

## Stanley Kubrick, l'exposition



Full Metal Jacket (GB/USA 1987) © Warner Bros. Entertainment Inc.

« Toute œuvre d'art réalisée dans les règles induit un aller-retour permanent entre sa conception et son exécution, puisque son intention originelle est constamment modifiée à mesure que l'artiste essaie de la réaliser objectivement. »

Stanley Kubrick

Comment découvrir l'œuvre de Stanley Kubrick (1928-1999) douze ans après la disparition du réalisateur ?

A leur sortie, les films de Kubrick ont engendré des débats passionnés, les éloges les plus enthousiastes s'opposant aux critiques les plus vives. Lorsque le jeune Martin Scorsese voit **Les Sentiers de la gloire** en 1957, c'est pour lui le film de guerre le plus sincère et émouvant jamais mis en scène. Qu'en est-il pour un spectateur contemporain ? Dans un autre registre, **Shining** (1980) est-il encore aujourd'hui LE film d'horreur indépassable voulu par le cinéaste ? La question prend un relief particulier avec **2001, l'Odyssée de l'espace** (1968), film imaginé alors que le premier homme n'avait pas encore marché sur la Lune !

S'intéresser à l'œuvre de Stanley Kubrick, c'est aussi découvrir la méthode de travail de ce cinéaste méticuleux à l'extrême, qui ne négligeait aucune des étapes de la création d'un film et dont le perfectionnisme a largement contribué à la légende.

## UN CINÉASTE ÉCLECTIQUE

« Je ne pense pas en termes de grands et de petits films. Chacun présente des problèmes et des avantages qui lui sont propres. Chacun exige que vous lui donniez tout ce que vous avez afin de surmonter les problèmes artistiques et logistiques qu'il pose. Faire un film à grand spectacle présente des avantages, comme des inconvénients. Il est beaucoup plus facile de filmer une immense scène de foule et de la rendre intéressante qu'un homme seul assis derrière une table réfléchissant. »

Stanley Kubrick

Stanley Kubrick s'est emparé de genres très différents, comme si tous les sujets pouvaient lui convenir : péplum, film noir, film en costumes, film de science-fiction, film d'horreur, film de guerre... A chaque fois, sa motivation est la même : explorer un genre qui, selon lui, n'a pas encore trouvé sa réelle dimension et réaliser le film qui effacera les précédents, qui fera date dans l'histoire du cinéma.

Il alterne les gros et les petits budgets – lorsqu'il passe de **2001, l'Odyssée de l'espace** à **Orange mécanique** (1971) par exemple – et n'hésite pas à alterner des sujets pour le grand public avec des formes beaucoup plus exigeantes. Certains de ses films brouillent d'ailleurs les pistes : **2001...** est à la fois un film de science fiction à grand spectacle et un film expérimental habité par un questionnement existentiel sur la place de l'humanité dans l'univers.

Kubrick a été influencé par des cinéastes au style très affirmés et surtout très divers. D'Orson Welles ou de Max Ophüls, il semble avoir retenu le goût pour l'usage d'objectifs grand angle (qui permettent un large champ de vision et une grande profondeur de champ) et les mouvements d'appareils ambitieux. Mais qu'en est-il du style Kubrick ? Y a-t-il des points communs entre ses films, alors qu'au premier abord c'est plutôt l'hétérogénéité qui retient l'attention ?

## UNE EXIGENCE ABSOLUE

« Je considère que le metteur en scène, ou le cinéaste comme je préfère m'appeler, est entièrement responsable du film sous sa forme achevée. Faire un film commence avec le germe d'une idée, continue à travers l'élaboration du scénario, les répétitions, le tournage, le montage de la bande sonore et les rendez-vous avec les conseillers fiscaux. Dans le concept dépassé des grands studios, le réalisateur n'était qu'une couleur en plus sur la palette du producteur, qui comportait également toutes les autres « couleurs » citées plus haut. Autrefois, c'était le producteur qui mélangeait les couleurs et créait le « chef-d'œuvre ». Je ne trouve pas si choquant que cette charge échoie aujourd'hui au réalisateur. »

Stanley Kubrick

Stanley Kubrick s'affirme comme un cinéaste soucieux d'investir tous les champs de la création cinématographique : production, recherches préparatoires, écriture du scénario, tournage, développement de la pellicule, montage, travail sur la musique, étalonnage, promotion, projection, rien ne doit lui échapper et surtout rien ne doit être négligé. Tout cela avec la plus grande exigence, comme en témoignent ces quatre exemples qui concernent la préparation, l'image, le montage et la diffusion de ses films :

- Lorsqu'il prépare son projet sur la vie de Napoléon (film qui ne sera finalement pas tourné suite à un désengagement des investisseurs), il fait rassembler dix-sept mille illustrations sur ce thème datant des années 1769 à 1830. Ses équipes prennent environ quinze mille photos de repérage. Des étudiants rédigent pour lui des dossiers biographiques sur cinquante personnages qui apparaîtront dans le film.

- Contrairement à de nombreux cinéastes, il contrôle les étapes du développement de la pellicule et de l'étalonnage (choix de l'équilibre des lumières et des couleurs avant le tirage des copies). Ayant débuté comme photographe, il a acquis des compétences techniques très précises dans ce domaine.

- Lorsqu'il se met à travailler avec la *MGM* puis la *Warner Bros.*, il exige de garder le contrôle absolu sur ses films, de la production à la distribution et obtient d'avoir le *final cut* (c'est-à-dire le contrôle final du montage du film).

- Pour lui, la diffusion du film en salle est un moment essentiel : pour la sortie de **Barry Lyndon** (1975), il fait vérifier les projecteurs des grandes salles en France et en Allemagne. Une semaine avant la sortie d'**Orange Mécanique** à New York, découvrant (alors qu'il habite Londres) qu'un des cinémas qui va programmer le film a un plafond et des murs recouverts de laque blanche brillante susceptible de produire des reflets, il la fait repeindre<sup>1</sup>.

## UN GOÛT POUR L'ADAPTATION DE ROMANS

« L'avantage d'une histoire que vous pouvez réellement lire est que vous pouvez vous souvenir de ce que vous avez ressenti en la lisant pour la première fois et que cela vous donne un bon point de repère pour prendre les décisions que vous aurez à prendre pour faire le film. »

Stanley Kubrick à propos de *Shining*

Kubrick aime construire ses scénarios en partant d'une histoire existante. La majorité de ses films sont donc tirés de romans ou de nouvelles. A l'exception d'**Orange mécanique**, **Barry Lyndon** ou **Aryan Papers** (film non tourné), il travaille avec des coscénaristes. Pour **2001...**, il s'adresse à Arthur C. Clarke, scientifique et auteur de science-fiction reconnu et lui demande de transformer sa propre nouvelle *La Sentinelle* en un roman qui deviendra la base du scénario.

Pour adapter **Shining** de Stephen King, il se tourne vers la romancière Diane Johnson qui enseigne la littérature gothique à l'université de Berkeley et lui paraît la collaboratrice idéale pour écrire le scénario d'un film d'horreur. Ensemble ils prendront leurs distances vis-à-vis du roman et chercheront notamment le statut à donner aux visions du personnage Jack Torrance.

Très souvent, Stanley Kubrick sait quel genre de film il souhaite tourner et, de là, part en quête d'un roman à adapter. Pour **Full Metal Jacket** (1987) il choisit *Le Merdier* (*The Short-Timers*, 1979) de Gustav Hasford. Michael Herr, qui a été correspondant de guerre au Vietnam, en est le coscénariste : il a lui-même raconté son expérience dans *Putain de mort* (*Dispatches*, 1968) et écrit le commentaire off d'**Apocalypse Now** (1979) de Francis Ford Coppola.

Dans le cas de **Lolita** (1962), Vladimir Nabokov lui-même écrit un premier scénario de quatre cents pages très difficile à porter à l'écran. Stanley Kubrick le retravaille alors avec James B. Harris, l'associé et producteur qui l'a accompagné sur tous ces films jusque-là.

## PROUESSES TECHNIQUES

Les films de Stanley Kubrick sont célèbres pour leurs effets spéciaux et techniques de prise de vues innovantes. Pour créer l'atmosphère du décor, le réalisateur, le chef décorateur et le chef opérateur (responsable de la lumière et de l'image du film) doivent travailler ensemble, les questions d'éclairage et de prise de vue influant sur la construction des décors et vice versa. Ancien photographe, Stanley Kubrick sait précisément ce qu'il veut et a le goût de l'expérimentation.

Il privilégie l'éclairage « naturel », c'est-à-dire un éclairage dont les sources lumineuses correspondent à la situation et sont, si possible, présentes dans le décor. Pour **Barry Lyndon**, il souhaite éclairer certains intérieurs à la chandelle, ce qui est un défi car les pellicules et objectifs existants alors ne le permettent pas. Avec son chef opérateur John Alcott, ils utilisent donc un objectif Zeiss f/0.7 issu d'appareils photos de la NASA et le font monter sur une caméra. Le chiffre 0.7 désigne une ouverture du diaphragme bien

---

<sup>1</sup> On retrouve ces anecdotes issues d'un entretien avec Julian Senior, directeur de la publicité, dans le livre *Kubrick* de Michel Ciment (Calmann-Levy, 2011).

supérieure aux objectifs classiques, qui laissera ainsi entrer plus de lumière dans la caméra.

Dans le cas de ***Shining***, John Alcott place de très fortes sources de lumière sur des échafaudages derrière les fenêtres du salon de l'hôtel. Les acteurs peuvent ainsi circuler dans le décor en étant filmés en plan large, sans que l'on ne voie jamais de projecteurs dans le champ.

Toujours à l'affût d'images fortes, Stanley Kubrick sait tirer parti des nouveaux outils. Pour filmer le petit Danny qui parcourt en tricycle les longs couloirs de l'hôtel Overlook ou dans sa course à l'intérieur du labyrinthe de ***Shining***, Kubrick collabore avec Garrett Brown, l'inventeur du *Steadicam*. Ce système de harnais avec contrepoids permet au caméraman de se déplacer avec la caméra tout en obtenant une image stable, même en courant ou en empruntant des escaliers. Il permet donc des mouvements de caméra très fluides et évite les effets de tremblement d'une caméra simplement portée à l'épaule<sup>2</sup>.

## SE PROJETER DANS LE TEMPS

Selon les films, les collaborateurs de Kubrick doivent concevoir les accessoires du futur, repérer les designers à la mode ou bien reproduire fidèlement du mobilier et des costumes anciens.

Pour ***2001...***, Stanley Kubrick demande à de grandes entreprises d'imaginer les objets de demain qui seront ensuite « placés<sup>3</sup> » dans le film : les ingénieurs de *Parker* dessinent un stylo atomique, le consultant d'*IBM* crée le design de l'ordinateur Hal, *American Express* propose une carte bancaire, *Honeywell* conçoit un ordinateur portable, la cuisine du vaisseau est confiée à une équipe de la firme *Whirlpool*... Ce sont donc des ingénieurs qui collaborent au film et nous donnent à voir les premiers signes de la miniaturisation à venir. Seules les fameuses chaises « djinn » d'Olivier Mourgue (1963) sont d'époque !

***Orange mécanique*** implique lui un décor inspiré de l'art contemporain. Pour la conception du *Korova Milk Bar*, Liz Jones et le chef décorateur John Barry s'inspirent des meubles-sculptures d'Allen Jones représentant des mannequins féminins (à partir de 1969), ou évoquent encore les installations-tableaux d'Edward Kienholz (*Roxy's*, 1961-62). L'enjeu est tout autre dans le cas de ***Barry Lyndon*** : Stanley Kubrick cherche à être le plus fidèle à la réalité historique. Le décorateur Ken Adam et la costumière Milena Canero s'inspirent donc des peintures de Gainsborough, Reynolds, Hogarth, Menzel, Chardin, Watteau ou Chodowiecki. Les postures et attitudes servent elles aussi de modèles.

## TROUVER LE FILM AU MOMENT DU TOURNAGE

« J'ai toujours été impressionné en lisant que certains cinéastes dessinaient la scène puis la tournaient sans problème. Cela vient peut-être des imperfections de mon scénario, mais je trouve que même si ça a l'air très bien sur le papier, au moment où vous commencez sur un vrai plateau, avec les acteurs, vous êtes terriblement conscient que vous ne prenez pas la mesure exacte de tout qu'il est possible de faire si vous vous en tenez à ce qui est écrit. (...)

Stanley Kubrick à propos de *Shining*

Si Stanley Kubrick prépare longuement ses films en amont, il ne conçoit pas le tournage comme l'application d'un programme préétabli. Le scénario, le découpage et le plan de tournage évoluent au fil du travail. Pour trouver l'esprit d'une scène, il n'hésite pas à faire de nombreuses prises (parfois une soixantaine).

Cette méthode conduit à des tournages très longs. Kubrick définit ses choix de mise en scène une fois dans le décor. Le temps de préparation lui sert à anticiper des besoins et

---

<sup>2</sup> Une démonstration de prise de vues en Steadicam a été proposée à la Cinémathèque française dans le cadre d'une conférence sur les mouvements de caméra :

<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/parlons-cinema-video/camera-bouge-conservatoire-techniques-cinematographiques,83.html>

<sup>3</sup> Cette forme de vitrine publicitaire est devenue aujourd'hui une source importante du financement des films.

contraintes techniques afin de pouvoir ensuite se concentrer longuement sur le cadrage et le jeu de l'acteur.

Le tournage de **Shining**, programmé sur dix-sept semaines, dure finalement quatorze mois. Jack Nicholson commente l'exigence de Kubrick vis-à-vis des acteurs : « Il y a tant de façons d'entrer dans une pièce, de commander un petit déjeuner ou de mourir de peur dans un cagibi. La question que se pose Stanley c'est : comment faire mieux qu'on ne l'a jamais fait ? Il vous lance un énorme défi. Beaucoup d'acteurs lui donnent ce qu'il désire. Si vous ne le faites pas, il l'obtiendra de vous par la force – avec un gant de velours, bien sûr. » Malcom McDowell, qui interprète le héros du film **Orange mécanique**, confirme l'importance accordée au jeu des acteurs : « Stanley Kubrick sait créer une atmosphère où vous n'êtes pas le moins du monde inhibé. Vous essaieriez n'importe quoi. Expérimentez. Stanley vous donne la liberté et c'est un merveilleux spectateur. »

## **FOCUS SUR TROIS AXES DE TRAVAIL ABORDÉS DANS LE CADRE DES ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES PROPOSÉES AUTOUR DE L'EXPOSITION**

### • **La musique**

Les choix musicaux de Stanley Kubrick sont éclectiques et frappants à plusieurs titres :

- Airs classiques très connus du grand public, mais utilisés dans des contextes inattendus : *le Beau Danube bleu* de Johann Strauss rythme le vol du vaisseau de **2001...** ; la 9<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven réveille les pulsions criminelles d'Alex dans **Orange mécanique**.

- Musiques contemporaines du XX<sup>e</sup> siècle, comme les morceaux du compositeur Krzysztof Penderecki qui ponctuent **Shining** de stridences inquiétantes ou bien, dans le même film, la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Bartók qui accompagne la séquence où Jack Torrance observe la maquette du labyrinthe, suggérant la folie qui pointe, telle une tempête sous un crâne.

- Ou encore musiques populaires, qui ancrent un film dans son époque, tels les airs pop et rock de **Full Metal Jacket** : *Wooly Bully* de Sam the Sham and the Pharaohs, *Paint It Black* des Rolling Stones, *These Boots Are Made For Walking* de Nancy Sinatra ou *Surfin' Bird* des Trashmen.

A cela on peut ajouter trois usages principaux de la musique par Kubrick : un travail thématique à partir de morceaux préexistants, un usage en contrepoint, et la recherche d'une interaction dynamique entre musique et image.

À partir de **2001...**, Kubrick utilise essentiellement des morceaux préexistants. Il fait néanmoins en sorte que ceux-ci deviennent comme des thèmes qui auraient été composés pour ses films, en les associant intimement à certains éléments de l'histoire (**Barry Lyndon**, **Eyes Wide Shut**), en les faisant réarranger afin d'élaborer des variations thématiques (**Orange mécanique**, **Barry Lyndon**) et en créant des synchronismes précis entre musique et image (**Shining**, **Orange mécanique**, **Eyes Wide Shut**).

Le contrepoint correspond au plus fort degré de décalage entre musique et image : un fort contraste est à l'œuvre en raison de l'emploi d'une musique très inattendue au regard de la situation montrée à l'écran. Kubrick emploie le contrepoint à plusieurs reprises : c'est par exemple l'usage de la chanson *We'll meet again* sur des images d'explosions atomiques à la fin de **Dr. Folamour**, ou une autre chanson célèbre, *Singin' in the Rain* qui accompagne des scènes de grande violence dans **Orange mécanique**.

De nombreuses interactions dynamiques, « plastiques », entre musique et image opèrent dans les films de Kubrick. Le réalisateur peut chercher à créer de la tension en associant des images très lentes avec des musiques agitées. Il élabore aussi des interactions entre musique et espace – ainsi, dans certaines séquences du labyrinthe de **Shining**, la musique a tendance à « enfermer » le spectateur.

- **Intelligence, folie et peur**

De film en film, Kubrick interroge l'intelligence humaine et sa capacité à produire les inventions les plus complexes (voyager dans l'espace par exemple) mais aussi les plus destructrices. Au service de quoi mettons nous notre intelligence ?

**2001...** montre finalement que l'homme, après plusieurs millénaires d'évolution, ne s'est jamais vraiment débarrassé des pulsions primaires qui l'animaient à son origine. Le conflit se rejoue simplement autrement, entre intelligence humaine et « technologique », dans le combat entre un homme et l'ordinateur HAL. Il est significatif de remarquer que le moment où HAL se dérègle et « perd la raison », cherchant à se débarrasser des humains, correspond précisément à la phase où il a atteint une autonomie de « pensée », où il est le plus proche de l'homme. Progressivement débranché par l'astronaute, HAL affirme éprouver de la peur.

Comme le note Emmanuel Siety dans son livre *La Peur au cinéma*, l'angoisse commence souvent avec les lieux mêmes de l'action :

« Nous avons donc de bonnes raisons de nous inquiéter lorsque nous apprenons, au début de *Shining*, que l'hôtel Overlook où vont séjourner Danny et ses parents est construit sur le site d'un ancien cimetière indien. Un tel sous-sol n'est jamais de bon augure, d'autant qu'il laisse craindre un non respect des sépultures, et bien qu'il ne soit plus du tout question d'Indiens dans la suite du film, la menace qui s'esquisse dans cette histoire de cimetière n'est pas une fausse piste : l'hôtel Overlook est bien un lieu tourmenté par son passé. »

Pour Kubrick, les lieux ont souvent une connotation psychologique. On retrouve par exemple le motif de l'espace circulaire et de l'enfermement psychique dans la navette spatiale de **2001...** où les astronautes font leur footing, ou bien dans la salle de conférence de **Dr. Folamour**. De même que le labyrinthe de **Shining** est déjà présent dans les tranchées infernales des **Sentiers de la gloire**.

A juste titre, on a pu écrire des films de Kubrick qu'ils étaient des « films-cerveaux ». Hanté par la folie, Kubrick met en scène des esprits humains qui peu à peu se dérèglent et perdent pied avec la réalité. C'est alors le film entier et son décor que l'on peut assimiler à un cerveau malade. Kubrick transpose dans les couloirs de l'hôtel Overlook de **Shining** (et son obsédante moquette) et dans les trajectoires sinueuses du labyrinthe la psychologie torturée de Jack Torrance, qui entraîne sa famille dans ce tourbillon délirant et meurtrier.

Kubrick joue aussi l'opposition faire peur/avoir peur sur le visage de ses acteurs : Jack livre des visages envahis par la démence, ceux de son épouse Wendy ou de leur fils Danny sont tout autant déformés, saisis par l'effroi. Dans **2001...**, le seul gros plan sur le regard de Dave dans son voyage final suffit à exprimer une terreur abyssale face à l'espace infini qui s'ouvre à lui.

- **Guerre et cinéma**

« Les batailles napoléoniennes sont si belles. On dirait d'immenses ballets mortels (...). Il n'est pas nécessaire d'avoir l'esprit militaire pour apprécier l'éclat esthétique qu'elles possèdent toutes (...). C'est presque comme une grande œuvre musicale ou la pureté d'une formule mathématique. C'est cette qualité que je veux faire passer, en plus de la réalité sordide des batailles. Vous savez, il y a une disparité étrange entre la beauté visuelle et organisationnelle pure des batailles historiques ayant eu lieu dans un passé suffisamment lointain, et leurs conséquences au niveau humain. C'est un peu comme regarder deux aigles royaux planer dans le ciel au loin. Peut-être sont-ils en train de déchiqueter une colombe, mais si on est suffisamment loin, la scène est superbe »

Stanley Kubrick

Le thème de la guerre traverse toute l'œuvre de Kubrick : depuis son premier long-métrage **Fear and Desire** (1953), aujourd'hui invisible selon les souhaits de Kubrick lui-même, jusqu'à deux projets non réalisés, **Napoléon** et **Aryan Papers** (qui envisageait de traiter de l'Holocauste de la Seconde Guerre mondiale), en passant par **les Sentiers**

**de la gloire**<sup>4</sup>, **Spartacus**, **Dr. Folamour**, **Barry Lyndon** et **Full Metal Jacket**. Kubrick s'intéresse à ces moments dans l'histoire des civilisations où l'acte de tuer devient légal, et où tout est mis en place pour y parvenir avec la plus grande efficacité (en termes techniques mais aussi psychologiques). C'est pour lui l'occasion de dénoncer l'absurdité de situations liées à l'abus de pouvoir et d'insister sur le libre-arbitre que peut exercer l'individu pris dans un effet d'entraînement collectif.

Ainsi, le colonel Dax joué par Kirk Douglas dans *les Sentiers de la gloire*, cherche à éviter à ses soldats accusés de « lâcheté envers l'ennemi » d'être fusillés pour l'exemple (voir texte joint), tout comme l'esclave Spartacus prend la tête de la révolte face à l'impériale Rome. Hauts-gradés ou simples soldats, ronds de cuir détachés de la réalité des combattants, loin du champ de bataille, ou simples hommes de volonté en quête de liberté, tous les personnages de Kubrick sont confrontés à des prises de décision qui portent la responsabilité de nombreuses vies humaines. Ce n'est qu'en 1975 que les spectateurs français peuvent découvrir en salle **les Sentiers de la gloire**, tourné presque vingt ans auparavant par Stanley Kubrick. Le film véhiculant une image désastreuse d'un commandement qui s'entête dans des décisions tactiques absurdes au prix de la vie des soldats ainsi sacrifiés, déclencha une violente controverse lors de sa sortie en Europe. Dans un contexte de guerre d'Algérie et de pression pour faire interdire *Les Paravents* de Jean Genêt, le scandale ne tarde pas à gagner la France et le film sera également interdit en Espagne, en Suisse, en Israël...

Fasciné par le déplacement des armées, Kubrick livre pour la bataille ultime de **Spartacus** une mise en scène géométrique épurée. Face aux esclaves rassemblés, les légions romaines s'organisent en carrés bien déterminés et se déplacent tels des pièces d'échec. Rigueur mathématique des boucliers qui changent de couleur selon leur orientation face à la lumière, portés par des soldats sans visage. A cette masse organisée et désincarnée répond un contrechamp : la disparité des visages et des expressions de l'armée d'esclaves et leurs tenues dépareillées. Tout comme la détermination des esclaves, la supériorité des Romains ne fait aucun doute : l'issue du combat est jouée d'avance.

Pour se trouver au cœur de l'action avec les soldats, Kubrick filme les combats de **Full Metal Jacket** en caméra portée, parmi des hommes qui avancent vers l'inconnu. Le dur entraînement des jeunes recrues dans le corps des *Marines*, filmé la plupart du temps en travellings lents et orthogonaux laisse place au désordre de la situation sur le terrain et à l'éclatement des divisions. Kubrick souhaite avant tout faire un film *de* guerre et non un film *contre* la guerre du Vietnam. Il se place hors du champ politique. Il ne cherche pas non plus à valoriser ses héros. Intéressé par la dualité humaine, Joker, le soldat incarné par Matthew Modine porte à la fois un insigne pour la paix et un casque sur lequel on peut lire « Born to kill ». Face à un compagnon mort, un soldat dit « mieux vaut toi que moi », un autre dit qu'il est mort pour la bonne cause, un autre encore rétorque « quelle bonne cause ? Ici, il s'agit d'un massacre ». Face à l'horreur, chacun procède à ses petits arrangements avec la vie.

Mais la guerre ne se résume pas au théâtre des affrontements. Dans **Dr. Folamour**, la guerre est réglée sur papier et les combats s'organisent sur le « grand tableau » où les triangles et les carrés représentent les avions et autres troupes... Farce pessimiste où tout est traité comme une « comédie cauchemardesque » ayant pour toile de fond la bombe atomique. Un humour noir qui reflète bien la violence sourde de la guerre froide. Le sort de millions de gens et de la planète se joue autour de la table ovale de la « *War Room* » où se nouent les discussions tactiques à coup d'arguments douteux suscités par des théories du complot (il faut déclencher la mort de 20 millions de personnes pour éviter celle de 150 millions). Kubrick marque encore la distance entre dirigeants et réalité des combats par une situation ubuesque qui termine par un sommet d'absurdité. Alors que l'un de ses commandants et l'ambassadeur de l'Union soviétique se battent en se roulant à terre, le président des États-Unis en vient à leur dire : « you can't fight in the War Room » (on ne se bat pas dans la salle de guerre) ! Au final, seules quelques images d'affrontements terrestres sont montrées, filmées caméra à l'épaule, dans un style

---

<sup>4</sup> Le titre du roman dont est adapté *les Sentiers de la gloire* est tiré du célèbre poème du XVIII<sup>e</sup> siècle écrit par Thomas Gray, *Élégie pour un cimetière de campagne* (1751).

documentaire qui les ferait presque passer pour des images d'archives. Kubrick sait alterner les régimes d'images selon le but à atteindre.

D'une manière générale, c'est le thème de l'affrontement, non circonscrit aux seuls films de guerre, qui est à l'honneur dans l'œuvre de Kubrick. On le retrouve dans des situations aussi diverses que le combat de boxe dans **le Baiser du tueur**, la partie d'échecs de **Lolita**, le duel de **Barry Lyndon**, le combat entre un mari et sa femme dans **Shining**, ou entre l'ordinateur Hal 9000 et Dave dans **2001...** Ce dernier film proposant dans ses dix-sept premières minutes l'origine de la violence, de toute violence. Tel un meurtre originel, montré comme un acte grisant, retrouvé de film en film : dans la violence sans but des Droogs **d'Orange mécanique**, ou dans le visage surpris d'un soldat dans **Full Metal Jacket**, tout étonné que la balle émise par le canon de son arme abatte effectivement un ennemi.

## RESSOURCES

**Sélection de ressources pour aborder l'œuvre de Stanley Kubrick et prolonger les axes thématiques développés dans les activités pédagogiques.**

### • STANLEY KUBRICK

Michel CIMENT, *Stanley Kubrick*, Calmann-Lévy, 2011.  
*Ouvrage de référence qui contient de nombreux entretiens avec Kubrick et certains de ses collaborateurs.*

Les **entretiens Stanley Kubrick - Michel Ciment** sont diffusés dans l'émission « A voix nue » sur France Culture du 21 au 25 mars 2011, et disponibles ensuite à cette adresse : <http://www.franceculture.com/emission-a-voix-nue-stanley-kubrick-15-2011-03-21.html>

Alison CASTLE (dir.), *Les Archives Stanley Kubrick*, trad. Philippe Safavi, Taschen, 2005.  
*Un ouvrage qui donne accès aux documents de travail et permet de mieux comprendre la méthode Kubrick.*

Bill KROHN, *Stanley Kubrick*, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2007.  
*Ouvrage court et synthétique pour aborder l'œuvre, les collaborations et quelques thèmes chers à Kubrick.*

2 hors-série édités à l'occasion de l'exposition :

- « Stanley Kubrick », *Les Inrockuptibles*, n° hors-série, 21 mars 2011, + DVD *Lolita*
- « Stanley Kubrick : Eyes Wide Open », *Trois Couleurs*, n° hors-série, MK2, 2 mars 2011.

Sur le site de la Cinémathèque :

#### - des pistes et ressources pédagogiques

Une traversée illustrée de l'œuvre de Stanley Kubrick selon six axes thématiques, chaque entrée suggérant des pistes d'exploration et signalant les croisements avec le programme d'enseignement de l'**Histoire des arts** :

Sur [www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr) > Education > Ressources sur les expositions

#### - une exposition virtuelle

Prolongement didactique de l'exposition, cette mise en ligne fait apparaître simultanément, par des confrontations d'images, des récurrences et correspondances dans l'œuvre d'un cinéaste génialement obsessionnel et méthodique. (la méthode, les inventions, les masques, le duel, la symétrie) :

Sur [www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr) > Expositions > Stanley Kubrick

### • LA PEUR

Cyril NEYRAT, *The Shining*, dossier « Lycéens au cinéma » : <http://www.lyceensaucinema.org/pdf/Shining-Dossier.pdf>

Emmanuel SIETY, *La Peur au cinéma*, La Cinémathèque française/Actes Sud Junior, 2006.

### • LA MUSIQUE

2 ouvrages qui proposent des analyses des films de Kubrick :

Michel CHION, *La Musique au cinéma*, Fayard, 1995.

Vivien VILLANI, *Guide pratique de la musique de film : pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*, Scope éditions/Maison du film court, 2008.

### • GUERRE ET CINÉMA

**- Albert Camus (1913-1960), éditorial de *Combat*, 8 août 1945 :**

<http://www.matisse.lettres.free.fr/artdeblamer/tcombat.htm>

Extrait : « Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique. On nous apprend, en effet, au milieu d'une foule de commentaires enthousiastes que n'importe quelle ville d'importance moyenne peut être totalement rasée par une bombe de la grosseur d'un ballon de football. Des journaux américains, anglais et français se répandent en dissertations élégantes sur l'avenir, le passé, les inventeurs, le coût, la vocation pacifique et les effets guerriers, les conséquences politiques et même le caractère indépendant de la bombe atomique. Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques... »

**- SUR LA PREMIERE GUERRE MONDIALE :**

Laurent VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma*, Ramsay, 2008.

Un panorama riche et international, qui comprend une partie sur *les Sentiers de la gloire*.

« Les Sentiers de la gloire », un **dossier Télédoc sur le site du CNDP :**

[http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier\\_sentiers.htm](http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_sentiers.htm)

Sur **le site l'Histoire par l'image**, un hors-série « Première Guerre mondiale », qui propose des analyses de peintures et de photographies relatant de nombreux aspects de cette guerre (dont un dossier « **Otto Dix : le corps des morts** »)

[http://www.histoire-image.org/site/lettre\\_info/hors-serie-premiere-guerre-mondiale.php](http://www.histoire-image.org/site/lettre_info/hors-serie-premiere-guerre-mondiale.php)

**Deux films documentaires** portant sur les traces du conflit et sur la manière dont elles construisent l'imaginaire de la Grande Guerre :

- *La Dernière Bataille du soldat inconnu* (2008) de Christophe WEBER

- *L'Héroïque Cinématographe* (2003) de Laurent VÉRAY et Agnès DE SACY

Un complément d'information sur :

[http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/mire/teledoc\\_memoiresdelagrandeguerre.pdf](http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/mire/teledoc_memoiresdelagrandeguerre.pdf)

Jean-Pierre GUÉNO, *Paroles de poilus : lettres et carnets du front 1914-1918*, Paris, Librio, 2001 : Mutineries et fusillés « pour l'exemple » (1914-1918)

*Extrait : Comme vingt-quatre autres poilus injustement accusés d'avoir reculé devant l'ennemi, Henry Floch a été jugé ; il sera fusillé avec cinq de ses camarades (Durantet, Blanchard, Gay, Pettelet et Quinault), à Vingré le 4 décembre 1914. Réhabilité le 29 janvier 1921, c'est l'un des six « Martyrs de Vingré ».*

« Ma bien chère Lucie, Quand cette lettre te parviendra, je serai mort fusillé. Voici pourquoi : le 27 novembre, vers 5 heures du soir, après un violent bombardement de deux heures, dans une tranchée de première ligne, et alors que nous finissions la soupe, des Allemands se sont amenés dans la tranchée, m'ont fait prisonnier avec deux autres camarades. J'ai profité d'un moment de bousculade pour m'échapper des mains des Allemands, J'ai suivi mes camarades, et ensuite, j'ai été accusé d'abandon de poste en présence de l'ennemi.

Nous sommes passés vingt-quatre hier soir au Conseil de Guerre. Six ont été condamnés à mort dont moi. Je ne suis pas plus coupable que les autres, mais il faut un exemple. Mon portefeuille te parviendra et ce qu'il y a dedans. Je te fais mes derniers adieux à la hâte, les larmes aux yeux, l'âme en peine. Je te demande à genoux humblement pardon pour toute la peine que je vais te causer et l'embarras dans lequel je vais te mettre.

Ma petite Lucie, encore une fois, pardon. Je vais me confesser à l'instant, et espère te revoir dans un monde meilleur. Je meurs innocent du crime d'abandon de poste qui m'est reproché. Si au lieu de m'échapper des Allemands, j'étais resté prisonnier, j'aurais encore la vie sauve. C'est la fatalité.

Ma dernière pensée, à toi, jusqu'au bout. » Henry Floch

G. Pedroncini, coll. Archives Julliard-Gallimard, 1968. **1917, les mutineries de l'armée française** cité dans FRANK, Robert (s.d.), *Histoire 1<sup>e</sup> : L, ES, S*, Paris, Belin, 1994.

*Extrait : Tract datant de 1917, signé par des soldats appartenant à 10 régiments différents.*

« Camarades, souvenez-vous de Craonne, Verdun, Somme, où nos frères sont restés. Camarades aux Armées ! Camarades ! Au nom de tous les camarades qui ont déjà signé pour obtenir la cessation des hostilités à la fin de juillet, nous venons vous prier de vous joindre à nous pour obtenir ce résultat et arrêter ce carnage, cette guerre qui a pour but premier d'enrichir le capitaliste et de détruire la classe ouvrière. Nous tiendrons les tranchées jusqu'à cette époque pour empêcher l'ennemi d'avancer. Passée cette date, nous déposerons les armes.

Transmettre aux RI dont vous avez l'adresse de leurs secteurs [sic].

Camarades, unissons-nous tous pour aboutir à rétablir la classe ouvrière.

Debout ! L'heure est sonnée. Debout ! »

**Wilfred Owen** : <http://www.wilfredowen.fr/> : poèmes, biographie, galerie photos...

Poète anglais mort au combat à la veille de l'armistice, en novembre 1918. Ses poèmes ont inspiré à Benjamin Britten son *War Requiem* composé en 1962.

### **Poème de Wilfred Owen :**

#### ***Anthem for doomed Youth***

*What passing bells for those who die as cattle?  
Only the monstrous anger of the guns,  
Only the stuttering rifles' rapid rattle  
Can patter out their hasty orisons,  
No mockeries for them from prayers and bells,  
Nor any voice of mourning save the choirs, –  
The shrill, demented choirs of wailing shells;  
And bugles calling for them from sad shires.*

*What candles may be held to speed them all?  
Not in the hands of boys, but in their eyes  
Shall shine the holy glimmers of good-byes,  
The pallor of girls' brows shall be their pall;  
Their flowers the tenderness of silent minds,  
And each slow dusk a drawing-down of blinds.*

#### **Hymne à la Jeunesse condamnée**

Quel glas sonne pour ceux qui meurent comme du bétail ?  
Seule, la colère monstrueuse des canons,  
Seul, le crépitement rapide des fusils hoquetant  
Peuvent ponctuer leurs oraisons hâtives,  
Pour eux, pas de prières ni de cloches dérisoires,  
Nulle voix endeuillée hormis les chœurs, —  
Les chœurs suraigus et démentiels des obus gémissants ;  
Et les clairons appelant pour eux depuis de tristes comtés.

Quelles chandelles seront tenues pour leur souhaiter bon vent ?  
Non dans la main des garçons, mais dans leurs yeux,  
Brilleront les lueurs sacrées des adieux,  
La pâleur du front des filles sera leur linceul,  
Leurs fleurs, la tendresse d'esprits silencieux,  
Et chaque long crépuscule, un rideau qui se clôt.

## - SUR LA GUERRE DU VIETNAM :

Michael HERR, **Putain de mort** (*Dispatches*, 1968), Albin Michel, 1980, 2010.  
*Dans ce livre publié en 1968 aux Etats-Unis, l'auteur, journaliste correspondant de guerre au Vietnam, relate dans un style proche de l'oral le quotidien de la guerre et des soldats, souvent à travers leurs mots.*

Documents, films et articles sur le site éducatif du **Texas Vietnam Center** :

<http://www.vietnam.ttu.edu/general/>

Dossier « **In Pictures: the Vietnam War** » : photographies de la guerre du Vietnam commentées sur le site de la BBC :

[http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/picture\\_gallery/05/in\\_pictures\\_the\\_vietnam\\_war/html/1.stm](http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/picture_gallery/05/in_pictures_the_vietnam_war/html/1.stm)

Larry BURROWS, **Vietnam**, Flammarion, 2002.

Henri HUET, **J'étais photographe de guerre au Vietnam**, Chêne, 2006.

Photographies de deux reporters de guerre, morts en 1971 quand l'hélicoptère dans lequel ils se trouvaient a été abattu.

- L. Burrows explique sa démarche : <http://www.youtube.com/watch?v=Vc2U7nPwwCo>

- Exposition « Henri Huet, Vietnam » à la Maison européenne de la Photographie à Paris jusqu'au 10 avril 2011

### Travaux de l'artiste vietnamien Binh DAHN

Une réflexion sur la mémoire du conflit vietnamien, par cet artiste-plasticien qui imprime sur des feuilles d'arbres tropicaux des photos parues dans le magazine *Life* ou des photos trouvées : <http://binhdanh.com>

© Service pédagogique de la Cinémathèque française, mars 2011.

Les activités pédagogiques de la Cinémathèque française reçoivent le soutien de la Direction Régionale des affaires culturelles Île-de-France – Ministère de la culture et de la communication, et de la Région Île-de-France.

#### LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

51 rue de Bercy - 75012 Paris

Renseignements : 01 71 19 33 33

[www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr)

