



Dans le cadre du cours

« Cinéphobies »

D'Aurélie LEDOUX

Orange Mécanique (Kubrick, 1971) :
le problème de la musique

THIVET Benjamin

Année universitaire

2018/2019

Orange Mécanique (Kubrick, 1971) : le problème de la musique

« Puis j'ai remarqué, au milieu de la douleur et de la nausée, quelle musique c'était qui genre pétaradait et beuglait sur la piste sonore, et c'était un Ludwig van, Cinquième Symphonie, dernier mouvement, et j'ai critché genre bézoumni en entendant ça.

-Arrêtez ! j'ai critché. Arrêtez ça, tas de dégoûtants et de grassous pafeurs. C'est un crime, j'vous dis, une saloperie de crime impardonnable, bande de bratchnis ! »¹

Le roman de Burgess a été à sa sortie en 1962 accueilli par une polémique assez peu virulente, l'auteur défendant que par l'invention de mots propre à l'univers de son livre, la violence en était atténuée. Le film de Kubrick, neuf ans plus tard, ne fut pas épargné par la polémique, qui aboutit au retrait du film du circuit d'exploitation au Royaume-Unis à la demande de Kubrick lui-même, étant quotidiennement menacé de mort. Des critiques anglosaxons reconnus tel que Pauline Kael, attaquèrent le film pour son esthétique de la violence, parlant de « banalisation » ou encore de « plaisir sensuel »². Kubrick nous montre la violence de front, dans l'image, sans morale apparente. Ce qui pose problème pour la critique de l'époque, c'est l'identification (reprise du livre), au personnage ultra-violent d'Alex. Il est le narrateur, et nous le suivons dans tous ses forfaits, qu'il s'agisse de bagarres, de viol, ou de meurtre. Même si le film critique cette violence, en l'esthétisant, il la rend spectaculaire. Ce questionnement de l'image est ainsi au centre de nombreuses polémiques qui ont traversé l'histoire du cinéma. *Orange Mécanique* n'est *a priori* qu'un film de plus dans son rapport à la violence.

Néanmoins, il nous semble intéressant d'aborder la violence du film par rapport à sa musique. En effet, bien que nous tendions à l'oublier, la violence du film n'est pas seulement

¹ BURGESS, Anthony, trad : BELMONT, Georges, CHABRIER, Hortense, *L'Orange Mécanique*, Paris, Robert Laffont, 2010, p.184-185

² KAEL, Pauline, trad : THIVET, Benjamin, « Stanley Strangelove », *The New Yorker Magazine*, 1 Janvier 1972, p.50

visuelle, le cinéma étant sonore, il participe à cette violence. Or, Kubrick, comme dans ses précédents films, a décidé d'utiliser de la musique de répertoire pour son film. Il en résulte que du Rossini est joué pendant une bagarre ou lors d'un meurtre. Pour Rémi Sanvoisin, dans « Penser la musique » le dernier chapitre de son ouvrage sur le lien entre Kubrick et la musique, « la violence représentée dans *Orange Mécanique* n'est pas tant dans l'image que dans ses confrontations avec les œuvres classiques, dans les juxtapositions de l'art et du vice. »³ Sans même s'en apercevoir, le spectateur va associer ces musiques à la violence présentée, et ainsi, le cinéma vient créer un nouveau sens à des musiques considérées comme nobles.

Ainsi, nous sommes en droit de nous poser la question suivante : quel est le rôle problématique de la musique dans le film de Kubrick ?

Il va s'agir tout d'abord d'étudier l'association qui est faite entre la violence et la musique tout au long du film, avant de mettre en lumière la dénonciation du système fasciste par Kubrick, et pour finir, une expérience critique et cinéphobe.

I. L'ASSOCIATION DE LA MUSIQUE ET DE LA VIOLENCE

Il est à ce stade important d'écarter le livre de Burgess de notre réflexion. En effet, même si le personnage principal écoute du répertoire classique dans le livre, en particulier la *Neuvième Symphonie*, « Kubrick a mis dans ce film cette symphonie beaucoup plus en avant que ne l'a fait Burgess. »⁴. L'usage de la musique dans le roman est purement narratif, alors que dans le film, par sa nature même d'objet cinématographique, la musique possède une importance qui dépasse l'histoire racontée.



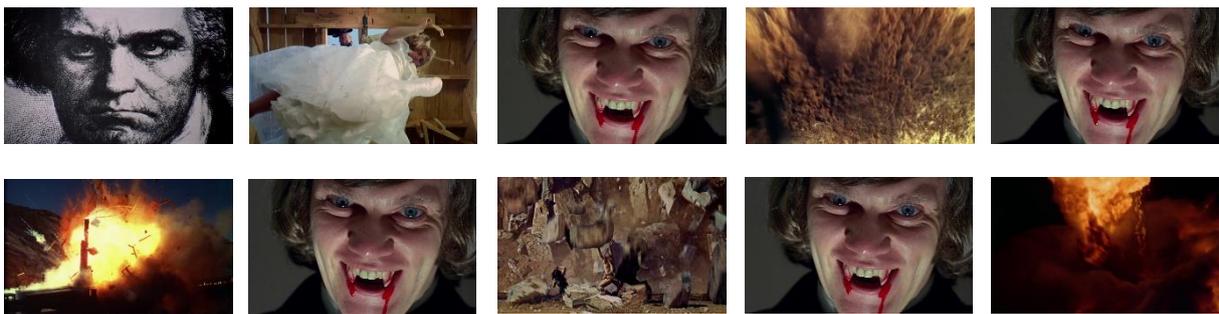
Des photos et un buste de Beethoven à côté de posters de femmes nues

Le film présente plusieurs cas d'association entre la musique et la violence. Il est tout d'abord important de constater que Kubrick n'utilise pas la musique pour dissoner avec l'image. Par exemple, dès le début du film, lors de la bagarre entre deux gangs rivaux, *La Pie Voleuse* de Rossini crée le rythme de la scène, le son n'émerge que des bruitages et de la musique, la

³ SANVOISIN, Rémi, *Kubrick et la musique*, Paris, Vrin, 2014, p.124

⁴ GAUTHIER, Brigitte (dir.), *Kubrick, les musiques*, éditions l'Entretemps, Montpellier, 2012, p.106

séquence « devient un ballet »⁵. La musique devient même constituante diégétiquement de la violence, lors de la séquence du viol de la femme de l'écrivain. Alex va chanter *Singin' in the Rain*, de la comédie musicale éponyme, et il tape la femme en rythme avec la musique. Kubrick donne alors une nouvelle signification à la chanson très légère de Gene Kelly. Le film n'en référence pas un autre, mais il impose à la musique un nouveau sens, effaçant son contexte original. Brigitte Gauthier parle de « perversion chorégraphiée »⁶, mais il s'agit autant de l'esthétisation de la violence que de la musique, pervertit pour lui attribuer un sens nouveau. Il en va de même pour Beethoven, notamment la *Neuvième Symphonie*. « Violence et musique sont animées d'une même vie rythmique »⁷, Kubrick montrant que les fantasmes violents du personnage sont stimulés par la musique.



Montage des fantasmes d'Alex sur le second mouvement de la Neuvième Symphonie de Beethoven

Ce rapport entre violence et musique est problématique pour le sens de l'œuvre musicale et donc son intégrité, mais il nous semble également qu'il l'est d'autant plus pour le spectateur. Le cinéma possède un pouvoir obsédant, « un peu hallucinant » comme disait Georges Lecomte. Le spectateur, avertit ou non, va créer un lien inconscient entre la musique et l'image, et il est plus que probable que ces images vont réapparaître dans son esprit lorsqu'il entendra l'une de ces musiques dans un autre contexte. Bien sûr, aujourd'hui, nous associons moins Beethoven à *Orange Mécanique* que Richard Strauss et *2001 : l'Odyssée de l'Espace*. La raison est que la *Neuvième Symphonie* est « une œuvre emblématique de la culture occidentale. »⁸ Néanmoins, la chanson de Gene Kelly par exemple, bien qu'emblématique du film éponyme, reste connoté au film de Kubrick par son utilisation traumatisante. Le spectateur ne risque pas de devenir violent comme Alex à l'écoute de ces chansons, mais il peut être en proie à un traumatisme auditif par l'apparition des images violentes.

⁵ SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.117

⁶ GAUTHIER, Brigitte (dir.), *op. cit.*, p.25

⁷ SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.117

⁸ *Ibid.* p.120

La question de l'identification à Alex passe par la musique. Les musiques extra-diégétiques sont toujours en rapport avec un supposé intérieur du personnage, de plus, comme le spectateur connaît déjà ces musiques, et qu'il les aime sûrement, Kubrick vise à créer un rapprochement entre Alex et le spectateur :

« La musique crée la proximité avec le protagoniste en tant que reproduction de son espace mental, foisonnant d'œuvres classiques. Mais surtout, les musiques utilisées jouent le rôle de catalyseur, de révélateur de nos pulsions malsaines par le caractère excitant et ludique qu'elles confèrent aux scènes de violence. »⁹

Ainsi, la musique permet au spectateur d'entrer plus facilement dans la fiction et dans la violence. Kael parle de la musique comme « rehausseur émotionnel utile. »¹⁰. Kubrick mit de l'huile sur le feu quant à la polémique du film, expliquant que « dans son inconscient, chacun de nous tue et viole. [...] L'hostilité de ceux qui détestent [le film] naît de leur incapacité à accepter qu'ils sont réellement. »¹¹ Ainsi, si la musique crée la violence chez Alex, elle doit faire de même pour le spectateur. Kubrick (dont la parole est toujours sujette à discussion puisqu'il n'aimait pas parler de ses films) nous dicte alors une certaine idée de la musique. Il force le spectateur à entrer, ne serait-ce que le temps d'un film, dans sa conception violente de l'art :

« Le film propose une conception amoralisée de l'art, en récusant l'influence bénéfique de la musique sur l'éthique humaine, ce que l'Histoire avait démontré au travers du III^e Reich et du goût prononcé pour les arts qui caractérisait de nombreux dirigeants nazis »

II. LA DÉNONCIATION DU SYSTÈME FASCISTE



Image d'archive du Congrès de Nuremberg présent dans le montage du traitement Ludovico

Le film, construit en trois parties, pourrait être résumé de la manière suivante : un homme ultra-violent est condamné pour ses crimes, le gouvernement choisit d'expérimenter un traitement devant l'empêcher d'être violent, au moyen de procédés ultra-violents, avant qu'il ne revienne dans la société pour subir la

⁹ *Ibid.* p.116

¹⁰ KAEL, Pauline, trad : THIVET, Benjamin, *op. cit.*

¹¹ CIMENT, Michel, « Entretien avec Stanley Kubrick (sur "A Clockwork Orange") », *Positif*, n° 139, juin 1972

vengeance de celle-ci. Une société où des membres de gangs ultra-violents deviennent des policiers ultra-violents. L'univers du film s'inscrit dans un futur fasciste, où le gouvernement peut laver le cerveau des gens (via le traitement), pour soi-disant empêcher la violence. Comme le personnage principal est Alex, le film ne semble pas dénoncer sa violence mais celle du gouvernement fasciste en place. Bien sûr, certaines images, dont celles du traitement font échos au nazisme, mais c'est bien la musique qui va inscrire le film dans cette réflexion sur le nazisme. En effet, comme le montre Rémi Sanvoisin :

« L'instrumentalisation de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven dépasse le cadre cinématographique, elle est une arme – jouée pendant les Jeux olympiques de Berlin puis dans toute l'Europe pendant la guerre – pour assoir la domination du III^e Reich dans le domaine artistique et culturel. »¹²

Ainsi, la musique n'est plus qu'en lien avec la violence, mais elle rappelle le fascisme passé pour rappeler son pouvoir et ses méthodes : la propagande.

La séquence clé pour comprendre cette dénonciation du fascisme, est celle du traitement, lorsqu'Alex est forcé de regarder un montage qui vise à le repulser de la violence. La musique utilisée est celle de Beethoven, qui est « aisément corruptible par n'importe quelle idéologie. »¹³

Cette séquence, au-delà de la compréhension morale qu'elle apporte au film, nous montre à quel point le cinéma nous affecte en tant que spectateur. Cette séquence, avec Alex assis face à un écran, rappelle le spectateur à sa condition. Kubrick semble alors mettre en garde face aux pouvoirs non pas seulement de l'image,



La salle de torture est une salle de cinéma

mais bien également du son : les pouvoirs du cinéma. Le but du gouvernement est d'éradiquer la violence par une sorte de propagande reposant sur le spectaculaire et une musique choisie pour son efficacité : négation de l'art en tant qu'outil porteur de sens et de moral. Sanvoisin dit que « le travail de Kubrick est de permettre la prise de conscience des artifices cinématographiques »¹⁴ afin d'éviter que le cinéma soit l'arme des fascistes. La propagande nazie s'est beaucoup appuyée sur le cinéma, grâce aux pouvoirs des images et de la musique « triomphale, affirmative »¹⁵.

« DR. BRODSKY
Qu'est-ce que ce crime ?

¹² SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.119

¹³ *Ibid.* p.121

¹⁴ *Ibid.* p.122

¹⁵ *Ibid.* p.121

ALEX

Ça!... Utiliser Ludwig van de cette façon ! Il n'a rien fait de mal. Beethoven a juste composé de la musique. »¹⁶

Mais Kubrick n'associe pas le fascisme qu'avec le nazisme. En effet, il généralise son propos en englobant le cinéma, car selon Sanvoisin « dans le cinéma hollywoodien classique comme dans le cinéma nazi, la forme cinématographique, visuelle et sonore, se fait oublier au profit de ce qu'elle montre, elle est résorbée dans l'histoire. »¹⁷ Le cinéma, parce qu'il nous absorbe durant un film, véhicule ses idées sans que le spectateur puisse intervenir. La musique est souvent utilisée pour souligner un propos et lui donne un sens par l'image. En cela, Kubrick critique le cinéma et met en avant des postures cinéphobes pour alerter le spectateur que quel que soit le film, il y a une idéologie que l'on tente de faire oublier :

« En rendant la forme invisible, donc en gommant les traces de l'énonciation, le propos du film se substitue à la réalité elle-même par l'illusion d'objectivité. Or, tout contenu filmique est relatif à un point de vue, un ensemble de techniques qui orientent la perception. »¹⁸

Or Kubrick dénonce les artifices du cinéma en faisant exactement la même chose. Il nous impose une idéologie violente et radicale, avec tous les moyens cinématographiques possible. Il semble se poser la question suivante : peut-on faire un film cinéphobe ? Un film qui s'auto-critique ?

III. UNE EXPÉRIENCE CRITIQUE ET CINÉPHOBE

Robert Benayoun parle d'*Orange Mécanique* comme « l'une des plus puissantes mises en cause du cinéma par lui-même ».¹⁹ Il ne semble pas intuitif au premier abord, de critiquer quelque chose en la reproduisant. Or, comment Kubrick, cinéaste, peut critiquer les artifices cinématographiques ? Il les expérimente, pour prouver au spectateur qu'un film substitue à des signes leur sens original. Pour cela, il ne détourne pas des images, un contexte, mais bien des musiques connues de tous, dont l'expérience que le spectateur en a, va être testé voire remplacé par un sens violent. Toute la troisième partie du film met en scène un Alex traumatisé par le lavage de cerveau que le « cinéma » a exercé sur lui. Il en vient à vouloir se suicider lorsqu'il

¹⁶ KUBRICK, Stanley, trad : THIVET, Benjamin extrait du scénario du film *Orange Mécanique*, p.43

¹⁷ SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.122

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ BENAYOUN, Robert, « Stanley Kubrick le libertaire », *Positif*, n°139, juin 1972, p.34-44

écoute le second mouvement de la *Neuvième Symphonie*. Kubrick dépasse néanmoins la simple expérience cathartique, car « en représentant la pitié et la frayeur », son but n'est pas de réaliser « une épuration de ce genre d'émotions »²⁰, mais bien de vivre viscéralement ce que vit le personnage. Voici ce que devient l'art s'il est utilisé de façon



Alex écoutant la *Neuvième Symphonie* à la fin du film

fasciste par le cinéma ; néanmoins, Kubrick utilise une façon détournée, plus subversive, pour aborder cette idée. Comme le note Jen Eders, « au lieu de prononcer des messages simples, le film soulève des dilemmes. [...] Les spectateurs préférant la fermeture cognitive vont probablement essayer de réduire le film à son propos singulier, l'accusant de glorifier la violence. »²¹

Nous en revenons donc au problème initial. Celui d'une problématique récurrente dans l'histoire du cinéma. Comment dénoncer la violence en montrant la violence ? Ici, la question est donc, comment dénoncer le cinéma en faisant du cinéma ? La compréhension cinéphobe du film n'est pas évidente pour les spectateurs. Ces derniers reçoivent avant tout le film au premier degré, comme un film violent, qui ne se soucie pas de poser des questions sur le cinéma, ou sur l'utilisation de la musique. Mais parce que le film est subversif, le propos ambigu : la mauvaise compréhension du film, ou du moins sa compréhension première, montre que Kubrick réussit à faire ce qu'il veut dénoncer, et que donc, sa réflexion est correcte, « l'art devient violence, la violence devient art. »²² Il ne s'agit pas de dénoncer frontalement mais d'appliquer. Mais quel



Enceintes offertes par le gouvernement qui semble être la source de la musique

que soit la compréhension du film, la dernière utilisation de Beethoven fait sens de toute façon : l'utilisation de l'*Hymne à la Joie* et le bonheur d'Alex d'y associer à nouveau des plaisirs pervers marque la victoire du personnage et un certain plaisir du spectateur par la fin heureuse et l'utilisation d'une

²⁰ ARISTOTE, trad : DUPONT-ROC, R., LALLOT, J., *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, chapitre 6

²¹ EDER, Jens, trad : THIVET, Benjamin, "Feelings in Conflict: A *Clockwork Orange* and the Explanation of Audiovisual Emotions", *Projections*, Vol. 2, Issue 2, Hiver 2008, p.76-77 "Instead of proclaiming simple messages, the film raises dilemma. [...] Viewers who prefer cognitive closure will probably attempt to disambiguate the film by pinning it down to a singular treatment, accusing it of a glorification of violence, for instance."

²² SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.117

musique triomphante ; ou bien, cette musique triomphante est un outil de propagande du gouvernement fasciste, afin de séduire Alex et lui faire embrasser l'idéologie du parti au pouvoir.

Ainsi, nous admettons donc qu'essayer de penser le film mène à une impasse quant à l'interprétation du film. Le propos de Kubrick se veut lisible à plusieurs niveaux de lectures. Néanmoins, il semble qu'il essaye d'éveiller la conscience du public face aux artifices qu'il utilise, par une distanciation brechtienne. Jean-Loup Bourget parle d'« écrans distanciateurs »²³, comme le premier plan qui est un long regard caméra. Kubrick insiste sur une façon de jouer non-réaliste, des lentilles qui déforment l'image, le discours méta avec le montage d'images violentes. Mais pour Sanvoisin, c'est la musique qui va créer la distanciation, la pensée critique du spectateur. Il utilise un extrait de l'*Image-Temps* de Deleuze, « quand la violence n'est plus celle de l'image et de ses vibrations, mais celle du représenté [...], il n'y a plus d'excitation cérébrale et de naissance de la pensée. »²⁴ Ce que Deleuze explique dans son chapitre « La Pensée et le Cinéma », c'est que le simple représenté ne crée pas la pensée, et le fascisme va s'en servir, mettant ainsi en crise l'image-mouvement. Pour revenir à *Orange Mécanique*, Sanvoisin explique donc que c'est l'association inédite du représenté avec des musiques classiques qui crée la distance critique, « la subversion des normes force à penser la norme »²⁵. Si la violence représentée commençait à être de plus en plus apparente depuis la sortie *Bonnie and Clyde* quatre ans plus tôt, le choix de musiques pour ne pas juste illustrer mais signifier un propos, créait une rupture dans la pensée de la violence au cinéma. Plus qu'une réflexion sur la nature cinéphobe des images violentes, le film de Kubrick vient alors dénoncer « l'usage fasciste de la musique »²⁶ au cinéma, et condamner non pas le cinéma qu'il fait mais le cinéma dominant, le cinéma hollywoodien, qui fait plier la musique sous l'image, plutôt que la faire respirer.

²³ BOURGET, Jean-Loup, « Les Avatars du cercle », *Positif*, n°136, mars 1972

²⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.231-214

²⁵ SANVOISIN, Rémi, *op. cit.*, p.124

²⁶ *Ibid.* p.129

CONCLUSION

Film immensément subversif, *Orange Mécanique* n'est pas qu'une adaptation fidèle du roman de Burgess, mais bien une interrogation sur le pouvoir des artifices du cinéma. Kubrick utilise tous les moyens d'expression du médium cinématographique, afin de ne pas seulement représenter la violence, mais bel et bien la penser. Il orchestre cela grâce à son utilisation de la musique de répertoire, qui, associée à la violence acquiert un nouveau sens. Cette pensée de la musique au cinéma dénonce le fascisme idéologique sous-jacent que chaque film peut créer consciemment ou non. En ce sens, le cinéma devient encore plus dangereux que la violence elle-même, puisqu'il a le pouvoir de la légitimer. C'est alors assez paradoxalement que Kubrick valide des arguments cinéphobes, certains films étant dangereux pour les masses.

Mais si Kubrick dénonce une partie du cinéma, par le cinéma, c'est pour éveiller la conscience du spectateur mise à rude épreuve, devant prendre de la distance avec les artifices du film, et réaliser les dangers de l'image cinématographique. Les autres spectateurs happés par la puissance du cinéma resteront ignorants et traumatisés par une expérience audio-visuelle dont les artifices les hanteront durablement. C'est là toute la malice de Kubrick, il « désigne le mal »²⁷, mais laisse le spectateur choisir de l'attraper ou non.



Alex, trinquant avec le public

²⁷ GAUTHIER, Brigitte (dir.), *op. cit.*, p.25

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, trad : DUPONT-ROC, R. LALLOT, J. *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, chapitre 6

BENAYOUN, Robert, « Stanley Kubrick le libertaire », *Positif*, n°139, juin 1972

BOURGET, Jean-Loup, « Les Avatars du cercle », *Positif*, n°136, mars 1972

BURGESS, Anthony, trad : BELMONT, Georges, CHABRIER, Hortense, *L'Orange Mécanique*, Paris, Robert Laffont, 2010

CIMENT, Michel, « Entretien avec Stanley Kubrick (sur "A Clockwork Orange") », *Positif*, n° 139, juin 1972

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985

EDER, Jens, "Feelings in Conflict: A Clockwork Orange and the Explanation of Audiovisual Emotions", *Projections*, Vol. 2, Issue 2, Hiver 2008

KAEL, Pauline, « Stanley Strangelove », *The New Yorker Magazine*, 1 Janvier 1972

KUBRICK, Stanley, extrait du scénario du film *Orange Mécanique*

GAUTHIER, Brigitte (dir.), *Kubrick, les musiques*, éditions l'Entretemps, Montpellier, 2012

SANVOISIN, Rémi, *Kubrick et la musique*, Paris, Vrin, 2014