

Stanley Kubrick et l'adaptation

François Primeau

Number 203, July–August 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49016ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Primeau, F. (1999). Stanley Kubrick et l'adaptation. *Séquences*, (203), 27–32.

Stanley Kubrick

et l'adaptation



Dr. Strangelove – Une satire féroce et freudienne sur la Guerre Froide

Le dévoreur de livres

Quiconque s'intéresse à l'adaptation cinématographique sait que les films de Stanley Kubrick représentent l'exemple parfait de ce processus ardu et risqué. Sur un corpus de treize films, incluant son tout dernier *Eyes Wide Shut*, deux seulement proviennent de scénarios originaux (les deux premiers, *Fear and Desire*, 1953 et *Killer's Kiss*, 1955), tan-

dis que tous les autres ont des antécédents littéraires plus ou moins connus du grand public. Pas difficile, donc, d'imaginer l'importance de la littérature, du langage et de l'imagination, dans la vie et dans l'œuvre de ce génie, qui vient de nous quitter il y a à peine quelques mois. Étrange que la plupart de ses films soient des *expériences non-verbales*, comme il le disait si bien lui-même.

Étrange mais pas étonnant, si l'on considère la nature paradoxale de l'artiste visionnaire qui nous a donné des films aussi complexes et novateurs que *2001, A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange* et *Barry Lyndon*, pour n'en nommer que quelques-uns. Avec la mort de Stanley Kubrick, c'est tout un pan de l'histoire du cinéma qui s'engouffre soudainement dans le néant.



A Clockwork Orange – Alex, dans l'arène de sa conscience

En ce qui concerne l'évaluation post-mortem de la contribution de Kubrick au monde du cinéma, nous ne pourrions ici que partiellement illustrer son importance en retraçant les romans, souvent audacieux, qu'il a choisis d'adapter pour le grand écran.

The Killing (1956), une histoire de cambriolage loupé, tirée du roman populaire de Lionel White *Clean Break*, constitue pour Kubrick la première excursion dans le domaine de l'adaptation cinématographique. Il y apprend, entre autres, à manipuler les structures de temps et d'espace par rapport au récit et à la voix off. Le film, qui tend à épurer l'esthétique du film noir et celle du cinéma européen d'après-guerre, connaîtra certains succès locaux (en particulier à Manhattan) et finira par attirer l'attention de la M.G.M. qui va lui offrir de financer son projet suivant, une adaptation de *Brûlant secret* de l'auteur viennois Stephan Zweig. Ce projet n'aura pas de suite et amènera le cinéaste, l'année suivante, à adapter un roman controversé d'Humphrey Cobb, qui deviendra

Paths of Glory. Banni en France depuis sa sortie en 1957, ce troisième long métrage (officiel) de Kubrick soulève des questions délicates sur certaines actions du gouvernement français contre sa propre armée pendant la guerre 1914-1918. Tout jeune scénariste à l'époque, Kubrick s'approprie les soldats du roman à des fins pacifistes, et nous donne son premier morceau de bravoure, tant du point de vue technique que formel (compositions symétriques et profondeur de champ, virtuosité des mouvements de caméra, décors baroques réalistes, montage associatif contrôlé), qu'au niveau de son traitement du sujet historique (politique d'une gauche modérée, refus du compromis idéologique, vision lucide des comportements humains, etc.). Personnage secondaire chez Cobb, le colonel Dax (Kirk Douglas en pleine forme) devient, dans la version du film, le véhicule moral de l'intrigue: l'homme libéral défendant trois soldats condamnés à mort, victimes d'un jeu de pouvoir entre militaires séniles, antipathiques et intransigeants. *Paths*

of *Glory* inscrira Kubrick au rang des joueurs importants au sein du nouveau cinéma émergent à la fin des années 50 aux États-Unis.

Puis, après avoir abandonné l'écriture de *One-Eyed Jacks* avec Marlon Brando (qui réalise lui-même le film en 1961), Kubrick goûte à la médecine hollywoodienne en acceptant de remplacer Anthony Mann sur la fresque *Spartacus* (1960). Adaptation d'un roman d'Howard Fast par Dalton Trumbo et Kirk Douglas (avec un apport — très minime — du réalisateur au niveau logistique, ainsi que pour la conclusion du film), le réalisateur a toujours renié cette production. D'ailleurs, iconoclaste déjà à l'époque, Kubrick ne tolère pas d'avoir les producteurs (dont Douglas) sur le dos, et décide de s'exiler en Angleterre où il finira d'ailleurs ses jours.

Je marchais toujours derrière Mrs. Haze quand, au-delà de la salle à manger, jaillit soudain une explosion de verdure — « la piazza! » chanta mon guide, et subitement, au dépourvu, une longue vague bleue roula sous mon cœur et là, à demi nue sur une natte inondée de soleil, s'agenouillant et pivotant sur ses jarrets, je vis mon amour de la Riviera qui m'observait par-dessus ses lunettes noires¹.

Entre le mot et l'image: le concept

Un Kubrick indépendant (mais toujours financé par un studio américain) décide, deux ans plus tard, de tirer un film de *Lolita* (1962), le chef-d'œuvre incontesté de l'écrivain russe Vladimir Nabokov. Ce dernier en fait une adaptation de six cents pages qu'il remet à un Kubrick perplexe. Après maintes discussions entre les deux artistes, le réalisateur-scénariste décide de retourner au roman et de réécrire un scénario plus concis de deux cents vingt pages. Notons d'abord que *Lolita* représente un point tournant dans la carrière du cinéaste. Et, plus spécifiquement, dans sa profession d'adaptateur pour le cinéma puisque, de la source littéraire, il réussit à en garder l'essence tout en y apposant sa signature,

en personnalisant le texte original. À l'instar de Nabokov, Kubrick parvient à nous faire plonger dans l'univers de la concupiscence en recréant la subjectivité du personnage principal, Humbert Humbert (James Mason, dans un de ses meilleurs rôles). Toutefois, il se donne carte blanche pour reconstruire l'histoire en flashback et, surtout, pour développer un personnage tertiaire du roman, Quilty (Peter Sellers), qu'il utilise sporadiquement dans le film comme *comic relief*. Mais Quilty, c'est aussi la présence omnipotente du film, celui qui en sait plus que tout le monde, la figure machiavélique qui observe, et parfois manigance, les déboires du protagoniste. À travers ce personnage, nous assistons à la

naissance d'un système narratif et stylistique complexe, propre au cinéaste. Un système dialectique qui joue en alternance sur la subjectivité et l'objectivité filmique (un procédé qui atteindra son zénith avec *A Clockwork Orange*, dix ans plus tard).

Enfin, après avoir vu la version d'Adrian Lyne l'an dernier, nous pouvons sérieusement affirmer que celle de Kubrick profite beaucoup plus qu'elle ne souffre des codes de censure de l'époque. Nabokov décrivait de manière plus explicite la relation entre Humbert et la nymphette, sur quoi Lyne a tenté de capitaliser dans sa version. Kubrick pour sa part, est forcé de filtrer l'atmosphère érotique (ou pornographique) du roman par une cir-

convolution de l'essence thématique (à travers des sous-entendus au niveau des dialogues, une utilisation contrôlée du non-dit et du non-montré, etc.). En fin de compte, le film s'en porte mieux, car, contrairement à celui de Lyne, il sait au moins mettre à l'œuvre l'imagination du spectateur. En bout de ligne, le *Lolita* de Stanley Kubrick annonce les grands thèmes de son œuvre: le masque et les jeux sociaux, les aléas de la vie et l'ironie de la mort, la raison, la passion. Il demeure sans équivoque un des grands moments cinématographiques des années 60. La quintessence d'un Kubrick à la fois intimiste, acerbe et profondément touchant.

Pour son projet suivant, le cinéaste se tourne vers le roman catastrophe *Red Alert*, qu'il adapte avec l'auteur Peter George, et le scénariste Terry Southern. Le résultat sera *Dr. Strangelove, or How I Learned to Love the Bomb and Stop Worrying* (1963), une farce politique désopilante, réalisée au paroxysme de la Guerre Froide. Étant donné l'absurde du sujet en question, c'est-à-dire l'éventualité d'un conflit nucléaire entre les Russes et les Américains, Kubrick opte pour la dérision et transforme le tout en comédie noire sur les conflits idéologiques de l'époque. La trame du roman n'agit plus qu'en tant que prétexte narratif, puisque Kubrick s'amuse à créer une satire féroce de Freud où bombardiers copuleront dans les airs et où militaires et scientifiques dégénérés feront sauter la planète dans une série d'explosions pour le moins *orgasmiques*. La facture de *Dr. Strangelove* annonce aussi le talent du réalisateur pour le montage parallèle, la maîtrise de l'ensemble du processus artistique et l'utilisation d'archétypes au cinéma. Dans un rôle triple, celui du Président des États-Unis, du Capitaine Mandrake et du docteur en question, Peter Sellers démontre au spectateur la diversité de son talent (qui culminera avec l'étonnant *Being There*, sorti peu avant sa mort en 1980), alors que Sterling Hayden, George C. Scott et Slim Pickens nous donnent tous au moins une figure américaine mythique à reconnaître (du général Custer à MacArthur).

Un autre exemple du génie de Kubrick en tant qu'adaptateur nous projette de *Dr. Strangelove* vers 2001, *A Space Odyssey*



2001, *A Space Odyssey* – Une forme de transcendance de l'humanité



Lolita - L'univers de la concupiscence

(1968), un film révolutionnaire que plusieurs considèrent comme son chef-d'œuvre. Là où le premier film se termine par l'anéantissement de la civilisation humaine, le second débute à l'aube de l'humanité, sur une Terre désertique, avant que l'homme ne soit complètement bipède et qu'il ne devienne carnivore. Le lien conceptuel entre la fin et le début de ces deux films permet de comprendre la grande thématique parcourant l'œuvre et la vision kubrickienne du monde. En effet, l'artiste semble clairement indiquer qu'en ce qui concerne l'humanité, *plus ça change plus c'est pareil...* Et encore, strictement dans une perspective futuriste hypothétique, l'homme pourrait bien, à son tour, répondre au titre de *chainon manquant* de l'évolution humaine.

Dès 1964, Kubrick collabore avec l'auteur de science-fiction Arthur C. Clarke à une adaptation de sa nouvelle *The Sentinel*, publiée en 1951. Extrapolant des théories métaphysiques à partir d'une prémisse fort simple, celle de la rencontre de l'humanité avec une entité extraterrestre (représentée de manière

abstraite par le célèbre monolithe noir), les scénaristes construiront un récit linéaire où l'image, le son, l'absence de son et la musique l'emportent sur les discussions pseudo-scientifiques et les effets gratuits qui, jusque-là, avaient principalement constitué la science-fiction au cinéma (à quelques exceptions près). Kubrick nous offre un poème cinématographique avec son *2001, A Space Odyssey*, un voyage au-delà de l'infini, parcourant le trajet de l'Homme à travers des millions d'années, de l'ère paléolithique à une forme de transcendance de l'humanité. Tout cinéophile sait que *2001* est, en définitive, bien plus qu'un simple film de science-fiction. Il est une réflexion existentielle intense sur la relation de l'humanité avec le cosmos, avec Dieu (en tant que concept métaphysique). La sortie du film coïncide avec l'émergence de la conscience collective à l'ère psychédélique, lui attribuant automatiquement un statut de culte. L'année suivante, les Américains marcheront sur la Lune.

Pour sa part, Kubrick décide de revenir sur Terre et d'adapter le roman d'Arthur Sch-

nitzler, *Rien qu'un rêve*. Un projet qui, tout comme son Napoléon, ne voit pas le jour pour des raisons inconnues, mais qu'il nous laisse inachevé.

Ils en faisaient un vrai pouding du viokcho veck, y allant crac crac crac à pleines châtaignes des roukes, lui arrachant ses platusques et le terminant en shootant dans son plott nagoï (étalé tout rouge de krovvi dans la boue grassou du caniveau), et puis ils se taillaient super-zoom. Ensuite il y avait un gros plan sur le gulliver du viokcho veck dérouillé, et le krovvi ruisselait rouge en beauté. Marrant, comme les couleurs du monde genre réel n'ont vraiment l'air réel que quand on les reluque sur l'écran.²

Pour le dernier volet de sa *trilogie futuriste*, le maître enchaîne, pour la première fois en solo, avec l'adaptation du roman subversif d'Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (1971), sans conteste sa plus réussie à ce jour. Ici, le verbe se fait chair, comme on pourrait le dire dans les cercles œcuméniques. Renouvelant avec les tactiques auxquelles il avait eu recours pour adapter *Lolita*, Kubrick parvient à traduire de façon quasi littérale la prose éclatée de Burgess en recréant l'univers intérieur du personnage principal, avec l'aide des techniques propres au cinéma (validant peut-être ainsi la notion de *caméra-stylo* proposée par Alexandre Astruc quelques décennies plus tôt). Quiconque a lu le roman sait bien que la narration est exécutée avec *charme* par l'Humble Narrateur, Alex DeLarge (Malcolm McDowell dans le film), à la première personne du singulier. Kubrick évite les techniques conventionnelles de caméra subjective (comme dans *The Lady in the Lake*, de Robert Montgomery par exemple) et utilise plutôt le commentaire en voix off d'Alex, de manière à soutenir ou à contredire ce qu'on voit sur la bande image. À la fois, il pousse à l'extrême les possibilités du

langage cinématographique afin d'en reproduire l'univers halluciné, un univers baignant dans la neuvième de Beethoven et teinté par la consommation de *moloko synthémesc*. Les perspectives et les angles distordus, la caméra à l'épaule venant détruire l'ordre symétrique du cadre établi par des plans fixes, les ralentis, les accélérés, le montage fracassant d'images subjectives, les éclairages expressionnistes menaçants et la musique austère des synthétiseurs de Walter/Wendy Carlos, nous informent visuellement et auditivement des sentiments d'Alex tout au long du récit filmique. Nous sommes, malgré nous, dans l'arène de sa conscience, à l'intérieur de son *gulliver*, comme si nous lisions le livre. De surcroît, et pour revenir brièvement sur la dichotomie subjectivité/objectivité, Kubrick ajoute un élément de théâtralité qui a pour effet contraire de distancier le spectateur des actes immoraux de la bande des Droogs (décors rococos, costumes et maquillages carnavalesques, interprétation excessive, le spectacle de la violence et du sexe, etc.), ce qui est tout à fait en accord avec le caractère moderne et auto-réflexif de l'écriture de Burgess. Une écriture au style à la fois provocateur, ironique, agressif et fascinant.

Comme les mouvements du cœur, Kubrick nous surprend quatre années plus tard avec *Barry Lyndon* (1975), une œuvre se tenant dans le spectre opposé de son précurseur. Un film complètement dépourvu de sexe et de violence explicite (tout est intériorisé), une fable baroque au rythme lent, inspirée d'une fiction du XIX^e siècle, *Les Mémoires de Barry Lyndon*. Ce livre peu connu de l'auteur satirique William Makepeace Thackeray trace l'ascension et la déchéance de Redmond Barry (Ryan O'Neal), un Irlandais opportuniste, au sein de la bourgeoisie européenne du XVIII^e siècle. Une société des lumières certes, mais néanmoins de façades selon Thackeray, que le réalisateur utilisera comme toile de fond afin de commenter l'hédonisme de son époque (les années 70). Comme Burgess, Thackeray écrit à la première personne du singulier, et à peu près tout ce que nous connaissons de ce monde lointain provient des renseignements fournis par le personnage de Redmond Barry. Kubrick y va d'un commentaire objectif à la



The Shining — Brillante métaphore de la confusion psychologique

troisième personne et décide, au niveau visuel, de traiter le sujet hautement émotionnel à travers sa plastique (costumes et décors somptueux, photographie ressemblant à des peintures romantiques allemandes, utilisation constante du zoom out dévoilant la petitesse des personnages dans leur dimension cosmique, performance biomécanique des acteurs les apparentant à ces statues dans les jardins anglais, etc.), conférant au film une certaine froideur, une distanciation sensiblement brechtienne, que plusieurs interpréteront faussement à l'époque comme un excès de misanthropie de la part de l'artiste. (Une critique à laquelle *Eyes Wide Shut*, étant donné son sujet, n'échappera sûrement pas). Somme toute, *Barry Lyndon* demeure le film le plus incompris de l'œuvre de Kubrick. Une fresque unique en son genre, un chef-d'œuvre cinématographique soulevant nombre de questions, tant sur la condi-

tion humaine que sur la fonction de l'art dans la société de consommation, sur lesquelles rumineront critiques et analystes, nous l'espérons bien, au-delà du prochain millénaire.

«We'll meet again, don't know where, don't know when...»

Au cours des vingt-trois années qui suivront, Stanley Kubrick nous offrira seulement deux autres films, moments de cinéma inoubliables, tant par leur violence et leur cruauté que par leur cynisme grinçant. En 1979, *The Shining* nous présente Jack Nicholson dans le rôle d'un écrivain frustré qui accepte de tenir la conciergerie d'un hôtel du Colorado vide pendant l'hiver, un père de famille sombrant peu à peu dans la folie, qui en vient à vouloir tuer sa femme (Shelley Duvall) et son petit garçon (Danny Lloyd). Ce film parvient, contre toute attente, à alterner les conventions du

genre d'horreur et celles du fantastique de façon similaire au roman de Stephen King duquel il fut adapté. Mais, contrairement à King qui a tendance à tout décrire et à tout donner au lecteur sans effort, la version qu'en tire le film permet au spectateur d'imaginer l'horreur en l'incluant dans l'action et, simultanément, de le maintenir détaché en lui faisant survoler les corridors hantés de l'hôtel Overlook, comme le ferait un fantôme par exemple (le travail de la *steadycam* mériterait un dossier à lui tout seul). D'un côté, King a recours au *deus ex machina* en faisant exploser de manière prévisible la chaudière de l'hôtel à la conclusion du roman. De l'autre, Kubrick nous laisse cette merveilleuse création qu'est le labyrinthe, brillante métaphore de la confusion psychologique de Jack, et lieu physique où celui-ci chassera son petit garçon avec une hache pour finalement y mourir gelé. *The Shining* connaîtra un succès considérable à sa sortie, puisque avec ce genre (considéré comme peu recommandable pour une certaine élite), Kubrick réussit à rejoindre

un vaste public populaire plus enthousiaste comme il n'a jamais vraiment réussi à le faire tout à fait avec ses films précédents.

Huit années plus tard, Kubrick nous revient avec un autre pamphlet anti-militariste comme lui seul sait en faire. *Full Metal Jacket* (1987), adapté librement de deux courts livres, *Putain de mort*, de Michael Herr et *Le Merdier*, de Gustav Hasford (l'un correspondant de guerre et l'autre combattant au Viêt-Nam), nous fait vivre, dans sa première partie, le lavage de cerveau d'un groupe de Marines à Parris Island; dans la deuxième, il dépeint l'horreur du combat sur le terrain, vu à travers les yeux du soldat-journaliste Joker (Matthew Modine). *Full Metal Jacket* se distancie de ses sources littéraires pour opérer à un niveau allégorique. Le Viêt-Nam devient un terrain-vague abstrait (Kubrick a d'ailleurs recréé la jungle du sud asiatique en banlieue de Londres), où les corps sans âme des grognards serviront de chair à canon servant les intérêts du gouvernement américain. Encore une fois, il s'agit d'une exploration

des abîmes de l'humanité, frôlant, à certains moments, la satire (en particulier dans la première partie avec R. Lee Ermey et, à la fin, lorsque nous découvrons que le *sniper*, le tireur embusqué, est en fait une jeune vietnamienne). La combinaison forme classique/forme expérimentale se trouvant au cœur de la plupart des films de Stanley Kubrick (ce que certains critiques n'auront d'ailleurs jamais compris) sera un des plus grands cadeaux que le cinéaste aura laissé au cinéma en tant que forme d'expression artistique.

Notons, en conclusion, deux traits caractéristiques principaux de l'adaptation kubrickienne au cinéma. D'abord, celle-ci a tendance à mettre l'emphase sur un seul personnage du roman adapté, et c'est habituellement à travers ses yeux que nous vivons l'histoire (ces préoccupations envers l'individu et sa vision font de Kubrick un artiste moderne). Paradoxalement, sa caméra bascule souvent vers l'objectivité, devenant regard analytique, presque clinique, sur les actions et les situations. Et c'est généralement cette dualité inhérente au style de Kubrick qui crée un malaise chez le spectateur moins attentif. Dans un deuxième temps, Kubrick l'adaptateur s'approprie la source littéraire pour la transformer à sa guise, pour ses propres intérêts artistiques, mais plus souvent qu'autrement (en particulier avec *Lolita*, *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon* et *The Shining*), il demeure fidèle au thème principal de l'œuvre originale. Espérons qu'avec *Eyes Wide Shut*, adaptation de Schnitzler, le vieux philosophe reclus du cinéma nous aura laissé un autre portrait du monde contemporain. Un portrait sur lequel nous pourrions réfléchir pendant plusieurs années à venir. **S**

François Primeau



Full Metal Jacket – Le Viêt-Nam, un terrain vague abstrait

1. *Lolita* de Vladimir Nabokov, Éditions Gallimard, 1959, p. 59.

2. *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess, Éditions Robert Laffont, S.A., 1972, p.182.