

Lucie GARÇON

La trame cachée de *Barry Lyndon*

Notice biographique

Inscrite à l'école doctorale SHS Lille-Nord de France, Lucie a enseigné à l'Université de Lille 3 en licence EAC spécialité cinéma à partir de 2006. Depuis septembre 2009, elle poursuit son travail sur le cinéma de Stanley Kubrick dans le cadre du Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) de Lille, tout en remplissant ses fonctions d'A.T.E.R. à l'Université Stendhal-Grenoble 3.

Résumés

L'œuvre de Stanley Kubrick mobilise divers appareils ainsi qu'un savoir éclectique autour d'exigences photographiques toujours plus affirmées. Le film *Barry Lyndon* (1975) en est l'exemple le plus frappant. Si une part de la critique a considéré la nature rétinienne et contemplative de ce film, cet article met l'accent sur ses constituantes invisibles. Kubrick tisse des relations paradoxales entre les époques et les disciplines par le *montage* d'un matériel de la NASA sur une caméra ordinaire, devant la lueur des chandeliers du XVIII^e siècle. Le geste ingénieur de Kubrick implique une conscience de l'Histoire, profonde et complexe - impliquant très probablement celle des sciences. La question d'une vitesse de *Barry Lyndon* doit être reformulée, puisqu'elle ne saurait se limiter au ralentissement de son action au bénéfice de l'extension d'une durée de contemplation.

Stanley Kubrick has made use of an eclectic knowledge of cameras and other devices for the good of his growing photographic requirements in his works. The movie *Barry Lyndon* (1975) is the most striking example of it. If part of critics considered mostly the retinal and contemplative nature of this film, this article emphasizes its invisible parts. Kubrick weaves paradoxal links between eras and disciplines, setting a NASA lens on an ordinary camera in order to film candelabras of the XVIIIth century. The ingenious gesture of the engineer Kubrick implies a deep and complex consciousness of History – including probably the history of sciences. The notion of speed in *Barry Lyndon* must be re-

examined, as it can't be only explained by the slowing down of action in order to favour a more contemplative length.

Mots-clés : Cinéma, mise en scène, Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*, NASA, photographie.

Keywords : Cinema, film directory, Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*, NASA, photography.

Écarteurs de paupières, hélicoptères, rétroprojecteurs, canons à neiges, brumisateurs et structures rotatives gigantesques, quartiers entièrement reconstitués... sont une part des infrastructures colossales et si peu économiques érigées autour des films de Stanley Kubrick. Reconstituer l'histoire théorique de l'œil qui se trame dans ce cinéma implique de tenir compte de ces appareillages notoirement excessifs et de l'usage tout en démesure qui leur est réservé. Plusieurs de ces appareillages répondent aux exigences du cinéaste en matière de photographie. Dès le début des années 1950, « *Le baiser du tueur* frappe par la précision de sa photographie, qui fait que tout se voit »¹, remarque Michel Chion. Le souci photographique de Kubrick atteint son comble cependant qu'il développe une pratique de la mise en scène en collaboration avec John Alcott, tout particulièrement à partir de *2001, a Space Odyssey*². L'usage de focales courtes, de travellings insistants, plusieurs choix de cadrages et de points de vue répondent à ce souci. Des traitements infligés à la pellicule (renversements des photogrammes, saturations ou inversions des valeurs, surexpositions et autres précautions de développement pour *Killer's Kiss*, *2001*, *Barry Lyndon* ou *Eyes Wide Shut*...) prolongent ce travail.

Le premier polaroïd de Kubrick était un présent de son père, médecin radiologue issu d'une famille centre-européenne. Michel Ciment mentionne les sciences physiques, et particulièrement optiques, parmi les conversations favorites du cinéaste. La réclusion de Kubrick dans sa propriété à St Albans, les innombrables connaissances qu'il accumulait sur papiers, dans des dizaines de préfabriqués, les intervalles toujours plus long entre les sorties de ses films (treize ans, entre *Full Metal Jacket* et *Eyes Wide Shut*) ont souvent été associés à

¹ CHION 2005, p. 511.

² John Alcott était chargé des prises de vues additionnelles pour *2001, A Space Odyssey*. Il fut ensuite le directeur de la photographie pour *A Clockwork Orange*, *The Shining* et *Barry Lyndon*.

une personnalité plutôt qu'à un travail foncièrement cinématographique. Sandro Bernardi a cependant remarqué ce comportement, dans la perspective de plusieurs distances prises avec le modèle représentatif-narratif hollywoodien, observées dans les films de Kubrick³. Le contenu des archives de Kubrick dépasse de loin la documentation de rigueur que réclame l'exercice du métier, même « perfectionniste ». Les appareils de Kubrick et leurs effets singuliers relèvent d'un rapport expérimental au cinéma ; ils reposent sur un savoir, lui-même excessif, et remarquablement *mobile*.

Il ne s'agit pas de lire l'œuvre de Kubrick comme une série de documents sur les conditions matérielles de leur production et de leur réception, ni sur les centres d'intérêts et la personnalité du cinéaste. Les excès de Kubrick ne sont corrélatifs d'aucune « métalepse » orchestrée en toute complicité avec le spectateur, d'aucune intervention de l'appareil de base en « chair et en os » (de celles qui menacent d'effondrement le modèle de l'idéologie dominante décrit par Jean-Louis Baudry⁴), d'aucun « réalisme » de reportage. Aucun de ces excès ne rompt catégoriquement avec le domaine de la fable. S'il en découle quelques distorsions par rapport à la tutelle de la narration et de la représentation⁵, c'est qu'ils n'entrent pas d'office dans le cadre de la transparence généralement accordées au discours filmique⁶, mais dans le jeu d'autres transparences – qui demeurent de nature à intéresser le domaine de l'esthétique du cinéma. Plus que de dévoiler par l'artifice, plus que de dévoiler l'artifice lui-même, il s'agit de porter l'œil à la frontière du visible.

En guise d'exemple, nous nous intéresserons aux impératifs fixés par Kubrick pour le tournage de *Barry Lyndon*. Ils ont été très largement commentés : décors, costumes et éclairages devaient être authentiques. S'ensuivit un travail approfondi dans les domaines croisés de l'Histoire, de l'Histoire de l'art et de l'ingénierie optique qui n'exclut pas le recours aux chercheurs de la NASA, en collaboration toute particulière avec décorateurs et

³ BERNARDI 1994, p. 29-43.

⁴ BAUDRY 1978.

⁵ Voir l'ensemble du travail de Sandro Bernardi (BERNARDI 1994).

⁶ Aux spécificités de l'image cinématographique sont annexées plusieurs acceptions extrêmement diversifiées de sa « transparence » et de sa relation au réel, parmi lesquelles il faut bien distinguer les unes qui relèvent du naturalisme (impression de réalité et transparence du discours filmique) et reposent sur la baisse de vigilance du spectateur ainsi que sur la subordination de l'image à une préconception du réel (le vraisemblable, le « juste » que la célèbre formule de Godard a renversé) ; les autres qui tiennent compte, tout au contraire, d'une résistance du réel : celle d'André Bazin (« Ontologie de l'image photographique ») ou encore celle, toute différente, de Clément Rosset (« L'Objet cinématographique »).

costumiers⁷ d'une part, ingénieurs et opérateurs de l'autre. Cette rencontre entre histoire de l'art (pictural notamment) et exploration de l'espace, pour insolite qu'elle soit, éclaire la singularité des préoccupations du cinéaste.

De l'espace du tournage de *Barry Lyndon*, Kubrick exclut toute source lumineuse qui ne serait pas « praticable » (un objet « praticable » peut apparaître dans le cadre sans mettre la diégèse en péril). Il fera de même pour réaliser *Eyes Wide Shut*, mais puisque l'histoire, dans ce dernier film, se déroulera à la fin du XX^{ème} siècle, les éclairages électriques pourront être utilisés. Pour ce qui est de *Barry Lyndon*, Kubrick ne retient donc que la lumière du jour et celle des bougies : celles dans lesquelles baignait le XVIII^{ème} siècle européen. Faute de luminosité, le tournage des scènes nocturnes a exigé un procédé de surexposition de la pellicule. L'image obtenue frappe quant à la subtilité de ses contrastes et la qualité de son « grain ».

Le film (séquences diurnes y compris) est ponctué de travellings optiques arrière dont l'amplitude et la lenteur sont remarquables. Ces mouvements d'appareils récurrents suspendent le récit le temps que s'élargisse le champ de vision. Au cours du travelling optique (ou zoom), l'inclinaison des lignes de composition de l'image reste fixe. Seul le cadre s'élargit. Au fur et à mesure de son déploiement, la perception d'aplats prend le dessus, au détriment de celle d'une certaine volumétrie de l'image (la volumétrie de l'espace représenté)⁸. Ce pourquoi les paysages qui s'étendent sur l'écran sont apparus comme des tableaux. Ils ont été commentés à travers le prisme des indéniables qualités plastiques de *Barry Lyndon*.

En France, la posture contemplative de cette caméra (métonymie de tout ce « dispositif », travellings optiques et traitement lumineux compris) aurait plu – *Barry Lyndon* a obtenu quatre récompenses au festival de Cannes (direction artistique, costume, accompagnement musical et photographie). La presse anglo-saxonne est sensiblement plus sévère. Le film est qualifié d'« équivalent cinématographique d'un de ces livres très grands, très chers, très beaux et très ennuyeux qui n'existent que pour être exhibés sur les tables basses des salons⁹ ». La remarque de Michael Billington est tout à fait symptomatique : *Barry*

⁷ Rappelons ici le travail remarquable d'Ulla-Britt Söderlund et Milena Canonero autour des costumes.

⁸ Rudolf Arnheim distingue deux qualités de l'image cinématographique : profondeur et planéité, entremêlées (ARNHEIM 1983, p. 20-25).

⁹ Charles Champlin cité par John Baxter (BAXTER 1999, p. 188-189).

Lyndon n'est « que de l'art sans contenu. Une série de photos qui plairont à la rétine tout en niant notre soif d'action. Loin de recréer un autre siècle, il le momifie¹⁰ ». Concernant l'ensemble du film, Hogarth, Constable, Fragonard et Watteau, peintres de l'époque dont il est question dans le film, ont été évoqués : le producteur de *Barry Lyndon* a expliqué que des copies de leurs peintures ont été utilisées au cours du tournage¹¹. Mais aucun de ces tableaux n'est formellement cité dans le film.

Quinze années avant de terminer *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick écrit pour le journal *The Observer*, à l'occasion de la sortie de *Spartacus* : « A mon avis, la meilleure trame, c'est celle qu'on ne voit pas. J'aime les démarrages en lenteur, les débuts qui pénètrent le spectateur dans sa chair et imprègnent son esprit [...] ».

Spartacus et *Barry Lyndon* gardent en commun le fait de porter le regard sur une période du passé, considérée comme révolue selon la chronologie. Mais les conditions de réalisation de ces deux films diffèrent, et les effets de cette différence se voient à l'œil nu. Pour réaliser *Spartacus*, Stanley Kubrick a accepté plusieurs clauses imposées par le système hollywoodien, et notamment l'impératif du tournage en studio, tel que le prévoyait le contrat. *Spartacus* et *Barry Lyndon* sont donc opposables en plusieurs points de leurs factures. En particulier, le second correspond, bien davantage que le premier, à cette lenteur que Kubrick évoquait en 1960.

Mais le discours de Kubrick semble associer ce ralentissement de la trame visible à l'existence d'une trame qu'« on ne voit pas », et qui retient ici notre attention. Dans quelle mesure peut-on déceler, sous la lenteur apparente de *Barry Lyndon*, une « trame cachée » dont l'idée s'enracine autour de *Spartacus* ? Que resterait-il du côté de la « trame qu'on ne voit pas », en 1975, alors que tout l'appareil de Kubrick semble tourné vers l'aspect photographique de *Barry Lyndon*, au détriment de l'« action » comme cela fut dit ?

Dans une histoire de la lumière qui traverse la filmographie de Kubrick, il est possible d'observer une radicalisation des choix du cinéaste (et tout particulièrement concernant *Barry Lyndon*), comme en réaction à la luminosité artificiellement reconstituée de *Spartacus*, son premier film en couleur. Entre le péplum et la fresque historique, cette histoire du traitement lumineux chez Kubrick implique un film de science-fiction : *2001, a Space Odyssey*,

¹⁰ Michael Billigton cité par John Baxter (*ibid.*).

¹¹ KROHN 2007, p. 67.

dont les couleurs ont été analysées par Jacques Aumont dans *Matières d'images*¹². Le point lumineux rouge *incarnat*, lové au fond de l' « œil » de l'ordinateur Hal 9000, tranche avec les étendues de noirs et de blancs dominant la surface de l'image. L'apparition de ce point rouge et celle de l'ordinateur omniscient dans *2001* coïncident avec l'affirmation d'une posture de Kubrick vis-à-vis de ses images : d'une part son inclinaison du côté des puissances associées à l'œil (transpercer l'espace, le noir, « la chair et l'esprit ») et de l'autre, son appropriation de l'ensemble des moyens de production et de création de ses films.

Parmi ces moyens on compte la connaissance, celle de la peinture (l'intérêt de Kubrick pour les arts et leur dialogue se rapporte à sa fréquentation assidue du Moma entre 1945 et 1960) comme celle des domaines scientifiques liés à l'exploration de l'espace qui faisait l'actualité, dans les années 1960 et 1970. Pour réaliser *2001*, Kubrick a correspondu avec des universitaires et des membres de la NASA... Mais après avoir présenté son projet comme celui d'un « docu-fiction », il a donc renoncé à l'insertion dans *2001, A Space Odyssey*, de ces entretiens avec des scientifiques. Et puisqu'il rebaptise « Odyssée » cette « conquête » de l'espace, aussitôt les conquérants de *2001* se replient, dans de tous autres temps, homériques. L'affrontement qui oppose l'astronaute Dave Bowman et l'ordinateur Hal 9000, devient celui d'Ulysse contre le cyclope. Au cours de leur traversée, les personnages de *2001* rencontreront aussi le XVIII^e siècle (français, et tardif) : les décors de *2001* rappellent l'architecture dite « utopique » (les dessins de Ledoux, de Boullée) et son revers de médaille (Le Panopticon de Bentham étudié par Michel Foucault¹³). La dernière partie du film se joue entre des meubles et des peintures qui renvoient très explicitement à la période du préromantisme, le tout sur un carrelage luminescent faisant office de châssis géométrique.

La première déduction qui s'impose, au terme de ce parcours, est la suivante : à l'heure où les regards se tournaient vers l'avenir qu'elles promettaient, la relation de Kubrick aux sciences et techniques n'est d'aucun positivisme. Elle ne consiste pas en la démonstration de l'efficacité de nouvelles technologies, mais se laisse porter par une traversée de l'Histoire a priori contraire au sens du progrès. Si une forme de lenteur se laisse ici déceler, elle ne consiste pas seulement en un refus de l' « action », ni en la subversion de certains modèles

¹² AUMONT 2005.

¹³ FOUCAULT 1993.

narratifs hollywoodiens. Le ralentissement qui s'empare des films de Kubrick, et notamment de *Barry Lyndon*, est donc irréductible à l'extension d'une durée de contemplation rétinienne.

Quelques années après la sortie de 2001, il faudra donc que la lumière des chandelles de *Barry Lyndon* sensibilise une pellicule. Kubrick mobilise alors ses connaissances. Auprès de la NASA, il emprunte trois objectifs destinés à photographier depuis la surface de la lune : ce sont des objectifs élaborés pour pallier à une grande obscurité. Avec l'aide de ses assistants, il greffe ces objectifs sur sa caméra, et tourne les scènes nocturnes de *Barry Lyndon* grâce à cet appareillage. Voilà donc la composante de *Barry Lyndon* que, par excellence, « on ne voit pas » : l'effet de cet œil mécanique, sa transparence.

On pourrait considérer que l'usage des objectifs de la NASA était déterminé par la contrainte d'un tournage dans une pénombre relative. Mais Kubrick a imposé cette contrainte lui-même, envers et contre toutes les complications qu'elles ont entraînées (le nombre de ces bougies, et la chaleur qui s'en dégageait ont fait le cauchemar des maquilleurs et des accessoiristes). Plus fondamentalement que de par leur aspect, la lumière des chandelles qui se consumaient par milliers sur le plateau de tournage s'inscrit dans l'atmosphère délirante qui baignait le XVIII^e siècle. Il va de soi que la priorité de Kubrick n'est pas de reconstituer une époque, mais bien plutôt de la « momifier » en effet, d'en momifier la lumière, au sens où André Bazin affirme que l'image cinématographique est la « momie du changement »¹⁴. Le travail critique et théorique d'André Bazin (attaché à une conception singulière de la transparence) se fonde sur une pensée de la genèse des images. Notre rapprochement avec le cinéma de Kubrick s'arrête là, mais il a son importance : comme la photographie, le cinéma n'est pas seulement une affaire de rétine, et André Bazin a su étudier les images de son temps (la photographie et le cinéma), le regard tourné vers l'ancestrale, originelle pratique de la momification.

Ajoutons qu'au début des années 1970 et suite à ses recherches pour le film 2001, alors que Kubrick opte pour la lumière de ces « praticables » que sont les bougies, il avait très

¹⁴ « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le complexe de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps [...]. Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement » (BAZIN 2002, p. 10-14).

vraisemblablement l'idée d'une caméra à diaphragme très ouvert - s'il ne connaissait la référence exacte de l'objectif qu'il utiliserait. Quoiqu'il en soit, le tournage à la lumière des chandelles et l'usage de cet objectif s'imposaient simultanément. Entre la lueur authentique des bougies et l'intervention de cette technologie de pointe, le lien ne se déduit pas nécessairement. Il faut insister sur le caractère parfaitement irrégulier de l'œil que Kubrick a choisi de poser sur un XVIII^e siècle plongé dans la pénombre. S'il fallait se poser de telles questions à propos d'un objectif dès lors qu'il reste fondamentalement transparent, celui-ci ne serait résolument pas « praticable », et moins encore qu'un projecteur électrique ; il le serait dans le cadre d'un film sur la conquête de l'espace. Selon une conception respectueuse de la chronologie, l'époque scientifique à laquelle se rapporte cet objectif est contemporaine du tournage, et même résolument tournée vers l'avenir. Elle ne correspond pas à l'époque représentée. Stanley Kubrick et John Alcott ont détourné cet objectif de sa fonction initiale (à savoir : photographier par-dessus l'atmosphère), pour lui donner un nouveau rôle (recréer l'image de la lumière du XVIII^e siècle). Ce geste engage, aux niveaux géographiques autant que chronologiques, la délocalisation très radicale de cet « œil » (de cet objectif). Tout en posant des questions variées (de transparence, de distance...) au-delà de celles qui concernent la picturalité de l'image.

L'autre élément technique constitutif de *Barry Lyndon* est la grande variabilité des focales utilisées (qui se déploie d'un bout à l'autre de ces célèbres travellings optiques arrière). Kubrick a utilisé une focale variable moyennant un système de compensation mécanique. Ce système, conçu par Pierre Angénieux dans le courant des années 1950, permit une amplitude de variation de rapport 10 à compter de 1958. Pierre Angénieux est aussi connu pour son travail auprès de la NASA et notamment la conception de l'objectif utilisé pour prendre la première photographie de la surface lunaire, en 1964. Sur le plan technique, l'objectif de la Nasa n'était pas systématiquement nécessaire, et ne l'était pas dans le cadre des prises de vues de jour. Cependant, les travellings optiques arrière qui se répètent dans le film supposent aussi une délocalisation de l'œil – l'œil renvoyant cette fois au point de vue, et non à la matérialité du dispositif. La récurrence des travellings optiques arrière ajoute à l'étrangeté du plan opératoire retenu. Ici, il ne s'agit plus seulement de détourner un élément technique : il s'agit d'un choix de mise en cadre, impliquant une certaine distance entre le point de vue et les objets filmés. Non que le point de vue s'éloigne au fil de ces travellings,

mais son éloignement se révèle progressivement alors que s'élargit le cadre de l'image, sans jamais que sa position ne puisse être définitivement arrêtée. L'effet d'aplat décrit plus haut, repose sur une singularité de ce « mouvement d'appareil » qu'est le travelling optique : ce mouvement ne suppose pas la circulation du point de vue dans l'espace filmé, parmi les objets qui l'occupent. Il est, en réalité, intérieur à l'appareil. Il est donc impossible de déterminer la position du point de vue dans l'espace de l'action représentée. Pour lui, les silhouettes se réduisent à des poussières anonymes, les armées n'avancent pas, le monde est complètement nivelé. L'œil se trouve et se meut dans un espace séparé de l'espace représenté, dans l'espace d'une autre *trame*.

La trame visible de *Barry Lyndon* peut bien s'appesantir, sa trame cachée suppose un grand écart de l'esprit, entre des éléments voulus authentiques et l'œil qui se pose sur eux. Ce grand écart s'enracine dans le processus de création, la genèse du film et il implique effectivement une relation à la technique, aux appareils. Néanmoins, ses enjeux (celui de la distance) imprègnent le film, en se déplaçant au niveau des travellings optiques qui restent irréductibles à des faits techniques. Autrement dits ces enjeux ne sauraient être pensés comme tels. L'emploi de l'objectif de la Nasa, tout en démesures, était destiné à quitter la Terre : il s'associe aux travellings optiques vertigineux qui privent le point de vue de toute localisation déterminée dans l'espace de l'action pour produire un effet de distance infinie qui est, comme l'a relevé la presse, de l'ordre de ce que l'on éprouve devant une momie, et qui n'est pas de tout confort. La lenteur apparente de *Barry Lyndon* doit s'articuler avec une trame cachée concernant cet œil, foncièrement invisible : plus que jamais transparent, plus que jamais lointain.

L'emploi de ce bijou technologique pour filmer *Barry Lyndon* consiste en une volte-face complète, une révolution littérale. En effet, l'usage positiviste, en vigueur dans les années 60 et 70, veut que cet œil regarde en direction de la conquête de l'espace contemporaine et à venir. A contrario de cette tendance Kubrick le pose sur la lumière du XVIII^e siècle. Dès lors, cet œil s'affilie à celui de l'« Ange de l'Histoire » que décrivait Walter Benjamin devant un tableau de Paul Klee :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de

l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹⁵.

Walter Benjamin décrit ici un mouvement complexe, une irrésistible poussée vers l'avenir auquel [l'ange] tourne le dos. Ce regard de l'ange de l'Histoire sur le passé semble proche de celui de Kubrick, sous-jacent à l'emploi d'un objectif de la Nasa devant les chandelles du XVIII^e siècle. Les travellings optiques arrière de *Barry Lyndon* pourraient avoir proposé une forme cinématographique du recul de l'Ange, de cette tempête dans laquelle son œil est pris.

La relation de *2001* à *Barry Lyndon*, dont l'usage des objectifs de la Nasa est une manifestation, demeure profondément ancrée dans le XVIII^e siècle. Il implique le projet d'un film sur *Napoléon* que Kubrick ne pourra jamais réaliser : Kubrick a très manifestement réinvesti des recherches consacrées à ce projet pour réaliser *2001* et *Barry Lyndon*. Les « films qui ne se sont jamais faits » concernent aussi, selon la formule de Godard, les *Histoire(s) du cinéma*. Le savoir et le savoir-faire qui hante l'œuvre visible de Kubrick, en ce qu'il peut concerner le domaine de l'optique, de la chimie et de la géométrie qui lui sont associées, s'inscrit dans le cadre d'une acception singulière de l'Histoire – tout à la fois celles des sciences, des arts, des conquêtes et des odyssées. Cette histoire ne serait pas soumise à une logique d'enchaînement linéaire (et notamment à une chronologie traditionnelle), mais à un processus de battement temporel. L'histoire de l'œil exposée dans *Barry Lyndon* se joue donc dans un intervalle : elle invite à creuser l'idée d'un « entre-films » envers et contre ce qui oppose le sujet de ce film à celui de *2001*, et sa facture, à celle de *Spartacus*. Grâce à cette lumière faite de plusieurs retours sur des principes communs à plusieurs années d'intervalle, de plusieurs détournements de savoirs et d'appareils, une autre dimension de la lenteur se fait jour. Stanley Kubrick invoque l'*obsession* garante de la qualité d'une œuvre, obsession

¹⁵ BENJAMIN 1991, p. 434.

qui, selon la terminologie du cinéaste, intervient entre le « contenu » et la « forme »¹⁶. Sous ce vocabulaire se cache la complexité des idées qui hantent les « entre-films » de Kubrick, croissants jusqu'en 1999.

Bibliographie

ARNHEIM 1983 : R. ARNHEIM, *Le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1983.

AUMONT 2005 : J. AUMONT, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005.

BAUDRY 1978 : J.-L. BAUDRY, *L'effet-cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978.

BAXTER 1999 : J. BAXTER, *Stanley Kubrick*, traduit par B. LESCUT et F. MONIER, Paris, Seuil, 1999.

BAZIN 2002 : A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

BENJAMIN 1991 : W. BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1991.

BERNARDI 1994 : S. BERNARDI, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994.

CHION 2005 : M. CHION, *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2005.

FOUCAULT 1993 : M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

KROHN 2007 : B. KROHN, *Stanley Kubrick*, Cahiers du Cinéma / Le Monde, 2007.

¹⁶ Ce terme d'« obsession » a été employé par le cinéaste à propos du livre de Nabokov, *Lolita*, dans le cadre de la sortie du film homonyme de Kubrick : « L'un des éléments pour faire un excellent ouvrage est bien sûr la qualité de la création littéraire. Mais cette qualité, c'est le résultat de la qualité de l'obsession de l'auteur pour son sujet, avec un thème, un concept et une vision de la vie ainsi qu'une compréhension des personnages ». Cet article, publié dans la revue *Sight and Sound* en Grande Bretagne, est retranscrit en français dans KROHN 2007, p. 34.