaste, dans cette même interview, précise vouloir éviter « de faire cela, car lorsque l'on dit ses idées elles semblent idiotes »[498]), Kubrick se contente en fait de dévoiler le récit qui détermina ses choix de mise en scène, et ne divulgue en rien une quelconque logique causale qui serait la seule logique supportée par le film. A plusieurs reprises, le réalisateur indiqua en effet avoir souhaité laisser aux spectateurs la liberté de combler les béances laissées par le récit :

> Je n'ai pas essayé de créer de l'ambiguïté ; celle-ci était inévitable. Je pense qu'avec un film comme *2001,* pour lequel chaque spectateur laisse ses émotions et ses perceptions propres déterminer son expérience, un certain degré d'ambiguïté est souhaitable, car elle permet à l'audience de « combler » l'expérience visuelle elle-même.[499]

Etudier la stratégie d'adaptation kubrickienne permet par conséquent de mettre en lumière le double procédé par lequel le cinéaste ouvre un récit afin d'y laisser des béances narratives que pourront combler les spectateurs. Dans un premier temps, chaque film repose sur un récit au déroulement causal déterminé : Kubrick semble avoir une conception précise de la cohérence narrative voulue dans ses œuvres, et y insuffle une forte sensation d'intentionnalité (soit la sensation qu'un grand imagier omniscient contrôle implacablement le déroulé filmique). Celle-ci

---

[496] Foltzer Christophe, *Stanley Kubrick explique la fin de* 2001 : L'Odyssée de l'espace *dans une interview inédite,* in *Ecran large,* 2018. https://www.ecranlarge.com/films/news/1026811-stanley-kubrick-explique-la-fin-de-2001-l-odyssee-de-l-espace-dans-une-interview-inedite (dernière visite le 01/10/2018)

[497] *Ibid.*

[498] Munday Rod, *Interview transcript between Jun'ichi Yao and Stanley Kubrick,* 2018. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0122.html (dernière visite le 01/10/2018)

[499] Kubrick Stanley, *Interview with Joseph Gelmis,* 1969. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html (dernière visite le 02/10/2018)

contraste cependant avec la richesse intertextuelle permise par la multiplication des œuvres sources, ainsi que par les nombreuses béances qu'ouvrent les stratégies de dépouillement de l'artiste. Ainsi, les films de Kubrick, si ambigus soient-ils, laissent néanmoins entrevoir la présence surplombante d'un grand imagier qui, contrairement aux spectateurs, paraît au fait de la logique causative du récit. Ces derniers sont par là même incités à interpréter le récit filmique en comblant ses diverses zones d'ombre et en inférant les intentions discursives du grand imagier.

- Trois films à la causalité discursive opaque

Tous les films de notre corpus ne répondent cependant pas à l'intégralité de ce schéma puisque, si tous mettent en scène des personnages aux motivations psychologiques opaques, certains ne présentent pas de causalité discursive problématique, la logique liant une scène A à une scène B étant toujours explicite. Notre analyse méta-herméneutique nécessitera donc de séparer les films présentant une logique causale évidente (*Orange Mécanique, Barry Lyndon, Full Metal Jacket*) de ceux mettant en scène une causalité discursive opaque (*2001 : L'Odyssée de l'espace, Shining, Eyes Wide Shut*). Pour les premiers, le processus d'adaptation kubrickien se caractérise avant tout par une multiplication des associations sémantiques possibles à travers la prolifération des relations intertextuelles, liée à une opacification des motivations psychologiques des personnages. Pour les seconds, s'y ajoute la volonté d'opacifier la causalité du récit filmique lui-même.

Evident dans *2001,* ce processus se manifeste dans une moindre mesure dans *Eyes Wide Shut,* la nouvelle source présentant déjà elle-même un récit à la causalité ambiguë. Notons néanmoins que les quelques changements effectués vont dans le sens de l'opacification : l'ajout du personnage de Schnitzler, associé tant à la vie quotidienne de Bill qu'aux mystères de la société secrète, ajoute un nœud causal supplémentaire. Schnitzler est un nouveau lien créant la sensation floue que les deux environnements distincts du film (le quotidien du couple et le monde orgiaque de Somerton) sont connectés selon une logique mystérieuse.

Enfin, cette volonté d'opacification causale se dévoile pleinement dans le processus d'adaptation de *Shining.* Comme tous les films de Kubrick, celui-ci met en scène une opacité psychologique : Thomas Allen Nelson note que face au « style omniscient [du roman] de King, qui permet aux lecteurs […] de rationaliser presque chaque nuance des personnages », le film force les spectateurs à interpréter chacune de leurs motivations psychologiques[500]. L'opacification psychologique se manifeste notamment, selon Roger Luckhurst, à travers la suppression d'une scène qui devait faire suite au premier évanouissement de Danny. Un docteur analysait alors l'enfant :

> La conversation avec le docteur apporte du poids à la dynamique familiale, évoquant l'alcoolisme de Jack et son épisode violent avec Danny cinq mois plus tôt. Saoul, en retard, de mauvaise humeur, Jack tire brutalement Danny à l'écart de son manuscrit éparpillé mais, ce faisant, il déboîte l'épaule du garçon […] une fois la scène coupée au montage, le film devient plus énigmatique […] sans ces détails du passé familial ayant eu lieu dans le Vermont, le film devient une grille de possibilités plus abstraite.[501]

Une autre suppression témoigne de l'opacification de la narration elle-même. Dans le roman, la descente dans la folie de Jack est explicitement connectée à sa découverte d'un album relatant l'histoire tragique de l'hôtel Overlook. C'est en décidant de s'y plonger pour en faire la source d'inspiration de son prochain roman que Jack sombre dans la démence. Tournée puis remplacée par la scène où Jack surplombe une maquette du labyrinthe, avant qu'un raccord ne débouche sur le véritable labyrinthe dans lequel se promènent Wendy et Danny, nous avons vu que cette séquence supprimée marque, selon Le Bihan, un virage esthétique opéré par Kubrick en cours de tournage, que l'auteur analyse comme un tournant vers le *unheimlich*[502], qui signale également un désir d'établir un mystère dans la logique causative du récit : les deux fils narratifs de l'œuvre (la descente dans la folie de Jack et la présence des fantômes) semblent, dans la version finale du film, déconnectés durant toute la première partie du film. Leur coïncidence suggère néanmoins un lien de cause à effet opaque, le spectateur pouvant dès lors considérer soit que les fantômes poussent Jack dans la folie à travers des interactions laissées hors champ, ou bien que Jack, déjà fou, provoque l'avènement des fantômes d'une façon non identifiée, voire estimer que les fantômes, constatant

[500] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.7.
[501] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.37.
[502] Le Bihan Loig, *From Zoom to Zoom: an Evidential Interpretation of* The Shining, in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.70.

que Jack est prêt de sombrer dans la folie, l'y poussent par opportunisme. Il devient impossible de savoir quel événement précède et provoque l'autre.

L'opacification narrative va ainsi de pair avec la multiplication des brouillages spatio-temporels, le spectateur ne pouvant que difficilement reconstituer un déroulé chronologique des événements. Les multiples cartons qui ponctuent le film de diverses indications spécifiques (« jour de fermeture », « mercredi », etc), ne font qu'augmenter l'opacité du récit en mettant en exergue les nombreuses ellipses qui séparent chaque séquence (***ill.02***). Ces cartons créent néanmoins la sensation d'une intentionnalité forte (le grand imagier semble orchestrer un discours construit et maîtrisé, la tension augmentant parallèlement à une dilatation du temps) qui contraste avec l'incertitude du spectateur et l'incite à essayer de reconstituer le déroulé des événements.

- Opacité narrative et sensation d'intentionnalité discursive limpide

Comme le montre *Shining,* Kubrick, en effaçant les marqueurs logiques de ses récits lors de leur processus d'adaptation, n'incite cependant pas les spectateurs à envisager ses films comme une construction purement poétique où les scènes ne seraient reliées entre elles par aucun discours cohérent, leur association ne produisant que des affects déconnectés de toute cohérence narrative. Le cinéaste maintient, dans chaque film, la trace d'un récit cohérent passé, opacifié au fur et à mesure du processus de production. Cette trace, dans *Shining,* se manifeste visuellement par la présence de l'album, clé causale du roman, encore visible sur le bureau de travail de Jack mais non motivé par le scénario. Celle-ci incite le spectateur à essayer de reconstruire un récit global qui, semble-t-il, est connu du grand imagier. Dans son analyse cognitive du cinéma, Alessandro Pignocchi affirme que la sensation, chez le spectateur, d'une cohérence discursive orchestrée par la présence implicite d'un réalisateur, stimule la réception filmique en engageant l'interprétation :

> Dès que nous regardons un film, nous attribuons, généralement sans nous en rendre compte, des états mentaux au réalisateur. Chaque plan, chaque mouvement de caméra, chaque raccord, est nécessairement perçu et interprété comme le résultat des intentions, des émotions ou des traits de personnalité de celui ou de ceux qui les ont conçus. Lorsque nous voyons un paysage à l'écran, nous le regardons toujours comme un paysage que *le réalisateur nous montre intentionnellement*. Lorsque nous attribuons des états mentaux aux personnages d'un film, nous le faisons toujours au prisme de ceux que nous prêtons au réalisateur : nous ne comprenons jamais simplement que tel personnage veut ou

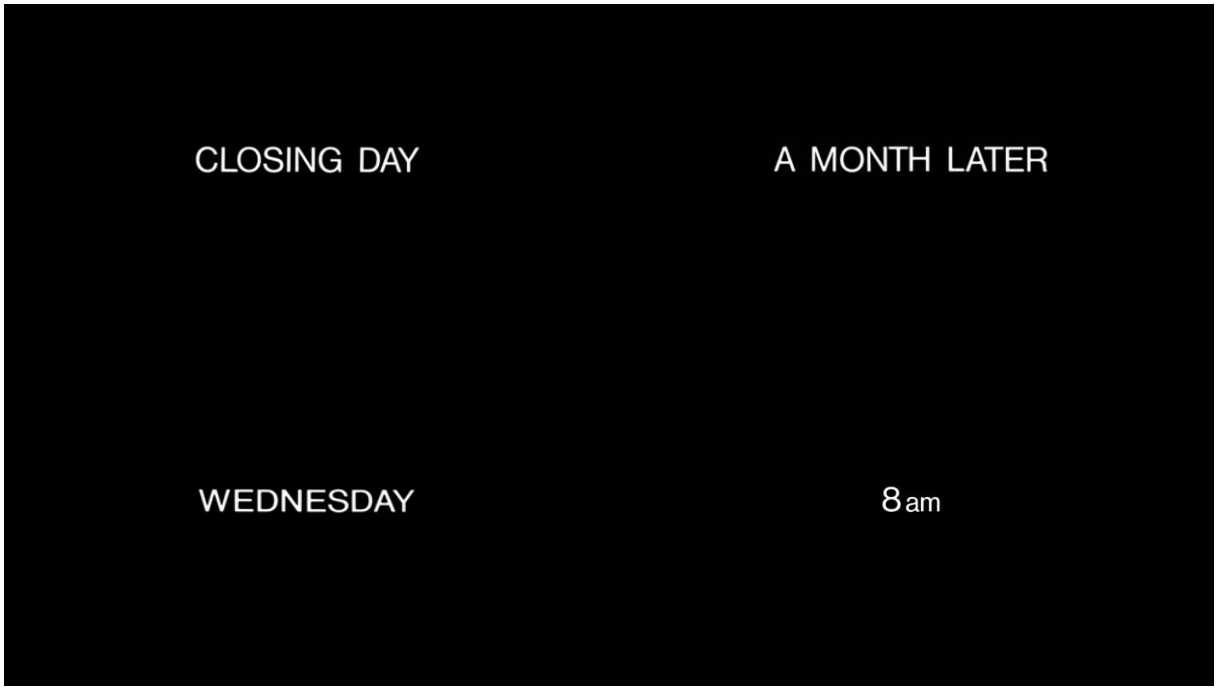
ressent telle ou telle chose, comme nous le ferions si nous observions des comportements similaires dans la réalité ; au contraire, nous comprenons toujours que *le réalisateur veut nous faire comprendre que tel personnage veut ou ressent telle ou telle chose*.[503]

Il apparaît qu'en soulignant l'intentionnalité du cinéaste (le film est un discours construit) tout en la rendant obscure, *2001 : L'Odyssée de l'espace, Shining* et *Eyes Wide Shut* stimulent le désir du spectateur de reconstruire l'intentionnalité discursive de chaque film à travers des théories interprétatives (« qu'a voulu dire le cinéaste ? »). Au vu de notre analyse, il est par conséquent tentant de considérer que ces trois films se caractérisent par leur propension à stimuler l'interprétation des spectateurs, s'opposant en cela aux discours plus fermés d'*Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket.* Si, nous le verrons, l'opacification de leur causalité discursive révèle l'importance de leur réflexion méta-herméneutique, il serait erroné de considérer les trois autres films de notre corpus comme des œuvres fermées, n'offrant aucune liberté interprétative. Malgré des divergences esthétiques certaines, chaque film s'apparente à une œuvre ouverte favorisant la stimulation herméneutique des spectateurs tout en frustrant leurs capacités analytiques, les poussant ainsi à constater les limites épistémologiques d'un rapport au monde exclusivement rationnel.

[503] Pignocchi Alessandro, *Pourquoi aime-t-on un film ?* Paris : Odile Jacob, 2015, p.20.



***Ill.01 : Opacité de la logique causative dans la version filmique de* 2001 : L'Odyssée de l'espace**



Ill.02 : Les intertitres de* Shining*, à la fois marqueur d'intentionnalité discursive et mise en lumière des nombreuses béances narratives

1.1.2. Œuvres ouvertes et problématiques insolubles

- Des œuvres ouvertes

Nous l'avons vu, les films du cinéaste conservent toujours une certaine logique narrative. Chacun met en évidence la présence active d'un grand imagier, créateur d'un récit dont le public s'évertue à reconstruire l'intentionnalité. Or, par-delà la reconstruction de la motivation psychologique des personnages ou du récit lui-même, il paraît envisageable de rechercher, pour chaque film, une intentionnalité sémantique, simple et précise, dévoilant « son message », certains de ces messages ayant même été corroborés par Kubrick en interview. Ainsi, *2001* aurait pour ambition de sensibiliser les spectateurs à l'existence des extra-terrestres et aux implications philosophiques d'une telle réalité ; *Orange mécanique* constituerait un plaidoyer contre le béhaviorisme institutionnel ; Barry Lyndon figurerait une fable morale sur la vanité de l'ambition humaine ; *Shining* proposerait une mise en garde face aux névroses familiales et civilisationnelles ; *Full Metal Jacket* dénoncerait la guerre ; et enfin, *Eyes Wide Shut* serait une plongée au coeur de la jalousie, voire de la jalousie masculine en particulier.

De telles attributions d'intentionnalités sémantiques paraissent, bien sûr, profondément insatisfaisantes, comme en témoigne la myriade d'interprétations portant sur chacun des films du réalisateur, preuve que ces messages apparents ne suffisent pas à étancher la curiosité herméneutique des spectateurs. Si chaque film laisse entrevoir une logique sémantique, celle-ci, à l'instar de la psychologie des personnages ou de la logique narrative, se veut opaque. Stanley Kubrick l'a lui-même évoqué :

> Si un film a quelque substance ou quelque subtilité, tout ce que l'on peut en dire est nécessairement incomplet. Ce sera souvent faux, et nécessairement simpliste : la vérité est trop protéiforme pour être résumée en cinq lignes.[504]

Si intention sémantique il y a, celle-ci se veut par conséquent nécessairement plurielle, élusive et lacunaire. Le spectateur est ainsi dans l'impossibilité de parfaitement reconstruire

[504] Kubrick Stanley, *The Rolling Stone Interview by Tim Cahill,* 1987. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0077.html (dernière visite le 16/06/2018)

l'intentionnalité du cinéaste, lui-même cherchant à approcher un objet pluriel, échappant par conséquent à toute tentative de le circonscrire en un récit cohérent et exhaustif. L'apparente univocité des messages des films, tels que résumés précédemment, dissimule ainsi une intention sémantique intrinsèquement complexe. Pour Kubrick, écrit Philip Kuberski, « les films commençaient avec une question qu'il ne pouvait formuler. Faire un film était un moyen de matérialiser sa pensée, de penser *en direction* d'un mystère qui ne se laissait pas résoudre »[505].

Interpréter les films de Kubrick en reconstruisant l'intentionnalité de l'artiste s'avère par conséquent un processus complexe, le spectateur devant faire face à l'ambiguïté inhérente au projet kubrickien. Si, dans chaque film, le grand imagier est explicitement porteur d'une interrogation sémantique, il n'y apporte pas de réponse unilatérale. De plus, le cinéaste n'eut de cesse d'affirmer que l'interrogation qui détermina ses choix de mise en scène ne devait pas restreindre l'interprétation du spectateur, celui-ci étant libre de participer activement à la construction sémantique du film. Chacun, estimait Kubrick, doit pouvoir développer sa propre interprétation, nourrie par une sensibilité et un bagage culturel spécifiques. « Le film signifie tout ce que vous pouvez ressentir à son sujet », déclara-t-il notamment au sujet de *2001*[506].

Les films de Kubrick semblent donc qualifiables « d'œuvres ouvertes », selon la définition proposée par Umberto Eco, qui considère qu'une œuvre est ouverte lorsqu'elle « se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète »[507]. Le sémiologue, dont l'analyse prend appui sur la littérature, explicite sa conception d'une œuvre ouverte (en l'occurrence, *Finnegan's Wake* de James Joyce) en la comparant à une œuvre fermée (*La Divine Comédie* de Dante) :

> Dans le cas de Dante, on goûte d'une manière toujours nouvelle la communication d'un message univoque. Dans le cas de Joyce, en revanche, l'auteur entend faire goûter de manière toujours différente un message qui en lui-même (et grâce à la forme qui le réalise) est plurivoque […] Cette valeur, cette espèce d'ouverture au second degré à laquelle aspire l'art contemporain, pourrait se définir en termes de signification, comme l'accroissement et la multiplication des sens possibles du message […] Un accroissement d'informations.[508]

L'ambition esthétique kubrickienne telle que nous l'avons définie jusqu'à présent semble s'intégrer parfaitement à la définition que propose Eco. Pour autant, et contrairement à la

[505] Kuberski Philip, *op. cit.,* 2012, p.3.
[506] Kubrick Stanley, cite par Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,*2006, p.51.
[507] Eco Umberto, *L'œuvre ouverte.* Paris : Editions du Seuil, 2011, p.20.
[508] *Ibid.,* p.61.

déclaration du cinéaste encourageant les spectateurs à développer des interprétations subjectives, les films n'incitent pas à développer une multitude de lectures coexistentes bien que contradictoires, puisque la figure auctoriale semble toujours porteuse d'une vérité, bien que celle-ci, de l'aveu même du cinéaste, soit trop complexe et instable pour être clôturée dans une interprétation définitive. Il revient donc au spectateur de développer des lectures subjectives des films, lectures cependant déterminées par la sensation qu'une seule vérité semble pouvoir en être dégagée, si difficile à circonscrire soit-elle. Chacun peut par conséquent développer une interprétation, dans l'espoir que celle-ci permette, enfin, de dévoiler la vérité polymorphe et évanescente dont le film est porteur : les diverses interprétations des films de Kubrick tendent par conséquent à être mutuellement exclusives.

Néanmoins, nous avons vu que les films eux-mêmes font état de la nécessité d'offrir aux spectateurs une liberté critique face à la mainmise du grand imagier. La posture herméneutique encouragée par l'apparente vérité que possède la figure auctoriale est elle-même sujette à caution, et nous verrons que les films, s'ils incitent à développer une lecture subjective à même de lever le voile sur la vérité que semble receler la subjectivité auctoriale, poussent également à contempler l'impossibilité de cette entreprise, laissant ainsi apparaître les limites d'une lecture subjective cherchant à dévoiler une vérité par le biais d'une approche rationnelle. L'œuvre ouverte selon Kubrick interroge ainsi la possibilité même d'atteindre une vérité absolue à travers une interprétation logique et cohérente. Les films de Kubrick ne s'ouvrent donc à une multiplicité d'appréciations subjectives que si le spectateur accepte l'échec de l'herméneutique à dévoiler une vérité absolue et unique, tant la vérité est complexe et contradictoire.

Notre analyse de la réflexion herméneutique proposée par les films de notre corpus considérera par conséquent les films comme un point de rencontre entre deux subjetivités, l'une (auctoriale) apparemment porteuse d'une vérité et l'autre (spectatorielle) cherchant à la découvrir. Cette confrontation débouche néanmoins dans une impasse herméneutique qui pouse le spectateur à constater les limites d'une pensée rationnelle, et ouvre ainsi la voie à une réflexion proprement méta-herméneutique qui participe à la remise en cause d'une conception dualiste de la subjectivité prônant le triomphe de l'esprit rationnel.

Nous avons cependant constaté que les films offrent un niveau d'opacité variable, qui détermine leur réception en conférant plus ou moins de liberté interprétative aux spectateurs.

Lorsque la causalité logique du récit n'est pas problématique, le message porté par le grand imagier peut sembler moins plurivoque, la forme filmique elle-même paraissant plus homogène et déterminée, et donc moins ouverte. Néanmoins, la narration causale implacable de ces films (*Orange Mécanique, Barry Lyndon, Full Metal Jacket*) débouche indubitablement sur une impasse interprétative marquant l'impossibilité d'élaborer une lecture clôturant le sens de chaque œuvre.

- La fin d'*Orange Mécanique* : l'insoluble malaise dans la civilisation

A première vue, *Orange Mécanique* semble le film le plus explicite de notre corpus, pouvant aisément être considéré comme une œuvre fermée, dans laquelle le grand imagier est porteur d'un message univoque (le béhaviorisme est une pratique condamnable, et, à choisir, il est préférable de vivre dans un monde où un personnage comme Alex peut exister, si imparfait ce monde soit-il). Or, comme le résume Mario Falsetto, « A sa surface, le film paraît un récit de mise en garde à propos du futur, doté d'un message clair et non ambigu. Une étude approfondie révèle cependant que le message du film est aussi élusif que celui des récits les plus ambigus du réalisateur »[509].

Nous l'avons vu, diverses scènes réflexives, associées à l'imbrication narrative complexe du film, poussent le spectateur à questionner la fiabilité du grand imagier, et par conséquent le message dont il est apparemment porteur. Si Alex-narrateur est l'entité responsable de la dénonciation univoque du béhaviorisme, alors un tel message ne peut qu'être biaisé. Le spectateur est ainsi incité à adopter une attitude critique afin de trouver sa propre interprétation au dilemme moral que le film semble, en apparence, régler uniformément. Le rejet critique de l'emprise d'Alex promu par le film ne permet cependant pas d'adopter la position inverse de celle défendue par le protagoniste, position selon laquelle seul un système étatique fort et radical serait à même de supprimer une telle délinquance, tant pouvoir politique et criminalité paraissent, *in fine,* liés, voire complices (de plus, le spectateur ne peut aisément faire fi de la souffrance visuelle infligée lors de

[509] Falsetto Mario, *op. cit.,* 2001, p.122.

la scène du traitement Ludovico, quand bien même il la verrait en gardant à l'esprit la volonté manipulatrice du personnage metteur en scène).

Peter Krämer souligne la façon dont Kubrick, loin d'opacifier son récit comme dans les films analysés précédemment, le clarifia afin de rajouter une logique causale lorsque celle-ci tendait à manquer dans le roman de Burgess. Il rajouta par exemple le personnage de Julian, bodybuilder vivant chez F. Alexander, sa présence menaçante justifiant le fait qu'Alex n'essaie pas de s'enfuir après être accidentellement retourné chez son ancienne victime[510]. Néanmoins, Krämer ajoute :

> La plupart des omissions et des changements effectués par Kubrick servent à rendre la conclusion de l'histoire plus ambiguë que […] dans le roman ; en d'autres mots, tandis que, d'après son mémorandum, Kubrick essaya de clarifier la relation causale menant le récit jusqu'à la conclusion, il souhaitait laisser les implications de celle-ci ouvertes.[511]

La polysémie étudiée par Krämer dans son article ne concerne pas tant le message du film que la perception du personnage d'Alex. La fin, suggère l'auteur, laisse le spectateur libre d'envisager l'avenir du personnage de diverses manières. L'ambiguïté narrative concernant l'avenir du protagoniste s'ajoute ainsi à l'ambiguïté morale de la conclusion. Le roman de Burgess, rappelle Krämer, dispose de deux fins. Dans la première, incluse dans la version publiée au Royaume-Uni, qui se situe quelques années après le déroulé des événements centraux, Alex continue à vivre dans l'ultraviolence, avant de finalement se rendre compte qu'un tel mode de vie ne le satisfait plus. Il se surprend alors à envisager une vie d'honnête citoyen et d'époux modèle. Dans la version américaine du roman, ce dernier chapitre fut supprimé par des éditeurs la considérant inappropriée. Le livre se termine alors qu'Alex, libéré de l'emprise du traitement, a des fantasmes de viols et d'ultraviolence.

La fin choisie par Kubrick fut généralement interprétée sous l'angle du retour d'Alex à l'ultraviolence, en accord avec la version américaine du roman. En s'appuyant sur l'ultime fantasme d'Alex, où il ne viole ni ne violente personne, mais a une relation sexuelle, apparemment consentie, sous les applaudissements d'un public distingué habillé en costumes victoriens (***ill.01***), Krämer souligne que Kubrick offre néanmoins au spectateur le loisir d'envisager une rédemption possible du personnage.

---

[510] Krämer Peter, "'What's it going to be, eh?' Stanley Kubrick's adaptation of Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*", in Ljujic et al. (éd.), *op. cit.,* 2015, p.226.
[511] *Ibid.,* p.229.

[Dans le roman], il y a une conclusion, quelle que soit la fin. A l'inverse, le film établit le fait qu'Alex apprécie le sexe mutuellement consenti dès le début (lors de la scène d'orgie), et souligne grandement ce fait à la fin (lors de l'ultime fantasme). De plus, de nombreux indices supplémentaires (telles les blagues proférées par Alex lors de son examen psychiatrique) laissent penser qu'il pourrait bien s'être départi de sa mentalité violente, du moins en termes d'appétits sexuels. Mais le spectateur peut tout autant considérer que le personnage va simplement reprendre son ancien mode de vie (mais, désormais, avec un salaire provenant du gouvernement). Ainsi, Kubrick cherche à tout prix à éviter de répondre à la question posée au début – et tout au long – du roman de Burgess, question posée par l'aumônier de prison lors du début de son sermon dans le film : 'Bon alors, ça sera quoi, hein ?'[512]

Ajoutons que l'ambiguïté soulevée par Krämer se manifeste à nouveau lors du générique final, rythmé par *Singin' in the Rain* dans sa version chantée par Gene Kelly. L'utilisation de la chanson originale, évoquant une joie amoureuse pure et innocente, peut en effet être interprétée comme l'évocation d'une accalmie possible du personnage, à moins que celle-ci ne soit perçue comme un renvoi ironique à l'ultraviolence passée d'Alex, soulignant son désir de maintenir son cap de destruction. L'ironie qui parcourt le film, rappelle Billy Wilkie, « est une proposition très difficile, car elle demande une multiplicité de points de vue »[513]. Rien ne permet de confirmer que *Singin' in the Rain* est une évocation ironique ou au contraire non distanciée, le spectateur ne pouvant ainsi qu'émettre une supposition quant à l'intentionnalité du grand imagier.

Enfin, nous avons déjà mentionné l'ambiguïté à l'œuvre dans la relation entre Alex et le ministre de l'Intérieur, ambiguïté qui s'accroît dans la scène finale. Le jeu de pouvoir que constitue leur échange est complexe, Alex semblant dominer le ministre (qui le nourrit tel un valet) mais paraissant également fort puéril face aux machinations politico-médiatiques d'un homme de pouvoir ne désirant les faveurs du protagoniste qu'en raison de sa popularité médiatique. Si la mise en scène semble suggérer qu'Alex se laisse berner par l'intelligence supérieure de son interlocuteur, son apparente maîtrise de la narration filmique peut cependant laisser envisager le contraire : ayant créé un film qui, nous l'avons vu, cherche à imposer aux spectateurs une identification empathique avec son personnage, Alex-narrateur (personnage dont l'existence diégétique ne peut se trouver que dans le futur) n'a-t-il pas l'ambition d'utiliser le cinéma pour perpétuer la protection médiatique qui lui conféra sa liberté lors des événements dépeints par le film ?

L'ambiguïté quant à l'origine de la maîtrise narrative du film gagne en complexité lors de cette dernière scène, laissant le spectateur dans l'incapacité de déterminer l'origine de la subjectivité

[512] *Ibid.,* p.234.
[513] Wilkie Billy, "Pictures, Plurality, and Puns", in Cocks Geoffrey, Diedrick James, Perusek Glenn (éd.), *op. cit.,* 2006, p.150.

filmique. Après avoir nourri Alex, le ministre dévoile en effet le caractère hautement mis en scène de leur rencontre. Au moment où il conclut son discours en affirmant qu'Alex et lui sont désormais amis et alliés, la *Neuvième symphonie* de Beethoven se fait entendre. Ses accents lyriques ponctuent le discours du ministre et le caractérise en un sublime triomphe, suggérant que le politicien a organisé le *happy end* du film. Le spectateur découvre alors la source diégétique de la musique tandis que deux employés portent des enceintes gigantesques, d'autres amenant simultanément bouquets et décorations multiples. A leur suite, de nombreux journalistes se précipitent pour photographier les preuves de l'amitié nouvelle des deux personnages, qui arborent des sourires radieux. Dans cette scène, c'est bien le ministre qui semble pourvu des attributs de metteur en scène (le placement des personnages et leurs réactions furent orchestrés par ses soins) ainsi que de chef d'orchestre, ayant eu le pouvoir d'invoquer Beethoven dans la diégèse mais aussi, semble-t-il, en tant que musique de fosse (avant que n'apparaissent les enceintes, le spectateur croit naturellement qu'il s'agit d'une musique extra-diégétique, le trouble quant à son origine étant souligné par sa synchronie parfaite avec le discours du personnage ; la musique ponctue son discours puis augmente en intensité dès qu'il se tait). Néanmoins, le film ne se conclut qu'après l'évocation d'une image mentale d'Alex, dont le caractère subjectif suggère, à l'inverse, que le protagoniste est bien l'instance narrative déterminant le déroulé filmique ; avant l'arrivée du générique, Alex déclare « pas d'erreur, j'étais guéris », rappelant ainsi qu'il est bien le narrateur du récit via son emprise sur la voix-over. L'affrontement entre ces deux personnages, chacun semblant se réclamer des attributs du metteur en scène, est par conséquent ranimé lors des dernières secondes du film afin de maintenir le trouble herméneutique du spectateur (***ill.02***).

L'incertitude quant à l'avenir diégétique d'Alex et la mainmise des personnages sur la narration filmique accroît l'ambiguïté sémantique d'*Orange Mécanique* en opacifiant davantage la réflexion morale du film. En effet, si l'on considère qu'Alex parvient à manipuler le ministre en exploitant les médias, la puissance étatique tend à sembler trop faible (un individu parvenant à exploiter les contre-pouvoirs d'un système malgré tout démocratique, et ce afin de laisser libre cours à ses instincts criminels en toute impunité, démontre l'inefficacité de ce système), ce qui peut inciter le spectateur à interpréter le film comme une mise en scène de l'échec d'une société à canaliser les pulsions destructrices de ses membres. A l'inverse, si une rédemption du personnage paraît envisageable, alors la position morale incarnée par l'aumônier (l'État doit garantir les libertés

individuelles de chacun, elles seules pouvant mener à une vie moralement juste) gagne en puissance.

Par conséquent, si *Orange Mécanique* porte un message d'apparence limpide, sa complexité narrative et ses multiples procédés de distanciation réflexive multiplient les pistes interprétatives jusqu'à faire apparaître le dilemme moral du film comme insoluble. La réflexion présentée originellement comme binaire (faire le choix de la société ou celui de l'individualisme) évolue jusqu'à l'effondrement de tout manichéisme, empêchant alors le spectateur de reconstituer une vérité morale stable. Qu'il considère le film comme une mise en garde face aux pulsions destructrices de l'individu ou comme une dénonciation de l'oppression étatique, le spectateur ne peut que faire face aux limites d'une interprétation partiellement encouragée par ledit film. Le dilemme moral apparaît par conséquent comme insoluble, et la certitude idéologique dont fait preuve le grand imagier (et que corrobora Kubrick en interview), une fausse piste. Selon Sandro Bernardi, « *A Clockwork Orange* pourrait être considéré comme l'apothéose de la contradiction […] C'est la découverte de la contradiction comme force dialectique et propulsive à l'intérieur de l'image même »[514]. Face à une construction filmique si contradictoire, le spectateur ne peut que constater l'incapacité de son activité herméneutique à résoudre le problème éthique soulevé. La question de l'équilibre à trouver entre la liberté individuelle et le respect de chacun en société paraît par conséquent n'avoir aucune réponse, ou uniquement des réponses imparfaites. La position éthique prônée par le film est ainsi comparable à celle que porte Sigmund Freud dans *Malaise dans la civilisation.* Au vu de la nature psychologique profonde de l'humanité, le bon déroulement de la vie en société nécessite de supprimer certaines pulsions, et est donc nécessairement générateur de répression, voire de névroses. Ce malaise dans la civilisation peut être constaté, éventuellement atténué, mais non résolu, tant la vie humaine est un amalgame de tendances contradictoires et mutuellement exclusives.

Dans *Orange Mécanique,* le spectateur se voit ainsi confronté à une interrogation éthique d'apparence univoque. Néanmoins, celle-ci ne cesse d'être mise à mal par des forces contradictoires finissant par faire imploser sa logique interne. Le message dont semble porteur le grand imagier se trouve malmené, remis en cause par diverses suggestions antithétiques. Ce faisant, le film s'ouvre à une pluralité d'interprétations possibles, mais toutes apparaissent lacunaires. Par conséquent, si

[514] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.66.

Orange Mécanique peut être considéré comme une œuvre ouverte, son ouverture sémantique met en évidence les limites de l'herméneutique, et contraint les spectateurs à ne pouvoir produire une interprétation univoque et englobante qui ne paraisse également défaillante.

Barry Lyndon et *Full Metal Jacket,* les deux autres œuvres de notre corpus présentant une logique causative claire, mettent également en évidence les limites de l'herméneutique à solutionner le problème dont est porteur le discours filmique.

- La fin de *Barry Lyndon,* conclusion d'un anti-conte moral

Parmi les films de notre corpus, *Barry Lyndon* est certainement celui ayant suscité le moins d'interprétations. Bien qu'il soit impossible de l'affirmer avec certitude, il suffit de comparer le peu de résultats disponibles lorsque l'on entre « interprétation de *Barry Lyndon* » dans un moteur de recherche, face, par exemple, à la quantité inépuisable de sites internet proposant une « interprétation de *Shining* », pour constater que les aventures du jeune parvenu irlandais ne stimulent pas la verve herméneutique de nombreux spectateurs. De même, les écrits universitaires centrés sur ce film tendent à se focaliser sur des aspects tels que sa picturalité[515], son rapport à l'histoire[516] ou encore à l'histoire du cinéma et à l'esthétique[517], mais offrent rarement une interprétation non consensuelle du film.

A l'instar d'*Orange Mécanique,* l'intentionnalité sémantique de *Barry Lyndon* semble avant tout morale. Il s'agit de dépeindre l'ascension fulgurante d'un homme assoiffé d'une volonté de contrôle, ascension stoppée net par l'incapacité du personnage à contenir ses émotions. Le message fondamental du film serait ainsi une mise en garde des spectateurs face à certaines faiblesses morales inhérentes à l'humanité, telles que l'hubris, la vanité et l'inconstance. Dans ce film, la causalité de la narration est implacable et se voit renforcée par la présence d'un narrateur au fait de la vie tout entière du héros : la structure tragique de l'œuvre suggère que chaque événement

[515] Ljujic Tatjana, "Painterly immediacy in Kubrick's *Barry Lyndon*", in Ljujic, Krämer et Daniels (éd.), *op. cit.,* 2015.
[516] Pramaggiore, Maria, *op. cit.*, 2015.
[517] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994.

découle directement du précédent, et entraîne immanquablement le suivant, le récit semblant pris dans un engrenage infernal conduisant inexorablement à la déchéance de Barry. Loin d'ouvrir à la polysémie, cette structure narrative paraît faire de *Barry Lyndon* une œuvre fermée au message univoque, davantage comparable aux tragédies antiques qu'aux autres films du cinéaste.

Cependant, à nouveau, Kubrick complexifie l'interrogation morale qui structure le film par le biais de questionnements réflexifs et de contradictions esthétiques, la conclusion de *Barry Lyndon* laissant le spectateur dans l'incapacité d'interpréter l'œuvre au prisme d'une morale tranchée et définitive.

La présence surplombante du narrateur en voix-over, à même de porter des jugements moraux (il critique notamment la dépravation des soldats prussiens et tourne en dérision la moralité de Lischen, la bergère dont s'éprend Barry) incite le spectateur à interpréter *Barry Lyndon* comme un conte moral. Les tonalités aristocratiques et paternalistes que confère l'interprétation de Michael Hordern à cette voix narrative omnisciente déterminent l'horizon d'attente du spectateur, renvoyant à une tradition de récit moral allant des fables de Jean de La Fontaine aux romans de Charles Dickens. Le public peut ainsi s'attendre à ce qu'à la fin du film, la voix-over prenne la parole afin de délivrer, telle la voix narrative des fables de La Fontaine, la leçon morale que le récit de la vie de Barry exemplifie. Or il n'en est rien.

Nous l'avons vu, divers procédés remettent en cause la neutralité de cette voix-over (elle semble par exemple bien plus encline à dresser un portrait favorable des Anglais que des Prussiens), voire son honnêteté (la dissonance entre la représentation de l'armée prussienne et l'affirmation par le narrateur que celle-ci est composée de la lie de la société tend à décrédibiliser son point de vue), et mènent le spectateur à conserver une distance critique face à ses affirmations. De plus, son positionnement face à Barry est paradoxal : le narrateur tend à favoriser une présentation ironique du personnage dans la première moitié du film, puis semble encourager une identification empathique avec lui lorsqu'il entame sa chute. L'opinion morale du narrateur concernant Barry est par conséquent instable, et s'obscurcit davantage au fur et à mesure que le film approche de sa conclusion : loin d'émettre un jugement moral, les dernières prises de paroles du narrateur restent purement descriptives, au risque de frustrer les spectateurs s'attendant à ce qu'on leur indique la leçon à tirer de la vie du personnage.

Le dernier jugement émis par le narrateur intervient après la tentative de suicide de Lady Lyndon : « Bien qu'elle ne réussît qu'à se rendre malade pour avoir avalé fort peu [de poison], cela provoqua néanmoins une intervention qui n'avait que trop tardé ». En affirmant que le retour de Lord Bullingdon est le bienvenu, le narrateur laisse poindre sa sympathie pour les forces de l'aristocratie, au détriment de Barry. Il semble souhaiter que Bullingdon revienne afin de chasser l'élément perturbateur que représente son beau-père, et de réinstaurer l'ordre naturel de la société.

A la suite du duel opposant Bullingdon à Barry, lors duquel ce dernier tire au sol plutôt que de blesser ou tuer son adversaire, le narrateur se contente d'apporter des informations factuelles et ne juge en rien de la moralité du héros : il explique ainsi qu'après avoir été blessé, Barry fut transporté dans une auberge, puis prend une dernière fois la parole pour informer des suites de la destinée du héros. Bien que descriptif, il utilise cependant des adjectifs pathétiques suggérant une certaine empathie pour Barry (« complètement brisé et meurtri, que [Barry] pouvait-il faire, esseulé, le cœur brisé ? »). De plus, cette ultime narration laisse entrevoir certaines limites quant à l'omniscience du narrateur qui, explique-t-il, n'a pas les moyens de savoir avec exactitude ce qui advint à Barry après son départ d'Irlande. Ainsi, loin de permettre aux spectateurs de cristalliser une interprétation définitive quant à la moralité de la vie du protagoniste, les dernières interventions du narrateur ne font que complexifier toute tentative d'émettre un jugement fixe sur le personnage.

L'incapacité du narrateur à proférer un jugement moral fait écho à l'incertitude dans laquelle est plongé le spectateur et, par là-même, renforce cette dernière. Les multiples péripéties du personnage, déployées sur plus de trois heures de film, ont permis de le présenter sous une multitude de facettes, chacune étant l'occasion de faire varier le degré d'identification empathique du spectateur à son égard. Exposées avec une distance ironique, les diverses amours de jeunesse du héros en font un personnage attachant mais ridicule, incapable, semble-t-il, de prendre son destin en main et de contrôler ses émotions. Sa hardiesse au combat contraste avec sa propension à fuir l'armée à tout prix, tandis que son talent de tricheur et d'aventurier est l'occasion de mettre en scène entraîne des péripéties qui, loin de la sensation de stase qui domine par ailleurs, créent (de l'intégration de Barry dans l'armée jusqu'à son mariage) une sensation de mobilité libératrice et plaisante, prompte à garantir la sympathie du spectateur pour ce jeune héros semblant prêt à affronter le destin. La froideur calculatrice du personnage, après son mariage avec Lady Lyndon,

associée à l'immobilisme de la mise en scène et à la sensation d'enfermement provoquée par une action se déroulant presque en huis clos dans le manoir Lyndon, favorise au contraire une distance critique envers le protagoniste, distance accrue par l'identification empathique conférée à Lady Lyndon, victime du comportement de son mari. Enfin, l'incapacité du personnage à contrôler ses sentiments, si elle semble provoquer sa perte (en proie à ses pulsions sexuelles et violentes, Barry trompe sa femme et ne peut se retenir de frapper son beau-fils), lui permet également de maintenir une certaine sympathie de la part du spectateur : face à un monde aristocratique empreint de fausseté et de statisme, les quelques éruptions pulsionnelles de Barry font paraître celui-ci plus authentique et plus vivant (son accès de violence envers Lord Bullingdon offrant l'une des rares scènes en caméra à l'épaule du film, source d'une accélération et d'une instabilité libératrices).

Lors du dernier tiers du film, se succèdent en parallèle des scènes renforçant fortement l'identification au héros (la mort de Bryan, précédée de scènes d'amour paternel allant, semble-t-il, jusqu'à perturber le jugement moral du narrateur, qui reconnaît que Barry, quoi que l'on puisse autrement penser de lui, était un père aimant) et d'autres favorisant au contraire la distanciation (la prostration puis la tentative de suicide de Lady Lyndon).

La conclusion de *Barry Lyndon* met l'accent sur la dynamique paradoxale et contradictoire de l'identification du spectateur au héros. Nous l'avons vu, les divers revers essuyés par Barry, s'ils soulignent les limites de la volonté humaine de contrôle, peuvent difficilement être perçus comme un juste châtiment frappant le protagoniste, émanation d'une justice divine propre à la tragédie, car ils ne sont pas nécessairement liés aux fautes morales du personnage. Le refus du roi de conférer à Barry un titre de noblesse, et la mort de Bryan, sont avant tout le fruit du hasard. Par conséquent, toute volonté d'interpréter ces épisodes en tant que punition morale est vouée à l'échec.

Le duel opposant Barry à Lord Bullingdon marque l'apogée de l'ambiguïté morale du film. Il est en effet impossible de considérer que la perte de sa jambe est pour Barry une juste punition (pour avoir fait souffrir la famille Lyndon par son ambition dévorante), mais elle ne peut pas non plus être perçue comme la manifestation d'une injustice subie par Barry, victime de l'acharnement de son beau-fils (et, à travers lui, de l'animosité d'une société aristocratique opposée à se laisser pénétrer par un inférieur), injustice vécue alors même que, ayant choisi de tirer au sol, il avait fait preuve de noblesse. Ces deux appréciations coexistent, brouillant ainsi toute cohérence morale. La mise en scène et le jeu des acteurs ne font que renforcer l'ininterprétabilité de la scène (***Ill.03***).

En effet, l'architecture de la grange où a lieu l'affrontement, grande salle voûtée dont la charpente ressemble à des arches gothiques, évoque immanquablement une église, permettant d'interpréter la chute de Barry sous un jour christique, ce qui renforce par conséquent l'identification empathique au héros (la grange elle-même pouvant faire écho à l'étable où naquit Jésus Christ selon la bible). Une telle lecture est renforcée par l'éclairage, dont la source principale se situe derrière les façades face auxquelles se trouvent les deux duellistes, ceux-ci étant irradiés en contre-jour par une lumière blanche et intense surgissant depuis des brèches (certaines de ces brèches, situées en hauteur, ont la forme d'une croix chrétienne). Enfin, l'association de Barry au Christ est renforcée par l'omniprésence visuelle et sonore des oiseaux, symboles traditionnels de pureté. Il ne s'agit cependant pas de colombes mais de pigeons, espèce répandue et considérée comme quelconque, voire vulgaire : l'association de Barry à ces oiseaux souligne ses origines modestes, incitant ainsi à considérer l'exclusion du personnage par une haute société hermétique comme injuste et cruelle. Ces divers éléments favorisent par conséquent une lecture empathique en faveur de Barry. La scène reste cependant ambiguë, puisqu'on ne sait si le personnage christique cherche à expier ses fautes (lecture morale et tragique) ou si, comme le Christ tué par les Romains, il doit davantage être perçu comme la victime d'une société tyrannique (Barry étant dès lors un martyr). La richesse sémantique du symbolisme chrétien, loin d'uniformiser une interprétation stable, démultiplie au contraire les pistes interprétatives.

La scène du duel débute par une longue mise en place, où l'emphase est mise sur la préparation méticuleuse des pistolets (un gros plan détaille les différentes étapes de leur chargement). Les armes appartenant à Lord Bullingdon, il revient à Barry de choisir celle qu'il souhaite utiliser. Tout en insistant sur la nature équitable de la préparation au duel, la mise en scène fait cependant écho aux précédents duels, notamment à celui, truqué, ayant poussé le protagoniste à fuir l'Irlande. L'évocation formelle de cet ancien complot tend à favoriser l'interprétation faisant de Barry la victime d'une société liguée contre lui en raison de ses origines modestes. Cependant, une telle évocation se fait par la négative : cette fois, le duel semble parfaitement juste. Si Barry semble à nouveau désavantagé (il doit subir en premier le tir de son adversaire), cela n'est pas le fait d'une injustice sociale, mais, là encore, celui du hasard : l'ordre de tir se décide en jouant à pile ou face. La force du hasard dans le destin du personnage, s'il fait de Barry une victime et favorise l'empathie du spectateur, contredit néanmoins, nous l'avons vu, l'interprétation plus sociale faisant du personnage la cible d'une société rigide.

Face à la peur et à l'excitation dont fait preuve Lord Bullingdon, qui va jusqu'à vomir avant de recevoir un tir, Barry, tout au long du duel, montre une extrême rigidité. L'impassibilité avec laquelle il subit le duel est elle-même vectrice d'ambiguïté. Ryan O'Neal marque les traits de son personnage et lui confère un regard vide et lointain, suggérant une infinie mélancolie ; celle-ci se voit intensifiée par l'association du personnage à la couleur bleue, fréquemment connectée à ce sentiment, couleur du costume de Barry mais aussi de l'arrière-plan (dû à un effet de l'éclairage) lors de divers gros plans centrés sur le visage du héros. Une telle impassibilité mélancolique suggère plusieurs interprétations au geste de Barry, qui décide de tirer au sol plutôt que sur son adversaire. En accord avec la symbolique chrétienne, le personnage peut être vu comme désireux de racheter ses péchés par son geste sacrificiel, à moins que le refus de l'affrontement ne soit perçu comme un geste de pardon envers la société ou le destin, véritables causes de sa chute. Mais le regard triste et terrassé de Barry peut aussi suggérer que son refus de participer au duel n'a pas de valeur morale, et manifeste simplement son épuisement et son incapacité à lutter davantage pour asseoir son statut. Enfin, ce regard fait également écho à celui qu'arbore à cette même époque Lady Lyndon, elle-même poussée au désespoir (par Barry) sans avoir commis la moindre faute morale. Le spectateur, privé d'indication quant à la motivation psychologique du personnage, ne sait si Barry se considère lui-même fautif (favorisant ainsi la lecture morale de la scène), victime, ou ni l'un ni l'autre.

Si la passivité mélancolique que dessine O'Neal est ainsi vecteur d'ambiguïté herméneutique, l'interprétation qu'offre Leon Vitali de Lord Bullingdon ne l'est pas moins. Le choix qu'effectue son personnage de tirer sur Barry malgré le noble geste de ce dernier tend à faire de ce personnage un méchant, dont l'acharnement renforce l'identification empathique du spectateur à Barry et, par conséquent, une lecture morale faisant de Barry la victime d'une société excluante et cruelle. Pourtant, la fragilité que Vitali apporte à Bullingdon tempère ce fait. Les vomissements de Bullingdon peuvent prêter à sourire mais participent également d'une représentation attendrissante du personnage, puisque ceux-ci s'associent à l'interprétation tremblante de Vitali, qui porte son pistolet avec une maladresse évidente et tend à se courber vers l'avant dans l'esquisse d'un recroquevillement peureux. S'ajoutent plusieurs regards presque suppliants jetés à Barry et aux témoins du duel, qui complètent le tableau faisant de Lord Bullingdon un enfant aussi appeuré que déterminé. En faisant émerger les qualités infantiles de son personnage, l'interprétation de Vitali rappelle aux spectateurs l'enfant battu et humilié par Barry que fut Bullingdon, et participe à l'ambiguïté morale de la scène.

Ce duel, qui instaure un désœuvrement herméneutique certain, laisse place à une courte scène lors de laquelle Barry reçoit l'ordre de quitter l'Angleterre. La séquence de son départ est annoncée par un panoramique, centré sur l'arrivée d'une calèche jusqu'à l'auberge où réside le personnage, et rythmée par le retour du *Trio* de Schubert, musique dont nous avons vu qu'elle est devenue porteuse de connotations doubles (évoquant à la fois le coup de foudre de Lady Lyndon et le machiavélisme de Barry). Alors que s'achève la narration purement descriptive de la voix-over, l'image se fixe un instant sur la dernière représentation du personnage. Cette fixité suggère que le récit s'interrompt à un point ne correspondant pas à la fin de vie du personnage, mais à la fin d'une histoire n'ayant sélectionné que la part de sa vie pouvant faire l'objet d'une réflexion morale édifiante. Cette interruption suggère que le reste de la vie de Barry ne mérite pas de figurer dans le film, que celui-ci peut désormais s'arrêter car le récit a atteint sa cohérence morale : la vie du protagoniste ayant livré toute sa valeur symbolique, les événements postérieurs n'auraient pas leur place dans la narration. L'image semble cependant se fixer à un moment purement arbitraire (alors que Barry, qui est en train de monter dans la calèche, a une partie du corps déjà à l'intérieur du véhicule, l'autre étant encore en dehors), renforçant la sensation de perplexité du spectateur face à un récit dont l'interruption paraît se faire trop tôt, avant que la morale n'ait pu émerger clairement, la scène dissociant ainsi clôture narrative, brutale et arbitraire, et clôture sémantique, élusive et trouble (***ill.04***).

Une dernière scène, toujours rythmée par la musique de Schubert, conclut le film. Lord Bullingdon transmet à sa mère un papier à signer, qu'un gros plan révèle être l'autorisation de pension délivrée à Redmond Barry. Un zoom sur le nom de Barry est suivi d'une alternance de gros plans centrés sur les regards de Lady Lyndon et Lord Bullingdon. Lourds de sens et d'émotions, ces regards, en l'absence de paroles, demeurent néanmoins complexes. Marisa Berenson cligne des yeux et regarde au loin, tandis que Leon Vitali alterne des regards fixant le sol et des coups d'œil perplexes à sa partenaire. La complexité émotionnelle que traduit le jeu des acteurs fait ainsi écho aux propres sentiments du spectateur. Les émotions que suscitent l'évocation de Barry, personnage surchargé de sémantismes divergents, ne peuvent, *in fine,* être l'objet d'aucune interprétation cohérente et mènent à une forme de prostration herméneutique intense.

S'ensuit le carton final qui, s'il contient indubitablement une forme de mélancolie, ne permet pas de résoudre le nœud herméneutique qu'est devenu Barry. En affirmant que tous les

personnages sont désormais égaux dans la mort, il peut en effet souligner, tant la vanité de la volonté de contrôle du personnage (son désir de réussite sociale et économique semblant une source futile de douleur et d'angoisse), que ce qui le lie à l'humanité tout entière (chacun, bourreau ou victime, est égal face au passage du temps, dont l'influence nivelle les êtres, quelles que furent leurs différences morales).

Ainsi, l'esthétique apparemment fermée de *Barry Lyndon* incite les spectateurs à aborder le film comme un conte moral, dont l'interprétation permet de tirer une leçon édifiante. La conclusion révèle cependant que le film, s'il incite à une telle lecture, la frustre et en dévoile les limites. Les diverses instances suggérant le positionnement moral encouragé par le grand imagier montrent progressivement sa faillibilité, et le film n'a de cesse de complexifier les diverses binarités (bien et mal, bourreau et victime, etc) nécessaires à l'élaboration d'une interprétation morale. A l'instar d'*Orange Mécanique,* la véritable réflexion éthique du film prend donc une dimension méta-herméneutique il s'agit de pousser le spectateur à contempler sa propre incapacité interprétative, afin de souligner que toute lecture morale univoque est nécessairement une forme de réduction discursive imposée sur un objet trop complexe et protéiforme pour se laisser codifier de la sorte. La mise en scène contradictoire de *Barry Lyndon* offre par conséquent un miroir critique à la simplicité discursive que nécessite une interprétation morale fixe.

- La fin de *Full Metal Jacket,* l'herméneutique à l'épreuve de l'ombre

Dans *Full Metal Jacket,* le spectateur n'a nul besoin d'attendre la fin du film pour constater que celui-ci frustrera son désir herméneutique. Nous l'avons vu, les personnages déjouent toute lecture idéologique et semblent s'enfermer dans une logique de simulation qui, par définition, désémantise leurs actes et leurs paroles. Néanmoins, le fait que les protagonistes semblent ne pas être vecteurs de sens ne signifie pas pour autant que *Full Metal Jacket* lui-même est un film dénué de toute signification : nous avons d'ailleurs vu que l'hyperréalité du film est porteuse d'une réflexion méta-filmique à part entière.

Or, face à un film de guerre, l'horizon d'attente herméneutique du spectateur est, à nouveau, moral. La codification du genre implique une interprétation éthique de la guerre, qu'il s'agisse de la dénoncer, de la justifier à travers l'affirmation de certains préceptes moraux dont la protection justifie les combats, ou d'adopter une position intermédiaire. Or Michael Herr explique que Kubrick fut animé par la volonté de ne pas inscrire le moindre discours moral dans sa propre représentation de la guerre : « Il avait envie de faire un film de guerre par opposition au film anti-belliciste. Il voulait traiter de la guerre sans implications politiques ou morales et cela me semblait juste »[518].

Si, dans *Full Metal Jacket,* Kubrick évite toute réflexion sur l'idée de bien ou de mal associée à la guerre, il incite cependant le spectateur à tenter de voir le film à travers une grille de lecture morale. Outre son exploitation des attentes génériques du spectateur, le film suggère la possibilité d'une telle réception via le personnage de Joker, lui-même spectateur confronté à divers dilemmes moraux face auxquels un positionnement éthique s'avère nécessaire. Dès la première partie du film, Joker semble tiraillé entre son désir d'appartenance au groupe des recrues de Parris Island et sa moralité : alors qu'il s'apprête à frapper Pyle lors de la punition nocturne généralisée, il s'interrompt, hésite, et ne passe à l'action qu'après y avoir été encouragé par Cowboy. Il ne se contente pas alors de donner un seul coup à Pyle, mais le frappe avec davantage d'ardeur que les autres soldats. Quelques secondes après, un gros plan le montre cependant fermant les yeux et se bouchant les oreilles, incapable, semble-t-il, de supporter les hurlements de douleur de la recrue qu'il avait pris sous son aile (***ill.05***). Une telle scène évoque les affres d'un personnage tiraillé entre sa moralité et son désir de laisser libre cours à ses pulsions de violence.

Une telle absence de positionnement initial de la part du focalisateur est en accord avec les canons des films sur la Guerre du Vietnam : pensons notamment à *Platoon,* où le jeune héros est tiraillé entre deux supérieurs, l'un (incarné par Willem Dafoe) représentant la boussole morale du film, l'autre (Tom Berenger) la folie militariste des Américains au Vietnam. Dans le film de Stone, la sympathie du protagoniste et, à travers lui, celle du spectateur, va cependant finalement au personnage anti-belliciste. Dans *Full Metal Jacket,* Joker, focalisateur défaillant, agit également telle une boussole morale déficiente. Tout au long du film, alternent des scènes lors desquelles le personnage manifeste sa fascination pour la guerre et le meurtre (son désir de voir la mort en face, ses déclarations quant à son souhait d'être le premier enfant de son quartier à tuer un homme),

[518] Herr Michael, cité dans Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.248.

avec d'autres où il semble faire preuve de conscience morale (le regard de Matthew Modine face aux cadavres recouverts de chaux indique une forme d'écœurement ; de même lorsqu'il est confronté au tireur fou dans l'hélicoptère, Joker lui demande comment il peut tuer femmes et enfants).

Cependant, le personnage ne se stabilise jamais sur un positionnement qui mettrait fin à ce vacillement (de plus, l'absence de motivation psychologique aux actes du personnage empêche de savoir si son dégoût ou son attirance pour la guerre sont sincères ou un simple jeu de postures). Il semble refuser de prendre explicitement position, et continue de maintenir une attitude à la fois complice et critique jusqu'au terme du récit. Cette ambiguïté fait écho à la polarité esthétique du film lui-même, présentant alternativement la guerre de façon ludique ou repoussante. A l'inverse d'un film anti-belliciste tel que *Platoon, Full Metal Jacket* contient en effet de multiples scènes dans desquelles la guerre est représentée comme une source d'excitation, de fascination et même d'amusement : Le travelling accompagnant une équipe de caméra, filmant un affrontement, au son de *Surfin' Bird,* dépeint la guerre comme une expérience ludique et exaltante. La musique rythmée et enjouée, les amples mouvements de caméras, la chorégraphie des tirs et des explosions, associés à la jouissance manifeste des personnages, permettent en effet aux spectateurs d'interpréter ponctuellement la guerre comme une expérience d'excitation sensorielle soudant une camaraderie profonde entre soldats. A l'inverse, d'autres scènes de *Full Metal Jacket* offrent une représentation de la guerre et de la mort incitant à un rejet moral qui favorise une interprétation anti-belliciste. C'est explicitement le cas dans la scène où Pyle est maltraité par ses camarades, puis dans celle de son suicide. Ces deux scènes nocturnes, empreintes d'une lumière pâle et bleutée créant une ambiance funèbre que souligne la musique caverneuse d'Abigail Mead, mettent en exergue les expressions poignantes de souffrance et de folie qu'arbore Vincent D'Onofrio.

Dans le film coexistent ainsi deux perceptions antinomiques de la guerre. Au lieu d'inciter les spectateurs à adopter l'un de ces deux points de vue, ouvrant alors la voie à une interprétation purement morale ou purement amorale du récit, le film ne cesse de vaciller entre une esthétique amorale où la guerre est perçue comme une expérience séduisante, et une mise en scène soulignant l'horreur du conflit. Toute interprétation morale rejetant uniformément la guerre ferait donc fi du plaisir esthétique que procurent certaines scènes, tandis que toute interprétation purement amorale ignorerait la puissance empathique qui domine à d'autres moments.

L'ambiguïté du meurtre final marque la culmination de ce vacillement esthétique. L'affrontement qui mène les Marines à découvrir l'emplacement de la sniper est l'occasion, pour le film, de retrouver une structure de progression et une spectacularité qui immergent le spectateur dans l'expérience de la guerre, à travers une alternance de plans en caméra à l'épaule et de plans subjectifs perceptuels centrés sur le point de vue de l'ennemie. Cet affrontement est source d'un plaisir esthétique renouvelé, qui contraste avec l'errance précédente et permet de souligner certaines valeurs morales traditionnellement mises en valeur comme justifications éthiques d'un engagement guerrier juste : courage, solidarité, bravoure. Cependant, les plans subjectifs perceptuels de la sniper, surplombants, soulignent l'absence de contrôle des Marines*,* simples pions pouvant être anéantis à tout moment dans un jeu de mort absurde. Les détails sanglants des souffrances infligées par la Vietcong aux soldats sont l'occasion d'une violence graphique inédite dans les scènes se déroulant au Vietnam, violence qui tranche avec le plaisir esthétique qui dominait dans la mise en scène des affrontements et qui souligne l'horreur du conflit (***Ill.06***).

L'ambiguïté morale, précédemment étudiée, qui entoure le meurtre commis par Joker, fait par conséquent écho à la mise en scène ambivalente de la guerre dans *Full Metal Jacket.* En l'absence d'indication psychologique, le choix de Joker ne peut qu'être considéré comme double, à la fois choix moral (achever les souffrances d'un être humain) et manifestation d'assouvissement pulsionnel immoral (Joker, qui s'offusquait précédemment que l'on puisse tuer des femmes et des enfants, finit par assassiner une jeune femme à peine sortie de l'enfance). Cette scène condense les deux représentations contradictoires de la guerre à travers un acte profondément double. Cette contradiction inhérente souligne l'incapacité du spectateur à considérer le film selon une grille de lecture fixe : dans *Full Metal Jacket,* la guerre est à la fois repoussante et stimulante, expression d'une immoralité radicale et d'une moralité magnifiée. Concluant le trio éthique de notre corpus, *Full Metal Jacket,* à l'instar d'*Orange Mécanique* et de *Barry Lyndon,* souligne avant tout les limites de l'interprétation, qui ne peut faire sens d'une réalité contradictoire, car elle fait appel à des polarités morales binaires ne parvenant pas à rendre compte de la complexité de l'objet représenté.

En ce sens, nous partageons la remarque de Sandro Bernardi selon qui *Full Metal Jacket* est « un film *ininterprétable,* qui met durement à l'épreuve la lecture en tant que recherche d'une signification cachée à découvrir »[519]. Notons cependant qu'à nouveau, l'ininterprétabilité du film va

[519] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.38.

de pair avec une mise en scène incitant le spectateur à envisager une structure filmique basée sur une intentionnalité morale. L'activité herméneutique du spectateur est ainsi stimulée, pour être ensuite frustrée.

Enfin, l'impossible interprétation morale du film va également de pair avec l'échec de l'herméneutique à déterminer la notion centrale du récit, celle que Joker semble désireux de voir en face, l'ombre jungienne qui sommeille en l'humanité. Nous l'avons vu, le protagoniste semble en effet animé par la volonté de creuser par-delà les apparences pour observer l'ombre, qu'il semble prêt de découvrir lors de l'affrontement avec la sniper, comme le suggère l'évolution chromatique qui survient à ce moment-là : la tombée de la nuit (qui advient au moment où les soldats essuient les tirs de la sniper) obscurcit les dominantes pâles et bleutées qui prévalaient jusqu'alors, celles-ci étant remplacées progressivement par les tons rougeâtres des flammes dans l'obscurité. Du meurtre de Joker jusqu'à la conclusion, le décor n'est plus qu'un fond noir d'où jaillissent des lueurs de feu. Or, nous avons vu que si le personnage semble se saisir du masque de l'ombre lors de l'ultime scène, la vision de mort qui le fait changer demeure hors champ pour le spectateur. Au moment de la mise à mort, un long plan séquence s'attarde sur le visage de Joker, dont les traits se figent progressivement. Cependant, si le visage dur qu'arbore alors le personnage (qui perdure jusqu'au générique final) peut indiquer que ce dernier a bien fait la découverte de son ombre, celle-ci, pour le spectateur, reste inaccessible. Seules ses manifestations extérieures sont perceptibles, tandis que son existence demeure profondément énigmatique. L'ombre peut être perçue par réfraction (à travers la contemplation des traits tirés de Joker). Elle demeure néanmoins mystérieuse et ininterprétable.

Pourtant, en explicitant l'importance de cette notion à travers le discours de Joker devenu le héraut du « truc de Jung »*,* le film suggère que le concept psychanalytique est un élément d'interprétation crucial pour le spectateur désireux de reconstruire l'intentionnalité auctoriale. Citer Jung au milieu de *Full Metal Jacket* offre en effet une clé de lecture interprétative explicite, si explicite que ce discours semble aller à l'encontre de la logique d'ouverture mise en avant par le cinéaste, pour qui le spectateur se doit de découvrir par lui-même le sens de ses films. Cependant, annoncer le motif de l'ombre jungienne permet à Kubrick de stimuler la recherche interprétative du spectateur, qui s'efforce alors de comprendre la vision kubrickienne de ce concept. Or, lorsque Joker semble incarner l'archétype jungien qu'il cherchait à percevoir, celui-ci demeure mystérieux. Le

personnage lui-même n'y fait plus référence et n'essaie pas d'analyser la puissance de mort qui semble désormais l'habiter. En d'autres termes, lorsque Joker peut parler de la dualité humaine, il n'en a pas encore fait l'expérience : il s'agit alors d'un concept vidé de toute substance, évoqué dans un but de provocation. Dès lors que le personnage fait réellement l'expérience de son ombre, il n'est plus à même de produire un discours ou d'éclairer les spectateurs à ce sujet.

Selon Jung, les archétypes tels que l'ombre sont des forces souterraines déterminant profondément la vie des êtres, si enfouis dans la psyché humaine qu'ils résistent à toute tentative d'interprétation : ils peuvent être ressentis, leur influence peut éventuellement être modérée grâce à la psychanalyse, mais jamais ils ne peuvent être compris, compréhension qui, seule, permettrait de supprimer leur influence. « A aucun moment on n'a le droit de s'abandonner à l'illusion qu'un archétype pourrait être finalement expliqué et que, de cette façon, on en aurait fini avec lui. Même la meilleure tentative d'explication n'est rien d'autre qu'une traduction plus ou moins réussie en une langue qui se sert d'autres images », écrit le psychanalyste[520]. L'ombre, selon Jung, est une force dépassant la rationalité humaine, une force pré-rationnelle. Dans *Full Metal Jacket,* cette force fait obstacle à toute interprétation : invisible, elle ne peut faire l'objet d'une quelconque analyse et semble se jouer de toute lecture visant à l'expliciter en des termes logiques. Elle est une zone d'ombre à l'intérieur de chacun, qui opacifie les motivations des individus et rend vaine toute tentative de rationalisation de la psychologie humaine.

Ainsi, le spectateur ne peut espérer interpréter l'exaltation de la vitalité finale de Joker (« Je suis dans un monde merdique, oui. Mais je suis vivant »), la pulsion meurtrière du tireur dans l'hélicoptère ou encore la force destructrice d'Animal Mother. Ces émanations de l'ombre résistent à toute justification socio-économique, historique ou encore politique. Dans l'impossibilité d'attribuer la moindre intentionnalité logique à ces personnages, le spectateur se voit par conséquent contraint de constater l'ininterprétabilité de la notion centrale de *Full Metal Jacket*. Si l'herméneutique peut être définie comme la recherche de la logique interne d'un texte, alors elle ne peut qu'échouer face à une œuvre structurée autour de l'émanation d'une force supra-rationnelle, déterminant les agissements de chaque individu par-delà toute logique.

[520] Jung Carl Gustav, *L'âme et la vie*. Paris : Le Livre de poche, 2013, p.64.

- De la morale ouverte aux messages cachés

L'analyse de la notion d'ombre dans *Full Metal Jacket* laisse apparaître une opacité sémantique d'une nature différente de celle du message moral insoluble dont nous avons vu qu'il est le point commun permettant de déceler une cohérence entre *Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket.* En effet, il est tout à fait possible d'envisager que de nombreux spectateurs de *Full Metal Jacket* apprécient le film et cherchent à en comprendre l'intentionnalité morale (soit le positionnement du grand imagier face à la guerre), sans jamais creuser la pertinence du concept jungien en tant que clé interprétative. La pris en compte de ce dernier, bien que sa pertinence soit fortement indiquée par le film, n'est en effet pas nécessaire à l'interprétation du message explicite du film. A l'inverse, les réflexions morales des films sont au cœur de l'acte de visionnage : celles-ci émergent dès lors que le spectateur envisage le positionnement du grand imagier face à l'objet représenté, ce qui, nous l'avons vu, est selon Pignocchi un processus inhérent à tout acte de visionnage[521]. Il apparaît donc nécessaire de comprendre ces différences, afin de mieux cerner la nature de la réflexion méta-herméneutique d'*Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket,* mais également, de mieux déterminer les spécificités de *2001, Shining* et *Eyes Wide Shut,* et ce bien que la thématique de l'ombre dans *Full Metal Jacket* souligne la porosité de la frontière séparant ces deux tendances chez Stanley Kubrick.

Dans son livre *Making Meaning,* David Bordwell distingue quatre niveaux de construction du sens d'un film[522]. Le premier est référentiel : il s'agit de reconnaître ce à quoi l'image filmique se réfère. Le second a trait au message explicite du film (qu'a voulu dire l'auteur ?), tandis que le troisième est la recherche d'un message implicite, caché, symbolique. Enfin, Bordwell ajoute une strate de sens « symptomatique », soit le sens qu'un film révèle « malgré lui »[523] (il prend l'exemple d'une analyse de *Psychose* en tant que révélateur de la peur masculine du désir féminin). Selon lui, les deux premières strates de sens ne relèvent pas à proprement parler d'un acte d'interprétation, mais plutôt de compréhension : il s'agit de d'appréhender le sens véhiculé explicitement par le film.

[521] Pignocchi Alessandro, *op. cit.*, 2015, p.20.
[522] Bordwell David, *Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Harvard University Press, 1989, pp.8-9.
[523] *Ibid.,* p.9.

L'auteur considère que l'interprétation intervient dès lors que le spectateur construit un sens qui n'est pas explicité par l'œuvre, mais dont il considère qu'il détermine le film plus profondément que son message explicite (interprétation implicite) ou qu'il témoigne d'effets de sens dont l'œuvre n'avait pas l'intention d'être porteuse (interprétation symptomatique).

Loig Le Bihan définit la signification explicite d'un film selon Bordwell comme « la 'morale' que le film construit patiemment en recourant notamment à une symbolique stéréotypée et représentée dans des situations narratives qu'on pourra dire 'cadrées' »[524]. Si, selon Bordwell, la morale d'un film relève de sa compréhension explicite et non de son interprétation, il nous est dès lors possible de préciser la dynamique d'ouverture herméneutique d'*Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket*. En prenant les atours de films dépositaires d'une morale explicite, ces trois œuvres incitent le spectateur à rechercher l'intentionnalité du grand imagier s'il veut comprendre le message à l'origine de leur élaboration. Or, à travers un processus d'opacification psychologique et une mise en scène soulignant contradictions et multiplicité sémantique, ces films complexifient le message moral dont ils sont porteurs : le processus de compréhension se transforme donc en un processus d'interprétation. Le spectateur doit dès lors inférer ce que peut être le message du film. Cependant, la complexité sémantique ne se laissant jamais résoudre, il ne peut que constater les limites de toute interprétation morale : ce qui semblait n'être qu'affaire de compréhension du message explicite de l'œuvre se mue en une constatation de l'échec de l'herméneutique à cerner les sujets du film, permettant l'élaboration d'une réflexion critique face aux limites tant de la morale (nécessiteuse de binarités ne pouvant englober la complexité des films) que de l'herméneutique elle-même (manifestation d'une rationalité nécessitant unification et clôture, deux traits dont sont dépourvues les œuvres de Kubrick).

A l'inverse, le concept d'ombre jungienne dans *Full Metal Jacket,* si centrale soit-il, peut être considéré comme une clé de lecture implicite permettant de supposer l'existence d'un sens dépassant tout message explicite de l'œuvre. L'absence de morale évidente incite d'autant plus le spectateur à chercher du côté de l'implicite toute lecture pouvant dès lors être considérée comme le véritable objet du film. Les déclarations de Michael Herr quant à l'obsession de Kubrick face au concept d'ombre indiquent en effet qu'explorer ce thème pourrait avoir été la véritable intentionnalité de l'artiste, intentionnalité implicite mais vers laquelle nous oriente le grand imagier

[524] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.24.

à travers la réflexion de Joker sur la dualité humaine. Or, si la mise en échec des intentionnalités explicites dans ces trois œuvres peut encourager le spectateur à interpréter les œuvres pour y déceler des messages implicites (dont nous avons vu avec *Full Metal Jacket* qu'ils ne permettent cependant pas de clôturer le sens de l'œuvre), une telle quête interprétative est davantage stimulée dans *2001, Shining* et *Eyes Wide Shut.*

Bien que ces trois films puissent sembler porteurs de réflexions morales explicites, l'opacification de leur causalité narrative crée un mystère à l'intérieur même du récit qui entrave sa compréhension la plus basique, que Bordwell qualifie de « référentielle » : la nature de certains signes demeure énigmatique (le monolithe de *2001,* la présence fantomatique de l'Overlook, le maître de cérémonie, voire la plupart des personnages d'*Eyes Wide Shut*) et divers éléments, nous l'avons vu, paraissent connectés selon une logique causale mystérieuse et inaccessible. En inscrivant le mystère au cœur même de la référentialité et de la causalité de ces œuvres, Kubrick n'attire pas l'attention du spectateur sur un quelconque message explicite apparent, mais l'incite au contraire à une recherche directe du message implicite de chaque film, ceux-ci semblant déterminés par une logique secrète que seuls des herméneutes acharnés seront capables de déceler. L'on comprend, dès lors, que ces trois films ont suscité une faramineuse quantité d'interprétations. Attardons-nous désormais sur la réflexion méta-herméneutique qui s'en dégage.



Ill.01 : L'ultime image mentale d'Alex, fin ouverte quant à l'avenir du personnage



Ill.02 : Ambiguïté finale quant à l'instance maîtrisant la mise en scène



Ill.03 : Un duel final non rattachable à une morale fixe



Ill.04 : Plan fixe et clôture narrative arbitraire dissociée de toute clôture sémantique



Ill.05 : Joker, entre pulsionalité et moralité



Ill.06 : L'affrontement final, entre immersion spectaculaire et horreur graphique

1.2. Les limites de l'interprétation

1.2.1. *2001 : L'Odyssée de l'espace,* aux bornes de la raison

- Une intentionnalité énigmatique

Si *2001* demeure l'un des films ayant suscité le plus de réflexions herméneutiques de toute l'histoire du cinéma, c'est avant tout, nous l'avons vu, dû au fait que le récit filmique est profondément ouvert, criblé de béances qu'il revient au spectateur de combler. Or, ce faisant, celui-ci ne peut qu'adopter une posture interprétative et construire un postulat d'intentionnalité implicite du film. Combler les béances dans la causalité narrative du récit revient en effet à inférer la logique sous-tendant implicitement ce récit, et donc son message implicite. Reconstruction narrative et construction sémantique vont par conséquent de pair.

Une telle association ne peut cependant stimuler l'activité herméneutique du spectateur qu'à condition que celui-ci suppute une intentionnalité forte, structurante mais dissimulée. Or la question de l'intention est au cœur même de la diégèse dans *2001.* Selon Michel Chion, celle-ci apparaît dès les premières images du film, puisque l'alignement parfait de la Terre, de la Lune et du Soleil sur lequel s'ouvre le film marque un fort sentiment d'intentionnalité[525]. Remarquons qu'un tel effet d'intentionnalité est double. Premièrement, la sensation d'ordre et d'organisation du cosmos incite le spectateur à entamer une réflexion métaphysique, voire théologique : dès le début, le film s'ancre dans l'un des grands enjeux philosophiques de l'humanité (l'univers a-t-il un créateur, une intelligence ordonnatrice ? l'existence est-elle le fruit du hasard ou d'une logique mystérieuse ?). De plus, le générique vient se superposer à cet alignement (la mention « A Stanley Kubrick Production » prend la place de la Terre, qui, juste avant, a disparu du cadre). La persona du réalisateur est ainsi associée à l'évocation d'un dieu ordonnateur. Outre l'effet humoristique, cette superposition suggère que l'attribution d'intentionnalité du film sera corrélée à l'attribution

[525] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.265.

d'intentionnalité quant à l'origine du cosmos, soit aux grandes interrogations métaphysiques. En d'autres termes, percer le mystère de *2001 : L'Odyssée de l'espace* s'apparente ni plus ni moins à élucider l'intentionnalité mystérieuse présidant au destin de l'univers. L'excitation herméneutique du spectateur est, dès lors, totale. Simultanément, une telle évocation, de par son ambition excessivement démesurée, permet d'ores et déjà d'annoncer l'échec de toute interprétation systémique du film, sur lequel nous reviendrons (***ill.01***).

Le film incite les spectateurs à rechercher divers effets de sens qui permettraient de reconstruire une cohérence narrative implicite, comblant ainsi les béances explicites du récit. Chion note notamment divers effets de rimes visuelles qui, à l'instar des alignements d'objets spatiaux, offrent une cohérence formelle au film et suggèrent par conséquent une unité sémantique mystérieuse : répétition de scènes de repas ou de sommeil, rimes formelles (présence incongrue d'un objet dans un espace où il n'appartient pas), auxquelles s'ajoutent même des rimes physiques (l'auteur s'émeut de la répétition de scènes lors desquelles un objet fait un demi-tour sur son axe, telle la capsule spatiale sphérique à bord du *Discovery*[526]). « *2001* est un film qui, faute de satisfaire notre soif de compréhension immédiate nous invite, par son mystère et par ses effets de construction, à trouver [des rimes] partout », écrit-il[527]. L'opacité narrative, associée à la forte sensation d'intentionnalité du film, incite ainsi à considérer la moindre récurrence comme recelant un possible effet de sens capable d'ouvrir la voie à une compréhension de la logique implicite du récit.

Enfin, la sensation d'une intentionnalité diégétique n'apparaît pas seulement à travers des éléments micro-filmiques ; elle caractérise également la macrostructure du récit. Le mystère déterminant la narration (une forme d'intelligence extra-terrestre semble avoir conféré à l'humanité sa conscience et s'apprête à l'entraîner vers un nouveau stade de son évolution) amène nécessairement des réflexions quant aux intentions des extra-terrestres. En effet, pour quelle raison ceux-ci ont-ils orchestré l'évolution de l'espèce humaine, grâce à un plan échafaudé durant des millions d'années, nécessitant l'installation de monolithes sur au moins trois astres du système solaire ? Il paraît impensable qu'un tel projet, d'une complexité infinie, n'ait d'autre but que le désir altruiste d'aider l'humanité à évoluer. Mais quoi qu'il en soit, le spectateur ne connaîtra jamais les

[526] *Ibid.,* pp.266-267.
[527] *Ibid.,* p.266.

motivations ayant pu pousser cette espèce à entreprendre une telle démarche. Si l'intentionnalité du grand imagier se confond avec une intentionnalité divine au début du film, elle s'assimile par la suite à celle des extra-terrestres. La question « qu'a voulu dire Kubrick ? » stimule d'autant plus la frénésie herméneutique des spectateurs qu'elle est connectée à un questionnement laissé en suspens dans la diégèse, « qu'ont voulu faire les extra-terrestres ? ».

Ce mystère narratif permet à Kubrick d'instaurer la sensation d'une intentionnalité « magique »[528], le spectateur constatant que le destin de l'humanité est régi par quelque dessein mystérieux et inaccessible, formé par une intelligence infiniment supérieure à la sienne. Notons cependant que deux éléments suggèrent que le devenir humain pourrait ne pas être le fruit d'une intentionnalité mystérieuse, mais d'un hasard pur et simple. Le premier est la présence d'une troisième forme de conscience, représentée par Hal. En effet, si l'on admet que l'ordinateur est une entité douée d'intelligence et de conscience, alors l'humanité est la créatrice de cette nouvelle forme de vie, au même titre que les extra-terrestres sont les créateurs de l'humanité. Or il apparaît que l'intelligence de Hal ne lui fut en aucun cas conférée dans un but précis. L'ordinateur fut construit selon une logique purement utilitaire (sa mission étant d'assurer le bon fonctionnement du vaisseau), et sa conscience ne serait dès lors qu'un effet collatéral dû au perfectionnement des technologies humaines. La possibilité que Hal soit un être doué de conscience semble ne pas intéresser les humains outre mesure : seul le présentateur de l'émission de télévision interviewant les membres de l'équipage interroge Bowman sur la possibilité que Hal ait une conscience, et ce d'un ton léger et professionnel suggérant qu'il se contente de lire son prompteur, la question n'étant destinée qu'à divertir les téléspectateurs. Si l'intelligence de l'ordinateur fut créée accidentellement, il se pourrait dès lors que l'intelligence humaine, par analogie, ne soit que le résultat accidentel du projet extra-terrestre dont les intentions furent tout autres.

Lors de l'interview précédemment citée, dans laquelle Kubrick donne sa version du récit ayant déterminé la scène finale du film, le cinéaste laisse entendre que l'évolution ultime de Bowman pourrait n'être qu'accidentelle, l'ambition des extra-terrestres étant avant tout de pratiquer des tests scientifiques sur un cobaye humain : « Quand ils en ont terminé avec lui, comme c'est le cas

[528] Robert Poole rappelle que Kubrick critiqua l'aspect trop explicite du roman, qui supprimait la sensation « d'enchantement magique » qu'il souhaitait que le film provoque. Poole Robert, "*2001 : A Space Odyssey* and the Dawn of Man", in Ljujic et al. (éd.), *op. cit.,* 2015, p.184.

dans énormément de mythes, il est transformé en une espèce de super-être et renvoyé sur Terre »[529].

Si la sensation d'intentionnalité de *2001* laisse entrevoir une cohérence implicite au récit, source d'une glose interprétative infinie, le récit lui-même suggère par conséquent que ce que le spectateur tend spontanément à interpréter comme résultant d'une intentionnalité mystérieuse (l'évolution humaine fut programmée à dessein) pourrait n'être qu'accidentel. Le mystère macro-structurel sur lequel est fondée la stimulation herméneutique du spectateur est par conséquent opaque, et pourrait même être dénué de sens. Au vu de l'effet de miroir connectant l'intentionnalité du grand imagier à celle des extra-terrestres, le film suggère que toute tentative d'interprétation pourrait être vouée à l'échec, tant les prémisses sur lesquelles elle doit se fonder sont troubles. La sensation d'intentionnalité mystérieuse construisant le récit agit ainsi tel un stimulant à l'interprétation, tout en laissant planer le doute quant à la capacité du spectateur à résoudre l'énigme centrale du film.

- Des personnages herméneutes

Si l'intentionnalité mystérieuse du film est inscrite dans sa diégèse, ses personnages agissent tels des herméneutes et offrent un miroir au spectateur, incité à interpréter les mystères qu'eux-mêmes s'évertuent à comprendre : « *2001* pose, comme aucun autre film, le problème de l'interprétation, ne serait-ce que parce que ce problème se pose à ses personnages devant le monolithe qu'ils ont découvert », écrit Michel Chion[530]. A chaque époque dépeinte, les protagonistes se voient en effet confrontés au mystère du monolithe. Divers gros plans sur les yeux de Moonwatcher, de Floyd, puis de Bowman, suggèrent la perplexité avec laquelle chacun des

[529] Foltzer Christophe, *Stanley Kubrick explique la fin de* 2001 : L'Odyssée de l'espace *dans une interview inédite,* in *Ecran large,* 2018. https://www.ecranlarge.com/films/news/1026811-stanley-kubrick-explique-la-fin-de-2001-l-odyssee-de-l-espace-dans-une-interview-inedite (dernière visite le 01/10/2018)
[530] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.262.

personnages découvre la présence de ce mystérieux artefact, et essaie d'en percer les mystères, incitant ainsi les spectateurs à en faire autant.

Les scènes où se manifeste la présence extra-terrestre ne sont cependant pas les seules lors desquelles des personnages cherchent à interpréter un secret. A bord de la station spatiale où Floyd fait escale au cours de son voyage sur la Lune, la conversation de ce dernier avec ses homologues russes est également déterminée par un secret, dont le scientifique est le détenteur (la station lunaire américaine a coupé tout contact à la suite de la découverte du monolithe) et qu'essaient de percer les scientifiques soviétiques. Lors de cet échange, le Dr Smirnov se mue à son tour en herméneute essayant d'interpréter le visage et les gestes de Floyd afin de deviner le sens caché de sa venue. Le regard perçant et perplexe de Smirnov, souligné par un gros plan, fait écho aux regards dubitatifs d'autres personnages face au monolithe (***ill.02***). Floyd fait ici lui-même office de monolithe, écran opaque refusant de dévoiler les secrets qu'il dissimule. Le mystère dont il est détenteur est cependant révélé au spectateur lors de la séquence suivante : l'isolement des Américains sur la Lune est le fruit d'une décision stratégique, l'Etat préférant conserver leur trouvaille secrète afin de garder la mainmise sur l'objet déterré ; Floyd est envoyé sur place pour superviser l'examen du monolithe. A l'inverse du mystère insoluble que représente ce dernier, le secret de Floyd ne stimule ainsi pas la curiosité herméneutique du spectateur. Il est le fruit d'une décision humaine, parfaitement logique et calculée, dont le dévoilement ne provoque pas d'étonnement.

Un secret comparable entoure la mission *Discovery.* En effet, Bowman et Poole, en charge des opérations de maintenance quotidienne du vaisseau, ne sont pas au courant du véritable objectif de leur mission. Lorsque Hal questionne Bowman afin de découvrir si celui-ci s'interroge quant aux incohérences du motif officiel du voyage (censé n'être qu'une exploration scientifique, Hal y voit un lien avec les rumeurs d'un objet déterré sur la Lune), ce dernier conserve un regard neutre et évite d'affronter la question : « tu fais un rapport psychologique sur l'équipage ? ». Sans connaître les détails de cette mission, le spectateur peut alors inférer qu'elle est liée aux monolithes déjà apparus deux fois : supposition fondée, nous l'avons vu, sur un principe de cohérence dramatique, l'objet pouvant alors être considéré comme le fil directeur implicite permettant à ce nouveau chapitre d'être connecté aux précédents, théorie renforcée par les paroles de Hal. Bowman ne manifeste cependant pas la moindre curiosité herméneutique. A aucun moment il ne semble chercher à

interpréter la causalité implicite sous-tendant une telle aventure. Lorsque, après avoir éliminé l'ordinateur, un message vidéo se déclenche automatiquement et lui indique les véritables motifs de l'entreprise, ses yeux écarquillés suggèrent davantage la surprise que la curiosité : le personnage, ayant perdu son camarade et survécu à une lutte à mort avec l'ordinateur du vaisseau, semblait s'être désintéressé du mystère central du film (si tant est qu'il s'y soit intéressé auparavant). Cette énigme centrale réapparaît alors soudainement, et prend une dimension majeure dans la dernière partie.

Malgré les hésitations d'Arthur C. Clarke, Kubrick insista pour que Bowman et Poole ne connaissent pas les véritables raisons de leur expédition[531]. Le réalisateur souhaitait même que le choix du gouvernement de n'avoir pas révélé ce secret aux astronautes puisse paraître étrange et injustifié : « la question du secret gagne à ne pas être justifiée. Son aspect arbitraire serait amoindri si on la justifiait », écrivit-il sur une note préparatoire[532]. Par conséquent, les deux secrets centraux du film font écho au mystère structurant qu'est la présence extra-terrestre. Tandis que ce dernier, selon l'expression de Michel Chion, fait « saliver chez le spectateur la glande interprétative »[533], les deux secrets d'origine humaine paraissent singulièrement mornes. Concernant le premier (Floyd dissimule ses connaissances aux Russes), le spectateur est incité, avec le Dr Smirnov, à interpréter le comportement évasif du scientifique américain comme le résultat d'une quelconque considération politique. Quant au second, l'absence manifeste de curiosité de la part de Bowman peut s'opposer à la curiosité herméneutique du spectateur, pour qui le souvenir du mystérieux monolithe lunaire est encore vivace. Le relatif désintérêt du personnage focalisateur est néanmoins contagieux : accaparé par la dynamique nouvelle à bord du *Discovery* et ses péripéties annexes, fondées sur le schéma du huis clos, le spectateur peut perdre de vue le mystère global qui sous-tend le film. Face à la lutte mortelle qui s'instaure entre les humains et la machine, la présence extra-terrestre peut ne sembler qu'un lointain souvenir. Le message que découvre Bowman, rappelant la présence d'un monolithe sur la Lune, agit ainsi tel un réveil, tant pour le personnage que pour le

[531] « Il est insultant pour des hommes de ce calibre d'assumer qu'ils ne pourraient pas garder un secret que des centaines d'autres doivent connaître », écrivit Clarke à Kubrick pour contester ce projet scénaristique, en 1965. Odino Simone, ''Dear Arthur, what do you think?' The Kubrick-Clarke collaboration in their correspondence from the Smithsonian and London Archives'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.179.

[532] ''*The secrecy issue is best left alone. The very arbitrariness of it is weakened by argument*''. Kubrick Stanley, *Kubrick's screenplay notes*, c1966. SKA UAL, SK/12/1/2/6.

[533] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.262.

spectateur : le mystère de l'entité extra-terrestre revient alors au premier plan et la glande interprétative du public salive de plus belle après cet assèchement temporaire.

Les secrets d'origine humaine, loin de stimuler l'interprétation du spectateur désireux de reconstruire une intentionnalité implicite face aux béances ouvertes par le film, suggèrent, de par leur nature arbitraire répondant à une logique stratégique rigide bien qu'opaque, une dynamique du secret visant à anesthésier la cognition des individus. Qu'ils émergent d'un désir de ne pas affoler le public, de conserver un avantage politique ou de garantir le bon déroulé d'une opération, les secrets humains semblent n'avoir pour but que de supprimer toute stimulation intellectuelle chez ceux ne le détenant pas. En plongeant le spectateur à l'intérieur de luttes intestines, les péripéties à bord du *Discovery* agissent telle une diversion et offrent un corrélat filmique à la logique de divertissement qui, nous l'avons vu, domine alors la diégèse : enfermé dans un monde façonné par l'humanité, le spectateur risque de se laisser distraire des mystères structurels du film. En suggérant que cet univers anthropocentré détourne des grandes interrogations métaphysiques quant aux forces qui régissent l'existence, cette interruption temporaire dépeint une humanité trop cloîtrée dans une logique rationnelle et utilitariste pour tourner son intellect vers la résolution de mystères transcendants. Ce faisant, le film entraîne le spectateur à les redécouvrir avec d'autant plus de stimulation lors de la partie finale. Face à ces mystères secondaires et désenchantés, la mention du monolithe agit sur lui tel un électrochoc réveillant son activité herméneutique.

- Le monolithe, miroir opaque des limites de l'entendement

S'il est un objet qui synthétise la stimulation herméneutique provoquée par le film, c'est bien sûr le monolithe. Cet objet mystérieux fut le focalisateur d'innombrables exégèses du film, chaque interprète lui conférant un ensemble de propriétés diverses et variées. Dans son analyse de *Shining,* Loig Le Bihan revient sur la classification de Bordwell, et précise qu'un spectateur sera enclin à proposer une interprétation de la signification implicite du film dès lors que ce dernier recèle des éléments incongrus :

La signification que [Bordwell] dit 'implicite' suppose un processus non de *référence* mais *d'afférence* puisque c'est à partir d'éléments incongrus et qui semblent à première vue ne pas pouvoir s'expliquer en référence au contexte mobilisé pour la compréhension du film qu'un cadre interprétatif mobilisant l'implicite pourra être construit, et qui ira au-delà de la signification commune explicite.[534]

Or le monolithe est l'objet incongru par excellence, dont la présence inexplicable à l'intérieur d'un cadre narratif autrement compréhensible fait de lui un nœud sémantique se prêtant à d'innombrables gloses. A chacune de ses apparitions, Kubrick souligne l'incongruité de cette présence faisant tache. Sur Terre, sa forme rectiligne parfaite tranche radicalement avec les irrégularités et anfractuosités de la roche alentour. Lisse et plat, l'objet contraste avec un univers visuel fait de courbes et de rondeurs, tandis que sa couleur mate unie diffère des tons ocre de l'environnement, et des variations de noir des humanoïdes.

Pure présence physique, le monolithe agit ainsi tel un élément disruptif perturbant un environnement à la référentialité aisément reconnaissable et compréhensible. Il en va de même lors de son apparition sur la Lune (l'incongruité de sa présence est alors renforcée par les constructions humaines ayant pour but d'augmenter sa visibilité), dans l'espace (sa structure géométrique tranche avec les astres stellaires qui l'entourent) puis dans la chambre extra-terrestre (son apparition inexpliquée à la faveur d'un champ-contrechamp détonne avec le classicisme de l'ameublement). Son incongruité le prête ainsi à diverses interprétations symboliques, aucune ne permettant cependant d'éclaircir le mystère de sa présence : Jean-Michel Bertrand suggère par conséquent que le monolithe a la capacité de « représenter le symbolique lui-même »[535]. L'objet peut être considéré comme un réceptacle se prêtant à toute interprétation, son opacité et sa pure matérialité ne recelant néanmoins pas de clé permettant de considérer la moindre de ces interprétations comme exhaustive et englobante. Le monolithe ne se contente cependant pas d'agir telle une présence incongrue amenant avec lui une couche de mystère. L'objet n'est pas qu'un détail mais, nous l'avons vu, le centre structurel du récit, à partir duquel se déploient les grandes interrogations métaphysiques du film.

Le monolithe, de par son irruption et sa présence mystérieuse, ne se contente pas de perturber l'ordre de l'univers : il fait office de miroir révélant le mystère fondamental qu'est l'univers lui-même. Dès lors qu'il se manifeste, l'apparente logique naturelle du monde qui l'entoure

[534] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.24.
[535] Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.69.

ne fait plus aisément sens, puisqu'il semble désormais résulter d'une intentionnalité secrète et mystérieuse. Autrement dit, la première apparition du monolithe sur Terre n'entraîne pas qu'une interrogation quant à son origine, mais appelle une interprétation des mystères de la planète et de l'humanité, qu'il révèle au grand jour. Le mystère opaque qu'est le monolithe reflète ainsi le caractère mystérieux de l'existence : lors de sa dernière apparition au moment de l'évolution de Bowman, l'objet semble à ce titre receler en son sein l'intégralité du réel. Une fois Bowman devenu le fœtus astral et tandis que celui-ci est encore posé sur son lit, la caméra entame un rapide mouvement avant en direction du monolithe, qui finit par recouvrir tout le champ. Un *cut* raccorde alors cet écran opaque à la Lune, avant que le spectateur ne découvre le fœtus approchant de la planète Terre. Ce raccord, s'il peut être perçu comme une ellipse faisant écho à l'ellipse du début du film lors de laquelle un os se transforme en vaisseau, suggère également que l'intégralité de notre monde, voire de l'univers, est contenue dans le monolithe. L'opacité de l'objet renvoie par conséquent à l'opacité de l'univers qu'il paraît inclure, refléter et condenser, pour l'offrir aux cerveaux de spectateurs ébahis et incapables d'en déceler la signification (***ill.03***).

La puissance sémantique de cet objet a mené certains critiques à considérer la valeur réflexive du monolithe, qui agit également tel un miroir forçant le spectateur à constater les limites de ses capacités herméneutiques. Selon Jean-Michel Bertrand, il « permet une exploration des limites de toute approche exclusive et systématique »[536], en soulignant la nécessaire imperfection de toute interprétation cherchant à conférer un sens précis et déterminé à cet objet éminemment élusif. L'analyse de Sandro Bernardi offre une approche similaire, l'auteur considérant que le monolithe est « la plus grande manifestation du symbolique au cinéma, condensant et surdéterminant dans un seul objet toutes les possibilités de sens contenues dans le visible »[537]. « Il devient l'image de la *pure possibilité,* de l'*ouverture illimitée du sens*, qui apparaît sur l'écran de cinéma […] il ne signifie rien ; *il signifie le processus du signifier* », ajoute l'auteur[538].

En poussant les spectateurs à se confronter à l'irréductibilité d'un objet dont aucune interprétation englobante ne permet de dévoiler le sens profond, le monolithe, s'il stimule leur activité herméneutique et les incite à inférer une multiplicité d'interprétations qui lèveraient les mystères de l'univers, leur dévoile aussi les limites de cette démarche. Ils ne peuvent que

[536] *Ibid.*
[537] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.119.
[538] *Ibid.*

reconnaître leur incapacité à apporter une réponse stable et cohérente aux grands enjeux métaphysiques que l'objet invoque. La fonction du monolithe, écrit encore Jean-Michel Bertrand, « est aussi d'opposer à notre désir de réponse son opacité, son pouvoir de résistance, afin de provoquer en retour une réflexion du spectateur sur son propre mouvement de pensée : il peut s'ouvrir ainsi à ce que son impuissance désigne »[539]. L'interprétation comme stratégie de construction du sens implicite de l'objet et des questions qu'il soulève se révèle défaillante, tant celles-ci entraînent l'herméneute aux confins de la compréhension humaine.

En ce sens, le monolithe agit tel un corrélat visuel aux nombreux hors-champs de l'œuvre, dont nous avons vu qu'ils marquent les limites de la perception humaine, le film ne pouvant représenter ce qui dépasse les bornes de la subjectivité. Le monolithe inscrit dans le visuel l'impossibilité d'interpréter ce qui, dans le film, demeure invisible, soit les multiples mystères outrepassant l'entendement humain. Symbole de la totalité du monde physique, il marque l'impossibilité de penser l'univers dans son immensité, cet univers dont Erwin Schroedinger déclara qu'il « n'est pas seulement 'inaccessible pratiquement', il n'est même pas pensable, car 'de quelque manière que nous le pensions, il est faux' »[540]. Symbolisant le tout, qu'il circonscrit dans un espace cadré et limité, le monolithe n'agit cependant pas telle une porte d'accès réduisant l'immensité de l'espace à un ensemble conceptuellement compréhensible : à l'inverse, nous l'avons vu, il projette le mystère et l'insoluble sur l'ensemble de l'univers qu'il incarne par métonymie.

De la même manière, le monolithe reflète bien sûr l'impensable au cœur du récit, soit la présence d'une espèce extra-terrestre supérieurement intelligente. L'intentionnalité présente derrière l'existence du monolithe dépasse l'entendement, concrétisant ainsi la réflexion d'Arthur C. Clarke selon qui toute espèce dotée d'un savoir technologique infiniment supérieur à celui des humains lui semblerait magique, et donc impensable. Enfin, cet objet, déclencheur de la transformation de Bowman en fœtus astral, est également le symbole d'une projection du devenir évolutif de l'humanité. L'opacité du monolithe ne permettant pas de comprendre les pouvoirs conférés à Bowman, le devenir du fœtus astral ne peut qu'être inintelligible. La causalité mystérieuse liant cet objet à l'évolution humaine enrobe cette dernière d'un voile de mystère, et dépeint la posthumanité comme inconcevable, pure altérité dont l'existence ne peut être envisagée

[539] Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.50.
[540] Schroedinger Erwin, cité dans Arendt Hannah, *La crise de la culture.* Paris : Gallimard, 1989, p.342.

par une humanité ne pouvant penser par-delà ses propres schèmes cognitifs[541]. L'excitation herméneutique provoquée par ce nœud sémantique qu'est le monolithe s'accompagne par conséquent d'une réflexion méta-herméneutique, le spectateur étant poussé aux limites de sa capacité d'interprétation.

- HAL 9000 et la rationalité mortifère

Si le monolithe symbolise les limites de la rationalité humaine, Hal 9000 incarne au contraire pleinement la pensée rationnelle et logique de l'humanité qui lui a donné vie. Il en est même l'aboutissement, dépassant grandement les facultés cognitives de tout être humain, comme l'indique sa capacité à triompher aux échecs face à Dave Bowman, pourtant titulaire d'un doctorat scientifique, signe de capacités cognitives élevées. C'est également ce qu'affirme le présentateur télévisé qui, alors qu'il s'apprête à interviewer l'ordinateur, le présente comme « le dernier produit de l'intelligence artificielle. Le HAL-9000 est capable de reproduire, quoique certains experts préfèrent le mot « imiter », les activités cérébrales humaines, d'une façon incroyablement plus rapide et plus sûre ». Cette pensée analytique si puissante s'avère cependant mortifère. Convaincu que la seule source d'erreur possible à bord du *Discovery* ne peut être que d'origine humaine, l'ordinateur en conclut que le fait de tuer tous les humains présents à bord du vaisseau augmentera les possibilités d'atteindre l'objectif fixé.

Face à la stimulation herméneutique que représente le monolithe et les limites de la rationalité qu'il met en évidence, la pensée logique et rationnelle est ainsi présentée comme profondément nuisible pour l'humanité, s'avérant même antinomique avec le vivant. Même si l'on considère, avec Arthur C. Clarke, que la volonté meurtrière de Hal n'est pas une déduction purement logique, mais le fruit d'une névrose trouvant son origine dans l'ordre qui lui fut donné de maintenir le secret quant aux objectifs de la mission, la machine n'en symbolise pas moins l'inadéquation de la rationalité et de l'humain : programmé pour suivre un raisonnement logique implacable, Hal est

[541] *2001* préfigure en cela l'un des axes de pensée alimentant le débat philosophique contemporain sur la posthumanité. David Roden considère par exemple qu'envisager le posthumanisme pousse à concevoir une altérité radicale, « ininterprétable ». Roden David, *Posthuman Life, philosophy at the edge of the human.* Londres : Routledge, 2015, p.9.

confronté aux contradictions inhérentes à l'espèce humaine, dont les paradoxes ne peuvent être assimilés par une rationalité pure. Ne pouvant à la fois obéir à l'ordre de ne jamais mentir aux humains et à l'injonction de tromper Bowman et Poole, Hal sombre dans la folie et cherche à tuer les deux astronautes afin de supprimer l'une des deux finalités de cette programmation contradictoire. Quelle que soit l'interprétation choisie, une logique causative pure apparaît nécessairement nuisible pour l'humanité. A l'inverse, c'est lorsque Bowman commence à déconnecter le « centre de mémoire logique » (*Logic Memory Centre*) de Hal que ce dernier, allant jusqu'à chanter *Sweet Daisy,* provoque l'identification empathique du spectateur, et devient donc plus humain.

Or, les humains présents à bord du *Discovery* sont également représentés comme des personnages de pure rationalité, accomplissant mécaniquement leurs tâches quotidiennes avec une précision et une rigueur machiniques, tels des doubles de Hal. Ils ne cessent d'obéir à une logique causative dictée par l'ordinateur. Lorsque ce dernier indique à Poole qu'il a reçu un message de ses parents, celui-ci l'écoute sur le champ. Lorsqu'il prévient qu'une antenne est défectueuse, les astronautes s'attèlent aussitôt à sa réparation. L'ordinateur semble rythmer la vie des protagonistes, qui ne prennent aucune décision mais se contentent de suivre le chemin tracé pour eux par Hal. L'existence à bord du *Discovery* est, à l'image du jeu d'échec, dictée selon un ensemble de relations causales parfaitement logiques : chaque cause (annoncée par le robot) est naturellement suivie d'une réaction de conséquence chez les personnages. Outre qu'une telle emprise de la rationalité se révèle mortifère pour l'humanité, elle entraîne également, nous l'avons vu, une forme de paresse intellectuelle, les personnages ne semblant aucunement désireux de percer les mystères qui les entourent. Paradoxalement, logique et rationalité paraissent donc déterminer une activité cognitive lacunaire et peu stimulante.

« Quelque chose, dans la personnalité humaine, semble ressentir que la vérité cosmique, où qu'elle se situe, n'est pas décelable par A, B, C, D »[542], déclare Kubrick lors d'une interview consacrée à *2001* et publiée en 1968. Le cinéaste ajoute :

> [La vérité cosmique] se trouve quelque part dans les recoins les plus mystérieux et inconnaissables de la pensée, de la vie et de l'expérience. Religion, mythologie, allégorie : cela a toujours résonné puissamment chez l'homme. Avec le rationalisme, l'homme moderne a essayé de s'en débarrasser, et a asséné des coups puissants à la religion. En un

[542] Kubrick Stanley, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html (dernière visite le 28/10/2018)

sens, ce qui se passe aujourd'hui au cinéma […] est une réaction aux limitations étouffantes du rationalisme. On veut se libérer des choses clairement analysables et démontrables qui n'ont que peu de sens, ne sont pas utiles ou inspirées ; ces choses-là ne détiennent que peu de vérité.[543]

Si les propos du cinéaste soulignent que les divers mystères de *2001* sont sous-tendus par une réflexion quant aux limites de la rationalité humaine, ceux-ci suggèrent également que la partie centrale du film, mettant en scène « l'homme moderne » en opposition aux pré-humains et aux post-humains, dépeint le triomphe d'une pensée rationaliste étriquée dont Hal, jusqu'à sa désactivation, serait l'allégorie.

L'affrontement entre Bowman et Hal peut par conséquent symboliser la lutte de l'humanité contre la domination écrasante d'un système de pensée rationnel, logique, et mortifère, lutte nécessaire à la réactivation d'une pensée tournée vers la découverte des grandes vérités cosmiques. Ainsi, l'absence de causalité logique liant la mort de Hal à l'avènement du fœtus astral est cependant compensée par une association symbolique. En tuant Hal, Bowman entreprend un cheminement le conduisant à dépasser les limites de sa rationalité, cheminement nécessaire à la transcendance de sa condition humaine : son éjection dans l'espace peut être interprétée comme le début de sa progression vers cette transcendance. Alors que, sorti dans l'espace en *spacepod* dans l'espoir de récupérer le corps de son collègue, Bowman se voit refuser l'entrée à bord du vaisseau (apprenant par là-même les intentions meurtrières de Hal), il parvient à survivre grâce à une décision allant à l'encontre de toute logique rationnelle : dépourvu de casque, il décide de se jeter dans l'espace, dans l'espoir de survivre suffisamment longtemps pour pouvoir réintégrer le *Discovery* (la dangerosité de l'espace, où Poole vient de mourir, a été longuement montrée auparavant, via les deux longues scènes de sorties intersidérales, en particulier celle où la respiration de Bowman rendait plus prégnante l'immensité mortifère du vide). Le caractère antirationnel d'une telle décision est suggéré par les multiples signaux automatiques qui se déclenchent dans le *spacepod* pour prévenir Bowman de la dangerosité de l'éjection. Le démarrage de la procédure entraîne l'apparition d'un clignotant rouge qui affiche le mot ''*caution*'', tandis qu'un signal d'alarme résonne. Lorsqu'il se tourne vers la porte par laquelle il s'apprête à sortir, Bowman fait face au sinistre message ''*Caution: explosive bolts*'', qui suggère que l'ouverture de cette porte pourrait provoquer une explosion. En refusant de prêter attention à ces signaux, expression de la rationalité machinique qui dominait jusqu'alors sa pensée, Bowman fait preuve d'une intelligence supra-

[543] *Ibid.*

rationnelle qui lui permet de vaincre un adversaire, pourvu, nous l'avons vu, d'une force de calcul logique en tout point supérieure à la sienne (***ill.04***).

L'expulsion elle-même, mise en scène telle une renaissance annonçant la transformation de Bowman en fœtus astral, résulte par conséquent d'une évolution cognitive du personnage qui, pour la première fois, adopte un mode de pensée qui transcende les schèmes rationnels. Cette décision semble le fruit de l'instinct de survie du protagoniste, qui le pousse à aller à l'encontre de la logique selon laquelle il est suicidaire de se jeter dans l'espace sans protection. Le film oppose par conséquent une intelligence purement rationnelle mortifère à une forme d'intelligence plus instinctive, permettant à un être humain de vaincre un adversaire doté d'une logique supérieure, et lui ouvrant symboliquement la voie à une évolution supérieure.

La transformation subie par Bowman guide ainsi le spectateur, qui se voit indiquer la position herméneutique à adopter pour faire face à la séquence finale : affronter les mystères du cosmos exige de dépasser les bornes limitatives de la pensée rationaliste, pensée ayant pourtant déterminé l'évolution humaine.

- Le « trip intersidéral » : vers une herméneutique supra-rationnelle

Dans l'ultime chapitre, *Jupiter et au-delà de l'infini*, Bowman, nous l'avons vu, est témoin d'un spectacle cosmique dépassant l'entendement. En tant que tel, il indique aux spectateurs extra-diégétiques la démarche herméneutique à adopter. Toute la séquence du « trip intersidéral », ainsi que celle de la chambre extra-terrestre, font voler en éclat les codes du montage classique (les principe de continuité spatiale et temporelle et de raccords en phase avec les mouvements des personnages sont notamment mis à mal) qui, malgré l'absence de connecteur logique liant les parties entre elles, dominaient auparavant à l'intérieur de chaque chapitre (ces codes permettant de faciliter la compréhension spectatorielle de la logique narrative et spatio-temporelle du récit filmique et de la diégèse). Après avoir suivi un récit orchestré selon une rationalité filmique parfaite (perturbée uniquement par les apparitions du monolithe), le spectateur doit dès lors questionner les schèmes cognitifs lui ayant jusqu'alors permis de donner un sens au récit, et chercher à adopter

une nouvelle posture herméneutique lui permettant d'interpréter la logique mystérieuse de cet ultime chapitre, alors même que Bowman, nous l'avons vu, vient d'accéder à cette nouvelle étape après une renaissance symbolique fondée sur la transcendance de la logique rationnelle qui dominait, et étouffait, la pensée des personnages à bord du *Discovery.*

Ces deux séquences sont structurées autour d'un montage en champ-contrechamp : le spectacle est entrecoupé de gros plans montrant Bowman en train de le percevoir. Dans le précédent chapitre, nous avons analysé la conclusion du film sous le prisme d'une recherche de l'adéquation entre la perception du protagoniste et le réel, adéquation culminant par la scène finale montrant une équivalence formelle entre le fœtus astral occupant la gauche du champ, et la planète Terre à sa droite, humanité et réalité paraissant ainsi en phase. Le montage en champ-contrechamp des deux séquences précédentes peut par conséquent être interprété comme la symbolisation d'un processus de mise en adéquation de la pensée du protagoniste avec le réel, Bowman devant s'adapter à une vérité cosmique rendant ses précédents schèmes cognitifs caducs. Lors du « trip », un gros plan extrême montre l'œil de l'astronaute, modifié par un filtre jaune et bleu, cligner intensément ; ce plan est suivi d'une succession de scènes dévoilant galaxies et phénomènes cosmiques. S'ensuit un nouveau gros plan sur l'œil de Bowman, cette fois modifié par un filtre bleuté, lui-même suivi de formes abstraites : l'alternance entre l'œil du héros, chaque fois coloré d'un filtre différent, et les images abstraites, s'accélère alors. Les clignements d'yeux associés à des changements de filtres évoquent par conséquent la nécessité pour le personnage de faire le point de manière à s'adapter à la nouvelle réalité qu'il contemple, réalité infiniment plus vaste que celle dans laquelle il évoluait jusqu'alors : les diverses galaxies suggèrent des questionnements métaphysiques dépassant l'entendement, tandis que le survol de paysages filmés à travers une variété de filtres figure le fait que le personnage pourrait désormais percevoir un monde plus riche, accédant peut être à la perception de gammes de rayonnement situées au-delà du spectre de perception humaine.

S'ensuit un long plan sur l'œil de Bowman, lors duquel chacun de ses clignements correspondant alors à une variation de filtre. C'est lorsque son œil recouvre enfin ses couleurs habituelles qu'un contrechamp dévoile la chambre dans laquelle le personnage vient d'arriver, signifiant par-là que la transformation cognitive de ce dernier est désormais suffisamment avancée

pour lui permettre de faire face à ce qui l'attend dans cette chambre, comme le confirment les champs-contrechamps suivants (***ill.05***).

A la fois sujet et objet du regard, Bowman se voit vieilli, avant de devenir effectivement ce vieillard, entraînant par là même la disparition du sujet (Bowman jeune) ayant initié le plan subjectif. Le calibrage perceptivo-cognitif à l'œuvre dans le « trip » intersidéral laisse par conséquent place à un véritable éclatement des schèmes cognitifs humains, qui se traduit par une explosion des codes formels régissant la mise en scène de la subjectivité filmique. Si, comme l'analyse Edward Branigan, un plan subjectif se définit comme la création d'un couple Sujet/Objet, alors l'évaporation d'un sujet devenant l'objet, lui-même devenant le sujet se muant en un nouvel objet, suggère que chaque nouveau plan est le résultat d'une extraction de la subjectivité l'ayant initié. Ce montage peut par conséquent être perçu comme un processus à travers lequel la rationalité, ses contraintes (temporelles, logiques et spatiales) et ses limites, sont extraites à la fois du personnage et du montage. Libéré des bornes conceptuelles associées à la rationalité, Bowman évolue alors vers une espèce qui, comme le suggère la mise en scène, sera davantage adaptée à penser le monde et ses mystères.

- Le spectateur face aux limites de l'herméneutique

Le regard caméra que lance le fœtus astral aux spectateurs suggère que *2001 : L'Odyssée de l'espace* entraîne les spectateurs à suivre le parcours de Bowman, et à constater les limites cognitives d'une pensée rationnelle dévolue à un idéal logique ne permettant pas d'affronter les vérités métaphysiques de l'univers. Interrogé par Michel Ciment, Kubrick l'indique explicitement :

> Avec ce genre d'histoire on est évidemment dans un domaine où non seulement l'exploration intellectuelle cesse mais où personne ne peut dire si ce qui arrive est vrai – et encore moins l'expliquer […] J'aime ces domaines du récit où la raison est de peu de secours. La rationalité vous conduit aux frontières de ces domaines et ensuite il vous reste à explorer le niveau poétique ou musical. On a juste conscience du champ où peut s'exercer la raison, on a l'impression qu'il n'est pas assez étendu et, quoique cette expérience poétique soit peut-être de faible valeur, on est certainement tenté de la faire. On doit prendre conscience des limites de la rationalité pure.[544]

[544] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.196.

Si la révolution de Bowman guide le spectateur vers une évolution cognitive, alors celle-ci semble suggérer une distinction entre l'intelligence rationnelle et une forme d'intelligence plus intuitive, à l'image du héros se jetant dans l'espace sans casque : cette intelligence intuitive paraît capable de concevoir le monde par-delà les restrictions logiques du rationalisme, dévoilant ainsi les limites de ce mode de pensée et, à l'inverse, les potentialités d'une pensée supra-rationnelle.

La distinction entre ces deux formes de pensée qu'opère *2001* s'ancre dans une tradition de pensée antirationnelle. Elle fait notamment écho à la distinction élaborée par Henri Bergson entre intelligence et intuition. Selon le philosophe, l'intelligence est liée à « la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils »[545]. Cette définition correspond à l'intelligence acquise, dans *2001,* par les humanoïdes après leur rencontre avec le monolithe, l'avènement d'une conscience humaine y étant précisément lié à la découverte de l'outil. Pour Bergson, l'intelligence est cependant limitée et échoue à penser certaines des grandes questions métaphysiques. L'Homme doit ainsi s'efforcer de donner davantage de poids à son intuition :

> La conscience, chez l'homme, est surtout intelligence. Elle aurait pu, elle aurait dû, semble-t-il, être aussi intuition. Intuition et intelligence représentent deux directions opposées du travail conscient […] Une humanité complète et parfaite serait celle où ces deux formes de l'activité consciente atteindraient leur plein développement. Entre cette humanité et la nôtre on conçoit d'ailleurs bien des intermédiaires possibles, correspondant à tous les degrés imaginables de l'intelligence et de l'intuition. Là est la part de la contingence dans la structure mentale de notre espèce. Une évolution autre eût pu conduire à une humanité ou plus intelligente encore, ou plus intuitive. En fait, dans l'humanité dont nous faisons partie, l'intuition est à peu près complètement sacrifiée à l'intelligence […] L'intuition est là cependant, mais vague et surtout discontinue. C'est une lampe presque éteinte, qui ne se ranime que de loin en loin, pour quelques instants à peine. Mais elle se ranime, en somme, là où un intérêt vital est en jeu. Sur notre personnalité, sur notre liberté, sur la place que nous occupons dans l'ensemble de la nature, sur notre origine et peut-être aussi sur notre destinée, elle projette une lumière vacillante et faible, mais qui n'en perce pas moins l'obscurité de la nuit où nous laisse l'intelligence.[546]

La dichotomie bergsonienne éclaire la réflexion méta-herméneutique qui anime le dernier chapitre de *2001 : L'Odyssée de l'espace.* Pour que le spectateur puisse suivre Bowman dans son exploration intersidérale, il doit se libérer du diktat d'une pensée rationnelle et logique. Face à un montage incohérent et à des événements irrationnels, il ne peut ni comprendre la portée référentielle du film, ni même former une interprétation systémique et englobante qui lui permettrait d'en éclairer le message implicite. Il peut cependant ressentir les potentialités d'une forme d'intelligence supra-rationnelle.

---

[545] Bergson Henri, *L'évolution créatrice.* Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p.99.
[546] *Ibid.,* pp.157-158.

Kubrick n'eut de cesse de déclarer en interviews que son film ne pouvait être compris rationnellement, mais qu'il s'adressait directement aux spectateurs à un degré subconscient. En d'autres termes, le cinéaste pensait que *2001* pouvait produire des fragments de sens perçus intuitivement par le spectateur, sans que celui-ci puisse faire appel à une pensée consciente qui chercherait à rationaliser le film, à le réduire à une interprétation limpide, systémique et cohérente :

> Chercher à « expliquer » une symphonie de Beethoven reviendrait à l'émasculer en érigeant une barrière artificielle ente sa conception et son appréciation […] en présentant certaines des idées présentes dans *2001* sous forme d'abstraction, même à quelqu'un de très intelligent, celles-ci perdraient tout impact et seraient automatiquement intégrées dans des catégories banales et inertes ; tandis qu'expérimentées sous la forme d'images mouvantes […], elles peuvent faire vibrer les cordes les plus profondes de notre être.[547]

Le dernier chapitre de *2001* met l'accent sur les restrictions d'une pensée rationnelle, de laquelle il est nécessaire de s'extraire pour accompagner Bowman aux limites de l'entendement humain. Néanmoins, le film ne prétend pas permettre aux spectateurs de transcender cette pensée qui, montre-t-il, a déterminé l'avènement de l'intelligence humaine. A l'instar du concept bergsonien, l'intuition permettant d'entrevoir les mystères mis en scène par le film laisse le spectateur ressentir l'étendue de ce que l'herméneutique ne peut rationaliser, sans pour autant, comme en témoigne la multiplicité des lectures possibles, offrir une alternative suffisamment solide pour pouvoir dépasser la tentation d'une interprétation transformant le film en un discours rationnel. L'avènement d'une intelligence supra-rationnelle que dépeint Kubrick est utopique : la sensibilité du spectateur peut concevoir les limites de l'intelligence humaine à conceptualiser l'expérience de Bowman, mais le film ne peut lui fournir cette expérience elle-même. Ainsi, alors que, lors de *La mission Jupiter : 18 mois plus tard*, il bénéficiait davantage de connaissances que l'astronaute (pouvant supputer que la finalité de la mission était liée au monolithe lunaire), il se retrouve en déficit informationnel face à Bowman lors du dernier chapitre : tandis que ce dernier semble à même d'évoluer dans la chambre XVIIIe (il finit par lever la main vers le monolithe sur son lit de mort, suggérant qu'il a établi quelque connexion avec cet objet), le spectateur ne peut comprendre la finalité des pensées et des gestes de l'astronaute, suggérant que celui-ci est désormais capable de penser selon des schèmes dont le spectateur peut ressentir l'existence, mais ne peut expérimenter. De plus, les multiples hors-champs du film sont autant d'impensés qu'il peut intuitivement ressentir, sans les comprendre pour autant.

[547] Phillips Gene D., *op. cit.*, 2013, p.70.

Si l'avènement d'une modalité de pensée supra-rationnelle ne peut qu'être utopique, c'est donc à travers l'instauration d'un rapport au monde sensible (comparable au concept bergsonien d'intuition) que le film permet d'entrevoir les limites du rationnalisme : se dessine par conséquent la nécessité d'une subjectivité à même d'épouser une approche au monde davantage sensible, sur laquelle nous reviendrons lors de notre analyse du corps. « La Terre est un assemblage, l'univers aussi », déclara Kubrick, qui ajoute : « le jour où la pensée sera conforme, le cinéma n'existera plus »[548]. Le cinéma, tel que l'artiste le concevait à la sortie de *2001,* permettrait ainsi de souligner les inadéquations de la pensée humaine en laissant ressentir l'impensable. Le spectateur, désireux d'interpréter un spectacle ne pouvant l'être, doit faire face aux limites de sa capacité herméneutique, comme l'écrit Bertrand :

> C'est dans le même mouvement que nous pouvons ressentir confusément le caractère indécidable des interprétations et que nous tentons, malgré tout, de développer des hypothèses interprétatives purement spéculatives. Le film, alors, nous permet de saisir notre attitude de dénégation face à l'incertitude et notre volonté acharnée de restaurer un monde plein et transparent, en ramenant de manière non rigoureuse l'inconnu à du déjà connu ou, *a minima,* à du connaissable.[549]

L'on comprend, dès lors, l'agacement dont fit preuve Stanley Kubrick face à la volonté publique et critique d'élucider le mystère du film par l'intermédiaire d'une interprétation englobante et cohérente : « Expliquer [des films] ne contribue à rien, si ce n'est à une plus-value 'culturelle' superficielle qui n'a aucune valeur, si ce n'est pour les critiques et les professeurs qui doivent gagner leur vie », a-t-il déclaré en 1969[550]. Face à une œuvre incitant à entrevoir les limites de l'herméneutique, nombreux sont ceux qui résistèrent à la posture méta-herméneutique voulue par le film et cédèrent à la tentation de fournir néanmoins une lecture systémique. Selon Laurent Vachaud, « Kubrick a créé des créature cryptologues » avec *2001,* soit des spectateurs désireux de le revoir sans cesse dans l'espoir d'en élucider les mystères[551]. Toute visée herméneutique ne va pas nécessairement à l'encontre du film, chercher à l'interpréter étant bien sûr l'un des plaisirs centraux du visionnage de *2001.* Il s'agit de plus d'une position permise par le film qui, nous l'avons vu, oppose l'apathie des Hommes modernes à la stimulation intellectuelle provoquée par le chapitre

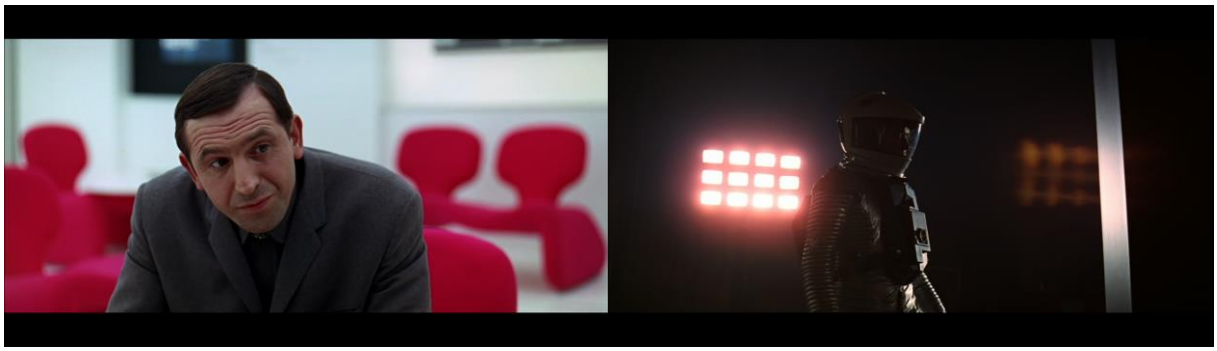
[548] Cité dans Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.79.
[549] *Ibid.*, p.179.
[550] Kubrick Stanley, *Interview with Joseph Gelmis,* 1969. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html (dernière visite le 29/10/2018).
[551] Bou Stéphane et Thoret Jean-Baptiste, *Pourquoi Shining nous fait-il délirer ? Pendant les travaux le cinéma reste ouvert,* France Inter, 29/06/2013.
https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-29-juin-2013 (dernière visite le 2/10/2018)

final et incite par-là même à un surinvestissement intellectuel. Néanmoins, toute tentation d'interprétation débouche nécessairement sur une constatation des limites de l'herméneutique, et par là-même de la pensée rationnelle, à résoudre les grandes questions de l'univers. C'est en acceptant ces limites intrinsèques que le spectateur peut entrevoir les potentialités de l'avènement utopique d'une humanité capable de penser par-delà les contraintes du rationalisme[552], et par là-même réaffirmer la nécessité d'un rapport au monde davantage sensible, à même de ressentir intuitivement les limites de l'intelligence rationnelle. Toute interprétation faisant fi de cette conclusion va par conséquent à l'encontre de l'*intentio operis,* et, cherchant à élucider l'œuvre en dévoilant un prétendu message implicite stable et unique, sombre dans la surinterprétation. Si une telle stratégie interprétative, qui s'apparente à une résistance face à la reconnaissance des limites de la rationalité, semble n'avoir pas été envisagée par Kubrick dans *2001, Shining* l'intègre dans sa réflexion méta-herméneutique.

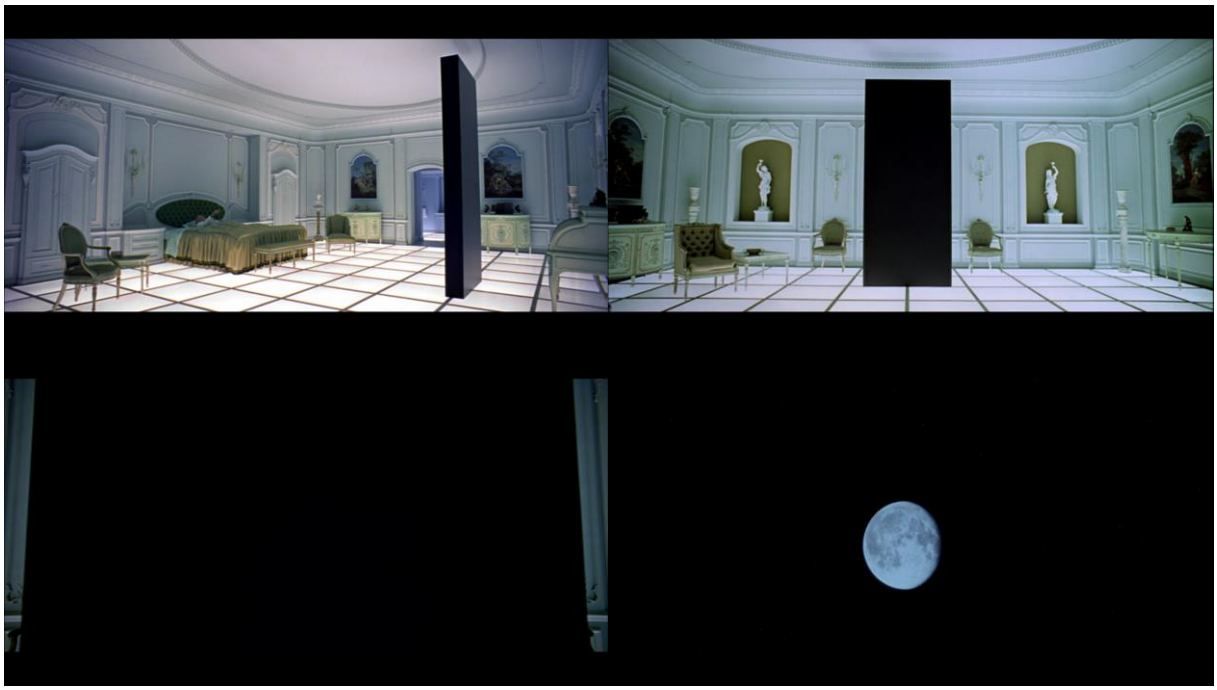
[552] C'est ainsi que la réflexion méta-herméneutique de *2001,* bien qu'elle dresse un miroir critique aux restrictions de la pensée humaine, se veut éminemment optimiste. Jan Harlan résume cet optimisme paradoxal en déclarant que « Arthur C. Clarke et Stanley Kubrick étaient amoureux de leur propre ignorance ». Propos recueillis lors du colloque *A Clockwork Symposium,* University of the Arts London, 02/11/2018.



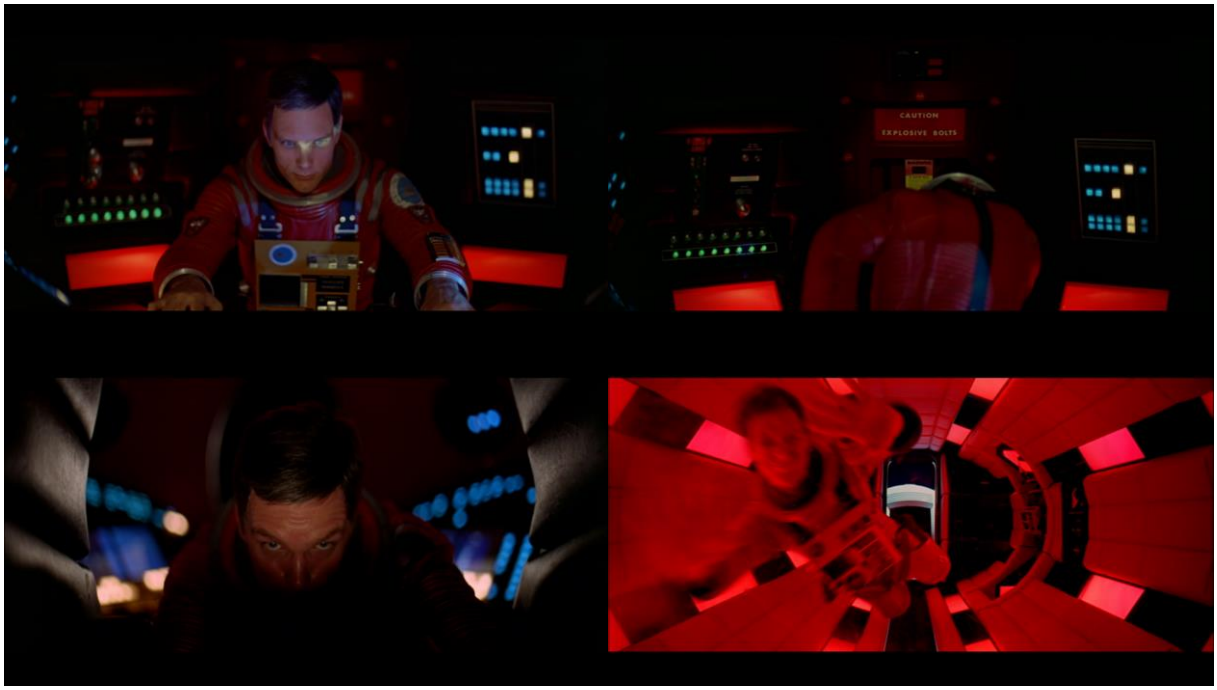
Ill.01 : Percer l'intentionnalité du grand imagier permettrait-il de résoudre les grandes questions de l'humanité ?



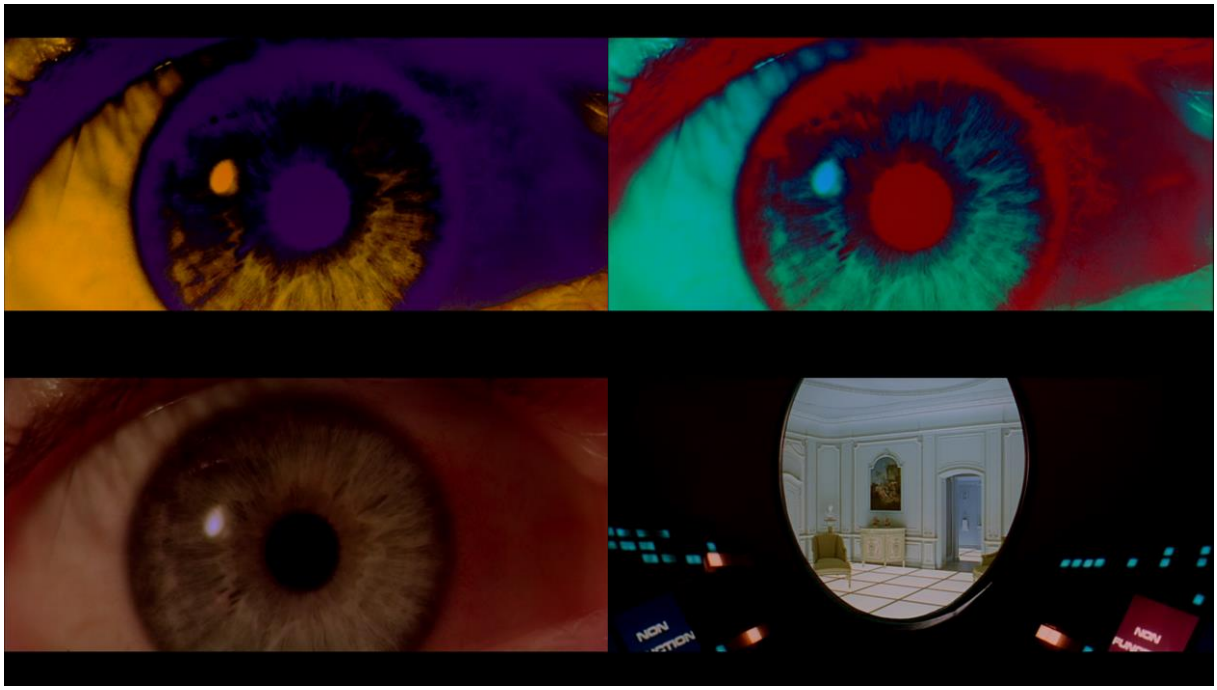
Ill.02 : Parallélismes et oppositions entre volonté de percer un secret humain et désir de découvrir un secret transcendant



Ill.03 : Le monolithe, objet incongru faisant tache et miroir révélateur de l'opacité de l'univers



Ill.04 : L'expulsion de Bowman sans casque, une renaissance par-delà les limites du rationalisme



Ill.05 : Le calibrage perceptivo-cognitif de Bowman

1.2.2. *Shining* et la tentation de la surinterprétation

- Un pendant dystopique à *2001 : L'Odyssée de l'espace*

L'insatisfaction manifestée par Kubrick face à une certaine réception de *2001 : L'Odyssée de l'espace* semble provenir du décalage entre le spectateur idéal (capable de constater les limites de sa propre activité herméneutique et d'accepter de laisser l'œuvre s'adresser à son subconscient, tout en reconnaissant son incapacité à théoriser ses ressentis), envisagé par l'artiste lors de la production du film, et certains spectateurs réels, soit ceux ayant fait preuve de résistance, d'un désir de rationalisation se traduisant par une volonté de rattacher le film à un message implicite englobant, stable et fixe[553].

Par conséquent, il eut été naturel de supposer que, lors de la production de son second film puzzle (soit son second film allant à l'encontre d'une logique narrative causale), le cinéaste aurait pris en compte la tendance de certains spectateurs à la surinterprétation, afin de chercher à la minimiser. Cependant, les déclarations de Kubrick à l'égard de *Shining* suggèrent que le film fut produit pour un spectateur idéal très proche de celui envisagé pour *2001.* Il affirme par exemple à Michel Ciment :

> De cette histoire, je ne veux donner aucune explication rationalisante. Je préfère utiliser des termes musicaux et parler de motifs, de variations et de résonances. Avec ce genre de récit, quand on essaie de faire une analyse explicite, on a tendance à le réduire à une espèce d'absurdité ultra-limpide.[554]

Le cinéaste semble à nouveau envisager que le spectateur puisse constater les limites de sa capacité herméneutique à travers le ressenti d'un récit filmique échappant aux bornes limitées de

[553] Cette tendance doit cependant être relativisée. Comme l'indique Peter Krämer, *2001 : L'Odyssée de l'espace* fut un très grand succès à la fois critique et commercial, le film s'adressant à un public qui, comme suggéré par de nombreux courriers envoyés au réalisateur, ne cherchait pas nécessairement à surinterpréter le film. De plus, celui-ci fut, dès 1969, plébiscité afin de toucher un public issu de la contreculture, consommateur de drogues et en quête du « trip ultime », soit une expérience opposée à toute rationalisation. La quête d'un message implicite rationnel semble par conséquent toucher avant tout critiques et universitaires. Krämer Peter, *2001: A Space Odyssey and its audiences.* Conférence du Filmmuseum, Francfort, 10/04/2018. https://www.youtube.com/watch?v=z2InGGLsH2g (dernière visite le 06/11/2018).

[554] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, pp.192-193.

la cognition humaine. Toute surinterprétation de l'œuvre irait donc à l'encontre du spectateur idéal envisagé par l'artiste. Pourtant, peu de films ont provoqué autant de surinterprétations, chaque spectateur semblant désireux d'en proposer une nouvelle lecture. Plutôt que de considérer celles-ci comme la simple manifestation d'une défaillance de spectateurs peu enclins à se laisser porter par le film tel que le souhaitait Kubrick, nous verrons que *Shining* intègre la possibilité de sa propre surinterprétation dans sa réflexion méta-herméneutique.

- *Shining* et la surinterprétation

Il paraît impossible de recenser toutes les surinterprétations de *Shining,* de nombreux spectateurs semblant convaincus qu'au-delà du récit explicite, traitant à la fois d'une famille dysfonctionnelle et de l'apparition du surnaturel, se dissimule un sens implicite, dont la découverte permettrait d'expliquer non seulement l'opacité du message explicite de l'œuvre, mais également les nombreuses béances narratives, les multiples incongruités et les éléments les plus apparemment irrationnels du film. Roger Luckhurst affirme que nombre d'herméneutes sont à la recherche d'une « interprétation unique et démesurément cohérente »[555], et précise que « la littérature universitaire se penchant sur [*Shining*] est considérable, mais est elle-même éclipsée, voire franchement subvertie, par les ramifications infinies des théories du complot au sujet du film, qui ont trouvé sur Internet un habitat naturel »[556].

La théorie du complot à laquelle se réfère l'auteur se rapporte à celle élaborée par Jay Weidner, qui considère que Kubrick réalisa *Shining* afin d'y inclure une confession dissimulée : le cinéaste y avouerait avoir réalisé un faux alunissage pour le compte de la NASA en 1969. Les scènes que des millions de spectateurs purent admirer lorsque, le 20 juillet 1969, Neil Armstrong posa le pied sur la Lune, auraient en fait été tournées en studio par le créateur de *2001.* Afin de prouver la présence de cet aveu implicite, Weidner s'appuie sur certains détails visuels (essentiellement le pull de Danny arborant un motif de fusées), auxquels s'ajoutent des considérations numérologiques (la

[555] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.12.
[556] *Ibid.,* p.10.

chambre 237 ferait allusion aux 237000 miles séparant la Terre et la Lune)[557]. Une telle surinterprétation a le mérite de justifier le besoin que Stanley Kubrick, ne pouvant révéler ce secret officiellement, aurait eu de dissimuler son message sous les atours d'un film d'horreur.

D'autres spectateurs, que nous qualifierons, selon l'expression de Loig Le Bihan, de « paranoïaques »[558], virent en *Shining* une parabole du massacre des Indiens par les Américains (lecture justifiée par les quelques mentions de la présence d'un ancien cimetière indien sur lequel fut construit l'Overlook, puis étayée par l'étiquette d'une boîte de conserve, dans le garde-manger de l'hôtel, représentant un chef indien), ou encore une réflexion sur l'holocauste (que dévoilerait la présence incongrue d'une machine à écrire de marque allemande et que soulignerait la prétendue omniprésence du nombre 42[559]). Si ces théories multiplient les exemples tirés du film afin de mettre en exergue la validité de leur interprétation, aucune ne justifie la raison pour laquelle le cinéaste aurait ressenti la nécessité de dissimuler son véritable message pour ne le rendre accessible qu'à quelques-uns, plutôt que de simplement proposer un film sur le massacre des Indiens ou, comme il voulut le faire dans les années 1990, sur la Shoah. Dans ces deux exemples, des effets de sens présents dans le film (le massacre des Indiens, en particulier, est une référence explicites) se voient par conséquent surévalués au point de devenir, selon ces herméneutes, la clé de lecture de l'œuvre.

Ces interprétations bénéficièrent d'une visibilité nouvelle grâce à la sortie en 2012 du documentaire *Room 237,* réalisé par Rodney Ascher. Celui-ci présente six interprétations du film (incluant les trois citées ci-dessus), caractérisables de surinterprétations. Si la plupart sont essentiellement défendues par des particuliers déterminés à mettre en avant la validité de leurs propos, certaines sont l'œuvre de critiques et d'universitaires : Geoffrey Cocks est lui-même professeur d'université aux Etats-Unis. Certains chercheurs, tel Graham Allen, accusent ainsi le monde académique d'avoir succombé à un réflexe de surinterprétation aussi paranoïaque que celui développé sur des forums internet :

[557] Loig Le Bihan propose des analyses détaillées de nombreuses surinterprétations du film, dont celles citées ici. Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, pp.231-316.
[558] *Ibid.*
[559] Geoffrey Cocks publia un livre entier visant à démontrer cette théorie, intulé *The Woolf at the Door* et publié par Peter Lang Publishing. L'argument numérologique de Cocks se fonde notamment sur le chiffre de la chambre 237 (2x3x7=42). Outre sa stratégie interprétative contestable sur laquelle nous reviendrons, l'on peut s'interroger sur la raison pour laquelle Kubrick ferait de l'année 1942 un symbole de la shoah, alors que les années 1941, 1943 ou encore 1944 sont tout aussi riches en événements représentatifs de ce massacre.

Les lecteurs paranoïaques partagent certaines caractéristiques centrales avec leurs illustres supérieurs, rationnels et scientifiques. L'une d'entre elle est la tendance à supprimer la possibilité du hasard. *Shining* a provoqué de nombreuses interprétations que nous pourrions qualifier […] de paranoïaques […] La 'science' froide et rationnelle de la critique académique partage notamment avec son double paranoïaque la tendance à supposer un niveau de contrôle et d'intentionnalité quasi-divine de la part de Kubrick.[560]

Plusieurs écrits récents prenant en compte la réception de *Shining* insistent par conséquent sur la nécessité d'affirmer les contours d'un visionnage en accord avec l'*intentio operis*, en opposition à la démocratisation des approches paranoïaques.

- Interprétations et surinterprétations : une frontière ténue

Selon Allen, le critique se doit, s'il veut se prémunir de la tentation de la surinterprétation, de constater le fait que *Shining* traite essentiellement du rapport à l'univers phénoménologique. L'auteur affirme que le film pousse le spectateur à élaborer une réflexion sur la vision qui met en crise toute possibilité d'interpréter le monde filmique : « *Shining* nous montre des yeux et des visions, jusqu'à ce que le spectateur reconnaisse son incapacité à véritablement les comprendre »[561]. Il conclut à la nécessité, pour le spectateur, de « dépasser la tentation d'une vision et d'une interprétation totales afin de favoriser une vision constatant ce qu'elle peut et ne peut pas voir, et ce qu'elle peut et ne peut pas connaître »[562]. En d'autres termes, Allen propose une réflexion méta-herméneutique soulignant les limites de la capacité interprétative du spectateur qui, écrit-il, émerge d'un visionnage plus contemplatif qu'herméneutique, soit un visionnage plus en accord avec le spectateur idéal défini par Kubrick.

Si l'analyse d'Allen indique une réflexion méta-herméneutique aux conclusions comparables à celles que nous avons proposées au sujet de *2001,* l'auteur tend à suggérer que toute interprétation du film ferait fausse route, l'œuvre ne pouvant être abordée par une quelconque stratégie herméneutique. A l'inverse, certains universitaires ne rejettent pas toute interprétation

[560] Allen Graham, "The Unempty Wasps' Nest: Kubrick's *The Shining*, Adaptation, Chance, Interpretation", In *Adaptation* vol.8 n°3, Oxford, 2015.
[561] *Ibid.*
[562] *Ibid.*

de *Shining,* mais cherchent à marquer la distinction entre une lecture recevable et une surinterprétation paranoïaque du film.

C'est notamment ce que fait David Bordwell qui, dans un article écrit en réaction à *Room 237,* affirme les potentialités artistiques d'une œuvre stimulant l'activité herméneutique du spectateur :

> Certains critiques ont estimé que les interprètes de *Room 237* font de *Shining* un simple film puzzle, sous-entendant que les films puzzles sont une forme inférieure de cinéma. Je ne vois cependant pas pourquoi ils devraient être méprisés. Puisque les films sollicitent nos capacités cognitives, je ne vois pas pourquoi les artistes ne devraient pas chercher à les provoquer.[563]

L'auteur réaffirme néanmoins la nécessité pour l'herméneute de suivre, autant que faire se peut, un certain nombre de restrictions afin d'éviter de sombrer dans la surinterprétation. Selon Bordwell, les interprétations les plus recevables suivent un principe de prépondérance (plus elle se fonde sur des indices prégnants et répétés, plus une interprétation gagne en crédibilité), de cohérence (une interprétation est davantage plausible si elle ne va pas à l'encontre du récit filmique – dans le cas de *Shining,* une interprétation allant de pair avec le récit explicite traitant de la désagrégation d'une famille gagnera en crédibilité) et de congruence (une interprétation cohérente avec les autres œuvres de l'artiste ou avec les conventions génériques du film gagne, là encore, en crédibilité). Enfin, une interprétation respectant l'intention de l'artiste (lorsque celle-ci est connue) tendra à être plus convaincante, bien que le dessein d'un réalisateur puisse être flou et ses déclarations trompeuses[564].

Dans son récent *Shining au miroir : Surinterprétations,* Loig Le Bihan opère également une distinction entre des interprétations critiques plus consensuelles et des surinterprétations, dont il détaille et analyse les manifestations. L'auteur rappelle que les interprétations consensuelles peuvent être divisées selon deux grands axes, le premier essentiellement façonné par les critiques américains, le second par leurs homologues européens (particulièrement français). Aux Etats-Unis, *Shining* fut initialement l'objet d'une incompréhension de la part des critiques (comme souvent pour les films de Kubrick). S'ensuivit néanmoins une phase de réévaluation lors de laquelle un consensus interprétatif émergea : « Janet Maslin ou encore Andrew Sarris seront les premiers à pointer pour l'une puis commencer d'élaborer pour l'autre un discours critique considérant le film comme un

[563] Bordwell David, *All play and no work? Room 237,* 2013. http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/07/all-play-and-no-work-room-237/ (dernière visite le 08/11/2018).
[564] *Ibid.*

triste miroir tendu à la famille américaine contemporaine »[565]. Cette lecture, affirme Le Bihan, fut renforcée par la conviction que la mention du cimetière indien (dont les références sont davantage présentes dans la version américaine) offrait une clé interprétative d'un film dépeignant une Amérique moderne hantée par son passé meurtrier. En France, explique l'universitaire, la critique se concentra davantage sur un autre interprétant[566], le labyrinthe. Celui-ci ouvre des pistes plus prégnantes pour la sensibilité critique européenne, comme par exemple des dimensions mythologiques ou psychanalytiques, envisagées notamment par Michel Ciment ou Michel Chion.

Afin de pointer les différences méthodologiques permettant de distinguer ces lectures consensuelles des surinterprétations évoquées précédemment, l'auteur évoque les trois courants de pensée dominants en sémiologie. Pour la veine la plus pragmatique de cette discipline, représentée par Stanley Fish,

> Une interprétation ne trouvera d'autre limite que celle qui s'élabore dans le consensus d'une époque, d'une culture, d'un groupe social, c'est-à-dire dans une 'communauté d'interprétation'. C'est à partir d'un consensus qui s'engendre dans le dépassement du conflit des interprétations que la meilleure d'entre elles s'établira et se ratifiera, quelle que soit la distance qui la sépare de l'*intentio auctoris.*[567]

Cette conception diffère de celle d'Edmund Hirsch, pour qui il est « insupportable d'imaginer que l'auteur puisse être mis hors-jeu au profit d'une instance douteuse, à savoir le public. L'auteur doit rester le premier des interprètes et l'arbitre suprême du conflit des interprétations »[568]. Selon Hirsch, toute interprétation n'est valide que si elle est en accord avec l'*intentio auctoris,* telle qu'énoncée par l'auteur ou présupposée par les chercheurs.

Enfin, Le Bihan s'attarde sur la conception d'Umberto Eco, sur laquelle se fonde son analyse :

> Pour Umberto Eco, il n'est d'autre limite à l'interprétation que celle que fixera *l'intentio operis,* c'est à dire l'œuvre même dans la cohérence de ses instructions, dans la manière dont elle dresse le portrait d'un lecteur ou d'un spectateur 'modèle' : 'entre l'intention inaccessible de l'auteur et l'intention discutable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute toute interprétation insoutenable'.[569]

[565] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017 p.12.
[566] Le Bihan emprunte le terme à Michael Riffaterre, selon qui « le passage du sens à la signifiance impose le concept d'interprétant, un signe qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que ces signes ne font que suggérer indirectement ». Riffaterre Michael, cité dans *Ibid.,* p.13.
[567] *Ibid.,* p.17.
[568] *Ibid.,* pp.18-19.
[569] *Ibid.,* p.17.

Pour Eco, seul un principe de cohérence interne détermine la validité d'une interprétation. En d'autres termes, un détail (pensons au motif de fusée présent sur le pull de Danny) ne peut être considéré comme la clé de lecture d'une œuvre si celle-ci n'est pas confortée par une récurrence thématique ou symbolique : pour qu'une interprétation puisse être valide, elle nécessite de multiples fondements intra-textuels permettant d'inférer un message implicite supporté par l'intégralité du texte. Dès lors, une œuvre ouverte telle que *Shining* peut faire éclore de multiples pistes interprétatives qui, si elles ne sont pas soutenues par un principe de cohérence interne, se révèleront des fausses pistes. Enfin, le sémiologue affirme la nécessité, pour l'herméneute, de se conformer à un principe d'économie :

> Il est indiscutable que les êtres humains pensent (aussi) en termes d'identité et de similitude. Dans la vie de tous les jours, cependant, c'est un fait que nous savons généralement comment distinguer entre, d'un côté, les similitudes significatives et pertinentes, et les similitudes fortuites et illusoires de l'autre […] chacun de nous a introjecté en lui que *d'un certain point de vue toute chose possède des relations d'analogie, de contiguïté et de similitude avec n'importe quelle autre* […] Mais la différence entre une interprétation sensée et une interprétation paranoïaque réside dans le fait de reconnaître que cette parenté est minimale, et non pas, au contraire, à déduire de cette parenté minimale le maximum possible.[570]

L'interprétation paranoïaque décrite par Eco soulève en effet un point commun à de nombreuses surinterprétations de *Shining*. L'argument numérologique de Jay Weidner en est un exemple caractéristique : Weidner voit en effet un lien de congruence entre le nombre 237 et les 237000 miles séparant la Terre et la Lune. Or une telle association va à l'encontre de tout principe d'économie : rien ne justifie l'ajout des trois zéros, par exemple. Il semblerait tout aussi pertinent de chercher dans le numéro de la chambre 237 un symbolisme associés aux nombres 2,37, 2370, etc. De plus, la distance exacte séparant la Terre et la Lune est plutôt de l'ordre des 238000 miles. La validité de l'interprétation de Weidner dépend donc de l'ajout d'une inférence supplémentaire (Kubrick aurait considéré qu'une telle distance pouvait être globalement ramenée à 237000 miles, avant d'estimer que la mention du chiffre 237 permettait de faire écho à cette distance) qui va tellement à l'encontre d'un principe d'économie qu'elle ne peut être soutenue.

A l'inverse de Hirsch, Eco cherche à supprimer l'*intentio auctoris* de toute réflexion quant à la validité d'une interprétation. Attribuer une intentionnalité à un auteur peut en effet s'avérer une stratégie risquée : outre le fait que certaines œuvres peuvent se voir conférer un sens qui ne fut pas consciemment déterminé par leur auteur (dont la recherche par le spectateur correspond à ce que

[570] Eco Umberto, *Interprétation et surinterprétation.* Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p.44.

Bordwell nomme la quête d'un sens « réprimé » ou « symptomatique »[571]), et que certains auteurs peuvent souhaiter ne pas divulguer le sens de leur œuvre, voire mener le public vers une fausse piste, une telle stratégie ne prend pas en compte le fait que la production d'un film est déterminée par un certain nombre de contingences qui échappent à la volonté de l'artiste, et même à la volonté de toute l'équipe impliquée dans la confection de l'œuvre. Comme le résume Graham Allen, une attribution d'intentionnalité excessive supprime « la possibilité du hasard »[572]. Ainsi, un spectateur déterminé à retrouver l'*intentio auctoris* d'un film pourra par exemple considérer que si le vent souffle d'est en ouest dans telle scène filmée en extérieur, il s'agit d'une manifestation symbolique pouvant être intégrée dans l'intentionnalité de l'artiste, sans se soucier de l'existence possible de divers impératifs de production : par exemple, des conditions de tournage impliquant la réalisation d'une scène à un moment précis, lors duquel il se trouve que le vent soufflait d'est en ouest. A l'inverse, un herméneute suivant les préceptes d'Eco pourra envisager la direction du vent comme une piste interprétative possible, qui ne sera validée que si elle s'intègre dans une cohérence globale et correspond à un principe d'économie.

Le Bihan remarque que les interprètes paranoïaques tendent justement à fonder leur analyse sur une attribution excessive d'intentionnalité, celle-ci devenant un élément exogène capable de déterminer *a priori* l'interprétation du film lui-même (partant par exemple du principe que Kubrick filma un faux alunissage pour le compte de la NASA, l'interprète paranoïaque cherchera dans *Shining* tous les indices pouvant renforcer son propos) : « plus la *construction interprétative* proposée pourrait sembler fallacieuse ou excessive, plus son auteur […] cherchera à l'étayer en prêtant à Stanley Kubrick une indubitable intention »[573].

Ainsi, Graham Allen, David Bordwell ou Loig Le Bihan considèrent *Shining* comme un film ouvert, enclin à attirer de multiples interprétations, et s'attèlent à définir le spectateur idéal d'un tel film (capable de choisir la contemplation esthétique réflexive contre la tentation de l'épuisement herméneutique selon Allen, ou à même de restreindre son activité interprétative en s'évertuant à une lecture rigoureuse pour Bordwell et Le Bihan). Bien que nous partagions ces diverses approches, celles-ci reposent sur une prémisse (au vu de la facilité avec laquelle *Shining* est surinterprété, il est nécessaire de réaffirmer les contours du spectateur idéal que le film invoque) qui mérite d'être

[571] Bordwell David, *op. cit.*, 1989, p.9.
[572] Allen Graham, *op. cit.*, 2015.
[573] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.17.

davantage explorée. En effet, les innombrables surinterprétations de l'œuvre ne peuvent aisément être qualifiées d'accidents, tant celle-ci paraît les favoriser immanquablement. La réflexion méta-herméneutique ouverte par *Shining* inclut à la fois la possibilité d'un spectateur idéal et d'un spectateur paranoïaque, et pousse les spectateurs réels à se positionner selon l'un ou l'autre de ces modèles herméneutiques.

- *Shining* et le façonnement d'un spectateur paranoïaque : l'attribution d'une intentionnalité démiurgique

La façon dont *Shining* favorise l'attribution d'une intentionnalité offre un premier élément de réflexion permettant d'envisager que le film incite, au moins partiellement, les spectateurs à développer une attitude herméneutique paranoïaque. Nous l'avons vu, Le Bihan considère que la tendance spectatorielle à attribuer à Kubrick une intentionnalité sémantique secrète est caractéristique de l'exégète paranoïaque. A plusieurs reprises, Kubrick et ses proches (essentiellement sa femme Christiane et son beau-frère Jan Harlan) manifestèrent leur mécontentement face à des spectateurs convaincus que le réalisateur était porteur de quelque message secret[574] : on comprend, écrit Le Bihan, « l'irritation d'un auteur ou de ses 'délégués' lorsque l'interprète confond *l'intentio lectoris,* même ratifiée, voire ses propres projections personnelles avec les intentions supposées d'un auteur et cherche à valider celle-ci dans l'attribution péremptoire d'un dessein caché »[575]. Les divers commentaires de Kubrick lui-même, et plus encore les marques d'exaspération quant aux interprètes paranoïaques manifestées par sa femme ou son beau-frère depuis le décès du cinéaste, suggèrent que celui-ci n'envisageait

[574] Nous pûmes constater l'agacement sincère de Jan Harlan face à toute lecture complotiste de *Shining* lors du colloque *Stanley Kubrick: A Retrospective,* tenu à l'université De Montfort en 2016. A la suite d'une communication lors de laquelle un intervenant chercha à prouver que quelque message occulte aurait été dissimulé par Kubrick dans les articles de journaux du *scrapbook* confectionné pour le film (le livre qui se trouve sur le bureau de Jack, dont aucune scène ne relate finalement l'histoire), Jan Harlan rappela avec insistance que ce livre fut confectionné par un assistant du réalisateur, ce dernier n'ayant jamais pris la peine de choisir les coupures de presses qui y étaient collées.
[575] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017*,* p.20.

nullement d'inciter, tant par son aura médiatique que par ses choix de mises en scène, ses spectateurs à lui attribuer des intentionnalités multiples et parfois fantasques.

Néanmoins, rappelons que selon la méthodologie définie par Eco, l'intention déclarée du cinéaste de ne pas inciter à une lecture paranoïaque ne signifie pas que *Shining* n'invoque pas un modèle de spectateur paranoïaque. De plus, rappelons la thèse de Filippo Ulivieri, selon qui le façonnement de la persona de Kubrick par lui-même se distingue par le refus de ce dernier d'admettre sa propre implication dans la création de son image de génie reclus et solitaire, préférant accuser la presse d'avoir créé cette réputation de toutes pièces[576]. Si la stratégie médiatique (consciente ou inconsciente) de Stanley Kubrick fut de construire activement sa persona tout en se prétendant victime d'une image non désirée, alors l'irritation de l'artiste face aux surinterprétations de *Shining* ne prouve nullement que celui ne voulut pas, y compris en jouant sur son aura médiatique, inciter certains spectateurs à attribuer à son auteur une intentionnalité mystérieuse et opaque[577].

Enfin, et malgré la méfiance ouverte du cinéaste envers les surinterprétations de son œuvre, celui-ci manifesta également la volonté de piéger le public dans un dédale herméneutique complexe, dans lequel un spectateur paranoïaque risque de se perdre, lorsqu'il déclara que *Shining* est « comme le labyrinthe, rempli de fausses issues et de fausses pistes »[578]. Ajoutons que certaines de ses déclarations suggèrent également qu'il fut conscient du rôle joué par l'attribution d'intentionnalité dans la stimulation herméneutique du spectateur :

> Dans la réalisation comme dans le scénario on est toujours en face de la même difficulté : présenter les informations d'une manière telle que le public puisse se demander si le réalisateur est conscient de ce qu'il est en train de lui dire. Cela doit se poser subtilement. Car il y a un frisson chez le spectateur qui devine une intention, et ce frisson de la découverte procure un plaisir plus intense que de recevoir une information en pleine figure. […] J'appelle cela le risque de subtilité.[579]

[576] Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.*, 2018, pp.221-240.

[577] De plus, rappelons qu'Ulivieri considère que la persona de Kubrick échappa à son contrôle dans les années 1990, lorsque certains tabloïds l'accusèrent d'être fou. Il est ainsi tout à fait envisageable que l'artiste s'offusqua sincèrement de certaines surinterprétations dont il ne put anticiper la prégnance et l'impact, et ce bien que *Shining* les provoqua activement.

[578] Benayoun Robert, « Kubrick : Tous les fous n'ont pas l'air d'être fous (entretien avec Stanley Kubrick) », in *Le Point* n°422, 20/10/1980, p.181.

[579] Moraz Patricia, « Il faut courir le risque de la subtilité : une rencontre avec Stanley Kubrick », in *Le Monde,* 23/10/1980, p.20.

Bien que l'attribution excessive d'une intentionnalité artistique puisse, selon certains sémiologues, s'avérer une stratégie risquée, narratologues et cognitivistes affirment qu'il s'agit d'un élément indispensable à l'appréciation spectatorielle. Pierre Beylot rappelle que selon François Jost :

> [L'auteur est une] *figure médiatrice* essentielle entre le spectateur et le texte filmique, une figure dont la médiation permet au spectateur de reconfigurer son expérience spectatorielle […] Il n'est donc pas question de réduire le discours audiovisuel aux intentions de l'auteur réel et de ses collaborateurs, mais de donner toute sa place au travail de reconstruction de cette intentionnalité qu'effectue le spectateur en se fondant sur la connaissance qu'il peut avoir du texte dans lequel s'inscrit le film.[580]

Les cognitivistes offrent une conception similaire de l'attribution d'intentionnalité. Laurent Jullier rappelle par exemple la pensée de Gregory Currie, qui distingue « la simulation RAI (pour *real author intentionnalism*) »[581], qu'il estime intenable (l'intention réelle de l'auteur pouvant s'avérer élusive) et « la simulation IAI (pour *implied author intentionnalism*) : un outil heuristique forgé dans le but de maximiser la cohérence d'un texte »[582]. Les théoriciens du cinéma s'accordent par conséquent sur la nécessité d'envisager un film comme la création d'un auteur implicite, celui-ci fonctionnant comme une notion abstraite permettant aux spectateurs d'inférer l'intentionnalité de la subjectivité créatrice de l'œuvre et ainsi, de développer une activité herméneutique.

Nous l'avons vu, Alessandro Pignocchi rappelle cependant que l'activité spectatorielle ne s'encombre pas de telles distinctions théoriques :

> Dès que nous regardons un film, nous attribuons, généralement, sans nous en rendre compte, des états mentaux au réalisateur. Chaque plan, chaque mouvement de caméra, chaque accord, est nécessairement perçu comme le résultat des intentions, des émotions ou des traits de personnalité de celui ou ceux qui les ont conçus […] Nous reconstruisons donc spontanément, en percevant [les images d'un film], des moments de la démarche intentionnelle qui semble en être à l'origine.[583]

La relative perméabilité entre les notions d'auteur réel et d'auteur implicite lors de l'expérience spectatorielle permet de rappeler que la persona de l'auteur détermine la stimulation herméneutique de ses spectateurs : Pignocchi nomme « effets de source […] les effets liés à ce que le récepteur d'un acte communicatif pense de son auteur. Plus il le croit capable d'être pertinent,

[580] Beylot Pierre, *op. cit.,* 2005, p.80.
[581] Jullier Laurent, *op. cit.,* 2002, p.120.
[582] *Ibid.,* p.121.
[583] Pignocchi Alessandro, *Pourquoi Aime-t-on un film ?* Paris : Odile Jacob, 2015, pp.20-26.

plus ses attentes de pertinences seront hautes et, donc, plus il sera spontanément enclin à fournir un effort interprétatif soutenu pour les satisfaire »[584].

La surinterprétation d'un film peut par conséquent être favorisée par la persona de son auteur. Or, en 1980, l'image de Kubrick en tant que « génie visionnaire » est pleinement établie. Dès *2001 : L'Odyssée de l'espace,* le cinéaste put prendre conscience de sa réputation, comme l'indique une lettre, non dénuée d'humour, que lui écrivit en 1967 Roger Caras, alors vice-président de la société de production du réalisateur, Hawk films :

> Partout où j'allais à Hollywood, on me posait des questions sur toi et ton film. Ils sont tous incroyablement curieux à propos du film et te mentionnent avec une sorte de révérence. La légende est définitivement en train de se construire, une aura mythique semble entourer tous ceux qui peuvent affirmer t'avoir connu dans le passé, et qui prédirent lorsqu'ils virent *Fear and Desire* que tu étais la réincarnation du Christ.[585]

De plus, Maria Pramaggiore affirme que la « mystique Stanley Kubrick » se consolida tout au long des années 1970[586], si bien que *Shining* fut accueilli comme le nouveau film de l'Auteur par excellence, figure artistique mythique faisant l'objet d'un véritable « culte »[587].

Slavoj Zizek, analysant la persona d'Alfred Hithcock, considère que l'érection du réalisateur au statut d'auteur mythique, « Sujet supposé du savoir »[588], favorise l'adoption par les spectateurs d'une « attitude surinterprétante », considérant que tout, dans un film du maître, doit avoir un sens. Une telle attitude fut indubitablement encouragée par la persona alors acquise par Kubrick (que celui-ci l'ait souhaité ou non), et hypertrophiée par le fait que *Shining* fut le premier film du réalisateur à inclure le mystère au cœur de son récit depuis la sortie de *2001.* L'horizon d'attente de tout spectateur abordant *Shining* est donc immense, et accentué par la contradiction entre la persona de Kubrick et les attentes génériques associées au film d'horreur. Ce genre tend en effet à être perçu comme peu intellectuel, favorisant l'affect et l'empathie au détriment de l'intellect (un spectateur en quête de simples frissons tend à ne pas aborder un film comme un mystère herméneutique) : Linda Williams, notamment, caractérise le cinéma d'horreur, au même titre que

---

[584] *Ibid.,* p.149.
[585] Caras Roger, *Kubrick's letters, 1967, 12/14.* SKA UAL, SK/12/8/5, Box 2/2, 05/04/1967.
[586] Pramaggiore maria, *op. cit.,* 2015, p.27.
[587] Le terme est employé par David Church, qui voit dans le culte de Kubrick un équivalent auteuriste et élitiste du phénomène plus populaire de « films cultes » qui se développa également aux tournants des années 1970 et 1980. Church David, *The 'Cult' of Kubrick, Cult Cinema in the Land of the Auteur,* 2006. http://offscreen.com/view/cult_kubrick (dernière visite le 10/11/2018).
[588] Zizek Slavoj, cité dans Phillips Adam, *op. cit.,* 2013, p.86.

le mélodrame ou la pornographie, de ''*body genre'',* soit un genre filmique qui vise à susciter des réactions physiques chez le spectateur (lors d'une scène effrayante, les poils se hérissent, les pupilles se dilatent, le cœur s'emballe, etc)[589]. De par l'emphase sur le corps, le cinéma d'horreur sera peu perçu comme un genre favorisant une forte activité cognitive.

Une telle attente générique ne fait qu'accentuer l'attitude surinterprétative du spectateur : *Shining,* film puzzle exploitant pourtant allègrement de nombreux codes de l'horreur, ne peut être uniquement un « banal » film destiné à faire sursauter. Ses conventions génériques doivent par conséquent très certainement n'être qu'une façade, une couverture destinée à dissimuler la véritable intentionnalité du génie responsable de *2001.* En prêtant attention au moindre détail, le spectateur paranoïaque doit pouvoir dévoiler la véritable signification du film.

S'ajoute enfin la sensation récurrente d'une présence subjective forte déterminant la mise en scène, qui suggère que *Shining* pousse intentionnellement les spectateurs paranoïaques à considérer que le film dissimule les intentions secrètes de son auteur. Nous l'avons vu, une sensation de subjectivité filmique envahit l'essentiel du film, sans qu'une source diégétique ne soit dévoilée. Celle-ci, associée aux nombreux éléments réflexifs du film (angles rares, montage abrupt, mise en abyme de l'artiste à travers la figure de Jack, etc), semble indiquer une présence auctoriale omniprésente. Le « monde cerveau » que dépeint *Shining* pourrait bien, par-delà toute interprétation diégétique, être celui de Kubrick lui-même. Encourageant une attitude surinterprétative, cette présence auctoriale invite le spectateur à se plonger dans le labyrinthe mental du cerveau retors et génial de l'artiste démiurge (effaçant les distinctions théoriques entre auteur implicite et auteur réel). Le film apparaît alors tel un défi, un test lancé par ce créateur absolu aux simples spectateurs : ceux qui réussiront à reconstruire son intentionnalité secrète obtiendront la clé leur permettant d'élucider le mystère construit par ce marionnettiste mythique. L'intentionnalité complexe que dessine le film favorise une lecture allant à l'encontre du principe d'économie défendu par Umberto Eco : le caractère génial d'un auteur si présent dans l'œuvre indique que le message implicite dissimulé sous les atours d'un film d'horreur ne peut qu'être complexe, sa découverte réservée à quelques élus suffisamment intelligents et déterminés. En d'autres termes, *Shining* exacerbe la veine paranoïaque de tout herméneute en se présentant tel le

[589] Williams Linda, "Film Bodies: Gender, Genre and Excess"*,* in *Film Quarterly,* vol.44, n°04, 1991, pp.2-13.

puzzle complexe d'un génie, puzzle dont la résolution deviendrait source de gratification narcissique pour quiconque y parviendrait.

Le secret, écrit Georg Simmel, « place la personne dans une situation d'exception, il agit comme un charme dont la détermination est purement sociale, indépendant dans son principe du contenu qu'il protège ; mais naturellement, ce charme croît dans la mesure où le secret que l'on détient en exclusivité est important et vaste »[590]. Le secret que semble receler *Shining* semble d'autant plus précieux que le film joue du contraste entre la persona de son auteur et les attentes génériques du film d'horreur, et inclut une présence auctoriale forte immergeant les spectateurs dans l'univers mental d'un grand imagier pouvant se confondre avec l'artiste lui-même. La tentation de la découverte des secrets enfouis dans les tréfonds de cette subjectivité devient donc irrésistible pour quiconque succombe à une attitude surinterprétative.

- Le détail, entre surdétermination et béance informationnelle : la tentation de clôture paranoïaque

Si l'attitude surinterprétative du spectateur est encouragée en amont de tout visionnage et renforcée par la présence d'une subjectivité surplombante sans source définie, l'esthétique globale de *Shining* la renforce. Comme le rappelle Michel Chion, profondeur de champ et surexposition caractérisent le film, venant à l'encontre des attentes génériques du cinéma d'horreur, genre privilégiant le clair-obscur, les jeux d'ombre et de flou : « un film de terreur sans pénombre, sans le moindre petit recoin échappant à la lumière »[591]. Une telle survisibilité permet de mettre en valeur les innombrables détails qui parsèment le décor de l'Overlook. Tout, ou rien, semble pouvoir être intégré dans la stratégie interprétative du spectateur. L'hôtel déborde de bribes d'informations et de potentialités sémantiques, qu'un spectateur paranoïaque essaiera d'intégrer dans une interprétation globalisante, impossible tant ces détails abondent ; un spectateur conscient des limites de l'herméneutique, à l'inverse, verra dans la surabondance de sens une mise en crise de

[590] Simmel Georg, *Secret et sociétés secrètes.* Paris : Belval, 2009, p.44.
[591] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.931.

toute stratégie herméneutique. « C'est pratiquement toujours par le détail au sens fort - celui qui étonne, celui qui surprend – que l'invention interprétative peut s'amorcer »[592], rappelle Le Bihan, et ce, que cette construction interprétative suive les préceptes de validité sémiologique ou s'engouffre dans la paranoïa.

Ainsi, Danny regardant à la télévision un épisode de *Bip Bip le Coyote* ou sa mère lisant *L'attrape-cœur* de Salinger, sont des faits qui peuvent être intégrés dans des interprétations fondées sur des résonances intertextuelles car ces références sont clairement visibles à l'écran. De même, les couteaux apparaissant à l'arrière-plan derrière Danny lorsque celui-ci visite les cuisines peuvent, comme l'indique Nicole Kidman[593], annoncer le danger qui plane sur l'enfant (***ill.01***). Il est également possible d'envisager, comme le font les interprètes de *Room 237*, que les étiquettes des boîtes de conserve « Calumet », sur lesquelles figure un Indien, soulignent que le film traite du massacre de cette population, ou encore que la présence des boissons « Tang », soda qui mettait en avant le fait d'avoir été consommé par les astronautes dans ses campagnes publicitaires, est un aveu du faux alunissage filmé par Kubrick[594]. Cependant, l'analyse des différents aliments présents dans le garde-manger permet de démontrer à quel point la quête herméneutique de détails sémantiquement chargés peut entraîner le spectateur dans un dédale d'inférences et de glissements de sens (***ill.02***). En effet, s'il peut être tentant de considérer la présence des marques « Tang » ou « Calumet » comme autant d'indices de messages dissimulés par Kubrick, le garde-manger contient également des boîtes de café « Mellow Roast », du maïs « Kellog's », des conserves « Golden Rey », des biscuits « Oreo », du ketchup « Heinz » ou encore du jus de pomme « Tree Top ». Est également visible un sigle « *no smoking* » écrit sur le mur. Or chacun de ces détails peut, pour un spectateur considérant que chaque élément du film est sémantiquement surdéterminé, être intégré dans une interprétation, brouillant ainsi la frontière entre lecture valide et surinterprétation.

En effet, la multiplicité d'aliments provenant d'entreprises iconiques de l'industrie agro-alimentaire américaine (« Kellog's », « Heinz », « Oreo ») peut suggérer que l'Overlook symbolise la violence du capitalisme anglo-saxon. Jack, enfermé dans un garde-manger où s'amoncellent les symboles mercantiles, serait également pris au piège d'une volonté mortifère d'ascension sociale,

[592] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.222.
[593] Bordwell David, *All play and no work? Room 237,* 2013. http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/07/all-play-and-no-work-room-237/ (dernière visite le 08/11/2018).
[594] Ascher Rodney, *Room 237.* Wild Bunch Distribution, 2012.

de compétitivité et de productivité, qui va à l'encontre de toute vie sociale, et le pousserait à détruire sa vie familiale. Lors de son enfermement, il se nourrit de biscuits « Oreo », pouvant suggérer la dynamique d'ingestion propre à un système économique monstrueux : se nourrissant du capitalisme, Jack sera ensuite digéré par l'hôtel, ce qui peut sous-entendre que le capitalisme se nourrit des êtres désireux de se nourrir de lui. Une telle interprétation semble gagner en validité car elle respecte à la fois l'intentionnalité explicite du film (montrer la désagrégation d'une famille) et le consensus interprétatif américain considérant *Shining* comme un miroir tendu à la société américaine. Cependant, il est également possible de considérer que la boisson « Tree Top » évoque une cabane dans les arbres (*tree top house*) – l'Overlook, îlot de confort et de chaleur isolé au sommet d'une montagne, pouvant faire songer à ce fantasme infantile : le symbolisme de l'enfance s'en trouverait renforcé. Quant au café « Mellow Roast » et au sigle « no smoking », ces deux allusions au feu peuvent être perçues comme une référence au roman de King, dans lequel l'Overlook brûle à la suite de l'explosion de la chaudière : référence pouvant être considérée comme une fausse piste narrative puisque, nous l'avons vu, l'hôtel ne brûle pas à la fin du film, qui est dominée par un élément opposé, la neige. Enfin, la marque « Golden Rey », association du mot anglais « or » et du mot espagnol « roi », peut se traduire par « roi d'or » et ainsi évoquer le roi Midas, ce qui renforcerait le sous-texte mythologique de *Shining* et créerait un parallèle entre l'enfermement de Jack dans le garde-manger et son enfermement à venir dans le labyrinthe, où le personnage est cette fois comparable au minotaure. De plus, la malédiction de ce roi condamné à transformer en or tout ce qu'il touche peut faire écho à Jack, le personnage cherchant aussi un idéal (être intégré à la communauté de l'Overlook) qui se révélera une malédiction. Enfin, la cupidité que dépeint le mythe de Midas peut également renforcer l'interprétation du film comme parabole d'un système capitaliste générateur de frustration et de violence. Ainsi, non seulement l'allusion possible à Midas est noyée dans une multiplicité de détails potentiellement surdéterminés, mais elle peut également être elle-même intégrée dans une variété de lectures, toutes permises par le film. Ajoutons enfin que divers aliments permettent aux couleurs rouges et vertes de prédominer, ces couleurs pouvant évoquer la mélancolie et le sang, deux symboles dont l'association avec Jack est pertinente.

Le cas du garde-manger révèle par conséquent la richesse sémantique de l'environnement visuel de l'Overlook. Chaque détail semble pouvoir être intégré à une interprétation du film, si bien que la tentation surinterprétative est grande. Une telle surabondance menace néanmoins

d'entraîner le spectateur dans un vertige herméneutique paranoïaque : si chaque élément visuel peut paraître surdéterminé, rien ne fait plus sens car aucune interprétation ne peut parvenir à incorporer chaque détail à l'intérieur d'un discours interprétatif englobant. Le Bihan estime que « face à une telle polysémie pour nombre d'éléments du film, il me semble que la solution raisonnable ne consiste pas à trancher entre les différentes déterminations possibles mais plutôt à se donner la possibilité de [toutes les] embrasser »[595]. L'analyse de Roger Luckhurst offre une conclusion similaire : face à un tel dédale herméneutique, « il nous faut cartographier la structure du labyrinthe plutôt que d'insister sur le fait qu'il n'y a qu'une route permettant d'en sortir »[596].

Une position herméneutique valide face à *Shining* reviendrait ainsi, à l'instar de celle promulguée par *2001,* à accepter de se perdre dans les méandres d'une profusion ouverte de sens (l'Overlook déborde d'effets de sens qui ne peuvent être rationalisés par le spectateur), sans chercher à clôturer celle-ci, quitte à ne pouvoir bénéficier du confort offert par une interprétation rationnelle et close. Afin d'adopter une telle posture, le spectateur se doit néanmoins de lutter contre les innombrables tentations de clôture herméneutique que parsème le film.

A ce titre, la dernière image condense le défi herméneutique que représente l'intégralité de l'œuvre : après avoir zoomé sur une photographie qui introduit le mystère final du film (Jack existe, a existé ou paraît avoir existé dans le passé), la caméra s'attarde sur la légende de l'image : ''*Overlook Hotel, July 4th Ball, 1921*''. L'insistance avec laquelle la caméra souligne ce texte pousse le spectateur à s'interroger sur la signification de cette date précise, et invite à inférer des hypothèses symboliques. Le 4 juillet est bien sûr une date iconique, jour de la fête nationale américaine, et renforce les diverses lectures sociologiques du film. Certains commentateurs, tel Fredric Jameson, associent en outre les années 1920 à un fantasme de domination de l'homme blanc sur toute altérité qui pousserait Jack dans une folie meurtrière visant à restaurer son autorité patriarcale[597] (il est néanmoins légitime de s'interroger sur le choix de faire des années 1920 un symbole du patriarcat, au lieu de toute époque précédant l'avènement des revendications féministes : rappelons que les femmes obtinrent le droit de vote en 1920 aux Etats-Unis). En outre, ces deux associations symboliques ne permettent pas d'expliquer le choix de l'année 1921 : celles-

[595] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.369.
[596] Lukhurst Roger, *op. cit.,* 2014, p.12.
[597] Jameson Fredric, *Historicism in* The Shining, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html (dernière visite le 16/06/2018).

ci auraient également pu être permises par la mention du 4 juillet 1919 ou du 4 juillet 1926 par exemple. La précision de cette date marque ce dernier plan d'un excès de sémantisme, qui peut à la fois être perçu telle une indication quant à un discours méta-herméneutique visant à montrer aux spectateurs les limites de leur capacité d'interprétation ou, dans une optique paranoïaque, telle une invitation à dénicher un symbolisme numérologique qui livrerait la véritable clé de lecture du film. C'est notamment ce que fait Geoffrey Cocks, qui considère que 21 doit être compris comme la moitié de 42, renvoyant par conséquent à l'année 1942 et, par association, au sous-texte de la Shoah[598].

- Un dédale spatio-herméneutique

A côté de la surabondance de détails visuels, l'architecture complexe de l'Overlook indique également que le film met les spectateurs au défi d'une attitude surinterprétative. Le motif du labyrinthe, associé à la sensation de pénétrer le monde cerveau de Kubrick, suggère en effet que les coins et recoins de l'Overlook, à l'instar de ceux du labyrinthe, matérialisent le dédale herméneutique du film. Trouver son chemin dans cette architecture labyrinthique équivaudrait dès lors à trouver le sens de l'œuvre elle-même. C'est en tout cas ce qu'estime l'une des intervenantes de *Room 237,* qui dans sa présentation essaie méticuleusement de reconstruire la cohérence spatiale de l'Overlook, sans qu'une telle ambition ne serve à étayer la croyance en quelque message particulier véhiculé par le film : la reconstitution architecturale devient un acte de surinterprétation en soi. Or l'architecture de *Shining* demeure volontairement illogique : « Lorsque Danny sort de la cuisine sur son tricycle il se retrouve, le plan d'après, à l'étage de l'appartement des gardiens », remarque par exemple Le Bihan[599]. De plus, le film joue de la confusion entre incertitude spatiale et incertitude temporelle : au vu de la temporalité elle-même chaotique du film, l'on ne sait si un raccord incohérent est le fruit d'une architecture irrationnelle ou d'une temporalité chaotique (peut-être le *cut* décrit ci-dessus marque-t-il une ellipse dissimulée en raccord). Privé de tout repère spatio-temporel, le spectateur se meut dans l'Overlook de façon comparable à celle dont les

[598] Cocks Geoffrey, *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History and the Holocaust*. Bern: Peter Lang Inc., 2004.
[599] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.59.

personnages (qui, eux, semblent vite trouver leurs marques dans l'hôtel) se déplacent dans le véritable labyrinthe : tâtonnements, fausses pistes et détours y abondent.

Le Bihan décrit une logique de « bifurcation »[600] évoquant la dynamique herméneutique du spectateur, contraint de faire des choix, de poursuivre des inférences avant de les catégoriser comme autant de fausses pistes puis de s'engager dans une nouvelle voie, etc. Si tel est le cas, et que l'accointance entre architecture et processus mentaux peut être poussée à son terme, ajoutons dès lors que *Shining* définit son spectateur idéal comme celui capable d'envisager que les multiples effets de sens du film ne peuvent être clôturés grâce à une clé de lecture permettant de subsumer chaque détail surdéterminé à un message implicite global. Une telle suggestion est permise de par l'absence de centre dans l'hôtel Overlook. A l'inverse du roman de King, dans lequel la salle où repose la chaudière au sous-sol de l'hôtel en est symboliquement le cœur (dont l'explosion amènera la destruction du bâtiment), l'Overlook de Kubrick est dépourvu de pièce centrale où pourrait se nouer le cœur de l'intrigue[601]. Si Roger Luckhurst affirme que l'on peut « considérer la chambre 237 comme le nombril de *Shining* »[602], une telle remarque serait valable pour d'autres pièces cruciales, telle la salle de bal dans laquelle Jack revient régulièrement, s'entretient pour la première fois avec un fantôme et qu'il hante depuis des décennies selon la photographie finale, mais également le *Colorado Lounge,* où le personnage sombre dans la folie et dévoile pour la première fois ses intentions meurtrières, ou encore l'appartement des Torrance, lieu de l'intime où il tente de tuer sa femme, et, bien sûr, le labyrinthe extérieur, lieu de l'affrontement final. Ainsi, chaque pièce potentiellement centrale agit telle une nouvelle bifurcation menant à une autre pièce tout aussi sémantiquement chargée (***ill.03***), aucune n'apparaissant comme le lieu où se dénouerait l'intrigue (et où la clé de lecture du film pourrait être activement recherchée).

L'absence de cœur symbolique aux mystères de l'Overlook est davantage encore soulignée par le fait que chacune des salles majeures répertoriées ci-dessus se trouve connectée à des toilettes ou à une salle de bain dans lesquelles une partie de l'intrigue se joue, ces salles agissant telles des excroissances qui perpétuent le sentiment d'une exploration labyrinthique continue mettant en

[600] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.361.
[601] La présence d'un centre névralgique est un trope commun aux films de maison hantée, de *La maison du diable* (Robert Wise, 1963), où la nurserie est le cœur de la labyrinthique demeure, à la récente série *The Haunting of Hill House,* (Mike Flannagan, 2018), dans la mystérieuse salle flanquée d'une porte rouge condense les mystères du lieu.
[602] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.57.

exergue l'absence de tout lieu central : la chambre 237 ouvre dans la salle de bain où évolue le fantôme de la jeune femme ; la salle de bal hantée donne sur des toilettes qui le sont tout autant (c'est là que Grady annonce à Jack qu'il est le gardien des lieux depuis toujours) ; lorsque Jack force l'entrée de leur appartement à coups de hache, Wendy et Danny se dissimulent dans la salle de bain, par la fenêtre de laquelle l'enfant parvient à s'enfuir.

Le labyrinthe extérieur manifeste également cette absence de centre : lors de leur première exploration, Wendy et Danny atteignent ce qui s'apparente à son cœur, mais celui-ci n'est aucunement fermé. Il s'agit au contraire d'un espace ouvert, rectangle de haies entrecoupées de six entrées permettant de poursuivre l'exploration vers un nouveau chemin. Le centre du labyrinthe est ainsi un leurre, une invitation à s'engager dans toujours plus de bifurcations, plutôt qu'un objectif clôturant la quête des explorateurs. C'est ce que remarque Gaïd Girard qui, dans son analyse de cette scène, suggère que *Shining* attise, par la sensation de menace qui semble émaner de la plongée verticale suivant le regard de Jack sur la maquette, les attentes spectatorielles de la découverte d'un centre du labyrinthe au fond duquel se tapirait un Minotaure (soit un centre porteur d'une vérité, certes dissimulée et monstrueuse, mais découvrable pour quiconque ose y faire face) mais frustre ces attentes lors de la découverte du véritable et inoffensif centre, entraînant ainsi le public vers un dédale herméneutique perturbant car dépourvu d'un noyau sémantique stable :

> La pulsion fictionnelle mythique du spectateur, qui veut qu'un labyrinthe recèle toujours un Minotaure en son centre, est manipulée [...] La pulsion fictionnelle du spectateur ne trouve pas vraiment son compte car le centre du dédale, le point de convergence de l'espace filmé et du continuum narratif reste très instable, sinon évidé : le coeur du labyrinthe-jardin paraît bien inoffensif [...] Ainsi, le labyrinthe que Kubrick nous présente n'est pas l'expression d'une énigme, d'une monstruosité tapie dans les replis d'un espace chiffré qui serait révélée à l'issue d'un voyage initiatique et dangereux [...] *The Shining* gauchit le mythe du labyrinthe et déplace la question de son sens défendu et caché vers celle du brouillage du sens par surdétermination et abondance des signes.[603]

L'architecture filmique ouvre ainsi sur un espace rhizomatique où tout espoir de cartographie est vain, et où l'absence de centralité géographique fait écho à l'absence de centralité sémantique, si bien que le spectateur se voit condamné à une logique de tâtonnement herméneutique. Dans *Mille Plateaux,* Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent le concept de rhizome afin d'évoquer une structure de pensée s'opposant à la logique d'arborescence de la pensée rationnelle dominante. Dans le rhizome, point de base ni de dénouement mais une évolution permanente et une profusion

[603] Girard Gaïd, « Au dessus du labyrinthe : à propos d'un extrait de *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick », in Menegaldo Gilles (éd.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain.* Poitiers : La Licorne, 1996, pp.188-189.

libre, polymorphe voire chaotique[604]. Dans *De l'arbre au labyrinthe*, Umberto Eco évoque le motif du rhizome pour décrire les spécificités cognitives d'une pensée labyrinthique : « Dans le rhizome, penser signifie se déplacer à tâtons, c'est-à-dire de manière conjecturale »[605]. Une telle forme de pensée, dans *Shining,* exige néanmoins d'abandonner la satisfaction d'obtenir une clôture sémantique, et de constater les limites de l'herméneutique à rationaliser un monde mystérieux débordant de sens, face auquel la tentation de la surinterprétation est grande. Or les relations qu'entretiennent Jack et Danny au labyrinthe qu'est l'Overlook font de ces deux personnages des modèles spectatoriels : l'acceptation ludique de l'enfant fait de lui un modèle diégétique de spectateur idéal, tandis que le désir de centralité et de clôture de son père en fait un modèle herméneutique de spectateur paranoïaque. La lutte les opposant participe ainsi de la réflexion méta-herméneutique de *Shining*.

- Jack : un modèle de spectateur paranoïaque

A bien des égards, Jack incarne un rapport à la cognition retors et délétère qui éclaire la capacité du film à refléter les dangers de l'attitude paranoïaque dans laquelle un spectateur piégé par ses méandres peut aisément s'engouffrer. Jusqu'à sa rencontre avec Lloyd, le personnage semble de plus en plus tourmenté par sa propre pensée. Désireux d'exercer l'activité hautement intellectuelle d'écrivain, il paraît néanmoins pris au piège des limites de sa propre intelligence. Les motifs labyrinthiques évoquent alors également la pensée tortueuse du personnage, pour qui une activité cognitive intense est synonyme de souffrances palpables. Remarquant que la frénésie paranoïaque qui entoure *Shining* est encouragée par la présence diégétique de motifs délirants, Laurent Vachaud écrit que « le délire fait partie du projet Kubrickien, [qui met en scène] des gens dont la machine s'emballe »[606]. L'emballement du cerveau de Jack, luttant contre les affres de la création artistique, devient particulièrement manifeste lorsque ce dernier s'en prend à sa femme,

[604] Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux.* Paris : Les éditions de minuit, 1980, pp.9-31.
[605] Eco Umberto, *De l'arbre au labyrinthe.* Paris : le livre de poche, 2011, p.88.
[606] Vachaud Laurent, in Bou Stéphane et Thoret Jean-Baptiste, *Pourquoi Shining nous fait-il délirer ? Pendant les travaux le cinéma reste ouvert,* France Inter, 29/06/2013. https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-29-juin-2013 (dernière visite le 12/11/2018).

venue lui apporter un en-cas alors qu'il est en train d'écrire. La tension musculaire avec laquelle Jack Nicholson déclare qu'il veut « finir son travail » traduit la tension intellectuelle de son personnage. Cette tension, s'exprimant par la mise en relief, à l'aide de plusieurs gros plans, du front protubérant et dégarni de Nicholson, l'éclairage le montrant couvert de sueur, à laquelle s'associent diverses gestuelles de l'acteur (qui se frappe brièvement le front au moment où son personnage affirme que Wendy brise sa concentration, se remet les cheveux en place d'un coup sec, puis plisse les sourcils et tend les rides de son crâne) permet d'attirer l'attention du spectateur sur le cerveau malade du protagoniste, qui semble surchauffer face à un problème insoluble (***ill.04***). Jack semble en proie à une terreur où s'opposent les limites de sa cognition et l'insondable complexité du monde que nous qualifierons, selon l'expression d'Umberto Eco, de vertige du labyrinthe[607].

Nous l'avons vu, ce vertige est suivi d'un épisode de catatonie. Le personnage regarde par la fenêtre d'un air entièrement vide, puis demeure assis en peignoir sur son lit au milieu de la journée, apparemment incapable de produire le moindre effort intellectuel. Si *Shining* ambitionne de confronter les spectateurs aux limites de leurs capacités herméneutiques afin de souligner les bornes de la rationalité humaine, alors la surchauffe de Jack offre un corrélat diégétique cauchemardesque à la posture méta-herméneutique pourtant encouragée par le film. La terreur provoquée par la descente dans la folie de Jack provient dès lors de la résistance qu'il semble opposer à un environnement surchargé de signes lui démontrant les limites de ses facultés cognitives.

Lorsque Jack rencontre Lloyd, il découvre l'existence de ces fantômes qui, pour le spectateur, représentent le mystère incommensurable de l'Overlook, une présence irrationnelle dont aucune interprétation ne permet de faire sens. La réaction du personnage va cependant à l'encontre de l'hébétement herméneutique attendu, et suggère que celui-ci sombre dans une attitude de déni visant à restaurer la simplicité et la lisibilité du monde : au lieu de s'étonner de la présence incongrue de Lloyd, Jack le traite tel un barman complice auprès de qui il va pouvoir s'épancher.

Si le rapport de Jack aux fantômes peut être considéré comme une attitude surinterprétative, celle-ci diffère de l'attitude du personnage du livre de King. La folie de Jack, dans le roman, est

[607] Le sémiologue utilise cette expression pour se référer à la terreur face à l'excès de savoir que peut inspirer tout projet encyclopédique, soit « le vertige d'un savoir excessif, que personne ne pourra jamais capturer ni conserver entièrement dans sa mémoire individuelle ». Eco Umberto, *op. cit.,* 2011, p.114.

également corrélée à un processus d'interprétation. Après avoir trouvé le *scrapbook,* Jack cherche à découvrir l'identité de toutes les personnes ayant vécu (et, essentiellement, étant mortes) dans l'hôtel. Les fantômes semblent donc des fragments de mémoire, dont la volonté du personnage de reconstruire l'histoire le pousse à devenir l'un des leurs. Comme le rappelle Roger Luckhurst, il s'agit à nouveau d'un trope caractéristique du genre littéraire et filmique de la maison hantée, dont le film de Kubrick semble à première vue s'inspirer : « l'énigme que représentent les jumelles alimente bien des théories […] Tous les fantômes sont issus d'histoires fragmentées, et exigent que quelqu'un reprenne le cours de leur histoire, quel qu'en soit l'esprit, et se fasse le témoin de leurs malheurs silencieux »[608].

Dès l'apparition de Lloyd, cependant, le film met l'accent sur le caractère constructif, et non pas reconstructif, de l'activité herméneutique de Jack. Loin d'essayer de percer le mystère des fantômes, celui-ci semble inventer leurs personnages en leur conférant un certain nombre de caractéristiques dont nous avons vu qu'elles traduisent une subjectivité déterminée par Hollywood (Lloyd est un personnage de film noir, Grady un personnage de comédie, etc). La construction herméneutique à laquelle se livre Jack semble même donner corps à des fantômes qui se délectent de jouer les rôles que leur attribue le protagoniste. Nous l'avons vu, un trouble persiste quant à la nature des fantômes, qui paraissent prendre corps en se conformant aux projections subjectives des personnages (ils sont des *stock characters* hollywoodiens pour Jack, des fantômes de bandes dessinées pour Wendy et de simples illusions cauchemardesques pour Danny qui, grâce à Tony, parvient à les faire disparaître).

Le caractère surinterprétatif de la relation de Jack aux fantômes se caractérise par le fait qu'il y a, chez lui, construction herméneutique. Wendy ou Danny voient peut-être les fantômes selon leurs biais subjectifs propres, mais ils ne leur confèrent pas d'identité factice. Jack, en revanche, résiste à la terreur intellectuelle que pose l'existence irrationnelle de ces êtres en les comprenant à travers la projection d'une grille de lecture dont le caractère artificiel et factice est, pour le spectateur, source d'une terreur véritable. Pour Jack, au contraire, la présence de Lloyd n'a rien de troublant : il est derrière un bar et est donc barman. Cette projection d'une grille de lecture simpliste lui permettant de faire sens d'une réalité trop complexe et irrationnelle renvoie à l'attitude surinterprétante telle que nous l'avons définie précédemment. William Wimsatt Jr et Monroe C.

[608] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.47.

Berdsley considèrent par exemple que la surinterprétation survient lorsque spectateurs ou lecteurs projettent une *intentio lectoris,* souvent préalablement constituée, sur une œuvre, afin de déceler dans l'*intentio operis* les traces d'une *intentio auctoris* : en d'autres termes, le surinterprétant projette dans l'œuvre sa propre grille de lecture établie en amont, et la confond avec l'intentionnalité réelle du créateur[609].

De plus, le caractère simpliste de la projection herméneutique de Jack lui apporte le repos intellectuel d'une lecture englobante permettant de faire sens de tous les mystères du film (et ce alors que le caractère grotesquement déplacé d'une telle interprétation est, comme nous l'avons vu, source de terreur pour le spectateur) : la famille du protagoniste est la source de ses souffrances, il est donc nécessaire de la corriger ; il ne pourra accomplir correctement son travail qu'à partir du moment où ses proches ne le gêneront plus. Les fantômes, perçus comme autant de projections simplistes, poussent ainsi le personnage vers une lecture simplifiée et distordue d'une réalité qui ne se conforte ouvertement pas à une telle grille interprétative. Ce délire herméneutique est au cœur de la descente de Jack dans la monstruosité, *Shining* suggérant ainsi que le refus, propre à toute approche surinterprétative, d'affronter la complexité du réel et les limites de la cognition humaine, est responsable des véritables dangers pour les personnages, que les mystères de l'Overlook n'ont fait que manifester. Paradoxalement, le modèle d'attitude surinterprétative de *Shining* n'offre par conséquent aucune interprétation complexe fondée sur l'analyse de certains détails presque imperceptibles au commun des mortels : loin d'être une dynamique de complexification, elle est dépeinte comme une tentative acharnée de simplifier la réalité en lui imposant à tout prix une grille de lecture uniforme permettant de réinterpréter le réel tel un ensemble uni et stable. Après avoir été présenté comme un personnage dont l'activité cognitive débordante échoue, Jack, modèle herméneutique paranoïaque, évoque la surinterprétation comme un acte fondamentalement régressif, un désir d'imposer une grille de lecture simpliste à un monde qui ne s'y prête pas.

Enfin, à l'instar de l'attitude surinterprétative, l'ambition de Jack, nous l'avons vu, est source d'une gratification narcissique. Le protagoniste souhaite, après avoir accompli sa mission, gagner sa place au centre d'une société fantomatique admirative et reconnaissante. La façon dont il semble désireux de se fondre dans la volonté surplombante à laquelle il obéit évoque la dynamique propre

[609] Wimsatt William Jr. et Beardsely Monroe C., *L'illusion de l'intention,* in Lories Danielle (éd.), *Philosophie analytique et esthétique.* Paris : Klincksieck, 2004, pp.223-238.

aux spectateurs paranoïaques, désireux de partager la gloire de l'auteur de *Shining* en perçant ses secrets : le rapport diégétique entre personnage et instance supérieure est ainsi à l'image du rapport qu'entretient le spectateur paranoïaque avec le grand imagier et, au-delà, avec la présence tutélaire de Kubrick lui-même. Cependant, nous avons vu que loin d'obtenir la gratification promise, l'obéissance de Jack aux fantômes fait de lui leur esclave. La réflexion méta-herméneutique de *Shining* suggère ainsi que tout herméneute paranoïaque risque de devenir l'esclave du puzzle interprétatif sans issue qu'il s'évertue à résoudre. Le film dépeint par conséquent une dynamique de résistance face à la posture herméneutique qu'il semble par ailleurs promouvoir, en incluant un modèle spectatoriel défaillant : face à l'humilité intellectuelle qu'impose l'Overlook, la résistance de Jack le fait sombrer dans une folie meurtrière qui devient la véritable source de terreur du film. *Shining* se présente alors comme un défi lancé aux spectateurs. Quiconque se laisser aller à chercher à tout prix à trouver le centre de son dédale herméneutique, suggère-t-il, risque, à l'instar de Jack, d'y rester coincé à tout jamais.

A l'inverse, le personnage de Danny offre un modèle diégétique de spectateur idéal, bien que frustrant : en effet, il ne donne jamais d'interprétation permettant de concurrencer la lecture simpliste de Jack. Les mystères transcendants que sont l'existence des fantômes ou les perceptions extra-sensorielles de l'enfant ne sont jamais rationnalisés par celui-ci, et demeurent pour lui une source d'ébahissement. Cette absence de rationalisation permet néanmoins à Danny de conserver un rapport plus juste aux fantômes de l'Overlook. L'enfant ne construit jamais d'interprétation erronée quant à leur nature ou à la nature de ses dons, et conserve une attitude plus spontanée face aux menaces fantomatiques de l'hôtel. Tout au long du film, il perçoit les fantômes tels des éléments dangereux, mais également transcendants : chacune de ses rencontres avec eux provoque en lui des réactions suggérant qu'il conçoit ces êtres comme des manifestations supra-rationnelles, dépassant les limites de la cognition humaine. Lors des manifestations de son Shining, l'enfant perd connaissance, tandis que, lorsqu'il rencontre les jumelles dans l'Overlook, il perd tout réflexe psychomoteur, tremble et finit par fermer les yeux, autant de réactions suggérant une confrontation qui dépasse ses capacités analytiques (***ill.05***). Ces réactions, semblables à celles de Bowman lors de son « trip » intersidéral à travers l'univers dans *2001,* traduisent ainsi un rapport spontané de l'enfant aux phénomènes dépassant sa capacité de compréhension, là où Jack résiste et sombre dans une dynamique de surinterprétation.

Une telle humilité cognitive se traduit également par un rapport autre au dédale de l'Overlook. L'immensité labyrinthique de l'hôtel est pour l'enfant une source de plaisir ludique. Loin de chercher à atteindre un centre, Danny aime à se perdre dans les innombrables fausses pistes et recoins de l'Overlook, dont il ne cesse de parcourir les bifurcations en tricycle. Lorsque le danger survient, le gigantisme de l'hôtel devient un atout pour l'enfant, qui profite de sa petitesse pour se dissimuler dans chaque recoin et se faufiler par les plus infimes interstices (il s'échappe notamment à travers la fenêtre de sa salle de bain, puis se cache dans un meuble de cuisine). Danny joue à se perdre dans le labyrinthe, et dépeint ainsi, à travers l'analogie entre spatial et cognitif, un modèle spectatoriel idéal, s'amusant à parcourir le rhizome herméneutique qu'est *Shining,* non dans le but d'y découvrir quelque clé de lecture permettant d'en clôturer le sens, mais pour jouir de la prolifération d'effets de sens polymorphes qui jaillissent à chaque bifurcation, avant que leurs limites ne se dévoilent à l'arrivée d'une nouvelle impasse nécessitant la formation d'hypothèses inédites, dans un jeu d'exploration spatio-herméneutique ininterrompu. Un spectateur suivant le modèle herméneutique établi par Danny jouira ainsi du plaisir intellectuel associé à la construction de pistes interprétatives, tout en se laissant entraîner dans une prise en compte réflexive des limites intrinsèques de la cognition humaine, considérées non plus comme une entrave mais comme une source de plaisir intellectuel infini, plaisir qui émerge de la confrontation d'un cerveau à une réalité qui le dépasse. En d'autres termes, accepter la terreur provoquée par le vertige du labyrinthe devient, selon le modèle de lecture offert par Danny, la condition *sine qua non* de toute jouissance intellectuelle.

- Une herméneutique des traces de neige

Fort de ses précédentes explorations ludiques du labyrinthe, Danny parvient à y piéger son père et à s'en sortir indemne. Poursuivi par Jack qui suit ses traces de pas dans la neige, l'enfant décide d'utiliser ces marques à son avantage, et rebrousse chemin (en prenant soin de marcher à reculons dans ses propres empreintes), avant de se cacher dans une bifurcation, et de n'en sortir qu'après le passage de son père. Il lui est alors aisé de retrouver son chemin vers la sortie, tandis que Jack s'avance toujours plus profondément dans les méandres du dédale, et finit par y mourir de

froid. A nouveau, le succès de Danny indique la posture herméneutique du spectateur idéal : au lieu de chercher le centre du labyrinthe, il décide d'utiliser ses innombrables bifurcations à son avantage, avant de rebrousser chemin. L'enfant s'approprie ainsi la complexité du dédale plutôt que d'essayer d'en résoudre l'énigme. Ce faisant, il développe une intelligence lui permettant de se jouer de son père et de le vaincre. La fin de la séquence (qui annonce la fin du film) coïncide avec la sortie de l'enfant du labyrinthe, suggérant que le spectateur idéal se doit lui aussi de s'extirper des méandres herméneutiques conjurés par *Shining* : à trop s'aventurer dans ses profondeurs dans l'espoir d'en faire sens, le spectateur paranoïaque risque de s'enfermer dans un piège éternel, à l'image de Jack qui, lui, semble à jamais coincé dans le labyrinthe (***ill.06***).

En tombant dans le piège de Danny, Jack se laisse entraîner dans le leurre de « l'illusion référentielle » qui, explique Loig Le Bihan via le concept forgé par Michael Riffaterre, attend tout interprète paranoïaque : «Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire »[610]. Pour Le Bihan, de nombreuses surinterprétations tombent dans le piège de l'illusion référentielle : beaucoup d'herméneutes confondent ainsi réalité et représentation (un message sur le monde réel, telle l'admission du faux alunissage, serait par exemple dissimulé dans *Shining*) et mélangent également la représentation et son interprétation, présentant tel un fait avéré de la représentation ce qui découle en réalité d'une construction interprétative (tel le fait qu'une photo de skieur dans le bureau d'Ullmann évoque la figure du minotaure, comme l'affirme l'un des exégètes de *Room 237*).

Or, en suivant aveuglément les traces de son fils, Jack tombe également dans le piège (mortel) de l'illusion référentielle. Il confond la représentation que sont les traces de pas avec la marque d'une réalité (ces traces représentent forcément le passage de Danny) : le film construit ainsi un questionnement méta-filmique incitant le spectateur à prendre garde à l'illusion de réalité propre au cinéma, tel que nous l'avons étudié au chapitre précédent. Ce faisant, Jack confond également représentation et interprétation : persuadé que les traces de Danny correspondent à la représentation de son parcours, il ne prend pas soin de méditer sur la possibilité du caractère construit d'une telle association (les traces de pas pouvant également être interprétées différemment, notamment comme une fausse piste élaborée sciemment par l'enfant). Incapable de

[610] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.222.

constater le caractère construit de son interprétation, Jack ne parvient pas à envisager d'autres scénarios possibles et s'engouffre dans le piège tendu par son enfant qui, à l'instar du grand imagier, est devenu, au terme de sa propre expérience d'interprète idéal, capable de jouer de la polysémie propre à toute représentation pour mener les herméneutes vers une fausse piste. Au lieu d'essayer en vain de résoudre l'énigme du labyrinthe, Danny semble donc avoir pu tirer profit de sa complexité pour devenir un expert dans la manipulation des signes.

Selon le sémiologue Charles Sanders Pierce, il existe trois grandes catégories de signes : le symbole, l'icône et l'index. Peter Wollen propose une définition succincte de ces trois termes. L'icône est « un signe qui représente son objet par similarités avec lui ; la relation entre le signifiant et signifié n'est pas arbitraire, mais de ressemblance ou de similarité »[611], tandis que l'index est « un signe existentiellement lié à l'objet qu'il représente »[612], et que le symbole « correspond à un signe arbitrairement [associé à son objet] »[613]. Selon Wollen, le cinéma est avant tout un art iconique (le signifiant ressemble au signifié, soit le profilmique) et indexical (un film est une trace matérielle du profilmique auquel il renvoie)[614]. Ce constat mène Wollen à rappeler la nature évasive de toute interprétation filmique, car l'iconique « est mouvant et élusif […] il n'existe aucun code objectif [pour l'interpréter] »[615]. Selon Laura Mulvey, le cinéma est essentiellement indexical, ce qui, à nouveau, incite à la prudence herméneutique :

> En tant qu'index, le cinéma est élusif […] la réalité matérielle même de l'index crée de l'incertitude […] tout objet matériel provoque, ou devrait provoquer, de l'incertitude quant à notre capacité à l'interpréter. L'index est la trace matérielle de quelque chose et puisque le sens qu'on lui confère dépend essentiellement de signes secondaires (iconiques et symboliques), il est aisément surinterprété ou trahi.[616]

Définissant à son tour les signes indexicaux, Mulvey cite les traces de pas comme exemples représentatifs d'un index, soit une trace matérielle représentative du signifié[617]. Ces réflexions sémiotiques mettent ainsi en exergue la valeur méta-filmique des empreintes grâce auxquelles Danny tromphe son père. Modèle spectatoriel de l'attitude surinterprétative, Jack meurt de n'avoir pas pris garde à la confusion herméneutique propre à l'index, indiquant ainsi aux spectateurs les

[611] Wollen Peter, *Signs and Meaning in the Cinema.* New Haven: Indiana University Press, 1973, p.122.
[612] *Ibid.*
[613] *Ibid.,* p.123.
[614] *Ibid.,* p.140.
[615] *Ibid.,* p.152.
[616] Mulvey Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image.* Londres : Reaktion, 2005, p.10.
[617] *Ibid.,* p.9.

dangers proprement cinématographiques de l'illusion référentielle. *Shining* met donc en scène la nécessité d'une réflexion méta-herméneutique : toute interprétation doit être interrogée et soumise à réflexion critique, sous peine de sombrer dans les affres de la surinterprétation. En prévenant des dangers de l'interprétation filmique, l'œuvre dépeint la nécessité d'accepter les limites de toute capacité herméneutique et, par conséquent, les limites de la cognition humaine qui, dans son désir de cohérence et de clôture, tend à simplifier la complexité polymorphique et transcendante du réel et de ses mystères.

- Le double modèle herméneutique de *Shining* : une surinterprétation méta-herméneutique ?

Au terme de cette analyse, une réflexion s'impose. En affirmant que *Shining* inclut deux modèles spectatoriels, construisant ainsi une réflexion méta-herméneutique subtile qui impose aux spectateurs de constater la tentation d'une clôture sémantique rationaliste, tout en les incitant à résister à une telle impulsion dépeinte comme dangereusement simplificatrice, ne projetons-nous pas notre propre *intentio lectoris* sur un film si ouvert qu'il accueille allègrement une myriade d'interprétations ? Avons-nous déplacé, en des termes méta-herméneutiques, la dynamique de surinterprétation que nous avons analysée ?

Nous avons cependant essayé de démontrer, en accord avec les principes évoqués par Bordwell, qu'une telle lecture ne repose pas sur quelques détails incongrus mais fait état d'une cohérence globale, cohérence en harmonie avec le récit filmique explicite qui dépeint les affres d'un aspirant écrivain et de sa famille, confrontés au surgissement de l'irrationnel. Ajoutons qu'une telle analyse s'accorde également avec l'*intentio auctoris* chère à Hirsch, puisque Kubrick évoqua à plusieurs reprises l'attitude surinterprétative de certains de ses spectateurs. « On peut mal interpréter à peu près tout »[618], expliqua-t-il à Michel Ciment lors de la sortie de *Shining*, « en général pour conforter le point de vue qu'on a déjà […] je me demande combien de gens ont changé de point de vue au contact d'une œuvre d'art »[619]. La déclaration du cinéaste indique la prise en

[618] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.196.
[619] *Ibid.*

compte d'une attitude de résistance que peut avoir le spectateur face aux enjeux herméneutiques posés par une œuvre d'art. De même, l'artiste déclare, lors de la même interview, la nécessité de s'attarder, dans les films fantastiques, sur la réaction provoquée par la confrontation aux mystères de l'irrationnel : « On doit prendre conscience des limites de la rationalité pure et aussi tenir compte des sentiments qu'éprouvent les gens face aux éléments étrangers à cette rationalité »[620].

Intentio Operis et *Intentio Auctoris* concourent donc à suggérer que *Shining* élabore un discours méta-herméneutique qui affine les interrogations, ouvertes dans *2001*, quant aux limites de la rationalité*,* en mettant l'accent sur la dynamique de résistance herméneutique du père, modèle paranoïaque désireux de rétablir une grille de lecture simpliste face à un monde débordant de bribes de sens opaques et rhizomatiques. Jack devient ainsi l'incarnation diégétique d'un modèle de spectateur défaillant, rappelant le concept de lecteur naïf qui, selon Umberto Eco, peut être envisagé par un texte au même titre que le lecteur idéal[621]. Les divers herméneutes paranoïaques ayant sombré dans la surinterprétation de *Shining* suivent ainsi un parcours envisagé par le film lui-même comme les affres labyrinthiques de la pensée dans lesquelles risquent de s'engouffrer tout spectateur refusant de faire face aux limites de la rationalité. Le personnage de Danny offre, par contraste, un modèle spectatoriel d'humilité cognitive face aux mystères de l'irrationnel qui, à l'instar de Bowman dans *2001,* démontre les potentialités d'une subjectivité à même de transcender le carcan de la rationalité, potentialités qui se manifestent en l'occurrence à travers le don du « shining » puis par le biais de sa capacité à manipuler les signes à son avantage.

Enfin, une telle lecture se justifie de par la cohérence du discours méta-herméneutique du réalisateur tout au long de sa filmographie. En effet, le troisième film puzzle du cinéaste, *Eyes Wide Shut,* clôture ce trio en poursuivant la réflexion quant aux limites de la cognition humaine et la résistance narcissique que représente la tentation de la surinterprétation.

[620] *Ibid.*
[621] Eco Umberto, *Les limites de l'interprétation.* Paris : Le Livre de poche, 1994, p.36.



Ill.01 : Profondeur de champ et surexposition entraînent une profusion de détails potentiellement chargés de sens



Ill.02 : La surcharge de détails offre une potentialité sémantique infinie



Ill.02 (suite)



***Ill.03 : Une multiplicité de centres névralgiques potentiels souligne la dynamique rhizomatique de* Shining**



Ill.04 : Le cerveau en surchauffe de Jack



Ill.05 : Les perceptions fantomatiques de Danny, un événement transcendant que l'enfant ne peut intellectualiser



Ill.06 : Les traces de pas dans la neige, une affaire d'interprétation qui marque la victoire du fils sur son père

1.2.3. *Eyes Wide Shut,* hermétisme et paranoïa

- Francs-maçons, rosicruciens et scientologues : les dénonciations secrètes de Kubrick

Le dernier film de Stanley Kubrick dépeint les mésaventures d'un individu face à une mystérieuse société secrète au sein de laquelle des hommes parmi les plus puissants du monde s'adonnent à des rituels érotico-ésotériques. Il n'en fallut pas plus pour que de nombreux spectateurs complotistes considèrent le film lui-même comme un objet ésotérique, qu'il s'agit de creuser dans l'espoir d'y déceler divers messages secrets dissimulés. La plupart considèrent qu'*Eyes Wide Shut* dissimule une dénonciation de l'état du monde réel, qui serait dominé par une organisation secrète et maléfique dont le génial Kubrick aurait percé à jour l'existence. Le site complotiste *vigilantcitizen.com* offre par exemple une longue analyse d'*Eyes Wide Shut* qui, selon l'auteur (anonyme), révèle les pratiques cabalistiques des élites mondiales (l'analyse va notamment jusqu'à comparer les participants masqués de l'orgie à diverses personnalités réelles, tels le prince Charles d'Angleterre et sa femme, montrés arborant un masque vénitien sur une photographie apposée à une illustration tirée du film)[622]. Le titre du film, affirme l'auteur, s'adresse aux spectateurs refusant de voir en face la réalité de notre monde. Cette analyse, comme de nombreuses autres surinterprétations du film, étaye son argumentaire quant au message caché d'*Eyes Wide Shut* en s'appuyant sur le décès du cinéaste, survenu au moment même où il finissait la post-production du film. Selon les complotistes, il ne peut s'agir d'une coïncidence : le réalisateur ne peut qu'avoir été tué par la secte qu'il dénonçait dans son film[623]. Ainsi, les stratégies médiatiques qui permirent à Kubrick de façonner une persona de génie démiurgique ayant éliminé toute notion de hasard semblent avoir tant stimulé l'esprit interprétatif de certains spectateurs que même la mort de l'artiste parut ne pouvoir être que le résultat d'une intentionnalité.

[622] Anon., *The Hidden Messages in '*Eyes Wide Shut', 2013. https://vigilantcitizen.com/moviesandtv/the-hidden-and-not-so-hidden-messages-in-stanley-kubriks-eyes-wide-shut-pt-i/ (dernière visite le 15/11/2018)
[623] *Ibid.*

Si l'analyse citée ci-dessus ne nomme pas explicitement la secte dénoncée par *Eyes Wide Shut*, d'autres y voient une dénonciation des groupes occultes qui, depuis des décennies, alimentent les fantasmes des théories du complot. Selon une vidéo diffusée sur Youtube, *Eyes Wide Shut* lève le voile sur un complot des Illuminati, groupe que l'auteur associe aux francs-maçons (la forme des rideaux de la fenêtre devant laquelle se déshabille Alice lors de la première scène renverrait à la pyramide maçonnique), aux Rosicruciens, aux Juifs ou encore aux Scientologues (ces deux dernières interprétations reposent à nouveau sur des éléments extra-diégétiques, puisque le cinéaste était d'origine juive et que Tom Cruise, ainsi que Vivian Kubrick, sont scientologues)[624]. Une autre vidéo (visionnée plus de 239 000 fois au moment où nous écrivons) affirme que le film dénonce une société secrète américaine via une analyse numérologique basée sur la récurrence du chiffre 13[625]. Si les exégètes de *Shining* se fondent parfois sur des arguments extra-filmiques pour étayer leurs analyses, les surinterprétations d'*Eyes Wide Shut* se caractérisent ainsi par la dominance d'une pensée complotiste focalisée sur la révélation d'une vérité extra-filmique : seule importe la dénonciation du monde réel, véritable clé de lecture que l'auteur aurait dissimulé sous les atours d'un film de fiction. La plupart des analyses affirmant que l'œuvre de Kubrick fut tout entière tournée vers la dénonciation d'un complot (tel l'article du site *saturndeathcult.com* où l'auteur affirme que le cinéaste cherchait à révéler l'existence d'une secte occulte basée sur la « pédophilie et le projet d'un rituel de transformation de l'espèce humaine »[626]) fondent immanquablement leur analyse sur *Eyes Wide Shut,* essentiellement sur l'orgie de Somerton.

La capacité du film à attirer de telles surinterprétations indique que la réflexion méta-herméneutique de ce dernier se focalise sur la paranoïa, le complot et l'occulte. Ces divers éléments déterminent invariablement toute interprétation de l'œuvre, alors même que celle-ci revêtait initialement les apparences d'un thriller érotique explorant la sexualité d'un couple contemporain. L'iconographie ésotérique qui domine la scène de l'orgie suggère que ces surinterprétations ne furent pas fortuites mais résultent, à nouveau, d'une *intentio operis* prenant en compte les

[624] Anon., *Kubrick & the Illuminati,* 2015. https://www.youtube.com/watch?v=MSiP74TAdZU (dernière visite le 16/11/2018).
[625] Anon., *Eyes Wide Shut – New World Order Occult 666,* 2011. https://www.youtube.com/watch?v=H5YI6q90DAI (dernière visite le 16/11/2018).
[626] Anon., *Kubrick and the Saturn Death Cult.* http://saturndeathcult.com/crimes-of-the-saturn-death-cult/stanley-kubrick-and-the-saturn-death-cult/ (dernière visite le 16/11/2018).

stratégies interprétatives développées par un spectateur paranoïaque. Cette *intentio* se manifeste notamment à travers le personnage de Bill, modèle spectatoriel d'herméneute paranoïaque.

- Bill, de la jalousie à la paranoïa : vers la perte de photo-logie

Alessandro Giovanelli résume la façon dont Bill agit tel un modèle, qui incite le spectateur à développer des stratégies interprétatives comparables aux siennes :

> C'est précisément de par l'incertitude de notre expérience, incertitude comparable à celle de Bill, que le film nous invite à adopter les perspectives cognitives et conatives du protagoniste. Nous imaginons les questions que se posent Bill, ses croyances, ses doutes, ainsi que ses désirs et ses jugements. Comme lui, nous nous évertuons à trouver un fil cohérent, capable de donner sens aux événements, et expérimentons notre propre sentiment de frustration.[627]

Contrairement à Jack dans *Shining,* Bill, au début d'*Eyes Wide Shut,* n'indique nullement une quelconque prédisposition à la paranoïa. Nous l'avons vu, c'est la révélation d'Alice qui agit tel un électrochoc et qui pousse le personnage à remettre en cause toute sa vision du monde. Jusqu'à ce moment, Bill semble évoluer dans un monde connu, compris et maîtrisé. Ses interactions avec d'autres personnages révèlent même une certaine autosuffisance, excluant tout questionnement paranoïaque du monde et de ses mystères. Qu'il s'adresse à la baby-sitter ou aux modèles avec lesquels il flirte, Bill laisse entrevoir une subjectivité confortée dans la position d'autorité savante qui est la sienne par ses interlocuteurs. Son autosatisfaction paraît notamment reposer sur le statut que lui confère son métier de médecin, statut, reconnu socialement, de connaissance et d'expertise. Cette position est particulièrement flagrante lorsque le protagoniste retrouve son vieil ami Nick Nightingale, ancien étudiant de médecine ayant abandonné ses études pour devenir pianiste : Bill appelle Nick par son nom de famille (« Nightingale, Nick Nightingale »), tel un professeur s'adressant à un élève, puis l'entraîne d'une main sur l'épaule qui, si elle traduit un geste amical, témoigne aussi d'une supériorité hiérarchique (***ill.01***). « Je n'ai jamais compris pourquoi tu as lâché [les études] », lui dit-il après lui avoir assuré, d'un sourire profondément satisfait, que lui-même ne s'en sortait

[627] Giovannelli Alessandro, "Cognitive Value and Imaginative Identification : The Case of Kubrick's 'Eyes Wide Shut'", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 68, N°04, 2010, p.356..

« pas trop mal ». Cette autosatisfaction exprime ainsi l'absence de doute d'un personnage conforté dans sa position de réussite sociale par son métier.

La découverte du secret dissimulé par sa femme transforme le héros en un modèle herméneutique paranoïaque. Les angoisses sexuelles de Bill modifient ses schèmes cognitifs en faisant naître en lui le désir de compréhension d'un monde face auquel il découvre l'étendue de son ignorance. Selon Adam Phillips, jalousie et paranoïa sont des sentiments intimement liés : « la paranoïa, c'est l'attitude de surinterprétation au service de la survie ; la jalousie sexuelle, un essai de saisie quand on ne saisit pas »[628]. La découverte des pensées adultères d'Alice forcent Bill à contempler les limites de sa propre cognition qui, nous l'avons vu, butte sur une subjectivité d'autrui inconnaissable car impénétrable. Le désir frustré qu'a Bill de visualiser le fantasme entretenu dans le passé par sa femme suggère que celui-ci soufre désormais d'une jalousie qui, semblable à celle décrite par Phillips, est avant tout liée à l'impossibilité de tout connaître d'autrui :

> Il arrive que l'on connaisse les goûts alimentaires des gens, leur couleur préférée, ce qu'ils aiment, et ce qu'ils détestent en matière d'art. Ce sont des choses à notre portée. Mais, en somme, cela fait peu (ce que suggèrent les auteurs de la modernité que sont Freud et Cavell). Toute cette connaissance des autres révèle le peu de choses que la connaissance peut pour nous et, en vérité, tout le tourment que nous devons aux autres.[629]

Le visage d'Alice agit tel le monolithe de *2001,* puisqu'il pousse Bill à constater l'échec de l'herméneutique à pénétrer le mystère opaque qu'est désormais sa femme. Le mystère intime quant à la vérité que recèle l'Autre, par-delà les masques, est renforcé par la persona de Nicole Kidman, dont Pam Cook affirme qu'elle se caractérise par une sensation « d'inaccesibilté »[630]. La quête de savoir dans laquelle se lance Bill souligne ainsi le caractère de modèle spectatoriel que revêt celui-ci, puisqu'elle fait écho au rapport entretenu par le public avec la star qu'est Nicole Kidman, dont l'image est omniprésente mais dont l'intériorité n'en est que plus élusive[631]. A l'instar du monolithe, le mystère insondable que représente désormais ce visage irrigue le monde du protagoniste de ses mystères, si bien que toute la diégèse paraît alors receler quelque secret inaccessible.

---

[628] Phillips Adam, *op. cit.,* 2013, p.92.
[629] *Ibid.,* p.98.
[630] Cook Pam, *Nicole Kidman.* Londres : Palgrave, BFI, 2012, p.22.
[631] Cook analyse la façon dont les fans de l'actrice se ruent sur des magazines populaires qui entretiennent l'illusion de connaître intimement Nicole Kidman. *Ibid.,* p.83.

Après avoir constaté les limites de la connaissance intersubjective, le héros est entraîné dans une série de confrontations renforçant le caractère mystérieux de la psyché humaine et des passions sexuelles qui l'animent (une déclaration d'amour à la suite d'un deuil, une fille se prostituant dans l'arrière-boutique de son père, la rencontre avec une prostituée étonnamment maternelle) le menant, et les spectateurs avec lui, à faire face aux mystères insolubles d'un monde aux rouages incompréhensibles. La trajectoire poursuivie par Bill (d'une certitude intellectuelle à sa remise en cause via une obsession jalouse, puis au développement d'une relation paranoïaque au monde) entraîne par conséquent les spectateurs, qui partagent sa perception du monde diégétique, à aiguiser leur appétence interprétative afin d'essayer, avec le héros, de restaurer la stabilité sémantique d'un monde dont les fondements logiques et sûrs semblent s'être effondrés.

En tant que modèle spectatoriel, Bill est par conséquent un focalisateur redoutable, capable d'entraîner même les spectateurs les plus réticents dans un rapport paranoïaque au monde. En effet, il réagit à la remise en cause de la compréhensibilité du monde en se transformant en herméneute déterminé à faire sens du mystère qui l'entoure. De plus, l'évolution herméneutique du personnage fait écho à celle des spectateurs, qui se voient contraints de réadapter leur posture herméneutique tandis que le film s'éloigne du pacte audiovisuel initialement construit autour d'un principe de stabilité sémantique : *Eyes Wide Shut* évolue en alternant entre les divers modèles de rapport à l'image que façonna le cinéma au cours du XXe siècle.

Les premières séquences d'*Eyes Wide Shut* (dans l'appartement des Hasford et chez Ziegler) font en effet songer à l'âge d'or du cinéma classique hollywoodien, et introduisent ainsi un rapport à l'image inspiré de ce cinéma. Les influences formelles et esthétiques de Max Ophüls et d'Ernst Lubitsch plongent les spectateurs dans un univers glamour et féerique construisant un horizon d'attente semblable à ceux des grandes comédies américaines des années 1930, aspect renforcé par la réunion du couple de stars hollywoodiennes (Tom Cruise et Nicole Kidman), dont l'aura rappelle celle des grands couples ayant marqué la comédie romantique classique (Clark Gable et Claudette Colbert, Cary Grant et Katherine Hepburn, etc). La soirée chez Ziegler, riche personnage juif joué par une figure du cinéma (Sydney Pollack) dont le somptueux appartement est peuplé de personnages influents, de mannequins, de playboys et de prostituées, renvoie également à l'âge d'or hollywoodien en faisant écho aux extravagantes soirées qu'organisaient les grands magnats des studios (eux-mêmes souvent d'origine juive), telles qu'immortalisées par divers films ayant pour

sujet Hollywood, comme *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain,* Gene Kelly et Stanley Donen, 1952), *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard,* Billy Wilder, 1950) ou, plus récemment, *Café Society* (Woody Allen, 2016). Or, selon Serge Daney, le cinéma classique se caractérise par un rapport photo-logique à l'image cinématographique, soit le fait de « confondre vision et connaissance »[632] : le monde dans lequel évoluent les personnages fait sens et tout mystère ne peut être qu'un secret caché sciemment (qu'il suffit de faire éclater au grand jour pour que le monde devienne à nouveau compréhensible et stable). Le modèle spectatoriel défini par les séquences d'ouverture d'*Eyes Wide Shut* renvoie par conséquent à une vision du monde inaltérable, fondée sur la certitude implicite que tout ce qui apparaît dans le champ est de l'ordre du connu ou, du moins, du connaissable. Après l'aveu d'Alice, la remise en cause des certitudes intellectuelles de Bill s'accompagne ainsi de la réfutation du modèle spectatoriel défini précédemment : le monde visible n'est plus synonyme de connaissance et de stabilité, puisque derrière les traits de femme modèle d'Alice se dissimulait une autre, secrète, méconnaissable. Dès lors, nous l'avons vu, les personnages semblent dissimuler une subjectivité inaccessible et le visible lui-même semble dissimuler un hors-champ plus réel mais inaccessible. L'aveu d'Alice agit donc tel un écho intra-diégétique à la rupture du pacte photo-logique qui, selon Jean-Baptiste Thoret, marqua le cinéma américain à la suite de l'assassinat de John Kennedy, et qui

> porta un coup fatal au principe de transparence sur lequel était fondé le cinéma hollywoodien classique et, plus largement, à une idéologie du visible supposant l'adéquation parfaite entre la perception des phénomènes et leur compréhension. Auparavant, il suffisait de voir pour savoir et la vérité apparaissait dans l'image même[633].

L'horizon d'attente du public (désireux d'observer les aventures érotiques des deux stars les plus glamour de Hollywood, selon un schéma générique apparemment inspiré de la comédie hollywoodienne classique), ainsi que le modèle spectatoriel défini, dans la première séquence d'*Eyes Wide Shut,* en accord avec cet horizon d'attente, se trouvent ainsi trahis par la révélation d'Alice, qui projette le spectateur dans un rapport à l'image opaque. Ce changement inattendu accentue le désir herméneutique d'un spectateur désireux de redonner son sens au visible, celui-ci se rapprochant ainsi soudainement, et à l'encontre de l'horizon d'attente générique précédemment établi, du modèle instauré par les films de complot qui marquèrent les années 1960 et 1970, tels *Un*

[632] Daney Serge, *op. cit.*, 1983, p.172.
[633] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 2003, p.39.

crime dans la tête (*The Manchurian Candidate,* John Frankenheimer, 1962) ou *A cause d'un assassinat* (*The Parallax View,* Alan J. Pakula, 1974).

Ainsi, après avoir brièvement goûté au confort de la certitude intellectuelle associée à un cinéma photo-logique, les spectateurs, assistant, avec l'aveu d'Alice, au bouleversement de cette même certitude chez Bill, sont entraînés dans un univers cinématographique où le pacte photo-logique est rompu. Cette rupture du pacte fait également dérailler le récit d'*Eyes Wide Shut,* qui, en suivant les déambulations nocturnes de Bill, s'écarte du schéma narratif propre à la comédie de remariage et se focalise sur le rapport qu'entretient le protagoniste à un univers devenu opaque, fourmillant désormais de signes mystérieux face auxquels « grande est la tentation de construire l'interprétation parfaite qui ferait que l'œuvre ne serait plus qu'un message crypté rendu transparent », comme l'explique Chion[634]. Tentation qui va par conséquent de pair avec l'ambition herméneutique de Bill.

- Surdétermination du visible, incongruités et répétitions

Le film multiplie alors les stratégies de surdétermination de l'audiovisuel, créant la sensation que chaque signe (chaque parole prononcée, chaque élément du décor, chaque bruit entendu) est potentiellement porteur d'un sens profond et secret. Deux stratégies principales de surdétermination se distinguent : l'incongruité et la répétition. Nous l'avons vu, Le Bihan explique que toute interprétation (et, *a fortiori,* toute surinterprétation) tend à partir d'un détail, dont la présence paraît si incongrue qu'elle suggère à l'herméneute qu'il s'agit d'un signe surdéterminé, doté d'un sens caché : « c'est pratiquement toujours par le détail […] que l'invention interprétative peut s'amorcer, pour peu que celui-ci ne soit pas trop vite 'rationnalisé' : naturalisé dans la fiction ou rectifié par le récit »[635]. Or, dans *Eyes Wide Shut,* d'innombrables éléments paraissent trop incongrus pour être aisément naturalisés (***ill.02***), qu'il s'agisse de détails visuels diégétiques (les noms de rue étranges) ou extradiégétiques (la présence d'une lumière bleutée lors de l'entrevue de

[634] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.475.
[635] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2018, p.222.

Bill avec Sally), de comportements incongrus (pourquoi Domino agit-elle avec une tendresse si maternelle, ou pourquoi Milich insiste-t-il pour que Bill observe son crâne dégarni ?) ou encore d'éléments sonores opaques (qu'a susurré la fille de Milich dans l'oreille de Bill, les paroles du mystérieux chant liturgique de l'orgie ont-elles un sens ?). Dans le monde d'inquiétante étrangeté dans lequel Alice a projeté son mari et les spectateurs, chaque personnage agit de façon quelque peu déplacée, entraînant le spectateur à guetter les moindres détails de toute nouvelle interaction sociale : les avances maniérées du réceptionniste gay semblent par exemple porteuses d'un sens caché qui dépasse toute rationalisation possible, car non seulement il est incongru d'envisager une telle audace de la part d'un individu sur son lieu de travail, mais de telles avances deviennent particulièrement déplacées au vu de la conversation qu'entretiennent les deux hommes (Bill s'enquiert des mésaventures de son ami Nick, les réponses du réceptionniste suggérant qu'il pourrait avoir été tué).

Cet exemple indique également que l'apparente surdétermination de chacun des signes d'*Eyes Wide Shut* est renforcée par une multitude de jeux d'échos et de répétitions diverses. En effet, le comportement du réceptionniste paraît d'autant plus incongru qu'il répète un certain nombre de motifs n'ayant cessé de ponctuer les aventures de Bill. L'obstination avec laquelle le personnage essaie de charmer Bill fait écho à celle dont fait preuve Marion Nathanson, mais également à l'insistance de Domino ou de la fille de Milich. Quant à l'incongruité d'un jeu de séduction ayant pour arrière-fond la mort et la disparition, elle rappelle la déclaration d'amour de Marion à côté du cadavre de son père, et préfigure l'attraction morbide de Bill pour le cadavre à la morgue. Au vu des préceptes herméneutiques formulés par Umberto Eco, la répétition de ces motifs accroît les chances de validité de toute interprétation les prenant en compte, celle-ci étant encouragée par un effet de cohérence textuelle globale. Or ce motif n'est qu'un exemple parmi les innombrables échos qui parsèment *Eyes Wide Shut,* et qui incitent les spectateurs à tisser des liens entre chaque événement afin d'essayer de mettre en lumière la cohérence sémantique implicite de l'œuvre : si le motif évoqué précédemment peut suggérer une interprétation psychanalytique (l'accointance d'Eros et de Thanatos mentionnée par Michel Ciment), d'autres répétitions indiquent des détails surdéterminés dont le sens s'avère plus obscur (que faire de la récurrence de l'arc-en-ciel, évoqué par les modèles chez Ziegler, puis représenté sur la devanture du magasin de costumes ?).

Les multiples répétitions de détails surdéterminés incitent les spectateurs à surinterpréter *Eyes Wide Shut,* tant la frontière séparant interprétations valides et paranoïaques se brouille : la plupart des herméneutes paranoïaques, à l'instar de ceux désireux de conserver des critères interprétatifs valides, fondent leurs analyses sur la constatation de récurrences jugées incongrues : ainsi, celle évoquée précédemment, faisant d'*Eyes Wide Shut* une dénonciation des élites mondialisées, prend appui sur la récurrence du motif de l'étoile qui, au lieu de ne renvoyer qu'à l'iconographie de Noël, ferait allusion à des symboles cabalistiques[636]. Celle suggérant une dénonciation des Illuminati asserte la récurrence du chiffre 13[637] : invalider de telles interprétations s'avère par conséquent une tâche complexe au vu de la prolifération de signes faisant écho à d'autres signes, dans un jeu de coïncidences troublant qui permet de supporter une multitude de lectures s'appuyant sur des exemples répétitifs. De plus, ne pouvant aisément être intégrés à une quelconque symbolique intra-filmique évidente, il est d'autant plus aisé, pour le spectateur, d'y voir un message codé renvoyant à une réalité extra-filmique que la présence tutélaire de Kubrick, nous l'avons vu, brouille d'ores et déjà la frontière séparant le monde fictionnel du monde réel.

Rajoutons que certains détails récurrents incitent non pas à l'élaboration d'une interprétation visant à reconstruire un message implicite, mais à l'élaboration d'une lecture permettant de faire sens de la diégèse. Ainsi, le nom de la prostituée Domino (qui évoque un costume traditionnellement porté lors du carnaval de Venise), ou la présence de masques africains dans son appartement (allusion aux masques de Somerton) suggèrent-ils que la jeune femme est liée au groupe occulte, voire même qu'elle est impliquée dans l'orgie ? Sa disparition mystérieuse indique-t-elle qu'il s'agit de la prostituée masquée qui se sacrifia pour sauver le héros lors de l'orgie, peut-être parce qu'elle se savait elle-même condamnée (elle serait atteinte du sida)?

Jusqu'à l'orgie, le mystère auquel Bill (et, avec lui, le spectateur) est confronté est d'ordre sexuel : les actions mystérieuses des personnages semblent déterminées par une logique sous-jacente étrange et inaccessible, que le protagoniste, à travers ses errances nocturnes, paraît désireux d'éclairer. Les diverses incongruités qui animent chacun de ses interlocuteurs indiquent des déterminismes pulsionnels complexes que Bill ne peut interpréter tant ces forces mystérieuses

[636] Anon., *The Hidden Messages in '*Eyes Wide Shut', 2013. https://vigilantcitizen.com/moviesandtv/the-hidden-and-not-so-hidden-messages-in-stanley-kubriks-eyes-wide-shut-pt-i/ (dernière visite le 15/11/2018)
[637] Anon., *Eyes Wide Shut – New World Order Occult 666,* 2011. https://www.youtube.com/watch?v=H5YI6q90DAI (dernière visite le 16/11/2018).

décident des agissements de chacun dans les ténèbres de leur inconscient. Nous l'avons vu, l'orgie marque une évolution puisqu'alors c'est le monde tout entier qui semble ne plus pouvoir être expliqué sans mettre à jour la société secrète et toute puissante, qui paraît en maîtriser les rouages. Dans un cas comme dans l'autre, les répétitions de signes incongrus et surdéterminés mettent en lumière l'existence d'une intentionnalité mystérieuse et transcendante (force psychologique dans un premier temps, puis entité humaine dans un second), responsable de la perte de photo-génie du monde, qu'il s'avère nécessaire d'essayer de déchiffrer.

- Paranoïa et intentionnalité mystérieuse

La sensation d'intentionnalité qui émane d'*Eyes Wide Shut* semble entièrement tournée vers le personnage de Bill. Confronté à un monde devenu opaque, celui-ci (à l'instar des spectateurs) est constamment en déficit informationnel face à d'autres personnages qui, eux, semblent à même de comprendre les forces mystérieuses qui le régissent. Même Alice paraît détenir un savoir qui échappe à son mari : lors de sa révélation, elle le provoque en l'accusant d'être attiré par les femmes lorsqu'il ausculte leur poitrine alors même que la journée précédente, une jeune femme séduisante avait effectivement été examinée, torse nu, par Bill (***ill.03***). Cette coïncidence incite le spectateur à inférer l'existence d'un pouvoir de déduction surnaturel de la part d'Alice. De même, outre Ziegler qui semble connaître tous les rouages de la société secrète à laquelle il appartient, de nombreux personnages paraissent détenir des informations que le protagoniste et le spectateur ignorent : qu'il s'agisse de la fille de Milich (dont la teneur du message qu'elle susurre à l'oreille de Bill demeure inconnue), de Nick Nightingale (qui, malgré la pédanterie initiale de Bill, se révèle finalement un guide puisqu'il apprend au héros l'existence de l'orgie) ou des modèles chez Ziegler (dont l'invitation à amener Bill « là où se termine l'arc-en-ciel » sonne comme une étrange et cryptique prophétie), tous semblent au fait d'une intentionnalité secrète régissant le monde, dont seul le héros n'aurait pas connaissance. Le pouvoir d'interprétation de certains personnages secondaires paraît extraordinaire : la prostituée masquée de Somerton reconnaît Bill, entièrement dissimulé par son déguisement, au premier coup d'œil (à l'inverse, l'identité de cette femme, nous l'avons vu, demeure problématique).

Avant-même qu'apparaisse la société secrète dont les membres semblent en effet déterminés à surveiller le héros pour l'empêcher d'en dévoiler l'existence, ce déficit informationnel et la prolifération de signes surdéterminés suggèrent que, selon les mots de McQuiston, « des forces sont mystérieusement rassemblées contre Bill »[638]. La multiplication de signes énigmatiques dans *Eyes Wide Shut* ancre ainsi ce film dans la tradition des films du complot, tel *Le testament du Dr Mabuse* de Fritz Lang (*Das Testament des Dr. Mabuse***,** 1933), dans lesquels, écrit Jean-Baptiste Thoret, « rien ne fait sens mais tout semble relié »[639]. Dans ces films, vivre, poursuit Thoret, « c'est alors enquêter. Atteindre le cœur du monde, là où tout se noue […] découvrir ce qui se trame en lui »[640].

Bill paraît en effet déterminé à atteindre le cœur du mystère qui l'entoure. Cependant, nous avons vu que ses déambulations à l'intérieur de Somerton marquent son incapacité à atteindre un quelconque centre, de lever le voile sur le mystère qui l'obsède, ce qui lui permettrait de comprendre les méandres de la psyché humaine et de ses passions. A l'inverse, Somerton épaissit ce mystère et semble dévoiler l'existence d'un véritable complot, organisé par un groupuscule secret. Dans la seconde partie du film, une nouvelle forme de paranoïa s'installe, chaque signe incongru interrogeant désormais quant à l'implication possible de cette secte, dont la volonté surplombante et démiurgique paraît potentiellement responsable de chaque nouvelle péripétie vécue par le médecin : a-t-elle commandité le meurtre de Nick, celui de la prostituée masquée, mais également la disparition de Domino ? Sally est-elle un agent à son service ? L'un de ses membres a-t-il déposé dans l'appartement des époux le masque porté par Bill et trouvé par Alice, dans le but de punir le mari ? Cependant, si chaque événement peut paraître orchestré intentionnellement par la secte, rien ne le prouve et il pourrait s'agir uniquement d'une succession de coïncidences.

Bill et les spectateurs sont donc incités à interpréter chaque nouveau signe comme étant la manifestation possible d'un gigantesque complot, au risque de sombrer dans une surinterprétation paranoïaque du monde, où tout (et tout le monde) semble plus ou moins lié à cette organisation secrète, dont les immenses ramifications pourraient englober tout l'univers du héros. Néanmoins, nous avons déjà vu que malgré tous ses efforts herméneutiques, ce dernier ne parvient jamais à découvrir l'identité des membres de la secte, et donc à lever le voile sur la conspiration dont il est

[638] McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.15.
[639] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 2002, p.139.
[640] *Ibid.,* p.140.

victime : Ziegler agit tel le gardien d'un groupe dont on ne connaîtra jamais l'étendue ni le pouvoir véritable. Lorsqu'un film du complot ne dévoile pas de figure comparable à celle du Dr Mabuse, soit celle d'un personnage central à la tête du complot qui tire secrètement les ficelles du monde, celui-ci tend, selon Jean-Baptiste Thoret, à délaisser « l'hypothèse réaliste » du complot (il existe « une machination dont il s'agit de démontrer le mécanisme » en découvrant l'identité de l'individu à l'origine de la machination[641]) pour favoriser une « hypothèse métaphysique », dans laquelle la présence diffuse et menaçante d'une intentionnalité non identifiée pousse les spectateurs à « constater l'irréductibilité des événements à une cause identifiable et humaine »[642]. Ainsi, dans *Eyes Wide Shut,* le spectateur est incité à former de multiples interprétations quant à la teneur précise du complot visant Bill (comme le fait ce dernier, qui considère que la mort de Nick Nightingale et celle d'Amanda sont le résultat de son aventure nocturne), mais, en l'absence de réponse véritable, ne peut qu'en constater l'aporie.

Forte est ainsi la tentation, pour les herméneutes paranoïaques, de chercher à surinterpréter *Eyes Wide Shut,* non pour en démêler les mystères diégétiques insolubles, mais pour mettre en lumière quelque message secret ayant pour sujet le monde réel. En effet, contrairement au monde diégétique, la réalité comporte un véritable Dr Mabuse, une subjectivité démiurgique que tout herméneute est tenté de considérer comme l'intentionnalité suprême responsable du mystérieux foisonnement sémantique du film, Stanley Kubrick lui-même. Dans son étude consacrée à la construction par Kubrick de sa propre persona*,* Filippo Ulivieri cite un article du *Der Spiegel* qui, estime-t-il, résume l'aura du réalisateur : cet homme reste tapi « dans l'ombre, entouré d'ordinateurs et de machines, et contrôle le monde. Docteur Mabuse N°02 »[643]. Une telle réputation incite par conséquent les spectateurs à considérer qu'un artiste démiurgique comme Stanley Kubrick serait à même d'avoir orchestré une révélation ayant trait à quelque complot véritable, puisque seul un Docteur Mabuse de la création artistique serait capable de tenir tête et dénoncer son pendant politique du monde réel.

---

[641] Thoret Jean-Baptiste, *op. cit.,* 2003, p.139.

[642] *Ibid.*

[643] Karasek Hellmuth, cité dans Ulivieri Filippo, "From 'boy genius' to 'barking loon', an analysis of Stanley Kubrick's mythology*",* in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.222. Ulivieri approfondit cette analyse lors d'une conférence donnée à l'occasion du symposium *2001 : A Space Odyssey* du Filmmuseum de Francfort.
Ulivieri Filippo, *Dr Mabuse N°02 : Kubrick's Mythological Image*, 21/07/2018.
https://www.youtube.com/watch?v=JzApr1Y74WA (dernière visite le 20/11/2018).

De plus, *Eyes Wide Shut,* à l'instar de *Shining,* joue du contraste entre l'horizon d'attente maximal provoqué par la persona de Kubrick et l'horizon d'attente associé au genre du film, qu'il soit perçu comme une comédie romantique ou comme un thriller érotique, genre proche de la pornographie et ainsi qualifiable, selon la terminologie de Linda Williams, de *Body Genre,* soit un genre peu enclin à provoquer une quelconque stimulation intellectuelle. Pourquoi cet artiste, capable de dépeindre le devenir de l'espèce humaine face aux mystères métaphysiques du cosmos, se serait-t-il intéressé à une histoire lui permettant si peu d'exploiter son formidable intellect ? Tout, dans *Eyes Wide Shut,* peut ainsi potentiellement être considéré comme sémantiquement chargé, lié à une dénonciation implicite que Kubrick met ses spectateurs au défi de déchiffrer.

Laurent Vachaud résume l'attitude surinterprétative qu'incite un tel contraste : « Pour quelle raison Kubrick s'était-il passionné pendant plus de trente ans pour cette petite histoire de jalousie conjugale au cours de laquelle presque rien ne se passait ? Qu'y avait-il de plus complexe derrière ? Car il y avait forcément quelque chose »[644]. L'analyse que le critique publia dans *Positif* suggère à quel point ce contraste peut mener à une attitude surinterprétative visant à attribuer à Kubrick une intentionnalité secrète associée au monde réel : Vachaud estime ainsi qu'*Eyes Wide Shut* dénonce une secte secrète bien réelle, à travers notamment la mise à jour de certains symboles maçonniques. De plus, divers éléments intra-filmiques incitent les spectateurs à amalgamer la tentation à la surinterprétation provoquée par l'intentionnalité mystérieuse de la diégèse à l'intentionnalité de la subjectivité artistique responsable du film.

Nous l'avons vu, de multiples éléments suggèrent que la présence tutélaire de Kubrick plane sur le film, qu'il s'agisse des tableaux de sa femme accrochés au mur de l'appartement des Harford (sous-entendant une dimension autobiographique à ce récit transposé à New York, ville natale du cinéaste), de la présence de ses collaborateurs dans certains rôles cruciaux (Leon Vitali, assistant de Kubrick, joue *Red Cloak,* le mystérieux maître de cérémonie de Somerton), ou de certains renvois intertextuels (nous avons cité l'allusion discrète à *Fear and Desire* que Rod Munday voit dans le film que regarde Alice[645]). A travers le seul membre connu de la secte, Ziegler, personnage interprété par un cinéaste, la présence d'un réalisateur dans *Eyes Wide Shut* est amalgamée à la secte : l'*intentio auctoris* se confond ainsi avec l'intentionnalité mystérieuse de cette force diégétique

[644] Vachaud Laurent, « Le secret de la pyramide », in *Positif* N°623, janvier 2013, p.79.
[645] Munday Rod, ''The Kubrick Cinematic Universe'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.147.

secrète. Plus le spectateur s'évertue à creuser les mystères du film, et plus l'ombre de Kubrick se fait prégnante, rompant ainsi les frontières entre diégétique et extra-diégétique d'une façon prompte à alimenter les réactions paranoïaques d'herméneutes cherchant les indices d'un secret bien réel dissimulé dans la fiction.

De nombreuses analyses publiées sur internet croient avoir décelé un cameo dans *Eyes Wide Shut* : le cinéaste serait le client attablé avec une jeune femme au *Sonata Café* à l'arrière-plan, tandis que Nick apprend à Bill l'existence de l'orgie au premier plan (***ill.04***). Cette présence dans le film, non avérée[646], légitimerait nombre d'interprétations complotistes[647] : Kubrick souhaiterait-il être comparé à Nick, l'homme qui dévoile l'existence de la secte secrète ?

Il apparaît également que le kiosquier, qui vend à Bill le journal lui révélant la mort par overdose d'une jeune modèle, est interprété par l'homme qui fut pendant plus de 20 ans l'assistant de Kubrick, Emilio D'Alessandro[648]. Sa présence rajoute une nouvelle lecture rompant les frontières entre réalité et fiction : le cinéaste a directement envoyé son assistant dans la diégèse pour adresser un message à Bill, comme si, voyant son personnage piétiner dans son enquête, Kubrick avait traversé les frontières de la fiction pour lui transmettre un nouvel indice (***ill.05***). Or le journal en question laisse apparaître un gros titre, que Bill ne voit pas, dont le contenu (*« Lucky to be alive ! »*) entre en résonance avec les aventures du protagoniste de façon suffisamment incongrue pour pouvoir être considéré comme un indice sémantiquement chargé : ce titre étrange, que seuls les spectateurs peuvent lire, a-t-il été envoyé par la secte afin de transmettre un message à Bill ? Mais, le fait que ce dernier ne le lise pas, et que le journal lui a été remis par un homme habitué à représenter Stanley Kubrick dans le monde réel, signifie-t-il que l'article contient un message codé adressé aux spectateurs, dans l'espoir que les plus malins le déchiffreront et découvriront ainsi le véritable objet du film ? En d'autres termes, ce message, potentiellement envoyé par une figure représentant le réalisateur pour aider le héros dans son enquête, est-il un indice laissé par Kubrick afin d'indiquer aux spectateurs que, comme Bill dans le film, ils doivent découvrir la vérité sur la

[646] Selon Filippo Ulivieri, qui mena l'enquête auprès de divers membres de l'équipe du film, il ne s'agit pas d'un véritable cameo. L'homme qui apparaît à l'arrière-plan ressemble simplement au cinéaste, qu'il s'agisse d'une coïncidence ou non. Propos recueillis lors d'une conversation privée, 2017.

[647] Cette vidéo, désireuse de mettre en avant l'existence de ce cameo, est d'ailleurs l'objet d'un montage incitant une lecture paranoïaque quant à sa signification : Anon., *Stanley Kubrick's mysterious cameo in* Eyes Wide Shut, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=AxX37kW7R8A (dernière visite le 20/11/2018).

[648] D'Alessandro Emilio et Ulivieri Filippo, *op. cit.*, 2016.

secte bien réelle qui domine notre monde ? Les pistes qu'ouvre la présence de l'aura du cinéaste dans la diégèse sont vertigineuses, et encouragent les spectateurs portés par cet élan paranoïaque favorisé par le modèle spectatoriel qu'est Bill, à tisser un maximum de liens dans l'espoir d'unifier ces innombrables indices en une interprétation englobante capable d'éclaircir ces mystères. Le spectateur engagé dans cette voie risque de sombrer dans le vertige d'une sémiose illimitée, où tout peut être lié à tout et produire un sens nouveau, tombant alors dans le piège de l'analogie dénoncé par Umberto Eco : « On peut pousser à l'extrême et penser qu'il existe un lien de parenté entre l'adverbe 'pendant' et le nom 'crocodile' parce qu'ils apparaissent tous les deux dans un même énoncé que je viens de former à l'instant »[649].

Cependant, l'évolution de Bill, dans la dernière partie du film, indique que le modèle spectatoriel paranoïaque jusqu'alors incité par *Eyes Wide Shut* est condamné à l'échec, et ne fut précédemment encouragé qu'afin de susciter une réflexion méta-herméneutique qui met l'accent sur la séduction exercée par la perspective d'une explication englobante et limpide afin de mieux, dans un second temps, dévoiler les limites de toute attitude surinterprétative. Après avoir interrogé Ziegler dont les explications ne le convainquent pas, Bill, de retour chez lui, constate que sa femme a découvert son masque, fond en larmes et lui raconte toute l'histoire. Dès lors, l'obsession du complot disparaît entièrement, et la conclusion du film n'apporte pas la moindre résolution aux mystères d'une secte dont l'intentionnalité demeurera à jamais inaccessible, pour se centrer (nous y reviendrons), sur les efforts faits par le couple pour préserver son union. La quête rationaliste d'un message secret permettant d'unifier la polysémie du film doit être abandonnée, au profit de valeurs autres (le couple et la vie sensuelle et affective) qui semblent pouvoir être réaffirmées, en dépit de la représentation d'une subjectivité perdue dans un océan de signes mystérieux et protéiformes. C'est même grâce à l'acceptation des limites de la cognition humaine que Bill peut envisager préserver son couple, à condition d'accepter la part d'insondable présente chez sa partenaire. Puisque Bill agit comme un modèle spectatoriel entraînant le public dans un relation toujours plus paranoïaque au monde, le spectateur idéal doit ainsi prendre en compte l'évolution finale de Bill et considérer ses implications réflexives : le film ne comporte aucun message caché unificateur, mais incite ses spectateurs à en rechercher un pour mieux les pousser à interroger les biais cognitifs les

[649] Eco Umberto, *op. cit.,* 1996, p.44.

attirant vers le fantasme d'une explication totalisante, et suggérer la nécessité d'accepter d'évoluer dans un monde ne pouvant satisfaire pleinement le besoin de sens propre à l'Homme.

- *Eyes Wide Shut* et le besoin de sens

Gaïd Girard analyse la façon dont *Eyes Wide Shut* provoque une attitude surinterprétative chez ses spectateurs, en les encourageant à inférer, avec Bill, des connexions dont la validité ne pourra jamais être totalement confirmée ou infirmée. L'auteure prend notamment l'exemple de l'homme qui, après l'orgie, semble suivre Bill dans la rue : divers plans soulignent la présence menaçante de cet individu (dont la dangerosité est suggérée par les notes stridentes de Ligeti), que Bill perçoit clairement puisqu'il presse le pas, se retourne à plusieurs reprises et se dissimule dans un café faute de n'avoir pu trouver un taxi. Or, Girard précise :

> Cet homme qui suit Bill n'est peut-être pas un envoyé de Somerton, mais tout simplement un homme en quête d'aventure sexuelle, attiré par les nombreux regards qu'un Bill inquiet jette en arrière, et qu'il peut interpréter comme une invitation voilée. Le face à face entre les deux hommes, où l'inconnu semble attendre un geste de Bill, est un indice de cette ambiguïté. N'oublions pas que la nuit précédente, Bill s'est fait bousculé par une bande de jeunes voyous qui le prenaient pour un homosexuel.[650]

L'auteure analyse également l'épisode où Bill découvre l'article de journal annonçant l'overdose d'un modèle, et souligne les divers effets incitant les spectateurs à considérer que la personne en question est la femme masquée venue en aide au protagoniste lors de l'orgie, qui aurait été tuée par la secte :

> Le spectateur est fortement incité à déduire avec Bill qu'il existe un lien entre ce qu'il lit et ses propres aventures, et que la femme mentionnée dans le journal, Amanda Curran, est peut-être celle qui l'a sauvé, dont la punition annoncée à Somerton a pris la forme d'une 'overdose'. Cependant, si l'on considère avec un tant soit peu de distance ce titre de journal, il ne contient rien que de très banal : il arrive tous les jours qu'une jolie fille soit transportée à l'hôpital suite à une absorption trop massive de drogue. C'est tout ce qui a précédé cet événement qui lui donne ainsi sens dans la tête de Bill. C'est la construction paranoïaque de la scène qui imprime de force l'interprétation d'une information qui ne peut être tout au plus qu'une coïncidence. Kubrick, en en faisant un maillon essentiel dans l'enquête débutante de Bill, démonte ainsi les ressorts de sa paranoïa, qui fait sens de tout signe ; il joue éventuellement sur celle du spectateur, que tout pousse – et en particulier le zoom sur le visage de Tom Cruise – à s'identifier à l'état d'esprit de Bill.[651]

---

[650] Girard Gaïd, « Le poids des mots, le choc des photos dans le cauchemar de *Eyes Wide Shut* », in Cloarec Nicole (éd.), *Le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran.* Paris : Michel Houdiard, 2007, p.173.
[651] *Ibid.,* p.172.

Lorsque Ziegler téléphone à Bill pour l'inciter à arrêter son enquête, il valide l'une de ces deux interprétations (l'homme suivait effectivement Bill), tandis qu'il infirme partiellement l'autre (Amanda était bien connectée à l'univers orgiaque de la secte, mais sa mort est accidentelle). Le spectateur est alors tenté, avec Bill (qui exprime explicitement son incrédulité), de remettre en cause les affirmations de Ziegler et de considérer que la secte a bel et bien commandité le meurtre d'Amanda.

Le film prend dès lors une dimension méta-filmique double : le public est incité, comme dans *Orange Mécanique,* à développer une réflexion critique quant à la facilité avec laquelle il peut souscrire à tout point de vue imposé par un grand imagier manipulateur. En effet, si Ziegler ment, alors le spectateur est encouragé à adopter, à l'instar de Bill, une distance critique face à une figure de personnage-réalisateur marionnettiste et démiurgique. Il se peut cependant que ce dernier dise la vérité, auquel cas ce sont les procédés formels utilisés par le véritable grand imagier pour mener les spectateurs à adopter l'interprétation complotiste de Bill (tout est lié et la secte a commis des meurtres) face auxquels le spectateur acquiert une distance, cette possibilité lui montrant à quel point il avait interprété les scènes précédentes sans le moindre recul critique, et considéré l'hypothèse du complot comme un fait avéré.

Si ces deux interprétations coexistent, il est néanmoins plus aisé d'adopter une croyance comparable à celle du modèle spectatoriel, Bill : Ziegler ment, et les ramifications du complot vont bien au-delà de ce que le personnage est prêt à avouer. Une telle tendance à privilégier une lecture davantage complotiste souligne une dimension méta-herméneutique supplémentaire de ces scènes paranoïaques. En effet, il semble infiniment plus aisé de croire en un complot absolu (la secte a tué Amanda, Nick, et pourrait bien tuer Bill) que d'accepter la coexistence d'une secte modérément puissante (qui menace mais ne commet pas de meurtres) et d'une malencontreuse coïncidence (la prostituée Amanda, qui n'était pas nécessairement la femme masquée, est morte d'une overdose alors qu'en parallèle, la secte cherchait à dissimuler ses traces). En adoptant un recul critique face aux deux interprétations possibles de la scène (Ziegler ment ou dit vrai), le spectateur peut cependant prendre conscience des biais cognitifs qui façonnent sa propre activité herméneutique : il est toujours plus tentant de considérer que le monde est régi par une intentionnalité mystérieuse que d'accepter la possibilité du hasard et de l'imprévisibilité.

Ce faisant, *Eyes Wide Shut* attire l'attention des spectateurs sur leur propension à considérer le monde comme « une succession d'actes téliques »[652] (soit des actes déterminés selon un but logique), et à repérer de l'intentionnalité là où il n'y en a pas nécessairement[653] : autant de biais cognitifs à l'origine de l'attraction de l'être humain pour les théories du complot, affirment les sciences cognitives[654]. Le spectateur idéal, acceptant de s'extraire, à l'exemple de Bill, de la tendance paranoïaque précédemment promue par le film, pourra ainsi constater la puissance d'attraction que revêtent la recherche d'une vérité secrète et l'hermétisme, modalités de pensée débouchant sur une impasse.

- L'attraction de l'hermétisme

Il peut paraître étonnant que tant de surinterprétations d'*Eyes Wide Shut* s'évertuent à démontrer, à travers des analyses numérologiques extrêmement complexes et des associations symboliques douteuses, que le message implicite du film a trait à la révélation d'une secte secrète au comportement ésotérique, alors même qu'une telle secte est explicitement mise en scène (***ill.06***). Le groupe de Somerton est en effet dépeint comme une société ésotérique, et renvoie aux sociétés secrètes, réelles ou fantasmées, qui focalisent l'attention des adeptes de la théorie du complot : franc-maçonnerie, rosicrucianisme, etc. Elle est notamment caractérisée par un désir de préserver l'identité de ses membres, mais également le secret de ses règles et de ses rituels, à l'instar de ces sociétés occultes ou de la représentation de celles-ci dans l'imaginaire populaire[655] : Nous avons vu que, pour pouvoir pénétrer dans le manoir, Bill doit passer à travers une succession de portes, portails et rideaux qui en marquent le caractère secret, puis que tout est fait, lorsqu'il est

[652] Hochberg J. et Brooks V., cités dans Jullier Laurent, *op. cit.,* 2002, p.90.
[653] Bruce et Green, cité dans *Ibid.,* p.117.
[654] « Nous croyons repérer des intentions partout », affirme la cognitiviste Karen Douglas, tandis que Robbie Sutton explique que « sur le plan cérébral, nous sommes équipés pour relier des éléments apparemment déconnectés et éloignés qui nous permettent d'expliquer les différents événements de notre vie », ce qui favorise une compréhension complotiste d'un monde régi par une volonté ordonnatrice suprême. Douglas Karen et Sutton Robbie, « Vous avez dit complot ? Notre cerveau programmé pour y croire »*,* in *Science et Vie* n°1187, août 2016, p.46.
[655] Selon Georg Simmel, « Il n'y a peut-être pas de trait extérieur qui caractérise aussi nettement la société secrète, en la distinguant typiquement de la société ouverte, que la valeur accordée aux coutumes aux formules, aux rites. [Les fins spécifiques de la société] sont souvent défendues moins anxieusement que le secret du rituel ». Simmel Georg, *op. cit.,* 2009, p.82.

repéré, pour le contraindre à dissimuler l'existence non des membres de la société (Bill ne les connaît pas), mais de leurs pratiques et rituels. Ceux-ci demeurent profondément opaques, tant pour Bill que pour le spectateur : le cérémonial à l'œuvre lors du dénudement des prostituées, ou à l'occasion du sacrifice de l'une d'elles pour sauver Bill, indiquent l'existence d'une série de codes et de règles précises, connus des seuls membres. Un premier scénario de Frederic Raphael souligne la volonté des scénaristes d'accentuer le caractère codifié de ces rituels à travers des allusions à un code de conduite (« les règles sont les règles […] d'abord se tordre, puis se briser. Règle neuf »)[656], dont l'existence demeure implicite dans le film.

De plus, le caractère apparemment sacré des rituels, indiqué par l'encens utilisé par le maître de cérémonie ainsi que par la musique intra-diégétique, inspirée de chants liturgiques roumains joués à l'envers, évoque les origines religieuses (parfois considérées comme de la sorcellerie) des sociétés ésotériques héritières de la tradition hermétique, que sont les rosicruciens ou les templiers[657]. Enfin, le cercle, motif visuel qui détermine le rituel orgiaque (les prostituées entourent le maître de cérémonie, qui brandit un encensoir sphérique, tandis que la caméra tournoie ; puis un autre cercle se forme autour de Bill lorsque celui-ci est démasqué), est (comme le sont la plupart des formes géométriques) associé aux sociétés ésotériques (Frances Yates explique notamment que la religion hermétique est déterminée par un principe « d'ascension à travers des sphères » qui explique les nombreux motifs visuels circulaires associés à l'iconographie hermétique)[658].

Ainsi, pourquoi chercher à démasquer des symboles ésotériques dissimulés (comme le triangle franc-maçon dessiné par les rideaux d'une fenêtre, chez Bill et Alice), alors que le manoir de Somerton est ouvertement ésotérique ? Les herméneutes paranoïaques semblent en effet chercher à débusquer un message implicite profondément caché alors même que l'ésotérisme fait partie, selon la classification de Bordwell, du sens référentiel de l'œuvre, et qu'il suffirait d'affirmer que la secte de Somerton évoque une secte réelle pour conclure à une dénonciation explicite de la part de Kubrick, sans dépenser une énergie cognitive superflue dans la recherche de références cachées. La récurrence d'une telle stratégie interprétative indique la façon dont *Eyes Wide Shut* met

[656] ''*The Rule is the rule […] First bend, then break. Rule nine*''. Raphael Frederic, *Raphael First Draft,* 1995. SKA UAL, SK/17/1/1, pp.88-89.
[657] Frances Yates rappelle que l'ésotérisme moderne prend sa source dans la pensée hermétique, née au IIIe siècle et qui se veut une religion syncrétique. Yates Frances, *Giordano Bruno.* Paris : Dervy livres, 1988.
[658] *Ibid.,* p.286.

en exergue la puissance de fascination du secret et la force d'attraction qu'exerce une vérité dissimulée.

Jusqu'à ce que Bill soit démasqué, sa fascination pour cette secte souligne, comme le fait par ailleurs *Shining,* la gratification narcissique qu'apporte le secret. En effet, nous avons vu qu'il ne cesse de chercher à pénétrer l'organisation, à se fondre parmi ses membres, voire à en être le centre (dynamique d'autant plus marquante qu'elle correspond au besoin de reconnaissance sociale du personnage précédemment analysée), soulignant ainsi la puissance d'attraction que tire le groupe de son caractère secret et, par là-même, exclusif. Bill, focalisateur extérieur désireux d'en pénétrer les arcanes, attise la curiosité de spectateurs condamnés à demeurer extérieurs à ce groupe qui conserve tous ses mystères. Cette extériorité exacerbe un aspect plus fondamental de l'attraction qu'exerce le groupe : en tant que secte ésotérique, il s'apparente à une organisation détentrice d'une vérité absolue. L'enquête menée sur elle prend ainsi des atours métaphysiques, puisqu'il s'agit, en en découvrant le secret, d'accéder à une vérité permettant de redonner au monde sa clarté perdue depuis la révélation d'Alice.

L'ésotérisme, explique Antoine Faivre, est en effet associé à la détention d'un savoir absolu et transcendant : quiconque se voit initié aux secrets détenus par un groupe hermétique acquiert un statut divin. La connaissance qui lui est transmise est « celle des rapports nous unissant à Dieu ou au monde divin, ou même celle des mystères inhérents à Dieu même »[659]. Le secret de la pensée hermétique, explique également Yates, n'est autre qu'un savoir permettant à l'initié de ne faire qu'un avec l'univers, d'en connaître et maîtriser tous les rouages, à travers la redécouverte du statut divin que l'Homme, selon les écrits hermétiques, conserve en soi, de manière dormante[660]. *Eyes Wide Shut* fait écho à la croyance hermétique en dépeignant les membres de la secte comme autant de détenteurs d'un savoir absolu conférant des pouvoirs quasi-divins.

Ses membres semblent en effet doués d'omniscience : leurs yeux et leurs oreilles sont potentiellement partout, et tous semblent n'avoir aucun mal à connaître les moindres agissements de Bill, à l'instar de la prostituée masquée le reconnaissant du premier coup d'œil, ou du mystérieux messager qui remet un courrier à Bill à travers la grille du manoir, le sommant de stopper toute

[659] Faivre Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental.* Paris : Gallimard, 1996, p.17.
[660] Yates Frances, *op. cit.,* 1988, pp.8-160.

investigation, alors même que rien n'indiquait jusqu'alors que le héros avait été espionné (***ill.07***). Bien que chaque détail puisse avoir une explication rationnelle (la prostituée a peut-être vu Bill arriver par la fenêtre, la secte avait peut-être déjà fait suivre le héros dès son départ de Somerton la veille), une succession de coïncidences laissent planer la possibilité d'une qualité surhumaine des pouvoirs des membres. Ainsi, comment le messager a-t-il su que Bill allait venir au manoir, pour pouvoir lui présenter, dès son arrivée, une lettre déjà écrite? De même, certaines coïncidences (la disparition de Domino, la présence du masque sur le lit de Bill) suggèrent une capacité d'action infinie de la part d'une secte capable d'atteindre quiconque et de prévoir tous les agissements du héros, si imprévisibles soient-ils. Si le message ''*Lucky to be Alive*'' lui est bien adressé, alors son expéditeur a non seulement le pouvoir de tout manipuler (jusqu'aux journaux), mais peut également connaître l'avenir, comme le fait que Bill achètera ce journal précis, ou se rendra dans ce kiosque en particulier.

Ainsi, en se voyant octroyer des capacités de mise en scène (connaissance des personnages, de leurs actions et de leurs déplacements, choix du décor et de ses objets), la secte acquiert une aura divine : ses pouvoirs sur le monde diégétique se confondent avec ceux du grand imagier sur la fiction (l'œil de la caméra lui-même serait-il au service de ces forces obscures, chargé d'observer les moindres faits et gestes du protagoniste ? Si, contrairement à *Shining,* aucune entité subjective n'apparait dissimulée derrière la caméra, la capacité apparente de la secte à voir tous les agissements de Bill l'associe à la caméra, elle-même capable de cadrer le personnage à chaque instant). Percer leur secret revient ainsi, pour Bill, à découvrir Dieu, soit une entité suprahumaine omnisciente et omnipotente. En confondant son travail herméneutique à l'enquête de Bill, le spectateur paranoïaque, également désireux de déchiffrer les mystères d'une entité secrète toute-puissante, cherche ainsi à découvrir une vérité dont le détenteur, suggère le film, n'obtiendra pas moins qu'un savoir absolu lui permettant d'atteindre un statut divin, et une compréhension absolue du monde. *Eyes Wide Shut* se présente (jusqu'à ce que la fin n'incite le spectateur idéal à remettre ce statut en cause) tel un film gnostique, en ce sens que la compréhension de son secret semble permettre d'atteindre à un savoir parfait, libéré de toutes les limites cognitives humaines : « en nous faisant naître, la gnose nous unifie et nous libère. Savoir, c'est être libéré », explique Faivre[661]. La

[661] Faivre Antoine, *op. cit.,* 1996, p.18.

spectature hermétique est encouragée par le film qui, à l'instar de la pensée ésotérique telle que la décrit Faivre, se présente comme une « forêt de symboles »[662] à déchiffrer.

Ainsi, le spectateur, avide de découvrir un secret associé à la compréhension totale et absolue de l'univers, ne peut pas se satisfaire des éléments les plus explicites du film, et est encouragé à creuser des interprétations opposées au principe d'économie développé par Umberto Eco. Or Eco voit dans la tradition hermétique le fondement même de la surinterprétation. L'hermétisme incite à considérer, explique-t-il, qu'une

> sapience *secrète* est une sapience *profonde* […] Ainsi, la vérité s'identifie au non-dit ou à ce qui est dit de manière obscure et doit être compris au-delà de l'apparence et de la lettre. Les dieux nous parlent […] à travers des messages hiéroglyphiques ou énigmatiques […] seul l'inexplicable est vrai »[663].

L'auteur nomme « adeptes du voile »[664] les herméneutes qui transposent le rapport hermétique à la gnose aux textes profanes, et cherchent à en extraire une interprétation unique[665], englobante, mais nécessairement différente de tout signifié explicite puisque « le signifié final ne pouvait être qu'un secret inaccessible ».[666]

A travers la mise en scène, analysée au chapitre précédent, d'un personnage désireux de percer le monde par-delà des apparences factices qui semblent dissimuler une réalité supérieure, le film suggère que Bill manifeste les caractéristiques d'un adepte du voile (les apparences sont trompeuses et la vérité doit se cacher ailleurs), ce qui mène les spectateurs à adopter une posture hermétique similaire. Or, nous l'avons vu, toute tentative de rompre le voile ne débouche jamais vers une quelconque réalité absolue. De même, quelle que soit la complexité herméneutique déployée par les spectateurs hermétiques, ceux-ci, ironiquement, semblent en arriver nécessairement à des conclusions qui renvoient au message explicite du film, soit à l'existence d'une secte secrète teintée d'ésotérisme. Aussi profondément creuse-t-elle *Eyes Wide Shut*, une interprétation hermétique ne cesse de revenir au niveau référentiel, explicite et immédiat, de la fiction. La séquence de Somerton incite à une lecture hermétique mais, de par sa mise en scène

---

662 *Ibid.,* p.25.
663 Eco Umberto, *op. cit.,* 1994, p.54.
664 *Ibid.,* p.110.
665 Malgré leur recherche de la complexité, les penseurs hermétiques, précise Eco, croient en la quête d'une vérité unique et absolue. En cherchant à démontrer que tout peut renvoyer à tout, ils cherchent à révéler un secret unifiant le sens en un grand Tout, puisque pour eux, « il y a un sujet transcendant fort, l'Un néo-platonicien ». Eco Umberto, *op. cit.,* 1994, p.369.
666 *Ibid.,* p.369.

faisant explicitement référence à l'ésotérisme, met en crise le principe même de la pensée hermétique. Si une interprétation creusant par-delà les apparences débouche nécessairement sur une conclusion qui était déjà explicitement visible, alors elle prouve sa propre invalidité selon le critère de complexité hermétique. Toute tentative d'interprétation hermétique du film se heurte ainsi à un illogisme central, l'herméneute cherchant à creuser l'œuvre pour y déceler la présence secrète d'une secte qui, loin d'être dissimulée, est explicitement mise en scène[667]. Michel Chion remarque la façon dont le film met en scène des dévoilements ne menant à aucune vérité :

> [*Eyes Wide Shut*] parle aussi du mythe qui voudrait que la vérité soit quelque chose qui serait là, tout près, 'sous un masque', le masque de l'image par exemple, qu'on s'entête à vouloir retirer dans l'espérance que la vérité nous attendrait en dessous […] Précisément dans le film, le personnage principal porte à un moment un masque, qui déguise ses traits – mais quand il l'ôte, nous n'en voyons pas plus.[668]

Loin d'ouvrir la voie vers un secret transcendant, les dévoilements diégétiques mènent à une impasse qui pointe les limites de toute entreprise interprétative : le visage de Bill ne traduit pas davantage son intériorité que ne le faisait son masque. De même, les révélations finales de Ziegler divulguent les machinations de la secte, mais n'offrent pas la satisfaction escomptée d'une interprétation dont l'unité parfaite mènerait à une compréhension transcendante : le secret, une fois révélé, déçoit et suggère l'existence d'un secret encore plus profond ; à moins qu'il ne révèle les limites de toute entreprise intellectuelle espérant découvrir les secrets du monde.

[667] Laurent Vachaud tombe dans le piège herméneutique tendu par *Eyes Wide Shut* et pousse l'illogisme de la démarche hermétique, lorsqu'il affirme la validité de sa surinterprétation de l'œuvre (*Eyes Wide Shut* dévoilerait un complot maçonnique, comme le suggère la présence du motif du triangle) en suggérant que « Kubrick s'intéressait à l'ésotérisme et qu'il chercha à adapter *Le Pendule de Foucault d'Umberto Eco* ». Or cette rumeur, étayée par Eco lui-même bien que sans fondements selon Filippo Ulivieri, suggère davantage une réflexion méta-herméneutique critiquant toute tentation ésotérique que l'inverse, le roman d'Eco ambitionnant de mettre en garde contre l'attractivité de la pensée hermétique à travers le récit d'un homme finissant par croire à l'histoire qu'il avait lui-même inventée. Vachaud Laurent, *op. cit.,* 2013, p.79. Pour une analyse de cette rumeur d'adaptation par Kubrick, cf.
Uliveri Filippo, ''Waiting for a miracle: a survey of Stanley Kubrick's unrealized projects'', in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7349/7318 (dernière visite le 04/04/2019).

[668] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.506.

- L'explication de Ziegler : derrière le secret, rien

De retour de la morgue et paraissant plus déterminé que jamais à découvrir le secret de la secte, Bill est convoqué par Ziegler, dont nous avons déjà vu que le discours agit telle la clé de voûte de la réflexion méta-herméneutique du film, puisqu'il offre au héros une explication intelligible, mais imparfaite, du mystère dont il est entouré, en l'instruisant des actes dont la secte est responsable (l'expulsion de Nick, la présence d'un détective), et de ceux qu'elle n'a pas provoqués (la mort d'Amanda). Le spectateur, comme nous l'avons déjà évoqué, est spontanément enclin à ne pas croire Ziegler, tant la machination d'une entité ubiquitaire est plus aisée à admettre que l'existence de hasards et de coïncidences malencontreuses. Au vu de la puissance d'attraction du secret et de la pensée hermétique, il apparaît que la résistance spectatorielle face à l'explication du personnage émane également de la démystification du secret que celle-ci implique. Tous les éléments étranges, toutes les incongruités, n'étaient, affirme-t-il, qu'une mise en scène destinée à contraindre Bill au silence. Si l'argument de Ziegler provoque une résistance, c'est parce qu'il remet en cause l'état de fascination herméneutique profonde provoquée par le secret hermétique que semble receler le film.

Après avoir paru détenir une connaissance mystique et des pouvoirs divins, la secte pourrait après tout, si l'on en croit Ziegler, n'être qu'une association d'hommes lubriques suffisamment riches pour dissimuler l'existence de leurs soirées orgiaques par tous les moyens nécessaires. En somme, Somerton ne serait que ce qu'il paraissait, avant que l'excitation hermétique ne vienne suggérer l'existence de quelque secret plus fondamental : un lieu de débauche, ne dissimulant aucun mystère particulier. Le potentiel hermétique de cette secte n'aurait été qu'une projection subjective d'un personnage ayant amplifié, à la suite de son propre désir de vérité, la portée de codes et de rituels n'exprimant qu'une tradition dénuée de sens profond. L'explication de Ziegler suggère la possibilité d'une interprétation non englobante (certains événements ne seraient pas liés à la secte) qui, en plus de ne pas redonner au monde sa clarté perdue, provoque une déflation de l'importance du secret lié aux mystères entourant Bill. A la sensation d'un savoir possédé par la secte, octroyant à ses membres une connaissance divine, vient s'opposer la possibilité d'une absence d'explication mystérieuse que résume la platitude finale énoncée par Ziegler : « La vie continue. Comme toujours. Jusqu'à ce qu'elle s'arrête ». Le jeu de Cruise (l'acteur, renfermé, croise

les bras, regarde le sol et semble contenir des tremblements nerveux) peut à la fois suggérer la frustration de son personnage face à des explications auxquelles il ne croit pas, et la frustration d'un homme dont la quête de vérité se conclut sur un secret qui se révèle parfaitement banal, incapable d'apporter la moindre satisfaction face à la sensation d'un monde mystérieux insoluble (***ill.08***). Bill doit ainsi accepter les limites de l'herméneutique, et osciller entre deux scénarios également frustrants : soit il croit Ziegler, auquel cas le secret qui le tourmentait était dénué de sens, soit Ziegler ment, et il existe quelque explication englobante et parfaite à laquelle il n'aura jamais accès.

Or, l'explication de Ziegler a une forte valeur méta-filmique, et suggère que, comme pour Bill, seules ces deux postures herméneutiques, si frustrantes soient-elles, s'ouvrent désormais aux spectateurs. En effet, Ziegler s'exprime en des termes soulignant (particulièrement en version originale) le caractère fictionnel du mystère que le spectateur hermétique s'efforce de découvrir : « tout […] était du théâtre » (*it was staged*), « une sorte de mascarade » (*some kind of charade*), « du bluff » (*it was fake*). Ce faisant, le personnage (associé à un réalisateur de par son interprète), membre d'une secte dont nous avons vu que l'apparente omniscience est associée à un pouvoir de mise en scène, s'efforce de souligner le caractère chimérique, construit et faux, du secret ésotérique au centre du film. La déflation du secret provoquée par le discours de Ziegler peut par conséquent s'adresser directement aux spectateurs : le réalisateur leur indiquerait par ce biais que le mystère que son œuvre incitait jusqu'alors à découvrir, qui avait transformé chacun d'eux en détective hermétique, n'était qu'une construction artificielle, dont l'apparent renvoi à tout fondement réel était une fausse piste, ayant servi des intérêts purement fictionnels. Comprise dans sa dimension méta-filmique, l'explication de Ziegler devient par conséquent l'admission, par le film lui-même, de l'absence de toute clé de lecture englobante qui, dissimulée par un artiste démiurge, aurait pu dévoiler aux initiés le véritable sens du film, voire du monde réel.

Bill, nous l'avons vu, parvient à se recentrer sur son couple, et, grâce au contrôle attentif d'Alice, paraît capable d'aller à l'encontre de son désir de clôture sémantique et de certitude (sa femme l'empêche de penser en termes de « pour toujours »). S'envisage ainsi la possibilité d'un épanouissement dans un rapport à autrui, et par extension au monde, maintenu dans l'acceptation des limites de toute compréhension subjective. De même, le spectateur idéal se voit incité à accepter l'absence de clôture herméneutique du film et, par là même, à tourner le dos à toute approche hermétique : il n'y a point de clé de lecture secrète dans *Eyes Wide Shut,* et les

mystérieuses bribes de sens qui en forment le mystère sont condamnées à demeurer élusives. Le spectateur hermétique, convaincu malgré tout de la possibilité de déceler un message implicite secret, court le risque de se perdre dans une glose infinie ne débouchant pas sur la moindre initiation transcendante. Là où *Shining* oppose un spectateur idéal à un spectateur paranoïaque, *Eyes Wide Shut* fait par conséquent évoluer son focalisateur selon trois postures spectatorielles distinctes : la première, naïve, ne lui permet pas de quesionner son rapport au monde, et laisse place à une seconde, paranoïaque, dans laquelle le personnage cherche à élucider son opacité selon une dynamique hermétique. La dernière posture, faisant de Bill un modèle spectatoriel idéal, lui permet d'accepter l'impossibilité d'un tel fantasme et d'apprendre à s'épanouir dans l'opacité d'un monde incompréhensible.

Les films de Stanley Kubrick poussent ainsi les spectateurs à constater l'incapacité de l'Homme à interpréter le monde selon une logique cohérente et unifiée. La subjectivité humaine n'est pas à même de percer les arcanes d'un univers qui dépasse l'entendement. Cependant, face à un tel constat, l'individu résiste et cherche à rationaliser l'existence, quitte à s'enfermer dans des récits factices et hallucinés. Ces œuvres lancent ainsi un défi aux spectateurs, tiraillés entre la séduction de la rationalisation et la nécessité de l'humilité intellectuelle. Les diverses postures herméneutiques que peuvent adopter le spectateur résultent par conséquent d'une réflexion méta-herméneutique poussant à constater les limites d'un système rationnel qui, *in fine,* entraîne dans un rapport au monde illusoire et, paradoxalement, irrationnel. Nous avons annoncé que cette réflexion participe à la remise en cause d'une scission dualiste de la subjectivité, que nous allons explorer davantage en interrogeant la représentation kubrickienne du corps. Avant cela, ajoutons quelques précisions quant à la position philosophique que dévoilent les réflexions méta-herméneutiques des films : l'incapacité de la subjectivité humaine à faire sens d'une réalité mettant en échec tout système herméneutique dévoile une existence marquée du sceau de l'absurde.



Ill.01 : L'autosuffisance initiale de Bill, loin de toute angoisse herméneutique



***Ill.02 : Les multiples incongruités d'*Eyes Wide Shut**



Ill.03 : Tous les personnages sauf Bill semblent doués d'une capacité de compréhension surnaturelle



Ill.04 : Rumeurs quant au possible caméo du cinéaste



Ill.05 : Emilio D'Alessandro, dont la présence peut suggérer, pour l'herméneute en quête de details, un effondrement des frontières entre réel et diégétique



***Ill.06 : La représentation explicitement ésotérique d'*Eyes Wide Shut**



Ill.07 : Fascination pour le secret et impression d'omniscience des membres de la secte



Ill.08 : Frustration et déflation du secret

1.2.4. Un cinéma de l'absurde

- Le sens : une projection subjective

L'analyse des réflexions méta-herméneutiques mises en œuvre dans les films de notre corpus a permis d'éclairer le caractère fragile des effets de sens qui s'y déploient. Chaque œuvre, de par sa profusion sémantique, ne se contente pas de multiplier les pistes interprétatives possibles, mais incite les spectateurs à rechercher une interprétation unique et englobante pour mieux souligner le caractère chimérique de cette recherche. De cette impasse herméneutique naît l'expérience de l'absurde, telle que théorisée par Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe.* Selon le philosophe, l'absurde émerge en effet du désir frustré de faire sens du monde :

> Quels que soient les jeux de mots et les acrobaties de la logique, comprendre, c'est avant tout unifier. Le désir profond de l'esprit même dans ses démarches les plus évoluées rejoint le sentiment inconscient de l'homme devant son univers : il est exigence de familiarité, désir de clarté. Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau. L'esprit qui cherche à comprendre la réalité ne peut s'estimer satisfait que s'il la réduit en termes de pensée.[669]

Or ce désir de sens se heurte à l'irrationalité d'un monde insensé, si bien que « ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme »[670]. Ainsi, la posture herméneutique telle qu'incitée par les œuvres de Kubrick, favorise chez le spectateur l'émergence de l'absurde dans son rapport au monde filmique : la sensation que les films recèlent un message caché se double de son opposée, celle d'un monde diégétique dénué de sens. Ce sentiment d'absurde est amplifié par un processus d'identification à des personnages agissant tels des modèles spectatoriels qui, à l'instar de Bill dans *Eyes Wide Shut,* se heurtent également à l'angoisse de l'absurde. Les bouleversements provoqués par la révélation d'Alice, analysés précédemment, correspondent à la description que fait Camus de la découverte de l'absurde : « un monde qu'on peut expliquer, même avec de mauvaises raisons, est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions […] l'homme se sent comme un étranger […] ce divorce entre l'homme et la vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment

[669] Camus Albert, *Œuvres.* Paris : Quarto, Gallimard, 2013, p.263.
[670] *Ibid.,* p.266.

de l'absurdité »[671]. En plongeant dans un univers devenu source d'inquiétante étrangeté, Bill fait donc la découverte de l'absurde, sentiment qu'il essaie de combattre par une attitude hermétique (le dévoilement d'une secte tentaculaire serait pour lui la clé permettant de redonner à ce monde sa clarté perdue) jusqu'à ce que celle-ci se heurte à ses limites.

Le choc déclenché par l'émergence de ce rapport au monde, dans les œuvres du cinéaste, est amplifié par la forte sensation d'intentionnalité qui en émane. La persona démiurgique de l'auteur, invoquée par ses films, incite le spectateur à adopter un point de vue déterministe. Les films paraissent ainsi mette en exergue le potentiel téléologique du cinéma, médium prompt à offrir un répit face au sentiment de l'absurde puisque le spectateur se voit projeté dans un monde fictionnel bel et bien contrôlé par une subjectivité auctoriale ordonnatrice : le monde filmique peut être un monde ordonné par une logique humaine, celle d'un démiurge créateur rationnel, et apparaître ainsi comme un monde compréhensible et unifié, stable et subsumé à une subjectivité. Le fait que, dans les films de Kubrick, cette attente d'une logique sous-jacente soit frustrée et ce souhait d'un monde fictif sensé et ordonné, insatisfait, remet en cause la sensation de déterminisme de la diégèse et fait de la découverte de l'absurde l'un des ressorts du récit.

Si ces films sous-tendent une myriade d'interprétations valides, toute interprétation rationnelle et englobante semble indubitablement passer à côté de l'essentiel, et échoue à répondre à l'angoisse de l'absurde qui anime la quête interprétative de tant d'herméneutes. L'interprétation diégétique des événements d'*Eyes Wide Shut* par le personnage de Ziegler est révélatrice de l'incapacité de la raison à redonner du sens au monde, une fois l'angoisse de l'absurde survenue : Ziegler propose une explication sensée qui décrit le complot en des termes vraisemblables et humains (la secte a intimidé Bill, l'a fait suivre, et a puni les employés l'ayant aidé ou protégé). Cette interprétation échoue cependant à redonner au monde sa clarté perdue, tant l'opacité dans laquelle Bill est plongé après la révélation de sa femme ne peut être résolue par une quelconque intentionnalité humaine. A supposer que Ziegler ait menti et que la secte ait effectivement commis des meurtres, une telle explication ne permet en aucune façon de rationaliser les multiples incongruités et coïncidences secondaires du récit. En effet, la quête herméneutique de Bill ne peut se satisfaire de quelque explication rationnelle, tant l'expérience de l'absurde dans laquelle fut plongé le personnage renvoie aux limites d'une pensée humaine se heurtant à l'irrationalité du

[671] *Ibid.,* p.257.

monde. De même, les spectateurs désireux de déceler l'intentionnalité qui permettrait de faire sens des diégèses kubrickiennes se heurtent aux limites du sens d'un univers filmique mettant en scène l'incapacité de toute intentionnalité humaine à éclaircir le monde, si surplombante et démiurgique paraisse-t-elle.

Dès lors, l'attitude surinterprétative favorisée par les films puzzles de l'auteur s'apparente à une réaction acharnée visant à effacer l'angoisse de l'absurde. Or, dans *Shining* et *Eyes Wide Shut,* le vertige du labyrinthe auquel font face spectateurs et modèles spectatoriels enchevêtrés dans une forêt de signes opaques, va jusqu'à suggérer que toute interprétation visant à expliciter le monde n'est que la projection subjective d'une logique rationnelle, appliquée tant bien que mal à un univers qui ne l'est pas. Ainsi, dans *Shining,* les fantômes de l'Overlook paraissent construits par les habitants de l'hôtel, et en particulier par Jack qui leur confère une existence et une matérialité que leur dénie l'attitude dubitative de Danny, capable de les faire disparaître. Le caractère indéniable de l'existence de ces créatures (ce sont elles qui libèrent Jack de sa prison) coexiste avec la suggestion de leur caractère construit (elles semblent se modeler au gré des interprétations de chacun). Parallèlement à la possibilité de l'existence de quelque entité supérieure présidant au devenir du monde (suggérée dans *Shining* par la sensation d'une subjectivité hors-champ), l'appétence à l'interprétation de l'individu confronté à l'angoisse de l'absurde est ainsi dépeinte comme aboutissant à la création artificielle d'un sens donné au monde, réflexe d'auto-illusion, source de folie et de souffrance. Le réflexe surinterprétatif du spectateur apparaît, par le biais d'un tel parallèle filmique, comme le résultat d'une tentative de nier le choc de l'absurde provoqué par les films, tentative que les films permettent à travers l'élaboration de modèles spectatoriels défaillants, pour mieux en suggérer l'inanité.

- Intentionnalité et agnosticisme

L'association complexe que propose *Shining,* qui fait coexister une présence surplombante mystérieuse et la sensation que les fantômes sont construits par la projection herméneutique des personnages, souligne que la révélation de l'absurde dans les films de Kubrick n'est pas antinomique

avec l'existence d'une entité supérieure à l'Homme et surplombante (telle la présence subjective, à l'intérieur de l'Overlook, tapie dans le hors-champ). Nous avons cependant rappelé que cette présence subjective, dans *Shining,* se confond avec l'existence, dissimulée, des spectateurs réels que la caméra ne peut jamais dévoiler : ainsi, l'éventuelle entité démiurgique présente dans l'hôtel Overlook pourrait n'être qu'un effet réflexif évoquant la présence des spectateurs. Cette ambiguïté révèle une certaine indécision dans les films de Kubrick, qui oscillent entre une position radicalement athée soulignant l'absurdité d'une existence dénuée de logique, et une représentation que nous qualifierions d'agnostique, en ce qu'elle laisse planer le doute quant à l'existence d'une intentionnalité suprahumaine potentiellement porteuse d'un sens mystérieux. Dans *Orange Mécanique, Barry Lyndon* ou *Full Metal Jacket,* rien ne laisse supposer l'existence d'une quelconque réalité transcendante ; l'humanité, seule, s'évertue à produire du sens dans un monde qui en est dépourvu. La déflation de la puissance démiurgique de la secte d'*Eyes Wide Shut* suggère également, nous l'avons vu, que nulle intentionnalité suprahumaine ne détermine le monde, malgré la sensation contraire ressentie pendant l'essentiel du film.

Si *Shining* laisse planer une certaine ambiguïté, *2001 : L'Odyssée de l'espace* offre par contre une vision essentiellement agnostique (bien que non fondée sur le concept de Dieu de la tradition judéo-chrétienne), puisque les extra-terrestres agissent telle une intentionnalité suprahumaine démiurgique, déterminant le destin de l'espèce humaine selon une volonté inaccessible à cette dernière. Néanmoins, cette éventualité agnostique ne suggère pas de rupture dans la pensée kubrickienne, ni de contradiction profonde séparant ce film des suivants. Albert Camus souligne la concordance possible d'un agnosticisme et de l'absurde, lorsqu'il écrit « je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition ? Je ne puis comprendre qu'en termes humains »[672]. La position d'humilité herméneutique invoquée par le film suggère en effet que l'éventuelle existence d'une subjectivité suprahumaine douée de volonté n'empêche nullement le constat de l'absurde de la part d'une humanité en quête d'une explication rationnelle qu'elle ne peut obtenir. Cette position se double néanmoins de la mise en scène utopique d'une évolution de l'espèce humaine marquée par la transcendance du carcan rationnel dans lequel celle-ci est enfermé, grâce à l'intervention de ces figures démiurgiques. De plus, si

[672] *Ibid.,* p.284.

Kubrick a fréquemment exprimé la possibilité qu'une intelligence extra-terrestre supérieure puisse s'assimiler au concept humain de Dieu[673], une telle entité, si elle semble douée de pouvoirs extraordinaires, n'est, pour le cinéaste, nullement comparable à un Dieu ordonnateur, dont les voies impénétrables impliquent néanmoins l'existence d'un grand dessein. L'éventualité d'une intelligence supérieure, voire d'une intelligence présidant à la destinée humaine, ne présuppose ainsi pas le caractère sensé du monde. La possibilité d'un Dieu anthropocentré étant évacuée, le caractère absurde de la confrontation de la rationalité humaine avec un monde ininterprétable demeure intact.

Si rupture il y a après *2001,* celle-ci s'articule davantage autour de la mise en scène d'une résistance de l'Homme face à la condition absurde de l'existence, peu présente dans *2001 (*la dynamique d'aveuglement dominant jusqu'à la défaite d'HAL 9000 dépeint néanmoins la propension des Hommes à se divertir de ces questionnements philosophiques transcendants) mais commune à tous les films suivants. La réflexion méta-herméneutique qui domine dans *Shining* et *Eyes Wide Shut* dévoile une volonté de résistance intellectuelle, tandis qu'*Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket* mettent l'accent sur divers procédés d'auto-aveuglement.

- La résistance à l'absurde dans *Orange Mécanique, Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket*

Bien que nous ayons déjà noté les stratégies d'aveuglement mises en place dans ces films, quelques remarques supplémentaires s'imposent afin d'en souligner les accointances avec la mise en scène de la résistance herméneutique face à l'absurde évoquée dans *Shining* et *Eyes Wide Shut.* Sam Azulys analyse toute l'œuvre du cinéaste au prisme du nihilisme, attitude qu'il décrit, se fondant sur la définition de Jacqueline Russ, comme « un parcours et un processus liés à l'absence de sens, à l'angoisse de l'absurde et au face-à-face avec le Néant ou le Rien »[674]. *Orange Mécanique* exemplifie la dynamique nihiliste telle que la perçoit Azulys, qui voit en Alex le symbole d'un nihilisme actif, désireux de détruire le monde absurde dans lequel il évolue, quand la plupart des

[673] Kubrick Stanley, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html (dernière visite le 30/11/2018).
[674] Russ Jacqueline, citée dans Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.25.

autres personnages incarnent un nihilisme passif, exemplairement illustré par le sans-abri dans la première scène d'ultraviolence, qui, face à un monde dénué de sens, se laisse dépérir[675].

La réaction des personnages face à l'absurde dans *Orange Mécanique* peut également être rattachée à leur rapport à la représentation. La surabondance d'images violentes et érotiques semble répondre, chez eux, à un besoin d'enfermement dans un monde de fiction, qui leur permet d'éviter toute interrogation philosophique quant au sens de la vie, interrogation remplacée par la projection de tropes hollywoodiens. De même, dans *Barry Lyndon,* l'enfermement des protagonistes dans un monde surchargé d'œuvres d'art semble aller de pair avec une extrême codification des comportements, qui semble les protéger de toute interrogation philosophique de par la prédominance de clichés perceptuels et comportementaux. Lorsque, pour Barry et Lady Lyndon, ces clichés s'effondrent, l'expérience de l'absurde semble les frapper avec d'autant plus de force : la tentative de suicide de Lady Lyndon et la prostration de Barry suggèrent l'abattement philosophique de personnages confrontés à un vide de sens.

Dans *Barry Lyndon,* cette expérience diégétique de l'absurde se double d'une réflexion méta-filmique quant à l'inaptitude du récit filmique classique à produire du sens dans un contexte absurde. L'ininterprétabilité du film qui, nous l'avons vu, se conclut sur l'impossibilité d'intégrer la biographie du personnage dans un discours idéologique et moral stable et englobant, suggère l'échec de la structure narrative à être porteuse d'un sens stable. Contre toute attente générique, le film ne parvient pas à intégrer la vie du protagoniste dans un discours qui lui conférerait un sens en en faisant une leçon de morale. Cette absence de sens dans la représentation d'une vie individuelle va de pair avec une représentation absurde des événements historiques, idée développée par Maria Pramaggiore : « L'Histoire [dans *Barry Lyndon*] est présentée comme une construction esthétique ; principalement, mais pas exclusivement, une construction narrative »[676]. L'auteure affirme que l'apparent classicisme de *Barry Lyndon* souligne, à travers des constructions narratives excessivement marquées, la nature discursive de l'Histoire dont le caractère de récit construit devient apparent[677]. La conclusion du film ajoute ainsi une dimension méta-filmique au

[675] *Ibid.,* p.105.
[676] Pramaggiore Maria, *op. cit.,* 2015, p.109.
[677] L'auteure prend notamment l'exemple de la scène de mariage de Barry, dont la construction centrale complexe, marquant à la fois l'apogée de l'ascension du héros et le début de sa chute, souligne la discursivité à l'œuvre dans tout film historique. *Ibid.,* p.101.

choc de l'absurde vécu par Barry : *Barry Lyndon* suggère que toute représentation transformant une vie ou l'histoire en un récit ordonné devient un élément de divertissement qui, au même titre que les représentations diégétiques, projette du sens sur une réalité qui n'en a pas.

C'est cependant dans *Full Metal Jacket* que la réitération de clichés véhiculés par les représentations est le plus explicitement associée à un divertissement protégeant de l'absurde. La plupart des livres et des films dépeignant la Guerre du Vietnam, rappelle Martin Heusser, « ont fait de l'absurde leur pierre angulaire »[678]. Dans *Full Metal Jacket*, ce n'est cependant pas l'expérience de la guerre qui induit le sentiment de l'absurde, celui-ci étant mis en avant dès le camp d'entraînement de Parris Island, où il apparaît que personne ne croit déjà plus dans les grands récits légitimant leur existence. Nous avons vu qu'en l'absence de tels récits, les personnages codifient leur rôle au Vietnam à travers la répétition de schèmes fictionnels propagés par Hollywood : en l'absence de sens conféré à la vie par l'intermédiaire d'un méta-récit, les personnages évincent le réel et embrassent le réconfort d'une hyperréalité leur conférant un code de conduite résistant à l'absurde, puisqu'il s'agit désormais d'agir comme l'aurait fait John Wayne.

L'hyperréalité vécue et propagée par les personnages, nous l'avons vu, agit comme un divertissement permettant d'éviter toute confrontation à l'absurdité du réel. Cette volonté d'aveuglement attise le sentiment d'absurdité perçu par le spectateur (qui culmine lorsque les soldats chantent le générique de Mickey Mouse en traversant un territoire saccagé) mais semble permettre, au même titre que les grands récits, d'éviter aux Marines de sombrer dans la crise métaphysique qu'une confrontation à l'absurde amènerait indubitablement. Les protagonistes semblent en effet déterminés à tuer et risquer leur vie pour protéger leur illusion, au même titre que, selon Camus, « le sens qu'on donne au monde est une raison de vivre et donc de tuer et de mourir »[679]. A ce sujet, le message inscrit sur la bannière qui orne la salle de rédaction de *Stars and Stripes* peut être considéré comme révélateur d'une vérité, par-delà son ironie apparente : afin d'éviter de faire face à l'absurde, les soldats sont prêts à « défendre jusqu'à la mort [leur] droit à la désinformation » (*''We will defend to the death our right to be misinformed*''), quitte à, ce faisant,

[678] Heusser Martin, *op. cit.,* 2003.
[679] Camus Albert, *op. cit.,* 2013, p.255.

plonger un peu plus le monde filmique dans l'absence de sens consubstantielle à leur posture de simulation.

Ainsi, les diverses réflexions méta-filmiques quant à la puissance et aux dangers des représentations s'avèrent indissociables de la thématique de l'absurde, qui régit également la réflexion méta-herméneutique des films. Les qualités esthétiques et narratives des films de Kubrick (ces derniers offrant, d'une part, des personnages qui, par la réitération de clichés, l'enfermement dans un monde de représentations et une vie de divertissements, espèrent se protéger de l'absurdité du monde, et, d'autre part, des personnages et des spectateurs qui, dans le même but, essaient de renfermer les films dans une interprétation stable et englobante) président ainsi à l'exploration fondamentale de la résistance humaine face à l'absurdité de l'existence.

- Esthétique et sémantique, équilibre d'un cinéma de l'absurde

Cette remarque nous amène à réévaluer les analyses esthétiques de l'œuvre de Stanley Kubrick au prisme de la notion d'absurde. Pour nombre de chercheurs, l'objet esthétique tend à mettre en lumière l'a-signifiance fondamentale du réel. Vivian Sobchack résume les principes de la théorie esthétique dans son commentaire de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne :

> [Dufrenne] suggère que l'objet esthétique est plus proche du réel que ne l'est l'objet scientifique. Car l'objet esthétique illumine le réel, tandis que la science présente le réel comme quelque chose de déterminé. Le réel, cependant, est indéterminé, ouvert à tous les sens possibles […] car [il] n'a aucun sens fondamental.[680]

Les travaux universitaires centrés sur une approche esthétique visent à souligner l'exploration du monde sensible permise par une œuvre d'art. En confrontant spectateurs ou lecteurs à un monde phénoménologique dénué de toute raison, l'œuvre d'art esthétique souligne le caractère irrationnel du monde, selon notamment Jacques Rancière qui distingue entre « l'action vraisemblable, propre à l'art représentatif, et la vie sans raison, emblématique de l'art esthétique »[681]. Il n'est pas

[680] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, pp.300-301.
[681] Rancière Jacques, *op. cit.,* 2001, p.26.

surprenant, au vu de notre analyse, de constater que divers chercheurs mirent en avant les qualités esthétiques de l'œuvre kubrickienne. C'est notamment le cas de Thomas Allen Nelson, selon qui

> Les films […] nous dévoilent un univers purement contingent, où images et sons signifient tout et rien, où des mondes sont érigés sur les sables mouvants d'une épistémologie trouble de probabilité totale et de signification nulle. Et ce cinéma de la contingence trouve son expression la plus parfaite […] dans les films de Stanley Kubrick.[682]

Sandro Bernardi a écrit un ouvrage entièrement dédié à l'exploration des qualités esthétiques de l'œuvre kubrickienne. Pour l'auteur, la finalité ultime des films du cinéaste est de confronter le spectateur à l'indicible réel, épousant ainsi le potentiel esthétique du cinéma qui « coïncide avec sa *disposition à ne pas être compris* »[683]. Cependant, les analyses esthétiques de l'œuvre de Kubrick tendent, explicitement ou implicitement, à dévaluer la valeur sémantique de ses films. Le fait que ceux-ci racontent néanmoins une histoire structurée faisant appel aux fonctions herméneutiques du spectateur peut être perçu comme la concession d'un artiste désireux de leur assurer un succès commercial, voire comme la preuve d'une certaine infériorité artistique situant Kubrick en dessous de réalisateurs plus radicalement tournés vers l'exploration des potentialités a-signifiantes de l'objet esthétique, tels que Terrence Malick, Andreï Tarkovski, Michelangelo Antonioni ou Jean-Luc Godard. Bernardi écrit par exemple que l'œuvre de Kubrick est « toujours tiraillée entre une tendance narrative classique (qui la rend agréable pour le spectateur traditionnel habitué à une représentation anthropocentrique), et le cinéma d'avant-garde, expérimental (qui tend à un éclatement de la représentation) »[684] : une telle remarque manifeste une certaine condescendance envers la valeur narrative du cinéma (et, à ce titre, envers la plupart des spectateurs férus de films narratifs) et sous-entend la supériorité d'auteurs plus expérimentaux, plus désireux de faire émerger le potentiel esthétique de leurs films[685].

---

[682] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.15.
[683] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.132.
[684] *Ibid.,* p.29.
[685] Sandro Bernardi dévoile ici une hiérarchisation alors même qu'il cherche à démontrer en quoi l'œuvre de Kubrick « utilise cette opposition [entre tendance narrative et tendance esthétique] pour acquérir plus de force ». *Ibid.,* p.29. En effet, l'auteur affirme que Kubrick tire sa puissance artistique du fait que la tendance narrative de son cinéma est au service de sa tendance esthétique : « Kubrick […] *raconte des histoires pour montrer des images, il ne montre pas d'images pour raconter des histoires* ». *Ibid.,* p.63. Le réalisateur est ainsi présenté comme l'égal de ses collègues plus radicalement expérimentaux, mais uniquement au prix d'une réaffirmation de la hiérarchie entre cinéma narratif et cinéma esthétique : Kubrick est un grand réalisateur car la tendance narrative de son cinéma sert de faire-valoir à l'expérience esthétique. A l'inverse, nous souhaitons ici affirmer que narration et esthétique sont des tendances complémentaires et égales dans les films de notre corpus, toutes deux étant nécessaires à l'émergence d'un équilibre absurde.

Or les qualités esthétiques et narratives des films de Kubrick sont complémentaires, puisqu'elles s'associent pour mettre en relief le choc de l'absurde émergeant de la confrontation entre le désir de sens de l'humanité et l'irrationalité propre au monde sensible : c'est grâce à leurs qualités narratives que les films montrent une subjectivité se heurtant à l'absence de sens. La découverte du monolithe par Floyd dans *2001* met en avant cette imbrication. La contemplation du monolithe génère un bouleversement né du sentiment de l'absurde, tant cet objet incongru dévoile une pure matérialité et réfléchit un monde opaque, a-signifiant ou doté d'un sens inaccessible à l'entendement. La scène commence par un plan large ne dévoilant que le monolithe et l'excavation qui l'entoure, tandis que la musique de Ligeti accentue la puissance irrationnelle de l'objet. Cependant, le choc esthétique, chez Kubrick, est perçu à travers son impact sur la subjectivité humaine : l'apparente objectivité de ce plan est contrariée par l'apparition des astronautes, dont l'approche est suivie en caméra à l'épaule, renforçant l'immersion subjective du spectateur. L'expérience de l'irrationnel est ainsi vectorisée par le personnage de Floyd, et intégrée dans un récit : le scientifique part à la découverte du monolithe, cherche à le comprendre et à établir un plan d'action. Le récit fait donc de Floyd un spectateur détective encourageant l'activité herméneutique, incitant les spectateurs réels à essayer de faire sens de cette présence irrationnelle. La tension structurelle entre esthétique et narratif, chez Kubrick, permet ainsi l'émergence de l'absurde à travers la rencontre de l'irrationalité du monde sensible et du désir de sens propre à la rationalité humaine[686]. Dans les films postérieurs à *2001*, la réflexion kubrickienne relative aux forces de résistances s'opposant à l'absurde se traduit, soit par une réaction esthétique prompte à réduire toute représentation à des clichés visuels et narratifs (*Orange Mécanique, Barry Lyndon, Full Metal Jacket*), soit par l'emballement de l'activité herméneutique révélant la volonté de clôture de sens des spectateurs confrontés à de mystérieuses béances narratives.

Le choc de l'absurde entraîne une résistance de la rationalité humaine qui s'acharne à évincer les questionnements provoqués par la découverte de l'irrationnel. Cependant, les films du cinéaste ne se contentent pas de mettre en avant le divorce irréversible séparant l'humanité du monde qui l'entoure. Ils envisagent également l'existence d'une autre modalité d'être au monde, prompte à

[686] Esthétique et narration incarnent donc les deux pôles nécessaires à l'absurde, dont Camus rappelle la nécessaire coexistence : « Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce que l'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme ». Camus Albert, *op. cit.,* 2013, p.266.

l'épanouissement malgré l'absence de sens du réel[687] et, conséquemment, moins tributaire d'une rationalité limitative. Une telle intelligence sensible, nous le verrons, tend cependant à être écrasée par une pensée logique dominante. C'est pourquoi il s'avère nécessaire de consacrer notre dernière partie à la représentation du corps chez Kubrick, corps malmené et néantisé, mais vecteur potentiel d'un rapport sensible au monde et à autrui à travers lequel peut émerger l'éventualité d'une subjectivité humaine capable de renouer avec l'existence, par-delà l'échec du rationalisme.

[687] Suite à la sortie de *2001,* Kubrick affirma les possibilités d'une vie humaine épanouie dans l'absurde à l'occasion d'une interview pour le magazine *Playboy* : « l'absence de sens à toute vie force l'homme à créer son propre sens […] l'aspect le plus terrifiant de l'univers n'est pas qu'il nous est hostile, mais qu'il nous est indifférent ; mais si l'on parvient à accepter cette indifférence ainsi que les limites d'une vie mortelle […] notre existence en tant qu'espèce peut devenir véritablement riche et sensée. Quelle que soit l'immensité de l'obscurité, nous devons apporter notre propre lumière ». Philips Gene D., *op. cit.*, 2013, p.70.

2. Le corps et ses affects

2.1. Le corps réprimé

2.1.1. Stanley Kubrick, critique du rationalisme ?

Notre exploration des enjeux méta-herméneutiques des films de Stanley Kubrick a mis en évidence la critique du rationalisme qui irrigue l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Une telle position est fréquente dans les arts, y compris au cinéma. Dans la première moitié du XXe siècle, le mouvement surréaliste se définit explicitement comme une tentative de dépasser, à travers la littérature, les arts visuels ou le cinéma, le carcan limitatif de la pensée rationaliste : dans son *Manifeste du surréalisme,* André Breton caractérise le mouvement de tentative d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée […] en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »[688]. De nombreux réalisateurs, d'Andreï Tarkovski[689] à David Lynch[690], explicitèrent leur désir d'explorer, grâce au cinéma, une pensée libérée de toute contrainte rationnelle. Cependant, affirmer que Stanley Kubrick souligne les limites de la rationalité peut sembler contre-intuitif, tant on incline à percevoir le cinéaste comme l'incarnation même d'une pensée logique et rationnelle poussée à son plus haut niveau d'exactitude. Chacune de ses œuvres semble le produit d'une préparation

[688] Breton André, *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.328.

[689] Fréquemment comparé à Kubrick suite à la sortie de *Solaris* (1972), considéré comme le rival soviétique de *2001,* Tarkovski déclara que si « la pensée du monde scientifique, froide et positiviste ressemble à l'ascension d'un escalier sans fin, son contrepoint artistique évoque plutôt un système d'innombrables sphères, chacune parfaite et auto-suffisante. L'une et l'autre peuvent se compléter ou se contredire, mais en aucun cas l'une ne peut annuler l'autre ». Tarkovski Andreï, cité dans Pezzota Elisa, *op. cit.,* 2016, p.178. Dans *Solaris,* la critique du rationnalisme est explicite grâce à un personnage, le Docteur Sartorius (Anatoli Solonitsyne), qui en est l'incarnation, et se caractérise par une froideur analytique incapable de mettre à jour les secrets de la planète consciente qu'est Solaris, ou d'expliquer les mystérieuses apparitions provoquées par cette dernière.

[690] En 1980, Kubrick déclara que le premier long métrage de Lynch, *Eraserhead* (1977), faisait partie de ses films favoris. Wrigley Nick, *Stanley Kubrick: Cinephile*, 2018. https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/stanley-kubrick-cinephile (dernière visite le 06/12/2018).

minutieuse et d'une logique infaillible, si bien que le processus créatif de l'artiste peut sembler contredire le contenu de ses films.

Avant d'analyser la mise en scène du corps et des affects chez Kubrick, revenons sur le rapport complexe que l'artiste entretient avec la pensée logique et rationnelle, qui détermine une tension intrinsèque à ses films.

- De la rationalisation à l'intuition : le processus créatif du réalisateur

A l'image de Pauline Kael, la plupart des détracteurs de Stanley Kubrick reprochent à celui-ci une certaine froideur calculatrice. Lorsque la critique du *New Yorker* commente *Orange Mécanique,* elle compare l'auteur à « un professeur allemand strict et exigeant qui se met en tête de réaliser un film de science-fiction porno »[691]. Lorsqu'elle s'attaque à *Shining,* elle écrit que Kubrick « n'est pas qu'un technicien hors pair, il est aussi, Dieu lui pardonne, un métaphysicien mortellement sérieux »[692] qui n'a que faire de « la mystérieuse beauté que des réalisateurs tels que Dreyer et Murnau [ont apportée aux films d'horreur] »[693]. La persona qui se détache de telles analyses est celle d'un Kubrick minutieux, rigoureux et logique, calculateur et visionnaire, considérant la production d'un film comme la résolution d'un problème. On n'imagine pas un détracteur acharné de David Lynch s'aventurant à catégoriser celui-ci de strict professeur allemand, tant l'irrationnel (et l'excentricité) caractérisent à la fois l'œuvre de ce réalisateur et sa persona. Il faudrait donc considérer la persona de Kubrick plus proche de celle d'un philosophe logique et rigoureux comme Emmanuel Kant que d'un artiste intuitif comme David Lynch.

Néanmoins, Kubrick affirma à Michel Ciment sa propre propension à suivre son instinct plutôt que quelque méthode rationnelle : « le style d'un film, quel qu'il soit, a plus à voir avec l'intuition

[691] Kael Pauline, *Stanley Strangelove,* 1972. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html (dernière visite le 06/12/2018).
[692] Kael Pauline, *The Shining Devolution,* 1980. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0050.html (dernière visite le 06/12/2018).
[693] *Ibid.*

qu'avec l'analyse »[694]. La vision d'un Kubrick rationnel fut souvent associée à son goût pour les échecs, jeu de logique par excellence. Pourtant, lorsque Ciment lui propose cette comparaison, le cinéaste rétorque : « D'abord, même Bobby Fischer ou Karpov ne peuvent pas anticiper la fin de la partie. Ils peuvent faire une analyse plus profonde que tout le monde, mais aucun d'eux ne peut tout prévoir. Donc un certain nombre de leurs décisions s'appuie sur l'analyse et les autres sur leur 'intuition' »[695].

Il nous semble que l'image d'un joueur d'échec épuisant les limites d'une analyse rationnelle pour, *in fine,* se fier à son intuition, correspond justement au processus de création de Kubrick. En effet, s'il est vrai que celui-ci s'appuie indéniablement sur une puissante capacité d'analyse afin de planifier au mieux chaque étape de la production d'un film, divers témoignages dévoilent à quel point cette planification rationnelle laissait souvent place à des décisions plus instinctives. Vivian Kubrick évoque par exemple l'affirmation de son père, selon qui « le plus difficile, pour un artiste, est de ne pas savoir et d'accepter de n'avoir pas toutes les réponses »[696], et rappelle que celui-ci « n'avait aucune idée d'à quoi ressemblerait la fin de *2001 »* pendant l'essentiel du tournage[697]. De même, Matthew Modine affirme que Kubrick ne sut comment finir *Full Metal Jacket* que très tardivement, après que l'acteur et le réalisateur eurent longuement échangé à ce sujet[698].

Le processus de production propre à Stanley Kubrick met en lumière le rapport à la rationalité qui se dégage de ses films. L'auteur semble exploiter au maximum ses potentialités d'analyse, mais laisse s'exprimer une créativité plus intuitive là où l'esprit de calcul et de logique montre ses limites. Une fois l'intelligence rationnelle amenée à son point de rupture, seule l'intuition règne. A l'inverse du projet surréaliste, Kubrick n'ambitionne pas d'évincer toute intelligence rationnelle du domaine de l'art : celle-ci porte l'auteur jusqu'à des limites que seule une intelligence supra-rationnelle permet alors de dépasser. De même, la remise en cause de la pensée rationnelle à l'œuvre dans ses films ne se veut pas révolutionnaire : ceux-ci dévoilent une compréhension, voire une fascination,

[694] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, p.195.
[695] *Ibid.,* p.196.
[696] Kubrick Vivian, citée par Modine Matthew, *Matthew Modine and the 30th anniversary of* Full Metal Jacket, 2017. https://wrongreel.com/podcast/wr286-matthew-modine-30th-anniversary-full-metal-jacket/ (dernière visite le 06/12/2018).
[697] *Ibid.*
[698] *Ibid.*

pour le modèle de pensée rationaliste sur lequel est fondé notre société, mais en montrent également les limites néfastes avant d'inciter à leur dépassement.

- Entre célébration et critique du rationalisme

2001 : L'Odyssée de l'espace et *Orange Mécanique* soulignent l'absence de rejet catégorique, de la part de Kubrick, d'un rationalisme dont la nécessité et les accomplissements sont manifestes. Dans *2001,* l'avènement d'une pensée conceptuelle logique permet de sortir les hominidés d'un état de nature précaire (***ill.01***) où dominent la faim (soulignée par l'environnement désertique dans lequel les créatures concurrencent les phacochères pour s'approprier quelques racines), le froid (les hominidés se blottissent les uns contre les autres et tremblent la nuit venue) et la peur (leur regard scrutateur et nerveux manifeste la conscience d'un danger qui rôde en permanence, à l'image du félin qui tue l'un d'eux par surprise).

Orange Mécanique montre également un prédateur, incarné par le personnage d'Alex, pur être pulsionnel s'attaquant à quiconque pour satisfaire ses instincts brutaux, qui en vient à symboliser l'amoralité d'une humanité dénuée de toute rationalité. Michel Ciment suggère qu'une rime visuelle relie directement Alex et les hominidés à travers la comparaison entre le personnage, muni de sa canne épée, et Moonwatcher détruisant un squelette avec son os-massue[699]. Ainsi, l'imposition du traitement Ludovico symboliserait le nécessaire domptage de l'Homme à travers les émanations d'un processus de rationalisation que sont la société et le pouvoir étatique (***ill.02***). La pensée rationnelle, logique et calculatrice incarnée par les scientifiques responsables du programme Ludovico paraît ainsi répondre au besoin des individus de quitter un état de nature hobbesien, pour éviter que leur pulsionalité ne les conduisent à s'entretuer. La dichotomie symbolique (soutenue par Kubrick[700]) opposant Alex, être pré-rationnel, à une société symbolisant l'ordre rationnel, laisse apparaître la façon dont les films du cinéaste présentent la logique

[699] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, pp.122-123.

[700] Le réalisateur cite à Michel Ciment l'interprétation « très intéressante » d'Aaron Stern selon qui « Alex au début du film représente l'homme dans son état naturel. Lorsqu'on le 'soigne' cela correspondrait psychologiquement au processus de la civilisation ». *Ibid.,* p.149.

cartésienne comme une nécessité répondant à des besoins vitaux, tout en insistant sur les limites du fantasme de rationalité pure propre à l'humanité : les techniques béhavioristes réduisent Alex à l'état de machine organique et sont présentées comme néfastes.

De plus, cette dichotomie ne cesse d'être complexifiée, puisque les incarnations de la rationalité que sont le ministre de l'Intérieur ou le gardien de prison manifestent un certain plaisir pulsionnel (notamment lorsque l'impuissance d'Alex est démontrée en public) et car la cruauté du héros n'est pas nécessairement dénuée de pensée cartésienne (certains de ses actes sont planifiés et répondent à une logique rationnelle : l'attaque contre la femme aux chats vise à sécuriser son autorité tout en satisfaisant ses subordonnés, et émerge donc d'une pensée politique) ; en outre, nous l'avons vu, le projet filmique lui-même semble pouvoir émaner d'une stratégie de séduction du protagoniste désireux de protéger son image publique. Enfin, il est inexact de considérer que la rime visuelle connectant Alex à Moonwatcher souligne l'état de nature pré-rationnel du protagoniste d'*Orange Mécanique*, puisque, dans *2001,* la violence exercée par l'hominidé résulte de sa rencontre avec le monolithe, et est donc associée à l'avènement d'une intelligence humaine : avant que celle-ci n'émerge, les ancêtres de l'espèce humaine sont au contraires représentés comme une espèce pacifique.

Ainsi, la pensée rationnelle paraît une piètre protection face aux instincts animaux de l'humanité, et provoque, chez cette dernière, une souffrance (que nous avons rapprochée, lors de notre premier chapitre, de la notion freudienne de malaise dans la civilisation) génératrice de névroses générant une cruauté spécifiquement humaine. Si la rationalité permet à l'Homme de dépasser les contraintes propres à son humanité, elle n'ouvre pas la voie à une quelconque transcendance de sa pulsionalité, suggère par conséquent le cinéaste. Au contraire, elle en aggrave les conséquences, en conférant à cette pulsionalité des atours névrotiques et cruels spécifiquement humains, comme le résume une pensée de Hannah Arendt, recopiée par le réalisateur en vue de la production de *Full Metal Jacket* : « [la cruauté exercée par les soldats] n'est pas notre nature animale car les animaux ne font pas cela. Ce n'est pas notre nature animale, c'est notre nature humaine »[701].

[701] "*It's not our animal nature because animals don't do such things. It's not our animal nature but our human nature*". Kubrick Stanley, *12-10-83 Hot Notes,* 1983. SKA UAL, SK/16/1/23.

Dans *2001,* le ralenti célébrant la nouvelle puissance de Moonwatcher, capable d'utiliser un os comme massue, indique également l'avènement potentiel d'une violence spécifique à l'Homme rationnel. La posture triomphante du personnage, ainsi que la tonalité épique d'*Ainsi parlait Zarathoustra,* morceau dont les accents nietzschéens, associés à une scène de violence, évoquent la récupération par les nazis du concept de surhomme, suggèrent ainsi que la jouissance de Moonwatcher savourant sa propre puissance porte en elle les germes des nombreux déchaînements de violence qu'entraînera la rationalité humaine à travers l'histoire de l'espèce. La gestuelle particulièrement emphatique de Daniel Richter provoque une tonalité bouffonne qui déstabilise l'apparent triomphe de l'avènement de l'Homme rationnel. Moonwatcher lançant son os en l'air peut notamment évoquer un étudiant d'aujourd'hui participant au traditionnel lancer de chapeau qui caractérise les cérémonies de remise de diplôme dans les universités anglo-saxonnes (***ill.03***). Le symbolisme du passage à la maturité de l'espèce, que Kubrick associe à l'avènement d'une pensée rationnelle, est ainsi teinté d'ironie (cette ironie se dévoile intégralement à la fin du film, puisque la maturité de l'espèce humaine laisse place à son involution en fétus).

Dans *2001* comme dans *Orange Mécanique*, la pensée rationnelle est par conséquent à la fois légitimée et contestée. Les films suggèrent à quel point celle-ci permit à l'Homme de transcender sa condition animale, tout en dévoilant les limites intrinsèques à toute société fondée sur le culte d'une cognition logique et calculatrice, ainsi que l'illusion selon laquelle l'intelligence permettrait à l'Homme de dépasser une pulsionalité qui serait le propre de l'animal dénué de raison. La rationalité et son produit, la technique, parait ainsi double, et la critique kubrickienne des limites inhérentes à ce modèle de pensée et à ses créations n'empêche pas que ses accomplissements soient également célébrés : cette pensée n'est pas fondamentalement négative, mais toute croyance effrénée en sa perfection, et en sa capacité à élever l'Homme au-delà de sa condition animale, est délétère. C'est pourquoi le jet d'os de Moonwatcher est suivi d'une scène de ballet spatial qui met en avant la beauté de la technique et ses potentialités, sans que cette célébration de la technique ne remette en cause la critique d'un rationalisme exacerbé.

La mise en scène des vaisseaux spatiaux tournoyant dans l'espace au rythme du *Beau Danube Bleu* souligne les qualités esthétiques de la technologie, que Kubrick affirmera également en interview : « il existe sans aucun doute un lien affectif profond entre l'Homme et ses machines, qui sont ses enfants […] les belles machines ont quelque chose de sexy […] l'humanité a toujours vénéré

la beauté, et je pense que [les machines] ont marqué l'émergence d'une nouvelle forme de beauté »[702]. Cette célébration sans équivoque de la technologie révèle également l'attachement du cinéaste à la qualité technique du cinéma. La beauté du ballet spatial de *2001* émerge en effet de progrès techniques (projection Panavision, son stéréo), particulièrement visibles à travers l'utilisation novatrice d'effets spéciaux ayant pour la première fois permis l'immersion des spectateurs dans un espace intersidéral crédible. En admirant la grâce des vaisseaux tournoyant entre la Terre et la Lune, ceux-ci sont également incités à admirer l'ingéniosité technique propre au cinéma, dont Kubrick et Douglass Trumbull (responsable des effets spéciaux) repoussèrent les limites. Ces effets spéciaux sont autant de « machinations avouées » qui, comme l'explique Christian Metz dans son livre *Trucage et cinéma,* incitent les spectateurs à s'émerveiller des potentialités techniques d'une technologie capable de produire de tels trucages[703]. Ainsi, la réflexion kubrickienne quant aux limites de la rationalité dans *2001* n'empêche pas le réalisateur de mettre en avant la valeur technique du cinéma, art mais d'abord invention phare de la pensée scientifique, logique et positiviste des XIXe et XXe siècles.

Cet apparent paradoxe souligne les spécificités de la critique antirationaliste kubrickienne. Les films du cinéaste mettent en avant les accomplissements d'une pensée rationnelle qui permit à l'humanité de transcender sa condition animale et de développer une technique magnifiée par l'artiste. Ce faisant, cette modalité de pensée s'est cependant teintée d'hubris. Or, non seulement la rationalité humaine ne permet pas de penser un monde irrationnel, mais son triomphe marque également une scission dualiste opposant l'esprit, dépeint comme l'alpha et l'omega de la subjectivité humaine, et le corps, réprimé et effacé. Cette scission dualiste entraîne une vision parcellaire de la subjectivité humaine, pur esprit détaché de tout corps, alors même que Kubrick dépeint le corps comme un élément crucial de la subjectivité : c'est par le corps que se manifestent affects, sensorialité et intuition. En d'autres termes, le triomphe exclusif d'un être au monde rationnel provoque, chez Kubrick, la disparition de tous les aspects de la subjectivité permettant

[702] Kubrick Stanley, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html (dernière visite le 08/12/2018)
[703] Christian Metz, analyse par Vernet Marc, *Christian Metz, « Trucage et Cinéma », 1973. De quoi est fait l'amour du cinéma ?,* 2010. https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/christian-metz-trucage-et-cinema-1973.-de-quoi-est-fait-lamour-du-cinema (dernière visite le 08/12/2018).

d'associer l'individu à la réalité sensible. La scission du corps et de l'esprit entraîne une déconnexion au réel.

Ainsi, le triomphe de la pensée rationnelle que représente le ballet spatial de *2001* a comme contrepoint le personnage de Floyd, endormi et attaché à l'intérieur de son vaisseau. Enfermé dans un environnement technologique qui, nous l'avons vu, le coupe du monde extérieur, le scientifique reste étranger à la beauté cosmique visible à travers son hublot. Le corps attaché et engourdi du personnage semble ainsi associé à l'incapacité de ce dernier à profiter du spectacle de l'univers qui l'entoure. Ce corps inerte, dont Floyd semble déconnecté, symbolise la distanciation des personnages à leur propre être qu'entraîne le modèle rationnel et qui semble manifester, voire causer, leur déconnexion au réel. Après avoir analysé la réflexion méta-herméneutique poussant les spectateurs à constater les limites d'une pensée rationnelle, il s'avère par conséquent nécessaire de poursuivre notre analyse sur la caractérisation des personnages kubrickiens, afin de souligner la façon dont Kubrick dépeint les conséquences d'une conception dualiste de l'humanité, ayant entraîné la perte d'une part intégrante de la subjectivité humaine. Cette exploration de la représentation kubrickienne du corps et (à travers la réflexivité des films, qui attire l'attention sur le regardant autant que sur l'objet du regard) des biais philosophiques déterminant sa perception, nous permettra, dans un troisième temps, de conclure quant à la volonté du cinéaste de promouvoir, par le biais du cinéma, une subjectivité à même d'épouser sa réalité double, tant corporelle qu'intellectuelle.

- Sous-jeu, a-corporalité et déconnexion au réel

Nous avons déjà caractérisé certaines interprétations des personnages centraux de sous-jouées ou, à l'inverse, sur-jouées. Nous avons également suggéré que les poses delsartiennes, fréquentes chez Kubrick, trahissent la théatralité des protagonistes, tandis que les qualités brechtiennes de nombre de ces interprétations ont été explicitées afin de démontrer la façon dont les spectateurs sont incités à remarquer la caractérisation des personnages comme le résultat d'une

performance d'acteur, suscitant une réflexion méta-filmique dont nous avons analysé la portée lors de la partie précédente.

Cependant, il s'avère nécessaire de revenir sur cette double tendance actorale, tant celle-ci dévoile la réflexion des œuvres de notre corpus sur le corps et sa perception. En effet, les personnages sous-joués semblent déconnectés de leur propre corps, perte symptomatique d'un rationalisme écrasant qui se manifeste à travers la domination du technologique sur le biologique (*2001 : L'Odyssée de l'espace*) ou à travers le poids d'un idéal d'ordre et d'une vie sociale codifiée (*Barry Lyndon, Eyes Wide Shut*). Si nous avons qualifié certaines de ces interprétations de méta-jeu qui, en décalage avec les préceptes stanislavskiens de l'interprétation naturaliste, soulignent le fait que les personnages perçoivent la facticité de leur monde, aucune ne peut aisément être qualifiée de pleinement brechtienne, au sens commun du terme, puisque, malgré le fait qu'elles attirent l'attention sur le jeu des acteurs, elles ne brisent pas l'effet de réel du film. Cynthia Baron, Diane Carson et Frank Tomasulo affirment que « les étiquettes telles que 'stanislavskien' et 'brechtien' ne permettent pas de définir la complexité des méthodes de travail des acteurs »[704] : l'interprétation des acteurs peut par conséquent être comprise comme un continuum qui oscillerait entre les polarités que représentent l'interprétation stanislavskienne (naturaliste) et brechtienne (distanciée), entre lesquelles existent une infinité de variations possibles. Les acteurs en sous-jeu, chez Kubrick, se positionnent précisément sur une ligne intermédiaire, permettant à une sensation de distanciation brechtienne (les personnages n'expriment pas leur être profond mais jouent un rôle, les méta-jeux offrent un discours sur le lien entre représentation et réalité), précédemment étudiée, de coexister avec une lecture plus naturaliste, selon laquelle l'expressivité des personnages découle de leur vécu. Cette interprétation davantage diégétique des performances actorales permet en effet de suggérer que les personnages sous-joués manifestent le rejet du corps en vigueur dans le monde diégétique qui est le leur. Cette optique d'analyse davantage naturaliste révèle une seconde dimension de la réflexivité propre à la direction d'acteur de Kubrick, puisque c'est cette fois à la conception philosophique de l'humanité ayant façonné leur univers diégétique que renvoie l'interprétation des personnages.

[704] Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance.* Detroit : Wayne State University Press, 2004, p.3.

Ces interprétations qui, selon les mots de James Naremore, « s'écartent du réalisme cinématographique »[705], créent des effets de sens en malmenant la tradition stanislavskienne, mais restent motivées par la narration. Les sous-jeux de Ryan O'Neal ou de Marisa Berenson dans *Barry Lyndon* se justifient par exemple par l'extrême codification des comportements de la haute société du XVIIIe siècle, où la maîtrise des passions était une valeur primordiale. De même, Gary Lockwood, agacé des critiques considérant son interprétation de Frank Poole comme trop neutre, défend la plausibilité d'une telle inexpressivité au vu du contexte narratif : « lorsqu'on est le genre de personnes capables d'entreprendre un voyage de deux ans vers Jupiter, on ne se comporte pas comme Jim Carrey […] je trouve que nos interprétations subtiles [des personnages de Poole et Bowman] étaient tout à fait justes »[706].

Or, selon Stanislavski, l'interprétation naturaliste, qui vise à exprimer des états mentaux à travers leurs manifestations corporelles, est fondée sur un principe d'harmonie entre le corps et l'esprit[707]. L'absence d'expressivité des personnages sous-joués souligne par conséquent la rupture d'un lien entre corps et esprit : leur subjectivité ne se traduit pas en expressions corporelles mais semble contenue, dissimulée, par un corps qui fait écran à une intériorité coupée du reste du monde. Stanislavski suggère qu'un acteur doit équilibrer les trois pôles que sont ses émotions, son intelligence et sa volonté, s'il veut offrir une interprétation naturaliste réussie[708]. A l'inverse, les protagonistes sous-joués de Kubrick semblent être interprétés dans un déséquilibre constant : les acteurs manifestent une intelligence et une volonté dénuées de toute émotion, suggérant que leurs personnages doivent effectuer un effort rationnel conscient afin d'effectuer chaque geste avec ce corps qui, n'étant pas vecteur d'émotion, paraît un pantin dissocié de la subjectivité qui l'active.

Le corps paraît dès lors un poids que doivent supporter les personnages, poids qui dévoile le schisme radical opéré entre corps et esprit dans la société ultra-rationnelle qui est la leur. Ce corps inexpressif et encombrant les renvoie à leur nature incarnée, alors même que les films de Kubrick sont empreints de subjectivités désincarnées (Hal 9000, la présence hors-champ de *Shining* ou d'*Eyes Wide Shut*) dont l'a-corporalité indique un idéal cartésien de raison pure, idéal qui fait écho

[705] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.25.
[706] Anon., *Days of Fear and Wonder. Keir Dullea and Gary Lockwood on* 2001, 2014. Interviews réalisées par le British Film Institute. https://www. youtube.com/watch?v=pKigk9iO87o (dernière visite le 09/12/2018).
[707] Stanislavski Constantin, *La formation de l'acteur.* Paris : Pygmalion, 2007, p.28.
[708] *Ibid.,* p.218.

à la condition du spectateur de cinéma (capable de voyager librement dans un espace projeté en oubliant son ancrage corporel dans le monde réel, telle une raison pure glissant sur l'écran) pour mieux en questionner les fondements.

De fait, le corps d'un personnage sous-joué, devenu poids mort, n'est pas le vecteur par lequel l'esprit s'exprime, mais un trop-plein qui matérialise une barrière entre la subjectivité et l'extérieur. Sa néantisation suggère que la déconnexion du personnage à ce corps est aussi une déconnexion au monde réel, et souligne la fracture entre une raison désireuse de ne faire qu'un avec le monde et un corps renvoyant à l'existence biologique. Ainsi le fantasme de raison pure, qui semble faire des personnages sous-joués des esprits encombrés de leur corps, entraîne chez eux une déconnexion qui les détache du monde extérieur.



Ill.01 : Un état pré-rationnel où dominent la faim, le froid et la peur



Ill.02 : Rime visuelle pointée par Michel Ciment, indication quant à l'état pré-rationnel d'Alex ?



Ill.03 : Emphase ironique de la scène d'avènement de la rationalité, présentée comme cérémonie de passage à l'âge adulte

2.1.2. *2001 : L'Odyssée de l'espace,* le corps à l'épreuve d'un devenir-machine

- Exploration diachronique du corps

Dans *2001,* le processus de désincarnation, symbolisé par le corps flottant de Floyd lors du ballet spatial, est présenté comme le résultat de l'évolution diachronique d'une humanité dont l'intelligence rationnelle est indissociable d'un devenir-machine qui isole l'espèce du monde extérieur.

En effet, lors de *L'aube de l'humanité,* les hominidés sont présentés comme des éléments intégrants de la nature, à laquelle ils appartiennent et dans laquelle ils évoluent en complète harmonie (***ill.01***). Ils semblent ancrés à la Terre, voire en émaner, comme l'indiquent les nombreux plans où le sol occupe au moins les deux tiers de l'écran, l'horizon étant fréquemment obstrué par des dénivelés (les créatures restent près de grottes ou de renfoncements). Le découpage des plans en lignes horizontales les enracine fermement dans leur environnement et renforce la sensation de leur appartenance à l'écosystème terrestre. Leurs formes arrondies les associent aux autres animaux de la savane (phacochères, panthère) ainsi qu'aux buissons et aux roches alentours. Cette harmonie est renforcée par les couleurs, le paysage offrant un dégradé de tons ocre et bruns dans lequel se fond le gris foncé des hominidés, au même titre que celui des phacochères (lors des scènes nocturnes, les créatures ne peuvent plus être distinguées de leur environnement). Le choix du cinéaste d'associer les hominidés aux lignes horizontales de la savane (plutôt qu'à la verticalité des forêts, ce qui aurait été historiquement justifié au vu des origines de l'espèce humaine) permet ainsi de souligner visuellement leur appartenance totale au monde physique dans lequel ils évoluent.

Le jeu des acteurs marque la continuité entre le corps des pré-humains et le monde alentour, les gestes et sons de ces derniers traduisant avec emphase, dans la plus pure tradition du naturalisme stanislavskien, leurs états mentaux : ils hurlent, frappent le sol et montrent les dents lorsqu'ils sont en colère, tremblent et se recroquevillent lorsqu'ils ont peur, ou s'étendent de tout leur long lorsqu'ils souhaitent se reposer et profiter de la chaleur du Soleil. Leur expressivité

emphatique évoque la tradition actorale du cinéma muet, mais provoque également une grande impression de naturalisme, les acteurs produisant des expressions très proches de celles produites par les grands singes. Cette force d'évocation naturaliste est le fruit du travail de Daniel Richter, interprète de Moonwatcher qui supervisa l'entraînement de toute l'équipe chargée d'incarner les hominidés. Celui-ci, mime de profession, développa cette gestuelle après avoir passé plusieurs semaines au zoo de Londres[709], imitant des chimpanzés et des gorilles, dans la plus pure tradition de la *mimesis* naturaliste. Interrogé quant aux difficultés d'interpréter les hominidés, Dan Richter explique :

> J'ai compris qu'il s'agissait essentiellement d'un problème d'art dramatique. Il fallait que les acteurs pensent et ressentent comme des hommes-singes. On associe rarement le nom de Kubrick à celui de l'*Actor's Studio*, mais quand je lui ai montré mes idées, il a tout de suite été impressionné.[710]

Ainsi, le corps des hominidés paraît être le vecteur d'une relation fluide et sans entraves entre les états mentaux des personnages et leur environnement extérieur. Leur existence semble avant tout incarnée, faite d'échanges et de transmissions avec le monde phénoménologique (***ill.02***).

L'arrivée du monolithe brise cette harmonie. Désormais doué de raison, Moonwatcher se dresse sur ses jambes (dans le but de frapper avec son os), entamant ainsi la transformation du corps qui aboutira à sa verticalité, caractéristique des Hommes du futur. La forme que dessine alors Moonwatcher se rattache ainsi à la disruption artificielle que représente le monolithe, dont nous avons vu que les lignes droites et la verticalité tranchent avec l'environnement. En maniant un objet, la créature cesse d'avoir un contact direct avec son environnement. L'outil devient le connecteur physique entre le sujet et le monde, annonçant l'absence de relation sensorielle directe qu'entretiendront les Hommes du futur avec l'extérieur (et entre eux). De plus, la contre-plongée, qui montre Moonwatcher apprenant à manier son arme, semble détacher celui-ci de la Terre, sa silhouette étant désormais associée au ciel ; le contraste du ciel bleu et blanc et de la créature sombre en contre-jour indique la rupture de l'harmonie entre les humanoïdes et leur environnement, provoquée par le don de raison conféré par le monolithe (***ill.03***).

L'élan vers le ciel qui, comme l'indique le raccord de l'os au vaisseau, caractérise l'évolution de l'humanité une fois celle-ci douée de raison, indique par conséquent une évolution parallèle du

[709] Fenwick James, "Performing the Man-Ape in the 'Dawn of Man': Daniel Richter and the American Mime Theatre", in Fenwick James (éd.), *op. cit.,* 2018.
[710] Dan Richter, cité dans Bizony Piers, *op. cit.,* 2000, p.133.

corps humain, qui devient à la fois marqueur de l'extériorité nouvelle des êtres face au monde et du schisme entre corps et esprit que provoque la rationalité. La posture érectile des personnages modernes est soulignée par la gestuelle très rigide des acteurs qui maintiennent une droiture parfaite dès qu'ils sont debout, formant des figures rectilignes détachées de leur environnement. Le soin apporté à la représentation d'une humanité longiligne est explicite lorsque, dans la navette en route vers la Lune, une hôtesse effectue une rotation à 180°, comme si son corps était capable de conserver sa forme rigide en toutes circonstances, et même en l'absence de gravité (***ill.04***).

Cette rigidité s'accompagne d'une perte de contact sensoriel de l'humanité avec l'extérieur que provoque la technologie. La verticalité nouvelle des humains est contrebalancée par la forme arrondie des vaisseaux spatiaux qui, si nous avons vu qu'elle évoque une protection utérine, suggère également que les artefacts techniques, en tant qu'objet inanimés, sont (à l'instar des hominidés) en harmonie avec le monde extérieur, accroissant ainsi davantage la sensation d'une humanité en décalage avec le monde physique. Les machines, si elles coexistent harmonieusement avec le monde, constituent, par contre, autant d'enveloppes isolant les humains de l'extérieur. Nous avons vu qu'enfermés dans des vaisseaux clos, les personnages ne perçoivent plus le monde alentour. Ils sont, de plus, constamment recouverts d'enveloppes artificielles interdisant tout contact entre leur corps et le monde : leurs costumes, tous monochromes (celui, marron, de Floyd, la tenue blanche des hôtesses spatiales, etc.), semblent une seconde peau artificielle empêchant tout contact physique non soumis à la médiation d'un intermédiaire technologique. Casques, combinaisons spatiales, navettes et vaisseaux de tailles supérieures sont autant d'enveloppes technologiques qui se superposent et détachent toujours davantage le corps des personnages de leur environnement naturel.

A l'intérieur de ces diverses couches protectrices, les personnages ont des contacts physiques rares et limités : ils ne se touchent que très rarement, et les communications visuelles directes sont plus rares que celles effectuées à travers un dispositif technologique (Floyd parle à sa fille à travers un visiophone, Poole reçoit un message vidéo de ses parents, Bowman et Poole regardent la télévision). L'avènement de la rationalité humaine a donc entraîné une perte de contact entre le corps humain et l'extérieur, suggère *2001.* Dans *L'aube de l'Humanité,* subjectivité et monde objectif s'entremêlaient parfaitement à travers un corps qui s'apparentait à un espace fluide d'échanges, évoquant la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty qui, comme le rappelle Vivian

Sobchack, considère que tout être vient au monde dans la conscience d'une interconnexion du monde extérieur et de l'esprit : « [Selon Merleau-Ponty], tout le monde fait l'expérience de la réversibilité du corps et du monde avant qu'ils ne puissent être consciemment pensés »[711]. Merleau-Ponty rappelle cependant que cet ancrage du corps-sujet à l'intérieur d'un monde phénoménologique avec lequel il est interdépendant tend par la suite à être nié par un sujet qui se définit en tant qu'être autonome et indépendant, isolé et imperméable à l'extériorité phénoménologique : « On dit qu'il y a un mur entre nous et les autres, mais c'est un mur que nous faisons ensemble : chacun place sa pierre au creux laissé par l'autre »[712]. L'enfermement des corps, dans *2001,* suggère une même dynamique d'isolation de la part de sujets rationnels s'étant constitués en êtres autonomes, détachés et protégés d'un monde extérieur avec lequel ils minimisent les contacts grâce à des enveloppes technologiques faisant de leur corps, non plus un lieu d'échanges sensibles, mais un marquage d'isolement.

A cette dissociation entre corps et extériorité s'ajoute une distanciation du corps et de l'esprit. En effet, tandis que le corps et les états mentaux des hominidés semblent, de par l'interprétation naturaliste, parfaitement coïncider, il semble que les humains du futur dissocient volontairement les deux, comme l'indique l'échange entre Floyd et ses collègues soviétiques. Avant leur rencontre, l'interprétation de Floyd par William Sylvester peut, à première vue, sembler naturaliste. Il se déplace rapidement et de façon assurée, arbore un sourire plaisant et semble parfaitement à son aise dans un environnement familier. L'acteur joue légèrement avec une serviette, qu'il passe d'une main à l'autre, balance allègrement et tapote parfois brièvement : James Naremore rappelle que l'utilisation d'accessoires est une technique fréquente permettant aux acteurs d'exprimer des émotions et des états mentaux (en l'occurrence, ici, une aisance joviale)[713]. Néanmoins, l'échange avec les scientifiques soviétiques permet de souligner le caractère construit d'une telle bonhomie (***ill.05***). Nous l'avons vu, l'apparente cordialité de l'entretien dissimule une tension sous-jacente, les Soviétiques essayant de percer le mystère entretenu par les Américains sur la Lune. Les pauses entre les dialogues, l'insistance dont fait preuve Smyslov, à laquelle répond la résistance déterminée de Floyd, suggèrent que le secret doit être pour ce dernier source d'angoisse et d'appréhension et l'entretien ressenti comme un interrogatoire douloureux et stressant. L'apparent naturalisme de

[711] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, p.294.
[712] Merleau-Ponty Maurice, *Signes.* Paris : Gallimard, 1960, p.27.
[713] Naremore James et Viviani Christian (trad.), *op. cit.,* 2014, p.100.

l'interprétation de Sylvester révèle ici une qualité plus artificielle qu'il n'y paraissait au premier abord : le sourire de son personnage paraît figé, ses gestes, de simples automatismes (ses poignées de mains sont toutes effectuées de façon identiques) et sa bonhomie semble l'expression d'une posture professionnelle savamment étudiée : l'aisance naturelle de Floyd se révèle une posture sociale savamment construite.

2001 associe ainsi l'avènement de la rationalité à la nécessité, pour l'humanité, de dissocier le ressenti d'un état mental à son expression corporelle : les relations sociales (et *a fortiori* les mensonges) impliquent une rupture entre corps et esprit que manifestent les qualités réflexives du jeu de William Sylvester : en mettant l'accent sur sa propre interprétation, l'acteur souligne le caractère performatif de l'identité de son personnage, fruit d'une construction sociale mûrement réfléchie. Le corps, dans le futur proche, doit ainsi être dompté, dominé par l'esprit rationnel et calculateur de l'Homme moderne. Devenant un objet à contrôler, il perd ainsi son rôle de vecteur d'échanges et de transferts entre le moi et le monde. A l'inverse, il devient nécessaire de le façonner pour qu'il puisse exprimer un moi social, devenant une enveloppe de dissimulation. Ce nouveau rapport au corps, devenu enveloppe opaque, mène les personnages à observer le corps de l'autre dans l'espoir, nécessairement frustré, d'en découvrir l'intériorité : Smyslov, nous l'avons vu, scrute Floyd, espérant déceler ses états mentaux véritables, dissimulés derrière son apparence neutre et joviale. La légitimation narrative donnée à l'absence de naturalisme du jeu de Sylvester (celui-ci doit dissimuler ses états mentaux véritables) suggère par conséquent que la rationalité humaine provoque nécessairement la perte d'un rapport immédiat au corps et, par la suite, le fantasme d'un esprit désincarné.

- A bord du *Discovery* : le transhumanisme, entre utopie et dystopie

Si le chapitre lunaire marque l'avènement d'une distanciation entre corps et esprit, *La mission Jupiter, 18 mois plus tard* enntraîne une radicalisation de ce phénomène. Le jeu de Sylvester, entre naturalisme et réflexivité, laisse place au sous-jeu radical de Keir Dullea et Gary Lockwood. Les acteurs restreignent leur gestuelle au minimum : aucun tic ni geste superflu ne vient étoffer leur

caractérisation de personnages dont tous les mouvements, précis et minutieux, créent la sensation que leurs corps sont devenus des automates dûment réglés à l'application des tâches routinières nécessaires à la maintenance du vaisseau. Leur visage demeure impassible en toutes circonstances, même lorsqu'ils sont soumis à un stress intense : ainsi, leur inquiétude, lorsqu'ils découvrent le probable dérèglement de Hal ne se manifeste nullement. Cette extrême neutralité, qui va à l'encontre tant du modèle d'interprétation stanislavskien que de son application lors de *L'aube de l'humanité,* où chaque état mental des hominidés s'exprime à travers ses manifestations corporelles, indique l'étendue de la domination du corps par l'esprit atteinte par les personnages. Le teint cireux de Keir Dullea, ses cheveux rigidement gominés et ses yeux grands ouverts mais inexpressifs donnent au personnage de Bowman l'aspect d'un mannequin de cire, créant l'étrange sensation d'un corps qui n'est pas la continuation d'une subjectivité humaine, mais une structure mécanique (***ill.06***). Ce personnage représente ainsi l'aboutissement d'un devenir-machine de l'humanité qui, selon Sam Azulys, caractérise l'évolution de l'espèce telle que dépeinte dans *2001,* où « l'homme est lui-même devenu un agent de la technique »[714]. Pour Azulys, ce devenir-machine résulte d'un environnement technique, qui dicte un « projet d'objectivation illimitée » [715] des Hommes, condamnés à n'être que les rouages d'une société ultra-mécanisée.

Cette soumission de l'Homme à la machine est flagrante à bord du *Discovery* (rappelons que Kubrick caractérisa Poole et Bowman de ''*caretakers*'', soit de concierges ou d'hommes à tout faire[716]). Celle-ci souligne le processus de désincarnation des personnages qui, façonnés par leur environnement rationnel et technologique, voient leurs corps assimilés à de simples machines déconnectées de toute subjectivité, que viennent compléter les enveloppes artificielles que sont les vêtements, combinaisons spatiales, outils et autres navettes.

Une telle transformation du corps en machine souligne les considérations transhumanistes de *2001*. L'idéologie transhumaniste, très en vogue aujourd'hui (et exposée dans de nombreux films de science-fiction[717]), émergea à la fin des années 1950 (le terme fut créé par Julian Huxley en 1957).

[714] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.165.
[715] *Ibid.,* p.127.
[716] Kubrick Stanley, *Kubrick's screenplay notes,* 1966. SKA UAL, SK/12/1/2/6.
[717] Le transhumanisme influence tant les films d'auteur comme *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) que de nombreux films à succès, tels les adaptations des *comics* de Marvel qui dominent actuellement le box-office mondial. Nous avons abordé cette question plus en détail lors d'une conférence. Jaunas Vincent, *2001 : A Transhuman Odyssey.* Francfort, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=1EEPViXVla0 (dernière visite le 12/12/2018).

Le philosophe David Roden la définit comme « l'itinéraire pour le perfectionnement de la nature humaine […] à travers des moyens technologiques »[718] : le transhumanisme vise à transcender les limites biologiques de l'humain par l'intermédiaire de technologies faisant appel à la robotique, à la neurobiologie ou encore à la nanotechnologie[719]. L'actuelle prégnance de cette pensée, s'expliquant par les progrès technologiques et médicaux récents, tend à dissimuler le fait que les années 1960 marquèrent un premier âge d'or pour le transhumanisme, en réaction auquel *2001* s'inscrit : dès 1962, le biologiste Jean Rostand affirmait par exemple que « le pari le plus audacieux de l'histoire humaine : transformer l'homme lui-même [est] une métamorphose peut-être plus proche qu'on ne le pense »[720], tandis que la même année, Robert Etteinger publiait un manifeste en faveur de la cryoconservation du corps humain[721], technologie censée offrir l'immortalité à portée de tous à laquelle *2001* fait explicitement référence à travers les astronautes en hibernation du *Discovery*. Arthur C. Clarke lui-même est fréquemment considéré comme l'un des pionniers du transhumanisme. Dans son essai *The Evolutionnary Cycle from Man to Machine* (1962), l'auteur écrit que « l'évolution technologique a laissé place à un développement bien plus rapide – l'évolution technologique »[722].

La plupart des films qui évoquent le transhumanisme le font à travers la mise en scène de l'hybridation du corps et de la machine, qu'incarne par exemple le cyborg Robocop, être mi-homme mi-machine du film éponyme de Paul Verhoeven (1987). A l'inverse, Les humains de 2001 ne présentent pas de transformations intracorporelles (nous reviendrons sur le cas du fœtus astral), bien que l'existence de certaines pratiques transhumanistes dans le futur imaginé par le film, comme la modification génétique, puissent être inférées, au vu notamment de l'absence de défaut physique chez tous les personnages (ceux-ci sont tous minces, ne portent pas de lunettes et ne souffrent d'aucun problème apparent). Une lettre écrite par Roger Caras à Stanley Kubrick lors de la production de *2001* dévoile que l'idée de montrer la capacité de l'humanité à améliorer son corps grâce à la technologie fut envisagée : « les prémisses à partir desquelles [les équipes de maquillage] ont travaillé est qu'en 2001, tout le monde pourra être beau s'il le souhaite. Tous les défauts

[718] Roden David, *op. cit.,* 2015, p.9.
[719] Besnier Jean-Michel et Laurent Alexandre, *Les robots font-ils l'amour ? Le transhumanisme en 12 questions.* Paris : Dunod, 2016, p.7.
[720] Jean Rostand, cité dans *Ibid.,* p.17.
[721] Ettinger Robert, *The Prospect of Immortality.* Londres : Sidgwick & Jackson, 1965.
[722] Arthur C. Clarke, cité dans Poole Robert, "*2001: A Space Odyssey* and *The Dawn of Man*", in Ljujic Tatjana *et al.* (éd.), *op. cit.,* 2015, p.185.

structurels du visage, des yeux, de la peau, seront aisément éliminables par des moyens médicaux »[723].

Cependant, les procédés d'hybridation entre l'humain et la machine dans *2001* sont essentiellement extracorporels. De multiples enveloppes technologiques recouvrent le corps des astronautes et leur permettent de transcender leurs limites biologiques, en leur donnant la possibilité de s'alimenter (Hal 9000, mère nourricière machinique, extrait des plateaux repas de son sein), en favorisant leur repos (la façon qu'a Poole, lorsqu'il regarde la vidéo de ses parents, de demander à Hal de gérer la hauteur et l'inclinaison de son siège, souligne son extrême dépendance à la machine), et en faisant en sorte qu'ils puissent respirer dans un environnement (l'espace intersidéral) extrêmement hostile à toute forme de vie. Ce transhumanisme extracorporel permet ainsi de caractériser Poole et Bowman de cyborgs, comme le fait notamment Robert Kolker[724]. Rappelons que le terme fut popularisé dans les années 1960 après que deux scientifiques, Manfred Clynes et Natan Kline, l'utilisèrent pour décrire l'hybridation technologique des astronautes, via leurs combinaisons spatiales qui assurent la régulation de leurs fonctions biologiques[725].

Cette évolution transhumaniste extracorporelle permet à Kubrick de souligner la fonction protectrice de la technologie, qui agit tel un second corps préservant le métabolisme des personnages. Ce faisant, la technologie réduit cependant la fonction du corps à son caractère le plus fonctionnel : celui-ci n'est aucunement l'extension d'une subjectivité mais une simple machine qu'il est nécessaire de protéger et d'entretenir. En augmentant la machine biologique que devient le corps, l'évolution transhumaniste semble provoquer la dévitalisation des personnages. L'aboutissement du devenir-machine de l'humanité, que dépeint *2001*, est vraisemblablement représenté par les astronautes en hibernation, installés à bord du *Discovery* dans des réceptacles dont la forme évoque celle des sarcophages (***ill.07***). Si les divers plans montrant les écrans où apparaissent leurs fonctions vitales (fonctions cardio-vasculaires, pulmonaires, etc.) suggèrent que ces passagers incarnent l'aboutissement de l'évolution transhumaniste, ils dévoilent aussi les limites de celle-ci. La technologie permet aux humains en léthargie de transcender leurs faiblesses biologiques (grâce à la protection de Hal, ils ne manquent de rien et sont protégés des aléas propres

[723] Caras Roger, *Coty*, 1965. Stanley Kubrick Archives, University of the Arts London (SKA UAL), SK/12/8/2/69.
[724] Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.144.
[725] Clynes Manfred et Kline Nathan, ''Cyborgs and space'', in Hables Gray Chris (éd.), *The Cyborg handbook.* Londres : Routledge, 1995, pp.29-34.

à leur enveloppe charnelle) mais, ce faisant, elle les dévitalise. Lors de la séquence du repas à bord du vaisseau, un long montage alterné enchaîne des gros plans sur les astronautes éveillés et sur ceux en hibernation, incitant les spectateurs à comparer ces deux groupes et à constater que le confort transhumaniste dont bénéficient les astronautes en hibernation n'est que l'exacerbation de celui de Poole et Bowman.

Face à ces cyborgs parfaits, les humains éveillés, y compris Poole et Bowman, paraissent encore excessivement soumis aux aléas d'une constitution biologique qui dévoile ses fragilités malgré la protection des enveloppes machiniques qui la recouvre. La permanence, dans l'espace, des fonctions corporelles est ainsi évoquée à de multiples reprises (***ill.08***). Outre les scènes de repas, où le besoin de nourriture est satisfait par la consommation d'aliments peu appétissants, d'autres scènes montrent, parfois de façon humoristique, que ces besoins corporels sont inappropriés à l'endroit où se trouvent les humains : ainsi, Floyd a du mal à comprendre les instructions complexes régissant l'utilisation des toilettes en apesanteur.

A bord du Discovery, la permanence de ces besoins est source d'angoisse. La première séquence de *La mission Jupiter, 18 mois plus tard* commence ainsi par un footing de Poole dans la structure circulaire du vaisseau, dont la similitude avec une cage à hamster provoque une sensation de claustrophobie qu'accentue la terreur lancinante causée par la musique extradiégétique de Khatchaturian. Selon Kate McQuiston, « sa ressemblance à un hamster dans sa roue renvoie l'humanité à ses caractéristiques physiques – l'animal humain doit se maintenir en forme pour rester en bonne santé et pouvoir effectuer ses tâches »[726]. Le renvoi le plus incisif à la qualité biologique de Bowman et de Poole nous semble émaner des sorties dans l'espace du premier. Filmé en plan très large, le personnage semble, nous l'avons vu, écrasé par l'immensité cosmique. Le son subjectif de sa respiration provoque une puissante dissonance audiovisuelle qui oppose la qualité organique de la bande son et l'immensité inorganique du visible : la protection technologique que représente la combinaison spatiale de Bowman, qui permet à l'astronaute de respirer et le protège du froid, paraît soudain une ben maigre enveloppe. La fragilité de la vie biologique humaine apparaît alors à travers la technologie, et souligne l'imperfection du devenir-machine dans lequel sont pris les personnages (***ill.09***).

[726] McQuiston Kate, *op. cit.,* 2013, p.150.

Bien que Poole et Bowman se ressemblent, le premier semble un moindre cyborg que son collègue. Thomas Allen Nelson écrit que « les activités physiques et plus terre à terre de Poole contrastent avec la caractérisation plus spatiale et onirique de Bowman »[727]. Bien que Gary Lockwood propose une interprétation aussi neutre que celle de Dullea, la physicalité de Poole est soulignée à plusieurs reprises (***ill.10***) : c'est lui, et non Bowman, qui court dans le vaisseau ; lorsqu'il reçoit l'enregistrement vidéo de ses parents, Poole est torse nu et laisse apparaître son physique musclé (il est le seul personnage du film à se dénuder quelque peu, quittant ainsi les complets monochromes en vigueur). Gary Lockwood, acteur remarqué pour ses qualités physiques, offre une prestation sous-jouée qui semble à contre-emploi de la persona qu'il développait alors : dans la biographie de l'acteur, envoyée à une agence de publicité avant la sortie de *2001,* celui-ci est décrit comme « un grand homme viril, ancien joueur de football et cascadeur au cinéma [qui décida de devenir acteur] à la suite d'une bagarre qui entraîna sa suspension de l'université UCLA pendant un an »[728]. Là où le visage de Bowman s'apparente à celui d'un mannequin de cire, les traits rugueux de Lockwood, associés à une coiffure plus naturelle, soulignent les qualités plus corporelles de son personnage. Or c'est Poole qui est tué, en étant éjecté dans l'espace. Si ce meurtre souligne la fragilité biologique de l'humanité comparée à la perfection des machines, celui des astronautes en hibernation, qui demeure hors champ (seule la suppression de leurs fonctions vitales indiquées sur l'écran indique leur mort) renvoie à la qualité mortifère de l'idéal du devenir-machine qui émane pourtant du désir de l'Homme de transcender sa fragilité corporelle. Plus accomplie que celle des astronautes, l'évolution transhumaniste des personnages en hibernation ne les protège pas de la mort, mais rend celle-ci invisible, indiscernable de leur vie biologique, tant cette dernière ne s'accompagnait plus d'aucun état de conscience.

En faisant du corps une machine à perfectionner, l'idéal transhumaniste, émanation d'une rationalité qui semble désireuse de supprimer la qualité biologique de l'humanité, se retourne donc contre l'humain tout entier : la suppression du corporel implique nécessairement la suppression de l'esprit, suggère *2001,* qui renvoie ainsi l'espèce à la nécessité de son incarnation, si fragile soit-elle : le désir rationnel qu'entretiennent les Hommes de transcender leur propre corps se retourne contre eux, et entraîne la suppression de toute humanité. Le désir de rationalité désincarnée dans lequel semblent engagés les Hommes de *2001* semble par conséquent nécessairement mortifère. La

[727] Nelson Thomas Allen, *op. cit.,* 2000, p.125.
[728] Anon., *Gary Lockwood's Biography,* 1966. SKA UAL, SK/12/5/14.

séparation entre corps et esprit, provoquée par l'avènement de la rationalité humaine, a poussé à la machinisation de l'Homme et, ce faisant, dévitalisé celui-ci, alors que son existence implique nécessairement une condition incarnée soumise à la fragilité des aléas biologiques.

Si les hommes en hibernation représentent l'aboutissement du devenir-machine de l'humanité, Hal 9000, esprit panoptique et désincarné, dont la conscience paraît diffuse et qui ne souffre d'aucune limite biologique, incarne l'idéal inaccessible de cette humanité. Hal, pure rationalité dont la puissance de raisonnement logique surpasse la nôtre, ne dort pas, ne mange pas et ne respire pas : « Hal est pensable comme un double de l'homme, mais d'un homme défini par une pensée dualiste, séparant le corps et l'esprit », écrit Jean-Michel Bertrand[729]. Cet idéal rationnel désincarné s'avère cependant mortifère puisque, nous l'avons vu, l'ordinateur finit par considérer l'humanité comme une contingence inacceptable[730]. Le fantasme de subjectivité sans corps qu'incarne Hal apparaît hostile à l'existence humaine. A l'inverse, c'est lorsqu'il dévoile une forme de finitude proche de la condition humaine (il craint la mort), et lorsqu'il apparaît presque incarné (Bowman pénètre dans son *Logic Memory Centre,* que le spectateur comprend être l'équivalent machinique du cerveau humain) que l'ordinateur parvient à focaliser l'identification empathique du spectateur, suggérant ainsi que la machine semble prendre vie lorsqu'elle perd son caractère de pure rationalité, et s'incarne en une entité physique et mortelle (***ill.12***). Hal 9000, écrit Philip Kuberski, « incarne l'ultime expression de l'échec de la technologie à transcender la contingence et la corporalité humaines »[731]. L'affrontement à bord du *Discovery,* qui provoque la mort de la plupart de ses occupants, suggère ainsi le caractère autodestructeur d'un idéal de rationalité dualiste qui, en célébrant l'esprit et ses potentialités, tend vers la dénégation du caractère incarné de la vie humaine et s'avère par là-même néfaste à l'humanité.

Enfin, rappelons que si les diverses technologies mises en avant dans le *Discovery* paraissaient manifestement futuristes, voire exotiques, pour les spectateurs ayant découvert le film en 1968, la séquence de *L'aube de l'humanité* et le raccord connectant symboliquement l'os de Moonwatcher à un vaisseau spatial permettent de rappeler que le devenir technologique dépeint dans les

[729] Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.134.
[730] Selon Robert Kolker, *2001* s'appuie sur une tradition propre à la science-fiction, genre où « un excès d'ordre et de dépendance à la rationalité menace la spontanéité de l'esprit humain ». Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.133. Dans *2001,* la perte de vitalité qu'une telle dépendance induit s'accompagne par conséquent de la perte du corps, soulignant ainsi la complémentarité de ces deux notions (nous y reviendrons).
[731] Kuberski Philip, *op. cit.,* 2014, p.117.

séquences futuristes n'est que le prolongement d'une dynamique inscrite au cœur de l'humanité. De nombreux penseurs du transhumanisme soulignent le fait que les possibilités d'hybridation technologique permises par les progrès technologiques modernes ne doivent aucunement être craintes, puisque celles-ci se contentent d'augmenter les potentialités d'une hybridation qui a déterminé l'humanité depuis la nuit des temps. David Roden résume cet argument :

> Les nombreux commentateurs qui considèrent que la transformation de l'Homme en cyborg signifie une invasion, voire une colonisation, de l'organique par le machinique, échouent à comprendre que l'humanité s'est toujours améliorée par le biais de la technologie. Le philosophe Andy Clarke affirme que l'intégration du technologique dans le biologique a défini l'humanité depuis le développement des outils en silex. Nous sommes naturellement, affirme-t-il, des 'cyborgs nés'.[732]

Un argument similaire se retrouve dans l'essai d'Arthur C. Clarke précédemment cité. L'auteur affirme que l'humanité fut, depuis son avènement, un *homo faber* : « les premiers utilisateurs d'outils n'étaient pas les hommes [...] mais les hominidés pré-humains [...] La vieille idée selon laquelle l'homme a inventé l'outil est donc une semi-vérité trompeuse ; il serait plus exact d'affirmer que les outils ont inventé l'homme »[733]

Ironiquement, *2001 : L'Odyssée de l'espace* reprend par conséquent cet argument, non pour relativiser les dangers du transhumanisme, mais pour asseoir la visée critique du devenir technologique de l'humanité. Le transhumanisme exacerbe le rejet de la qualité organique de l'existence qui, suggère le film, est intrinsèque à l'humanité. Ce faisant, il montre l'aboutissement dévitalisant de la scission dualiste qui est le propre de l'Homme rationnel. Seule une révolution radicale peut par conséquent permettre à l'espèce de développer une subjectivité ne faisant pas de la technologie une échappatoire au caractère organique de l'existence, ce que montre la transformation de Bowman en un posthumain, que nous analyserons par la suite.

[732] Roden D., *Posthuman Life, op. cit.,* p. 16.
[733] Arthur C. Clarke, cité dans Poole Robert, ''*2001: A Space Odyssey* and *The Dawn of Man*'', in Ljujic Tatjana *et al.* (éd.), *op. cit.,* 2015, p.185.



Ill.01 : Les homindés, partie intégrante de la nature avant l'apparition du monolithe



Ill.02 : L'expressivité naturaliste des hominidés



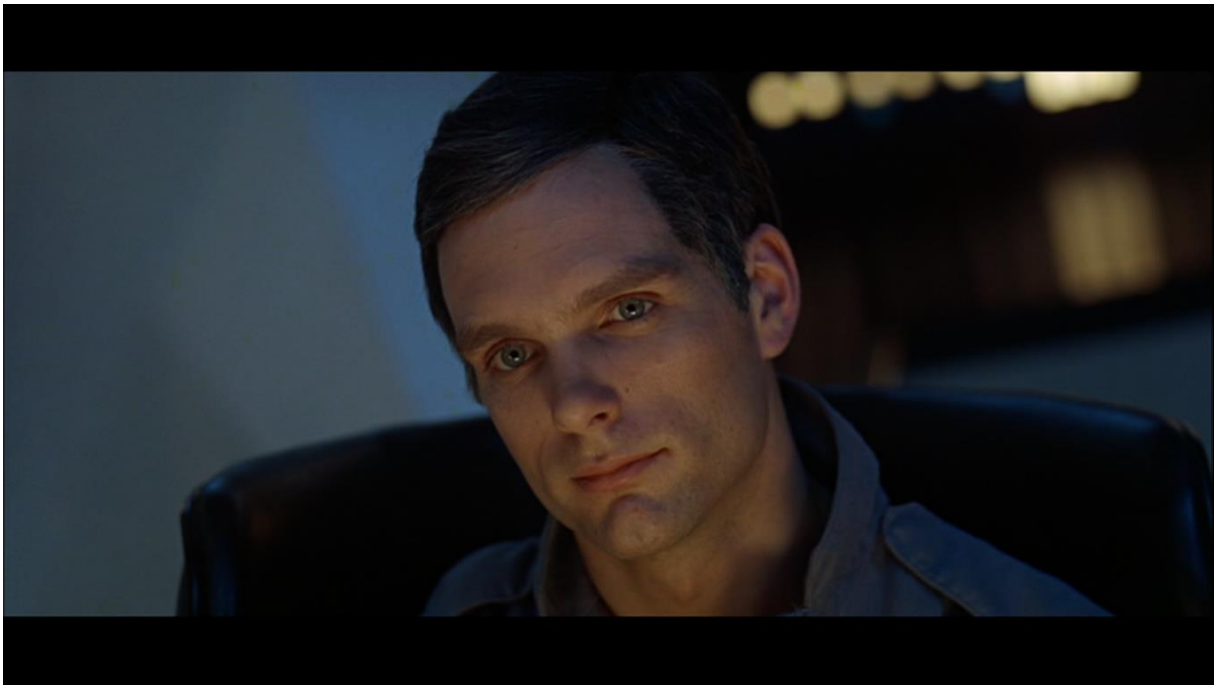
Ill.03 : Avec l'évolution de Moonwatcher, le corps se détache de son environnement



Ill.04 : Le corps moderne, une abstraction géométrique dénuée de sensorialité



Ill.05 : La bonhomie mécanique de Floyd, marque d'un corps dompté dissimulant les états mentaux



Ill.06 : La désincarnation de Bowman



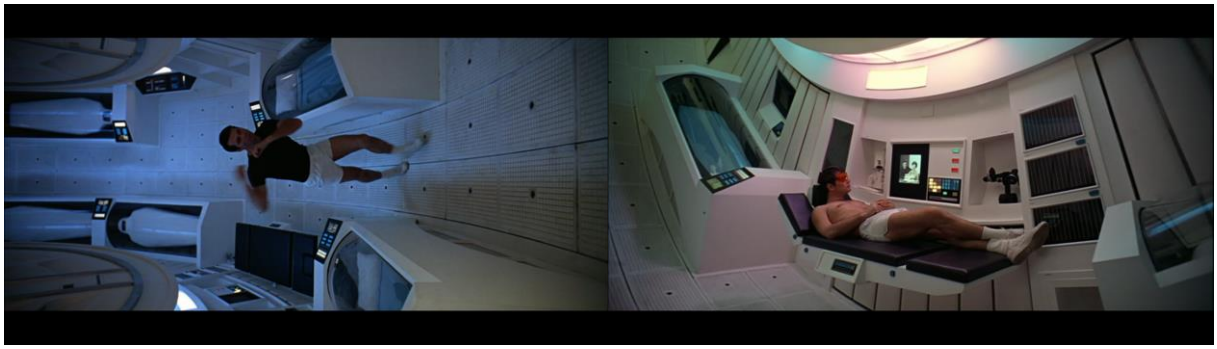
Ill.07 : Les astronautes en hibernation, où l'aboutissement de l'évolution transhumaniste



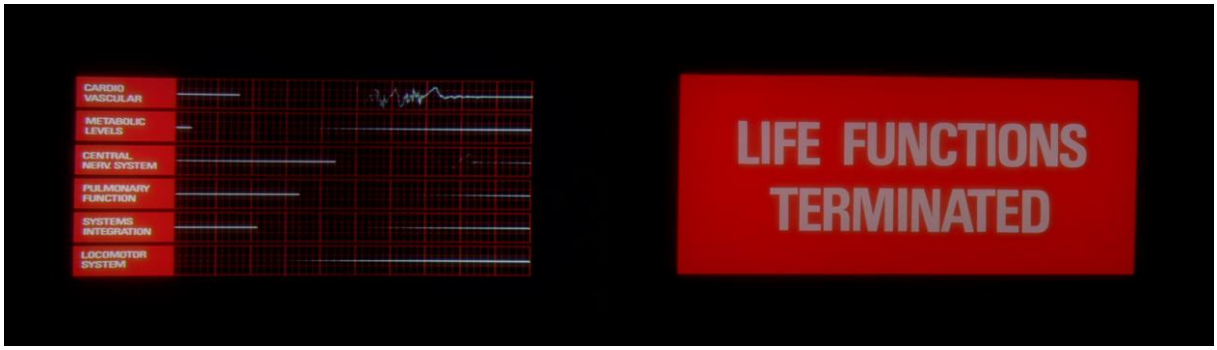
Ill.08 : La permanence des besoins corporels humains, source d'humour et d'angoisse



Ill.09 : Le son subjectif renvoie à la fragilité organique de l'Homme



Ill.10 : Poole, un personnage davantage physique



Ill.11 : Dans l'apogée du devenir-machine, la frontière entre vie et mort n'est que virtuelle



Ill.12 : Hal est humanisé lorsqu'il acquiert une existence matérielle, et donc une mortalité

2.1.3. La néantisation du corps dans *Barry Lyndon*

- Le corps dompté

Si *2001* compare divers registres d'interprétations afin de suggérer l'évolution d'une humanité qui, prise dans une logique rationnelle, se détache de plus en plus de sa nature organique, *Barry Lyndon* propose le portrait d'une époque marquée par un rejet du corps. L'idée est traduite dans le film par des personnages explicitement sous-joués, qui tendent à adopter des poses delsartiennes, brisant ainsi la logique naturaliste qui domine au cinéma. La posture rigide dans laquelle ils se figent souligne l'extrême théâtralité qui détermine leur existence. Loin d'exprimer spontanément les affects et les états mentaux, les corps et les visages semblent se statufier en une posture artificielle, qui n'exprime plus le ressenti des personnages mais est destinée à construire l'image que ces derniers souhaitent montrer d'eux-mêmes au monde extérieur. Les corps ainsi façonnés, les personnages semblent prendre la pose et adoptent une expression artificielle, que quelque peintre allégorique pourrait immortaliser dans un tableau : l'extrême pictorialité du film souligne par conséquent le domptage de ces corps immobilisés en une expression fixe, créant l'impression que tous les protagonistes participent à un tableau vivant (***ill.01***). Cette fixation du corps en une expression maîtrisée et socialement acceptable exprime le résultat physique du culte de la raison, si prégnant au XVIIIe siècle, comme l'affirme Philip Kuberski, selon qui *Barry Lyndon* dépeint « un âge qui aspirait à la domination de la raison sur les appétits, et de l'étiquette sur le corps »[734]. Kubrick semble ainsi partager la conception foucaldienne du XVIIIe siècle comme l'époque lors de laquelle « il y a eu […] tout une découverte du corps comme objet et cible de pouvoir. On trouverait facilement des signes de cette grande attention portée au corps – au corps qu'on manipule, qu'on façonne, qu'on dresse, qui obéit, qui répond »[735].

Cependant, le film met en exergue la difficulté de ce processus de dressage, à travers des moments où une interprétation actorale plus naturaliste suggère que le corps des personnages

[734] *Ibid.,* p.20.
[735] Foucault Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2008, p.160.

exprime, à l'encontre de leur volonté, des états mentaux véridiques et spontanés. La montée en puissance du contrôle de Barry sur lui-même, qui atteint son apogée au début de la seconde partie pour s'effriter par la suite, se traduit ainsi par une rigidification dans l'interprétation de Ryan O'Neal (dont Pauline Kael, toujours très critique envers la filmographie de Kubrick, dira qu'il a « le visage fermé et flegmatique [et qu'il] semble épuisé par l'effort de son absence d'interprétation »[736]), et marque la progression d'une séparation dualiste où le corps du protagoniste est peu à peu soumis aux exigences rationnelles. Une comparaison des diverses scènes d'amour mettant en scène le héros éclaire cette évolution (***ill.02***).

Notons que le film ne comporte aucune scène de sexe, alors que la vie sexuelle du héros constitue le nœud de l'intrigue (Barry doit fuir l'Irlande après une lutte amoureuse, puis séduit Lady Lyndon uniquement grâce à son physique, et perd l'estime de celle-ci et de son fils en multipliant les liaisons adultères). La représentation de la sexualité est ainsi exclue du monde de *Barry Lyndon,* tout comme l'expression physique de tout affect y est tue. Lorsqu'au début du film, Nora séduit Barry, O'Neal interprète son personnage avec retenue mais naturalisme. La passivité de Barry est notable (c'est sa cousine qui lui prend la main pour la poser sur sa poitrine et qui se penche vers lui pour l'embrasser) : si celle-ci met d'ores et déjà en évidence la pression d'un idéal rationnel d'ordre et de bienséance poussant le jeune héros à contenir son exaltation physique, cette dernière se manifeste néanmoins à travers les tremblements de sa voix et ceux de ses mains qui parcourent le corps de sa cousine pour trouver le foulard qu'elle a dissimulé dans l'échancrure de sa robe, au niveau de sa poitrine. La relation de Barry et Lischen marque un contrôle accru de Barry sur son propre corps : lorsque les personnages déclarent leur attirance l'un pour l'autre à la lueur de la bougie, leur posture revêt des accents delsartiens. Le regard perdu dans celui de l'autre, ils adoptent une pose évoquant la naissance d'un amour transcendant, que vient renforcer leurs mains liées en hauteur suggérant une demande en mariage. Un champ-contrechamp soulignant la parfaite symétrie des deux protagonistes (leur expression et leur posture sont identiques) laisse poindre une théâtralité comique : ils semblent jouer les amants éthérés. Après une ellipse, la scène des adieux semble également une pose delsartienne, et permet d'interroger la sincérité des personnages qui s'étreignent et se regardent avec une intensité maximale. Néanmoins, leur dernier baiser est fougueux et semble naturel. Au même moment, cependant, la voix-over suggère que Barry n'est

[736] Kael Pauline, Barry Lyndon: *Kubrick's Gilded Age*, 1975. http://scrapsfromtheloft.com/2016/07/12/pauline-kael-barry-lyndon/

qu'un amant de passage parmi tant d'autres pour Lischen, renforçant le décalage entre la posture d'amante tragique de cette dernière et ses probables sentiments véritables.

La relation de Barry et Lischen souligne ainsi une tension entre interprétation naturaliste et pose delsartienne, qui met en relief le contraste entre l'expressivité naturelle d'un corps vecteur d'états mentaux, et le domptage de ce corps par les protagonistes qui semblent vouloir le contraindre à évoquer des affects socialement admis (un amour pur et éthéré, en accord avec l'idéal rationnel en vigueur, cache en fait une attirance purement sexuelle et passagère). Lors de la séduction de Lady Lyndon par Barry, nous avons vu que l'interprétation très chorégraphiée d'O'Neal souligne le caractère artificiel des sentiments de son personnage. Celle-ci marque ainsi l'apogée du contrôle de Barry sur son propre corps, qui ne trahit plus le moindre état mental véritable et est désormais au service de l'accomplissement d'un dessein de réussite sociale calculé froidement et accompli mécaniquement. La séduction de Lady Lyndon, bien que socialement problématique (le parvenu Barry perturbe l'ordre social établi), fait ainsi paradoxalement du personnage l'emblème de l'idéal rationnel de son époque : par un long processus d'apprentissage, celui-ci semble parvenu à imposer la domination de son esprit sur son corps.

Par la suite, l'incapacité du personnage à maîtriser ses émotions causera précisément sa chute : rappelons la façon dont Barry se jette sur son beau-fils, dans une expression de rage pulsionnelle et chaotique qui entraîne son isolement social. Remarquons qu'avant cette scène, un baiser (lors d'une promenade, Lady Lyndon aperçoit son mari en train d'embrasser une gouvernante) suggère que la parfaite maîtrise du corps acquise par Barry ne signifie pas qu'il a dompté ses passions : celles-ci perdurent, cachées sous des atours artificiels. Ironiquement, ce baiser semble une parfaite pose delsartienne : sous un belvédère, Barry se penche amoureusement vers la femme et l'embrasse, les yeux fermés, sans effectuer le moindre mouvement. Les deux personnages projettent l'image d'une union éthérée, asexuelle. Si Barry semble ainsi capable de parfaitement dompter son corps au profit d'une rationalité triomphante, les spectateurs (diégétiques ou non) savent néanmoins qu'il ne s'agit que d'une liaison adultère, pure expression de besoins corporels. L'idéal social du corps dompté au profit d'une raison triomphante ne semble donc, chez Barry du moins, qu'apparences trompeuses : le masque social du personnage suggère que le domptage rationnel du corps du protagoniste n'est qu'affaires d'apparences, par-delà lesquelles sa nature profonde demeure inchangée (***ill.03***).

L'apparente maîtrise de Barry s'effrite plus explicitement, laissant apparaître un moi pulsionnel, lors des scènes filmées en caméra à l'épaule. Ces surgissements de corporalité grotesque (nous y reviendrons) marquent l'échec du protagoniste à entièrement dompter son corps selon une logique dualiste rigoureuse, qui fait écho à une dynamique universelle. En effet, chez de nombreux personnages, des états mentaux évoqués avec naturalisme sont immédiatement suivis d'un immobilisme delsartien, tandis qu'à l'inverse, cet immobilisme est parfois rompu par un retour au corps aussi brutal que grotesque (***ill.04***). Après le duel opposant Barry et le capitaine Quin, la mère du héros, découvrant que son fils est en vie, réagit avec une joie non dissimulée, qui passe par un épanchement corporel : elle court, crie d'une voix tremblante et se jette dans les bras du jeune homme. Marie Kean secoue violemment la tête et tire tous les traits de son visage, suggérant le flot d'émotions non feintes qui traverse alors son personnage. Aussitôt après, cependant, un *cut* laisse place à une scène d'intérieur extrêmement esthétisée, qui n'est pas sans évoquer les peintures domestiques flamandes du XVIIe siècle. La mère de Barry adopte alors une pose fixe et rigide évoquant une allégorie de l'amour maternel. L'épanchement naturaliste est ainsi remplacé par une expression figée suggérant la domination de l'esprit du personnage sur un corps façonné selon une codification socialement appropriée.

A l'inverse, nous avons vu que la tentative de suicide de Lady Lyndon marque un violent retour de la corporalité du personnage, qui hurle et se tord de douleur, corporalité faisant contrepoint à l'extrême immobilisme dont ce personnage, parfaitement sous-joué, faisait preuve jusqu'alors, et marquant le retour d'un corps soumis à une rationalité trop rigide. Jusqu'à ce moment, Lady Lyndon semblait en effet avoir entièrement succombé à la finalité dualiste d'un esprit séparé de son corps, séparation ayant provoqué la dévitalisation de la jeune femme, la voix over affirmant qu'elle semblait « distraite ». A la suite de ce bref épisode, Lady Lyndon ne réapparaît que dans la dernière scène, à nouveau enfermée dans une pose fixe et neutre (l'émotion probablement ressentie à la vision du nom de Barry tandis qu'elle signe son annuité, ne se traduit que par un regard lointain et inexpressif). Ce va-et-vient constant met l'accent sur le déchirement provoqué par l'ambition rationnelle de domination du corps par l'esprit, ambition à la fois impossible et dévitalisante.

Au-delà de toute spécificité sociale et économique, cette soumission des corps à un idéal dualiste dévitalisant semble ainsi frapper toute la société de *Barry Lyndon*. Tout au long du film,

certains rituels suggèrent que la structure sociale du XVIIIe siècle n'est rien d'autre qu'une machine destinée à éprouver la capacité de chacun à dominer son corps.

- **Duels et batailles, des rituels de dressage du corps**

La fascination qu'exerce la guerre chez Stanley Kubrick semble intimement liée à l'idéal de dressage des corps que le réalisateur dépeint à chacune de ses représentations de l'armée. Dans *Les sentiers de la gloire, Spartacus*[737]*, Full Metal Jacket* (nous y reviendrons) et *Barry Lyndon,* l'institution militaire semble avant tout désireuse de dompter les corps : il s'agit d'entraîner les soldats à se détacher de leur enveloppe charnelle et d'accomplir ainsi le fantasme d'un contrôle absolu de l'esprit sur le corps. Dans *Barry Lyndon,* la logique géo-stratégique ayant conduit à la Guerre de Sept Ans est rapidement évincée par la voix-over (« Il faudrait tout le talent d'un grand philosophe et d'un grand historien pour expliquer les causes de cette fameuse guerre de Sept ans dans laquelle toute l'Europe était engagée »), mais les rituels, costumes et postures associés à l'armée sont minutieusement représentés.

La première scène militaire du film montre le défilé d'un régiment anglais venu en Irlande recruter des soldats (***ill.05***). La perfection des corps dressés à se déplacer selon une logique machinique rythmée par la cadence des musiciens intra-diégétiques a donc vocation à séduire les spectateurs diégétiques afin de les convaincre de s'enrôler. Un gros plan sur le personnage du capitaine Quinn, l'épée tendue et regardant fixement sur sa droite tout en marchant en rythme, est suivi d'un gros plan sur Nora dont le regard admiratif suggère que la jeune femme est en effet séduite par la démonstration de maîtrise physique du personnage, et ce malgré son manque d'attractivité (Leonard Rossiter propose une interprétation très grimaçante du personnage qui en devient ridicule). La bagarre qui oppose Barry, enrôlé dans l'armée, au soldat s'étant moqué de ses manières aristocratiques peut suggérer que la guerre permettra aux personnages de libérer leur

[737] S'il est délicat d'attribuer à Kubrick la paternité d'un plan précis dans *Spartacus,* Sandro Bernardi note cependant le caractère typiquement kubrickien de la scène de bataille finale, où « toute la séquence est construite sur cette seule image, formule concise et rigoureuse, grandiose figure singulière et universelle : la *Ratio* est *incarnée* dans le déploiement des Romains et, dans la perspective centrale, une Raison (entendue comme un style, incarnation d'une réalité idéale) prend corps ». Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994, p.141.

corps en laissant libre cours à leurs pulsions d'agressivité. Celle-ci, cependant, est instantanément régulée par les soldats (un cercle se forme autour des combattants, un arbitre gère le déroulé de l'affrontement). Si cette intégration du combat dans un cadre réglementé suggère, nous l'avons vu, l'influence d'une société militaire à même de canaliser les pulsions individuelles, elle dévoile également la transformation de l'effort physique en spectacle de dressage du corps : acclamés par les soldats, les deux combattants doivent prouver leur force, mais surtout leur capacité à continuer à se battre malgré la douleur (les deux personnages sont, à plusieurs reprises, relevés et rejetés dans l'arène par les spectateurs désireux que le combat se poursuive).

Lors des batailles elles-mêmes, toute exultation du corps semble évincée dans ce qui s'apparente à un test de discipline corporelle, comme le montre l'affrontement qui oppose le régiment de Barry à l'arrière-garde française (***ill.06***). Une alternance de travellings et de plans subjectifs perceptuels en caméra à l'épaule montre l'avancée des soldats britanniques et en souligne la perfection machinique, à laquelle répond l'ordonnancement des soldats français en une ligne fixe, également parfaite. La stratégie militaire employée par les Britanniques souligne le test de discipline qu'est la guerre : alors que les Français font feu dans leur direction, les soldats anglais continuent inexorablement d'avancer au pas, sans changer de rythme et sans frémir, ceux des premiers rangs étant parfaitement conscients de la forte probabilité d'être touchés. Cette stratégie, hautement discutable tant elle implique la perte, apparemment inutile, de nombreux hommes, suggère que la guerre est avant tout l'occasion, pour chaque soldat, de manifester sa capacité à dominer son propre corps malgré la conscience d'une mort probable. Lorsque le Capitaine Grogan reçoit une balle et que Barry s'agenouille à ses côtés tous deux sont filmés de dos en plan rapproché, tandis qu'une foule de soldats continuent à apparaître depuis l'arrière du plan et à avancer vers l'ennemi, remplissant tout le cadre. Une sensation d'inexorabilité machinique émane de ce plan, soulignée par l'absence d'intérêt porté aux blessés qui semblent sur le point d'être piétinés. Barry emporte alors son oncle mourant hors du champ de bataille, tandis que deux plans montrent les nombreux soldats gisant, à l'agonie : l'idéal rationnel de dressage du corps qui domine la logique militaire de *Barry Lyndon* laisse alors entrevoir sa conséquence mortelle de destruction de ce corps.

Le cadre plus intime des scènes de duel fait écho aux scènes de batailles et permet à Kubrick de souligner la réaction corporelle des individus soumis à un rituel intense permettant de tester leur capacité à maîtriser leur corps (***ill.07***). Si le premier duel (qui montre la mort du père de Barry) n'est

que brièvement évoqué, le second (opposant Barry au capitaine Quinn) s'étend en longueur, à l'instar des duels rythmant les westerns de Sergio Leone. Pendant plus de quatre minutes, les deux combattants se préparent à l'affrontement, vérifient leurs pistolets, s'observent et se positionnent, jusqu'à ce que le coup de feu qui atteint le capitaine n'interrompe brutalement la scène. Cet étirement temporel permet de souligner l'effort produit par les personnages pour ne pas laisser leurs états mentaux se manifester physiquement. Barry montre tout d'abord un état de stress intense, révélé par une crispation musculaire, un visage blafard et un regard vide. Il réussit néanmoins à se maîtriser et, au moment du duel, reste droit et fixe. A l'inverse, Quin affiche progressivement une incapacité à se maîtriser. Le corps du personnage semble prendre le dessus et laisse transparaître des affects que la volonté rationnelle de ce dernier essaie de contenir. Ce surgissement involontaire du corps réprimé prend des allures grotesques : Quin est pris de tremblements nerveux, déglutit avec difficulté, écarquille grandement les yeux et arbore un rictus de terreur.

Le dernier duel, qui oppose Barry à Lord Bullingdon, s'étire encore davantage puisqu'il occupe plus de huit minutes. La valeur rituelle du duel, test de la capacité des personnages à dompter leur corps, est ici manifeste au vu des nouvelles règles fantasques[738] imposées aux personnages : à tour de rôle, dans un ordre déterminé à pile ou face, chacun se doit de rester parfaitement stoïque pendant que son adversaire fait feu. Le contraste entre les deux personnages est radical. Barry, dont nous avons vu qu'il paraît dès lors désespéré et résigné, maîtrise parfaitement son corps, tandis que Lord Bullingdon se laisse dominer par le sien. En plus de manifester ses affects à travers des tremblements et d'autres signes d'anxiété, ce dernier tire un coup de feu par accident, criant et sursautant devant ce fait. L'idéologie rationnelle dévoile ainsi sa cruauté envers ceux qui ne parviennent pas à dominer totalement leur corps. Après cette manifestation d'absence de contrôle, Lord Bullingdon doit suivre les règles impitoyables du duel : ayant utilisé son arme, il lui faut laisser son adversaire tirer à son tour, et donc risquer la mort. Terrifié devant cette perspective, le personnage vomit, sous les regards gênés de l'arbitre et des témoins. L'irruption du corps que le personnage ne parvient alors pas à maîtriser est présenté comme un moment honteux. Cette

[738] Ces règles existaient bel et bien. Néanmoins, leur étrangeté pour un spectateur contemporain est soulignée, dans *Barry Lyndon,* par l'opposition entre ce duel et le premier, au fonctionnement plus compréhensible, ainsi que par l'absence de justification donnée par les personnages ou la voix over. Le film souligne ainsi leur caractère arbitraire et hasardeux.

déchéance rend la mort de Bullingdon probable, mais Barry tire volontairement au sol et laisse à son adversaire la possibilité de gagner le duel.

Si *Barry Lyndon* peut être vu comme l'exploration d'un idéal rationnel oppressif, exigeant de ses membres une séparation dualiste parfaite où l'esprit domine le corps, la dichotomie opposant Barry à Bullingdon lors de ce duel relativise ainsi l'affirmation précédente selon laquelle Barry a chu car il ne pouvait contrôler ses affects. Certes, c'est bien l'incapacité du héros à maîtriser son moi pulsionnel qui a provoqué la haine de son beau-fils et par là-même, le duel. Mais, quand la confrontation a lieu, l'attitude de Barry (qui maîtrise alors parfaitement son corps), refusant de faire feu sur Lord Bullingdon, peut être interprétée comme l'acceptation par celui-ci du caractère destructeur de cet idéal dualiste dévitalisant qui l'a mené à sa perte. Après avoir permis à son gendre de le blesser, Barry doit se faire amputer d'une jambe, symbole de l'absurde annihilation du corps et de ses affects qui a déterminé sa vie. Enfin, les réactions corporelles des adversaires de Barry lors des duels suggèrent que l'incapacité du héros à dominer entièrement son corps n'est pas due à une quelconque faiblesse intrinsèque au personnage : l'idéal rationaliste d'évincement du corps semble, en effet, contraindre chaque membre de la société à mener une vie oscillant entre une a-corporalité dévitalisante, et un surgissement corporel qui résiste à cet idéal et en dévoile l'absurdité.

- Esthétisation et désincarnation du spectateur

La néantisation du corps par un idéal dualiste délétère est au cœur de la diégèse de *Barry Lyndon,* mais l'esthétique du film fait également écho à cette tension en interrogeant la scission, propre à l'expérience cinématographique, entre corps (ancré dans le monde réel) et esprit (transporté dans la diégèse). *Barry Lyndon* exemplifie la façon dont Kubrick amène le spectateur à interroger sa condition de regardant potentiellement désincarné. Il est en effet possible de considérer que l'expérience cinématographique permet d'expérimenter un idéal dualiste de conscience désincarnée comparable à celui que le réalisateur met en scène à l'intérieur de la diégèse : détaché de son corps pendant la projection du film, le spectateur ne serait que pure raison, conscience paradoxalement désincarnée par des sens, la vue et l'ouïe, qui emporteraient la

subjectivité du spectateur dans un monde fictionnel, tandis que son corps demeurerait dans la salle de cinéma. Une telle acception du cinéma comme médium de scission dualiste repose sur une compréhension a-corporelle de ces deux sens. Vivian Sobchack explique que, dans la pensée occidentale, l'ouïe et surtout la vision tendent à être perçus comme des manifestations d'une conscience rationnelle, détachée de tout ancrage corporel :

> L'élision du corps qui 'fait sens' par lui-même est fondé sur la supposition idéaliste que l'expérience humaine est originellement, et essentiellement, cognitive […] l'équation hégélienne et structuraliste supprime le corps […] et postule l'existence d'un œil et d'une oreille désincarnés dont les données sont immédiatement objectivées sous la forme d'une conscience de soi.[739]

Si une telle conception désincarnée de l'ouïe et de la vue fut remise en cause, notamment par Merleau-Ponty[740], elle influença néanmoins la compréhension du cinéma, vécu comme expérience de désincarnation. C'est du moins ce qu'affirme Gilles Deleuze qui, avec son concept de vision « haptique », cherche à remettre cette conception en cause et affirme le caractère sensuel que peut revêtir, à travers la vue, l'expérience cinématographique :

> On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre […], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher, qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux.[741]

Sobchack manifeste une volonté similaire de réaffirmer le caractère sensuel, et par là-même incarné, que peut revêtir l'expérience cinématographique. L'auteure reproche notamment aux études filmiques de s'être « longtemps évertuées à séparer le sens de la vision et la spécularité du corps qui, d'expérience, vit cependant la vision comme un moyen sensoriel d'accès au monde »[742], et affirme que « la vision est sans doute le sens privilégié au cinéma, suivi de près par l'ouïe ; néanmoins, je ne supprime pas ma capacité à toucher, sentir ou goûter lorsque je suis dans la salle de cinéma, ni ne focalise exclusivement ces facultés sur mon popcorn »[743].

---

[739] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, p.58.
[740] Dans *L'œil et l'esprit,* le phénoménologue affirme que la vision entraîne au contraire l'expérience incarnée de l'être au monde : « Visible et mobile, mon corps estau nombre des choses, il est l'une d'elles. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi […] elles sont incrustées dans sa chair ». Merleau-Ponty Maurice, *op. cit.,* 2010, p.15.
[741] Gilles Deleuze, cité dans Bonitzer Pascal, *op. cit.,* 1982, p.26.
[742] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, p.59.
[743] *Ibid.,* p.65.

Cette opposition théorique entre deux conceptions du cinéma, médium sensuel ou vecteur de désincarnation, prend un sens particulier au sujet des films de Stanley Kubrick, au vu de l'exploration, par l'artiste, de la dangerosité d'un idéal rationaliste visant à affirmer la suprématie de l'esprit et le rejet du corps. La réflexion intra-filmique quant aux limites de l'idéal rationaliste de la subjectivité a-corporelle est intimement liée aux renvois réflexifs aux diverses conditions de spectature envisagées par les films.

Dans *Barry Lyndon,* l'alternance d'interprétations naturalistes et de postures delsartiennes fixes, qui marque le conflit des personnages avec leur corps, souligne également un double modèle de spectature. En effet, lorsque triomphe le devenir a-corporel des protagonistes, l'extrême pictorialité de la scène distancie les spectateurs de par un esthétisme qui détache leur expérience de toute sensualité. Prenons l'exemple de la scène du mariage de Barry et Lady Lyndon (***ill.08***). A bien des égards, cette scène est caractéristique de la représentation filmique d'une société fondée sur un idéal dualiste désincarnant. Alors que le révérend Runt prêche un sermon dans lequel il rappelle le caractère spirituel du mariage, qui « ne doit pas être entrepris […] pour satisfaire la concupiscence des hommes comme des bêtes brutes qui ne comprennent rien », mais doit être considéré comme un « tendre remède contre le péché et pour éviter la fornication », les nombreux personnages réunis dans la chapelle adoptent une pose parfaitement immobile et maîtrisée, tandis qu'un gros plan sur le visage de Barry montre le maquillage de ce dernier qui lui donne un teint blafard le faisant paraître une statue de cire. Cette scène est structurée autour d'un plan moyen où la caméra, placée à l'arrière droite du révérend, dévoile l'intégralité du public réuni dans la chapelle. Ce plan met en évidence l'extrême pictorialité qui accompagne l'immobilisme des personnages.

L'organisation méticuleuse des protagonistes dans le décor (face au révérend, les époux et leurs témoins forment une ligne droite, tandis que le public est en rang de chaque côté de la chapelle, auquel s'ajoute un rang de spectateurs situé sur le balcon à l'arrière-plan), associée à leur immobilité et à la puissante source d'éclairage émanant des fenêtres à gauche du plan, transforme la scène en un tableau vivant où pro-filmique et pictorialité se confondent. La rangée de personnages au balcon n'est pas éclairée et se détache d'un fond noir, ce qui l'aplanit et crée la sensation d'un arrière-plan peint, face auquel le premier plan ne se détache que par un effet de trompe-l'œil. Ces effets picturaux accentuent par conséquent la bi-dimensionnalité de l'image cinématographique et effacent tout renvoi à un pro-filmique dans lequel des acteurs de chair et d'os

évolueraient dans une réalité matérielle. Cette remise en cause de l'effet de réel cinématographique renvoie les spectateurs à leur éloignement face à un monde filmique dans lequel ils ne sont pas incarnés : cette pictorialité empêche en effet de se projeter physiquement dans la diégèse, de ressentir corporellement sa réalité matérielle. Ceux-ci se voient ainsi interdire toute relation corporelle au film. La scène, observée et entendue, interdit toute expérience sensuelle du monde diégétique, et favorise une forme de spectature désincarnée.

A l'inverse, les scènes dans lesquelles la corporalité des acteurs resurgit permet également une immersion corporelle des spectateurs dans la diégèse. La dimension haptique du cinéma y est alors affirmée, comme lorsque Barry se jette sur son beau-fils (***ill.09***). Dans cette scène, la caméra à l'épaule propose une expérience subjective immersive créant la sensation que le spectateur est un membre à part entière d'un monde diégétique à la matérialité palpable. Les coups de poing de Barry, le chaos provoqué par les personnages qui courent, trébuchent et s'accrochent les uns aux autres peuvent être ressentis physiquement par le spectateur, alors renvoyé à l'existence matérielle des acteurs et du décor dont il peut ressentir l'existence sensuellement. *Barry Lyndon* offre ainsi une double expérience de spectature, corporelle et a-corporelle : les scènes les plus immersives de la diégèse incitent à percevoir l'absence d'immersion physique permise par le reste du film comme un vecteur d'aliénation du spectateur, contraint d'expérimenter un rapport a-corporel au monde diégétique. Les nombreux commentaires critiquant le film pour sa froideur montrent à quel point la désincarnation des spectateurs peut être ressentie comme une expérience désubjectivante qui, si elle fut parfois considérée comme un défaut du film, souligne néanmoins la stratégie d'intégration de l'expérience spectatorielle dans la réflexion kubrickienne sur la conséquence dévitalisante d'une pensée dualiste visant à évincer le corps. Le spectateur peut ainsi en venir à ressentir un manque de corporalité en adéquation avec l'idéal rationnaliste étouffant que dépeint le film.



***Ill.01 : Les postures corporelles dans* Barry Lyndon**



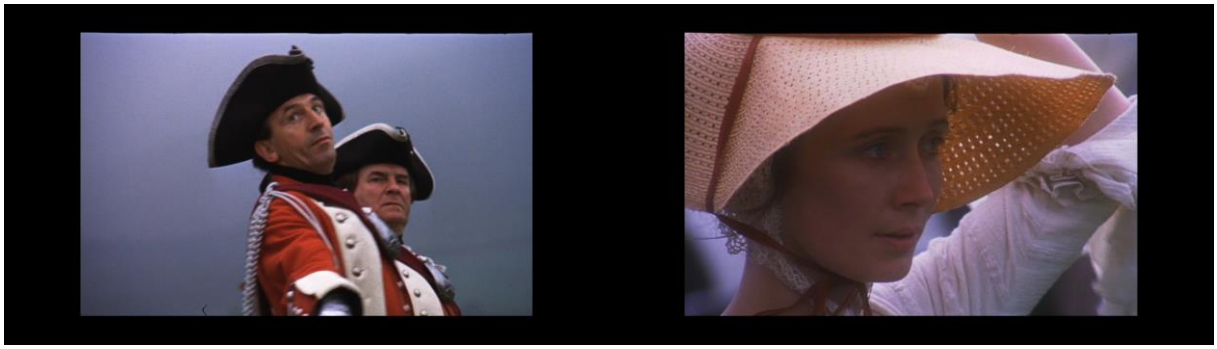
Ill.02 : Les scènes de séduction marquent l'évolution du domptage corporel de Barry



Ill.03 : La maîtrise du corps ne supprime pas les passions



Ill.04 : Alternance entre immobilisme corporel et débordement d'affects



Ill.05 : La force de séduction du corps dompté



Ill.06 : La guerre comme test de discipline corporelle



Ill.07 : Les duels, affrontements visant à évaluer la maîtrise du corps



Ill.08 : L'idéal désincarné qui marque la diégèse de* Barry Lyndon *impose un visionnage dénué de toute qualité haptique



Ill.09 : Le surgissement des affects chez les personnages est l'occasion d'une immersion sensorielle du spectateur.

2.1.4. *Eyes Wide Shut* : errance d'une subjectivité désincarnée

- Bill et Alice, Cruise et Kidman : deux rapports au monde, deux stratégies actorales.

Troisième grand film sous-joué de notre corpus, *Eyes Wide Shut* explore également les affres provoquées par un idéal dualiste désincarnant, visibles à travers la pluralité des styles d'interprétation. Tandis que *2001* propose une évolution dans le jeu des acteurs et que *Barry Lyndon* marque le triomphe d'un sous-jeu universel en proie à la résistance du corps, *Eyes Wide Shut* oppose deux rapports au corps signalés par deux stratégies actorales, l'une adoptée par Tom Cruise et l'autre par Nicole Kidman. L'évolution de ces deux styles actoraux reflète la conception philosophique de la subjectivité qui domine l'univers diégétique du film, à savoir le caractère dévitalisant d'une subjectivité scindée entre corps réprimé et esprit triomphant.

La première séquence du film est marquée par un parallélisme entre les interprétations des deux personnages (***ill.01***). Cruise et Kidman offrent alors une interprétation soulignant le caractère mécanique de chacun de leurs gestes. Le corps des deux personnages semble, à ce moment, parfaitement huilé à une mécanique du quotidien, et accomplit machinalement les tâches que la routine ou les conventions sociales exigent de lui. Alors qu'ils se préparent pour la soirée chez Ziegler, les deux personnages semblent exécuter mécaniquement les gestes du quotidien, comme si leur esprit était déconnecté. Le caractère machinique de leur gestuelle est souligné par la multiplicité de ces actes : lors des deux premières minutes, Bill se reboutonne, prend sa montre, range son portefeuille et des mouchoirs dans sa veste, éteint la stéréo puis la lumière de sa chambre, tandis qu'Alice tire la chasse d'eau, se lave les mains, se les essuie et pose ses lunettes dans la salle de bain. Une fois arrivés chez Ziegler, les comportements sociaux des protagonistes sont également mécaniques : ils tendent les bras au même moment pour saluer leur hôte et sa femme, Bill caresse le dos d'Alice d'une manière similaire à celle de Ziegler avec son épouse. Ce parallélisme dans le jeu mécanique des deux acteurs semble se poursuivre lorsqu'ils se séparent et commencent à flirter avec des inconnus. La scène de bal, ouvrant sur un plan large, souligne par la suite le caractère

uniforme des gestes effectués par tous les participants de la soirée qui, à l'image de la danse, semblent se contenter de suivre une gestuelle rigide et prédéterminée.

Cependant, ces événements parallèles laissent entrevoir la distance grandissante qui s'apprête à séparer les personnages (***ill.02***). Lorsque Bill séduit les deux modèles, Cruise ne se déprend jamais de l'interprétation relativement machinique ayant dominé jusqu'alors : son personnage sourit, discute amicalement et offre le bras aux jeunes femmes. Bill semble parfaitement à l'aise dans ces interactions sociales dont il paraît maîtriser parfaitement les codes. A l'inverse, Kidman joue la scène de séduction de son personnage par Szavost avec une performativité distanciée qui suggère que le personnage est conscient de l'artificialité de ces interactions, qu'elle traite avec le détachement d'une femme sentant que tout cela n'est qu'un jeu. Sous l'emprise de l'alcool, Alice tangue outre mesure, sourit aux flatteries et aux avances faites par le playboy stéréotypé qu'est Szavost mais marque de longues pauses avant de lui répondre sur un ton exagérément joueur, et laisse son regard se perdre avec une insistance suggérant que celle-ci n'est pas dupe quant au caractère machinique et artificiel de ces échanges. Pour Dennis Bingham, « même les réponses les plus émotionnelles d'Alice [face à Szavost] sont présentées comme des signes, et non des expériences que les spectateurs peuvent 'partager' aisément »[744]. L'ironie distanciatrice avec laquelle Alice performe son rôle de femme séduite par un bel et mystérieux étranger témoigne de l'insatisfaction d'un personnage coincé dans la répétitivité machinique d'une vie mondaine codifiée, l'éloigne de l'automatisme duquel ne se départit pas son mari, et annonce la révolution à venir lors de la scène d'aveu du personnage, où une explosion d'affects exprimés avec naturalisme suggèrent qu'Alice ne se contente alors pas d'avouer un secret à son mari, mais revendique sa propre corporalité, à l'encontre de toute une vie sociale qui l'en détachait.

Lors de cette scène d'aveu, le champ-contrechamp marque l'opposition croissante dans le style d'interprétation avec lequel les acteurs jouent leurs personnages respectifs. Le naturalisme de Kidman fait face à un sous-jeu radical de Cruise. Tandis qu'Alice avoue à son mari son ancien fantasme, celui-ci se fixe dans un immobilisme total qui suggère une séparation parfaite de son

[744] Bingham Dennis, *Kidman, Cruise and Kubrick,* in Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *op. cit.,* 2004, p.261. Bingham analyse toute l'interprétation de Kidman sous un angle brechtien. Or une telle analyse semble faire fi de la révolution naturaliste qui survient peu après, lors de la révélation d'Alice. L'auteur ne propose d'ailleurs aucune analyse détaillée pour étayer son propos, à l'exception de celle mentionnée ci-dessus, si bien que son article nous paraît être passé à côté de la multiplicité des styles d'interprétation qu'offre Kidman dans *Eyes Wide Shut,* révélatrice de l'évolution de son personnage.

esprit et de son corps. Son visage acquiert une neutralité inexpressive que le personnage conservera lors de toutes ses péripéties, et qu'il ne perdra (nous y reviendrons) que lorsqu'il éclatera en sanglots et avouera ses aventures nocturnes à sa femme. Dès lors, effectuer le moindre mouvement semble, pour Bill, nécessiter un effort de concentration considérable : quand la sonnerie du téléphone vient interrompre la conversation, le personnage se meut extrêmement lentement pour aller décrocher, comme s'il devait consciemment réactiver tout son corps pour pouvoir atteindre le combiné (***ill.03***).

A l'inverse, Alice fait montre d'une corporalité inédite : la présence physique de Kidman semble envahir l'écran, tandis que son personnage bouge, tremble, rit, s'agenouille, touche les murs et le sol, etc. La gestuelle d'Alice semble à même de déterminer les mouvements de la caméra, qui se doit de descendre brusquement pour continuer à cadrer Kidman lorsque celle-ci se tord violemment, renforçant la sensation que les scènes montrant la jeune femme sont marquées par le mouvement tandis que les contrechamps sur son époux s'immobilisent. Le jeu extrêmement physique de Kidman souligne la volonté de son personnage d'affirmer sa corporalité, puisque tandis qu'Alice permet à son mari de prendre conscience de l'existence de son moi pulsionnel, tout son corps semble s'éveiller à l'expression emphatique d'un rapport au monde sensuel. Une telle évolution dans l'interprétation de la comédienne suggère ainsi que l'aveu d'Alice initie une résistance du personnage, désireux de renouer avec son corps, ses affects et ses pulsions contre une vie réglée selon un idéal rationnel prônant le dressage d'un corps réduit à l'état d'automate. En interview, l'actrice insista sur le caractère irrationnel de cette dispute (« c'est ce que j'aime à propos de cette dispute, elle est parfois complètement irrationnelle »[745]). Au sujet de la crise de rire à laquelle est sujette Alice, elle ajouta qu'il s'agissait d'un « fou rire totalement incontrôlé »[746]. Les propos de Kidman soulignent la volonté de l'actrice de marquer la perte d'un contrôle rationnel sur un corps regagnant par là-même sa capacité à exprimer des états mentaux et des affects jusqu'alors bridés. Ce fou rire d'Alice laisse ainsi entrevoir sa puissance contestataire : au-delà de Bill, c'est tout l'idéal rationnel d'un devenir-machine que semble remettre en cause une telle réaction corporelle. Rappelons que selon Henri Bergson, le rire survient en réaction à « du mécanique plaqué sur du vivant »[747].

[745] Kidman Nicole, *Interview with Paul Joyce,* 1999. https://www.youtube.com/watch?v=4m0Utsl3STs (dernière visite le 20/12/2018).
[746] *Ibid.*
[747] Bergson Henri, *Le rire.* Paris : Flammarion, 2013, p.66.

Dans son analyse du jeu de Nicole Kidman, Pam Cook explique que l'actrice, dans le milieu des années 1990, s'est construit une image de « caméléon » capable d'alterner divers styles d'interprétation[748]. Cook précise qu'entre *Prête à tout* (*To Die For,* Gus Van Sant, 1995) et *Eyes Wide Shut,* Kidman a évolué dans son statut de star hollywoodienne[749], en développant un style de jeu caractérisé par « le pastiche », « l'actoralité » (''*actorliness*'') et « l'artifice »[750], tandis qu'elle évoluait précédemment dans un registre naturaliste[751]. Si Cook, s'inspirant de Dennis Bingham, n'analyse la prestation de Kidman dans *Eyes Wide Shut* que sous un angle brechtien[752], notre analyse nous entraîne au contraire à suggérer que dans le film de Kubrick, l'actrice propose une prestation marquant l'évolution à rebours de son propre style, puisque la séquence initiale est interprétée en accord avec l'actoralité qui caractérisait alors Kidman, tandis qu'avec la révélation d'Alice, Kidman revient aux fondements naturalistes de son jeu afin d'incarner véritablement son personnage.

Jusqu'à la danse d'Alice avec Szavost, l'actoralité de Kidman est d'autant plus manifeste que, nous l'avons vu, la scène tout entière semble pasticher la comédie hollywoodienne classique, si bien que la distance réflexive de l'interprétation suggère que le spectateur contemple non pas Alice Hasford, mais Alice jouée par Kidman imitant les femmes fatales des comédies lubitschiennes telles que Greta Garbo ou Marlene Dietrich. La distance réflexive qu'instaure l'actrice lorsqu'Alice danse avec le séducteur hongrois suggère ainsi d'autant plus fortement la lassitude d'une femme consciente de réitérer mécaniquement les gestes attendus d'elle. Or, en associant le mécanisme d'Alice à l'actoralité de la star qui l'incarne, Kidman souligne le caractère désincarnant de l'enfermement dans lequel est pris son personnage, puisque celui-ci se confond avec l'image de l'actrice, elle-même perçue comme *sex symbol*, femme contrainte de maîtriser son physique pour entretenir l'image médiatique d'une beauté parfaite[753].

Ainsi, la révolution naturaliste qui survient lors de la révélation d'Alice marque d'autant plus le retour à la corporalité du protagoniste que l'actoralité caractéristique de Kidman s'efface au profit

[748] Cook Pam, *op. cit.*, 2012, p.20.
[749] *Ibid.*
[750] *Ibid.,* pp.2-3.
[751] Cook voit dans *Jours de Tonnerre* (*Days of Thunder*, Tony Scott, 1990) le dernier exemple d'une interprétation purement naturaliste de Kidman. *Ibid.,* p.18.
[752] *Ibid.,* pp.52-59
[753] Selon Cook, Kidman tend à mettre en scène l'objectivation rationnelle du corps propre aux stars hollywoodiennes glamours, à travers « l'allure savamment calculée pour apparaître parfaitement soignée » dont elle joue à l'occasion de photographies de modes ou d'émissions de télévision. *Ibid.,* p.79.

de l'incarnation d'un personnage pleinement exprimé, dont l'épanouissement physique est synonyme d'effacement de la subjectivité de l'actrice qui l'incarne. En n'exprimant plus aucune distance réflexive quant à la performativité d'Alice, Kidman s'efface et, avec elle, la sensation d'un corps résultant d'une stratégie de façonnement en vue de sa représentation médiatique qui est le propre de tout *sex symbol* (à partir de ce moment, Alice ne sera d'ailleurs plus jamais montrée dans des scènes de nudité) : seul demeure la présence d'un corps porteur d'affects et vecteur d'une subjectivité dont il paraît désormais indissociable. En se fondant dans son personnage avec une aisance naturaliste totale, l'actrice confirme le déchirement qu'exprimait précédemment son jeu réflexif, qui faisait écho à la scission de la subjectivité propre à l'idéal dualiste dépeint par Kubrick : esprit et corps étaient parfaitement déconnectés puisque, dans l'œil du spectateur, coexistaient la subjectivité d'Alice et le corps de Kidman.

Si l'évolution du jeu de Kidman marque une libération face au diktat du rationalisme qui se traduit par une réincorporation d'un personage dont le corps semble désormais une part indissociable de sa subjectivité, celle de Cruise signale au contraire l'incapacité du personnage à accepter le corps et ses affects. Cette opposition fut notée par les deux acteurs qui livrèrent des témoignages révélant à quel point la direction de Kubrick les poussa à marquer cette différence. En effet, là où Kidman insiste sur l'irrationalité et le lâcher prise de sa prestation (elle souligna également la liberté que lui conférait Kubrick[754]), Tom Cruise met l'accent sur le caractère maîtrisé et retenu de l'interprétation souhaitée pour son personnage par Kubrick : « Stanley et moi avons longuement travaillé pour déterminer le comportement de Bill, la manière dont il se retirerait à l'intérieur de soi, dans la sécurité de sa propre autorité »[755], explique Cruise, qui ajoute avoir connu beaucoup de « frustration [puisqu'il] fallait maintenir cet extérieur placide qui dissimulait un feu intérieur »[756]. Cette frustration liée à l'effacement du corps du personnage est exacerbée par la valeur de contre-emploi qu'un tel rôle revêt pour Tom Cruise, acteur extrêmement physique qui, avec *Mission Impossible* notamment, fit de sa puissance corporelle la manifestation d'une volonté de fer.

[754] Kidman Nicole, *op. cit.,* 1999.
[755] Cruise Tom, *Interview with Larry King.* https://www.youtube.com/watch?v=yIlZcGVZ4q8 (dernière visite le 20/12/2018).
[756] Cruise Tom, *Interview with Paul Joyce,* 1999. https://www.youtube.com/watch?v=YeqGgwqHH3Q (dernière visite le 20/12/2018).

A la suite de cette scène, l'a-corporalité de Bill se fait croissante. Si, nous l'avons vu, la révélation d'Alice marque le début d'une focalisation subjective onirique où chaque élément peut être perçu comme une projection mentale du protagoniste, cet onirisme a également pour effet de désincarner le héros : comme dans un rêve, Bill semble flotter dans un monde avec lequel il n'entretient plus de relation sensuelle (l'incapacité du personnage à avoir une relation sexuelle lors de ses déabulations ne faisant que souligner son absence de sensualité). La dispute se termine par un *cut* après lequel le protagoniste est filmé en taxi (il se rend chez Marion Nathanson) : un long zoom s'approche de son visage, qui arbore un regard lointain symbolisant la projection mentale du protagoniste imaginant sa femme au lit avec l'officier de marine. Cette scène souligne le repli du héros à l'intérieur d'un univers mental déconnecté du réel, qui va de pair avec un effacement de son corps. Emmitouflé dans un long manteau noir, assorti d'une écharpe et de gants de la même couleur, le corps de Bill se fond dans l'obscurité du taxi, si bien que le personnage semble n'être plus qu'une tête flottante, tournant le dos à la réalité extérieure qui défile à travers le pare-brise (succession de lumières indistinctes qui accroît la sensation de déconnexion du personnage avec le réel), à l'arrière du cadre (***ill.04***).

Dès lors, l'absence de relation sensuelle du personnage avec l'extérieur est manifeste : dans la rue, il ne se défait jamais de son long manteau et de ses épais gants de cuir qui le préservent de toute expérience tactile avec le monde. Dans chaque scène d'intérieur, son costume cintré et rigide semble la continuation de la protection offerte par ses vêtements d'extérieur, dont il ne se défait d'ailleurs que difficilement (le personnage garde notamment son manteau chez Domino pendant les premières minutes de leur échange, et ne le quitte que lorsque cette dernière l'embrasse). C'est cependant, bien sûr, au manoir de Somerton que le détachement de Bill d'avec son corps est le plus flagrant, ce dernier étant dissimulé entièrement, à l'exception des yeux, par un costume de carnaval assorti d'un masque ; lorsque le héros embrasse la prostituée qui l'a choisi, il ne le fait qu'à travers l'écran de leurs deux masques, qui empêchent tout contact physique réel ; de plus, il semble se déplacer à travers les couloirs en flottant tel un fantôme (les pieds d'autres convives sont apparents, mais le corps de Bill filmé en plan américain paraît avancer sans effectuer le moindre mouvement) et ne cligne pas même des yeux lors de chaque gros plan sur son visage.

Ayant repéré Bill, les membres de la secte lui ordonnent de se déshabiller entièrement, punition interrompue par l'intervention de la prostituée masquée. Ce rapport cauchemardesque à

un corps dissimulé souligne le dualisme extrême qui détermine l'évolution de Bill, pure subjectivité désincarnée flottant dans les rues de New York et les allées de Somerton alors même que ses péripéties ont trait à la sexualité. Paradoxalement, plus Bill est témoin d'élans érotiques et plus il semble détaché de son propre corps, et ce jusqu'à l'orgie où il erre tel un fantôme désincarné. Ainsi, alors qu'Alice réaffirme sa propre corporalité face à une routine qui transforme le corps en automate, Bill, au contraire, semble s'enfermer dans un univers mental qui ne cesse de marquer une absence de corps du personnage, corrélée à une déconnexion au réel. Dans l'orgie, les actes sexuels s'apparentent, nous l'avons vu, à des chorégraphies artificielles effectuées par des automates. Loin de la pornographie, dont nous avons noté qu'elle est, selon Linda Williams, un *body genre* visant à provoquer des réactions corporelles chez le spectateur[757], les actes sexuels dont Bill est témoin se distinguent au contraire par leur manque de sensualité, et s'apparentent à la projection mentale d'une subjectivité détachée de tout rapport sensuel au monde. Les corps observés à Somerton renvoient ainsi à l'univers mental du regardant, et attirent l'attention des spectateurs sur le caractère décorporalisant d'une scission dualiste de la subjectivité. A nouveau, l'a-corporalité du héros trouve un corrélat dans l'expérience des spectateurs qui, face à *Eyes Wide Shut,* deviennent eux-mêmes des subjectivités désincarnées devant subir l'absence du corps.

- *Eyes Wide Shut,* ou l'oxymore de l'érotisme désincarné

Tous les éléments semblent réunis pour faire d'*Eyes Wide Shut* une expérience cinématographique éminemment corporelle, à commencer par la récurrence de scènes érotiques impliquant des personnages au physique idéal. S'y ajoutent une prédominance de couleurs chaudes, plusieurs évocations de sensations corporelles fortes telles que l'enivrement et la consommation de marijuana, diverses emphases sur des sensations gustatives (les personnages boivent et mangent fréquemment), ainsi qu'une mise en avant des diverses textures qui composent le monde diégétique : l'appartement du couple, la demeure de Ziegler et le manoir de Somerton sont tous

[757] Williams Linda, *op. cit.*, 1991, pp.2-13.

constitués de matériaux (boiseries, velours, rideaux et draperies) qui évoquent une sensation de confort et de bien-être physique.

Néanmoins, les spectateurs sont maintenus à distance de ces sensations physiques, qu'une barrière semble leur empêcher de ressentir. A l'instar de Bill enfermé dans un univers mental a-corporel, ils restent extérieurs aux plaisirs sensuels accumulés que paraît leur offrir la diégèse, en raison d'un évincement des qualités haptiques du film, qui les renvoie à leur propre extériorité face au monde diégétique. Outre les éléments distanciateurs que sont le sous-jeu de Bill, le jeu mécanique des interprètes jouant des scènes de sexe et l'incongruité du scénario, plusieurs éléments formels renforcent la sensation d'un spectacle ne permettant pas l'implication corporelle du spectateur.

L'esthétique hyperréaliste du film, évoquée précédemment, déréalise paradoxalement le monde diégétique par l'excès même de son effet de réel. Chaque texture, chaque corps humain semble trop vrai, trop présent, trop net, ce qui provoque une distanciation. De plus, cette netteté alterne avec un effet inverse, puisque l'omniprésence des lumières et décorations de noël, associée à l'emphase portée sur les éclairages nocturnes (néons, vitrines, phares de voiture), provoque un effet de scintillement constant qui fait fréquemment contrepoint à l'hyper-netteté de l'image et entraîne le monde physique de la diégèse dans un tourbillon lumineux qui vient en troubler la matérialité (la scène de la danse d'Alice avec Zsavost, celle du *Sonata Café,* ou encore celles dans le sous-sol de la boutique de Milich exemplifient ce scintillement de l'image). Enfin, la prépondérance de la steadicam, utilisée dans l'immense majorité des plans, crée une sensation de flottement permanent de l'image. Même les plans fixes tanguent légèrement, et créent l'impression, chez le spectateur, de voir les images à travers un filtre qui lui interdit une immersion physique dans la diégèse, faisant de lui une conscience désincarnée, extérieure à la matérialité de ce monde et des corps qui l'habite.

Cette a-corporalité vécue par le spectateur le distancie du monde diégétique, ce qui, au vu de son horizon d'attente (il espère assister à un thriller érotique, soit un film hautement corporel), est source d'une frustration qui fait écho à l'aliénation de Bill, séparé du corps, de ses affects et, à travers eux, du monde extérieur : « nos corps vécus représentent les prémisses matérielles qui nous permettent de ressentir et de répondre au monde et à l'autre », écrit Vivian Sobchack en s'inspirant de la philosophie de Merleau-Ponty. En frustrant le potentiel haptique d'un film érotique, *Eyes Wide*

Shut permet de faire ressentir l'isolement d'une subjectivité privée de tout ancrage corporel lui permettant de faire lien avec l'extérieur (***ill.05***). Le film montre ainsi à quel point une subjectivité dénuée de corps n'est plus que l'ombre d'elle même.



Ill.01 : Harmonie initiale dans l'interprétation des deux personnages, entre naturalisme et gestes du quotidien effectués machinalement



Ill.02 : Premier élément de distance entre les deux époux. Le mécanisme de Bill s'oppose à la performativité distanciée d'Alice



Ill.03 : Lors de la révélation d'Alice, les acteurs adoptent des styles d'interprétation opposés



Ill.04 : Bill, conscience flottante déconnectée de son corps et du réel



Ill.05 : Paradoxe d'un film à l'érotisme an-haptique, poussant à une expérience spectatorielle désincarnée

2.2. Le grotesque

2.2.1. Le grotesque comme conséquence du rationalisme

Nous avons vu que le corps, chez Kubrick, tend à disparaître, au profit d'un idéal de subjectivité désincarnée. Lorsqu'il se manifeste néanmoins, il apparaît grotesque. James Naremore va jusqu'à considérer que « la clé du style [du cinéaste] réside dans sa fascination anxieuse pour le corps humain »[758]. L'auteur décrit le grotesque comme « une catégorie associée à la fois au carnavalesque et au terrifiant – entre la comédie grossière et le monstrueux, l'inquiétant et le surnaturel »[759]. Naremore remarque notamment l'intérêt que porte Kubrick à la scatologie (de nombreuses scènes dépeignent des salles de bain) et à des images corporelles grossières[760], et conclut :

> L'une des clés de l'art de Kubrick peut se trouver dans la qualité émotionnelle de ses films, dont j'ai indiqué qu'ils étaient fortement marqués d'effets grotesques. Il fait des blagues scatologiques, utilise des acteurs aux visages et à l'interprétation excentriques ; il met des masques sur ses personnages et les encourage à se comporter comme des caricatures […] Au cœur de toute cela se cache une anxiété face au corps – ses sécrétions, ses orifices, sa mort et sa putréfaction inévitables – mêlée à un humour railleur, si bien que les spectateurs oscillent entre le choc et le rire.[761]

Le grotesque, chez Kubrick, peut être considéré comme l'envers de la logique de désincarnation qui domine les films sous-joués du cinéaste. Nous verrons ainsi que les films que nous qualifions de sur-joués (*Orange Mécanique, Shining, Full Metal Jacket*) sont dominés par une représentation grotesque du corps. Néanmoins, grotesque et a-corporalité ne représentent pas deux visions opposées qui alterneraient dans les préoccupations du cinéaste, tout comme les interprétations sur-jouées et sous-jouées ne marquent pas deux esthétiques radicalement différentes, mais sont complémentaires et s'intègrent dans une vision cohérente du rapport corps-esprit chez Kubrick. Naremore rappelle que le grotesque émerge notamment dans l'indistinction entre animé et inanimé qui « réduit le corps humain à un bonhomme allumette cliquetant ou à un

[758] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.34.
[759] *Ibid.,* p.27.
[760] *Ibid.,* p.34.
[761] *Ibid.,* p.247.

objet mécanique »[762], soulignant ainsi l'aspect grotesque de certaines représentations de sujets désincarnés dans *Eyes Wide Shut, Barry Lyndon* ou *2001.*

Nous souhaitons démontrer que le grotesque s'inscrit dans la continuité de la représentation kubrickienne d'un idéal rationnel dont la logique de désincarnation est délétère. En suggérant que le grotesque naît d'une anxiété de Kubrick face au corps humain, Naremore omet de dissocier la subjectivité du cinéaste et celle qui émane des films. Or nous avons vu que ceux-ci sont toujours empreints d'une subjectivité qui, si elle ne traduit pas toujours la perception d'un personnage précis, attire néanmoins l'attention des spectateurs sur les biais perceptuels d'une société, d'une idéologie ou d'un certain rapport au monde, à travers la sensation d'une subjectivité propre au grand imagier. Ainsi, le caractère grotesque des corps révèle non pas la fascination anxieuse de l'artiste, mais celle d'une idéologie rationaliste dont l'idéal a-corporel attribue à tout surgissement corporel un caractère à la fois repoussant et risible. En d'autres termes, le corps, chez Kubrick, devient grotesque lorsqu'il resurgit à l'intérieur d'une humanité dominée par un dualisme délétère qui est l'objet central de la fascination anxieuse de l'artiste. De par sa propension à la réflexivité, l'image kubrickienne attire l'attention du spectateur sur le filtre rationnaliste du grand imagier, si bien que le corps grotesque offre un miroir révélateur des effets délétères de cette conception dualiste de la subjectivité.

- Les corps grotesques d'*Eyes Wide Shut,* inquiétant retour d'une corporalité refoulée

Steven Bernas et Jamil Dakhlia écrivent que, dans la tradition de pensée occidentale :

> L'homme n'est rien sans la chair et pourtant il veut régenter le monde par son pur Esprit dominateur. L'image et la chair seraient des doubles mimétiques qui serviraient de miroir de la transcendance et joueraient comme injonction à demeurer Chair, c'est-à-dire objet dégradant et dégradé.[763]

Le corps, dans *Eyes Wide Shut,* tend au grotesque car il renvoie Bill à sa condition d'être humain incarné, animal et doté de pulsions, condition que la révélation de sa femme lui imposa de

[762] *Ibid.,* p.31.
[763] Bernas Steven et Dakhlia Jamil, *La chair à l'image.* Paris : L'Harmattan, 2006, p.14.

voir en face. Tandis que Bill paraît déconnecté de son propre corps, ceux vers lesquels il est attiré (le spectateur ne sait s'il recherche l'érotisme dans l'espoir de se reconnecter avec sa corporalité, ou s'il veut faire face à une sexualité qui le hante car, suite aux révélations de sa femme, elle représente la menace d'un moi corporel déstabilisant son idéal désincarné) sont soit dissimulés (une interruption empêche Bill de voir nombre de ses partenaires sexuels potentiels se dénuder) soit grotesques. Ce sentiment se manifeste avant tout durant l'orgie, où l'aspect mécanique des représentations sexuelles suggère le caractère à la fois bouffon et inquiétant du corps et de l'érotisme. Le visage dissimulé, les hommes et femmes offrant leurs ébats en spectacle ne sont plus qu'organes sexuels et poitrines, accomplissant machinalement un acte de copulation dénué de toute volonté humaine. Nous avons vu que ce machinisme des mouvements, brouillant les frontières entre animé et inanimé, exemplifie le concept freudien d'*unheimlich*. Selon le psychanalyste, l'inquiétante étrangeté se manifeste lors de la réémergence d'une croyance refoulée, « d'une régression à des époques où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui »[764]. Or le grotesque manifeste précisément un brouillage des frontières entre le moi et l'extérieur (nous y reviendrons). L'Inquiétante étrangeté provoquée par la sexualité dans *Eyes Wide Shut*, associée à l'a-corporalité du personnage spectateur qu'est Bill, suggère par conséquent que chez Kubrick, la qualité grotesque du corps résulte du caractère répressif de l'idéal désincarné qui transforme toute résurgence corporelle en un spectacle répugnant, comique ou monstrueux.

Au cours de l'orgie, ces corps pantins côtoient ceux des voyeurs, dont la corporalité dissimulée s'incarne dans les masques qu'ils portent, empreints de toutes les spécificités du grotesque (déformations monstrueuses des traits humains, excroissances difformes, orifices béants ou chimères mi-humaines mi-animales) : ces voyeurs, doubles de Bill et des spectateurs réels, soulignent ainsi le caractère grotesque du corps lorsque celui-ci se manifeste à l'intérieur d'une société qui le refoule (***ill.01***). L'idéal rationaliste d'une humanité désincarnée se voit troublé par un rappel de l'animalité de cette dernière. Devenu l'esclave de sa pulsionalité lors de l'orgie, l'Homme est renvoyé à sa nature refoulée de mammifère, doté d'un corps, d'affects et de pulsions.

Si l'orgie marque l'apogée du dévoilement grotesque du corps, l'association symbolique de celui-ci à un idéal a-corporel est également indiquée par les premières représentations grotesques

[764] Freud Sigmund, *op. cit.,* 1985, p.239.

d'Alice. Nous l'avons vu, ce personnage est perçu par la subjectivité qui détermine le film comme double : une image idéalisée, représentée selon une esthétique picturale classique, alterne avec une vision plus vulgaire du corps de la femme. Selon Miriam Jordan et Julian Haladyn, « les scènes d'ouverture d'*Eyes Wide Shut* présentent deux visions contrastées du corps humain : un nu érotisé d'inspiration classique et la tragédie du corps grotesque »[765]. En effet, le dénudement idéalisé d'Alice est instantanément contrebalancé par la mise en scène du personnage en train d'uriner dans la salle de bain où son mari est également présent.

Au vu de la mise en scène du corps qui domine le film par la suite, deux interprétations complémentaires sont permises par cette oscillation initiale dans la représentation d'Alice. Nous l'avons vu, la première scène peut être considérée comme l'apogée de l'érotisme présent dans le film, créant ainsi une frustration tant la suite en est dénuée. En ce sens, l'interruption brutale de la scène par le carton titre, avant que le spectateur ait pu pleinement jouir du spectacle du corps de Nicole Kidman, peut annoncer le processus de refoulement du corporel qui domine la perception idéaliste de Bill, tandis que la résurgence du corps d'Alice aux toilettes signalerait le caractère grotesque du corps lorsque celui-ci réapparaît à l'intérieur d'un système de pensée cherchant à le refouler. De cette façon, la séquence initiale synthétiserait le processus répressif de l'idéal a-corporel qui, comme l'indique la suite du film, domine la subjectivité de Bill.

Il est également possible de considérer que le dénudement d'Alice est tellement esthétisé qu'il en perd tout érotisme. Dans *Ouvrir Vénus,* Georges Didi-Huberman affirme que dans la tradition picturale classique (son analyse s'appuie sur l'œuvre de Botticelli), le nu tend à être perçu comme un idéal métaphorique, dénué de toute connotation érotique :

> Révoquer la *nudité* du *nu* botticellien, idéaliser celui-ci à travers la seule prise en compte de ses fonctions littéraires, monumentales ou métaphoriques, voilà qui est procéder, exactement, à ce que Freud nomma, dans un texte célèbre sur l'inhibition et l'angoisse, une 'isolation'. L'isolation est un 'mécanisme de défense, surtout typique de la névrose obsessionnelle, et qui consiste à isoler une pensée ou un comportement de telle sorte que leurs connexions avec d'autres pensées ou avec le reste de l'existence du sujet se trouvent rompues'.[766]

Le corps d'Alice, encadré par deux colonnes gréco-romaines et magnifié par une couleur chaude et l'accompagnement musical (la valse de Chostakovitch), peut en effet être perçu sans la moindre connotation érotique, tant celui-ci, idéalisé, s'apparente à une peinture classique : Alice

[765] Haladyn Julian et Jordan Miriam, "Carnivalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut*", in Rhodes Gary (éd.), *op. cit.,* 2008, p.182.
[766] Didi-Huberman Georges, *op. cit.,* 1999, p.22.

semble une beauté si parfaite, si statuesque, qu'elle peut davantage renvoyer à une allégorie de la beauté qu'à un corps réel et sexué. En ce sens, le caractère pictural de la première apparition d'Alice traduirait la dynamique d'aveuglement de Bill, dont l'idéalisme l'empêche de constater l'érotisme du corps de sa femme ; idéalisme et mécanisme d'aveuglement face au corps dont la résurgence grotesque du corps d'Alice est le symptôme.

Ces deux interprétations s'accordent sur le fait que l'oscillation initiale dans la représentation d'Alice traduit le rejet du corps provoqué par l'idéal désincarné dont est empreint le grand imagier, idéal générant l'angoisse du corps grotesque (***ill.02***). Nous l'avons vu, Didi-Huberman suggère que toute représentation du nu a pour corollaire une angoisse face à ce que celui-ci dissimule : « il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture », écrit-il[767]. Selon l'auteur, cette angoisse face au nu a notamment trait au caractère organique du corps humain : même un corps répondant aux canons de beauté génère une forme d'angoisse liée à la réalité physiologique de l'existence, rappelle-t-il en citant notamment Odon de Cluny selon qui « la beauté du corps est tout entière dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau […] la vue des femmes leur serait nauséabonde […] Comment donc pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras un simple sac d'excréments ! »[768].

Si *Eyes Wide Shut* ne représente pas d'ouverture du corps à proprement parler, l'alternance du nu idéalisé d'Alice et de la représentation grotesque du personnage en train d'uriner traduit une même angoisse face au caractère corporel de l'existence humaine : à travers l'œil inquiet de l'idéal désincarné du grand imagier, toute évocation du caractère organique de la vie humaine menace la perfection rationnelle recherchée par Bill.

[767] *Ibid.,* p.99.
[768] *Ibid.,* p.59.



Ill.01 : Le grotesque, symptôme d'une société fondée sur la suppression du corporel



Ill.02 : La représentation du corps d'Alice déterminée par le filtre d'un idéal désincarné

2.2.2. *Orange Mécanique* : Le corps bouffon

- Un monde en sur-jeu

Tandis que, dans les films sous-joués tel *Eyes Wide Shut,* le grotesque se manifeste sporadiquement pour évoquer la peur du corps contre lequel s'est érigé l'idéal d'une subjectivité désincarnée, ce caractère est omniprésent dans les films sur-joués de Kubrick, dont *Orange Mécanique* est l'exemple le plus frappant dans notre corpus (dans la filmographie du cinéaste, seul *Docteur Folamour* offre un panel de personnages grotesques comparable). Outre Alex, l'écrasante majorité des personnages sont en effet interprétés avec une emphase excessive. Chaque mouvement corporel, chaque expression faciale est effectué avec une puissance emphatique démesurée. Lorsqu'Alex et ses *droogs* traversent la campagne anglaise à toute vitesse au volant d'une voiture de sport, leur excitation s'exprime par exemple à travers des grimaces, des hurlements et des expressions physiques excessives donnant aux personnages un caractère clownesque : Alex tire la langue, Pete hurle et serre les dents, Georgie regarde droit devant lui, les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte, tandis que Dim tire ses traits en une expression de jouissance béate. Autre exemple situé dans les premières minutes du film, le sans-abri auquel s'attaquent les *droogs* paraît une caricature d'ivrogne, chantant, grimaçant et écarquillant les yeux. Cette omniprésence du sur-jeu crée ainsi la sensation que la société entière est grotesque, sensation renforcée par l'esthétique kitsch et les couleurs criardes du film. Chaque nouveau personnage paraît par conséquent plus clownesque que le précédent (***ill.01***).

Si le sous-jeu traduit le domptage d'un corps n'étant plus le vecteur d'états mentaux mais une machine parfaitement maîtrisée par un esprit tout-puissant, le sur-jeu suggère l'inverse : chez les personnages sur-joués, l'équilibre naturaliste prôné par Stanislavski est rompu car le corps et les affects paraissent dicter leur loi. Par conséquent, les personnages semblent entièrement sous le joug de leurs instincts, purs vecteurs pulsionnels. Bien que la société entière paraisse grotesque, tous les personnages ne sont pas sur-joués de la même manière ; analyser cette distinction permet de faire émerger deux catégories distinctes de rapports au corps dans le film.

Alex et son gang agissent tels des corps non filtrés par quelque raison. Cette expression d'une domination corporelle, totale et sans barrière, est à la source du grotesque de ces personnages. Rappelons à ce titre l'analyse psychanalytique d'Emanual Swhartz selon qui Alex représente l'expression d'une pulsionalité sans entrave, d'un Ça non réprimé par le moindre Surmoi[769], faisant ainsi du héros un être pré-rationnel, de pure animalité, comparable aux hominidés de *2001.* Nous nuancerons cette analyse ci-après. Néanmoins, l'emphase sur la corporalité grotesque de ces personnages en quête de stimulation sensuelle permanente est frappante. Le gang rival de Billy Boyd semble tout aussi grotesquement dominé par des pulsions maîtresses, comme l'indique la façon dont les personnages s'agrègent autour du corps nu de la femme qu'ils s'apprêtent à violer, évoquant une meute de loups approchant sa proie. De même, le sur-jeu des sans-abris, titubant, boitant et tremblotant (dont l'attroupement autour d'Alex dans la seconde partie du film évoque celui du gang de Billy Boy autour de leur victime), suggère également l'expression exacerbée d'une soumission à un corps grotesque, et une vie entièrement tournée vers sa stimulation (la drogue des gangs est remplacée par l'alcool, comme le montre les innombrables bouteilles de vin autour des personnages). La corporalité des marginaux que sont les délinquants et les sans-abris est grotesque car elle semble dicter l'entièreté de leur subjectivité (***ill.02***).

A l'inverse, la plupart des autres personnages incarnent le devenir-machine qui, comme l'indique le titre du film, marque l'idéal d'une société visant à dompter l'organique pour lui faire atteindre une perfection mécanique (***ill.03***). A travers un sur-jeu soulignant l'échec flagrant du devenir-machine des personnages ne parvenant pas à accomplir l'idéal sociétal que ce devenir suppose, les acteurs dépeignent la résurgence grotesque de corps réprimés au bord d'une explosion pulsionnelle permanente. Aubrey Morris met par exemple en exergue la frustration de Deltoïd grâce à une interprétation clownesque de son personnage. Lorsqu'il visite Alex, son corps est enfermé dans un costume serré recouvert d'une parka (contraste saisissant avec le corps libre d'Alex, qui se promène chez lui en sous-vêtements et se gratte copieusement les fesses, signe d'une absence totale de retenue), tandis que ses cheveux soigneusement coiffés sur le côté et gominés soulignent un idéal de discipline corporelle qui évoque le personnage de Dave Bowman dans *2001.* A l'inverse de ce dernier, Deltoïd ne cesse de dévoiler les stigmates d'un idéal a-corporel douloureusement appliqué : ses grimaces et son ton doucereux laissent apparaître une frustration génératrice de

[769] Swhartz Emanual, *A psychiatric analysis of Kubrick's "Clockwork Orange",* 1978. SKA UAL, SK/13/7/11.

soubresauts névrotiques grotesques, confirmés par la façon dont le protagoniste touche Alex pour finalement le frapper à l'entrejambe. Buvant l'eau d'un verre contenant un dentier, Deltoïd se montre un personnage de farce, caricature d'un corps grotesquement vicié par des années de domptage.

Deltoïd n'est cependant qu'un exemple parmi la myriade de personnages rendus grotesques de par un excès de frustration physique. Pensons à F. Alexander (devenu, suite à l'attaque d'Alex, un corps dont le caractère robotique transparaît à travers son fauteuil roulant) qui finit par exploser dans une jouissance morbide lorsqu'il pousse Alex au suicide, ou encore au chapelain (interprété avec modération par Godfrey Quigley, si ce n'est lors du sermon où les gros plans sur l'extase colérique du personnage suggèrent que celui-ci fait de la messe l'occasion d'un épanchement pulsionnel grotesque). Remarquons également la démesure du gardien de prison, incarnation clownesque de toute l'instance disciplinaire, dont la gestuelle excessivement robotique fait de l'idéal de domptage du corps que représente sa profession, une farce. Le contraste entre ce personnage et Alex (à son arrivée en prison) est encore plus marqué que celui opposant précédemment ce dernier à Deltoïd. Le machinisme du gardien est si emphatique qu'il semble monté sur ressorts. Chacun de ses gestes, chacune de ses paroles laisse entrevoir la tension extrême provoquée par un domptage excessif de son corps qui ne supprime pas ses pulsions (le personnage se montre particulièrement marqué par la prestation de la femme presque nue servant à démontrer l'impuissance d'Alex), mais menace de les laisser exploser en un déferlement de violence incontrôlée à tout moment. Face à lui, Alex dévoile une aisance corporelle totale (il se dénude entièrement sans exprimer la moindre gêne) que le gardien cherche à éliminer. Lors de leur entrevue, l'idéal machinique de la société répressive qu'incarne le surveillant est manifeste : la prison ne cherche nullement à inculquer un sens moral à l'individu (seul le chapelain s'attelle à cette tâche sans aucun succès), mais vise à interdire toute expression anarchique du corps ; Alex se fait ainsi réprimander pour s'être librement approché du pupitre du gardien, au lieu de respecter les règles arbitraires dont l'unique but apparent est de circonscrire le corps (il ne devait pas franchir la ligne blanche de démarcation). Une répression excessive produit par conséquent des résultats tout aussi grotesques qu'une pulsionalité dominante, comme l'atteste le moment où le gardien s'agenouille, une lampe dans la bouche, devant Alex nu, et lui écarte les fesses afin d'inspecter son anus.

Dans son excès de machinisme grotesque, qui provoque une frustration génératrice de violence, le gardien exemplifie l'idéal délétère d'une société qui, à travers le traitement Ludovico, cherchera, non pas à inculquer quelque moralité à Alex, mais à annihiler son corps. Sam Azulys affirme ainsi qu'*Orange Mécanique* n'est pas tant une réflexion morale qu'une exploration de la tendance à la désincarnation d'une société tournée vers un idéal rationnel :

> La question fondamentale posée par Kubrick dans *Orange Mécanique* n'est donc pas celle de savoir si la suppression du libre arbitre peut rendre un homme bon, mais, ce qui est sensiblement différent, celle de savoir pourquoi le devenir-machine est une tentation aberrante et, dans le même temps, une tendance irrépressible de l'homme moderne.[770]

Face à un devenir-machine qui dompte le corps mais échoue ostensiblement à en supprimer les pulsions, transformant l'individu en névrosé clownesque, les épanchements grotesques d'Alex font de celui-ci l'incarnation d'un retournement carnavalesque où le corps n'est plus que pulsions.

- Alex : miroir grotesque du dualisme sociétal et de ses démons

Nous avons analysé la façon dont le protagoniste se met lui-même en scène comme un héros, attirant l'empathie du spectateur face à une société corrompue et dévitalisée. Au vu de sa puissance corporelle, ce héros pourrait symboliser le corps pré-rationnel, libre d'exister pleinement en dehors de tout état civilisationnel. Cependant, la dichotomie entre un état de nature pré-rationnel et un état de culture source de frustration doit être nuancée. Le caractère grotesque de l'affirmation du corps pulsionnel d'Alex suggère que celui-ci ne représente pas un état de nature véritable, mais une réaction à la société a-corporelle qui l'a vu naître. Le corps grotesque des marginaux, et en particulier celui, exultant, d'Alex, est à la fois renversement carnavalesque des codes sociétaux a-corporels et miroir déformant du corps contre lequel est fondé l'idéal sociétal rationnel (soit le corps vu uniquement comme menace pulsionnelle). Mikhaïl Bakhtine affirme que le grotesque a une valeur satirique, puisqu'il permet de contester l'ordre établi et remet en cause les certitudes idéologiques : « le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du

[770] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.65.

grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité hors du temps »[771].

Le costume d'Alex et de ses *droogs* souligne le caractère contestataire des personnages : si le chapeau melon et les bretelles parodient une bourgeoisie britannique triomphante, et la combinaison blanche (comme le lait que boivent les personnages), la pureté et la bienséance associées à l'idéal d'une jeunesse éloignée de toute tentation sexuelle ou violente, d'autres éléments, définis par Peter Krämer comme « des appendices artificiels attachés au corps humain : les faux cils d'Alex et les coquilles des *droogs* »[772], évoquent la révolte consciente des personnages contre un idéal de corps mécanisé, révolte qui s'exprime par l'exacerbation grotesque d'une corporalité menaçante, symbole de ce contre quoi (le corps incontrôlable, pulsionnel et menaçant) fut érigé le devenir-machine.

Alex condense tous les codes du grotesque tels que définis par Mikhaïl Bakhtine. L'auteur conçoit le grotesque comme une remise en cause des frontières établies entre le sujet et le monde, à travers « un intérêt à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, tout ce qui cherche à lui échapper […] les excroissances et ramifications y prennent une valeur particulière, tout ce qui en somme prolonge le corps, le réunit aux autres ou au monde non corporel »[773]. Les coquilles des *droogs* suggèrent une excroissance phallique, tandis que le masque porté par Alex lors de l'attaque chez Alexander est doté d'un nez à la protubérance démesurée. De plus, c'est un serpent, autre emblème phallique, indépendant du corps du protagoniste, qui symbolise son sexe lorsque celui-ci se masturbe. Enfin, le personnage ne cesse d'attirer l'attention sur ces autres caractéristiques du grotesque que sont les orifices (outre l'examen anal du gardien de prison, de nombreux gros plans soulignent la bouche béante du héros), les sécrétions corporelles (le lait du Korova est extrait des seins des femmes statues ; Alex est vu, de dos, en train d'uriner chez ses parents) ainsi que les besoins organiques (le retour des facultés d'Alex à la fin du film est notamment symbolisé par la mastication outrancière du personnage, nourri par le ministre de l'Intérieur, évoquant l'appétit dévorant des personnages grotesques – Gargantua notamment – qu'analyse Bakhtine, selon qui la

[771] Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, p.58.
[772] Krämer Peter, *op. cit.,* 2011, p.22.
[773] Bakhtine Mikhaïl, *op. cit.,* 1996, p.315.

bouche, cet « abîme corporel béant et engloutissant »[774], est mise en avant dans des représentations où « le corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier »[775]).

Ainsi, la posture grotesque d'Alex fait de celui-ci, non pas l'expression d'une corporalité à l'état de nature, mais un bouffon moquant les ambitions machiniques d'un idéal rationnel d'existence dénuée des dangers d'une subjectivité incarnée (***ill.04***). Notons que cette interprétation du grotesque comme miroir satirique d'une société déshumanisante est renforcée par le fait qu'Alex-narrateur tend à s'autodéfinir comme un rebelle affrontant une société hypocrite et cruelle. Les grotesqueries du protagoniste brouillent les frontières entre le corps et le monde et renvoient l'existence humaine à sa factualité matérielle. Nous verrons, en conclusion de ce chapitre, que certains films de Kubrick envisagent un dépassement de la dualité corps-esprit, et une possible acceptation de la corporalité humaine. Dans *Orange Mécanique*, le brouillage grotesque des frontières séparant le corps du monde qu'effectue Alex n'est nullement, chez lui, la marque d'un dépassement de la dualité contre laquelle il s'érige en rebelle, mais un retournement carnavalesque de celle-ci. Ainsi, nous avons vu que la corporalité grotesque d'Alex est vectrice d'une même ambition totalitaire et d'un même déni de toute altérité que l'est l'idéal machinique de la société. En brouillant les frontières entre le moi et le monde, le corps d'Alex ne permet pas à celui-ci de s'ouvrir à l'autre et à l'extériorité ; il semble au contraire chercher à les ingérer entièrement. Le corps grotesque, dans sa pulsionalité exacerbée, partage la volonté de contrôle et d'asservissement qui est celle de l'idéal rationnel qui l'a fait naître.

La corporalité grotesque du personnage ne peut donc être considérée comme l'expression naturelle d'un corps humain libéré, puisqu'elle est le miroir inversé de l'idéal sociétal contre lequel elle s'affirme. Alex ne remet pas en cause le dualisme qui fonde ce monde diégétique mais en renverse la hiérarchie. Ce corps menaçant et envahissant se veut l'expression d'une parodie bouffonne de la société, mettant en exergue ce que celle-ci s'évertue à refouler, à dompter et à dissimuler. Si le personnage-narrateur se présente comme un parodiste d'une société dont il critique la dévitalisation (cherchant ainsi à attirer la sympathie des spectateurs de par sa puissance

[774] *Ibid.,* p.315.
[775] *Ibid.*

disruptive), le caractère libérateur de cette opposition est néanmoins contesté, puisque le film souligne la complémentarité d'Alex et de l'idéal rationnel contre lequel il s'érige en bouffon.

- Un dualisme sans issue

Mikhaïl Bakhtine définit le carnaval comme un renversement temporaire des hiérarchies structurant la société. En ce sens, il ne représente pas une menace à l'ordre établi. De même, *Orange Mécanique* suggère que la rébellion carnavalesque d'Alex ne risque en rien d'entraver le devenir-machine de la société : la façon dont le personnage est exploité par le gouvernement, qui met en scène son impuissance, montre que l'exubérance de ce corps grotesque agit comme l'ennemi nécessaire de l'a-corporalité sociétale. En incarnant tous les excès d'un corps qui semble ne pouvoir s'exprimer qu'à travers la violence pulsionnelle et la négation d'autrui, Alex permet à la société de plébisciter des mesures disciplinaires visant non pas à limiter ses pulsions néfastes, mais à annihiler entièrement son corps et ses affects (mesures qui interdisent à Alex toute sexualité, même mutuellement consentie, et l'expression de tout affect, y compris l'inoffensive écoute de Beethoven). A l'inverse, les excès d'une société visant à supprimer intégralement le corps de ses membres permet à Alex de justifier ses propres excès pulsionnels comme autant d'actes de résistance.

Notons la présence d'un personnage qui, à première vue, ne semble pas adapté à la binarité grotesque du film. Il s'agit de la femme aux chats. Puisque celle-ci a une position sociale avantageuse (elle est la riche propriétaire d'une maison bourgeoise), elle ne paraît en aucun cas incarner quelque rébellion carnavalesque. A l'inverse des autres personnages intégrés dans la société, elle ne semble pourtant pas grotesque de par un excès de frustration physique qui finit par déborder, puisqu'elle manifeste une obsession explicite pour l'érotisme, comme l'indiquent les nombreuses œuvres d'arts pornographiques qui ornent sa demeure. Néanmoins, le corps de ce personnage est indéniablement grotesque (la première fois qu'il apparaît, le personnage, pratiquant de la gymnastique, montre son entrejambe en gros plan, derrière lequel émerge le reste de son corps contorsionné). Les multiples œuvres érotiques détenues par un personnage bourgeois suggèrent que la société d'*Orange*

Mécanique a connu une révolution sexuelle (qui, pour un film sorti en 1971, ne peut manquer d'évoquer le mouvement de libération sexuelle de 1968) à la suite de laquelle même la bonne société put revendiquer une recherche de satisfaction physique, au point d'assumer son attirance pour la pornographie. Le caractère grotesque de cette femme suggère par conséquent qu'une telle révolution ne permit en rien d'évoluer à l'encontre d'un dualisme délétère (***ill.05***). Entouré d'œuvres d'art dont l'érotisme ne peut, comme l'affirme Karen Ritzenhoff, s'adresser qu'aux hommes[776] (les femmes y sont réifiées, morcelées, représentées comme de simples objets destinés à la satisfaction masculine) et d'une grotesque statuette d'un pénis hypertrophié, le personnage, en tenue de sport, semble dompter son propre corps selon un idéal de sensualité qui est, également, une forme de devenir-machine, le corps féminin devenant un objet se devant de conserver une plastique parfaite. La femme aux chats paraît ainsi le symptôme grotesque d'un culte narcissique du corps qui, tel que le décrit Vivian Sobchack, est paradoxalement connecté à un idéal sociétal machinique :

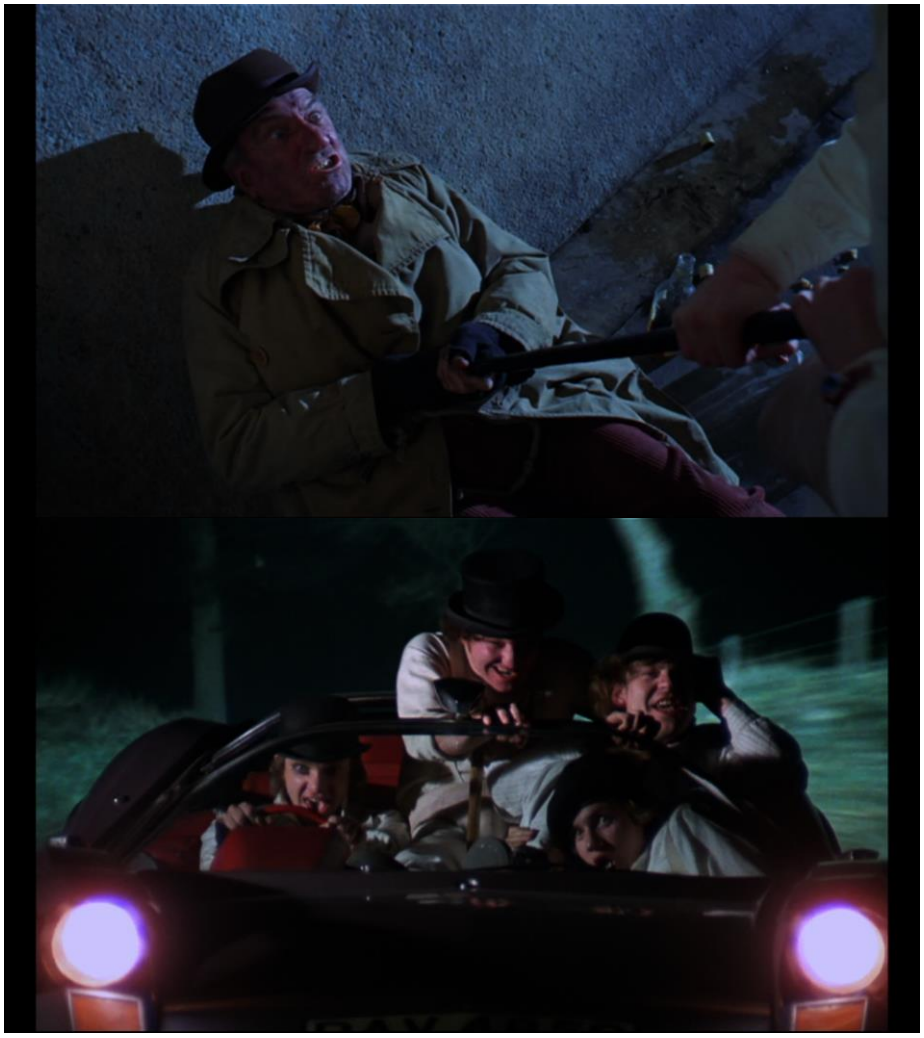
> Notre culture de l'image contemporaine […] a progressivement réifié nos corps en pure matière malléable. Nous sommes devenus obsédés par l'apparence et l'objectivité du visible – et, conséquemment, les images et les corps ont perdus leurs autres dimensions, leurs autres valeurs.[777]

Loin de représenter un corps libéré du diktat de l'a-corporalité, la femme aux chats manifeste une déclinaison du devenir-machine, puisqu'elle semble déterminée, à travers des exercices physiques, à modeler son corps de femme âgée pour le transformer en un objet érotique idéal. Une telle affirmation narcissique de la sexualité paraît ainsi l'allié de l'idéal a-corporel sociétal, en ce qu'il réduit le corps à l'état grotesque de matière à modeler.

Enfin, rappelons que c'est cette fois Alex, et non une instance répressive sociétale, qui opprime la femme aux chats et la punit d'avoir manifesté cette corporalité clownesque. Le personnage ridiculise son goût pour l'érotisme en s'improvisant puritain (« vilaine, vilaine ») et la tue à coups de statue phallique. L'humiliation qu'il impose à cette femme souligne le fait qu'Alex n'est en aucun cas le héraut d'une corporalité universellement débridée, et semble même considérer que toute manifestation de sensualité doit être l'apanage de la jeunesse, alors qu'une femme d'âge mûr mettant en avant son corps est un spectacle répugnant qu'il est nécessaire

[776] Ritzenhoff Karen A., *From Milk Fountain to Cat-Lady: Representation of Sexual Violence, Female Desire and Lady Porn.* Communication effectuée dans le cadre du colloque *A Clockwork Symposium,* University of the Arts London, novembre 2018.
[777] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, p.181.

d’éradiquer. Manifestations grotesques du corps et idéal machiniques sont ainsi les deux faces d’une même pièce qui, dans *Orange Mécanique,* suggèrent l’impossibilité d’échapper à une haine du corps pathologique.



***Ill.01 : Le sur-jeu grotesque universel d'*Orange Mécanique**



Ill.02 : Le sur-jeu grotesque des marginaux



Ill.03 : Un grotesque propre aux personnages physiquement frustrés



Ill.04 : Alex, retournement carnavalesque de l'idéal sociétal a-corporel



Ill.05 : La femme aux chats, symbole de l'impossibilité d'échapper au dualisme corps-esprit

2.2.3. *Shining* : l'oxymoronique désincarnation grotesque

Tandis qu'*Orange Mécanique* met en scène un défilé de personnages tous plus grotesques les uns que les autres, *Shining* offre un contraste radical entre l'explosion paroxystique de Jack et la corporalité non problématique de Wendy et Danny. Face au sur-jeu emphatique de Nicholson, les interprétations naturalistes de Danny Lloyd et Shelley Duvall font contrepoint. Lloyd s'exprime avec la spontanéité propre aux acteurs non professionnels, *a fortiori* celle des enfants. Quant à Duvall, sa corporalité semble à première vue plus problématique, puisque Kubrick met en avant le visage atypique de l'actrice et dissimule son corps sous des vêtements laids et asexués. Néanmoins, bien que ces particularités physiques servent la caractérisation du couple (le physique de Wendy pourrait être la cause d'une faible confiance en soi, justifiant le fait que celle-ci reste avec un mari abusif et dépressif, tandis que lui manifeste une certaine frustration sexuelle), Wendy ne manifeste pas de volonté a-corporelle ou de domination pulsionnelle : l'interprétation naturaliste de Duvall suggère au contraire un rapport spontané du personnage à son propre corps, bien que celui-ci tende à s'effacer lorsque l'épouse est en contact avec son mari (expressive et souriante lorsqu'elle est seule avec son fils ou en compagnie de Halloran, elle neutralise davantage ses traits, figés en un sourire nerveux ou une inexpressivité passive, au contact de Jack). Lorsque la tension augmente, elle laisse échapper des hurlements déformant entièrement son visage grimaçant, altéré par la peur. Duvall reste néanmoins dans un registre naturaliste : bien que certains de ses cris puissent susciter le rire du public au vu de leur puissance emphatique, son expression d'une peur immense est grimaçante mais jamais bouffonne, et est en accord avec l'intensité de violence et de peur subie par son personnage (***ill.01***). Le documentaire *Making 'The Shining'* dévoile d'ailleurs le registre naturaliste dans lequel Duvall fut encouragée à adopter, puisqu'il montre un Stanley Kubrick colérique, poussant l'actrice à bout avec une violence qui l'amena à atteindre un état émotionnel proche de celui de son personnage, dans une technique de direction d'acteur qui, si moralement discutable soit-elle, rappelle les principes naturalistes (l'acteur doit jouer en faisant appel à ses propres émotions) au cœur de la Méthode développée par l'*Actors Studio* dans les années 1950.

- La désincarnation grotesque de Jack

Dans la première partie du film, le sur-jeu de Nicholson dépeint un personnage excessivement frustré, pris dans un devenir-machine provoquant des tics nerveux et une rage pulsionnelle sourde, sur le point d'exploser à tout moment. La frustration de Jack se manifeste notamment dans une scène où il joue à faire rebondir une balle de tennis contre les murs de l'hôtel : les mouvements secs et puissants du personnage, qui paraît jeter cette balle avec une rage exceptionnelle, soulignent la frustration physique que celui-ci cherche à évacuer, alors même qu'il est sensé exercer une activité intellectuelle par excellence, l'écriture. La scène s'ouvre sur le bureau inoccupé, avant qu'un panoramique ne dévoile Jack en pleine activité, et incite par conséquent à associer le fantasme intellectuel du protagoniste (qui se rêve un grand écrivain) et la frustration corporelle que ce désir provoque, dont le seul exutoire est l'expression d'une violence physique (***ill.02***).

La suite de la séquence confirme le désir de Jack d'accéder à un idéal d'existence désincarnée. Penché sur la maquette du labyrinthe, qui peu à peu se confond avec le labyrinthe réel où l'on voit évoluer Danny et Wendy, Jack, en surplomb, semble omniscient, le point de vue du personnage se confondant avec la subjectivité flottante dénuée de corps qui hante le film depuis le début. La caméra, quittant Jack, s'approche alors de sa femme et de son fils explorant le labyrinthe. Lorsque le protagoniste réapparaît, il est à sa table de travail et semble avoir enfin réussi à commencer à écrire. A nouveau, cette activité intellectuelle semble néanmoins provoquer une puissante frustration physique, puisqu'il hurle sur sa femme venue lui apporter un encas, dans une expression de violence d'une intensité inouïe. Ainsi, le personnage paraît volontairement engagé dans la poursuite d'un idéal spirituel, lequel provoque une frustration physique croissante qui se manifeste à travers un corps de plus en plus dominé par une pulsionalité incontrôlable.

A ce moment du récit, aucun fantôme ne s'est encore manifesté, si bien que la violence de Jack semble n'avoir aucune cause extérieure et n'être que le symptôme névrotique de l'enfermement du protagoniste dans un univers mental. Lors de son apparition suivante, Jack regarde par la fenêtre, l'air hagard. A partir de ce moment, il semble déconnecté de son propre corps et en conséquence, du monde réel, comme le confirme l'épisode où il apparaît à nouveau, en compagnie de son fils qui interrompt les rêveries profondes dans lesquelles il semble plongé, et qui

discute avec un père à l'air entièrement absent. Après avoir associé la désincarnation du personnage à une résurgence pulsionnelle incontrôlée (en opposant le désir d'écriture de Jack à son défoulement violent), le film, par cette double mise en scène du protagoniste déconnecté du monde physique, permet aux spectateurs d'anticiper une explosion de violence à venir. Or, c'est à ce moment que Jack, accusé d'avoir violenté Danny, fait la rencontre de Lloyd, puis de Grady, et sombre dans une folie meurtrière lors de laquelle Jack n'est plus qu'un corps violent qui explose en un déferlement grotesque (***ill.03***).

Cette violence paroxystique se manifeste à travers un sur-jeu qui met en évidence la corporalité grotesque du personnage : celui-ci grimace, tire la langue, bave, grogne et hurle. Nous l'avons vu, la folie meurtrière de Jack se traduit par une réduction de celui-ci à son animalité (il est comparé aussi bien au Grand Méchant Loup qu'au Minotaure). Durant la pré-production du film, Kubrick envisagea même de le faire dévorer de la viande crue lors de son enfermement dans le garde-manger[778]. Ironiquement, le personnage est réduit ainsi à une corporalité organique et animale en raison même du fait qu'il visait à atteindre une existence extra-corporelle en rejoignant le club des fantômes de l'Overlook. Dans *Shining,* le désir d'une existence a-corporelle est ainsi inextricablement associé à l'exacerbation d'une corporalité grotesque.

Après cette descente dans la folie renvoyant Jack à son animalité grotesque, celui-ci semble néanmoins bel et bien atteindre l'existence a-corporelle tant convoitée, puisque la photo datée de 1921 suggère qu'il est désormais (ou a toujours été) un fantôme : ironiquement, l'idéal spirituel de Jack ne peut être atteint qu'à travers la mort (***ill.04***). Dans le documentaire *Stanley Kubrick : A Life in Pictures,* Jack Nicholson affirme que le cinéaste lui avait déclaré qu'il estimait que les films de fantômes sont profondément optimistes puisqu'ils laissent entrevoir la possibilité d'une vie par-delà la mort[779]. Si cette déclaration peut sembler surprenante, elle met néanmoins en évidence le fait que la transformation de Jack en fantôme émerge d'un désir du personnage, désir qui semble faire suite à l'idéal d'une vie désincarnée que celui-ci manifeste précédemment.

Le fantôme exemplifie une existence dénuée des contingences d'une vie organique, une subjectivité dénuée de pulsions, ne pouvant ni être blessée ni même mourir. Il représente par

[778] Une note manuscrite apposée par Kubrick sur son exemplaire du roman de King est explicite. Lors de la scène du garde-manger, le cinéaste écrit : ''*Eating raw meat ??''.* Kubrick Stanley, *Handwritten Notes,* 1977. SKA, UAL, SK/15/1/2.
[779] Harlan Jan, *op. cit.,* 2001.

conséquent l'idéal dualiste d'un esprit détaché du corps, que Jack cherche manifestement à faire sien. Cependant, de même que le processus de désincarnation de Jack entraîne une résurgence grotesque de sa corporalité, les fantômes représentent un idéal désincarné qui ne cesse pourtant d'être rattaché à une corporalité grotesque. Rappelons à ce titre que Grady parvient à convaincre Jack de tuer sa famille (condition nécessaire pour que celui-ci puisse devenir fantôme) à l'intérieur des toilettes, lieu grotesque par excellence puisqu'intimement associé aux sécrétions corporelles, si opposées à l'idéal d'existence anorganique des esprits. Les toilettes de l'Overlook sont néanmoins d'une propreté immaculée (la décoration rouge et blanche est éclatante) et attirent l'attention des spectateurs sur les sécrétions du corps tout en soulignant, de par cette propreté étonnante, que les êtres peuplant l'hôtel ne sont pas soumis à de telles contraintes organiques (***ill.05***). A l'image de ces toilettes, dont la propreté attire paradoxalement l'attention sur le caractère grotesque du lieu, c'est tout l'Overlook qui apparaît éminemment paradoxal, à la fois idéal dualiste d'une subjectivité a-corporelle et évocation grotesque d'une corporalité refoulée qui ne cesse de resurgir. Ce faisant, l'hôtel incarne l'inanité d'un idéal dualiste qui, loin d'évincer entièrement le corps, s'accompagne irrémédiablement d'un déferlement d'organicité grotesque.

- L'Overlook, entre pur esprit et corps grotesque

Les fantômes eux-mêmes représentent un idéal d'a-corporalité paradoxal, voire imparfait. En effet, après que Jack, désireux de se fondre dans la subjectivité désincarnée qui rôde à ses côtés dès les premières images du film, devient l'esclave des forces de l'Overlook, celles-ci manifestent une existence physique lorsqu'elles le libèrent du garde-manger, dans une scène précédemment analysée. Cette manifestation d'existence physique contraste avec la mystérieuse subjectivité hors-champ et semble aller à l'encontre de l'idéal d'existence supra-organique que représentaient alors ces entités. Cette corporalité reste néanmoins hautement problématique, puisque nous avons vu que, si les fantômes manifestent une présence physique autour de Jack, Danny semble à même de les faire disparaître en ne les considérant que comme des images dénuées de réalité. Malgré leur capacité à ouvrir les portes, ils ne peuvent d'ailleurs pas s'attaquer directement à l'enfant, et doivent utiliser Jack comme intermédiaire physique. Ainsi, tandis que la présence hors-champ semble douée

d'une omniscience quasi divine de par son existence supra-corporelle, les fantômes finissent par paraître moins qu'humains, leur absence de corps dénotant une singulière impuissance, que la fin du film confirme, puisque Danny et Wendy parviennent à leur échapper.

De plus, l'opposition entre la perception des fantômes par Jack et par Danny, puis Wendy, souligne le caractère grotesque de la corporalité de ces êtres. Nous l'avons vu, la seule fois où Jack perçoit la monstruosité des créatures a lieu dans la chambre 237 : la femme séduisante qui sort de la baignoire se transforme dans ses bras en un cadavre putréfié. La transformation de cette femme révèle ainsi le caractère grotesque des corps fantomatiques, que le protagoniste semble s'évertuer à ne pas voir tels qu'ils sont. Danny et Wendy, à l'inverse, perçoivent la corporalité de ces êtres dans sa vérité grotesque : Les jumelles sont couvertes de sang (autre sécrétion organique dont Bakhtine souligne le caractère grotesque), l'homme élégant que perçoit Wendy a un gigantesque orifice béant à la place du crâne, et celui qui pratique une fellation porte un costume d'animal. La perception des fantômes par Danny et Wendy (que le spectateur, nous l'avons vu, est enclin à considérer comme plus juste) suggère par conséquent que l'idéal supra-organique qu'est l'Overlook s'accompagne d'un cortège de créatures grand-guignolesques dont la corporalité grotesque en dévoile la conséquence funeste et terrifiante. Cette corporalité brouille les frontières entre le moi et l'extérieur (notamment à travers le motif des jumelles) et renvoie l'humanité à son animalité profonde (sexualité et animalité s'entremêlent dans la vision de Wendy), associant ainsi l'idéal d'existence désincarnée qu'est l'Overlook à la permanence d'une corporalité réprimée, qui demeure mais se manifeste dans un état à vicié et monstrueux (***ill.06***).

Enfin, l'hôtel Overlook lui-même est affublé de caractéristiques corporelles grotesques. Dans un premier temps, il est associé à une corne d'abondance, capable de subvenir à tous les besoins organiques de ses hôtes : sa chaleur protège du froid extérieur et une profusion illimitée de nourriture y est entreposée. A l'instar de Hal 9000, le bâtiment paraît encourager ses occupants à une satiété corporelle qui mène à l'apathie, et exacerbe le désir d'une existence supra-corporelle chez Jack qui espère pouvoir se consacrer pleinement à son activité intellectuelle. Selon Sam Azulys, « c'est à cet univers homogène et policé qu'est associé l'hôtel dans la première partie du film. Il nous est présenté comme un vaste dispositif de gestion et de triage des besoins humains »[780]. Ses besoins corporels satisfaits, Jack peut s'enfermer dans un univers mental qui le conduit à la folie.

[780] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.258.

Néanmoins, l'épisode de la chambre 237 suggère que la satisfaction des besoins corporels du héros qui l'avait entrainé vers la désincarnation est par la suite remplacée par une logique de frustration physique, Jack se voyant promettre une satisfaction sexuelle qui se transforme en cauchemar : l'apparent bien-être corporel permis par l'Overlook révèle une logique de frustration du corps qui exacerbe la pulsionalité grotesque de Jack. Ainsi, l'évincement des besoins corporels qui, dans la première moitié du film, entraîne Jack dans un idéal a-corporel radical, dévoile par la suite la nécessité, de la part de l'hôtel, d'attiser la frustration pulsionnelle du protagoniste pour faire de lui un monstre assoiffé de sang.

Mais l'hôtel ne se contente pas d'attiser à la fois l'a-corporalité et la monstruosité grotesque de ses occupants : il paraît également, en soi, doté de caractéristiques organiques qui offrent un contrepoint grotesque à l'idéal d'existence supra-corporelle que représente le bâtiment. Les sinuosités labyrinthiques des couloirs de l'hôtel, que Danny explore en tricycle, évoquent le circuit sanguin d'un organisme vivant et mouvant (l'impossible cartographie du lieu suggère que celui-ci évolue en permanence), tandis que les salles s'apparentent à des organes, tous plus ou moins centrés sur une fonction nutritive : il s'agit d'avaler et de digérer les occupants. Surtout, l'hôtel paraît pris de convulsions gastriques lorsqu'il éructe, à travers l'ascenseur, des hectolitres de sang, dans un vomissement grotesque qui remet en cause la valeur supra-corporelle du lieu.

Amy Nolan voit dans l'hôtel « la suprématie d'une idéologie centrée sur la répudiation de tout ce qui fut relégué à la nature, aux ténèbres, à la sauvagerie, à la douceur, à l'intuition, au mysticisme, au corps et à l'abject »[781]. L'idéologie qu'incarne ce bâtiment secoué de spasmes organiques grotesques, semble néanmoins nécessairement devoir refluer toute la corporalité qu'elle réprime, transformant celle-ci en un spectacle grotesque indissociable de son existence. L'hôtel paraît une aberration cauchemardesque, conséquence grotesque d'un idéal dualiste poussé au paroxysme de sa logique répressive et mortifère.

[781] Nolan Amy, "Seeing Is Digesting: Labyrinths of Historical Ruin in Stanley Kubrick's *The Shining*", in *Cultural Critique*, vol. 77, n°01, 2011, pp.180-204.



Ill.01 : Les interprétations de Danny Lloyd et de Shelley Duval restent naturalistes



Ill.02 : Dans la première partie de* Shining*, la rage physique de Nicholson va de pair avec un fantasme de vie intellectuelle



Ill.03 : Le déferlement de violence de Jack, apogée d'une corporalité grotesque



Ill.04 : L'idéal de vie a-corporelle du personnage est ironiquement accompli par sa mort



Ill.05 : Les fantômes, entre idéal désincarné et rappel de corporalité



Ill.06 : Les manifestations grotesques de l'Overlook

2.2.4. *Full Metal Jacket* : l'esprit de corps contre le corps grotesque

- Parris Island, corps dressé et corps grotesque

La séquence d'entraînement, dans *Full Metal Jacket*, représente sans doute le moment où l'accointance entre le grotesque et une idéologie de dénégation du corps est le plus manifeste. Le personnage de Hartman incarne le devenir-machine kubrickien à son apogée, la terrible discipline corporelle dont il fait preuve symbolisant, dans l'imaginaire populaire, le système disciplinaire militaire en son entier. Le nom « Hartman », évoque d'ailleurs par homophonie, un « homme dur » (*Hard Man*), faisant du personnage la caricature d'un homme ayant érigé le domptage du corps en principe fondateur de tout son être. Néanmoins, à l'instar de l'interprète du gardien de prison d'*Orange Mécanique*, R. Lee Ermey accompagne la rigidité physique de son personnage d'un sur-jeu outrancier (***ill.01***). Celui-ci ne suggère pas, chez le protagoniste, une pulsionalité qui transparaîtrait en dépit de sa discipline corporelle : la violence qui émane de la manifestation de sa force musculaire ou de chacune de ses paroles (jaillissements brutaux et soudains qui dénotent une tension maximale et permanente) semble au contraire marquer l'aboutissement du dressage corporel dont il fut l'objet. L'idéal militaire ne cherche pas à supprimer le corps et ses pulsions, mais à assujettir celui-ci pour « canaliser » sa violence afin de la mettre au service d'une volonté de néant sociétale, explique Sam Azulys[782]. Le corps doit ainsi être dompté pour devenir un outil au service d'un idéal mortifère : « le dressage du bétail humain passe par cette domestication du corps », ajoute l'auteur[783].

L'entraînement de Parris Island a pour seul but de discipliner le corps des recrues jusqu'à ce que celui-ci soit devenu un outil parfaitement fiable, comme le suggère l'absence totale de justification idéologique (précédemment analysée) qui aurait pu légitimer les sévices corporels infligés aux recrues. Il ne s'agit cependant pas de transformer les soldats en robots, affirme Joker, selon qui « le Corps des Marines ne veut pas de robots. Le Corps des Marines veut des tueurs » :

[782] Azulys Sam, *op. cit.,* 2017.
[783] *Ibid.*

contrairement à l'idéologie rationaliste qui domine dans *Barry Lyndon* ou *Eyes Wide Shut,* le dressage du corps, dans l'armée, vise à en exacerber une violence maîtrisable afin qu'il ne soit plus qu'un outil de destruction. Or, pour discipliner le corps et faire émerger une pulsionalité au service d'un idéal d'anéantissement, le dressage opéré par Hartman consiste à attiser, chez les recrues, une haine de l'organique représenté comme grotesque.

Le sergent ne cesse de traumatiser les apprentis soldats en leur inculquant le dégoût d'un organisme instable, mou et répugnant (ils sont des « tas de larves », des « restants de giclée » voire des « paquets de merde d'amphibiens ») dont les sécrétions doivent être haïes. Dans une scène prévue dans les premières ébauches du scénario, Hartman allait jusqu'à humilier un soldat ayant tenté de se suicider en comparant le sang qu'il laissait derrière lui à du sang menstruel (« l'une d'entre vous a eu ses règles ? »[784]), associant ainsi le corps à une féminité grotesque et sale : le corps idéal du Marine se définit par conséquent comme l'exact opposé de ce portrait. Il doit être propre, dur, contenu et dompté, une perfection machinique autosuffisante. Un corps, comme le suggère le titre du film, expurgé de sa nature organique, recouvert d'une enveloppe métallique. Le fusil des soldats est, à ce titre, considéré comme le prolongement naturel de leur corps (un Marine n'est rien sans son fusil, assène Hartman), lui-même devenu outil tandis que l'arme est personnifiée (les soldats ont ordre de lui attribuer un prénom féminin et d'y focaliser leur libido). Si le Marine idéal n'est pas un robot, il est cependant assimilable à un cyborg dont les parties machiniques canaliseraient la violence qui émerge d'un rejet de l'organique grotesque.

Le dressage effectué par Hartman montre ainsi que le grotesque, chez Kubrick, n'est pas une caractéristique inhérente au corps. Celui-ci devient grotesque à l'intérieur d'un idéal dualiste voulant transformer le moi organique en outil. Dans *Full Metal Jacket,* cet outil corporel se voit intégralement détaché de l'esprit de l'individu pour devenir, à l'instar des fusils, la propriété d'un groupe qui transcende toute subjectivité.

[784] ''*One of you ladies having a period*?". Kubrick Stanley, *Story,* 1982. SKA UAL, SK/16/1/1, p.20.

- Le Corps des Marines, expurgé des contingences organiques

Nous l'avons vu, le film insiste sur l'expression « Corps des Marines », y incluant l'acception première du mot corps, pour suggérer, à travers la polysémie du mot français, la transcendance du corps individuel à laquelle parvient le soldat lorsqu'il s'intègre dans une unité soudée qui agit telle une individualité supra-organique. La séquence de Parris Island ne cesse de mettre en avant cet esprit de corps[785] à travers la récurrence de scènes de marche militaire et par le biais de trois longues scènes de footing traitées de manière similaires : un travelling arrière filme les personnages s'avançant vers le premier plan, en maintenant une distance constante. La brigade de recrues, à gauche, suit le rythme imposé par le sergent Hartman, à droite, qui donne la cadence en chantant, le regard rivé sur le groupe. La perfection machinique des mouvements de l'escouade est soulignée par la précision de métronome des pas des soldats. Le groupe agit par conséquent tel un gigantesque organisme composé des corps désindividualisés de chaque Marine.

Dans les scènes de manœuvres, ce corps transcendant est souligné par la profondeur de champ qui, en plus du groupe focalisateur, en dévoile d'autres (également encadrés par un sergent instructeur) qui marchent ou courent avec une précision machinique identique, mais se dirigent dans des directions opposées (par exemple, tandis que le groupe principal avance vers l'avant-plan lors de la première scène de footing, un autre traverse le cadre de gauche à droite à l'arrière-plan). La scène semble, non pas comporter de nombreux personnages, mais seulement deux individualités, dotées chacune d'une volonté propre, bien que composée d'une multitude de corps dépossédés de leur subjectivité d'origine (***ill.02***). Lors de la cérémonie qui marque la fin de l'entraînement, Hartman explicite l'idéal au cœur de cette transformation machinique : il s'agit de dépasser les contingences inhérentes à toute vie organique. Même la mort ne peut toucher un être ayant transcendé son propre corps, puisque « les Marines meurent. C'est fait pour ! Mais le Corps des Marines vit à jamais. Ce qui veut dire que vous, vous vivez à jamais ! ».

[785] Dans une première ébauche du scenario, l'expression était utilisée avec emphase par Hartman, alors nommé Gerheim: « Vous n'avez pas d'esprit de Corps. Je vais vous le donner, l'esprit de Corps » (*''You have no esprit de corps. I will give you esprit de corps''*). Hasford Gustav, Herr Michael et Kubrick Stanley, *SK Draft,* 1985. SKA UAL, SK/16/1/12, p.3.

Or, le Corps auquel appartient Joker s'unifie à travers le rejet et l'exclusion d'un parasite : Pyle conserve une subjectivité soumise aux limites inhérentes à un être de chair et de sang. Au début du film, il n'est cependant pas un corps grotesque. Nous avons vu que ses traits féminins et infantiles l'isolent du reste du groupe, tandis que son incapacité à contrôler son corps en fait le bouc émissaire de Hartman : le corps de Pyle n'est pas une machine, mais bien le vecteur d'une subjectivité, à travers lequel se manifeste les états mentaux du personnage : celui-ci ne peut s'empêcher de conserver un sourire face aux élucubrations menaçantes de son instructeur (James Naremore rappelle que « en opposition aux visages de marbre des autres recrues, la réaction de Pyle est normale et saine ; ce n'est que lorsque qu'il sera forcé de nier ses sentiments qu'il tuera puis se suicidera »[786]).

De même, c'est en réaction à la répression que ce corps sensible et naturel devient finalement grotesque. Lorsque l'instructeur découvre un *doughnut* dissimulé dans les affaires de Pyle, il décide de changer de stratégie et de punir celui-ci en provoquant son exclusion (***ill.03***). Puisqu'il s'obstine à rester un corps désirant, composé d'appétits incontrôlables, loin de l'idéal machinique des Marines, Pyle devient le corps en opposition duquel les autres recrues se soudent en un groupe supra-corporel. Exclu de la séance de punition physique, la scène le montre debout au centre du cadre, contraint de manger son dessert entre les deux rangées formées par ses camarades qui font des pompes en cadence, dans un mouvement parfaitement rythmé, harmonieux et machinique. Devenu l'incarnation de l'homme organique, grotesque et répugnant, Pyle est dès lors physiquement maltraité par les soldats qui, pour se venger, vont jusqu'à le torturer la nuit suivante.

Ce n'est qu'à la suite de son rejet que Pyle, catégorisé en tant que corporalité dégoûtante, devient grotesque. Lorsqu'il sombre dans la folie, il tire progressivement son visage en une grimace dont la monstruosité culmine peu avant son suicide. Remarquons néanmoins que simultanément, il parvient à acquérir une maîtrise machinique de son corps et à devenir un soldat compétent. Hartman ne voit pas les manifestations grotesques de Pyle, que seuls les spectateurs (et Joker) aperçoivent à travers plusieurs zooms sur le visage déformé du personnage. Pour l'instructeur, le soldat semble au contraire être parvenu à transformer son corps en un outil contrôlable. La double

[786] Naremore James, *op. cit.,* 2007, p.40.

transformation du personnage caractérise ainsi le corps grotesque comme l'envers, voire l'allié objectif, de l'idéal a-corporel

Par conséquent, le suicide de Pyle marque le triomphe paradoxal de la logique de dressage militaire, portée à son paroxysme le plus néfaste (***ill.04***). A la fois corps-outil parfaitement maîtrisé et corps grotesque, Pyle pousse à son degré ultime la haine de l'organique inculquée par Hartman et détruit son propre corps, rejetant tout grotesque de son être jusqu'à en mourir. Le fait que ce suicide marque l'accomplissement symbolique d'un rejet du corps grotesque est souligné par la pièce dans laquelle il a lieu. Ces toilettes symbolisent en effet la haine du corps inculquée aux soldats. D'une propreté glaçante, elles semblent manifester le déni de vie organique au cœur de l'idéal militaire. Surtout, ces nombreuses toilettes positionnées en face à face, sans cloisons, ne permettent aucune pudeur aux recrues que l'on imagine contraintes d'assouvir leurs besoins tout en observant leurs camarades, qui les observent en retour. Le spectateur ne peut qu'imaginer la honte du corps et de ses sécrétions provoquée par ce regard croisé, chacun étant encouragé par la pression du groupe à rejeter sa propre corporalité, tout en faisant partie de cette scrutation collective.

Or l'acte ultime de Pyle lui permet justement de s'expurger de ses ultimes sécrétions grotesques. Assis sur les toilettes, le personnage se tire une balle dans la bouche. Un plan moyen lui faisant face permet de contempler les sécrétions sanguines et les morceaux visqueux de cerveau qui viennent entacher le mur blanc immaculé derrière lui. Cette violence graphique explicite caractérise ainsi l'acte du protagoniste comme les ultimes sévices infligés à son moi organique, résultat implacable de la logique déterminant la séquence.

Nous l'avons vu, pour Bakhtine, les sécrétions sont grotesques car elles manifestent une indistinction entre le sujet et l'extériorité, entre le moi et le monde (le concept de grotesque se rapproche alors de celui, voisin, d'abject, que Julia Kristeva définit comme « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles »[787]). En détruisant un corps haï de par ses sécrétions grotesques, Pyle accomplit ainsi l'idéal d'hermétisme du moi qui nécessite le triomphe d'une subjectivité désincarnée aux dépens d'un corps dispersif. Le devenir-machine que met en scène le réalisateur traduit la volonté de supprimer un corps dont le

[787] Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur.* Paris : Editions du Seuil, 1980, p.12.

caractère grotesque met en avant sa qualité de vecteur d'échanges entre la subjectivité et l'extérieur (échanges représentés dans cette séquence comme une abjecte preuve de dépendance, comme celle de Pyle envers les sucreries). Paradoxalement, nous avons vu que l'idéal d'un dualisme qui évince le corps se manifeste à travers une forme de subjectivité supra-corporelle qui peut également sembler brouiller les frontières entre le moi et l'extérieur, allant ainsi à l'encontre de l'idéal d'un moi uni et stable qui caractérise les personnages kubrickiens. Ce paradoxe n'est pourtant qu'apparent, puisque même lorsqu'il se manifeste sous la forme d'un dépassement de soi, l'idéal a-corporel, chez Kubrick, vise à une suprématie qui exclut du monde (Hal 9000 dans *2001*, l'Overlook dans *Shining*), ou à l'intégration dans une subjectivité de groupe fondée sur la destruction de l'autre (*Full Metal Jacket*).

Le grotesque représente par conséquent une corporalité dangereuse, autant faiblesse organique que signe d'une porosité entre moi et monde menaçant l'idéal hermétique d'un esprit désincarné. Notons l'exception d'Alex dans *Orange Mécanique*, seul protagoniste kubrickien de notre corpus dont l'idéal n'est pas spirituel mais corporel : en tant que lieu de jouissance pure, son corps grotesque ne symbolise plus la peur d'une dispersion du moi (nous avons vu que ce personnage désireux d'engloutir toute altérité est animé d'une même dynamique d'unicité que ceux se voulant désincarnés) mais tend un miroir inversé à l'idéal a-corporel de la société dont il opère un renversement carnavalesque (dès lors, le corps grotesque d'Alex symbolise certes une porosité, mais il s'agit d'une porosité qui exclut la dispersion puisqu'il se veut un corps-monde, engloutissant et absolu, à l'instar de l'idéal rationnel qu'il parodie et menace).

La séparation de l'esprit (véritable source d'un idéal d'humanité rationnelle et transcendante) et du corps (lieu de porosité fragile, instable ou menaçante) apparaît donc comme la conséquence néfaste d'un refus d'acceptation, dans l'idéologie dualiste, du caractère incarné (mouvant, fragile et poreux) de l'existence humaine. Le grotesque, chez Kubrick, ne témoigne par conséquent pas d'une caractéristique inhérente au corps, mais matérialise les conséquences néfastes de l'idéal a-corporel qui anime à la fois la plupart des personnages et le point de vue de la caméra (que celui-ci traduise une subjectivité diégétique ou exprime le filtre subjectif d'un grand imagier empreint de dualisme). Néanmoins, l'opposition délétère entre corps et esprit n'est pas, pour Kubrick, une fatalité. Dans certains films, le cinéaste envisage en effet la possibilité d'une existence humaine capable d'accepter ces deux polarités. Au lieu de symboliser la menace grotesque d'une dispersion,

le corps devient dès lors un lieu d'échanges, permettant aux personnages de s'ancrer dans une relation au monde stable et dans une intersubjectivité véritable.



Ill.01 : Hartman, l'apogée grotesque du corps dressé



Ill.02 : Le Corps des Marines, idéal d'un corps supra-individuel dépassant les contingences de l'organique



Ill.03 : Transformation du corps de Pyle en repoussoir grotesque



Ill.04 : Le grotesque, envers de l'idéal supra-corporel

2.3. Vers un dépassement du dualisme

Au vu des différentes ébauches de scénarios conservées aux Archives de Londres, ainsi que du film réalisé par Steven Spielberg qui s'en inspire, il semble *qu'A.I. Intelligence Artificielle* aurait permis à Kubrick de déployer une réflexion approfondie sur la relation complexe et douloureuse du corps et de l'esprit. Dans ce monde futuriste où des robots humanoïdes sont presque indissociables des êtres humains de chair et d'os, le héros, David, est un robot-enfant programmé pour aimer sa mère, qui l'achète afin d'acquérir un substitut affectif après la mort de son premier enfant, puis le rejette et l'abandonne lorsqu'elle donne naissance à un second. David souffre de n'être pas un véritable être humain, pourvu d'un lien organique véritable avec une mère et d'un corps lui permettant de vieillir. L'une des versions du scénario (la dernière, écrite par Sara Maitland) prévoyait l'ajout d'un personnage, Lalitha, femme vieillissante et dépressive dont le plus grand désir est de devenir une machine : « [David] veut être humain, tandis qu'elle veut être un robot »[788]. Kubrick envisageait cette incarnation littérale du devenir-machine comme un personnage à la « Gloria Swanson »[789], actrice attachée, depuis *Boulevard du Crépuscule* (Billy Wilder, 1950) à l'image d'une femme d'âge mûr ne supportant pas le passage du temps, l'oubli et l'effritement de sa beauté : le devenir-machine de Lalitha aurait ainsi souligné la volonté du personnage de s'extraire des contingences d'une existence incarnée que sont le vieillissement et la mort, tandis que David se sent au contraire incomplet, car dépourvu des caractéristiques organiques humaines (le film, nous l'avons vu, se voulait une réécriture de *Pinocchio*[790]).

A l'inverse de Lalitha, de nombreux humains manifestent une rébellion violente face aux machines, exemplifiée lors d'une séquence où le héros est témoin d'un « festival de la chair » (*''flesh festival*'), événement au cours duquel des humains affirment le caractère organique de leur existence face à la menace machinique : le scénario décrit ce festival (également présent dans le

[788] Maitland Sara, *Annotated scene outline, story treatments, and correspondence,* c.1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/2, box 1/3, p.3.
[789] Kubrick, Stanley, *Correspondence between Sara Maitland and Stanley Kubrick,* 1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/4.
[790] David poursuit le rêve de devenir humain à travers la quête d'un fantasme nommé le « projet Pinocchio ». *Ibid*., p.3.

film de Spielberg) comme un « paradis sensuel »[791], qui comprend de nombreuses attractions permettant aux participants de réaffirmer leur existence organique. L'on peut imaginer la résurgence grotesque du corps qu'une telle scène aurait symbolisé sous la caméra de Kubrick, au vu des descriptions du scénario qui envisageait un stand dans lequel les personnages mangent et boivent de l'alcool jusqu'à se faire vomir pour le plus grand plaisir des spectateurs, un autre dans lequel des participants affrontent un froid ou une chaleur extrêmes, d'autres, enfin, dévoués à la torture physique (« les plus courageux pouvaient […] être coupés au couteau, leur sang provoquant les acclamations enthousiastes des spectateurs ») et même un stand de suicide, où la mort du participant est vécue, là encore, comme un spectacle[792].

Cette résurgence grotesque du corps n'empêche pas l'humanité de disparaître à la fin du film : seules des intelligences robotiques peuplent la planète à la suite d'une gigantesque ère glaciaire. Domine alors le sentiment d'une nostalgie profonde pour l'humanité perdue, qui culmine avec la découverte de David, pris dans les glaces mais toujours en quête d'amour maternel. A travers lui, les robots découvrent les affects humains qu'eux-mêmes, n'ayant jamais connu l'espèce humaine, ne peuvent ressentir, et qui les fascinent.

Si le personnage de David, robot désireux de devenir un véritable enfant, aurait pu explicitement incarner le désir de retour au corps kubrickien, certains films de notre corpus envisagent également que l'humanité puisse transcender la logique dualiste dans laquelle elle s'est enfermée, à travers la mise en scène de personnages équilibrés, individualités incarnées embrassant la double polarité de l'existence humaine, à la fois esprit et corps, sujets et objets physiques. Comme dans *A.I.,* l'enfant, chez Kubrick, incarne fréquemment cette potentialité.

[791] Kubrick Stanley et Maitland Sara, *Correspondence between Sara Maitland and Stanley Kubrick, with notes,* 1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/4, p.82.
[792] *Ibid.,* p.81.

2.3.1. L'enfance, un être au monde idéal ?

- *Barry Lyndon* : Bryan, un vivant parmi les spectres

Le cinéaste ne dresse pas le portrait idéalisé d'une enfance exempte de tous les maux des adultes. Dans *Barry Lyndon,* Bryan fait preuve d'une pulsionalité comparable à celle de son père, puisqu'il est fasciné par les récits guerriers de celui-ci, lui demandant chaque soir de raconter comment il massacra ses adversaires avant de les décapiter. Néanmoins, cette pulsionalité ne débouche jamais sur l'explosion d'une corporalité grotesque, car le garçon ne semble pas, ou pas encore, être victime d'un idéal dualiste qui, en promouvant une désincarnation radicale, mène à des explosions de violence d'un corps excessivement réprimé. L'interprétation de David Morley est naturaliste et offre au personnage une spontanéité qui tranche avec la retenue caractéristique des personnages adultes. Le corps de Bryan exprime naturellement ses états mentaux, l'enfant étant tour à tour rieur, boudeur, rêveur, triste ou jaloux. Ce naturalisme apporte un vent de fraîcheur à chacune des scènes où le personnage est présent, et semble même permettre aux adultes de quitter spontanément la posture fixe et maîtrisée dans laquelle ils sont enfermés. Les interprétations de Ryan O'Neal et Marisa Berenson acquièrent ainsi un naturalisme inédit lorsqu'ils sont en présence de leur enfant, comme le montrent leurs expressions faciales plus expressives qu'à l'accoutumée (***ill.01***). Lorsque Barry raconte ses exploits militaires à son fils, sa voix est sujette à de nombreuses variations (le personnage souligne les moments spectaculaires du récit, ralentit ou accélère lorsque nécessaire), tranchant avec le rythme monotone et neutre habituel.

N'ayant pas encore appris à dissimuler sa subjectivité derrière un corps impassible vidé de tout affect, Bryan représente une harmonie entre corps et esprit qui semble néanmoins extrêmement fragile. Il est ainsi le jouet d'une manipulation de la part de Lord Bullingdon, qui lui fait porter ses propres souliers, dans un geste de provocation envers Barry poussant ce dernier à se battre en public avec son beau-fils. Bryan, spontané et jovial, semble beaucoup s'amuser à briser l'harmonie du récital musical par le bruit de ses pas, ne percevant pas que son corps est alors exploité par un esprit manipulateur. De plus, ce corps devient la victime de sa propre spontanéité

lorsque l'enfant meurt d'un accident de cheval après avoir désobéi aux ordres de son père. Ainsi, l'absence de répression du corps, qui est le propre de l'enfance, bien que libératoire face au machinisme délétère de la société de *Barry Lyndon,* n'a pas sa place dans ce monde : l'harmonie qu'incarne Bryan semble trop fragile, sujette aux manipulations et aux accidents. Sa mort justifie par conséquent l'idéal dualiste d'une société où le corps, en plus d'être idéologiquement méprisable au vu de l'idéal rationnel en vigueur, est perçu comme une source de faiblesse. Ironiquement, néanmoins, la disparition du personnage condamne une société entière, puisqu'en son absence seuls demeurent des personnages a-corporels et dévitalisés.

- *Shining* : Danny, l'enfance salvatrice

A l'inverse de chez Bryan, l'harmonie entre corps et esprit qui caractérise Danny est la source d'une supériorité inhérente au personnage qui, suggère *Shining*, recèle en lui le potentiel d'une humanité non entravée par un dualisme mortifère. Le don de l'enfant, son « Shining », est une faculté surnaturelle associée à l'esprit. La subjectivité de Danny semble capable de transcender les limites spatio-temporelles de son être charnel, pour atteindre à la connaissance de faits ayant lieu en d'autres lieux et en d'autres temps (l'enfant perçoit les jumelles de l'Overlook alors qu'il n'est encore qu'au Colorado, puis les agissements de son père dans la chambre 237, et entre en communication avec Halloran alors que ce dernier est en Floride).

Cette faculté mentale n'est pas associée à une intelligence rationnelle ou à une déduction logique, mais est de l'ordre de l'intuition, de l'instinct ou encore des sens. Le Shining est en effet représenté comme une faculté essentiellement sensorielle, qui permet à l'enfant de ressentir la présence d'une force surnaturelle ou d'un danger émanant de son père, sans néanmoins pouvoir l'assimiler intellectuellement : le personnage s'évanouit après sa première vision, entre dans une transe incontrôlable lors des suivantes, et paraît incapable de transposer son expérience dans un discours sensé. De plus, Tony, double de Danny qui incarne son pouvoir, est associé à la corporalité puisqu'il vit dans la bouche du garçon, et se manifeste à travers son index (bouche et doigts symbolisant les sens du goût et du toucher).

La forme d'intelligence dont Danny fait preuve à travers le Shining est par conséquent le fruit d'une harmonie entre le corps et l'esprit. Elle symbolise une cognition émanant du corps, une capacité à ressentir les dangers et les mauvais présages qui est dépeinte comme le propre d'une intelligence incarnée. Cette puissance cognitive qui provient d'une acuité sensorielle s'oppose par conséquent à la rationalité froide et désincarnée de Jack, et permet à l'enfant de triompher de son père (rappelons que Tony prend possession de Danny lorsque débute la séquence finale). Par extension, la représentation positive des personnages de Wendy et de Halloran semble émerger du lien sensoriel qui les unit à Danny : Halloran, comme l'enfant, a le don du Shining tandis que, nous l'avons vu, il est considéré comme un personnage simple, dénué d'une capacité cognitive rationnelle poussée. Quand à Wendy, le lien maternel qui l'unit à Danny semble lui donner, par quelque connexion sensorielle puissante, la capacité de ressentir instinctivement la force néfaste des fantômes et de ne pas sombrer dans la même folie que son époux (Wendy aperçoit des fantômes après avoir fait sortir son enfant par la fenêtre de la salle de bain, dans une scène dont nous avons vu qu'elle évoque un accouchement). « Toutes les mères brillent (*shine*) en présence de leurs enfants » déclare Halloran à Wendy dans le roman de King, comme le rappelle Roger Luckhurst[793]. Loig Le Bihan remarque que Wendy finit par actualiser une vision anticipée par son fils lors d'un épisode de Shining (l'ascenseur déversant des flots de sang), « comme si elle nouait là enfin une communication télépathique avec son fils »[794].

Le cinéaste invoque par conséquent les tropes stéréotypés associant l'intelligence rationnelle à l'homme blanc et une sensibilité corporelle et intuitive aux femmes, aux noirs et aux enfants, mais suggère la supériorité de cette dernière (ce qui n'empêche pas cette perpétuation de stéréotypes genrés et raciaux d'être contestable). Tandis que la rationalité de Jack enferme celui-ci dans un dédale herméneutique sans issue, l'intelligence intuitive de Danny lui permet d'échapper à son père, de rebrousser chemin et de se jeter dans les bras de sa mère. Le lien symbiotique qui unit ces deux personnages semble impacter la capacité de l'enfant à se sauver : un montage parallèle montre Wendy se précipitant vers le labyrinthe (le personnage ne peut savoir que son fils s'y trouve) tandis que, simultanément, Danny s'en échappe. Les deux personnages atteignent l'entrée du labyrinthe

[793] Luckhurst Roger, *op. cit.,* 2013, p.48.
[794] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2017, p.92.

au même moment ou presque, suggérant une forme de sixième sens ayant permis au fils et à la mère d'échapper à l'Overlook grâce au lien qui les unit.

Selon Sam Azulys, l'inventivité dont fait preuve Danny pour vaincre son père marque le triomphe d'une intelligence instinctive et corporelle sur une intelligence rationnelle et froide : l'auteur s'appuie sur le concept grec de *Mètis* pour caractériser l'enfant.

> La ruse de Danny relève d'un principe de machination similaire à celui d'Hermès. C'est une ruse bien connue des Anciens Grecs que Xénophon appelle aussi la « ruse du lièvre » : elle consiste, lors d'une chasse, à « doubler la voie », c'est-à-dire à revenir sur ses pas pour mettre les chiens en défaut. Aux pièges circulaires et régressifs de l'*Overlook* répond la *Mètis* créatrice de Danny, une *intelligence chevillée au corps et résolument tournée vers l'avenir.*[795]

L'auteur suggère que l'expression d'une telle intelligence corporelle souligne la résilience d'un corps opprimé par une pensée rationaliste qui se manifeste par le règne de la technique et d'une machinisation de l'humanité. Or, affirme-t-il, la *Mètis* ne marque pas quelque revanche du corps sur l'esprit, mais va à l'encontre d'une logique dualiste en réaffirmant le caractère double de l'humain, à la fois corps et esprit :

> Loin de se limiter à une vision *binaire et dualiste* des rapports entre le corps et l'esprit, Kubrick n'envisage jamais *l'un sans l'autre*. C'est parce que, dans certains cas, il existe une étroite connivence entre le corps et l'esprit que le cinéaste envisage aussi la possibilité qui est donnée à l'homme de se surpasser.[796]

Dans *Shining,* l'enfance recèle par conséquent le potentiel d'un dépassement de l'idéal dualiste qui enferme le père dans un délire rationnel sans issue. Il manifeste une harmonie spontanée entre le corps et l'esprit qui fait émerger une « intelligence conjecturale du corps »[797]. Le psychanalyste Carl Jung théorisa l'existence d'un archétype, « l'enfant intérieur », avec lequel l'adulte se doit de renouer: « l'être en grandissant oublie le secret de la totalité enfantine, de l'enfant qui sait laisser vivre en lui tout un monde sans le paralyser de réflexions »[798]. Une dynamique similaire émerge par conséquent de *Shining* où, à l'instar de Wendy et Halloran, les adultes se doivent de maintenir un rapport sensoriel et intuitif au monde, rapport suggéré par leur connexion à l'enfance, pour éviter le piège de l'enfermement dans un monde mental qui, tel le labyrinthe, est froid et sans issue. Le retour au corps est un retour à la complétude de l'enfance.

---

[795] Azulys Sam, « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et Mètis dans l'œuvre du cinéaste », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.34.
[796] *Ibid.,* P.32.
[797] *Ibid.*
[798] Jung Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme.* Paris : Albin Michel, 1987, p.313.

L'évolution du personnage de Jack entraîne un retour régressif qui pourrait indiquer le désir du personnage de renouer avec son enfant intérieur. Si cette régression ne se manifeste au contraire qu'à travers le surgissement grotesque d'un corps monstrueux (***ill.02***), c'est que le personnage ne parvient jamais à aller à l'encontre de l'ambition rationnelle de domination de l'*Overlook* et de ses mystères. Jack s'enfonce éperdument dans un labyrinthe mental à la recherche de quelque centre, et n'envisage jamais la possibilité de rebrousser chemin. Or l'intelligence corporelle dont fait preuve Danny est une forme de ruse, intelligence pratique permettant au personnage, non pas d'atteindre le centre du labyrinthe (et, par métonymie, le centre des mystères de l'*Overlook*), mais de survivre. Si la Mètis de l'enfant ne lui offre pas la possibilité de dissiper l'opacité herméneutique qu'une intelligence rationnelle, nous l'avons vu, s'évertue en vain à éclaircir, elle lui permet d'évoluer à l'intérieur de ce monde mystérieux : Danny déjoue les pièges tendus par les fantômes, qu'il perçoit intuitivement comme des influences néfastes mais dont il ne découvre néanmoins jamais la nature profonde. L'intelligence du corps, chez Kubrick, ne résout bien sûr pas la condition absurde de l'humanité, mais permet à l'individu de s'épanouir dans un monde qui défie la raison.



Ill.01 : Bryan, enfant dont la présence revitalise les personnages alentour



Ill.02 : L'intelligence corporelle de Danny contre la parodie grotesque de l'enfance chez Jack

2.3.2. Le surhomme de *2001,* un posthumain d'esprit et de corps

Dans *2001 : L'Odyssée de l'espace,* l'humanité trouve à nouveau son salut dans l'enfance. Le fœtus astral, nous l'avons vu, émerge de la transformation de Bowman, lors de laquelle celui-ci s'extrait des limites inhérentes à une pensée rationnelle. Or c'est en transcendant la scission du corps et de l'esprit qui dominait jusqu'alors que le personnage parvient à se transformer en un nouveau-né qui signale une nouvelle étape dans l'évolution de l'humanité, capable désormais de dépasser les limites d'un système de pensée rationnelle.

- Vers le fœtus astral : Retour au corps d'une humanité rationnelle

Sam Azulys voit dans la victoire de Bowman sur Hal un moment pivot du récit filmique, lors duquel la *Mètis* triomphe d'une intelligence désincarnée. Hal échoue à prévoir l'audace de son adversaire qui se jette sans casque dans l'espace, car son intelligence rationnelle, si puissance soit-elle, est une « *intelligence calculatrice* […] une intelligence *orpheline d'un corps* »[799]. Ajoutons qu'en affrontant l'espace sans bénéficier de la protection offerte par les enveloppes technologiques qui faisaient jusque-là de Bowman un cyborg à l'abri des aléas d'une existence organique fragile, le personnage affronte la possibilité de la mort, condition *sine qua non* à toute vie organique (dont nous avons vu qu'elle était auparavant évitée par le biais d'une technologie qui protégeait les fonctions vitales des individus mais les dévitalisaient).

Après cette première évolution symbolique, Bowman est entraîné dans un voyage intersidéral lors duquel son corps redevient vecteur d'affects. Keir Dullea, qui jusqu'alors pratiquait un sous-jeu extrême, fait désormais preuve d'une expressivité inédite (***ill.01***). Les multiples plans montrant le spectacle fantastique dont est témoin son personnage alternent avec des gros plans fixes de celui-ci, le visage contorsionné en diverses expressions d'émotivité intense. Le mélange de souffrance et

[799] Azulys Sam, « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et Mètis dans l'œuvre du cinéaste », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.33.

d'émerveillement que paraît ressentir l'astronaute fait de lui une figure christique, emportée dans une extase salvatrice. Pour la première fois, le corps de Bowman devient vecteur d'affects : or c'est à travers ce corps retrouvé que le personnage transcende les limites de la rationalité et accède à l'étape transformative ultime. En effet, c'est à la suite de la réappropriation de son propre corps qu'il initie sa révolution intellectuelle et parvient à s'incarner en un être capable d'évoluer dans un monde défiant toutes les lois de la rationalité.

A l'intérieur de la chambre XVIIIe siècle, chaque raccord irrationnel, lors duquel Bowman se voit lui-même puis devient l'objet de son regard, est l'occasion pour le personnage de se dévêtir de l'une des enveloppes technologiques qui dissimulent son corps. Bowman, enfermé dans un *spacepod,* devient ainsi Bowman en combinaison spatiale, qui devient, à son tour, Bowman en robe de chambre. Plus il est confronté à l'irrationnel, plus il dévoile son corps. Cette corporalité nouvelle est également suggérée par le long panoramique qui montre une salle de bain (rappel d'organicité qui tranche avec l'évocation grotesque des toilettes en apesanteur et leur longue liste d'instructions), ainsi que par le repas que savoure le personnage (***ill.02***). Dans une première version du scénario, il ne devait pas se retrouver dans une chambre à l'architecture XVIIIe, mais dans un simili-pavillon américain. En lieu et place de la scène du repas où il consomme des légumes, il aurait, à l'instar de Jack dans le garde-manger de l'Overlook, évolué dans un lieu rempli de nourriture transformée par des marques familières à tout citoyen américain de l'époque : les archives londoniennes font état de diverses demandes d'autorisations effectuées par les équipes du film pour que puissent apparaître les marques « Ruffles potato chips, Campbell soup, twinkies, snowballs, Tetley tea, Heinz,, Maxwell House », etc[800].

Alors que cette version aurait pu tisser un lien avec l'époque actuelle (déjà hautement enfermée dans un devenir-machine suggéré par le caractère industriel de la nourriture évoquée), la version finale permet au contraire de marquer le processus évolutif du personnage, concomitant à un retour au corps et à la condition organique de l'existence, puisque les produits naturels qu'il déguste contrastent radicalement avec la nourriture procurée par des machines, et visuellement peu appétissante, que mangent les astronautes dans les chapitres précédents. Bowman semble ainsi retrouver une condition d'existence plus incarnée, plus proche de sa condition d'animal dépendant du monde physique naturel pour se nourrir, condition que la médiation technologique

[800] Caras Roger, *extra-terrestrial larder,* 1966. SKA UAL, SK/12/2/3/7.

cherchait à dissimuler à bord du *Discovery.* En s'alimentant exclusivement de légumes, Bowman fait écho à l'état pré-rationnel des hominidés, végétariens jusqu'à ce que le monolithe leur apprenne à chasser.

Cette séquence semble par conséquent dépeindre un processus évolutif lors duquel l'astronaute retrouve sa condition incarnée en se distanciant d'une technologie qui, concrétisation de l'idéal rationaliste de l'humanité, la dissimulait. L'étrange emphase avec laquelle le film montre le personnage briser un verre (celui-ci heurte le sol dans un gros plan durant lequel le tintement du verre brisé domine la bande-son) pourrait même indiquer que ce geste signale l'ultime dépouillement technologique du protagoniste, qui détruit un artefact technologique (dans son expression la plus simple) et initie par là-même un mouvement qui entraîne sa dernière transformation : se penchant pour observer le verre brisé, Bowman voit son moi plus âgé lors du dernier raccord irrationnel. S'ensuit la renaissance du personnage en fœtus astral. La transformation elle-même marque la dernière étape du rituel d'acceptation de sa condition organique par Bowman, puisqu'il semble devoir embrasser sa mortalité avant de pouvoir renaître en un être nouveau, aux potentialités supérieures.

- Du transhumanisme a-corporel au posthumanisme incarné

Bien qu'elle marque l'apogée d'un dépouillement technologique, cette évolution n'est en aucun cas une régression vers un stade pré-rationnel. La créature n'est bien sûr pas comparable aux hominidés, puisqu'une technologie mystérieuse, infiniment plus développée que toute technologie humaine, lui permet de se déplacer à travers des distances infinies et d'évoluer dans l'espace interplanétaire sans nécessiter le moindre scaphandre. Cependant, cette nouvelle forme de technologie ne promeut plus l'idéal d'une existence désincarnée, mais est au contraire au service du corps, qu'elle remet au premier plan. En effet, nous avons vu que l'idéal transhumaniste, qui caractérise l'évolution de l'humanité, de son apparition jusqu'à un futur proche, est dépeinte comme une évolution extra-corporelle : le corps humain ne cesse de se recouvrir d'enveloppes technologiques visant à supprimer son caractère organique. A l'inverse, la transformation de

Bowman en un posthumain est marquée par l'émergence d'une technologie intracorporelle : le corps nu du fœtus astral, uniquement protégé par une membrane transparente, semble avoir intégré quelque modification technologique qui, contrairement aux protections précédentes qui l'isolaient, l'expose à son environnement et lui permet de flotter librement dans l'espace (***ill.03***). Cette technologie semble ainsi promouvoir le corps, en tant qu'espace poreux d'échanges entre le sujet et le monde. Le plan associant la Terre au nouveau-né suggère une infinie potentialité d'échanges entre les deux, le caractère sensoriel de ce dernier étant souligné par sa forme. Sa nudité, ses yeux surdimensionnés et ses mains qui se touchent, et touchent son visage, dépeignent en effet une subjectivité s'éveillant au monde par le biais de sa sensualité. La technologie, au lieu d'enfermer la créature dans un devenir-machine qui isole, la libère et lui permet d'évoluer où bon lui semble, libre d'explorer l'immensité du cosmos. La symbolique utérine, précédemment associée à la Terre, puis aux vaisseaux spatiaux, est conférée, grâce à la technologie, à l'univers tout entier : la créature semble ainsi pouvoir évoluer partout, explorer l'immensité du cosmos dans une liberté absolue qui, si elle s'apparente à une forme d'omnipotence, ne signifie pas un repli sur un monde clos mais une ouverture sensuelle vers l'infini.

Etonnamment, Stanley Kubrick, lors d'une interview publiée en 1968, se montra particulièrement enthousiaste quant à la possibilité, pour l'humanité, d'atteindre un jour une existence désincarnée, à tel point que le cinéaste semble contredire le retour au corps prôné par son propre film :

> Bien sûr, personne ne pense que des formes de vie biologiques puissent perdurer bien longtemps. L'immortalité […] semble atteignable pour l'humanité en l'espace de quelques centaines d'années. On considère généralement qu'après qu'une science extrêmement développée nous aura permis de transcender notre mortalité, nous deviendrons mi-animaux, mi-machines, puis nous ne serons que machines. Enfin, peut-être, pure énergie. Personne ne peut concevoir comment un million d'années de développement scientifique va altérer la vie biologique. L'état de pur esprit est peut-être la forme ultime que recherchera toute forme de vie intelligente […] Nous avons instinctivement conscience des avantages et de la perfection d'une condition de vie non biologique.[801]

Il est natuellement possible d'estimer que lors de cette interview, Kubrick fit preuve d'un excès d'optimisme transhumaniste qui sortait de l'ordinaire, ou encore que le cinéaste se fait le chantre d'une conviction idéologique contredite par son œuvre. Remarquons néanmoins que si l'évolution de l'humanité passe par un retour au corps, il est possible de considérer les extra-terrestres, espèce supérieurement avancée, comme des êtres a-corporels, faits de pure énergie. Puisque ces créatures

[801] Philips Gene D., *op. cit.*, 2013, p.72.

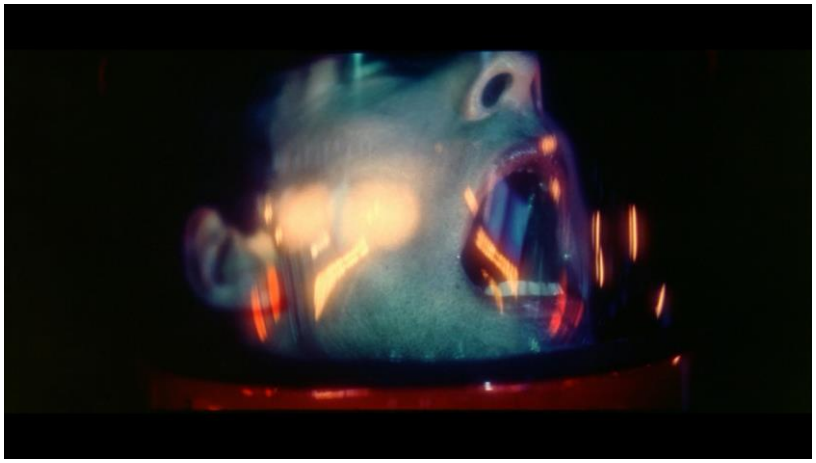
demeurent hors-champ, rien n'indique qu'elles soient dotées d'une existence physique. Quoiqu'il en soit, et quelles qu'aient été les convictions idéologiques du cinéaste, force est de constater que l'évolution de Bowman souligne la nécessité, pour l'humanité, de faire en sorte que le progrès technique augmente l'expérience sensorielle de l'existence, au lieu d'en supprimer la réalité organique au nom d'un idéal désincarné dévitalisant. Or cette réaffirmation des qualités sensorielles et organiques du vécu ne passe qu'à travers la réaffirmation d'un être au monde à la fois intellectuel et corporel.

Enfin, remarquons qu'il est cependant possible de s'interroger quant au caractère utopiste d'un tel retour au corps. En effet, nous avons vu que le posthumain qu'est le fœtus astral est représenté comme une altérité radicale, si radiale que la monstration de sa naissance étire les possibilités de la représentation cinématographique jusque dans ses retranchements. Au vu d'une telle altérité, la créature doit-elle être perçue comme l'expression fantasmatique d'une subjectivité non entravée par un dualisme néfaste, utopie si éloignée de l'humanité qu'elle permet avant tout d'en pointer les défauts ? Ou, à l'inverse, le posthumain, si radicalement Autre soit-il, peut-il être considéré comme un guide montrant aux spectateurs la voie vers une subjectivité non entravée par les affres d'une pensée dualiste ?

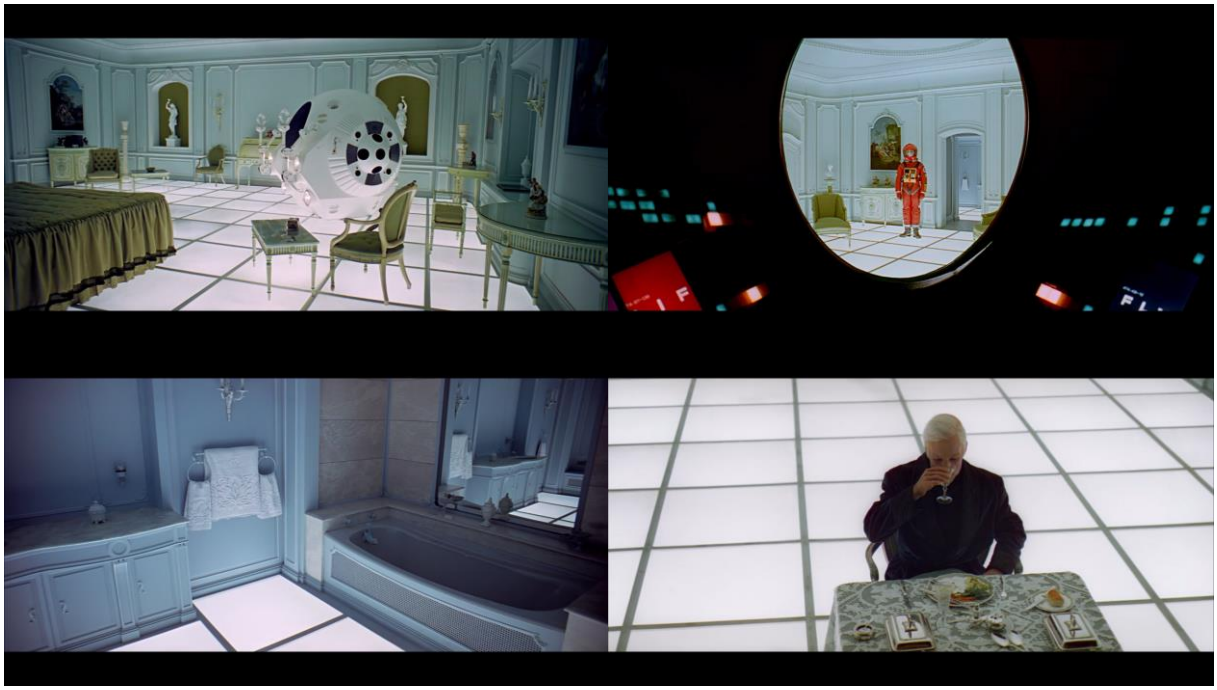
Il nous semble que le film oscille entre ces deux extrêmes. L'intervention des extra-terrestres, sauvant Bowman d'une mort certaine pour lui faire subir des expériences desquelles résulte la naissance du fœtus astral, agit tel un *Deus Ex Machina* : c'est par l'intervention de cette puissance extérieure que Bowman développe une subjectivité nouvelle et profondément différente de la subjectivité humaine. Le caractère si puissamment utopique de l'intervention salvatrice de ces bienfaiteurs cosmiques tend par conséquent à marquer le potentiel critique de cette transformation finale, l'hyper-sensualité du fœtus astral ne faisant que souligner, par comparaison, à quel point l'humanité en est dépourvue.

Néanmoins, la victoire de Bowman sur Hal tempère ce constat. En effet, puisque cet acte, initié par l'astronaute lui-même, semble entraîner une chaîne causale symbolique débouchant sur la transformation du personnage, le film suggère que l'humanité doit commencer par se défaire de sa logique technologique actuelle afin de pouvoir évoluer vers une forme d'existence plus complète. Le regard caméra de la créature sur lequel se conclut *2001* a donc une valeur double : s'il pousse les spectateurs à contempler les limites de la subjectivité humaine face à celle, posthumaine, qui est

en train de l'observer, il tisse également un lien entre public et personnage, à même de suggérer qu'une interrogation critique de l'existence désubjectivante dans laquelle l'humanité s'est enfermée pourra entraîner l'espèce dans le chemin de sa réincarnation.



Ill.01 : Lors du voyage intersidéral, le visage de Bowman redevient vecteur d'affects



Ill.02 : la chambre XVIIIe, entre retour au corps et évocation appaisée des besoins organiques



Ill.03 : La révolution posthumaine, envisagée à travers une enveloppe technologique extra-corporelle poreuse, initiant un retour au sensible

2.3.3. *Eyes Wide Shut* : réincarnation, retour au monde et intersubjectivité

Nous l'avons vu, les retrouvailles d'Alice et de Bill interviennent après que ce dernier s'est avéré incapable de résoudre le mystère herméneutique qui l'entoure. En recentrant la scène finale sur le destin du couple Hasford, le film fait de la quête rationnelle de vérité une distraction, une parenthèse dans un récit essentiellement focalisé sur les difficultés maritales de ce couple. Or le fait que Bill abandonne sa quête de vérité semble intimement connecté à la possibilité que le couple perdure. Gerhke et Ercolini affirment que le couple, s'il veut survivre, doit passer outre à toute recherche du vrai :

> Lorsque Bill et Alice s'accordent sur le fait qu'ils sont « éveillés désormais, et, espérons-le, pour longtemps », on se demande ce que cet éveil peut signifier, puisque les personnages n'ont acquis aucune compréhension des événements […] de ces derniers jours. Peut-être sont-ils simplement éveillés à la compréhension du fait que la vérité n'est pas la chose la plus importante dans ce qui vient de se passer.[802]

L'ultime dialogue du couple indique en effet que les époux acceptent désormais d'évoluer dans un monde où le caractère réel des événements ne peut être confirmé, un monde d'instabilité ontologique inadapté à un désir rationnel de compréhension stable et de connaissance définitive : à la question de Bill (Alice est-elle sûre de vouloir donner une seconde chance à ce mariage ?), sa femme répond « si tant est que je puisse être sûre que la réalité d'une simple nuit, sans parler de celle de toute une vie, soit toute la vérité », ce à quoi Bill ajoute une couche supplémentaire d'incertitude herméneutique (« et qu'un rêve ne soit jamais qu'un rêve »).

Azulys suggère que cette conclusion rattache *Eyes Wide Shut* à la tradition des comédies de remariage, telles qu'analysées par Stanley Cavell : « Si les comédies hollywoodiennes de remariage […] sont, comme le croit Stanley Cavell, l'occasion d'une reconnaissance (*acknowledgement*) de notre condition sceptique […] alors *Eyes Wide Shut* pourrait bien être l'ultime déclinaison du genre »[803]. Elise Domenach rappelle que, selon Cavell, ces comédies ne se limitent pas à indiquer une vérité empreinte de scepticisme (le monde ne peut être connu car la subjectivité humaine en est fondamentalement séparée), mais poussent à accepter ce scepticisme pour renouer avec une

[802] Gerhke Pat et Ercolini G.L., *Subjected wills, the antihumanism of Kubrick's later films*, in Cocks Geoffrey, Diedrick James, Perusek Glenn (éd.), *op. cit.,* 2006, p.103.
[803] Azulys Sam, *op. cit.,* 2011, p.321.

relation sensorielle au monde, qu'il s'agit de pouvoir contempler à défaut de le comprendre : « l'existence du monde ne demande pas à être connue mais 'reconnue' […] nous apprenons à nous passer d'une preuve de l'existence du monde »[804]. Dans les comédies de remariage selon Cavell, une acceptation des limites de l'intelligence rationnelle est par conséquent nécessaire pour que l'individu puisse retrouver une relation au monde.

Or la reconnaissance des limites de la rationalité, dans *Eyes Wide Shut,* s'accompagne également d'une réaffirmation du caractère incarné de la subjectivité, lequel entraîne la possibilité de renouer une relation sensorielle avec le monde, relation précédemment hors d'atteinte pour Bill, enfermé dans un univers mental a-corporel. Sam Azulys affirme que Bill parvient à surmonter les limites de sa rationalité grâce à l'influence bénéfique d'Alice et son désir d'affirmer sa propre corporalité, à l'encontre de l'idéal dans lequel elle était précédemment enfermée : « cette confrontation aux puissances dionysiaques (lâchées par Alice lors de sa confession) est aussi, ce qui, *in fine,* sauvera Bill du nihilisme de son esprit critique et aveuglément rationnel, de son hubris d'homme théorique »[805]. L'auteur affirme « qu'Alice oppose à l'ultime *proposition théorique* de Bill – il projette leur relation dans l'éternité en employant le mot *''forever*'' – une proposition simple et abrupte : *''fuck''* »[806] et affirme ainsi la supériorité de sa *Mètis* sur la tendance rationnelle de son époux. Le désir d'une vérité absolue et transcendante est ainsi remplacé par un désir de jouir d'une expérience sensuelle dans l'instant présent. A nouveau, un retour au corps semble contenir la possibilité d'un épanouissement malgré la condition absurde de l'existence, là où nous avons vu qu'une quête éperdue de sens ne mène qu'à une impasse. Si, dans ses ultimes paroles, Alice continue à lutter contre la volonté rationalisante de Bill, un *happy end* est néanmoins envisagé à travers la suggestion que celui-ci pourrait parvenir à se réconcilier avec le caractère corporel de son existence, et ainsi à renouer avec le monde.

[804] Domenach Elise, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme.* Paris : Presses universitaires de France, 2011, pp.160-161.
[805] *Ibid.*, p.315.
[806] Azulys Sam, « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et Mètis dans l'œuvre du cinéaste », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *op. cit.,* 2018, p.35.

- Bill : vers un retour au corps

Nous l'avons vu, la fin d'*Eyes Wide Shut* est rythmée par divers éléments qui suggèrent la possibilité d'une sortie de la crise existentielle dans laquelle Bill fut plongé. La scène de la morgue, où le héros fixe intensément le corps mort de Mandy et semble se heurter à l'impossibilité d'appréhender, par-delà l'enveloppe charnelle du cadavre, la vérité recherchée, renvoie Bill à ses limites perceptuelles. Ajoutons que cette scène marque l'apogée de l'aventure dualiste du protagoniste, qui semble s'évertuer à découvrir l'individualité qui se dissimule derrière la présence purement physique qu'est ce corps mort, puis se relève, dépité. Face à ce cadavre, il se heurte à la qualité organique et matérielle de l'être humain : point d'esprit éthéré n'est tapi derrière ce corps, dont l'absence de fonction vitale marque la mort de l'être en son entier. Lors de la scène suivante (l'entretien avec Ziegler), nous avons vu que le personnage est alors contraint d'affronter les limites d'une quête herméneutique sans issue.

Miriam Jordan et Julian Jason Haladyn voient dans la scène qui succède à l'entretien chez Ziegler une étape marquant enfin la confrontation de Bill à sa propre corporalité. Après la découverte de son masque posé aux côtés d'Alice, le protagoniste fond en larmes et dit à sa femme qu'il va tout lui raconter : « les larmes de Bill libèrent le personnage, en lui permettant de surmonter la frontière séparant son corps du monde. Elles représentent la libération grotesque de fluides corporels que Bill avait à la fois recherché et évité lors de toute sa quête carnavalesque »[807]. Qualifier ces larmes de « grotesques » nous paraît inadapté : bien que ces fluides corporels fassent partie des éléments qui participent fréquemment du grotesque selon Bakhtine, leur représentation, en l'occurrence, n'est nullement outrancière (***ill.01***). Ces larmes n'inspirent ni le rire ni le dégoût puisqu'il s'agit au contraire d'une scène où l'identification empathique du spectateur est totale (il suffit de comparer cette scène à celle où Jack Torrance, dans *Shining*, affiche une grimace larmoyante après son cauchemar, pour constater le registre naturaliste dans lequel s'inscrit ici Tom Cruise). Si elles permettent au personnage de se reconnecter avec une corporalité précédemment rejetée, le fait qu'elles ne soient pas caractérisables de grotesques renforcent au contraire la

[807] Haladyn Julian et Jordan Miriam, "Carnivalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut*", in Rhodes Gary (éd.), *op. cit.,* 2008, p.193.

sensation que Bill cesse, à cet instant, de refouler sa nature organique. Cette libération organique lui permet indéniablement de rompre la barrière le séparant du monde qu'avait érigée son isolement mental, puisqu'elle entraîne un aveu et ouvre la voie à une intersubjectivité nouvelle.

A partir de cet aveu, un équilibre nouveau s'installe dans l'interprétation des personnages, dont nous avons vu que l'écart marquait la différence de leur rapport au corps, elle-même source d'une distance croissante les séparant l'un de l'autre. Les sanglots de Bill signalent en effet l'avènement d'une interprétation naturaliste de Tom Cruise : pour la première fois, le corps de celui-ci est un vecteur d'affects spontanément exprimés. Aucune théâtralité ne vient suggérer que le personnage fait un effort conscient pour façonner son visage en un masque social. Ce naturalisme met en exergue la valeur libératrice de l'explosion d'affects chez Bill, et signale les retrouvailles potentielles du couple à travers un rééquilibrage des stratégies interprétatives des deux acteurs. Tandis que la première scène de révélation creusait la distance entre les époux (la libération corporelle d'Alice s'opposait au raidissement machinique de Bill), celle-ci souligne leur harmonie. Les pleurs spontanés de Bill laissent place à un gros plan sur le visage d'Alice qui, le lendemain matin, est également marqué par les larmes et exprime une intensité émotionnelle comparable à celle de son mari (Kidman, dans la plus pure tradition de la Méthode, déclara avoir effectivement pleuré toute la nuit pour parvenir à ce résultat[808]). S'ensuit une alternance de champs-contrechamps qui montrent chaque personnage trembler, retenir un sanglot, puis tendre les yeux vers son partenaire dans une symétrie parfaite (***ill.02***).

L'ultime scène (dans le magasin de jouets) vient confirmer la nouvelle harmonie régnant entre les époux : ils avancent ensemble, puis se font face dans un dernier dialogue filmé en champ-contrechamp lors duquel chaque interlocuteur est visible dans le cadre à tout moment, suggèrant, en opposition aux champs-contrechamps du début du film (la scène de révélation d'Alice notamment) lors desquels l'interlocuteur demeurait hors-champ, une union retrouvée. Cette harmonie est renforcée par les couleurs associées à chaque protagoniste, qui semblent se répondre : la blonde Alice est vêtue d'un manteau clair sous lequel est visible un pull noir ; Bill, les cheveux bruns, porte un manteau noir déboutonné au-dessous duquel apparaissent un pull et une chemise clairs, cette dernière également ouverte, tenue contrastant avec les précédentes, qui

[808] Kidman Nicole, *Interview with Paul Joyce,* 1999. https://www.youtube.com/watch?v=4m0Utsl3STs (dernière visite le 28/07/2019).

enfermaient et dissimulaient le corps du personnage, alors que celle-ci lui offre au contraire une grande amplitude. Ces couleurs font également écho aux couleurs de leur environnement, aux dominantes beiges, noires et rouges, suggérant que l'harmonie retrouvée à l'intérieur du couple entraîne également une reconnexion au monde alentour (***ill.03***).

- Sexualité et hermétisme

Eyes Wide Shut suggère par conséquent que le retour au corps, chez Bill, ouvre la voie à une intersubjectivité nouvelle, à l'opposé de l'isolement et de la déconnexion associés à l'enfermement du personnage dans un monde mental déréalisant. Ainsi, en renouant avec sa corporalité, Bill ne se contente pas d'accepter symboliquement les aléas d'une existence incarnée : il renoue avec un corps d'ouverture, lieu d'échange et de perméabilité entre le moi et le monde : « c'est notre propre réversibilité en tant que sujets et objets qui nous offre la possibilité matérielle et corporelle de reconnaître – et de chérir – des objets matériels extérieurs à nous-mêmes, soient-ils d'autres êtres vivants ou des choses inanimées », écrit Vivian Sobchack en s'inspirant de la phénoménologie merleau-pontienne[809].

Accepter la qualité corporelle de l'existence, dans *Eyes Wide Shut,* est ainsi un prérequis non seulement pour pouvoir évoluer dans l'absurde (où le désir de vérité et de sens n'est plus primordial), mais aussi pour pouvoir aller à l'encontre de l'enfermement hermétique du moi provoqué par la déconnexion du protagoniste, isolé dans une bulle mentale. C'est l'acceptation du corps comme vecteur d'ouverture d'un moi perméable et mouvant qu'Alice semble chercher à sécuriser en affirmant à son mari la nécessité que le couple ait urgemment une relation sexuelle. Car le « *fuck* » final souhaité par Alice ne se contente pas de souligner le besoin de jouissance corporelle de personnages marqués par la frustration.

Cet appel dessine en filigrane la possibilité, inédite dans le film (voire dans l'œuvre entière de Stanley Kubrick), d'une sexualité qui ne soit, ni l'occasion d'une gratification narcissique du moi (les

[809] Sobchack Vivian, *op. cit.,* 2004, p.288.

personnages se regardent dans les yeux avec intensité, en opposition à leur précédente scène de sexe lors où chacun observait sa propre réflexion), ni un déchainement pulsionnel fondé sur la réification de l'autre, mais l'occasion d'une ouverture à l'autre (cette relation sexuelle doit, selon la volonté d'Alice, sceller le nouvel élan d'une union amoureuse partagée), propre à ébranler l'hermétisme d'un moi uni qui, nous l'avons vu, est une constante des personnages kubrickiens. Cette potentialité de la sexualité (auparavant vue comme source de peur à travers l'évocation grotesque du brouillage des frontières séparant le moi du monde) évoque la conception de l'érotisme tel que défini par Georges Bataille, selon qui cette notion « s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi »[810]. En se terminant sur le mot *fuck,* le film laisse planer le doute quant à la capacité de Bill de véritablement maintenir l'élan d'ouverture au corps et à l'autre alors initié, et que sa femme l'incite à poursuivre à travers une redécouverte de la sensualité. Si fragile soit-elle, la possibilité, pour Bill, de renouer avec son propre corps, ouvre néanmoins la voie à une reconnexion du personnage au réel et à une intersubjectivité retrouvée : anciennement source de fascination et de terreur, la qualité organique de l'existence humaine paraît désormais receler la potentialité d'une existence ouverte et tournée vers l'extérieur, débarrassée des scories d'un rationalisme exacerbé.

[810] Bataille Georges, *L'érotisme.* Paris : les éditions de minuit, 2011, p.19. Notons que Bataille, dans son étude, définit également l'orgie comme « l'aspect sacré de l'érotisme, où la continuité des êtres, au-delà de la solitude, atteint son expression la plus sensible » (*Ibid.,* p.138). Cette description de l'orgie comme rituel de perméabilité lors duquel les frontières du moi s'amenuisent est strictement à l'opposé de l'orgie cauchemardesque d'*Eyes Wide Shut,* où des individualités préservées dans l'intégrité de leur moi par un déguisement et un masque observent des spectacles de corps machiniques, et où la possibilité du dénudement de Bill prend des accents terrifiants : cette opposition totale ne fait que souligner l'enfermement de Bill qui, jusqu'à ses sanglots, conçoit le corps comme la menace d'une dissolution d'un moi idéal désincarné et détaché de toute extériorité.



Ill.01 : Les larmes de Bill, un déferlement émotionnel qui ouvre la voie à une reconnexion



Ill.02 : L'harmonie nouvelle du couple suggérée par leur style d'interprétation similaire, et renforcée par un montage symétrique



Ill.03 : Harmonie des corps et des couleurs

2.3.4. L'œuvre de Stanley Kubrick, un cinéma de l'esprit et du corps

- Par-delà les limites du monde-cerveau

Concluons ce chapitre par un bref rappel de la dimension réflexive des enjeux analysés ci-dessus. En explorant la dimension méta-herméneutique de l'œuvre du cinéaste, les limites d'une pensée rationnelle pure, que les films ne cessent de mettre en échec, ont été analysées. Cette pensée froide, limitée et finalement délétère au vu du caractère absurde de l'existence selon Kubrick, entraîne une logique dualiste qui déconnecte l'individu de lui-même et du monde extérieur. Cette analyse va par conséquent dans le sens de l'affirmation de Gilles Deleuze, selon qui chez Kubrick, « on voit à quel point c'est le cerveau qui est mis en scène [mais ce monde-cerveau se détraque car] le cerveau n'est pas plus un système raisonnable que le monde un système rationnel »[811]. Néanmoins, cette affirmation tend à masquer l'importance majeure de la représentation du corps et de ses affects dans l'œuvre de Kubrick. Celle-ci ne se contente en effet pas de diagnostiquer les limites d'une pensée rationnelle, mais incite à explorer ce qui, ne pouvant être interprété, peut néanmoins être ressenti. L'intuition et les affects permettent d'appréhender la qualité supra-rationnelle de l'existence. De plus, la désincarnation, conséquence de l'idéal dualiste dominant, n'est jamais complète et se heurte à une résistance du corps.

- Un cinéma du corps ?

Cette résilience du corps et des affects nous amène par conséquent à envisager la possibilité de considérer, à l'encontre de Deleuze, l'œuvre du cinéaste comme un cinéma du corps. Au vu de la mise en scène d'un monde dévitalisé par une absence de relation charnelle à l'extériorité, le cinéma de Kubrick pourrait en effet être qualifié de cinéma du corps. Corps qui, de par la menace

[811] Deleuze Gilles, *op. cit.,* 1985, p.267.

de sa disparition, indique la nécessité de sa présence : la possibilité d'une relation charnelle au monde est en effet célébrée à travers la mise en scène de son manque, du déchirement causé par son éviction au profit d'un idéal rationnel. En proposant de nombreux films qui favorisent l'identification (primaire et/ou secondaire) du spectateur à une intelligence désincarnée (à travers la mise en scène d'une subjectivité filmique déconnectée du monde via des effets de distanciation tels que la suppression des qualités haptiques du visible, ou encore via le jeu distanciateur d'acteurs dont la subjectivité semble dissimulée derrière un corps-écran), Kubrick met en avant la nécessité d'une existence incarnée, ouverte à l'autre et au monde, où peut s'exprimer une forme d'intelligence spécifique et nécessaire, qu'un excès de rationalisme évince. Néanmoins, une telle affirmation semble un renversement exagéré de l'opposition dégagée par Deleuze, tant la qualité cérébrale des films kubrickiens ne peut être évincée. L'œuvre de l'artiste se situe au-delà de ces oppositions puisqu'elle dénonce toute restriction dualiste comme néfaste, et doit donc être considérée comme un cinéma du corps et de l'esprit.

- Un cinéma du corps et de l'esprit

Dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie,* Maurice Merleau-Ponty affirme que « le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre »[812]. Le philosophe dresse un parallèle entre le fonctionnement du corps et le cinéma, affirmant que ce dernier crée du sens à travers la perception du monde sensible. Cet art serait donc naturellement celui par lequel s'exprime le caractère incarné de l'intelligence (Merleau-Ponty considérant que l'intelligence ne se situe pas dans quelque réalité intérieure mais dans l'interaction entre le sujet et le monde) : « Un film signifie comme [une] chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde […] un film ne se pense pas, il se perçoit »[813].

[812] Merleau-Ponty Maurice, *Sens et non-sens.* Paris: les éditions Nagel, 1948, p.120.
[813] *Ibid.*, p.118.

Nous avons vu que Kubrick expose la nécessité d'une intelligence incarnée, qui, si elle ne permet pas de donner un sens aux mystères de l'univers, rend les personnages aptes à déchiffrer intuitivement leur monde (sans nécessairement le comprendre), leur offrant ainsi la possibilité d'y évoluer malgré la permanence de ses mystères. Kubrick affirme ainsi sa volonté de mettre en avant l'intelligence corporelle sur laquelle (selon Merleau-Ponty) est fondée l'expérience cinématographique, à travers la célébration de personnages qui en sont dotés et la représentation de la constante déliquescence qui attend les êtres rationnels et déconnectés.

Le cinéaste affirme par conséquent la nécessité d'un cinéma du corps et de l'esprit, au sens merleau-pontien du terme. Néanmoins, il ne se contente pas de souligner la nécessité d'une intelligence incarnée. En effet, ses films permettent également aux spectateurs d'explorer les potentialités d'une intelligence rationnelle plus distanciée, même s'ils en dévoilent simultanément les limites. Nous avons ainsi vu que l'interprétation des films de Kubrick constitue l'un des fondements du plaisir spectatoriel, tant le cinéaste incite, particulièrement dans ses films les plus ouverts, à une activité herméneutique débridée. Ce plaisir ressenti par le spectateur à l'élaboration de ses interprétations (même s'il finit par se heurter aux imperfections inhérentes à toute interprétation englobante et systémique) est la preuve de la capacité du cinéaste à exploiter les potentialités d'une pensée rationnelle. Surtout, nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le réalisateur incite également son public à maintenir une distance critique vis-à-vis des films.

Tandis que l'analyse d'un cinéma du corps et de l'esprit merleau-pontienne se fonde sur une interprétation du médium cinématographique en tant qu'instigateur d'une relation sensuelle, voire symbiotique, entre les spectateurs et le monde diégétique, Kubrick met également en avant la nécessité de développer un esprit critique qui ne se construit pas à travers une relation sensuelle au monde mais à son encontre. Nous avons notamment analysé la façon dont *Orange Mécanique* construit une expérience cinématographique extrêmement sensorielle qui pousse les spectateurs à développer une distance critique face à leurs propres affects, et ce, afin de faire émerger le fait qu'une intelligence corporelle non distanciée est sujette à manipulation et favorise la propagande. Dès lors qu'une tierce personne peut orchestrer les réactions sensorielles d'un sujet, elle peut également manipuler sa pensée : le film rappelle ainsi la présence, derrière tout film, d'une subjectivité créatrice qui peut être (à l'instar d'Alex) porteuse d'un projet rationnel fondé sur la manipulation affective. Tout comme Bryan, personnage associés aux affects qui, dans *Barry Lyndon,*

se laisse diriger par son beau-frère, le spectateur peut, chez Kubrick, être manipulé s'il ne double pas ses affects d'une réflexion détachée lui permettant de prendre ses distances face au récit filmique.

Si Kubrick fait ainsi l'éloge d'une intelligence corporelle qu'une idéologie dualiste tend à éliminer, il n'en rappelle pas moins la nécessité d'une réflexion abstraite et critique permettant de prendre du recul face à un corps et à ses affects aisément manipulables. L'artiste développe une conception du cinéma vecteur, à la fois, d'une intelligence corporelle et d'une intelligence rationnelle et abstraite, et revendique la nécessité d'un cinéma du corps et de l'esprit, non dans la traduction merleau-pontienne, mais dans une acception qui allie pensée incarnée et pensée abstraite, et qui dévoile les dangers associés au manque de l'une ou de l'autre. Ses films, qui marquent la nécessité du corps lorsque l'esprit domine et la nécessité de l'esprit lorsque le corps domine, offrent aux spectateurs une expérience de pensée charnelle doublée d'une mise à distance incitant à la formation de réflexions théoriques, détachées du flux affectif prodigué par les œuvres. L'expérience filmique est par conséquent double, et fait du cinéma un médium permettant aux spectateurs de transcender la scission dualiste qui domine les mondes diégétiques kubrickiens et menace de s'emparer de la mise en scène.

Conclusion

La subjectivité à l'épreuve de la complexité

Tout au long de notre analyse, nous avons dépeint Kubrick comme un artiste de la complexité, désireux de mettre en scène des réalités ambiguës voire paradoxales, d'embrasser des notions opposées pour explorer l'existence dans toute sa profondeur et sa multiplicité. Difficile, donc, de conclure l'étude d'une œuvre dont nous avons cherché à souligner l'absence de clôture. Néanmoins, l'ambition de notre analyse ayant été d'explorer la notion de subjectivité chez le cinéaste, il nous est apparu par contre, que sa représentation du rapport qu'entretient l'humanité avec la complexité de l'existence est d'une grande constance. A travers l'analyse de la réflexivité des films, qui orchestre une interrogation quant à la relation entre spectateurs, films, et figures auctoriales, nous avons souhaité mettre en avant ce qui nous semble déterminer la conception kubrickienne de la subjectivité et, à bien des égards, synthétiser l'intuition esthétique du cinéaste : ses films mettent en scène la confrontation entre une réalité complexe et un désir de simplicité propre à l'Homme. A la multiplicité du réel (qu'il s'agisse de la réalité objective ou de l'association d'éléments divers constituant le moi) s'oppose une volonté humaine d'unicité ; à son incommensurabilité, un repli autocentré, et à son instabilité ontologique, un désir d'uniformité et de permanence.

Les diverses approches qui constituent cette étude ont permis d'explorer les multiples façons dont les effets réflexifs de l'œuvre déploient cette polarité. Dans une première partie, nous avons tout d'abord souligné la dimension autocritique de la persona kubrickienne (l'auteur mettant en scène les limites de sa propre volonté de contrôle), tout en indiquant que celle-ci permet à l'artiste de façonner la sensation d'un grand imagier manipulateur, orchestrant la perception spectatorielle pour tendre un miroir critique à la volonté de contrôle inscrite dans l'œil du public (qu'il s'agisse de dévoiler l'instinct possessif du regard ou le plaisir régressif du cinéma comme expérience d'un monde alternatif stable car déterminé par une volonté ordonnatrice).

Cette analyse a orienté le reste de cette partie vers l'exploration de la façon dont Kubrick fait du regard le centre névralgique de l'opposition entre une réalité complexe et une résistance humaine qui simplifie l'expérience du monde objectif en s'attachant à des clichés réducteurs. Après avoir caractérisé l'œuvre de Kubrick comme « réaliste subjective », puisque ses films dépeignent l'interaction permanente d'un réel objectif qui perdure et d'une perception subjective qui en altère la perception, nous avons vu que si le cinéaste dévoile l'opacité du monde extérieur face à laquelle grande est la tentation de l'auto-aveuglement, il s'attache également à mettre en avant

l'impossibilité de transcender tout biais perceptuel pour atteindre quelque réalité objective. Kubrick montre la subjectivité humaine comme imparfaite, mais son cinéma marque l'impossibilité de s'en départir : si limitée soit-elle, elle apparaît comme le seul vecteur possible de tout rapport au monde, et la transcender pour atteindre une harmonie absolue avec le monde objectif relève de l'utopie.

Kubrick dépeint ainsi le lien complexe qui unit le regardant et l'extériorité, où forte est la tentation de l'auto-aveuglement (déni du monde), et non moins forte celle de l'oubli du moi (déni des biais subjectifs). C'est pourquoi ces questionnements se doublent d'une remise en cause réflexive, à travers laquelle Kubrick questionne les potentialités du cinéma et met en garde contre la propension de celui-ci à encourager la tendance humaine à nier la complexité du réel, dès lors que la représentation se fait vectrice de clichés, ou dissimule la présence de sa propre subjectivité ordonnatrice. L'instauration d'une distance critique permet par conséquent aux spectateurs de développer un regard conscient, tant de la complexité du réel, que de la tendance humaine à la nier, le film devenant à la fois une fenêtre ouverte sur une réalité insondable et un miroir tendu à la subjectivité des spectateurs. Cette distance critique s'avère donc salvatrice.

Cette perception très intellectuelle du cinéma kubrickien est nuancée dans notre dernière partie, qui s'attarde sur une autre polarité constitutive de la subjectivité, soit la séparation de l'esprit et du corps. Nous avons vu que l'interrogation du dualisme constitue le terreau philosophique de la subjectivité selon Kubrick, le réalisateur explorant le triomphe de l'esprit qu'est le rationalisme pour dévoiler sa tendance à nier toute multiplicité, notamment à travers la mise en scène des écueils d'une intelligence logique, froide et calculatrice. La réflexion méta-herméneutique construite dans chaque film pousse le spectateur à prendre conscience des limites de la rationalité dans l'exercice de l'expérience filmique elle-même, voire, dans le cas des films puzzles, à considérer toute recherche effrénée de clôture herméneutique comme une stratégie (paradoxalement irrationnelle) de déni face à la réalité absurde de l'existence qui sous-tend l'œuvre de l'artiste. La représentation de la corporalité réprimée des personnages permet de compléter cette réflexion, puisqu'elle dévoile la façon dont ce rationalisme triomphant entraîne un violent rejet du corps, vecteur potentiel d'ouverture et de fluidité incompatible avec la volonté de stabilité et d'hermétisme qui domine ; la spécularité des films suggère que les corps opprimés sont toujours symptomatiques des biais idéologiques dualistes à l'intérieur desquels ceux-ci sont perçus et façonnés.

Cette polarité constitutive de l'œuvre de Kubrick laisse néanmoins poindre la possibilité de son dépassement. L'artiste envisage, parfois explicitement, parfois très furtivement, que l'Homme puisse parvenir à dépasser sa tentation de nier la complexité et la multiplicité de l'existence. A nouveau, ce dépassement potentiel se dévoile grâce à la réflexivité des films, qui affirment leur propre nature plurielle (réalistes subjectifs, films de corps et d'esprit), à l'encontre de toute tentation à l'unicité. L'acceptation des limites de la perception d'une réalité transcendante, l'affirmation du caractère nécessairement incarné de l'existence et des limites de la rationalité humaine, ou encore le rejet d'une volonté de contrôle absolue et délétère, sont en germe dans l'œuvre du cinéaste dont l'exigence de lucidité fut trop souvent qualifiée de pessimisme, notion qui nous semble restreindre la compréhension de son œuvre.

Notre approche s'est par conséquent inscrite dans la tradition des études ayant pointé la centralité de l'humain chez Kubrick, avec, en filigrane, la volonté d'aller à l'encontre de la perception restrictive d'un cinéaste misanthrope, plus attiré par l'exploration de problèmes théoriques et abstraits que par la représentation de l'Homme : pensons à Michel Ciment, qui n'hésite pas à conclure sa monographie par des évocations plus personnelles du cinéaste, dans l'ambition avouée de contrebalancer l'image d'un intellectuel perfectionniste et obsessionnel qu'il jugeait limitée[814], ou encore à Michel Chion, qui sous-titra sa monographie *L'humain, ni plus ni moins* et conclut son livre en nuançant la réputation de pessimisme associée à l'œuvre du réalisateur[815]. Nous avons souhaité démontré que, quelle que soit la thématique explorée, les films se doublent nécessairement d'une exploration de l'humain, en attirant l'attention du spectateur sur le rapport qu'entretient chaque strate de subjectivité filmique à l'objet représenté. C'est pourquoi nous avons également cherché à réévaluer diverses analyses ayant omis de prendre en compte la polarité constitutive de l'approche kubrickienne, dont l'œuvre se veut toujours le reflet d'une extériorité complexe, en même temps que le miroir d'une subjectivité réagissant à cette extériorité.

Oublier l'un de ces pôles condamne par conséquent, nous semble-t-il, toute lecture de l'œuvre de Kubrick à demeurer incomplète, voire à lui ôter sa spécificité en en simplifiant la portée, tant les choix formels et les stratégies extra-filmiques du réalisateur tendent vers cette double dynamique. Ainsi, ses films, du moins ceux de sa maturité, résistent à toute analyse n'en faisant que

[814] Ciment Michel, *op. cit.,* 2004, pp.303-307.
[815] Chion Michel, *op. cit.,* 2005, p.511.

l'exploration d'une réalité complexe, qui omet par là-même le fait que chaque scène tend à être perçue à travers une subjectivité forte, dont les biais perceptivo-cognitifs doivent être pris en compte. Nous avons notamment été amené à réévaluer l'approche de Sandro Bernardi[816] qui, en insistant sur la recherche esthétique au cœur de l'œuvre kubrickienne, nous semble mettre à jour l'un de ses éléments fondamentaux (le cinéaste envisage une réalité complexe, que la cognition humaine ne peut assimiler), mais fait fi de la qualité réflexive de cette œuvre qui se focalise autant, voire davantage, sur les mécanismes de résistance et d'aveuglement permettant à l'Homme d'évacuer cette complexité.

Nous avons également souhaité nuancer la thèse de James Naremore, selon qui la représentation du corps grotesque est au cœur de l'esthétique kubrickienne[817] : en omettant le caractère subjectif (qu'il s'agisse de la perception subjective de personnages ou de l'impression de subjectivité émanant du grand imagier) des films du cinéaste, Naremore semble aborder le grotesque et la peur du corps comme une émanation directe de la vision du cinéaste, alors que nous avons suggéré que le grotesque n'est pas le propre du corps selon Kubrick, mais résulte du regard porté sur ce corps par une subjectivité déterminée par un idéal rationaliste déshumanisant. En d'autres termes, la notion de grotesque, chez Kubrick, doit s'intégrer dans une réflexion critique sur la rationalité humaine, là où une analyse de cette notion oublieuse de la structure narrative dans laquelle elle est incluse tend à faire de l'angoisse du corps une caractéristique intrinsèque aux films.

De même, toute analyse de la représentation kubrickienne de l'être humain se doit de prendre en compte les forces extérieures (réalité fascinante ou menaçante, déterminismes psychologiques et idéologiques) en réaction desquelles chaque individu se construit. Ainsi, même si l'analyse de Robert Kolker affirmant que l'œuvre de Kubrick tend un « miroir » critique à la subjectivité humaine[818], tout entière dévorée par une volonté de contrôle total, nous semble profondément juste, il nous a semblé nécessaire de montrer qu'un tel désir démiurgique s'inscrit toujours en réaction à une extériorité complexe et insaisissable dans sa totalité.

Les diverses voies ouvertes par la recherche ces dernières années (études des Archives Stanley Kubrick, analyse narratologique, examen de la réception des films ou de la construction

[816] Bernardi Sandro, *op. cit.,* 1994.
[817] Naremore James, *op. cit.,* 2007.
[818] Kolker Robert, *op. cit.,* 2000, p.168

médiatique de la persona du cinéaste, études actorales) peuvent permettre à toute analyse de se prémunir de l'écueil de la simplification, en pointant le caractère double du cinéma kubrickien, à la fois tourné vers l'extérieur et réflexif. Par exemple, prendre en compte la réception de l'œuvre de Kubrick, à la suite notamment de Loig Le Bihan qui, en soulignant les caractéristiques formelles et structurelles de *Shining,* explique pourquoi le film se prête à de nombreuses surinterprétations[819], a notamment permis d'éclairer la façon dont l'œuvre, en façonnant des modèles spectatoriels soit idéaux soit paranoïaques, incite les spectateurs à instaurer un discours critique face à leur propre dynamique herméneutique, celle-ci s'inscrivant dans une réflexion globale sur les limites de la rationalité humaine, sa tendance à la simplification et au rejet de l'impensable.

De même, une étude approfondie de la multiplicité des styles d'interprétations qui émaillent la filmographie du cinéaste a permis de mettre en lumière les divers rapports qu'entretiennent les personnages kubrickiens avec leur subjectivité et leur corporalité, en suggérant que la déconnexion provoquée par le refus d'accepter la complexité du réel et de l'existence humaine n'est ni universelle ni absolue : divers styles actoriaux évoquent une multiplicité de rapports au monde et suggèrent l'existence possible de subjectivités non engagées dans un aveuglement délétère, tandis que l'évolution dans l'interprétation d'un même acteur marque, tant la possibilité d'une déconnexion croissante, que celle d'une reconnexion au monde et à soi-même.

Ainsi, un constat s'impose : l'imbrication d'une réalité complexe et d'une dynamique de résistance subjective délétère révèle l'ambition de Kubrick de faire du cinéma un art de la reconnexion au réel. La propension subjective de l'Homme à l'unicité, à la simplicité et à la permanence l'isole d'une réalité qui ne s'accorde pas à ces critères. Nous avons vu que Stanley Kubrick a affirmé sa conception d'un cinéma faisant le pont entre un réel protéiforme et l'incapacité humaine à le concevoir : « la Terre est un assemblage, l'univers aussi […] le jour où la pensée sera conforme, le cinéma n'existera plus »[820]. Nous espérons avoir dégagé, tout au long de notre analyse, la dimension programmatique de l'œuvre kubrickienne que contient cette déclaration. Si le cinéma, tel que le conçoit le réalisateur, ne peut expliquer une réalité dont il dévoile la complexité et

[819] Le Bihan Loig, *op. cit.,* 2018.
[820] Cité dans Bertrand Jean-Michel, *op. cit.,* 2005, p.79.

l'extériorité, il est néanmoins capable, via une constante réflexivité critique, d'initier une acceptation de la condition humaine.

La reconnexion au réel prônée par ces films ne signifie ainsi pas l'instauration d'une quelconque harmonie utopique entre la subjectivité humaine et le monde, mais bien une reconnaissance de la qualité nécessairement imparfaite de l'ancrage de l'individu dans le réel, ancrage dont les films montrent qu'il ne peut se faire si l'Homme cherche à transcender ou à nier les limitations consubstantielles à sa subjectivité. Le miroir tendu par ces films à la subjectivité de tous les acteurs du processus filmique se veut par conséquent le vecteur d'une introspection critique à même d'engendrer une telle acceptation, et ce alors que le discours métafilmique kubrickien révèle une méfiance envers la propension du cinéma à se faire le chantre d'un repli dans l'illusion ou d'une transcendance utopique des limitations humaines.

- Perspectives

Au vu de ces considérations, diverses perspectives s'offrent à nous afin de poursuivre les réflexions élaborées ici. Premièrement, il serait bien sûr nécessaire d'élargir notre approche aux autres films de Stanley Kubrick. Si nous avons cherché à marquer les spécificités de l'œuvre mature du cinéaste, qui nous paraît commencer avec *2001,* ses films précédents contiennent indéniablement certaines des caractéristiques mises en avant dans notre étude. *Docteur Folamour* semble dépeindre une humanité enfermée dans un idéal rationnel duquel surgit l'émanation grotesque d'un corps refoulé (l'obsession du personnage de Jack D. Ripper pour ses fluides corporels provoque un engrenage technique culminant dans la destruction du monde), le sur-jeu des acteurs y est permanent et la volonté de contrôle démiurgique trouve une expression exemplaire dans l'automatisation du système de riposte nucléaire censée protéger les Soviétiques de toute imprévisibilité humaine. Néanmoins, le film ne nous paraît pas se doubler des instances réflexives qui marqueront la suite de l'œuvre du cinéaste. L'irrationalité des personnages ne s'accompagne ainsi pas d'une opacification herméneutique du film lui-même (la situation absurde qui y est dépeinte ne fait pas écho aux messages implicites et explicites du film lui-même, limpide dans sa

dénonciation unilatérale de la folie nucléaire), tandis que la figure du grand imagier ne met pas en scène ses propres limitations, par exemple (nous avons vu que l'exploitation de la persona de Kubrick comme auteur démiurge commence véritablement avec *2001*). Ainsi, la déconnexion au réel des personnages de *Docteur Folamour* ne nous paraît pas s'accompagner d'une mise en abyme incitant les spectateurs à interroger leur propre rapport au film, tandis que le grand imagier se fait davantage discret, peu à même d'interroger son biais subjectif. Une analyse détaillée permettrait d'infirmer ou de confirmer cette intuition et, le cas échéant, de mettre à jour les divergences philosophiques et esthétiques séparant la première et la seconde moitié de la filmographie du cinéaste.

De même, *Lolita* annonce les œuvres matures de Kubrick, mais contient plusieurs différences importantes. A l'instar de Bill Harford dans *Eyes Wide Shut*, le personnage de Humbert semble particulièrement rationnel et détaché de son propre corps, mais est pourtant esclave de pulsions dissimulées sous un masque d'unicité que vient remettre en cause l'émergence de son double à la corporalité grotesque exacerbée, Quilty. Cette accointance thématique avec l'œuvre postérieure du cinéaste se double d'une mise en scène de l'aveuglement d'Humbert, dont nous avons vu qu'il semble déconnecté d'une réalité extérieure (il ne perçoit pas Quilty malgré les piètres déguisements de ce dernier) qu'il façonne à sa guise (Lolita est idéalisée, à l'instar d'Alice dans *Eyes Wide Shut*). Néanmoins, certaines des caractéristiques majeures de l'œuvre postérieure du cinéaste nous semblent absentes. Si la pulsion scopique du spectateur est mise à profit (Le personnage de Lolita est sexualisé et réifié) afin d'instaurer une identification empathique problématique avec Humbert, la figure du grand imagier ne semble pas remettre en cause sa propre position surplombante de maître du récit (la narration subjective de Humbert étant dévoilée, dans ses limites, par un grand imagier dont la position d'autorité narrative n'en est que plus affirmée). De plus, les spectateurs, dont l'identification empathique avec Humbert les empêche d'adopter une position morale fixe, perçoivent néanmoins l'aveuglement de ce dernier avec une distance critique surplombante (nous voyons la confusion du personnage car ses illusions s'opposent à notre perception plus objective des événements) qui fait obstacle à l'instauration d'une réflexivité critique sur les limites du regard spectatoriel ou de la monstration cinématographique. Ces hypothèses méritent cependant d'être approfondies davantage, et poursuivies jusque dans l'exploration des premiers films du cinéaste, réalisés alors que celui-ci n'avait pas encore atteint le degré de contrôle dont il bénéficierait par la

suite, et ne bénéficiait pas encore d'une aura médiatique comparable (ce qui induit nécessairement un rapport spectatoriel autre).

Enfin, notre exploration de la polarité qui articule l'œuvre mature de Kubrick autour d'une dynamique de déconnexion / reconnexion de la subjectivité au réel via une réflexivité constante, permet d'interroger l'héritage cinématographique de l'artiste. En effet, il nous semble que la perception de l'influence du cinéaste se réduit trop souvent à quelques caractéristiques formelles ou thématiques (le qualificatif de « kubrickien » ne faisant référence qu'à une esthétique froide et symétrique, couplée à une mise en exergue de la pulsionalité fondamentale de l'Homme), tandis qu'une attention portée à la dynamique que nous avons soulevée, ainsi qu'à certaines des stratégies filmiques et extra-filmiques étudiées ici, permettrait de mettre en avant la façon dont certains réalisateurs s'inspirent de stratégies kubrickiennes tout en les intégrant à une sensibilité distincte. Cette approche, nous semble-t-il, permettrait de nuancer certains rapprochements parfois superficiels et dissimulant des distinctions artistiques profondes, et, à l'inverse, de marquer des parallèles essentiels dissimulés par des divergences plus visibles.

Au cours de cette analyse, nous avons par exemple mentionné *Funny Games,* de Michael Haneke (1997), héritier explicite d'*Orange Mécanique*. L'image froide et crue du film, couplée à une mise en scène d'une violence immorale et gratuite (le film détaille la séquestration, la torture et le meurtre d'une famille par deux jeunes dont les actes criminels sont dénués de motifs) évoque l'œuvre de Kubrick, mais c'est dans la représentation du spectateur comme complice de la violence que le film marque le plus clairement son héritage : alors que la tension monte, Paul (Arno Frisch), l'un des tueurs, se tourne face caméra et interpelle le public. Le criminel acquiert ainsi une dimension de metteur en scène tandis que les spectateurs sont catégorisés de voyeurs complices. Néanmoins, l'absence de tension narrative opposant le grand imagier et le personnage – metteur en scène met en avant une différence majeure qui marque les limites de cette comparaison. En effet, l'intentionnalité du grand imagier de *Funny Games* n'est jamais interrogée, tout effet réflexif visant uniquement à questionner le regard du spectateur. De ce fait, la posture surplombante du grand imagier reste intacte, et l'intentionnalité du film explicite : le grand imagier s'érige en

dénonciateur de la violence telle que traditionnellement représentée à l'écran, accusant le regard spectatoriel de complicité immorale[821].

De même, les récents films de Yórgos Lánthimos dénotent une filiation explicite avec Kubrick, notamment dans *La mise à mort du cerf sacré* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017). Son esthétique glaciale et ses plans symétriques soulignent cette filiation, confirmée par la présence de Nicole Kidman (le couple formé par les personnages de Kidman et Colin Farrell n'est pas sans évoquer celui d'*Eyes Wide Shut*), le sous-jeu distanciateur des acteurs récitant leur texte d'une voix monocorde[822], et le récit lui-même, visant à faire émerger la violence humaine recouverte (et comme exacerbée) par une apparence de maîtrise et d'ordre (un jeune homme noue une relation avec le chirurgien qui a opéré son père, décédé lors de l'intervention ; ce même jeune homme provoque une paralysie chez les enfants du médecin (qu'il considère coupable de négligence envers son père), après avoir signifié à ce dernier que ses enfants périront si lui-même ne sacrifie pas l'un des siens, ce à quoi se résout le chirurgien). Si la conception du rapport humain à la violence rapproche Lánthimos de Kubrick, la représentation de celle-ci, chez le cinéaste grec, ne nous semble à nouveau pas initier d'interrogation métafilmique quant à la responsabilité éthique du grand imagier, si bien qu'il nous semble avant tout porteur d'un projet satiriste : à l'image du personnage – metteur en scène qu'est le jeune empoisonneur, le grand imagier joueur et cruel de Lánthimos cherche à lever le voile sur l'hypocrisie du refoulement de la violence à l'œuvre dans nos sociétés occidentales, là où la veine satiriste de Kubrick s'intègre dans la réflexion globale du rapport spectatoriel et auctorial à la représentation que nous avons analysée.

En cela, l'œuvre de Nicolas Winding Refn, dont l'esthétique glaciale évoque également celle de Kubrick de façon explicite, nous semble davantage comparable à celle de ce dernier, et ce bien qu'elle fasse montre d'une sensibilité différente. En effet, la direction d'acteurs de Refn nous paraît éminemment kubrickienne. Sans jamais se départir intégralement d'un certain naturalisme, les acteurs principaux donnent à voir des personnages rigides et impénétrables, qui plus est semblant

[821] Les déclarations du cinéaste dans *Haneke par Haneke* dévoilent l'absence de remise en cause de la posture autoritaire d'une figure auctoriale s'érigeant en dénociateur d'un certain rapport spectatoriel à la violence : « mon but était de montrer aux spectateurs ce qu'est vraiment la violence [...] *Funny Games* montre bien – sous la forme d'une dénonciation – comment nous pouvons être les victimes d'une manipulation ». Cieutat Michel et Rouyer Philippe, *op. cit.,* 2012, p.169.

[822] Dans *La Favorite* (*The Favourite,* 2018), ce sous-jeu laisse place à une interprétation emphatique, notamment de la part d'Olivia Colman, dont le personnage (la reine Anne) est dépeint de façon grotesque : les deux stratégies actorales favorites de Kubrick sont ainsi clairement à l'œuvre chez Lánthimos.

mus par des forces qui leur sont extérieures, créant ainsi la sensation qu'ils sont dévitalisés car animés par une volonté autre. Cet effet est accentué par la puissance ordonnatrice émanant de grands imagiers qui paraissent inexorablement déterminer la destinée de leurs personnages (grands imagiers dont la présence est d'autant plus flagrante que Refn, à l'instar de Kubrick, construit activement son image médiatique). Ces stratégies si kubrickiennes nous semblent néanmoins au service de thématiques différentes de celles animant les films de ce dernier. Ainsi, le sous-jeu impénétrable, mais néanmoins très physique, de Ryan Gosling dans *Drive* (2011) évoque un homme entièrement déterminé par son emploi (l'individualité de ce chauffeur au service de truands est si effacée que celui-ci n'est appelé que « le conducteur », ‘*‘The Driver’’*). Le personnage à nouveau interprété par Ryan Gosling dans *Only God Forgives* (2013) semble cette fois-ci entièrement mû par un désir de vengeance auquel s'associe le poids écrasant du devoir familial (il doit venger son frère, sous la pression constante d'une mère étouffante). Dans *The Neon Demon,* c'est cette fois sa beauté qui paraît dévitaliser l'héroïne, une jeune mannequin interprétée par Elle Fanning, qui semble animée par des forces extérieures, à savoir la convoitise et la jalousie provoquées par son succès. Le sous-jeu radicalement réifiant d'Elle Fanning contraste, dans une scène de la séquence finale, avec le sur-jeu grotesque des interprètes des rivales de la jeune femme, qui tuent cette dernière, puis la dévorent, dans une orgie cannibale marquant la culminance de la dépossession de l'héroïne : les stratégies formelles mises en place par Refn sont ainsi d'inspiration kubrickiennes certes, mais mises au service de thématiques propres au réalisateur danois (il s'agit d'explorer des personnages dont l'individualité est interrogée, non pas dans une optique phénoménologique et philosophique, mais afin de dépeindre un monde rongé par des déterminismes dévitalisants).

Si notre approche nous semble permettre d'envisager les spécificités esthétiques des réalisateurs « kubrickiens » en explorant les caractéristiques propres à la sensibilité de chacun par-delà les accointances les plus manifestes, elle nous paraît également pouvoir faire émerger des affinités plus inexplorées. Pensons notamment à l'œuvre de Lynne Ramsay. Si la noirceur humaine dépeinte par une esthétique froide et des couleurs pâles dans *We Need to Talk About Kevin* (2011) et *A Beautiful Day* (*You Were Never Really Here,* 2017) peut être qualifiable de kubrickienne, il nous semble que la réalisatrice partage avant tout avec Kubrick la dynamique centrale évoquée ici, soit la mise en scène de personnages déconnectés du monde (son cinéma explorant, tant cette déconnexion, que la possibilité d'une reconnexion). Cependant, cette dynamique qui, chez Kubrick, a trait à l'opposition entre une subjectivité tendant vers la simplicité et la complexité effective de

l'existence, nous paraît mise à profit par Ramsay au nom d'une sensibilité très différente. Dans *We Need to Talk About Kevin* (2011)*,* la protagoniste principale (interprétée par Tilda Swinton) doit se reconstruire après le meurtre de son mari et de sa fille commis par son propre fils : c'est le poids du trauma, associé à l'ininterprétabilité de l'acte de ce dernier, qui précipitent la déconnexion de la mère. Dans *A Beautiful Day* (*You Were Never Really Here*, 2017) le personnage interprété par Joaquin Phoenix, dépressif et suicidaire, est montré comme profondément déconnecté du réel par une mise en scène insistant sur son aspect fantomatique (que le titre original suggère également), tandis que les événements l'amenant à sauver une jeune fille marquent sa possible reconnexion au monde[823]. La déconnexion des personnages, chez Ramsay, semble par conséquent résulter de l'exploration d'états psychologiques dépressifs, là où chez Kubrick, nous avons suggéré qu'elle émane avant tout d'une interrogation philosophique quant à la pensée rationaliste ; néanmoins, par-delà ces spécificités, un certain rapport à l'absurde (absurdité d'une existence vide dans *A Beautiful Day,* ininterprétabilité du geste du fils dans *We Need to Talk About Kevin*) semble déterminer cette dynamique de déconnexion.

Notre approche, étendue à d'autres réalisateur, permettrait ainsi de mettre en évidence la plasticité de l'héritage de Kubrick, dont peuvent se réclamer des cinéastes déployant des visions du monde qui leur sont propres. Cette plasticité explique la variété et le caractère diffus de l'héritage du cinéaste, ayant inspiré tant des auteurs européens que des cinéastes américains à succès comme Christopher Nolan (réalisateur d'origine britannique dont la plupart des films furent néanmoins tournés à Hollywood) ou M. Night Shyamalan[824]. Chez ces derniers, il nous semble que l'héritage de Stanley Kubrick peut être exploré à l'aide de certaines des caractéristiques formelles et extra-filmiques mises en avant dans notre analyse. Tous deux semblent, à l'instar de Kubrick, avoir activement construit une persona médiatique forte qui, associée à la présence d'un grand imagier

[823] Lors de la tournée promotionnelle pour *A Beautiful Day,* Ramsay déclara « *Shining* m'a aussi beaucoup influencée dans sa façon de décrire la dérive d'un homme. J'aime cette impression de descendre dans une grotte quand je regarde un film ». Guedj Philippe, « *Lynne Ramsay : ''*A Beautiful Day*'' doit beaucoup aux séries* »*,* in *Le Point*, 08/11/2017. https://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/lynne-ramsay-a-beautiful-day-doit-beaucoup-aux-series-tele-08-11-2017-2170786_2923.php (dernière visite le 20/02/2019).

[824] L'admiration de Christopher Nolan pour Kubrick est connue. L'homme qui a mis en œuvre la restauration de *2001 : L'Odyssée de l'espace* à l'occasion du festival de Cannes de 2018 déclarait notamment à cette occasion, « Stanley Kubrick est le plus grand réalisateur de tous les temps ». Nordine Michael, *Christopher Nolan calls Stanley Kubrick the greatest filmmaker in the history of film,* in *Indiewire,* 27/05/2018. https://www.indiewire.com/2018/05/christopher-nolan-stanley-kubrick-2001-a-space-odyssey-1201968793/ (dernière visite le 21/02/2019). M. Night Shyamalan inclut quant à lui Stanley Kubrick parmi son « Mont Rushmore du cinéma », affirmant que le cinéaste représente l'un de ses modèles, aux côtés d'Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa et Satyajit Ray. https://twitter.com/mnightshyamalan (dernière visite le 21/02/2019).

s'instaurant comme une entité narrative supérieure qui contrôle explicitement le déroulé du récit, assurent l'avidité herméneutique des spectateurs enclins à déchiffrer des films puzzles.

Chez Nolan, dans *Le Prestige* (*The Prestige,* 2006) ou *Inception* (2010), cette stratégie initie un questionnement réflexif sur le regard spectatoriel. Le spectateur, s'interrogeant sur le caractère diégétiquement réel ou manipulé des images (est-ce la réalité ou un tour de prestidigitation dans *Le Prestige,* est-ce la réalité ou un rêve dans *Inception*), est incité à considérer le film comme un défi herméneutique lancé par le grand imagier, qu'il s'agit de résoudre : ce défi instaure en parallèle une interrogation quant à la relation phénoménologique qu'entretient la subjectivité au monde extérieur, dont le statut est troublé. Si nous avons vu que le grand imagier, chez Kubrick, semble une entité démiurgique et omnisciente qui voit par la suite sa position surplombante contestée (la remise en cause de toute autorité ordonnatrice initiant notamment une réflexion quant aux limites de l'herméneutique), l'autorité de celui-ci, chez Nolan, ne nous paraît cependant jamais ébranlée : les films puzzles du réalisateur incitent par conséquent les spectateurs à multiplier les stratégies interprétatives afin de déchiffrer une œuvre, dans l'espoir de découvrir la vérité portée par l'entité narrative surplombante. Si l'on peut déceler, chez Nolan, une inspiration kubrickienne dans son exploration des potentialités vertigineuses de l'illusion, le fait que le grand imagier de ses films s'instaure en détenteur d'une vérité difficilement accessible aux spectateur semble marquer un écart conceptuel majeur entre le réalisateur britannique et son homologue américain.

De même, la présence d'une entité narrative à la présence subjective forte chez Shyamalan permet l'instauration d'une spectature alerte comparable au modèle de réception herméneutique initié par Kubrick dans ses films puzzles. Dans *Sixième sens* (*The Sixth Sense,* 1999), *Le Village* (*The Village,* 2004), *Incassable* (*Unbreakable,* 2000) ou dans le récent *Glass* (2019), aucune sensation de subjectivité ne semble se dégager clairement du grand imagier à travers des procédés formels. Pour autant, l'attente convenue d'un *twist,* rebondissement narratif engageant le spectateur à réinterpréter l'œuvre entière, attire l'attention de celui-ci sur la présence d'un grand imagier qui, tel un marionnettiste, tire les ficelles et manipule sa réception filmique en l'attirant dans un univers mental opaque. Le fait qu'un tel rebondissement fasse désormais partie intégrante de l'horizon d'attente de ses spectateurs permet à Shyamalan de faire de chaque film un rapport de force entre un grand imagier manipulateur et un public alerte, désireux de repérer en quoi la narration le trompe. Le cinéaste nous semble intégrer ce rapport de force dans une thématique très différente

de celle de Kubrick, puisque celui-ci lui permet de mettre en avant le pouvoir créateur de l'esprit humain et les potentialités de la fiction. Si une telle approche célèbre par conséquent les pouvoirs de mise en scène d'un grand imagier démiurgique, notons néanmoins que dans *Le Village, Incassable* et *Glass,* Shyamalan inclut un personnage manipulateur, démiurge diégétique ayant orchestré l'illusion dont les spectateurs furent également dupes, dont la volonté de contrôle est alors critiquée : dans le premier film, ce personnage est représenté par les adultes qui imposent aux jeunes un mode de vie archaïque en les cloîtrant dans un village à l'écart de la civilisation dont ils ignorent tout (le spectateur croyant avoir affaire à un film historique alors que l'action a lieu dans les Etats-Unis du XXIe siècle) tandis que, dans les deux autres, c'est Mr Glass (Samuel L. Jackson), homme à l'intellect supérieur se considérant comme un méchant de bandes dessinées et orchestrant des machinations complexes et retorses, qui s'avère être un personnage – metteur en scène capable de manipuler ses semblables et, avec eux, les spectateurs. Ces protagonistes aux ambitions démiurgiques à la fois fascinantes et néfastes nous semblent ainsi initier, à travers une critique de l'ambition humaine de contrôle, une interrogation réflexive quant à la position d'autorité du grand imagier qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Kubrick.

Dans leur multiplicité même, les différentes pistes que nous venons d'évoquer nous semblent mettre en avant, tant la diversité de l'héritage kubrickien, que la nécessité d'explorer celui-ci à l'aide des approches privilégiées dans notre analyse. Au-delà de toute accointance esthétique et thématique, c'est bien dans l'instauration d'une réflexivité critique interrogeant la confrontation des diverses subjectivités faisant partie du processus filmique que l'exploration de l'héritage kubrickien nous semble le plus stimulant. Si celle-ci semble indiquer que de nombreux cinéastes s'inspirèrent de tout ou partie des stratégies formelles de Kubrick, le cœur phénoménologique et philosophique présidant aux stratégies développées par le cinéaste (soit la confrontation d'un réel complexe et insaisissable et d'une subjectivité désireuse d'unicité et de simplicité) tend à ne pas être repris par ses émules, qui adaptent avant tout certaines stratégies formelles et réflexives de Kubrick afin de développer des interrogations diverses. Terminons toutefois cette exploration de l'héritage du réalisateur par la mention du récent *Midsommar* (Ari Aster, 2019), film qui nous paraît témoigner du caractère plus fondamentalement kubrickien de l'œuvre du jeune réalisateur qui, de par son esthétique froide et calculée, associée à une exploration

du caractère pulsionnel de l'humanité, ne tarda d'ailleurs pas à être rapproché de son illustre aîné[825].

Midsommar relate les mésaventures d'un groupe d'Américains partis en Suède pour observer le festival rituel d'une communauté autochtone isolée du monde moderne. Dans la plus pure tradition du *folk horror,* les Américains seront pour la plupart tués par les membres de cette communauté, à l'exception de l'héroïne (Florence Pugh), qui finira par devenir l'un des leurs. Outre les accointances esthétiques avec les films de Kubrick, *Midsommar* développe une réflexivité critique interrogeant les subjectivités spectatorielles et auctoriales qui, comme dans *Full Metal Jacket,* se voient entièrement prises du côté du point de vue occidentalisé et moderne, tant la figure d'altérité (en l'occurrence, les membres de la communauté) demeure extérieure et impénétrable. Ainsi, la représentation cinématographique elle-même se voit interrogée dans son caractère nécessairement subjectif, et le spectateur est incité à explorer les biais perceptivo-cognitifs l'empêchant d'embrasser le monde de façon neutre et objective. Le suicide rituel de deux membres âgés de cette communauté est par exemple représenté de façon grotesque et gore (les membres déchiquetés des cadavres baignent dans une profusion de sang), alors même que des membres de la communauté s'évertuent à convaincre les touristes américains (miroirs de la perception spectatorielle) que cet événement n'est nullement horrible, mais au contraire un rituel heureux de fin de vie, résultant d'une perception cyclique et harmonieuse de l'existence où l'individu se fond à l'intérieur du groupe et du monde : le regard spectatoriel est ainsi divisé entre l'évidence horrifique de la représentation et la conscience d'un point de vue alternatif possible sur le même événement.

Cette réflexivité critique des limites inhérentes à la perception subjective du monde (et par extension à la représentation cinématographique) s'inscrit à l'intérieur d'une exploration de la souffrance inhérente à la subjectivité de l'humanité occidentale et moderne. Les Américains sont

[825] Thomas Messias affirme que l'œuvre de Kubrick constitue l'inspiration la plus évidente pour *Midsommar.* Messias Thomas, *'Midsommar' est impossible à comparer,* in *Slate*, 31/07/2019. http://www.slate.fr/story/180138/cinema-midsommar-ari-aster-suede-paganisme (dernière visite le 13/08/2019).
Simon Riaux suggère que les accointances esthétiques d'Aster avec Kubrick dissimulent peut-être des philosophies différentes. Riaux Simon, *Midsommar : pourquoi Ari Aster, le réalisateur d'Hérédité, est un maître de l'horreur moderne,* in *Ecranlarge*, 22/07/2019. https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1091539-midsommar-pourquoi-ari-aster-le-realisateur-dheredite-est-un-maitre-de-lhorreur-moderne (dernière visite le 13/08/2019).
A l'inverse, Eric Debarnot va jusqu'à suggérer qu'Aster reprend « le travail de Kubrick là où la mort l'avait interrompu ». Debarnot Eric, *Midsommar d'Ari Aster : tremblez, un grand cinéaste est né !,* in *Benzinemag*, 05/08/2019. https://www.benzinemag.net/2019/08/05/midsommar-dari-aster-tremblez-un-grand-cineaste-est-ne/ (dernière visite le 13/08/2019).

en effet caractérisés par une déconnexion au monde qui se manifeste, tant par un sentiment d'absurde et de vide existentiel (l'héroïne du film doit surmonter un traumatisme, sa sœur ayant tué leurs parents avant de se suicider), que par un rationalisme inadéquat (plusieurs personnages américains sont des universitaires qui pêchent par un rapport au monde excessivement rationnel), alors que la communauté finit par représenter, pour l'héroïne, un fantasme de communion parfaite qui, pour le spectateur, demeure cependant horrifique (l'absence d'individualité dont font preuve les membres de la communauté suggère une forme d'intersubjectivité monstrueuse). C'est donc bien une exploration du rapport conflictuel entre la subjectivité occidentale moderne et l'extériorité qu'initie la réflexivité critique du film d'Ari Aster.

On le voit, les procédés mis en place par Stanley Kubrick continuent, vingt ans après la mort de ce dernier, à inspirer nombre de réalisateurs qui, à des degrés divers, poursuivent et complètent les interrogations initiées par le réalisateur dont les films, de *2001 : L'Odyssée de l'espace* à *Eyes Wide Shut,* n'eurent de cesse de faire du cinéma le miroir critique de notre subjectivité.

Filmographie et Bibliographie

A. Sources primaires

* Filmographie de Stanley Kubrick

Les illustrations et les citations des œuvres de Stanley Kubrick sont toutes issues des éditions DVD suivantes.

- Kubrick Stanley, *Le Baiser du tueur* (*Killer's Kiss*). MGM, 1955. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick et Howard Sackler. Photographie : Stanley Kubrick. Décors : Stanley Kubrick. Interprétation : Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane, Ruth Sobotka. Durée : 65 min.

- Kubrick Stanley, *L'ultime Razzia* (*The Killing*). MGM, 1956. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick et Jim Thompson, d'après *Clean Break* de Lionel White. Photographie : Lucien Ballard. Décors : Harry Reif. Production : James B. Harris. Interprétation : Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards. Durée : 85 min.

- Kubrick Stanley, *Les sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*). United Artists, 1957. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick, Calder Willingham et Jim Thompson, d'après *Les sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*) de Humphrey Cobb. Photographie : Georg Krause. Décors : Ludwig Reiber. Production : James B. Harris. Interprétation : Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, Christiane Kubrick. Durée : 88 min.

- Kubrick Stanley, *Spartacus.* Universal Pictures, 1960. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Danold Trumbo, d'après *Spartacus* de Howard Fast. Photographie : Russell Metty et Clifford Stine. Musique : Alex North. Décors : Russell A. Gausman et Julia Heron. Interprétation : Kirk Douglas, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, Jean Simmons, Tony Curtis. Durée : 184 min (version cinéma) ; 197 min (version restaurée).

- Kubrick Stanley, *Lolita.* MGM, 1962. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Vladimir Nabokov, d'après son roman *Lolita.* Photographie : Oswald Morris. Musique : Nelson Riddle. Décors : Bill Andrews et Sidney Cain. Production : James B. Harris. Interprétation : James Mason, Sur Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers. Durée : 153 min.

- Kubrick Stanley, *Docteur Folamour, ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). Columbia Pictures, 1964. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick, Terry Southern et Peter George, d'après *120 minutes pour sauver le monde* (*Red Alert*) de Peter George. Photographie : Gilbert Taylor. Décors : Ken Adam. Interprétation : Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Slim Pickens. Durée : 95 min.

- Kubrick Stanley, *2001 : L'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*). MGM, 1968. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Arthur C. Clarke et Stanley Kubrick. Photographie : Geoffrey Unsworth. Décors : John Hoesli. Direction des effets spéciaux : Douglas Trumbull. Interprétation : Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Douglas Rain, Leonard Rossiter. Durée : 149 min.

- Kubrick Stanley, *Orange Mécanique* (*A Clockwork Orange*). Warner Bros., 1971. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick, d'après *L'Orange Mécanique* (*A Clockwork Orange*) d'Anthony Burgess. Photographie : John Alcott. Décors : John Barry. Musique : Wendy Carlos. Interprétation : Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Aubrey Morris. Durée : 136 min.

- Kubrick Stanley, *Barry Lyndon.* Warner Bros., 1975. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick, d'après *Mémoires de Barry Lyndon* (*The Luck of Barry Lyndon*) de William Makepeace Thackeray. Photographie : John Alcott. Décors : Ken Adam. Costumes : Milena Canonero et Ulla-Britt Söderlund. Production : Stanley Kubrick et Jan Harlan (exécutif). Interprétation : Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Marie Kean, Murray Melvin. Durée : 177 min.

- Kubrick Stanley, *Shining* (*The Shining*). Warner Bros., 1980. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick et Diane Johnson, d'après *Shining, l'enfant lumière* (*The Shining*) de Stephen King. Photographie : John Alcott. Décors : Roy Walker. Musique : Wendy Carlos. Opérateur Steadicam : Garett Brown. Costumes : Milena Canonero. Production : Stanley Kubrick et Jan Harlan (exécutif). Interprétation : Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers. Durée : 119 min (version européenne) et 146 min (version américaine).

- Kubrick Stanley, *Full Metal Jacket.* Warner Bros., 1987. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick, Michael Herr et Gustav Hasford, d'après *Le Merdier* (*The Short Timers*) de Gustav Hasford. Photographie : Douglas Milsome. Décors : Anton Furst. Musique : Vivian Kubrick (Abigail Mead). Production : Stanley Kubrick et Jan Harlan (exécutif). Interprétation : Matthew Modine, R. Lee Ermey, Arliss Howard, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio. Durée : 116 min.

- Kubrick Stanley, *Eyes Wide Shut.* Warner Bros., 1999. DVD : Warner Bros., 2011. Scénario : Stanley Kubrick et Frederic Raphael, d'après *La Nouvelle Rêvée* (*Traumnovelle*) d'Arthur Schnitzler. Photographie : Larry Smith. Décors : Leslie Tomkins. Musique : Jocelyn Pook. Production : Stanley Kubrick et Jan Harlan (exécutif). Interprétation : Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Todd Field. Durée : 159 min.

* Documents d'archives

Tous les documents répertoriés ici sont accessibles aux Archives Stanley Kubrick, University of the Arts London (SKA UAL). Un catalogue est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://archives.arts.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=SK

- Anon., *Gary Lockwood's Biography,* 1966. SKA UAL, SK/12/5/14.

- Anon., "Int Night Barry's Apartment: Barry and Countess making ardent love" in *One line breakdown of script*, 1973. SKA UAL, SK/14/1/10.

- Anon., *Research images – Vietnam,* c1983-1985. SKA UAL, SK/16/2/1/2/5.

- Anon., *Suggested Lead-in Questions,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/14.

- Anon., *Synopsis*, Août 1991. SKA UAL, SK/18/2/1/3.

- Anon., *Prologue, filming arrangements,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1.

- Baker Chris, *Concept Artwork (storyboard) – Alice's dream,* 1996. SKA UAL, SK/17/2/10.

- Caras Roger, *Coty*, 1965. SKA UAL, SK/12/8/2/69.

- - -, *Extra-terrestrial larder,* 1966. SKA UAL, SK/12/2/3/7.

- - -, *Kubrick's letters, 1967, 12/14,* 1967. SKA UAL, SK/12/8/5, Box 2/2.

- - -, *Letter of Thanks,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/23.

- - -, *Rabbi Lamm,* 1966. SKA UAL, SK/12/902/1/6.

- - -, *Wernher Von Braun and John Glenn – Refusals,* 1966. SKA UAL SK/12/902/1/2.

- Clarke Arthur C., *Press Book Stories,* 1967-1968. SKA UAL, SK/12/8/1/14.

- Clarke Arthur C. et Kubrick Stanley, *Dawn of Man Narration,* 1966. SKA UAL, SK/12/8/1/21.

- - -, *Screenplay,* juillet 1965. SKA UAL, SK/12/1/2/1.

- - -, *2001 Screenplay*, 13/10/65. SKA UAL, SK/12/1/2/3.

- Hasford Gustav. *E-script notes,* 1985. SKA UAL, SK/16/1/6.

- Hasford Gustav, Herr Michael et Kubrick Stanley, *SK Draft,* 1985. SKA UAL, SK/16/1/12

- Herr Michael, *Script Notes*, 1985. SKA UAL, SK/16/1/9.

- Herr Michael et Kubrick Stanley, *Script Portions, annotated*, c1985. SKA UAL, SK/16/1/9.

- Johnson Diane et Kubrick Stanley, *The Shining Screenplay,* 1978. SKA UAL, SK/15/1/38

- Kubrick Stanley, *12-10-83 Hot Notes,* 1983. SKA UAL, SK/16/1/23.

- - -, *Annotated copy of Casanova,* SKA UAL, SK/14/2/15/3

- - -, *Correspondence between Sara Maitland and Stanley Kubrick,* 1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/4.

- - -, *Handwritten Notes*, 1977. SKA, UAL, SK/15/1/2.

- - -, *Incomplete annotated text from Stephen King's novel '*The Shining'*,* 1977. SKA UAL, SK/15/1/2.

- - -, *Italy*, 1972. SKA UAL, SK/13/5/18.

- - -, *Kubrick's letters,* 2001*,* Avril 1966. SKA UAL, SK/12/8/5, Box 1/2.

- - -, *Kubrick's letters,* 2001, 1966. SKA UAL, SK/12/8/5, box 2/2.

- - -, *Kubrick's screenplay notes,* c1966. SKA UAL, SK/12/1/2/6.

- - -, *New Kubrick Project Script*, 02-18-1973. SKA UAL, SK/14/1/5.

- - -, *S. Kubrick Script,* sept. 1970. SKA UAL, SK/13/1/9.

- - -, *Stanley Kubrick's cutting notes,* 1998-1999. SKA UAL, SK/17/4/7.

- - -, *Story,* 1982. SKA UAL, SK/16/1/1.

- - -, *Story Development, Notes and file indexes,* 1993. SKA UAL, SK/18/3/1/5.

- - -, *Supertoys B. Aldiss,* 1990. SKA UAL, SK/18/3/1/2/1.

- Kubrick Stanley et Maitland Sara, *Correspondence between Sara Maitland and Stanley Kubrick, with notes,* 1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/4.

- Maitland Sara, *Annotated scene outline, story treatments, and correspondence,* c.1995. SKA UAL, SK/18/3/1/1/2.

- McDowell Malcolm, *Chicago Daily News Interview,* 22/01/1972. SKA UAL, SK/13/8/7/178/2.

- Raphael Frederic, *Raphael First Draft,* 1995. SKA UAL, SK/17/1/1.

- - -, *Raphael Second Draft* 1/3, 1995. SKA UAL, SK/17/1/5.

- - -, *Raphael Second Draft* 3/3, 1995. SKA UAL, SK/17/1/5.

- Swhartz Emanual, *A psychiatric analysis of Kubrick's "Clockwork Orange",* 1978. SKA UAL, SK/13/7/11.

B. Sources secondaires

Les ouvrages, articles et sites en langue anglaise ont été traduits par mes soins à chaque fois qu'ils ont été cités au cours de cette analyse.

* Livres et articles consacrés à Stanley Kubrick

- Abrams Nathan, *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual.* New Brunswick : Rutgers University Press, 2018.

- Allen Graham, "The Unempty Wasps' Nest: Kubrick's *The Shining*, Adaptation, Chance, Interpretation", in *Adaptation* vol.8 n°3, Oxford, 2015, pp.361-371.

- Anger Cédric, « Le Dernier Expressionniste », in *Cahiers du cinéma*, n°534, avril 1999, pp.28-29.

- Azulys Sam, « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit »*,* in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.7-18.

- - -, *Stanley Kubrick: une odyssée philosophique*. Chatou : éditions de la Transparence, 2011.

- Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance.* Detroit : Wayne State University Press, 2004.

- Baxter John, *Stanley Kubrick: biographie*. Paris : Editions du Seuil, 1999.

- Benayoun Robert, « Kubrick : Tous les fous n'ont pas l'air d'être fous (entretien avec Stanley Kubrick) »*,* in *Le Point* n°422, 20/10/1980.

- - -, « Stanley Kubrick le libertaire (sur "A Clockwork Orange") »*,* in *Positif* n°139, juin 1972, pp.34-45.

- Bernardi Sandro, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Stanley Kubrick*. Presses universitaires de Vincennes, 1994.

- Bertrand Jean-Michel, *2001, l'odyssée de l'espace: puissance de l'énigme*. Paris : L'Harmattan, 2005.

- Beylot Pierre, « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.127-140.

- Bingham Dennis, "Kidman, Cruise and Kubrick: A Brechtian Pastiche"*,* in Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance.* Detroit : Wayne State University Press, 2004, pp.247-274.

- Bizony Piers. *2001, le futur selon Kubrick*. Paris : Cahiers du cinéma, 2000.

- Carnicke Sharon Marie, "The Material Poetry of Acting: 'Objects of Attention', Performance Style, and Gender in *The Shining* and *Eyes Wide Shut*" in *Journal of Film and Video*, vol.58, n°1/2, 2006, pp.21-30.

- Castle Alison (éd.), *Les Archives Stanley Kubrick*. Cologne : Taschen, 2016.

- - -, *Le Napoléon de Stanley Kubrick : le meilleur film jamais tourné.* Cologne : Taschen, 2017.

- Chion Michel *Stanley Kubrick: l'humain, ni plus ni moins*. Paris : Cahiers du cinéma, 2005

- Ciment Michel, *Kubrick*. Paris : Calmann-Lévy, 2004.

- Cocks Geoffrey, "Death by typewriter: Stanley Kubrick, the holocaust and *The Shining*", in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.185-217.

- - -, *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History and the Holocaust*. Bern: Peter Lang Inc., 2004.

- D'Alessandro Emilio et Ulivieri Filippo, *Kubrick and me: thirty years at his side.* New York : Arcade Publishing, 2016.

- Dumont Jean-Paul et Monod Jean, *Le fœtus astral : essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique.* Paris : Christian Bourgeois, 1970.

- Falsetto Mario, *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*. Westport, Connecticut : Praeger, 2001.

- Fraisse Philippe, *Le cinéma au bord du monde, une approche de Stanley Kubrick.* Paris : Gallimard, 2010.

- Fenwick James, ‘’Performing the man-ape in the ‘Dawn of Man’: Daniel Richter and the American Mime Theatre’’, in Fenwick James (éd.), *Understanding Kubrick’s 2001: A Space Odyssey.* Bristol : Intellect*,* 2018, pp.63-78.

- - -, (éd.), *Understanding Kubrick’s 2001: A Space Odyssey.* Bristol : Intellect, 2018.

- - -, « ‘Une publicité pour Dieu et pour le programme spatial’ : *2001, l’odyssée de l’espace* et le Festival international du film de Moscou de 1969 », in Azulys Sam et Robinson Christopher (éd.), *2001, l’odyssée de l’espace de Stanley Kubrick, au carrefour des arts et des sciences.* Paris : Les éditions de l’école Polytechnique (à paraître).

- Gehrke, Pat, “Deviant Subjects in Foucault and A Clockwork Orange: criminological constructions of subjectivity”, in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.146-164.

- Gehrke Pat J et Ercolini G.L., “Subjected wills, the Antihumanism of Kubrick’s later films”, in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.101-121.

- Giovannelli Alessandro, “Cognitive Value and Imaginative Identification : The Case of Kubrick’s *Eyes Wide Shut*”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol.68, n°04, 2010, pp.355-366.

- Girard Gaïd, « Au dessus du labyrinthe : à propos d’un extrait de *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick », in Menegaldo Gilles (éd.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain.* Poitiers : La Licorne, 1996, pp.181-192.

- - -, « Le poids des mots, le choc des photos dans le cauchemar de *Eyes Wide Shut* », in Cloarec Nicole (éd.), *Le cinéma en toutes lettres : jeux d’écritures à l’écran.* Paris : Michel Houdiard, 2007.

- Haladyn Julian et Jordan Miriam, “Carnivalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut*”, in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.182-195.

- Jaunas Vincent, “Life Functions Terminated: Actor's Performances and the Aesthetics of Distanced Subjectivity in *2001: A Space Odyssey*”, in Fenwick James (éd.), *Understanding Kubrick’s 2001: A Space Odyssey.* Bristol : Intellect*,* 2018*,* pp.79-94.

- Johnson Diane, “Writing *The Shining”*, in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.55-61.

- Jones Kent, « Un conteur métaphysique », in *Cahiers du cinéma* n°534, avril 1999, pp.25-27.

- Kael Pauline, “Trash, Art and the Movies”*,* in *Harper's,* février 1969, pp.65-83.

- King Homay, “The Sadness of the Gaze: *Barry Lyndon*”, in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.123-135.

- Kolker Robert Philip, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

- - -, “All Roads Lead to the Abject: The Monstrous Feminine and Gender Boundaries in Stanley Kubrick's *The Shining*”, in *Literature/Film Quarterly,* n°34*,* 2006, pp.54-63.

- - -, *The Extraordinary Image: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, and the reimagining of cinema*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2016.

- Krämer Peter, *2001: A Space Odyssey.* Londres : BFI Film Classics, 2010.

- - -, *A Clockwork Orange*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2011.

- - -, “Complete Total Final Annihilating Control”, in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.48-61.

- - -, « Le futur de l’humanité, Alors et maintenant », in Azulys Sam et Robinson Christopher (éd.), *2001, l’odyssée de l’espace de Stanley Kubrick, au carrefour des arts et des sciences.* Paris : Les éditions de l’école Polytechnique (à paraître).

- - -, “‘What’s it going to be, eh?’ Stanley Kubrick’s adaptation of Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange*”, in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.218-235.

- Kreider Tim, “Introducing Sociology”, in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.280-300.

- Krohn Bill, *Le livre Stanley Kubrick.* Paris : Cahiers du cinéma, collection ‘’Grands cinéastes’’, 2007.

- Kuberski Philip, *Kubrick's total cinema: philosophical themes and formal qualities*. New York : Bloomsbury, 2014.

- Kubrick Stanley, « Interview avec Renaud Walter »*,* in *Positif* n°100-101, 1969, pp.19-35.

- - -, "Notes on Film"*,* in *The Observer Weekend Review*, 04/12/1960.

- Le Bihan Loig, ''From Zoom to Zoom: an evidential interpretation of *The Shining*'', in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.61-78.

- - -, *Shining au miroir : surinterprétation.* Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2017.

- Lightman Herb A., "Filming *2001: A Space Odyssey*", in *American Cinematographer,* 06/1968.

- Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015.

- Ljujic Tatjana, "Painterly immediacy in Kubrick's *Barry Lyndon*", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.236-259.

- Loren Scott, "Mechanical Humanity, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Android: the posthuman subject in *2001: A Space Odyssey* and *Artificial Intelligence: A.I.*", in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.211-231.

- Luckhurst Roger, *Shining*. British Film Institute. Talence : Akileos, 2013.

- McAvoy Catriona, "Creating *The Shining*, looking beyond the myths"*,* in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.280-307.

- Mcquiston Kate, ''Value, Violence and Music Recognized: *A Clockwork Orange* as Musicology'', in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.105-122.

- - -, *We'll meet again: musical design in the films of Stanley Kubrick*. Oxford University Press, 2013.

- Melia Matthew, ‘’Stanley Kubrick at the Interface of film and television’’, in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.195-220.
- Metlić Dijana, “Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In *the Garden of Earthly Delights*”, in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.105-125.
- Moraz Patricia, « Il faut courir le risque de la subtilité : une rencontre avec Stanley Kubrick », in *Le Monde,* 23/10/1980.

- Morel Diane, Eyes Wide Shut *de Stanley Kubrick ou l'Etrange Labyrinthe*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

- Munday Rod, ‘’The Kubrick Cinematic Universe’’, in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.141-157.
- Naremore James, *On Kubrick*. Londres : British Film Institute, 2007.

- Nelson Thomas Allen, *Kubrick: Inside A Film Artist’s Maze*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

- Nolan Amy, “Seeing Is Digesting: Labyrinths of Historical Ruin in Stanley Kubrick's *The Shining*”, in *Cultural Critique*, vol.77, n°01, 2011, pp.180-204.

- Odino Simone, “‘Dear Arthur, what do you think?’ The Kubrick-Clarke collaboration in their correspondence from the Simthsonian and London Archives”, in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.173-193.
- Ofengenden Ari, “Agency, Desire, and Power in Schnitzler's *Dream Novel* and Kubrick's adaptation *Eyes Wide Shut*”, in *Comparative Literature and Culture*, vol.17, n°02, 2015, p.3.

- Pezzotta Elisa, *Stanley Kubrick: adapting the sublime*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

- Phillips Gene D., *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

- Plasseraud Emmanuel, « Les Masques de la vanité. Kubrick, Schnitzler, Ophüls, Maupassant », in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.97-104.

- Poole Robert, "*2001 : A Space Odyssey* and the Dawn of Man", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.174-197.

- Pramaggiore Maria, *Making Time in Stanley Kubrick's* Barry Lyndon*: Art, History, and Empire*. New York : Bloomsbury Publishing, Inc, 2015.

- Raphael Frederic, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick and* Eyes Wide Shut. Londres : Orion Books, 1999.

- Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008.

- Ritzenhoff Karen A., "UK frost can kill palms: layers of reality in *Full Metal Jacket*", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.326-341.

- Roblou Yann, « *Orange Mécanique* : le regard angoissé selon Kubrick », in Costa de Beauregard Raphaëlle (éd.), *Le cinéma se regarde : spectacle et specularité,* 1er colloque de la SERCIA, Université Toulouse le Mirail, 1995, pp.55-61.

- Rughani Pratap, "Kubrick's Lens: dispatches from the edge", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.308-325.

- Sanvoisin Rémy, *Kubrick et la musique*. Paris : éditions J. Vrin, 2014.

- Scholes Lucy et Martin Richard "Archived desire, *Eyes Wide Shut*", in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.342-356.

- Simpson Robert J.E., "Whose Stanley Kubrick? The Myth, Legacy and Ownership of the Stanley Kubrick Image"*,* in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.232-244.

- Sipiora Phillip, ''*'Eyes Wide Shut':* A Case Study''*,* in Rhodes Gary D. (éd.), *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2008, pp.196-205.

- Stuckey Karyn, *Rewriting Nabokov's* Lolita: *Kubrick, the creative adaptor,* in Ljujic Tatjana, Krämer Peter et Daniels Richard (éd.) *Stanley Kubrick: New Perspectives*. Londres : Black Dog Publishing, 2015, pp.116-135.

- Svendsen John, "Welcome to Vietnam, the Movie", in *American Studies in Scandinavia*, vol.21, n°02, 1989, pp.96-108.

- Ulivieri Filippo, "From 'Boy Genius' to 'Barking Loon': an analysis of Stanley Kubrick's persona in American and English media", in Baillon Jean-François et Jaunas Vincent (éd.), *Stanley Kubrick : Nouveaux Horizons*. Bordeaux : *Essais*, hors série n°04, 2018, pp.221-242.

- Vachaud Laurent, « Le secret de la pyramide »*,* in *Positif* n°623, janvier 2013, pp.79-87.

- Vidal Jordi, *Traité du combat moderne : Films et fictions de Stanley Kubrick.* Paris : éditions Allia, 2005.

- Walker Alexander, *Stanley Kubrick, Director: a visual analysis*. New York : W. W. Norton, 2000.

- Webster Patrick, *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from* Lolita *Through* Eyes Wide Shut. Jefferson : McFarland & Co, 2010.

- Wilkie Billy, *"*Pictures, Plurality, and Puns: A Visual Approach to *Barry Lyndon*"*,* in Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.165-184.

- Willoquet-Maricondi Paula, "*Full Metal Jacket,* or Masculinity in the Making"*,* Cocks Geoffrey, Diedrick James et Perusek Glenn (éd.), *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006, pp.218-243.

* Livres et articles consacrés aux études filmiques

- Anderegg Michael (éd.), *Inventing Vietnam: the War in Film and Television*. Philadelphie : Temple UP, 1991.

- Ascher Steven et Pincus Edward, *The Filmmaker's Handbook.* New York : Plume, 2007.

- Astic Guy, *Le purgatoire des sens :* Lost Highway *de David Lynch*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2004.

- Baron Cynthia et Carnicke Sharon Marie, *Reframing screen performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2008.

- Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank (éd.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance.* Detroit : Wayne State University Press, 2004.

- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 2011.

- Bergala Alain, Narboni Jean, Paquot Claudine (éd.), *Orson Welles.* Paris : Cahiers du Cinéma, 1986.

- Bernas Steven et Daklia Jamil, *La chair à l'image.* Paris : L'Harmattan, 2006.

- Bertetto Paolo, *Le miroir et le simulacre, le cinéma dans le monde devenu fable.* Presses Universitaires de Rennes, 2015.

- Beylot Pierre, *Le récit audiovisuel*. Paris : A. Colin, 2005.

- Bonitzer Pascal, *Le Champ Aveugle: Essais sur le cinéma.* Paris: Cahiers du cinéma, 1982.

- Bordwell David, *Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Harvard University Press, 1989.

- Branigan Edward, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin : Walter de Gruyter, 1984.

- Burch Noël, *Praxis du cinéma.* Paris : Gallimard, Nrf, 1969.

- Cavell Stanley, *The World Viewed: reflections on the ontology of film*. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1995

- Cavell Stanley et Fournier Christian (trad.), *La projection du monde*, *réflexions sur l'ontologie du cinéma.* Paris : Belin, 1999.

- Château Dominique, *La subjectivité au cinéma.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

- Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

- Cieutat Michel et Rouyer Philippe, *Haneke par Haneke.* Paris : Stock, 2012.

- Cook Pam, *Nicole Kidman.* Londres : Palgrave, BFI, 2012.

- Daney Serge, *La Maison Cinéma et le Monde (tome 3 : les années Libé).* Paris : P.O.L., 2012.

- - -, *La Rampe : Cahier critique 1970-1982.* Paris : Cahiers du cinéma, 1983.

- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 : L'image-Mouvement.* Paris : Editions de Minuit, collection "critique", 1983.

- - -, *Cinéma 2 : L'image-Temps*. Paris : Editions de Minuit, collection "critique", 1985.

- De Mourgues Nicole, « La réflexivité dans l'œuvre de Wim Wenders », in Costa de Beauregard Raphaëlle (éd.), *Le cinéma se regarde : spectacle et specularité,* 1er colloque de la SERCIA, université Toulouse le Mirail, 1995, pp.181-189.

- Domenach Elise, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme.* Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

- Duarte Mimoso-Ruiz, « Effets de mise en abyme dans l'œuvre d'Orson Welles »*,* in Costa de Beauregard Raphaëlle (éd.), *Le cinéma se regarde : spectacle et specularité,* 1er colloque de la SERCIA, université Toulouse le Mirail, 1995, pp.75-89.

- Esquenazi Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*. Paris : CNRS éditions, 2017.

- Frampton Daniel, *Filmosophy: a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London : Wallflower, 2007.

- Gardies André, *Décrire à l'écran.* Paris : Klincksieck, 1999.

- Grodal Torben, *Moving Pictures: a New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford : Clarendon Press, 2002.

- Hellman John, ''Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier'', in Anderegg Michael (éd.), *Inventing Vietnam: the War in Film and Television.* Philadelphie : Temple UP, 1991, pp.140-152

- Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation.* New York : Routledge, 2013.

- Jameson Fredric, *Signatures of the Visible.* New York : Routledge, 2007.

- Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*. Paris : L'Harmattan, 2002.

- - -, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice.* Paris : L'Harmattan, 1997

- Laist Randy, *Cinema of Simulation, Hyperreal Hollywood in the long 1990's*. New York : Bloomsbury Academic, 2016.

- Metz Christian, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris : 10/18, 1977.

- Mondzain Marie José, *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard, 2002.

- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire.* Paris : les éditions de minuit, 1956.

- Mroz Matilda, *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh University Press, 2013.

- Mulvey Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image.* Londres : Reaktion, 2005.

- - -, *Visual and other pleasures.* London: Palgrave Macmillan, 1989.

- Naremore James et Viviani Christian (trad.), *Acteurs : le jeu de l'acteur de cinéma.* Presses Universitaires de Rennes, 2014.

- Pignocchi Alessandro, *Pourquoi Aime-t-on un film ?* Paris : Odile Jacob, 2015.

- Rancière Jacques, *La Fable Cinématographique*. Paris : Editions du Seuil, 2001.

- Roger Philippe, « Mise au point », *in* Campan Véronique et Menegaldo Gilles (éd.), *Du Maniérisme au cinéma*. Poitiers : éditions de la Licorne, 2003, pp.9-18.

- Rushton Richard, *Cinema after Deleuze*. Londres : Bloomsbury publishing, 2012.

- Sobchack Vivian, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley : University of California Press, 2004.

- Stanislavski Constantin, *La formation de l'acteur.* Paris : Pygmalion, 2007.

- Thoret Jean-Baptiste, *26 secondes : L'Amérique éclaboussée*, *l'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2003.

- - -, *Dario Argento : magicien de la peur*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002.

- - -, *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006.

- - -, « Remarques à propos de *The Shining* de Stanley Kubrick », in Astic Guy et Thoret Jean-Baptiste (éd.), *Filmer la peur,* in *Simulacres* n°01, 1999, pp.100-103.

- Truffot Didier, « Le champ terrifiant (*Le Voyeur,* Michael Powell) »*,* in Astic Guy et Thoret Jean-Baptiste (éd.), *Filmer la peur,* in *Simulacres* n°01, 1999, pp.7-14.

- Virilio Paul, *La machine de vision*. Paris : éditions Galilée, 1994.

- Viviani Christian, *Le magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*. Aix-en-Provence : Rouge profond, 2015.

- Williams Linda, "Film Bodies: Gender, Genre and Excess", in *Film Quarterly,* vol.44, n°04, 1991.

- Wollen Peter, *Signs and Meaning in the Cinema.* New Haven : Indiana University Press, 1973.

- Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan-- and beyond*. New York : Columbia University Press, 2003.

- Woolf Virginia, « Le cinéma », in *Positif* n°477, 2000, pp.61-63.

* Autres livres et articles

- Althusser Louis, « Idéologie et appareils idéologique d'États », in *La Pensée* n°151, 1970, pp.3-38.

- Arendt Hannah, *La crise de la culture.* Paris : Gallimard, 1989

- - -, *Les origines du totalitarisme: Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard, 2002.

- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1996.

- Barthes Roland, *La chambre claire : note sur la photographie.* Paris : cahiers du cinéma, 1980.

- - -, « L'effet de réel », in *Communications*, vol.11 n°1, 1968.

- Bataille Georges, *L'érotisme.* Paris : les éditions de minuit, 2011.

- Baudrillard Jean, *Amérique*. Paris : Le livre de poche, 1988.

- - -, *L'autre par lui-même, Habilitation*. Paris : Galilée, 1987.

- - -, *Simulacres et simulation.* Paris : Galilée, 1981

- Bergson Henri, *L'évolution créatrice.* Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

- - -, *Le rire.* Paris : Flammarion, 2013.

- - -, *Les deux sources de la religion et de la morale*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

- - -, *L'intuition philosophique.* Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

- Besnier Jean-Michel et Laurent Alexandre, *Les robots font-ils l'amour ? Le transhumanisme en 12 questions.* Paris : Dunod, 2016.

- Breton André, *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

- Butler Judith, *Le récit de soi*. Paris : Presses universitaires de France, 2007.

- Camus Albert, *Œuvres.* Paris : Quarto, Gallimard, 2013.

- Clynes Manfred et Kline Nathan, ''Cyborgs and space''*,* in Hables Gray Chris (éd.), *The Cyborg handbook.* Londres : Routledge, 1995, pp.29-34.

- De Beauvoir Simone, *Le Deuxième sexe,* tome I*.* Paris : Gallimard, Folio Essais, 1986.

- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris : Editions de minuit, 1975.

- - -, *L'anti-Œdipe.* Paris : Editions de minuit, 1972.

- - -, *Mille Plateaux.* Paris : Les éditions de minuit, 1980.

- Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté.* Paris : Gallimard, 1999.

- Douglas Karen et Sutton Robbie, « Vous avez dit complot ? Notre cerveau programmé pour y croire »*,* in *Science et Vie* n°1187, août 2016.

- Eco Umberto, *De l'arbre au labyrinthe.* Paris : le livre de poche, 2011.

- - -, *Interprétation et surinterprétation.* Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

- - -, *La guerre du faux*. Paris : Grasset, 2008.

- - -, *Les limites de l'interprétation.* Paris : le livre de poche, 1994.

- - -, *L'œuvre ouverte.* Paris : Editions Du Seuil, 2011.

- Ettinger Robert, *The Prospect of Immortality.* Londres, Sidgwick & Jackson, 1965.

- Faivre Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental.* Paris : Gallimard, 1996.

- Féral Josette, « De la performance à la performativité »*,* in *Communications*, vol.92, n°01, 2013, pp.205-218.

- Foucault Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2008.

- Freud Sigmund, *Au-delà du principe du plaisir*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.

- - -, *L'inquiétante étrangeté.* Paris : Folio essais, 1985.

- - -, *Œuvres Complètes,* vol.15. Paris : Presses universitaires de France, 2002.

- Genette Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Editions du Seuil, 1992.

- Hables Gray Chris (éd.), *The Cyborg handbook.* Londres : Routledge, 1995.

- Heusser Martin, *The War-Spangled Banner: Vietnam and the Fabrication of American National Identity*. Tubingen : Spell, 2003.

- Hobbes Thomas et Mairet Gérard (trad.), *Léviathan.* Paris : Folio Essais, 2000.

- Jung Carl Gustav, *L'âme et la vie*. Paris : Le Livre de poche, 2013.

- - -, *L'Homme à la découverte de son âme.* Paris : Albin Michel, 1987.

- Kafka Franz, *Le Procès*. Paris : Gallimard, 1987.

- Kentsmith David K., ''Principles of Battlefield Psychiatry''*,* in *Military Medicine,* vol.151, n°02, 02/1986, pp.89-96.

- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur.* Paris : Editions du Seuil, 1980.

- Merleau-Ponty Maurice, *Œuvres, L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 2010.

- - -, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2013.

- - -, *Sens et non-sens.* Paris: les éditions Nagel, 1948.

- - -, *Signes.* Paris : Gallimard, 1960.

- Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*. Paris : folio essais, 1990.

- - -, *La généalogie de la morale*. Paris : Gallimard, Folio "essais", 2004.

- Phillips Adam, *La meilleure des vies – éloge de la vie non vécue.* Paris : éditions de l'olivier, 2013.

- Proust Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, Tome 3. Paris : Gallimard, 1989

- - -, *À la recherche du temps perdu, Tome 4*. Paris : Gallimard, 1989.

- Renaud-Alain Alain, « L'image sans gravité »*,* in *Revue d'esthétique,* n°25, 1994, pp.11-22.

- Roden David, *Posthuman Life, philosophy at the edge of the human.* Londres : Routledge, 2015.

- Rosset Clément, *Le réel et son double : Essai sur l'illusion*. Paris : Folio, 1993.

- Sartre Jean-Paul, *L'être et le Néant.* Paris : Gallimard, 1976.

- Simmel Georg, *Secret et sociétés secrètes.* Paris : Belval, 2009.

- Slotkin Richard, *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.* Norman : University of Oklahoma Press, 1998.

- - -, *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier*. Norman : University of Oklahoma Press, 2010.

- Solomon Hester McFarland, « La personnalité "as if" : la création du self face au

Vide », in *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°119-120, 2006, pp.51-71.

- Sontag Susan, *Under the Sign of Saturn*. New York : Vintage Books, 1981.

- Sontag Susan et Blanchard Philippe (trad.) *Sur la photographie.* Paris : Christian Bourgois, 2008.

- Todorov Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 2013.

- - -, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre.* Cleveland : Case Western Reserve University Press, 1973.

- Wimsatt William Jr et Beardsely Monroe C., *L'illusion de l'intentio,* in Lories Danielle (éd.), *Philosophie analytique et esthétique.* Paris : Klincksieck, 2004, pp.223-238.

- Yates Frances, *Giordano Bruno.* Paris : Dervy livres, 1988.

* Sources internet et audiovisuelles

- Anger Cédric et Douchet Jean, *A propos d'*Orange Mécanique*,* 16/04/2015, http://www.cinematheque.fr/video/310.html

- Anon.*, Days of Fear and Wonder. Keir Dullea and Gary Lockwood on* 2001, 2014. Interviews réalisées par le British Film Institute. https://www. youtube.com/watch?v=pKigk9iO87o

- Anon., *Eyes Wide Shut – New World Order Occult 666,* 2011. https://www.youtube.com/watch?v=H5YI6q90DAI

- Anon., http://www.histoiredelart.net/courants/le-rococo-7.html

- Anon., *Kubrick & the Illuminati,* 2015. https://www.youtube.com/watch?v= MSiP74TAdZU.

- Anon., *Stanley Kubrick's mysterious cameo in* Eyes Wide Shut, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=AxX37kW7R8A

- Anon., *The Hidden Messages in '*Eyes Wide Shut', 2013. https://vigilantcitizen.com/moviesandtv/the-hidden-and-not-so-hidden-messages-in-stanley-kubriks-eyes-wide-shut-pt-i/

- Ascher Rodney, *Room 237.* Wild Bunch Distribution, 2012.

- Azulys Sam, *Born To Kill, la guerre selon Stanley Kubrick,* conférence du Forum Des Images, 2017. http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-born-to-kill-la-guerre-selon-stanley-kubrick-parsam-azulys

- Booth Cathy, « Cruise et Kidman : 'Nous savions que le tournage d''Eyes Wide Shut' serait difficile' »*,* in *Les Inrockuptibles*, 01/09/1999. https://www.lesinrocks.com/1999/09/01/cinema/actualite-cinema/cruise-et-kidman-nous-savions-que-le-tournage-deyes-wide-shut-serait-difficile-11229490/

- Bordwell David, *All play and no work? Room 237,* 2013. http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/07/all-play-and-no-work-room-237/

- Bou Stéphane et Thoret Jean-Baptiste, *Pourquoi* Shining *nous fait-il délirer ?* « Pendant les travaux le cinéma reste ouvert »*,* France Inter, 29/06/2013. https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-29-juin-2013

- Bugge Christian, *The Clockwork Controversy*, 2011. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html

- Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 1757. http://www.bartleby.com/24/2/327.html

- Chilton Martin, '*Leonard Rossiter, Charater Driven': review,* 2010. https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8188742/Leonard-Rossiter-Character-Driven-review.html

- Church David, *The 'Cult' of Kubrick, Cult Cinema in the Land of the Auteur,* 2006. http://offscreen.com/view/cult_kubrick

- Ciment Michel, introduction à l'exposition virtuelle *Stanley Kubrick : Aux croisements d'une œuvre,* cinémathèque française, 2011. http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/kubrick/item.php?id=23

- - -, *Philosopher avec Stanley Kubrick :* Barry Lyndon, « Les chemins de la philosophie », France culture, 10/10/2013. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosopher-avec-stanley-kubrick-barry-lyndon

- Clute John et Nicholls Peter, *The Encyclopedia of Science-Fiction,* 2018*. http://www.sf-encyclopedia.com/*

- Coleman Johnny, *Why* Eyes Wide Shut *is Stanley Kubrick's best film*, in *L.A. weekly*, 2017. http://www.laweekly.com/arts/why-eyes-wide-shut-is-stanley-kubricks-best-film-7721902

- Cruise Tom, *Interview with Larry King.* https://www.youtube.com/watch?v= yIlZcGVZ4q8

- - -, *Interview with Paul Joyce,* 1999. https://www.youtube.com/watch?v=YeqGgwqHH3Q

- Debarnot Eric, *Midsommar d'Ari Aster : tremblez, un grand cinéaste est né !,* in *Benzinemag*, 05/08/2019. https://www.benzinemag.net/2019/08/05/midsommar-dari-aster-tremblez-un-grand-cineaste-est-ne/

- Deleuze Gilles, Cours dispensé à l'université Paris VIII, 23/03/1982. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=114

- - -, Cours dispensé à l'université Paris VIII, 27/04/1982. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=167

- - -, *Cinéma et Pensée*, cours dispensé à l'université Paris VIII le 30/10/1984. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5

- Demetrakis Demetriou et Bouvard Hugo (trad.), « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connelle », in *Genre, sexualité & société,* vol.13, 2015. https://journals.openedition.org/gss/3546#bibliography

- D'Onofrio Vincent, *Strasberg Talks with Vincent D'Onofrio,* 2018. https://newyork.methodactingstrasberg.com/alumni-news/strasberg-talks-vincent-donofrio/

- Foltzer Christophe, *Stanley Kubrick explique la fin de* 2001 : L'Odyssée de l'espace *dans une interview inédite,* 2018. https://www.ecranlarge.com/films/news/1026811-stanley-kubrick-explique-la-fin-de-2001-l-odyssee-de-l-espace-dans-une-interview-inedite

- Guedj Philippe, *Lynne Ramsay :* A Beautiful Day *doit beaucoup aux séries,* in *Le Point*, 08/11/2017. https://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/lynne-ramsay-a-beautiful-day-doit-beaucoup-aux-series-tele-08-11-2017-2170786_2923.php

- Haneke Michael, *Interview concernant* Funny Games, 2007. https://www.dailymotion.com/video/x2c2un

- Harlan Jan, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures.* Warner Bros., 2001.

- - -, *Stanley Kubrick's Longtime Produces Trashes* 'Room 237' *and Lists* 'Eyes Wide Shut' *as his Favourite Kubrick Film,* 2014. https://www.indiewire.com/2014/03/stanley-kubricks-longtime-producer-trashes-room-237-and-lists-eyes-wide-shut-as-his-favorite-kubrick-film-28457/

- Harmetz Aljean, *Kubrick Films '*The Shining' *in Secrecy in English Studio.* New York Times, 06/11/1978. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/110678kubrick-shining.html

- Herr Michael, *The Forward to* Full Metal Jacket, 1987. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0079.html

- Houston Penelope, "Modern Times: An Interview with Stanley Kubrick", in *Sight & Sound*, 1972. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1972moderntimes.html

- Jameson Fredric, *Historicism in* The Shining, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html

- Jaunas Vincent, "Acting out of the World: The Distancing and Underplaying of the Main Actors in *2001: A Space Odyssey* and *Eyes Wide Shut*", in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7343/7316

- - -, *2001 : A Transhuman Odyssey.* Conférence donnée à l'occasion du symposium *2001: A Space Odyssey,* Francfort, 21/07/2018. https://www.youtube.com/watch?v=1EEPViXVla0

- Johnson Diane, The Shining *adapted*, 2011. http://www.terrortrap.com/interviews/dianejohnson/

- Jullier Laurent, *L'impression de réalité*, cours du Forum des images, 2009. http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/limpression-de-realite

- Kael Pauline, Barry Lyndon: *Kubrick's Gilded Age*, 1975. http://scrapsfromtheloft.com/2016/07/12/pauline-kael-barry-lyndon/

- - -, *Stanley Strangelove,* 1972. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html

- - -, *The Shining Devolution,* 1980. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0050.html

- Kidman Nicole, *Interview with Paul Joyce,* 1999. https://www.youtube.com/watch?v=4m0Utsl3STs

- Kolker Robert Philip, *The Legacy of Stanley Kubrick and the Kubrick Archives,* 2017. https://blog.oup.com/2017/07/stanley-kubrick-archives/

Krämer Peter, *2001: A Space Odyssey and its audiences.* https://www.youtube.com/watch?v=z2InGGLsH2g

- - -, *Are the Best Directors Tyrants?* 2014. http://www.bbc.com/culture/story/20141001-are-the-best-directors-tyrants

- Krohn Bill, *Full Metal Jacket,* 1992. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0104.html

- Kubrick Stanley, *Interview with Joseph Gelmis,* 1969. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html

- - -, *Interview with William Kloman for the New York Times*, 1968. http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html

- - -, *Mankind on the Late, Late Show. Interview with Penelope Gilliat*, 1987. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0071.html

- - -, "Now Kubrick Fights Back", in *The New York Times*, 27/02/1972. http://www.nytimes.com/1972/02/27/archives/now-kubrick-fights-back-movies-now-kubrick-fights-back.html

- - -, *On* A Clockwork Orange, *An interview with Michel Ciment*, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html

- - -, *On* Barry Lyndon, *An interview with Michel Ciment*, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.html

- - -, *On* The Shining, *An interview with Michel Ciment*, 1981. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html

- - -, *The Rolling Stone Interview by Tim Cahill,* 1987. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0077.html

- - -, *To the editor of* The New York Times, 1972. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0037.html

- - -, "Words and Movies", in *Sight & Sound*, vol.30, 1960. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html

- Kubrick Vivian, *Making 'The Shining'.* British Broadcasting Corporation, 1980.

- Lecercle Jean-Jacques, *Qu'est-ce qu'une langue mineure?* 2016. *http://revueperiode.net/quest-ce-quune-langue-mineure/*

- McDowell Malcolm, *Malcolm McDowell on Stanley Kubrick: an all-too-human artistic genius*, 2014. http://ew.com/article/2014/11/29/malcolm-mcdowell-stanley-kubrick-clockwork-orange/

- McGregor Craig, "Nice Boy From The Bronx?" in *The New York Times*, 30/01/1972. https://partners.nytimes.com/library/film/013072kubrick-profile.html

- Melia Matthew, "Altered States, Altered Spaces: Architecture, Space and Landscape in the Film and Television of Stanley Kubrick and Ken Russel", in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7352/7321

- Messias Thomas, *'Midsommar' est impossible à comparer,* in *Slate*, 31/07/2019. http://www.slate.fr/story/180138/cinema-midsommar-ari-aster-suede-paganisme

- Metlić Dijana, "Unmasking the Society: The Use of Masks in Kubrick's Films'', in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7338

- Modine Matthew, *Matthew Modine and the 30th anniversary of* Full Metal Jacket, 2017. https://wrongreel.com/podcast/wr286-matthew-modine-30th-anniversary-full-metal-jacket/

- Munday Rod, *Interview transcript between Jun'ichi Yao and Stanley Kubrick,* 2018. http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0122.html

- Nordine Michael, *Christopher Nolan calls Stanley Kubrick the greatest filmmaker in the history of film,* in *Indiewire,* 27/05/2018.

- Riaux Simon, *Midsommar : pourquoi Ari Aster, le réalisateur d'Hérédité, est un maître de l'horreur moderne,* in *Ecran large*, 22/07/2019. https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1091539-midsommar-pourquoi-ari-aster-le-realisateur-dheredite-est-un-maitre-de-lhorreur-moderne

- Ritzenhoff Karen A., *from milk fountain to cat-lady: representation of sexual violence, female desire and lady porn.* Communication effectuée dans le cadre du colloque *A Clockwork Symposium,* University of the Arts London, novembre 2018.

- Ronson Jon, "After Stanley Kubrick", in *The Guardian*, 18/08/2010. https://www.theguardian.com/film/2010/aug/18/stanley-kubrick-christiane

- Rose Charie*, Charlie Rose Special Kubrick, with Christianne Kubrick, Jan Harlan and Martin Scorsese*, 2001. https://www.youtube.com/watch?v=VrtJXH2hRGI

- Rouyer Philipe, *Michel Ciment, Kubrick*. Cours du Forum des images, 30/10/2009. http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/michel-ciment-kubrick

- Selig Michael, *What we won't learn from the Hollywood-Style Vietnam War Film*, 1999. http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Selig_Hollywood_01.html

- Sheen Charlie, *On* Platoon *vs* Apocalypse Now, CBS interview, 1986. https://www.youtube.com/watch?v=5FjvPqD8Z1w

- *Stanley Kubrick's* 2001: A Space Odyssey - *In Discussion*, BBC, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=fGthlslH6p8

- Steensland Mark, *An interview with Diane Johnson,* 2001. http://www.terrortrap.com/interviews/dianejohnson/

- Thoret Jean-Baptiste, *A quoi pense le cinéma américain quand il rêve de Jean Baudrillard?* Cours du forum des images, 2010. http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/a-quoi-pense-le-cinema-americain-lorsquil-reve-de-jean-baudrillard

- - -, *La Crise de l'Image-Action,* cours du Forum Des Images, 2009. http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/gilles-deleuze-la-crise-de-limage-action

- - -, *We Blew It.* Lost Films, 2017.

- Ulivieri Filippo, *Dr Mabuse N°02: Kubrick's Mythological Image*. Conférence donnée à l'occasion du symposium *2001 : A Space Odyssey*, 21/07/2018. https://www.youtube.com/watch?v=JzApr1Y74WA

- - -, ''Waiting for a miracle: a survey of Stanley Kubrick's unrealized projects'', in *Cinergie* n°12, 2017. https://cinergie.unibo.it/article/view/7349/7318

- Vernet Marc, *Christian Metz, « Trucage et Cinéma », 1973. De quoi est fait l'amour du cinéma ?* Cours du Forum des images, 2010. https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/christian-metz-trucage-et-cinema-1973.-de-quoi-est-fait-lamour-du-cinema

- Weinraub Bernard, "Kubrick Tells What Makes 'Clockwork Orange' Tick*",* in *The New York Times*, 04/01/1972. https://www.nytimes.com/1972/01/04/archives/kubrick-tells-what-makes-clockwork-orange-tick.html

- Welkos Robert, "The Way Kubrick Would Have Wanted*",* in *L.A. Times*, 05/07/1999. http://articles.latimes.com/1999/jul/05/entertainment/ca-53039

- Wrigley Nick, *Stanley Kubrick: Cinephile*, 2018. https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/stanley-kubrick-cinephile