

Corrections :  
p.139

*Traité du combat moderne*

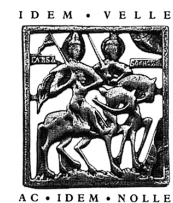
DU MÊME AUTEUR  
AUX ÉDITIONS ALLIA

*Résistance au chaos*

JORDI VIDAL

*Traité du combat moderne*

FILMS ET FICTIONS  
DE STANLEY KUBRICK



EDITIONS ALLIA  
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>  
2005

Quiconque a eu le privilège de réaliser un film est conscient que c'est comme vouloir écrire *Guerre et Paix* dans l'auto-tamponneuse d'un parc d'attractions, mais, lorsqu'enfin la tâche est bien accomplie, peu de choses dans la vie peuvent se comparer à ce que l'on ressent alors.

J'ai une certaine faiblesse pour les criminels et les artistes ; ni les uns ni les autres ne prennent la vie comme elle est. Toute histoire tragique doit être en conflit avec les choses comme elles sont.

STANLEY KUBRICK

Je lui ai dit, monsieur — car, en vérité, lorsqu'un auteur raconte une histoire aussi étrangement que je le fais ici, il doit sans cesse revenir en arrière et repartir en avant afin de tisser tous ses fils dans l'imagination du lecteur, précaution dont je me suis peut-être avisé trop tard moi-même : tant de sujets fusent de toutes parts, incertains et ambigus, leur poursuite comporte tant de brisures et de trous, les constellations nous servent si mal, ce qui n'empêche pas d'ailleurs d'en suspendre quelques-unes dans la nuit des passages les plus obscurs, sachant bien comme il est aisé de se perdre fût-ce dans la pleine lumière du jour — et voyez-vous, me voilà perdu moi-même ! —

LAURENCE STERNE

PROLOGUE

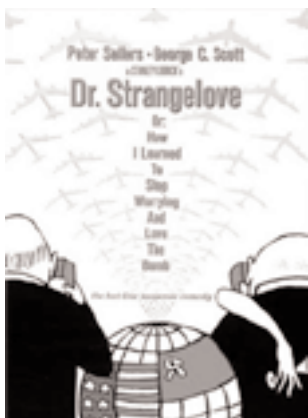
## FOLAMOUR !

ON peut imaginer, tel que le déclare Arkadin dans *Confidential Report* d'Orson Welles, que nos vies ne valent que par nos amours et nos amitiés. Ma première rencontre avec l'œuvre de Stanley Kubrick fut justement à l'origine d'une proximité intellectuelle qui devait modifier ma conception de l'activité artistique.

Dès sa sortie, le *Docteur Folamour* me fascina par son étrange faculté à mettre en scène nos obsessions, en magnifiant les siennes, et par la talentueuse désinvolture avec laquelle son réalisateur *négligeait* la condamnation du roman que Paul Valéry avait mise en œuvre, tout comme celle du cinéma prononcée par Guy Debord. C'est à partir de sa conception unilatérale du monde, dominée par le pragmatisme et non par l'idéologie, que Kubrick s'est attaqué au genre romanesque, et qu'il est parvenu, sans jamais en faire un préalable théorique, à dévaloriser le roman bourgeois et à ruiner son organisation. Au début des années soixante, une partie de la jeunesse étudiante et ouvrière avait le sentiment de perdre sa vie sans vraiment la jouer ; elle fut nécessairement séduite par un style de cinéma qui, pour une fois insoucieux des règles et des convenances, manipulait des personnages en phase avec ses préoccupations et ses espoirs. A l'inverse des intrigues stéréotypées (qui nous indifféraient) d'une production cinématographique traditionnelle, un film parvenait, l'air de rien, à nous précipiter dans l'histoire qui noue et dénoue tous les rôles. Nous restions admiratifs devant son élégance formelle et fascinés par l'étrange sentiment d'attachement, mais aussi de détachement, qui nous liait à ses personnages célèbres ou anonymes.



MONSIEUR ARKADIN,  
INTERPRÉTÉ PAR  
ORSON WELLES



J'ai compris, dès mon premier contact avec cette œuvre, et à cette nouvelle façon d'utiliser le langage cinématographique, que mon attirance pour l'inattendu et le surréel ne provenait pas d'une nostalgie passéiste mais d'une urgence à interpréter, et peut-être changer le présent ; que ma façon d'être, décalée, combattait pour son propre compte. Le plaisir de découvrir en Kubrick une voix qui ne s'embarrassait d'aucune convenance renforçait ma conviction qu'il nous fallait nous attaquer à une société qui falsifiait la vie au risque de nous faire perdre notre âme. En revendiquant simultanément le genre romanesque et son désaveu, le cinéma de Kubrick semblait répondre indirectement à des questions restées jusqu'ici sans réponses : comment être dedans sans faire semblant, sans vendre son âme au marché ?

On peut dire des histoires mises en scène par Kubrick que, par bien des aspects, ne se déparant jamais de leur caractère fictif, elles traduisaient de façon insolite, *obscure et limpide à la fois*, une conception nouvelle de l'Histoire, et, incidemment, nous invitaient à nous interroger sur le rôle que nous avons à tenir et à remettre en cause l'idée même de destin. En mêlant sa vie à son œuvre, Kubrick m'a conforté dans l'idée qu'il était possible pour un artiste du XX<sup>e</sup> siècle de conjurer les figures de l'angoisse et du tempérament mélancolique. Mon premier contact avec ses films m'a amené, à partir du vertige et de la distance qu'il mettait entre ses personnages et son sujet, à établir une analogie avec la répugnance que m'inspirait le monde qui m'entourait, et à reformuler cette distance dans l'analyse critique.



LE DOCTEUR FOLAMOUR,  
(TRÈS INSPIRÉ DU NAZI  
WERNER VON BRAUN)  
INTERPRÉTÉ PAR  
PETER SELLERS

Il ressortait du *Docteur Folamour* que toute œuvre aspirant à atteindre le public sans échapper à son auteur devait être un choix personnel ; qu'elle devait parler en son propre nom ; que rien ne devait la faire taire ; qu'elle devait témoigner, à elle seule, des

tragédies de la vie bafouée et humiliée. Je dois certainement à Kubrick, ayant eu très jeune le bonheur de me reconnaître dans sa démarche artistique, la conviction que la faculté d'analyse n'est pas la prérogative des spécialistes ; qu'elle se cultive, et qu'elle doit échapper, sous peine de s'annihiler, au milieu qui en a fait une profession et qui la reproduit à l'identique sous le mode très prisé aujourd'hui de la cooptation.

Comme Oscar Wilde, Stanley Kubrick faisait partie de ces hommes qui, malgré l'habitude du mal et de l'infortune, gardent une invulnérable innocence. Il conservait une curiosité enfantine et cherchait à tout comparer, entretenant une certaine émulation, voire un certain esprit de conquête, qui transforme l'effort en aventure. Il notait que la liberté de choisir supposait de remettre en question les goûts et critères dominants et entraînait la contestation des jugements, positifs ou négatifs, ordinairement admis. Il remarquait encore que ce doute largement paranoïaque envers la représentation traditionnelle du monde amenait, par la réévaluation de toute chose, à *tout redéfinir*. Pour lui, être libre supposait ne pas déroger à ses propres valeurs et, partant, ne pas céder au tribunal de la mode. Ne transigeant jamais sur la rigueur, ni sur la cohérence, son exigence morale érigeait l'intelligence critique en système. Tout abandon ou toute compromission devenaient des capitulations. C'est à cet ascétisme intellectuel, et non à une posture avant-gardiste, qu'il devait sa disposition d'esprit pour le paradoxe et son insolite manière d'explorer le réel. Et c'est bien comme un exemple singulier de rébellion que nous pouvons deviner, à demi-mot, sa participation contradictoire au mouvement de circulation de l'argent et des marchandises <sup>1</sup>. Kubrick fut le seul artiste notable à donner à penser, sinon à espérer, qu'il existerait un mystérieux état d'équilibre où le commerce rejoindrait l'art. Nous amenant à considérer que ses films s'adressaient à un vaste public, mais qu'il gardait sur eux une absolue maîtrise artistique et une totale indépendance financière, il a

1. Dans *Le Capital*, Marx met en scène, non sans humour, un tisserand qui vend sa toile pour s'acheter une bible et un marchand de bibles qui, avec l'argent gagné, s'approvisionne en eau de vie. Une marchandise, la toile, a bien été vendue contre de l'argent, puis une autre marchandise, la bible, a bien été achetée. Si la monnaie était, comme dans cet apologue, un *équivalent général*, son circuit normal serait : Marchandise – Argent – Marchandise (M-A-M). Mais le capitalisme n'aspire pas à obtenir une valeur équivalente à celle qu'il cède : il veut en obtenir toujours plus. La formule générale du capital, c'est Argent – Marchandise – Plus d'argent, que Marx note A-M-A'. Ce surcroît d'argent c'est la plus-value. Pour le capitaliste, la valeur d'usage n'existe pas. Elle est un alibi pour qu'un gain particulier engendre un gain encore supérieur. Si, dans nos sociétés dominées par l'économie, la valeur d'usage est un alibi fictionnel, l'économie est un leurre aux funestes mais bien réelles conséquences : une pensée métaphysique du monde marchand qui partout s'impose comme *une religion de plus*.



JONATHAN SWIFT

ironisé sur l'inquiétante mais réconfortante jouissance que lui conférait son exceptionnelle position dans le XX<sup>e</sup> siècle : laisser l'apparence romanesque aux *masses* et aux *médiatiques*, et dissimuler, pour les plus avertis, une vision et un propos plus profonds et infiniment plus ambitieux. Ce point de vue artistique n'est-il pas la métaphore exacte d'un système économique et politique qui se dit transparent sur tous les fronts de l'artifice pour mieux dissimuler l'opacité de son fonctionnement ?

Kubrick était l'exemple type de l'artiste s'opposant à toute affiliation idéologique, se démarquant ainsi de la pléthore des artistes engagés et désengagés. Son parfait dédain pour l'idéologie se traduisait par un souverain mépris pour les universitaires médiatiques que leur fonction sociale exempte de rendre des comptes. Dès le *Docteur Folamour*, qui actualisait de manière foudroyante le genre prétendument désuet de la satire, le cinéaste prit le *parti d'en rire*, au risque de ne pas être pris au sérieux : un tel rire n'étant pas compatible avec le dogme pseudo-scientifique de la rigueur universitaire. En filmant à la manière de Swift <sup>1</sup>, il attaquait un cinéma, une presse et une pseudo-critique qui n'affichaient pas explicitement leur point de vue, qui ne s'engageaient pas totalement pour leur sujet, qui ne prenaient pas esthétiquement et théoriquement parti. Il observait que le sérieux dont se réclamaient les universitaires médiatiques dissimulait généralement une acceptation du monde tel qu'il est ; qu'invités comme témoins à charge, ils se faisaient toujours les défenseurs du système qu'ils prétendaient dénoncer ; qu'ils étaient toujours les premiers à pourfendre toute tentative visant à soulager le sort des prolétaires, et à déclarer, du haut de leurs chaires, qu'ils n'avaient pas l'autorité nécessaire pour prendre parti lorsque ceux qui se trouvaient dans une misère bien matérielle et qui perdaient patience les interpellaient et leur réclamaient justice. Kubrick n'aimait pas ses contemporains comme prétend les aimer le pouvoir télévisuel qui

1. En 1729, dénonçant la famine en Irlande (due à l'occupation anglaise), Jonathan Swift publie un pamphlet satirique à la férocity désespérée : *Modeste proposition pour empêcher les enfants pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public*. Swift conseille aux Irlandais de considérer comme un grand bonheur d'être vendus comme viande de boucherie à l'âge d'un an, et d'éviter ainsi de futures infortunes, et la perspective inévitable de léguer pareille misère, ou pis encore, à leur progéniture, génération après génération. Il remarque cyniquement qu'un nouveau-né, pesant en moyenne douze livres, pourra en une année solaire, s'il est convenablement nourri, atteindre vingt-huit livres, [mais] que ce comestible se révélera quelque peu onéreux, en quoi il conviendra parfaitement aux propriétaires terriens qui, ayant déjà sucé la moelle des pères, semblent les mieux qualifiés pour manger la chair des enfants. On imagine le type de censure que subirait de nos jours un tel pamphlet. Le

masque sous l'affectivité la plus malsaine une haine implacable ; en humaniste lucide il ne les aimait pas, et souffrait tout autant de leur misérable condition que de leur passivité. Sa condamnation souvent violente de l'aliénation se doublait d'une totale aversion pour la lâcheté intellectuelle : son opposition aux médias traduisait un dégoût pour une communauté qui a fait du parjure une valeur professionnelle. Préparer la sortie d'un film comme une œuvre d'art était pour lui une prise de position esthétique, voire philosophique.



LOUISE BROOKS : IL N'Y A PAS DE GARBO, IL N'Y A PAS DE DIETRICH, IL N'Y A QUE LOUISE BROOKS (HENRI LANGLOIS)

En 1965, le modèle social dominant qui nous était proposé était inacceptable : il éliminait toute poésie au profit de l'éloge publicitaire. La magie érotique entretenue, dans ses livres, par Ado Kyrou <sup>2</sup> avait fait son temps, et plus rien maintenant ne paraissait

pouvoir médiatique, qui inspire la peur par la terreur et confond désir et vulgarité, condamne au silence toute dénonciation sociale qui porte atteinte à sa vision contrefaite du respect de l'autre et à sa conception totalitaire d'un nouvel ordre moral.

2. Nous devons à ce *surréaliste par le cœur* un livre magnifique, *Amour-érotisme & cinéma* (Eric Losfeld, 1966). Chez Ado Kyrou, l'érudition se confond avec la passion, et ses parti pris, voire son extrême mauvaise foi, s'affichent comme autant d'admirables déclarations d'amour. Les pages qu'il consacre à Louise Brooks sont un des sommets de la passion ciné-ophile et aident à mieux appréhender une époque où un désaccord sur un film pouvait conduire à une rupture définitive. On admettra peut-être plus facilement que cette intransigeance exaltée ait alors, assez naturellement, conduit certains à vouloir rompre plus généralement avec la totalité d'un système social.

2. En 1993, la réédition des *Mémoires* de Guy Debord est enrichie d'*Attestations*, texte de présentation dans lequel on peut lire : *Entre temps, en 1953, j'avais écrit moi-même, mais à la craie, sur un mur de la rue de Seine que noircissait la patine des ans, le redoutable slogan Ne travaillez jamais. On a cru tout d'abord que je plaisantais (le passant qui aura sauvé le document pour l'histoire avait pensé à photographier l'inscription parce qu'il la destinait à une série de cartes postales humoristiques).* Dans ses *Essais*, Montaigne remarque déjà : *Il a passé sa vie en oisiveté, disons nous ; je n'ai rien fait aujourd'hui. – Quoi, n'avez-vous pas vécu ? C'est non seulement la plus fondamentale, mais la plus illustre de vos occupations. – Avez-vous su méditer et manier votre vie ? Vous avez fait la plus grande besogne de toutes.*

3. Jean Boulet (1921-1970) était illustrateur, libraire (vieux illustrés, érotisme, science-fiction, fantastique, policier, bande dessinée américaine, nouvelle bande dessinée française, etc...), essayiste, co-fondateur de revues de cinéma, dandy homosexuel, fanatique de cinéma fantastique et ami de Boris Vian. Après la visite obligée à sa librairie *Le Kiosque* (située à Montparnasse), ceux qui participaient à un changement profond des mentalités se retrouvaient à la Cinémathèque d'Henri Langlois (1914-1977) pour assister aux trois séances du soir. Proche de Boulet par la violence de ses prises de position cinématographiques, dont l'injustice parfois flagrante n'était rien à leur pouvoir

capable de résister au pouvoir d'attraction mercantile des *bas Dim*. Le détachement d'avec le monde matériel s'accompagnait, pour les plus lucides d'entre nous, d'un terrible sentiment d'attente. Quelque chose devait advenir : il n'était pas pensable que la vie se résume à ça. Il nous devenait de plus en plus insupportable de subir quotidiennement la promiscuité d'une foule dont l'unique ambition semblait être une misérable réussite matérielle. En repoussant un avenir où le fatalisme entretenait la soumission, j'ai tout naturellement refusé le dogme du travail <sup>2</sup> : *je ne perdrai pas ma vie à la gagner*. C'est ce type d'exigence qui m'a porté à rencontrer quelques *hommes remarquables*. En ces années décisives, Jean Boulet <sup>3</sup> m'ouvrit la première porte. Pour lui, le regard de Loulou et l'abandon voluptueux à la morsure du vampire semblaient présager, de façon presque préméditée, un rejet du monde marchand. Comme d'autres, qui, par la suite, guidèrent ma pensée, Kubrick, brutalement et avec fulgurance, libéra mon regard.

C'est rue Champollion, rue toujours dévouée au règne des images et de leur mémoire, que le *Docteur Folamour* fit brutalement irruption dans ma vie, sous le double signe de la catastrophe et de l'ironie. Je dois à cette première rencontre mon attachement à la littérature anglo-saxonne, ma fascination pour Sterne et Swift, comme pour Chesterton ou De Quincey. Je lui dois mon admiration pour les singulières figures de William Beckford ou de Richard Burton, ou pour l'ambiguïté insondable de Lord Byron. Mais, si je veux être honnête, je le dois aussi à Borges, dont la découverte fut concomitante... C'est d'ailleurs Borges qui formula l'idée, ces années-là, que la réduction de la littérature au genre romanesque était une invention du XIX<sup>e</sup> siècle. On connaît l'hégémonie de ce genre et bien évidemment sa faillite. S'il me fallait définir la relation qui unissait Kubrick à Borges, je rappellerais leur commun attrait pour une littérature au sens large. Ce jour-là, le *Docteur Folamour* m'ouvrit les yeux sur la folie des

hommes, leur banalisation de l'horreur, leur déréalisation et les risques du nucléaire ; m'amenant péremptoirement à affirmer que le regard de nos contemporains révélait une perte de contact de nature schizophrénique avec la réalité. L'humour noir et la manière indirecte et violente de dire les choses propres à Kubrick me stupéfièrent. Ses suites d'images et son procédé narratif poussaient la satire classique jusqu'à un renversement où celle-ci atteignait sa pleine efficacité. Là où le genre romanesque, devenu incapable de rendre compte de sa diversité, ne parvenait qu'à transcrire une vacuité sans rage, le cinéaste renouvelait la problématique du récit en la revisitant par un dispositif jugé démodé, mais qui faisait sienne l'injonction de Breton : *Résister devant la famine*.

J'ai tout de suite été saisi par l'acteur anglais qui prêtait son visage et son corps, ses gestuelles et sa verve, sa folie et sa lucidité, au docteur Folamour, mais aussi, parmi d'autres rôles, au président des Etats-Unis et à un officier anglais. Face à l'ambiguïté de notre future crise énergétique, j'ai ressenti toute la subtile provocation de mettre en scène un général s'enfonçant dans le délire d'une théorie des fluides qui associerait la rétention séminale et le despotisme oriental. Kubrick, dans une série de portraits à charge, dénonçait aussi bien la militarisation du monde que le dévoiement de la science et le reniement de ses valeurs autoproclamées. Sa farce tragi-comique renvoyait dos à dos un général qui, par son anticommunisme primaire virant à la paranoïa, déclenche l'apocalypse nucléaire, et le docteur Folamour, conseiller scientifique de la Maison Blanche et du Pentagone, transfuge allemand, très inspiré du nazi Werner Von Braun, concepteur des V2 <sup>1</sup> et inspirateur du premier programme spatial des Etats-Unis.

La polyvalence des rôles interprétés par Peter Sellers retentit alors en moi comme retentiront, bien des années après, les hétéronymes

d'exaltation, Langlois ne ménageait jamais ses spectateurs : il voulait en faire des militants qui viendraient quel que soit le programme. Dans cette conjonction de destins et de rencontres on décèle l'esprit passionné qui a préfiguré la révolution de Mai 68.



JEAN BOULLET

1. Dans *Gravity's Rainbow (L'Arc-en-ciel de la gravité, 1973)*, Thomas Pynchon tente de nous faire comprendre pourquoi, à l'automne 1944, les fusées allemandes V2 tombent toujours sur Londres à l'endroit et à l'instant précis où le lieutenant Tyrone Slothrop consomme ses amours de rencontre...

de Pessoa. Cette manière de désavouer la psychologie romanesque en mettant en relief l'interdépendance des rôles et des phénomènes semblait installer l'œuvre dans la durée et ne la condamnait plus à être limitée par un personnage ni par un sujet. En préméditant une œuvre faite pour *résister au temps*, Kubrick a enregistré les premiers symptômes de la maladie sociale et mentale qui emporte notre société. Ses personnages nous alertent, par leur indétermination, des pathologies induites par l'indifférenciation sociale. En imposant un point de vue là où la plupart de ses contemporains recherchaient le consensus, il a répandu délibérément la confusion et la subversion dans l'univers clos du cinéma.

Je serais en peine de dire qui était Kubrick dans son intimité. Sa discrétion naturelle n'autorise aucune interprétation. Ne se prêtant pas à la confiance, il favorisait, inévitablement, le ragot et la calomnie. Nul doute, d'ailleurs, qu'un spécialiste nord-américain de la biographie scandaleuse ne vienne rapidement remédier à ces accès de rigueur et d'intégrité. En ces jours où la proximité canaille a remplacé la distance *nécessaire*, c'est un crime d'évoquer les débuts de Kubrick en notant simplement qu'il est le parfait exemple du génie autodidacte. A douze ans, son père lui offre son premier appareil photo. En 1945, à dix-sept ans, il est photographe professionnel pour *Look*. De 1951 à 1952, il réalise des courts métrages documentaires : *Day of the fight*, *Flying Padre*, *The Seafarers*. En 1953, grâce à un prêt de son oncle, il réalise son premier long métrage : *Fear and Desire*, un récit de guerre dont il co-écrit le scénario avec Howard Sackler et qu'il produit, photographie et monte seul. Lors de la première, un journaliste signale que le cinéaste pleura devant l'hostilité du public. Dans les pages qui vont suivre, je ne porterai sur lui aucun jugement moralisateur. Mais j'ose espérer qu'au terme de cet ouvrage, certains de mes lecteurs percevront un peu mieux son génie et admettront, peut-être, qu'à l'égal de Shakespeare, on peut, au seul contact de son œuvre, s'instruire des mystères et des gouffres de l'âme humaine.



SORTIE AMÉRICAINE DE *FEAR AND DESIRE*. RIEN DE MIEUX POUR TUER LE FILM QUE DE LE QUALIFIER DE "SEXATIONNAL THRILLER"

## CHAPITRE I

# L'ŒUVRE ABSENTE

PEUR ET DÉSIR

L'INEXORABLE passage du temps, qui fascine certains et que d'autres comparent à une chute morbide, a incité Kubrick, comme tout créateur conséquent, à s'interroger sur son œuvre. Si certains auteurs en renient une partie (les écrits de jeunesse de Borges) et d'autres la totalité (le choix testamentaire d'une destruction de tous ses manuscrits par Kafka), ces évictions et ces remords contribuent souvent à forger une légende et ouvrent parfois la porte à la mystification. Il n'en va pas autrement pour Kubrick. L'interdit qu'a fait peser le réalisateur sur la diffusion de *Fear and Desire* entretient un rapport contradictoire et opaque à la notoriété. Une légende tenace veut qu'il ait maintes fois tenté de détruire le négatif de ce film qu'il jugeait exemplairement raté ou outrageusement expérimental. La raison économique note, plus prosaïquement, qu'il a cédé les droits de son premier long métrage. A sa sortie, dans un bref entretien, le metteur en scène avait précisé que la structure de son film était allégorique et sa conception poétique. Il avait, disait-il, tenté de mettre en scène *le drame universel de l'être humain à la recherche de la connaissance de lui-même et de la vie, perdu dans un monde hostile et privé de fondements matériels et spirituels*. Il espérait que son film serait assez novateur dans la forme et dans le fond pour répondre aux attentes des différents types de spectateurs. Plus tard, blessé par son échec, Kubrick qualifia *Fear and Desire* de film incompetent et prétentieux.

La guerre de *Fear and Desire* est métaphorique. Elle se situe hors temps, au pays de *toutes les guerres*. Suite à l'écrasement de son



*FEAR AND DESIRE* : NOUS SEMBLONS CONdamnÉS À DÉTRUIRE TOUS CEUX QUE NOUS PENSONS AIMER



1. Que Malick filme l'errance de deux marginaux (*La Ballade sauvage*, 1973), l'exploitation du prolétariat à la ville comme à la campagne (*Les Moissons du ciel*, 1978) ou les horreurs de la guerre (*La Ligne rouge*, 1998), il filme toujours des hommes et des femmes séparés les uns des autres, comme ils sont séparés d'un certain ordre naturel. Sa narration s'organise comme un *chant général* qui est toujours celui de la nature. Elle rattache le cinéaste à une tradition profondément américaine, celle d'Emerson, de Thoreau et de Whitman, pour qui la nature, entendue comme microcosme et macrocosme, *semble* inépuisable. Malick va donc insérer dans ses récits des plans de ciels, de mers, de rivières, de flore, de faune, comme s'il espérait pouvoir rassembler dans l'espace du film la totalité du vivant. Dans *La Ligne rouge*, au plus fort du combat, le gros plan sur une feuille criblée de trous, comme un soldat criblé de balles, n'a d'autre fonction que d'attester *une présence* que Malick *espère* supérieure : ce foisonnement du monde naturel, au cœur de l'horreur, évoque pour lui la nostalgie d'un *panthéisme perdu*.

2. En 1960, deux films relatent les crimes d'un tueur en série. Le premier, *Psychose*, réalisé aux États-Unis par Alfred Hitchcock, connaît un immense succès mondial ; le second, *Le Voyeur*, mis en scène en Grande-Bretagne par Michael Powell, ruine

avion, une patrouille militaire composée de quatre hommes se retrouve derrière les lignes ennemies, à la merci d'un adversaire invisible susceptible de la frapper mortellement à tout instant. Pour rejoindre son camp, la patrouille, traversant une forêt, surprend deux militaires ennemis en train de se restaurer et les massacre. Plus tard, au passage d'une rivière inspirant à Kubrick, selon un procédé proche de celui de Terence Malick<sup>1</sup> dans *La ligne rouge*, l'un de ses tableaux visuels les plus singuliers, la patrouille croise trois belles femmes brunes traînant derrière elles de petits filets. Elles semblent surgies d'*ailleurs* et paraissent flotter dans d'aériennes robes d'été. Pour prolonger l'ambiguïté métaphorique, répondant à un nouveau *lieu commun guerrier*, l'une d'entre elles est capturée et attachée à un arbre. L'un des soldats, Sidney, reste seul près de la jeune captive. Ils ne se comprennent pas et ne peuvent même plus s'entendre. D'abord apeuré, puis implorant, le regard de la jeune femme semble soudain se pétrifier, préfigurant son destin. A sa façon inhabituelle de nous fixer et de nous prendre à témoin, nous reconnaissons les yeux d'abord interrogatifs, puis saisis par l'effroi, des victimes du *Voyeur*<sup>2</sup> de Michael Powell. Dans un geste d'apparente douceur, le soldat offre à la captive de l'eau à boire dans le creux de ses mains. Quand les lèvres de la jeune femme effleurent sa paume, l'érotisme suggéré de la scène bascule vite dans la barbarie. Un montage serré et alterné nous montre la jeune femme couchée au sol. Ses yeux nous fixent, une dernière fois, avant qu'elle ne tente de s'enfuir, et que Sidney ne l'abatte. Dans le même temps du récit, ainsi que l'exige la métaphore guerrière, les trois autres soldats partis fabriquer un radeau tombent sur un P.C. ennemi occupé par un général et son aide de camp : ils les abattent et s'emparent de leur avion. Lors de l'attaque, par une mise en abyme typiquement kubrickienne, les assassins se confondent littéralement avec leurs victimes. Ce sont les mêmes acteurs qui jouent les uns et les autres.

*Fear and Desire* abuse de la voix off et ne différencie pas les monologues intérieurs des dialogues. Une maladroite post-synchronisation suscite d'abord la gêne, puis, petit à petit, une sensation d'étrangeté, pour finalement faire place à la fascination. Si la distance prise avec son sujet rattache le film à la tradition du théâtre brechtien, l'absence de perspectives ou d'avenir qui habite les personnages relève bien de la dramaturgie kubrickienne. En cette année 1953, quelques monologues du film semblent répondre, par leur poésie désespérée et leur usage décalé de la métaphore, aux écrits de l'avant-garde parisienne. *Aucun homme n'est une île ? Il y a longtemps, avant la période glaciaire, c'était peut-être vrai. Les glaciers ont fondu. Maintenant, nous sommes tous des îles, des parties d'un univers fait d'îles seulement. [...] Je rêve de faire quelque chose que je puisse rapporter à la maison, quelque chose de grand, une validation que je porterai autour du cou, lorsque je reviendrai au monde des lave-vaisselle et des radios à réparer. [...] Je suis le Magicien ! Me voilà maintenant poisson ! [...] Mack ! Ne ferme pas les yeux ! Les arbres ! Ils sont nus !* Si une des lois implicites du cinéma consiste à ne jamais regarder la caméra en face, Stanley Kubrick ignore cet interdit. Comme Orson Welles dans *F for Fake*, il détourne notre attention en nous suggérant de le regarder en face, et cette technique suspend l'action. Pour son premier long métrage et de façon plus préméditée que Fritz Lang, Kubrick filme des personnages de fiction totalement étrangers à leur destin, nous suggérant que nous sommes étrangers au nôtre ; que les combats que nous menons contre les autres se retournent toujours contre nous ; que nous semblons condamnés à détruire tous ceux que nous *pensons* aimer.

Le secret qui entourait le cinéaste tenait certainement à son tempérament anxieux et au fait qu'il se sentait, paradoxalement, maître de son œuvre mais non de sa destinée. Il aurait aimé se préserver du monde réel et n'avoir jamais quitté la fausse sécurité du château paternel pour découvrir à son tour, tel Siddhartha

la carrière de son auteur, qui doit s'exiler en Australie. C'est qu'à l'inverse de *Psychose*, *Le Voyeur* ne fait aucune concession et ne s'impose aucun interdit : tout ce qui est sous-entendu chez Hitchcock devient chez Powell totalement explicite. Sa mise en scène, dans laquelle l'élégance formelle se double d'une rare crudité, nous rend complices de Mark, le meurtrier, en nous faisant assumer sa culpabilité. De mémorables séquences de flash-back où le père (interprété par Powell) terrifie Mark enfant (dont le rôle est tenu par le propre fils de Powell) ont été tournées dans la maison d'enfance du réalisateur. Une réplique nous donne la clef de ce grand film malade : *Tout ce cinéma, ce n'est pas sain !* Dans *Le Voyeur*, plus la caméra, instrument du crime, représente et tue, plus elle nous incite à contester la domination des images. Une jeune aveugle, voisine de Mark, incarne parfaitement le propos du réalisateur : elle est épargnée tant que la *vision du monde* ne la contamine pas, tant qu'elle demeure étrangère à la *représentation du crime* que Powell associe au *crime de la représentation*.



LE VOYEUR DE  
MICHAEL POWELL

(emporté par la roue du destin), la vieillesse, la maladie et la mort. Comme nombre d'artistes, il ne tolérait ni la misère faite aux hommes, ni leur fréquentation. Il faisait sienne la position contradictoire de Stendhal, de Poe ou de Huysmans qui refusaient la médiocrité bourgeoise, mais n'en admettaient pas pour autant la loi de la plèbe ni celle du petit commerce. Avide de démocratie, Kubrick n'en acceptait pas toutes les implications. Il fuyait toutes les fêtes populaires et n'imaginait pas qu'on puisse prendre part à une émeute. L'idée même de la promiscuité lui faisait horreur. Il considérait comme futiles, face aux contraintes de la création artistique, de tels contacts qu'il qualifiait de perte de temps. Confronté à la proposition que Barbey d'Aurevilly<sup>1</sup> fit à Huysmans, il n'aurait opté ni pour les pieds du Christ *prolétarien*, ni pour la balle ; sinon, peut-être, pour satisfaire à un plan cinématographique ; un plan improbable qui verrait le comte Jean Potocki<sup>2</sup> achever le méticuleux travail auquel il aurait consacré tant de longues heures depuis tant d'années : de longues heures à polir un bouchon de carafe en argent pour en faire une balle parfaite ; un plan qui verrait le comte Jean Potocki<sup>2</sup> achever son œuvre la plus hermétique et mettre fin à ses jours en se tirant une balle d'argent, enfin parfaite, dans la tempe. Kubrick a choisi le cinéma, polissant chaque jour ses films, conjurant ses inquiétudes par une suractivité frénétique tournant sur elle-même, hors du monde, mais à l'écoute du monde, à la recherche du constat et non du contact, de loin, illusoirement à l'abri de ses effets. Dans ces moments de replis stratégiques, que certains attribuaient à sa névrose et d'autres à une possession, Kubrick dialoguait uniquement avec les *acteurs* de ses films. Toute autre relation lui devenait une entrave, lui paraissait excessive et superficielle. Son comportement fiévreux trahissait un obscur conflit, une sorte de *combat contre l'ange* : mais la pause et le cabotinage n'en étaient jamais absents. Grand connaisseur de l'âme humaine, il n'éprouvait de sentiment qu'en l'analysant. Il était souvent nostalgique, mais à la manière de Pessoa : de sa propre nostalgie. Ce n'était pas le souvenir qui le fascinait, mais *l'idée du*

1. Le 28 juillet 1884, Barbey d'Aurevilly écrit : *Après un tel livre (A Rebours), il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.*

2. Grand seigneur polonais, le Comte Jean Potocki (1761-1815) était, selon l'abrupte formule d'Alfred Jarry, *citoyen d'un pays qui n'existe pas*. Diplomate et grand voyageur, romancier érudit, il est l'auteur d'un chef-d'œuvre de la littérature universelle : le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Potocki a vécu entre deux mondes. Le premier, inspiré par l'esprit des Lumières (les jacobins, qu'il fréquentait à Paris, l'appellent citoyen comte), développe son goût pour l'érudition et les voyages. Le second, soumis au colonialisme, le conduit, au nom d'un panslavisme des plus suspects, à se mettre au service du Tzar. On ne survit pas, *sans prendre parti*, à de tels écarts. Dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, évoquant l'humeur suicidaire d'un des personnages,

*souvenir*. Tout ce qui pouvait être vécu directement, sans la médiation de l'esprit, le rendait insatisfait. Incapable de vivre dans l'instant, il pensait jouer avec le destin une partie d'échec, se flattant même d'avoir quelques coups d'avance. Un *fond d'arrière-pensée* a dominé toute sa vie : dans le malheur comme dans la félicité, il a toujours éprouvé une secrète satisfaction intellectuelle à s'observer pleurer ou rire. Il aimait jouer les naïfs, affirmant qu'un jour prochain, il pourrait mener à son terme son projet artistique, affronter ses terreurs et emporter les siens hors de ce monde. Il savait que nulle barrière n'était infranchissable mais il aimait se convaincre du contraire. A l'annonce de sa mort, Bertrand Tavernier a déclaré, en mêlant habilement, ce qui n'aurait pas déplu au cinéaste, l'éloge à l'ironie : *Il a vengé tous les metteurs en scène que les studios ont fait trimer et dont ils ont charcuté les films et abîmé les œuvres. Kubrick, par son obsession maniaque de montrer son film comme il le désirait, comme il l'avait pensé, a vengé énormément de metteurs en scène. Lui rendre visite, c'était rentrer dans une sorte de petit Fort Knox, ou de petit Xanadu. La maison n'était pas extraordinairement luxueuse mais entourée de toutes sortes d'écriteaux et d'interdictions : Do not enter, No trespassing, Beware of the dog, Beware, Don't touch that door. Enfin il ne fallait pas toucher la poignée parce que tout était relié à la police. C'était un enfer de protection, et je me demande bien comment il a pu mourir !*

On a beaucoup écrit que le culte de la perfection chez Kubrick signait sa paranoïa. Je l'interprète plutôt comme un avertissement nous étant directement adressé, le rappel que certains artistes ne se satisfont pas de peu. Lorsqu'il achevait un film, c'était toujours aux limites extrêmes de l'exténuation. Il avait mené le plus loin possible son sujet et épuisé ses propres capacités intellectuelles et physiques. J'ai toujours considéré cette poursuite frénétique de la qualité comme le signe inversé de la médiocrité contemporaine. La volonté de lier cette recherche de la perfection à une maladie

Potocki écrit : *Il avait dans l'âme une sorte de tristesse, car l'habitude du travail, soutenue par l'espérance, avait été pour lui comme une société agréable qui remplissait tous les moments de sa journée. Il avait perdu cette société et l'ennui, qu'il n'avait jamais connu, commençait à se faire sentir.*



LE COMTE JEAN POTOCKI