

Le regard particulier de Stanley Kubrick

André Caron

Number 129, April 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50720ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron, A. (1987). Le regard particulier de Stanley Kubrick. *Séquences*, (129), 30–35.

LE REGARD PARTICULIER DE STANLEY KUBRICK

André Caron



FILMOGRAPHIE

courts métrages

- 1951 : Day of the Fight
- 1951 : Flying Padre

longs métrages

- 1953 : Fear and Desire
- 1955 : Killer's Kiss
- 1956 : The Killing
- 1958 : Paths of Glory
- 1960 : Spartacus
- 1962 : Lolita
- 1963 : Dr. Strangelove
- 1968 : 2001 : A Space Odyssey
- 1971 : A Clockwork Orange
- 1975 : Barry Lyndon
- 1980 : The Shining
- 1987 : Full Metal Jacket

Après sept années d'absence, Stanley Kubrick revient enfin au cinéma. Il termine présentement le montage de son nouveau film, *Full Metal Jacket*, qui devrait sortir en juin, si tout va bien. Depuis *The Shining*, paru en 1980, Kubrick s'était retiré dans son domaine personnel, situé non loin de Londres, où, fidèle à ses habitudes, il s'était mis à lire tout ce qui lui tombait sous la main, à la recherche d'un sujet susceptible d'éveiller son intérêt et sa curiosité. Cette quête dura un an environ, jusqu'à ce qu'il pose les yeux sur le roman de Gustav Hasford, « *The Short-Timers* » (Le Merdier), qui raconte l'expérience traumatisante d'une jeune recrue de 18 ans dans un camp d'entraînement des Marines américains, puis son séjour horrifiant à la guerre du Vietnam. Kubrick se décide: son prochain film portera sur ce sujet.

Commencent alors deux années de recherches intensives sur cette guerre, avant même qu'un seul mot ne soit couché sur papier. Puis, il s'attaque au scénario et engage un écrivain, Michael Herr⁽¹⁾, comme coscénariste. Parallèlement, il planifie la préproduction qui s'étend également sur deux ans. Enfin, le tournage débute le 27 août 1985 pour se poursuivre pendant quinze semaines, plus quatre mois d'interruption due à un accident impliquant un des acteurs principaux. Suivra un an de montage et de postproduction, ce qui nous conduit à la mi-juin 87. Qui dit mieux?

(1) Cet auteur est d'ailleurs cité au début du roman de Hasford: « Nous autres, au lieu d'avoir une enfance heureuse, on a eu le Vietnam ». (Extrait de *Putain de mort*)

Peu de réalisateurs aujourd'hui peuvent se permettre le luxe de tourner aussi lentement et sur d'aussi longues échéances. Prenons un exemple ironique. Kubrick a mis cinq ans à produire *2001: A Space Odyssey*, avec le superbe résultat que l'on sait. Peter Hyams a mis un an et demi au maximum à compléter *2010*, avec le résultat moyen que l'on connaît. Même *Star Wars*, avec toute la complexité qu'il requiert, se fait sur trois ans. En fait, peu de réalisateurs se retrouvent dans la position de Kubrick, qui s'est créé au cours des années une situation d'indépendance totale vis-à-vis de Hollywood, tout en demeurant à l'intérieur du système et en utilisant ses ressources financières. Sa démarche est unique. Il s'est créé, comme le souligne Michel Ciment, « un empire dans un empire »⁽²⁾.

Pourtant, la question se pose: qu'est-ce qui a bien pu attirer l'attention de Kubrick sur ce roman traitant de la guerre du Vietnam? Pourquoi, trente ans après *Paths of Glory* (1958), revient-il à un sujet de guerre? Il est certain que, dans la foulée de *The Deer Hunter*, *Apocalypse Now*, *The Killing Fields* et, plus récemment, *Platoon*, il sera extrêmement intéressant de découvrir la vision de Kubrick. Il me semble donc opportun de retracer la carrière du cinéaste et de souligner quelques caractéristiques stylistiques de son oeuvre. Peut-être pourrions-nous mieux comprendre le choix de Kubrick pour *Full Metal Jacket*.

(2) Michel Ciment, *Kubrick, Calman-Lévy*, 1980: le meilleur et le mieux illustré des ouvrages sur le réalisateur.

5 films en 25 ans

Il est vrai que Kubrick tourne peu. Depuis *Dr Strangelove* (1963), il n'a réalisé que cinq films, à quatre ou cinq ans d'intervalle: *2001* (1968), *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *The Shining* (1980) et *Full Metal Jacket*. Cela s'explique en partie par la recherche considérable qu'il entreprend pour chaque projet. Il faut comprendre que Kubrick est avant tout un autodidacte. Né à New York en 1928 d'une famille juive originaire d'Europe centrale, Kubrick ne fera pas d'études supérieures. Ses passions tournaient autour de la photo, des échecs, de la lecture et bien sûr du cinéma, mais d'abord en tant que spectateur. À l'âge de dix-sept ans, il devient photographe pour le magazine *Look*, métier qu'il exerce pendant quatre ans. Puis, il réalise deux courts métrages documentaires, qui sont pour lui des extensions de son métier, avant d'être véritablement piqué par la fièvre du cinéma et de réaliser son premier long métrage, *Fear and Desire*, en 1953.

Ses deux premiers essais sont pour lui un apprentissage. Il écrit, filme, dirige les comédiens, monte son et image, produit. Il apprend ainsi la technique au fur et à mesure. De son deuxième film, *The Killer's Kiss*, il dira: « au meilleur de ma connaissance, personne à cette époque n'avait fait un film dans de telles conditions d'amateurisme et n'avait réussi à en obtenir la distribution mondiale ». Ce qui lui permet de rencontrer James B. Harris, un jeune producteur avec qui il fera *The Killing* en 1956. Ce film se révèle un brillant exercice d'écriture et soulève certaines des préoccupations de Kubrick que l'on retrouvera dans tous ses films.

De *Paths of Glory* (1958), son film suivant, on pourrait dire qu'il s'agit d'une nouvelle étape: sujet universel (la guerre, ici celle de 14-18), rencontre avec Kirk Douglas, la star du film, budget confortable, tournage en Allemagne, distribution importante. C'est aussi la première fois qu'il effectue une recherche approfondie sur un sujet. Par exemple, Kubrick a découvert que les Allemands et les Français recouvraient le fond des tranchées de caillebotis à cause de la boue, ce qui lui permit de réaliser ces formidables travellings arrière tout en respectant la véracité historique⁽³⁾.

Paths of Glory



(3) Ces travellings sont une des métaphores privilégiées de Kubrick. Plusieurs des plans les plus impressionnants de ses films regroupent de tels mouvements arrière: Kirk Douglas inspectant les tranchées dans *Paths of Glory*, le jogging de Bowman dans *2001*, Alex se promenant dans le magasin de disques dans *A Clockwork Orange*, Bullingdon allant défilé *Barry Lyndon* dans le club, Jack et Danny dans le labyrinthe de haie de *Shining*.

Spartacus sera une étape décisive dans sa carrière. Il s'agit d'un film de commande demandé par Kirk Douglas. Douglas en était à la fois le producteur et la vedette principale. Simple employé de la production, Kubrick n'avait rien à dire sur le scénario, le choix des acteurs, les costumes ou les décors. Il n'avait pas le contrôle de la réalisation. « Je devais principalement lutter contre un scénario bête, dira-t-il plus tard, j'ai essayé de rendre l'histoire aussi authentique que possible ».

Cette malheureuse expérience le décida à ne plus jamais perdre le contrôle de ses films. Dès le suivant, *Lolita*, en 1961, il s'établit en Angleterre pour ne plus jamais revenir aux États-Unis. Il devient également producteur de tous ses films. Depuis *A Clockwork Orange*, il travaille avec la Warner Bros qui distribue ses films et débloque les fonds. Pourtant, les dirigeants n'ont rien à dire sur le choix du sujet et ils n'ont aucun droit de regard sur le scénario, le tournage et le montage final (privilege rarissime de nos jours!). Kubrick contrôle tout. Pour *Barry Lyndon* et *The Shining*, il a obtenu de la Warner plusieurs millions de dollars supplémentaires sans que les dirigeants de la compagnie n'aient pu voir une seule image de ses films. En fait, ils n'ont reçu une copie finale de *Shining* qu'une semaine avant sa sortie nationale. Le même phénomène se reproduit présentement avec *Full Metal Jacket*: aucune photographie n'est disponible et la compagnie n'a visionné qu'une minute d'extrait seulement (un luxe!).

Il est évident qu'elle ne lui accorderait pas une telle liberté si ses films ne rapportaient pas. Mais voilà, tous ont réalisé des profits considérables et ne cessent de rapporter. Son plus récent, *The Shining*, fut également le plus fructueux: 54 millions de dollars à ce jour. Même *Barry Lyndon*, qui n'a pas bien fonctionné lors de sa sortie aux États-Unis, s'en tire aujourd'hui avec 21 millions de dollars de profits.⁽⁴⁾ *A Clockwork Orange*, malgré son classement « X », accumule 17 millions de dollars aux États-Unis seulement. Avec de tels succès commerciaux et artistiques, il n'est pas surprenant qu'on lui accorde les 16 millions de dollars nécessaires à la réalisation de *Full Metal Jacket*.

Réalisme kubrickien et perfection technique

Les films de Stanley Kubrick ont le don de diviser les critiques. Soit qu'on l'acclame, soit qu'on le dénigre. *2001* fut rejeté par la critique new-yorkaise lors de sa sortie, alors que les Européens (en particulier les Français) l'ont louangé. Aujourd'hui, ces mêmes critiques le classent parmi les dix meilleurs films de tous les temps. *2001* fait maintenant partie de notre culture et continue d'exercer une influence sur les médias, comme le prouve la récente publicité de Cadbury⁽⁵⁾ et le film *2010*. Même si on n'a pas vu le film (qui?), on reconnaît la séquence d'ouverture, avec les tambours d'« Ainsi parlait Zarathoustra » annonçant la Terre, la Lune et le Soleil en conjonction. De même, qui ne connaît pas la roue spatiale évoluant dans l'espace au son du « Beau Danube bleu »; ou la femme qui marche à l'envers; ou l'os lancé par le singe et qui devient, par le montage, un vaisseau spatial⁽⁶⁾; ou la mort de l'ordinateur HAL; ou encore le « lightshow » final?

(4) Il ne s'agit pas de recettes, mais bien de profits nets, montants fournis par les bureaux de la Warner à Londres.

(5) On se souviendra du slogan de la Dairy Milk: *MONO!TWICK*. Quant à la Caramilk, on utilise une séquence de *2001*, mais on la traite visuellement comme *2010!*

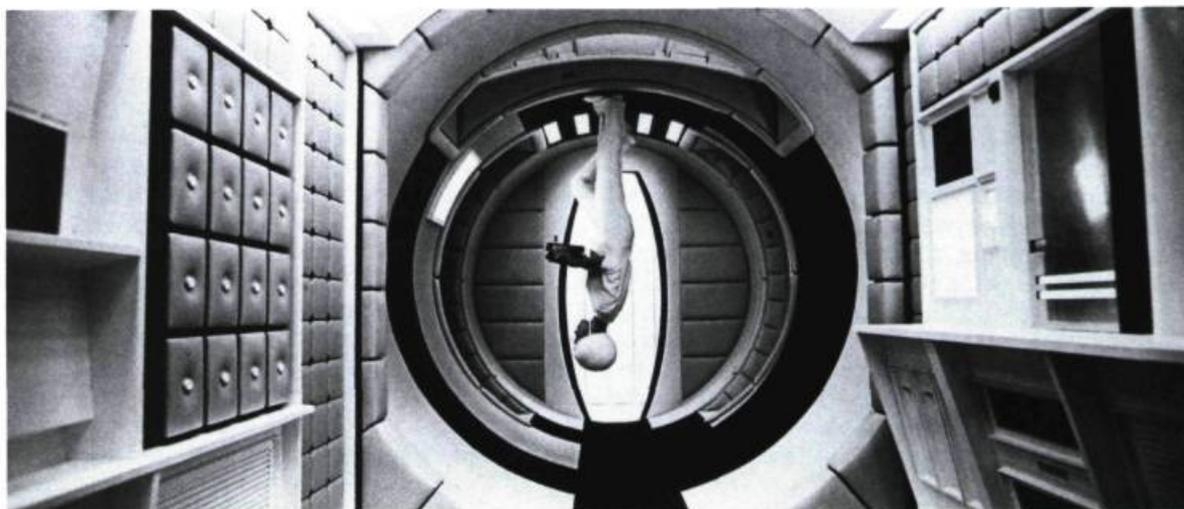
(6) Dans le tout récent vidéo de Genesis, *Land of Confusion*, on y fait référence: Reagan gruge un os qu'un gorille lui arrache et lance dans l'espace (!!!)



The Killing



Spartacus



2001: A Space Odyssey

La force d'un grand film transcende son époque et ne s'efface pas avec les années. Les films de Kubrick laissent toujours une forte impression et demeurent inoubliables. Il se dégage de cette œuvre une impression aiguë de réalité, un sentiment de « vivre » une expérience unique. Kubrick travaille toujours à reconstituer une réalité spécifique qu'il transpose dans un film. D'où l'énorme recherche qui accompagne chaque projet.

Pour Kubrick, un film représente plus qu'un gagne-pain. Chacun lui permet d'étendre ses propres connaissances et sa compréhension du monde. Son insatiable curiosité le pousse à recueillir le plus d'information possible sur un sujet donné. Ainsi, pour *2001*, il consulte tous les organismes susceptibles de l'aider: la NASA, l'USAF, le Département de la défense, Bell Telephone, Boeing, Chrysler, IBM, Rolls Royce, et bien d'autres encore. Pour *Clockwork*, il achète dix ans d'anciens numéros de trois revues d'architecture qu'il dépouille et classe selon un système allemand appelé « Definitiv ». « Ce système, précise Kubrick, regroupe différents signaux composés de couleurs, de lettres et de chiffres, ce qui permet de classer l'information selon un nombre quasi infini de possibilités de renvois »⁽⁷⁾. Il perfectionne ce système pour *Barry Lyndon*: « J'ai constitué un fichier de toutes les sortes de renseignements et d'informations dont nous pourrions avoir besoin. Je crois que j'ai mis en pièces tous les livres d'art disponibles dans le commerce pour classer les reproductions de tableaux! » Même chose pour les costumes, la musique d'époque et les châteaux de France, d'Allemagne et d'Angleterre, bref, tout le XVIIIe siècle dépouillé et répertorié par Kubrick!

Chaque film fait de lui un spécialiste de la question étudiée. Mais ce savoir demeure ouvert. Kubrick ne devient pas spécialiste pour clore un sujet ou fermer une discussion, mais, au contraire, il pose des questions, soulève des failles, apporte des arguments. Il propose sa vision personnelle des faits. Il s'agit là d'une approche socratique, où le premier pas vers la connaissance est d'abord d'admettre son ignorance. Avec *Full Metal Jacket*, il ne nous livrera pas le film définitif sur la guerre du Vietnam, mais au contraire il va rouvrir les débats.

Toutefois la recherche fut considérable. Il a, par exemple, demandé à divers photographes, qui couvraient le conflit à l'époque, 8 000 plaques photographiques, qui lui ont servi de guide pour habiller les décors extérieurs dans le sud de Londres ou de découvertes dans une usine désaffectée servant de studio. Il a par ailleurs découvert que le tank M-41, ayant servi au Vietnam, avait été vendu aux différents pays de l'OTAN par les Américains, afin d'épuiser leur stock après la guerre. Quatorze d'entre eux furent achetés par la Belgique (!?!). Kubrick contacte donc l'ambassade de ce pays et emprunte six de ces tanks.

Ce souci d'authenticité se double d'une recherche technique constante. Pour atteindre ce degré de réalisme, Kubrick fait figure de pionnier et de technicien inégalé. Chacun de ses films développe un aspect technique particulier et repousse les limites cinématographiques. Pour *2001*, ce furent les effets optiques spéciaux; pour *Clockwork*, le tournage extérieur, le son direct et les filtres Dolby (il fut le premier à les utiliser pour le cinéma); pour *Barry Lyndon*, l'éclairage aux bougies et les objectifs ultra-rapides Zeiss; pour *Shining*, la Steady-cam⁽⁸⁾ et le décor complet de l'Hôtel Overlook.

Barry Lyndon



À ce sujet, Kubrick fut le premier à intégrer la Steady-cam au concept visuel d'un film. Auparavant, la Steady-cam servait de gadget

(7) Alexandre Walker, *Stanley Kubrick Directs*, Harcourt Brace Tovanovich Inc., 1971, p. 46.

(8) Caméra montée sur un bras hydraulique et harnachée au corps de l'opérateur, ce qui lui permet une très grande stabilité.

Dr Strangelove



technique, aux résultats impressionnants, certes, mais qui permettait surtout d'économiser temps et argent en réalisant des plans-séquences très complexes, sans avoir recours à tout l'attirail de chariots, rails et plates-formes. Mais Kubrick pousse cette utilisation en faisant construire ses décors en fonction de cette caméra, surtout le labyrinthe de haies. L'impression de glissement et de fluidité des mouvements apporte une aura d'étrangeté qui cadre parfaitement avec ce film fantastique. La caméra devient pour ainsi dire l'oeil de l'Hôtel. Selon Garrett Brown, son inventeur, Kubrick a permis de développer bon nombre de petites améliorations techniques qui ont perfectionné le mécanisme général de la Steady-cam⁽⁹⁾.

Toutefois, la preuve la plus éloquente de son savoir-faire technique restera toujours *2001*. Même aujourd'hui, la qualité de ses trucages demeure inégalée. Kubrick fut le seul à photographier les effets spéciaux à même le négatif original, sans perte de génération. Grâce à cette technique, ces effets s'intègrent si bien à l'ensemble qu'ils rendent une impression documentaire unique, comme si l'action avait vraiment été filmée sur place, sur la Lune ou dans l'espace!

Par comparaison, si *2010* avait utilisé la même technique, le film aurait coûté dans les 60 millions et serait encore en tournage. De plus, les prédictions de *2001* se révèlent plus plausibles et précises que celles de *2010*, dans lequel les tableaux de bord du vaisseau russe ressemblent à des boîtes de « Smarties »! Et puis, comparons l'écart entre les deux films: *2001* en 1968 (33 ans dans le futur) et *2010* en 1985 (25 ans seulement).

Kubrick fut par ailleurs un des premiers à utiliser la technique vidéo pour ses films. Dès *2001*, il développe un système en circuit fermé qui lui permet de voir ce qui se passe à l'intérieur de la roue centrifugeuse (seuls les acteurs et l'équipe caméra se trouvaient à l'intérieur). Puis, à partir de *Clockwork*, il utilise la vidéo pour les répétitions. Pour trouver le petit garçon dans *Shining*, il envoie son collaborateur, Leon Vitali, avec une caméra vidéo à travers les États-Unis. Celui-ci rencontre 5 000 enfants à qui il fait passer des auditions. Kubrick visionne les enregistrements et arrête son choix sur le jeune Danny Lloyd. L'opération a duré cinq mois.

Pour *Full Metal Jacket*, Kubrick améliore le procédé. Il passe des annonces dans des journaux de grandes villes nord-américaines (dont Montréal) et demande aux candidats-acteurs de lui envoyer des auditions sur vidéo-cassettes. Il reçoit 14 000 cassettes, les visionne (?!), pour, en fin de compte, ne choisir que sept acteurs seulement. Après un an de recherches!

La réalité déformée

Paradoxalement, une fois atteint le degré d'authenticité souhaité, Kubrick cherche alors à déformer, à manipuler, à interpréter cette réalité minutieusement recréée. Il emploie diverses techniques: le zoom pour *Barry Lyndon*, le grand angulaire pour *2001* et *Shining*, la contre-plongée de *Dr Strangelove* à *Shining*, les angles de caméra insolites que l'on retrouve dans l'ensemble de son oeuvre.

Il fait également grand usage de la symétrie, dans la composition de

l'image, dans l'arrangement des décors, dans la position des acteurs et même dans la construction narrative du récit, comme dans *Clockwork* et *Barry Lyndon*. Cette symétrie confère une forme d'artificialité convenue. Souvent, il établit une séquence de façon très statique et rigoureuse, d'une symétrie figée, qu'il déstabilise ensuite par l'utilisation de mouvements de caméra à l'épaule (la plupart du temps tenue par Kubrick lui-même)⁽¹⁰⁾.

Kubrick se sert du corps humain comme d'un véhicule de distorsion privilégié. Il tire de ses comédiens des performances surréalistes et transforme leurs visages en masques caricaturaux. Ces distorsions faciales représentent la quintessence de l'émotion humaine poussée à son paroxysme. On se souviendra des mimiques de George C. Scott dans *Dr Strangelove*, de Patrick Magee dans *Clockwork*, de Leonard Rossiter dans *Barry Lyndon*.

The Shining



La plus mémorable performance demeure toutefois celle de Jack Nicholson dans *Shining*. Plusieurs critiques la considéraient exagérément folle et attribuaient ces excès aux tics de l'acteur. C'est bien mal comprendre le propos du film et le style de Kubrick, qui impose sa vision du personnage à l'acteur et réussit toujours à obtenir la performance désirée (« par la force, s'il le faut...avec un gant de velours, bien sûr », rappelle Nicholson). Dès l'instant où nous voyons Jack sur l'écran, nous savons qu'il est possédé par l'Hôtel, que quelque chose ne va pas chez cet individu: sa façon de regarder, de bouger, d'avaler, de sortir la langue. Lorsqu'il visite ses appartements avec Wendy et le gérant de l'Hôtel, il a une façon de dire « On se sent chez soi » qui donne froid dans le dos. D'ailleurs, les puristes qui reprochent tant au film de trahir le roman (par ailleurs mineur) de Stephen King devraient savoir que l'interprétation est parfaitement en accord avec le livre où, dès la première page, dès la première ligne, Jack profère des pensées plutôt malicieuses⁽¹¹⁾.

Cette stylisation de l'interprétation rejoint la représentation scénique ou théâtrale dont Kubrick fait un emploi constant dans ses films. Le visage déformé ne fait que transposer sur la chair les maquillages du théâtre Kabuki japonais ou les masques de la Commedia dell'arte italienne. Kubrick fait appel à nos atavismes culturels et touche des

Lolita



(10) Seul *The Shining* ne contient aucun mouvement à l'épaule, ce qui corrobore la théorie de la Steady-cam énoncée précédemment.

(11) « Petit com prétentieux, pensa Jack Torrance ». Tels sont les premiers mots du livre.

(9) Voir à ce propos l'article de Garrett Brown reproduit dans *Positif*, no 239, février 1981, p. 37-44.



The Shining

cordes très sensibles et profondes chez le spectateur. Aussi va-t-il jusqu'à reproduire la scène elle-même, l'origine du spectacle, dans ses films: la valse dans *Paths of Glory*, le spectacle de music-hall dans *Lolita*, l'affrontement des deux groupes de jeunes dans *Clockwork* sur la scène d'opéra désaffectée, les concerts de *Barry Lyndon* (dans un film qui est lui-même une suite de tableaux vivants), le bal des fantômes de 1920 dans *Shining*. Ou alors il utilise le masque lui-même pour *The Killing*, *Lolita* et *Clockwork*, ou les déguisements et le maquillage, comme ceux de Peter Sellers dans *Lolita* et ses multiples rôles dans *Dr Strangelove*.

La musique joue un rôle très important dans cette recherche de la représentation scénique et des atavismes culturels. La musique apporte sa propre signification culturelle à l'image, créant un contrepoint intellectuel avec l'image et accentuant la distanciation par rapport à la réalité exprimée. Kubrick excelle dans l'art de choisir la pièce musicale parfaite pour accompagner une séquence visuelle. Il la juxtapose telle quelle (le « Beau Danube bleu » dans *2001*) ou la déforme quelque peu (l'ouverture « Guillaume Tell » en accéléré dans *Clockwork* ou la « Symphonie fantastique » jouée au synthétiseur dans *Shining*).

Mais la musique atteint des domaines beaucoup plus profonds que celui de la simple perception audio-visuelle. Elle touche le subconscient et déclenche des réactions insoupçonnées. Le même phénomène s'applique à certaines images. Il existe chez Kubrick un « effet corridor » bien particulier, cette façon qu'il a de filmer des espaces fermés avec une ouverture lumineuse à l'autre bout, ou vice-versa. On peut retracer cet effet dès *The Killer's Kiss*: une ruelle fermée, un tunnel entre deux maisons débouchant sur une cour intérieure. On pense au corridor de lumière à la fin de *2001*, au labyrinthe de haies de *Shining*, à la course folle d'Alex en Super-car dans *Clockwork*. Cet effet corridor peut être inconsciemment associé à la naissance ou à la mort, selon le cas et la situation. Un enchaînement de plans comme dans *Shining* où s'ouvrent les portes d'un ascenseur laissant échapper une vague de sang, suivi du visage de Danny figé en un cri muet, ne peut que troubler le spectateur et dérouter les critiques! Consciemment ou inconsciemment. Ce qui expliquerait sans doute pourquoi Kubrick considère ses films comme des expériences non-verbales, en particulier *2001* et *Shining*, ses deux incursions dans le fantastique.

Oui, le réalisme kubrickien est bien étrange...

The Shining



La quête du récit

Pour exprimer ses préoccupations et satisfaire son besoin de création artistique, Kubrick préfère s'en remettre à l'adaptation de romans plutôt que d'écrire ses propres scénarios originaux. Cela provient de son souci de contrôle total. Il recherche avant tout une intrigue, une histoire solide avec des personnages bien définis et des idées bien développées. Lorsqu'il trouve un roman qui lui plaît, il en écrit lui-même le scénario, comme dans le cas de *Clockwork* et *Barry Lyndon*, ou il fait appel à l'auteur original ou à un spécialiste du genre traité: Nabokov (l'auteur) pour *Lolita*, Arthur C. Clarke pour *2001*, Diane Johnson (écrivain et professeur de littérature fantastique) pour *Shining*, Michael Herr pour *Full Metal Jacket*.



A Clockwork Orange

Kubrick avoue ne pas avoir de méthode systématique de lecture: « Il est assez terrifiant de penser au nombre de livres, dans le monde entier, qu'on ne lira jamais! Je pense donc que la meilleure façon de procéder, c'est de lire au hasard »⁽¹²⁾. Malgré tout, certains de ses films furent réalisés dans un contexte historique aux coïncidences troublantes. Ainsi, *Strangelove*, qui traite de la possibilité absurde d'un conflit nucléaire mondial, fut distribué quelques mois après les incidents de la Baie des Cochons et la Crise des missiles d'octobre. *2001* fut produit pendant le développement du programme Apollo et sortit sur les écrans un an avant que l'homme ne pose véritablement le pied sur la Lune, le 20 juillet 1969⁽¹³⁾. Durant le tournage de *Clockwork*, un certain B. F. Skinner publiait le livre « Beyond Freedom and Dignity », qui suggérait une forme de traitement pharmaceutique et chirurgical pour enrayer la criminalité, ce qui ressemble étrangement au traitement « Ludovico » administré à Alex et que le film (et le livre) dénoncent. Aujourd'hui, *Full Metal Jacket* se termine au moment où des films aussi diamétralement opposés que *Rambo* et *Platoon* remportent des succès publics, à quelques mois de l'« Irangate », pendant les conflits au Salvador et au Nicaragua, et devrait sortir un mois avant *Rambo III* de Stallone.

Il est certain que la sensibilité artistique de Kubrick est un facteur déterminant dans son choix des sujets, et il n'est pas surprenant de constater des coïncidences.

Il existe chez Kubrick une contradiction fondamentale qui transparaît dans tous ses films. D'une part, il est fasciné par les accomplissements de l'homme, ce qui se traduit sur film par l'ordre, la symétrie, les machines, les plans rigoureux (le vol de *The Killing*, la stratégie nucléaire de *Strangelove*), les parades militaires, *2001* (son film le plus optimiste). D'autre part, son côté rationnel et profondément pessimiste le pousse à douter de la survie de l'homme, cet être fondamentalement irrationnel, brutal et destructeur, ce qui prend la forme de masques, de combats singuliers (les duels), de mouvements de caméra à l'épaule, de violence, de défaillances des systèmes fiables, d'échecs, de destruction, *A Clockwork Orange* (son film le plus pessimiste à ce jour)⁽¹⁴⁾. Avec de telles obsessions, il ne peut que refléter les tendances sociales et humaines de son temps.

(12) Michel Ciment, « Kubrick », p. 181.

(13) Ce qui explique peut-être le succès croissant de *2001* à l'époque: le public voulait vraiment vivre l'expérience spatiale. (Le film était présenté en Cinérama, c'est-à-dire sur un écran large de 180 degrés).

(14) Certains diraient *Strangelove*, mais ce dernier est une comédie satirique et le scénario est d'une froide logique. *Clockwork* est une fable moderne.

Full Metal Jacket

Si on lit attentivement le roman de Michael Hasford, on peut y déceler certaines caractéristiques qui ont dû séduire Kubrick. D'abord, il est écrit à la première personne, le récit se déroule allègrement et comporte un caractère initiatique et mythologique, à l'instar de *Lolita*, *Clockwork Orange* et *Barry Lyndon* (le livre). Hasford y développe un langage spécifique, un argot de Marines, qui rappelle le « Nadsat » de *Clockwork* ou la terminologie militaire de *Strangelove*. On y retrouve également le ton ironique et satirique de *Strangelove*, car *Full Metal Jacket* semble revenir vers la comédie noire. Par exemple, on y décrit un sergent comme étant « un petit ogre obscène au kaki immaculé »⁽¹⁵⁾. Vous imaginez la tête de ce personnage? Kubrick l'imagine sûrement!

Le livre se veut par ailleurs une réflexion sur les films de guerre, ce qui ne peut que concerner Kubrick. Il a beaucoup travaillé sur les genres cinématographiques: film noir (*The Killing*), film de science-fiction (2001)⁽¹⁶⁾, film d'époque (*Barry Lyndon*), film d'horreur (*Shining*). Il se questionne sur les fonctions d'un genre, les intègre à son intrigue et les transcende. *Paths of Glory*, en ce sens, n'était pas vraiment un film de guerre, mais une étude sur les conflits de classes sociales en



Full Metal Jacket

temps de guerre, cette dernière faisant figure de prétexte. Il aura enfin la chance de réaliser un film de guerre véritablement contemporain avec *Full Metal Jacket*.

Et sans aucun doute retrouverons-nous ce fameux regard typiquement kubrickien, un regard fixe, défiant, scrutateur, regard qui jaillit de l'écran et transperce le spectateur, fouille au tréfonds de son esprit, un regard interrogateur...

le regard de Stanley Kubrick.

(15) *Le Merlier*, p. 12.

(16) Un jour, Kubrick envoys un télégramme à Arthur C. Clarke qui se lisait: « Essayons de faire LE film de science-fiction ultime ». Ainsi va la légende.



L'imagination... une autre source d'énergie inépuisable

L'ELECTRIFICACITÉ

Alfred Pellon, Musicien B, 1946. (photo: Le Centre de documentation Yvan Boulerice)



L'AVANT-SCÈNE

nouveaux tarifs au 1er mars 1987

abonnements

Couplé (théâtre et cinéma)	225 \$
Théâtre (20 numéros)	145 \$
Cinéma (10 numéros)	120 \$
Opéra (11 numéros)	175 \$

au numéro

Théâtre (simple)	11,50 \$
(double)	16,50 \$
Cinéma (simple)	13,50 \$
(double)	18,50 \$
Opéra (simple)	19,50 \$
(double)	27,50 \$
Ballet / Danse	21,00 \$
Musique	16,50 \$

4005, rue de Bellechasse, Montréal, Canada
H1X 1J6 — Tél.: 288-3764