

## Stanley Kubrick ou l'épilogue inachevé

Jean-Philippe Gravel

Volume 20, numéro 2, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33285ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Gravel, J.-P. (2002). Stanley Kubrick ou l'épilogue inachevé. *Ciné-Bulles*, 20(2), 14-16.

# Stanley Kubrick

PAR JEAN-PHILIPPE GRAVEL

## ou l'épilogue inachevé

La mort de Stanley Kubrick le 7 mars 1999 aura été pour moi un bouleversement. Il paraissait si évident que Kubrick faisait partie de cette rare catégorie d'artistes qui ne s'était pas contenté d'observer le monde dans lequel il vivait mais qui avait aussi, et radicalement, «contribué» à le définir, que, selon moi, un monde sans ses films me semblait plus impensable qu'un monde sans Dieu, du moment où je n'ai jamais pu penser la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sans sa version «transsexualisée» par les synthés Tempi de Walter/Wendy Carlos, la jeunesse délinquante sans les droogs de *A Clockwork Orange*, la conquête de l'espace et l'art contemporain sans la musique des sphères et des formes qui berce *2001: A Space Odyssey*, ou la menace atomique et la guerre moderne sans *Dr. Strangelove*, *Paths of Glory* et *Full Metal Jacket*.

Cette démarche m'invitait bien plus à revêtir l'homme Kubrick de la défroque du philosophe ou de l'inventeur, que de celle, prométhéenne à l'instar d'un Fassbinder ou d'un Rimbaud, de l'artiste dont l'existence aurait brûlé de la même incandescence que son œuvre. Le cheminement professionnel de Kubrick, auquel Martin Scorsese rend hommage en disant, dans son *Personnal Journey Through American Movies*, «nous sommes tous quelque part les enfants de Griffiths et de Kubrick», représentait peut-être un cas exemplaire d'intégrité, mais force est d'admettre qu'avec Kubrick, comme pour la plupart d'entre nous, sa vie intellectuelle et fantasmatique s'avérait plus intense

que son existence rangée d'homme de famille. Et Kubrick, par ailleurs, ne boudait pas complètement la presse; accompagnant par exemple la sortie de *Full Metal Jacket*, il accordait une entrevue à Tim Cahill (du *Rolling Stone*) où, entre autres choses, il disait apprécier le visionnement d'une bonne partie de football, fût-elle vieille de cinq ans.

Les faits divers de la vie personnelle de Kubrick pouvaient compter pour peu auprès de ceux qui recevaient ses films comme des cadeaux: ils savaient qu'ils avaient été conçus pour prendre un sens personnel dans «leur» vie plutôt que dans la sienne, et il n'était pas question de se demander si Kubrick avait fréquenté des prostituées ou les clubs échangistes pour préparer *Eyes Wide Shut*. Non, les questions qu'on pouvait, pertinemment du moins, poser à l'œuvre et à sa gestation restaient dans le registre d'une démarche intellectuelle, dont l'exceptionnel souci d'exhaustivité et de précision conceptuelle — combien de cinéastes peuvent-ils se targuer d'avoir épuisé et compris des centaines de livres sur l'aéronautique pour la préparation d'un film comme *Dr. Strangelove* ou *2001: A Space Odyssey*? — aspirait avant tout à une certaine rationalité. La transformation du personnage de Wendy en hystérique insupportable (Shelley Duvall dans *The Shining*) par rapport au roman de Stephen King demeure un cas d'espèce: «Stephen King [décrivait] son personnage comme une femme plutôt séduisante et beaucoup plus sûre d'elle. Donc dans le roman on se demande pourquoi elle reste avec lui. Shelley, au contraire, était exactement le genre de femme à rester avec lui pour la vie»<sup>1</sup>, d'expliquer Kubrick, avant d'ajouter, dans un singulier tour d'esprit, que *The Shining* devait être un film optimiste puisque toutes les œuvres qui supposent à l'homme une existence après la mort sont porteuses d'un certain espoir.

Reconnaître à Kubrick le caractère profondément rationnel de sa démarche (même dans son goût du paradoxe), c'était par contre oublier ce que toute célébrité attise de curiosités malsaines dans les médias. La vie de Stanley Kubrick n'échappa donc point à la spéculation, d'autant plus exacerbée qu'il se dispensait très bien de répondre à ses rumeurs. En ouvrant les portes de la villa familiale aux journalistes



Stanley Kubrick dirige Peter Sellers dans *Dr. Strangelove*

1. CIMENT, Michel, *Stanley Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 1987, coll. Ramsay-Poche Cinéma, (avant-dernière édition), p. 189.





de *Studio* et de *Sight & Sound*, en fondant des sites Internet où il se charge personnellement de dissiper les rumeurs en réponse aux questions des internautes, en invitant, enfin, une horde de collaborateurs à figurer dans un documentaire commémoratif et déférent, c'est bien à une sorte de campagne d'assainissement public que s'adonne le «trust familial Kubrick». Or, qui dit «discours officiel» énonce aussi l'approche généralement réservée, une manière de ne jamais en dire trop, qu'il y a derrière l'apparente volonté dudit «trust» à entrouvrir ses archives...

Pourtant, force est de constater qu'il n'y a pas là vraiment matière à clairoonner un changement radical dans la situation. C'est plutôt de continuité qu'il s'agit, du moment où c'est d'une même réserve qu'il fallait se contenter du vivant de Kubrick. À l'époque, c'était déjà une vérité de La Palice que «parler de Kubrick» signifiât qu'on fasse parler de lui par les autres. Le documentariste anglais Paul Joyce s'y était déjà livré dans un documentaire paru sans l'aval du cinéaste (*The Invisible Man*), puis avec celui de sa famille après sa mort (*Eyes Wide Shut: the Last Movie*). Entre ces deux documentaires et celui de Jan Harlan, les ressemblances sont fortes: même suite de commentateurs haut placés et de collaborateurs, d'anecdotes relativement polies, d'observations, de propos sur l'œuvre et d'occasionnels griefs rarement spectaculaires, et même volonté d'atténuer un portrait démesuré par la presse. Kubrick, simple mortel: y croirez-vous, à la fin?

Autant dire que la très large palette des intervenants que *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* étale n'en forme pas moins la trame assez classique d'un documentaire essen-

tiellement didactique, structuré en «survol de carrière», qui passe méthodiquement d'un film au suivant, avant de tirer sa révérence sur la sortie d'*Eyes Wide Shut* et le vide que la mort de Kubrick a laissé en nous. Si l'on connaît déjà l'accueil que connurent ses films en leurs temps et les étapes et hauts faits de la carrière de l'homme, le plaisir du film vient surtout de quelques documents périphériques: vision très comique de Kubrick faisant, à huit ans, le clown avec sa sœur cadette; images d'un Kubrick rigolant avec Jack Nicholson en visionnant des rushes de *The Shining*, où figure une Shelley Duvall terrorisée. C'est à la fois peu et beaucoup, car cela nous ramène au fait que se pencher sur ce que Kubrick a produit de plus marquant invite tout simplement à se pencher sur son œuvre.

Or, c'est justement du côté d'une possible incursion dans l'intimité de l'œuvre que *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* nous laisse sur notre faim. Les chefs-d'œuvre ne naissent pas du jour au lendemain, c'est entendu, mais les films de Kubrick, dans le documentaire de Harlan, gardent l'aspect monadique d'une œuvre qui semble avoir été pondue, dès ses premiers balbutiements, dans sa forme définitive. Or, la gestation créative des films de Kubrick était tout autre. Une incursion sur l'excellent et très bien documenté «Kubrick Site» sur Internet<sup>2</sup> est d'ailleurs là pour nous donner un autre son de cloche: lisant une version antérieure — datée de 1965! — du scénario de **2001: A Space Odyssey**, nous découvrons alors le texte d'un film bardé d'explications en voix *off*, s'abandonnant sans doute aux pires penchants du piètre écrivain qu'est Arthur C. Clarke. Pour **Full Metal Jacket**, nous découvrons aussi un scénario dont la partie centrale s'avérait plus solide et plus cruelle que celle du film original, mais dont la finale se révélait également terriblement mélodramatique (les parents de Joker venant, en larmes, poser des fleurs sur la tombe de «Joker» [Matthew Modine]). À l'arrivée, **2001: A Space Odyssey** demeure une «expérience non verbale» et peu verbeuse, et Joker survivra au Viêt-Nam de **Full Metal Jacket**, mais on sent derrière le résultat fortement épuré de ces films une voûte remplie de scènes, tournées ou pas, que Kubrick n'aura pas retenues et n'aura pas voulu montrer, nous dispensant de réfléchir sur le processus d'élaguement si caractéristique à la gestation de ses films.

Film disponible en DVD en complément de la réédition de sept de ses films, le bref passage de *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* au cinéma n'arrivait peut-être pas par hasard — on peut rêver — au même instant où Sony Music faisait paraître l'un de ces boîtiers de l'édition définitive de l'œuvre de Miles Davis (*The In a Silent Way Sessions*), éditant l'intégralité des pièces et des prises, comme elle l'avait fait pour les collaborations du musicien avec Gil Evans ou pour les sessions d'enregistrement qui allaient aboutir à ce manifeste du jazz-fusion qu'allait être *Bitches*

*«On juge plus facilement ce qu'un artiste fait que ce qu'il est — ou plus exactement, [...] ce qu'il est — et ce qu'on sait de lui — s'interpose défavorablement entre la projection de son travail et ceux qui auront à le juger.»*  
(TRUFFAUT, François, «À quoi rêvent les critiques?», *les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, coll. Champs Contre-Champs, p. 22)

2. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/>



**Brew.** Le résultat, pour le mélomane, est fascinant par l'incursion qu'il offre dans la préparation intime des albums qui allaient devenir des phares indispensables dans l'histoire du jazz. Et, après tout, la trajectoire de Stanley Kubrick au cinéma a quelque chose d'équivalent à celle de Miles Davis en musique: tous deux ayant été animés par une même volonté de se renouveler constamment, de ne jamais regarder en arrière, de réinventer, aussi, des genres préétablis, et pendant que Kubrick préparait un «film en costumes» admirablement minimaliste (**Barry Lyndon**), Davis préparait le brouet d'un funk mêlant les textures grasses de **Sly & the Family Stone** aux nouilles électroniques de Karlheinz Stockhausen dans des albums dont on commence à peine de mesurer l'influence (**Get Up With It, On the Corner**).

Or, tandis que ces rééditions CD de Miles Davis étalent généreusement le contenu inédit de ses voûtes expérimentales, les films de Stanley Kubrick demeurent fixés dans la forme qu'il leur a donnée. Cet état immuable des choses, s'ils témoignent de la grande fermeté de la volonté artistique de Stanley Kubrick à faire des films qui puissent s'assumer en toute autonomie, nous fait regretter pourtant l'interactivité que permettrait une incursion dans les voûtes de sa création. On le sait, Kubrick était un cinéaste total; c'était un scénariste, un directeur de la photographie, un concepteur d'effets spéciaux, un chercheur: chacune de ces facettes se complétaient dans son œuvre, et pourtant, c'est encore le monteur qui avait préséance sur les autres. N'est-ce pas lui qui dira, justement: «Lorsque je monte, je ne m'intéresse qu'à cette question: "Est-ce bon ou mauvais?", "Est-ce nécessaire?", "Est-ce que je peux me débarrasser de cette scène?", "Est-ce que cela fonctionne?". Mon identité change en celle d'un monteur. Aussi je ne me préoccupe jamais de la difficulté que le tournage de telle ou telle scène a entraîné, combien elle a coûté, et ainsi de suite. Je regarde le matériel avec des yeux complètement différents et je ne me soucie jamais d'en perdre. Je coupe tout jusqu'à l'os. Quand vous tournez, vous voulez vous assurer de ne rien rater et vous surveillez vos arrières autant que possible. Quand vous montez, vous voulez vous débarrasser de tout ce qui n'est pas essentiel<sup>3</sup>.» N'est-ce pas cruel que quelque part les films de Kubrick aient tous été soumis au couperet sévère d'un monteur janséniste?

Pourtant, sachant que la mort de Kubrick a mis un terme à sa production cinématographique, la seule chose qu'il nous reste est encore l'espoir, bien mince pourtant, de visionner ces scènes pour ce qu'elles sont — des chutes qui ne firent pas leur chemin jusqu'au produit fini — et de recomposer un «film imaginaire» à partir de ces fragments de travail. Ne serait-ce, justement, pour prendre le pouls du portrait de cet homme qui — sa famille même le dit — ne cessait jamais de s'interroger, de se mettre en question.



Un monteur janséniste?

L'incursion intime que ces documents permettent, la DVD l'a par ailleurs encouragée puisque l'abondance d'éditions de *director's cuts* avec scènes ajoutées, et prises ratées en boni sans compter les versions commentées par les cinéastes eux-mêmes joue cette carte de *l'insight* créatif, ce qui permet à bien des cinéastes de se comporter en génies méconnus et censurés. Or, si les films de Kevin Smith peuvent jouir d'un tel privilège, les films de Kubrick demeurent peut-être parmi les «seuls» à vraiment le mériter.

Bien sûr, ce désir va à l'encontre des volontés de l'homme; Kubrick, assumant la version finale de ses films, et plus enclin à couper des scènes après leur sortie qu'à en ajouter, prêt parfois à racler les «os» pour qu'il n'en reste que la moelle, aura donc imposé un vœu de silence sur leur gestation que leurs héritiers respectent avec autorité. Aussi, c'est le portrait de Kubrick en tant qu'artiste au travail qui risque de rester, pour longtemps, secret. Mais si ces voûtes s'ouvraient un jour, si un jour ces archives entraient dans le domaine public, quelle passionnante leçon de cinéma, chers lecteurs, pourrions-nous nous offrir... ■

«Une fois, [Kubrick] m'a demandé de l'aider: pour **The Shining**. Il voulait tourner une séquence où Jack découvrirait un album près de la chaudière dans le sous-sol de l'hôtel Overlook. C'est là, en lisant les coupures de journaux relatant les événements horribles qui avaient eu lieu dans l'hôtel depuis plus de 50 ans, qu'il comprenait qu'un sort avait été jeté sur l'Overlook. Kubrick m'a demandé d'écrire ces articles dans le style des faits divers [...]. Quelques jours plus tard, j'ai découvert à ma porte une énorme lectrice de microfilms et, le lendemain, deux caisses de documents en microfilms, c'étaient les premières pages ainsi que les pages intérieures du **Denver Post** et du **Rocky Mountain News**, depuis 1900 jusqu'à environ 1955, pour qu'elles me servent d'exemples! Pendant trois mois, j'ai visionné tous ces articles pour écrire une soixantaine de papiers [...]. Je les ai remis à Stanley [...] et il m'a dit que c'était presque cela jusqu'à ce [qu'il] m'annonce avoir abandonné l'idée. [...] La vérité, je l'ai découverte dans le journal de travail de Diane Johnson qu'elle a confié à l'Université d'Austin, Texas. Kubrick voulait que Jack, en lisant l'album, y découvre la matière de son grand livre consacré à l'histoire maudite de l'Amérique. Si vous regardez attentivement des scènes dans **The Shining** où Jack tape à la machine, vous verrez à sa droite un album dont il n'est fait aucune référence dans le film. C'était la découverte par Jack qu'il n'arrivait pas à transformer en fiction l'histoire passée de l'Overlook, qui le rendait fou. Je me suis rendu compte alors, pendant la préparation de ce film, qu'il y a eu comme un dérapage qui explique que **The Shining** est une de ses œuvres les moins accomplies. Kubrick a payé cher les droits du roman de Stephen King et a cru devoir satisfaire le club de ses admirateurs en en faisant un film d'horreur. Mais, en travaillant sur l'adaptation, il a eu le sentiment — à la suite de je ne sais quelle intuition personnelle — que la véritable histoire était celle d'un écrivain, victime d'un blocage, qui devient fou et veut tuer sa famille. Il a essayé ensuite de combiner les deux histoires sans y parvenir vraiment.» (CIMENT, Michel, «Une recherche de l'inaffabilité», entretien avec Alexander Walker, **Positif**, n° 464, octobre 1999, p. 38-39)

3. STRICK, Philip et HOUSTON, Penelope, «Interview With Stanley Kubrick Regarding **A Clockwork Orange**», **Signt & Sound**, printemps 1972.