

---

## ***Orange mécanique :* le regard angoissé selon Kubrick**

**Yann ROBLOU**  
**Université de Rouen**

L'angoisse qui parcourt l'œuvre kubrickienne s'exprime d'abord par le regard des personnages. Aussi s'intéressera-t-on au film de Stanley Kubrick qui explore le plus systématiquement la nature du regard et la fonction du spectacle, à savoir *Orange mécanique*.

C'est, de manière paradoxale, sans privilégier un point de vue plutôt qu'un autre, sans déterminer un élément plus qu'un autre que le metteur en scène nous offre son point de vue. C'est sur ce principe, que nous nommerons "principe d'indétermination", qu'il compose un univers dont chaque atome est ambivalent et nous montre ses faces opposées. De la galaxie aux boutons de manchette, tout participe de la volonté de distanciation recherchée par l'auteur.

De la façon la plus évidente, nous assistons dans *Orange mécanique* à une véritable mise en scène du spectacle. Qu'il s'agisse d'utiliser des éléments propres au monde du spectacle (dans l'acception la plus large du terme), ou de se ré-appropriier des éléments propres à certains genres cinématographiques, voire de s'auto-citer et de s'auto-parodier, c'est à une observation critique que nous convie Kubrick.

Cette mise en scène du spectacle nous semble être la marque délibérée de l'ambivalence — la duplicité essentielle qui détermine la démarche de l'auteur, dont nous voyons la trace dans les strates superposées du texte filmique et dont il nous faudra mesurer la portée.

Il nous semble enfin que l'angoisse qui nous étreint pendant et après la vision d'*Orange mécanique* est le résultat de l'emploi original et déroutant du langage cinématographique ainsi que du texte sous de multiples aspects.

---

## Spectacle et spécularité

### Le spectacle mis en abyme

*Orange mécanique* accumule les références explicites ou implicites au monde du spectacle.

Celui de la musique tout d'abord. Alexandre de Large, le personnage principal, est un amateur inconditionnel de Ludwig Van Beethoven, et de la chanson d'une manière plus générale, dont *Singin' in the Rain* n'est que le motif récurrent.

L'univers dans lequel le protagoniste évolue est celui du jeu, de l'artifice, de la *Commedia dell'Arte*. On y trouve abondance de scènes, de décors, de fresques, de peintures, de sculptures. Alex arbore volontiers des faux-cils ou des masques. En outre, il porte des costumes parfois extravagants, et ceux-ci changent plusieurs fois au cours du film.

Cette surabondance de signes débouche sur une "super-spectacularité", dont Alex est à la fois le porte-parole et l'agent, le moteur et l'objet.

Il est pourtant une forme de spectacle qu'Alex affectionne entre toutes : le cinéma. Bien que l'on ne voie pas le personnage assister à une projection "ordinaire", tout nous laisse penser qu'il est un consommateur de productions hollywoodiennes. Nous en voulons pour preuve les genres cinématographiques évoqués dans ses fantasmes : il s'y voit en Dracula, en centurion romain fouettant le Christ, ou copulant sous les regards et les applaudissements d'une foule dont les costumes rappellent ceux de *My Fair Lady*.

Ces références forment un premier "repli" du texte sur lui-même. Nous entendons par "repli" un "dédoublé métaphilmique (méta-discursif)", tel que l'a défini Christian Metz<sup>1</sup>.

Nous trouvons également dans *Orange mécanique* un autre exemple de repli. Celui-ci se trouve décalé d'un degré supplémentaire sous la forme de renvois aux films précédents de Kubrick. Nous songeons ici, parmi plusieurs exemples, aux mannequins du Korova Milk Bar qui évoquent ceux de l'entrepôt du *Baiser du tueur*, au masque d'Alex rappelant celui porté par Sterling Hayden dans *L'Ultime razzia*, à la sucette lolitesque de l'une des deux filles rencontrées au drugstore, ou encore à la bande originale du film *2001: L'Odyssée de l'espace*, également aperçue au drugstore.

L'utilisation de l'auto-référence et, dans une certaine mesure, de l'auto-dérision, est sans doute la première manifestation d'une "mise à distance".

On pourrait presque parler de "déconstruction", ou en tout cas de subversion, lorsque Kubrick démonte les codes de certains genres cinématographiques américains.

Le metteur en scène utilise ces scènes et leur contexte d'une manière qui n'est ni traditionnelle ni conventionnelle. A ce titre, la rixe opposant Alex et ses "droogs" à la bande de Billy Boy, au début du film, est révélatrice. En effet, l'action, digne d'une scène de "western", se déroule dans un casino désaffecté au décor baroque — ce qui constitue en soi un premier décalage. De plus, la violence que

---

<sup>1</sup> Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 20.

## Yann ROBLOU : Stanley Kubrick

nous voyons à l'écran, une fois privée de son essence, à cause de ce décalage, devient pure forme et prend une allure de ballet — deuxième décalage. Remarquons que ce dernier fait "retour", en quelque sorte, puisque la danse est à la place qui lui convient, à savoir bel et bien sur la scène d'un théâtre.

De même, le viol de Mme Alexander organisé par Alex se lit d'abord comme un pastiche du célèbre *Singin' in the Rain*. Alex y moque la santé, l'exubérance et la fraîcheur des anciens "musicals", qu'il pervertit en gestes mécaniques. Travaillant par ailleurs les effets de lumière, le réalisateur réduit son personnage à une silhouette, à une ombre, parodiant alors le film noir, genre dans lequel il a déjà fait des incursions.

Sur ce même principe, Kubrick utilise un certain nombre de procédés qui brisent les codes de vraisemblance, la fluidité narrative et l'effet de réel : l'accélééré (pour la scène d'orgie), le ralenti (pour la correction qu'Alex inflige à ses "droogs"), le montage rapide (lors du fantasme érotique d'Alex), le grand angulaire qui perturbe la vision en déformant les décors, leur donnant l'aspect d'entonnoirs (entre autres chez la "femme aux chats").

Le monde du spectacle en général et le cinéma en particulier sont ainsi pris dans un mouvement dialectique et dans un effet de mise en abyme. C'est là toute l'importance du traitement infligé à Alex par le docteur Brodsky.

Appelé de manière ironique "traitement Ludovico", ce lavage de cerveau fondé sur les réflexes pavloviens semble vouloir parodier, comme le souligne Robert Benayoun<sup>2</sup>, les techniques totalitaires de "menticide". Mais ce traitement est également une mise en abyme plurielle. Nous assistons en effet à la fois à la réhabilitation et au martyre d'Alex par le biais de la vision de films ultra-violents combinée à l'absorption de drogues et à l'écoute de "Ludwig Van" — ainsi qu'Alex baptise Beethoven.

L'effet de distanciation est fort et ambigu. L'acte de voir y est décrit comme douloureux jusqu'à la nausée. Nous observons les malheurs du personnage avec un sentiment de justice méritée, mais sa situation est trop proche de la nôtre en tant que spectateurs pour ne pas finir par nous affecter profondément.

### L'ambivalence : représentation et portée

Sous l'aspect lisse de sa narration, *Orange mécanique* cache une véritable duplicité mise en oeuvre systématiquement pour tous les éléments, où s'imbriquent deux approches : l'une plutôt classique, et l'autre, plus expérimentale.

Ainsi, la structure diégétique du film peut-elle s'envisager comme étant circulaire, ainsi que l'a montré Jean-Loup Bourget :

La circularité d' *Orange mécanique* est particulièrement évidente au niveau de l'intrigue où des incidents A (passage à tabac de l'Irlandais), B (dévastation du "Home" des Alexander), C (Alex dans l'appartement de ses parents), D (bataille entre Alex et

<sup>2</sup>Robert Benayoun, "Kubrick le libertaire", *Positif*, n°139.

Voir aussi le Dossier Positif : *Stanley Kubrick*, Paris : Rivages, 1987.

## Spectacle et spécularité

Dim) sont repris dans l'ordre C (retour d'Alex chez ses parents), A (Alex reconnu par l'Irlandais), D (devenus policiers, ses anciens "Droogs" retrouvent Alex), et B (seconde visite d'Alex à M. Alexander)<sup>3</sup>.

Mais ce peut aussi bien être une composition en chiasme, dans la mesure où le film est composé de trois parties égales de quarante cinq minutes chacune. La partie centrale servant d'axe central, les première et troisième parties se feraient donc écho, renvoyant ainsi l'image de l'autre.

Dans les deux cas, il s'agirait d'un agencement presque parfait des événements et de ce fait, comme le confirme Kubrick lui-même, l'argument tient plus du conte, de la fable, que d'une volonté de représentation de la réalité.

Par ailleurs, les personnages possèdent tous une double nature. Si nous prenons le cas d'Alex, nous sommes confrontés à un personnage fondamentalement mauvais, mais qui nous est rendu sympathique par le traitement auquel il est soumis.

Ce même Alex est démultiplié : il a un double intellectuel en la personne de M. Alexander. Ce dernier se rapproche d'Alex en ressemblant physiquement à Beethoven, et en habitant une maison dont le carillon donne les premières notes de la *Neuvième symphonie*. Notons également qu'Alexandre de Large est aussi la réécriture d'Alexandre-le-Grand de manière phonétiquement déformée (de — le/the) et ironique (Large - Grand/Great).

Singulièrement, Alex appartient tout autant au monde de l'enfance qu'à celui des adultes, mélangeant les signes extérieurs de ces deux mondes. Ainsi, il boit du lait qui contient de la drogue, il possède un serpent comme animal familier, il emploie les mêmes ruses qu'un enfant mais à des fins douteuses, il s'habille en blanc comme un enfant, mais son accoutrement comporte des éléments ostensiblement phalliques, adultes, tels le chapeau melon, la canne-épée, ou encore la coquille protégeant ses parties génitales.

De manière similaire, on retrouve une contradiction ironique dans le fait qu'après avoir été le cobaye et la victime du gouvernement, Alex va en devenir l'instrument salarié.

Quant au spectateur, il subit l'exposition des multiples méfaits d'Alex, mais est amené à éprouver de la sympathie, voire même de la compassion pour lui au cours de son calvaire et se trouve presque réconforté de le voir rétabli et prêt à se livrer à de nouvelles exactions. Voilà le spectateur pris en effet entre deux feux contradictoires sur la question morale que pose le film, à savoir doit-on priver un individu de sa faculté de libre arbitre, même s'il est de l'acabit d'un Alex?

Kubrick nous expose les deux aspects du problème, mais n'oriente pas notre choix. Le spectateur est victime de cette indétermination, de cette ambivalence, dans la mesure où celle-ci constitue, à notre avis, un moyen de renforcer l'impression de distance déjà évoquée. Il est difficile, voire impossible, au spectateur de tenir le rôle qui est censé être le sien, de s'identifier à qui que ce soit ou à quoi que ce soit. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une rupture du "contrat énonciatif" établi entre le réalisateur et le

<sup>3</sup> Jean-Loup Bourget, "Les Avatars du cercle", *Positif*, n° 136.

## Yann ROBLOU : Stanley Kubrick

spectateur. Ce dernier tourne autour d'un centre défini en creux, par défaut.

Finalement, la question du choix est elle aussi mise en abyme et fonctionne comme un test de Rorschach, dans le sens où notre prise de position ne révèle que des aspects de notre propre personnalité. Il nous semble que c'est justement consciemment, délibérément que Kubrick décide de montrer ce processus, cette mécanique, sans privilégier un point de vue, un aspect du problème plutôt qu'un autre. Bien plus, c'est parce que le cinéma de Kubrick ne cherche jamais à choisir qu'il acquiert toute la force issue de la série d'oppositions qui parcourent le film. C'est, comme le remarque Sandro Bernardi<sup>4</sup>, la découverte de la contradiction comme force dialectique et propulsive qui est à l'œuvre à l'intérieur de l'image même.

De ces multiples réseaux de sens, véritables rhizomes deleuziens qui se croisent, s'éclairent, se complètent, se contredisent ou s'annulent, naît un sentiment d'"inquiétante étrangeté", un sentiment qui rend les aspects familiers de notre relation au cinéma angoissants.

Ce qui est source d'angoisse, c'est ce regard que nous portons, et que l'on nous porte.

### Le langage du regard

Considérons une nouvelle fois Alex et la place centrale qu'il occupe. Car c'est bien lui qui est regard fait chair, c'est lui l'œil vivant, c'est lui qui nous impose sa vision et, donc, son spectacle.

En effet, *Orange mécanique* s'ouvre sur le fameux long plan fixe d'Alex regardant la caméra. Rappelons que le "regard à la caméra", une des figures de la réflexivité au cinéma, était fréquemment utilisé aux premiers temps du Septième Art, lorsque celui-ci portait encore les marques de ses liens au théâtre, quand l'acteur et le spectateur étaient presque sur un pied d'égalité, l'un et l'autre regardants et regardés. Ici, Kubrick réactive cette figure de manière particulière en lui juxtaposant une "voix-je". En d'autres termes, nous voyons et entendons bien Alex, mais les deux instances que sont l'audible et le visible ne coïncident pas. Il s'agit d'une nouvelle rupture du contrat énonciatif.

Ainsi que l'a analysé Christian Metz, la "voix-je" est un commentaire et "ce commentaire crée la distance, enferme le récit dans la fatalité, corrige par un contrepoint constant l'impression de réalité, enlève aux personnages leur liberté"<sup>5</sup>; et il en va de même pour le spectateur, serions-nous tentés d'ajouter. Le verbe et le regard sont donc d'emblée associés mais de façon suffisamment décalée pour que l'on saisisse la portée de cet effet.

D'où l'importance du fait qu'Alex s'adresse en ces termes à ses invisibles co-locuteurs, témoins et, en quelque sorte, victimes : "My brothers and only friends" — ce qui n'est rien d'autre qu'une adresse au spectateur.

D'autre part, deux expressions reviennent de manière récurrente

<sup>4</sup> Sandro Bernardi, *Le Regard Esthétique, ou la visibilité selon Kubrick*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 30.

<sup>5</sup> Metz, *Enonciation*, 40.

## Spectacle et spécularité

dans le discours du protagoniste-narrateur : "viddy" et "horrorshow". Ces deux mots sont intéressants tout d'abord parce qu'ils révèlent la volonté d'Alex de se démarquer de la norme en s'appropriant et en réactivant des idiomes étrangers à sa langue maternelle. Ensuite, ces deux mots sont les déformations du verbe "vidit" et de l'adjectif "karacho", qui signifient respectivement en russe "voir" et "bon, bien". Notons au passage que l'expression "horrorshow" est, pour ainsi dire, un abyme langagier et un ressort comique puisqu'il décrit ce qu'Alex nous fait subir et qu'il subit à son tour : "a real horror show."

De plus, si Alex a apparemment intégré à son lexique ces deux mots et leurs variantes, il semble qu'il soit tellement imprégné d'images qu'il en arrive à ne plus percevoir les limites entre la réalité et la fiction. Par ses actions, nous avons le sentiment qu'il fait ce qu'il voit ou a vu. C'est donc tout naturellement qu'il est amené à voir ce qu'il a fait au travers des films projetés par le Dr Brodsky. Le traitement Ludovico ne révèle en fait que la profonde confusion qui est la sienne. En effet, il s'exclame : "It's funny how the colours of the real world only seem really real when you viddy them on a screen."

Le statut décalé du personnage, tantôt metteur en scène, tantôt spectateur, sujet et objet, actif et passif, est ici mis en mots. Nous pourrions également le considérer comme l'équivalent patent de la confusion entretenue par Kubrick lui-même dans l'utilisation qu'il fait de certaines figures de style cinématographiques (comme le gros plan ou le travelling arrière)

Sandro Bernardi<sup>6</sup> a décrit le cinéma de Kubrick comme étant une position intermédiaire entre "discours clos" (Metz), et "ouverture de la vision" (Deleuze). Deux exemples peuvent illustrer cette affirmation.

En premier lieu, revenons sur le gros plan initial. Le spectateur se sent menacé lorsqu'il voit Alex le regarder fixement et, semble-t-il, si féroce qu'il pourrait sortir de l'écran. Or, lorsque la caméra recule pour découvrir l'espace du Korova Milk Bar, accompagnée par une musique synthétique qui accroît l'impression d'ambiance hallucinée, nous percevons un changement qui n'en est pas un. En effet, tout en restant immobiles, les yeux d'Alex se révèlent progressivement lointains, presque indistincts, perdus dans une sorte de torpeur. C'est à une mise à distance aussi bien réelle (mouvement de la caméra) que figurée (le spectateur retrouve sa place) que nous avons affaire. L'effet premier (le sentiment de menace) est désactivé dès que le protagoniste est replacé dans son contexte.

L'autre exemple flagrant est le travelling arrière, figure chère à Kubrick. Le long travelling qui accompagne le parcours sinueux d'Alex dans le drugstore est lui aussi frappé du sceau de l'ambiguïté, car il marque à la fois une dynamique de conquête et un sentiment de claustrophobie. En un sens, ce mouvement d'appareil a pour effet de maintenir le personnage face à la caméra et donne l'impression que c'est le couloir qui se rapproche, de sorte qu'il est impossible de percevoir vers quelle direction le protagoniste va se diriger. C'est le mouvement même qui tend vers l'immobilité. Ce paradoxe nous

<sup>6</sup> Bernardi, *Regard*, 13.

## Yann ROBLOU : Stanley Kubrick

paraît être le signe du travail du film. Il s'agirait en quelque sorte de constater que l'abyme est ouvert devant nous, que c'est le film qui parle, qui nous parle et nous interpelle; c'est-à-dire qu'il nous constitue, nous spectateurs, comme sujets.

### Conclusion

Le travers majeur (si l'on en croit Sandro Bernardi) du film de Kubrick réside dans le fait que ce dernier cherche jusqu'au bout à rester en deçà de ce qu'il montre, à ne pas introduire son point de vue ni à orienter le nôtre. Il nous semble qu'au contraire, c'est cette tentative qui donne toute sa richesse à *Orange mécanique*.

En fait, tout est déjà joué dès les premières images où l'impénétrabilité véritablement kafkaïenne du regard d'Alex et de ses "droogs" est ce à quoi notre regard est d'emblée confronté. Ces images marquent aussi le point de départ du sentiment d'angoisse que Kubrick se charge d'entretenir en nous désorientant : nous sommes en quelque sorte incités à participer activement aux événements, pour autant que l'on nous force à saisir les artifices de cette fiction.

Dans l'espace qui nous est imposé, où les repères classiques n'ont plus d'ancrage, notre regard erre et tente de sonder le cœur des ténèbres qui le constitue. Si Robert Benayoun a pu comparer *Orange mécanique* à un test de Rorschach, c'est que le film parle au spectateur du spectateur.