



**HAL**  
open science

# Éloge de l'inauthenticité: le dix-huitième siècle à l'écran, autour de Barry Lyndon de Stanley Kubrick

Alexis Tadié

## ► To cite this version:

Alexis Tadié. Éloge de l'inauthenticité: le dix-huitième siècle à l'écran, autour de Barry Lyndon de Stanley Kubrick. *Modern Languages Open*, 2024, 32 (1), pp.1-10. 10.3828/mlo.v0i0.525 . halshs-04812343

**HAL Id: halshs-04812343**

<https://shs.hal.science/halshs-04812343v1>

Submitted on 30 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



# Éloge de l'inauthenticité: le dix-huitième siècle à l'écran, autour de *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick

ALEXIS TADIÉ

SPECIAL COLLECTION:  
L'ÉCRITURE EST LA  
PEINTURE DE LA VOIX:  
ESSAYS IN HONOUR  
OF NICHOLAS CRONK

ARTICLES



## RÉSUMÉ

Cet article réfléchit à la représentation du dix-huitième siècle à l'écran, en partant du film de Norbert Carbonneaux, *Candide, ou l'Optimisme au XX<sup>e</sup> siècle* (1960). Il se pose en particulier la question de l'authenticité, recherchée par Stanley Kubrick, dans son *Barry Lyndon* (1975). La recherche de l'authenticité de Kubrick définit une nouvelle esthétique dans la représentation des Lumières, plus ou moins bien comprise par les tenants du film de patrimoine. L'article commence par se porter sur le film de Carbonneaux, pour montrer que le propos du film n'est pas de servir le texte de Voltaire, mais de s'en servir pour livrer une satire aux accents politiques du monde contemporain né de la seconde guerre mondiale. Plutôt qu'une finalité, le dix-huitième siècle offre alors au réalisateur une culture commune sur laquelle fonder certains partis pris esthétiques: il éveille chez le spectateur le souvenir du texte de Voltaire, à la fois pour en souligner la pertinence au vingtième siècle et pour construire une filiation satirique avec le siècle des Lumières. La deuxième partie se concentre davantage sur le film de Kubrick, pour souligner la façon dont il interroge le dix-huitième siècle autant qu'il le reconstitue, et la façon dont il se nourrit de ses dispositifs narratifs et visuels davantage qu'il ne vise à en livrer une version figée. Si Kubrick semble rechercher dans *Barry Lyndon* la perfection de l'immersion dans le siècle des Lumières, on montrera aussi les façons dont il s'en écarte, en particulier en rétablissant la relation entre le roman de Thackeray dont il est tiré, d'une part, et le film produit par le cinéaste, d'autre part. On souligne en particulier l'indispensable conscience que le spectateur peut avoir de la construction cinématographique, créant un phénomène de distance autant que d'immersion dans le dix-huitième siècle. L'article se conclut sur la posture particulière à la représentation cinématographique des Lumières, en proposant un éloge de l'inauthenticité, en particulier à partir de *The Favourite* de Yorgos Lanthimos (2018), qui pousse à l'extrême l'inauthenticité de la représentation du dix-huitième siècle, ce qui lui permet à la fois d'en conserver l'esprit et d'en souligner toute la modernité.

## CORRESPONDING AUTHOR:

Alexis Tadié

VALE-Sorbonne Université, FR  
[alexis.tadie@stcatz.ox.ac.uk](mailto:alexis.tadie@stcatz.ox.ac.uk)

## TO CITE THIS ARTICLE:

Tadié, Alexis 2024 Éloge de l'inauthenticité: le dix-huitième siècle à l'écran, autour de *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. *L'Écriture est la peinture de la voix: Essays in honour of Nicholas Cronk. Modern Languages Open*, 2024(1): 32 pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.525>

This essay considers the representation of the eighteenth century on screen, starting with Norbert Carbonneaux's film *Candide, ou l'Optimisme au XX<sup>e</sup> siècle* (1960). I focus on the question of authenticity, such as Stanley Kubrick strove to achieve in *Barry Lyndon* (1975). Kubrick's quest for authenticity defined a new aesthetic in the representation of the Enlightenment that is now more or less accepted by proponents of heritage cinema. The essay begins with Carbonneaux's film, and I show that the director aims not to serve Voltaire's text but rather to deploy it in a political satire of the postwar contemporary world. He treats the eighteenth century less as an end point than as a common culture on which to base certain aesthetic preconceptions. The filmmaker awakens in the viewer the memory of Voltaire's text, both to underline its relevance to the twentieth century and to create a satirical link to the Enlightenment. The essay's second part turns to Kubrick's film, underlining how he interrogates the eighteenth century as much as reconstitutes it. I also consider how the director cultivates narrative and visual devices instead of trying to produce a fixed version of the period. If Kubrick appears in *Barry Lyndon* to strive for perfection through immersion in the Enlightenment, he also keeps his distance from the period, especially by re-establishing the relationship between Thackeray's original novel and his own adaptation. I emphasise that the viewer's essential awareness of cinematic construction creates an effect of distance from, as well as immersion in, the eighteenth century. The essay concludes with an analysis of the particular approach taken in cinematic representations of the Enlightenment; praise for inauthenticity – seen notably in *The Favourite* by Yorgos Lanthimos (2018), which pushes inauthenticity to an extreme – allows both the spirit and the modernity of the period to co-exist.

Seuls les cinéphiles regardent encore les films de Norbert Carbonneaux, l'auteur des *Corsaires du Bois de Boulogne* (1953) et du *Temps des œufs durs* (1957). Les cinéphiles, et les amateurs de Voltaire. Carbonneaux a en effet donné en 1960 la première adaptation cinématographique de *Candide*, sous le titre *Candide, ou l'Optimisme au XX<sup>e</sup> siècle*. La distribution compte ce qui se fait de mieux à l'époque dans le registre comique: Jean-Pierre Cassel, Pierre Brasseur, Louis de Funès, Jean Richard, Michel Simon, Jean Poiret, Michel Serrault entre autres. Elle témoigne d'un intérêt (re)naissant pour la littérature du dix-huitième siècle à l'écran. En 1945, Robert Bresson adapte en partie *Jacques le Fataliste* sous le titre *Les Dames du Bois de Boulogne*, avec notamment Maria Casarès; en 1949 sort *Manon* de Henri-Georges Clouzot, avec Cécile Aubry et Michel Auclair; en 1958, Louis Malle donne *Les Amants*, avec Jeanne Moreau et Alain Cuny, d'après *Point de lendemain* de Vivant Denon; en 1959, Roger Vadim adapte le roman de Laclos, sous le titre *Les Liaisons dangereuses* 1960, avec Jeanne Moreau et Gérard Philippe.

L'heure n'est cependant pas tant à l'adaptation qu'à la transposition plus ou moins contemporaine. Le titre du film de Carbonneaux comme celui de Vadim prennent acte de cette actualisation: il ne s'agit pas de procéder à une reconstruction historique mais plutôt de réfléchir à la pertinence de ces textes pour le monde moderne. Quelques décennies plus tard, quand Stephen Frears (1988) ou Milos Forman (1989) s'emparent du roman de Laclos, ou plus tard encore, quand Emmanuel Mouret filme, dans *Mademoiselle de Joncquières* (2018), le même épisode de *Jacques le Fataliste* que Bresson, ces cinéastes recherchent une certaine cohérence d'époque. Et l'on sait la fortune hollywoodienne, télévisuelle et commerciale du film à costumes dans les dernières années du vingtième siècle: les adaptations successives des romans de Jane Austen offrent le meilleur exemple du genre du film de patrimoine (*heritage film*), parfois appelé adaptation en panavision (*Panavision adaptation*; voir [Semenza et Bob Hasenfratz](#)). Bien sûr, ce n'est pas la fin du vingtième siècle qui invente le film à costumes, genre qui parcourt l'histoire du cinéma, depuis les films des frères Lumière ou de Georges Méliès jusqu'à certaines œuvres de Luchino Visconti. Mais la vogue pour le spectacle historique à l'écran, et en particulier pour l'adaptation de la littérature du dix-huitième siècle, prend son essor dans le dernier quart du vingtième siècle. Que s'est-il passé entre-temps? Deux œuvres ont marqué, pour ne pas dire provoqué, ce changement: *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (1966) de Roberto Rossellini, et *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick. L'effort de reconstruction historique de Rossellini, la recherche de l'authenticité de Kubrick plus encore, définissent une nouvelle esthétique dans

le portrait des Lumières, plus ou moins bien comprise par les tenants du film de patrimoine. Puis le cinéma américain de Hollywood a contribué à fixer les canons de la représentation du dix-huitième siècle, induisant une ‘stylisation des faits saillants de l’Histoire qu’elle convoque et qui lui servent de référent, s’autorisant, mais à la marge, un rire qui n’est jamais subversif et une critique qui ne porte jamais sur le fond’ (Poirson xxix). La commémoration davantage que l’interrogation du siècle des Lumières est à l’œuvre dans ces spectacles plaisants à regarder mais dont on ressort en les confondant les uns avec les autres. Là peut-être tiendrait toute la différence avec un film comme *Barry Lyndon*, qui interroge le dix-huitième siècle autant qu’il le reconstitue, qui se nourrit de ses dispositifs narratifs et visuels davantage qu’il ne vise à en livrer une version figée. C’est pourquoi réfléchir aux processus d’adaptation impose de retourner au film de Kubrick, pour comprendre cette transformation du genre, pour évaluer peut-être la nature de ce désir d’authenticité qui habite le cinéma, pour saisir les modalités de la représentation du dix-huitième siècle à l’écran, de cette hésitation entre historicité et actualisation.

La critique a bien sûr réfléchi à ces questions d’adaptation historique: les deux ouvrages dirigés par Laurence Schifano et Martial Poirson ont en particulier abordé frontalement la question. Dans la préface à *Filmer le 18<sup>e</sup> siècle*, Laurence Schifano s’interroge sur les déformations que subit le siècle au cinéma, entre éloge de l’universalité des Lumières et rejet de la Révolution française: ‘La lumière est donc ici,’ écrit-elle à propos des adaptations patrimoniales, ‘dans ces divers avatars, une lumière indirecte, filtrée, plus romanesque et mélodramatique qu’historique’ (25). C’est plus généralement le dispositif cinématographique qui affecte la perception que l’on peut avoir des siècles passés. En particulier, il n’est pas certain que l’expérience d’authenticité que peut éprouver le lecteur soit induite davantage par l’immersion dans la reconstitution historique que par la mise à distance que peut rechercher le film. Ainsi, Éric Rohmer explique-t-il à propos de *L’Anglaise et le Duc*: ‘la peinture m’a paru plus efficace que les outils proprement cinématographiques, comme le montage ou le champ-contre-champ qui ne m’auraient rien apporté’ (cité par Schifano 34). Dans la préface à *L’Écran des Lumières*, Martial Poirson revient sur les liens qui unissent le cinéma au dix-huitième siècle, en suggérant qu’ils sont de trois ordres:

d’abord, au plan des techniques développées pour produire, sur écran, des images animées; ensuite, au plan du regard porté sur les choses et les êtres que ces techniques peuvent contribuer à développer; enfin, au plan de la poétique de la vision mobile qu’elles concourent, avec d’autres modes d’expression, au premier rang desquels les arts du spectacle, à engendrer, modifiant en profondeur la configuration esthético-idéologique du temps. (xxii–xxiii)

C’est dire la complexité d’une question que le présent article n’a pas pour vocation d’élucider, mais peut-être simplement d’explorer, à partir de l’exemple central du *Barry Lyndon* de Kubrick, qui n’exclut pas que l’on rencontre d’autres adaptations et reconstructions dans cette brève déambulation dix-huitiémiste.

## DE VOLTAIRE À CARBONNEAUX: UN DIX-HUITIÈME SIÈCLE ACTUALISÉ?

Si les adaptations de *Candide* pour la scène théâtrale sont nombreuses, le cinéma ne s’est que peu emparé du texte de Voltaire.<sup>1</sup> Première adaptation au cinéma, le *Candide, ou l’Optimisme au XX<sup>e</sup> siècle* de Carbonneaux fait figure de passage obligé dans le présent volume. Elle suit de peu l’opérette de Leonard Bernstein, en 1956, à partir d’un texte de Lillian Hellman – et l’on retient sans doute aujourd’hui l’*Overture to Candide*, souvent jouée en concert, plutôt que l’œuvre dans son intégralité. En 1962, Pierre Cardinal propose pour la télévision française une adaptation d’un peu plus d’une heure. Le film de Carbonneaux, lui, rend délibérément contemporain le texte de Voltaire, puisqu’il s’appuie sur la mémoire encore fraîche de la seconde guerre mondiale et de la Collaboration, et envisage les pérégrinations de Candide et de Cunégonde sous un rapport politique, qui brasse aussi bien l’histoire de l’Occupation que celle de la guerre froide. Les équivalences sont systématiquement provoquées: dès l’ouverture, le film superpose

1 Ce qui n’exclut évidemment pas les références ponctuelles au sein de récits cinématographiques, comme dans le *Fortunat* (1960) d’Alex Joffé, analysé par Charlotte Simonin. Ou mieux encore l’utilisation de la matrice de *Candide* et du ton voltairien, par Lindsay Anderson par exemple dans *O Lucky Man!* (1973). Voir l’analyse de Jean-François Baillon.

le tremblement de terre de Lisbonne et ses 30 000 morts, et la bombe d'Hiroshima, 300 000 morts. La guerre de Sept Ans du conte de Voltaire est devenue la seconde guerre mondiale, l'Eldorado est l'URSS, et les personnages sont réactualisés: Pangloss est par exemple professeur de philosophie à l'université. Dans une comparaison avec la *Manon* de Clouzot, Michel Delon a dit toute son estime pour ce film:

L'idée disparaît, d'un dénouement qui serait à interpréter, où le jardin à cultiver pourrait devenir métaphore d'un monde à comprendre et à changer. Elle est même impensable dans ce triste divertissement où le texte de Voltaire est un objet souvenir, une statuette en toc fabriquée dans le Tiers Monde et vidée de son contenu. La littérature est prétexte à images et les images prétexte à plaisanteries. L'adaptation est comprise comme une série de glissements de l'âge des Lumières au XX<sup>e</sup> siècle, sans profondeur historique. (112)

Jugé à l'aune du conte de Voltaire, le film ne tient pas la comparaison. Mais on peut lui trouver un autre intérêt.

En effet, il s'inscrit dans une réflexion cinématographique sur l'après-guerre, sur la mémoire encore fraîche de la seconde guerre mondiale, dans un traitement satirique qu'on trouve par exemple dans *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara (1956; Louis de Funès y campe le personnage de Jambier) ou dans *La Vache et le prisonnier* (Henri Verneuil, 1959, avec Fernandel), et qui connaît une certaine postérité dans le cinéma français jusqu'aux années 1970. La scène s'ouvre donc, non pas en Westphalie, mais quelque part entre l'Alsace et la Lorraine, la famille du baron Thunder-ten-tronckh ayant fait fortune dans la fabrication de casque. Hommage est rendu au dix-huitième siècle, d'abord par des gravures sur lesquelles se déroule le générique, puis, ironiquement, par un bal masqué donné par le baron, où les invités sont en costume d'époque. Le récit tourne ensuite délibérément le dos aux Lumières, pour s'enfoncer dans les ténèbres de la guerre, de l'Occupation et de la Collaboration. Candide est enrôlé dans l'armée française, puis dans l'armée allemande, où les répétitions du rituel d'entraînement, comme le parallèle entre l'officier français et l'officier allemand qui installent leurs mitrailleuses au même endroit, soulignent l'absurdité de la guerre. Pareils retournements se retrouvent dans la guerre froide, où l'on a peine à distinguer les fusées russes des fusées américaines. Pangloss lui-même parcourt le film, tantôt précepteur chez le Baron, tantôt défenseur du régime nazi, tantôt thuriféraire de l'URSS. Candide retrouve le frère de Cunégonde lors des aventures coloniales qui ont marqué l'après-guerre. Et, à la fin, Carbonneaux se détourne volontairement du texte de Voltaire: la statuette représentant l'auteur de *Candide* est écartée. Cunégonde, qu'on ne voyait plus de face après que Candide l'avait retrouvée, pour ne pas faire apparaître la déchéance physique de celle-ci, se retourne enfin, pour se révéler sous les traits de la jeune fille du début.

Le propos du film, on le voit, n'est pas de servir le texte de Voltaire, mais de s'en servir pour livrer une satire aux accents politiques de ce monde contemporain né de la seconde guerre mondiale: Candide retrouve par exemple après la guerre les personnages de l'officier de la Gestapo et du vendeur au marché noir (interprétés respectivement par Louis de Funès et par Jean Richard), en héros de la Résistance. Carbonneaux trouve chez Voltaire la forme du conte, qui lui permet de survoler les événements politiques, et d'embrasser en quatre-vingt-dix minutes l'histoire du vingtième siècle. Il rejoue la figure de la naïveté dans un personnage principal qui ne saisit pas les enjeux des événements qu'il traverse. Il cherche à l'écran le ton de Voltaire pour donner sens à sa perspective satirique. Il revendique la paternité de *Candide*, pour mieux la décaler ('l'optimisme au vingtième siècle'). Plutôt qu'une finalité, le dix-huitième siècle offre alors au réalisateur une culture commune sur laquelle fonder certains partis pris esthétiques: il éveille chez le spectateur le souvenir du texte de Voltaire, à la fois pour en souligner la pertinence au vingtième siècle et pour construire une filiation satirique avec le siècle des Lumières.

## LA PERFECTION DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE SELON STANLEY KUBRICK

À l'inverse de la transposition libre de Carbonneaux, Kubrick semble rechercher dans *Barry Lyndon* la perfection de l'immersion dans le siècle des Lumières. Nombre d'études sur ce film tendent à privilégier la dimension narratologique. La comparaison avec le roman de Thackeray, dont est tiré le scénario du film, insiste sur le rôle du narrateur homodiégétique du roman

alors que le film s'appuie sur une voix-off: la voix-off est-elle plus objective, ce qui aurait pour effet d'introduire une distance entre le narrateur et le spectateur, et donc de permettre une identification avec le personnage de Barry que le roman interdit? Ou la voix-off est-elle au contraire, comme le narrateur du roman, peu digne de confiance?<sup>2</sup> Les interactions entre narration et représentation visuelle seraient alors à analyser en termes de tensions plutôt que de complémentarité. Kubrick justifiait la transformation de l'organisation narrative en soulignant que, selon lui, le film est plus objectif que le langage, lui imposant ainsi cette modification de l'organisation narrative.

Si de telles questions sont fondamentales, car elles indiquent les façons dont nous pouvons envisager la relation entre texte et film, la centralité du film de Kubrick pour mon propos m'amène à déplacer quelque peu le débat, pour réfléchir à l'interprétation du dix-huitième siècle proposée par Kubrick: l'intérêt de la transformation du texte de Thackeray est lié non pas tant à des considérations narratologiques (même si on peut encore les croiser) mais plutôt à la projection d'une conception du siècle des Lumières qui se fait jour.

*Barry Lyndon* est l'un des moments fondateurs des adaptations historiques du dix-huitième siècle. L'attention infinie au détail et l'effort pour reproduire l'expérience visuelle du siècle, qui reposent sur l'analyse de la peinture en particulier, le tournage dans des lieux historiquement marqués, contribuent à provoquer chez le spectateur une expérience immersive dans l'époque. Certes, on peut trouver des précédents à cette esthétique: le film de Michael Powell et Emeric Pressburger, *A Canterbury Tale* (1944), l'adaptation de *Tom Jones* (1963) par Tony Richardson, à la fois iconoclaste et qui incarne l'esprit de Fielding, le film de John Schlesinger tiré du roman de Thomas Hardy, *Far From the Madding Crowd* (1967), peut-être aussi en France *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de Jacques Rivette (1967). On peut aussi lui reconnaître une postérité immédiate: *The Duellists* de Ridley Scott, d'après Joseph Conrad (1977), ou *Tess* de Roman Polanski (1979). Kubrick avait en particulier étudié la peinture de l'époque pour y retrouver organisation spatiale, costumes, éclairages. *Barry Lyndon* évite la lumière artificielle, et fait usage de procédés divers pour accrocher la lumière, de la même façon que les gens s'approchaient des fenêtres pour saisir la lumière du jour. Le recours à des intérieurs éclairés à la bougie est rendu possible par l'utilisation d'un objectif spécial, destiné à l'origine à la NASA pour la photographie satellite, avec une ouverture de diaphragme de 0,7. Cet objectif permet à Kubrick de filmer certaines scènes d'intérieur dans des lumières très faibles, et en retour l'ouverture très grande de l'objectif réduit la profondeur de champ, ce qui contribue à l'atmosphère onirique du film, notée par certains commentateurs. Le rapport à la peinture apparaît aussi dans les extérieurs, où l'attention à la lumière et au paysage contribue à cette quête de l'authenticité du passé recherchée par le réalisateur. Ainsi le premier plan, presque fixe (au loin a lieu le duel au cours duquel le père de Barry est tué),<sup>3</sup> se déroule dans un paysage organisé comme un tableau: quoique distante, la scène du duel est mise en valeur par le recadrage entre arbres et mur de pierre; on perçoit encore à l'arrière-plan des collines éclairées par la lumière d'un soleil qu'on devine levant.

Comme en contrepoint à la construction visuelle du film, sa dimension sonore plonge le spectateur dans le siècle des Lumières: Bach, Haendel, Mozart font ainsi partie des compositeurs convoqués par Kubrick. Seule exception: le second trio pour piano de Schubert, composé en 1814, au prétexte, évidemment fallacieux, que la musique du dix-huitième manquait de passion et ne saurait égaler le tragique de ce trio... Cette attention précise à la bande-son caractérise toute l'œuvre de Kubrick – *2001: A Space Odyssey*, ou *A Clockwork Orange*.<sup>4</sup> La construction symétrique du film de Kubrick, contrairement au roman de Thackeray, semble le rapprocher d'une forme de classicisme. L'histoire de l'ascension puis de la chute du héros, organisée selon deux parties à peu près égales ('By What Means Redmond Barry Acquired the Style and Title of Barry Lyndon/Containing an Account of the Misfortunes and Disasters Which Befell Barry Lyndon'), est renforcée par un certain nombre de scènes qui se font écho: le film

---

2 Voir par exemple Chion 339: 'dans le roman, Barry, auto-biographe, est capable de faire des commentaires sur lui-même, sur son destin, sur les autres personnages. L'adaptation de Kubrick les lui vole en les mettant dans la bouche d'un narrateur extérieur et impersonnel, mais qui parle depuis une position de supériorité à la fois dédaigneuse et indulgente, en même temps qu'il prive le personnage que nous voyons à l'écran de toute lucidité, de toute capacité d'introspection et de réflexion sur lui-même.'

3 Dans le roman, le père de Barry est mort aux courses de Chester.

4 Sur la dimension sonore de l'œuvre de Kubrick, voir en particulier Chion 346–50.

s'ouvre sur le duel qui voit la mort du père et se clôt sur le duel entre Barry et Bullingdon; à la fête d'anniversaire de Bullingdon répond son enterrement.<sup>5</sup> La voix-off, à la troisième personne, contrairement au roman qui dépend de l'énonciation de Barry, contribue à cette construction classique, à cette quête de la vérité de la représentation, à la recherche d'une authenticité, et donc à l'immersion du spectateur dans le monde des Lumières.

## L'IMPOSSIBLE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Mais peut-on réduire *Barry Lyndon* à cette quête de l'authenticité – au risque d'en faire un autre, certes le premier, film de patrimoine? Le film adapte le roman de Thackeray, qui se situe au dix-huitième siècle. L'adaptation de Kubrick repose donc sur un double, peut-être triple, processus d'appropriation. Tout d'abord, Thackeray s'empare du dix-huitième siècle pour un roman qu'il publie en 1844. La décision de placer l'action au siècle précédent n'est pas sans conséquences pour notre compréhension du roman et du dix-huitième siècle, au-delà de la citation des propos du narrateur au début du roman, reproduits par Kubrick à la fin du film: 'It was in the reign of George II that the above-named personages lived and quarrelled; good or bad, handsome or ugly, rich or poor, they are all equal now' (Thackeray 10). Cette mention appartient aux conventions fictionnelles, au même titre que les pseudo préfaces d'éditeurs dont est friande la littérature anglaise comme française au dix-huitième siècle, de Defoe à Laclos; mais prononcée par le narrateur dans le roman de Thackeray, elle acquiert une tonalité ironique. Le deuxième mouvement d'appropriation concerne le geste de Kubrick pour placer l'action au dix-huitième siècle, qui fonde cette quête de l'authenticité sans aucune référence au contexte de publication du roman au dix-neuvième siècle. Ce qui place le processus d'adaptation dans une tension ironique, dans cette adaptation 'authentique' d'un texte 'inauthentique'. De plus, dans le roman, le narrateur relate son histoire depuis la prison pour dettes de Fleet, jusqu'à l'interruption de son récit par la mort, et la prise en charge de celui-ci par un autre narrateur, simple éditeur celui-ci. Enfin, cette quête d'une authenticité éventuelle repose sur un double processus fictionnel: fiction de Thackeray, fiction de Kubrick.

Si l'on envisage le rapport entre le roman et le film comme un dialogue entre les deux œuvres, plutôt que comme un repère qui servirait à juger l'un à l'aune de l'autre, le film de Kubrick ne peut être considéré comme une simple tentative pour raconter une histoire qui se passe au dix-huitième siècle, dans l'esprit de l'époque, mais il faut peut-être le considérer comme un geste plus complexe envers le siècle des Lumières. Si Kubrick semble rechercher la perfection selon des lignes classiques, évitant ainsi le contexte d'écriture et de publication du roman au milieu du dix-neuvième siècle, Thackeray, pour sa part, avait à la fois pastiché la forme du roman picaresque, caractéristique des fictions anglaises de Fielding à Smollett, et, enjambant la Révolution française, placé sa narration dans une époque révolue, envers laquelle il ne fait preuve d'aucune nostalgie. De plus, le roman s'intéresse autant à l'ascension et à la chute de Barry Lyndon qu'à l'écriture de ce parcours, autant à l'histoire d'un picaro ambitieux qu'à la façon d'en rendre compte. Cela apparaît dès le titre, et surtout le sous-titre: *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., of the Kingdom of Ireland, Containing an Account of His Extraordinary Adventures; Misfortunes; His Sufferings in the Service of His Late Prussian Majesty; His Visits to Many of the Courts of Europe; His Marriage and Splendid Establishments in England and Ireland; and the Many Cruel Persecutions, Conspiracies, and Slanders of Which He Has Been a Victim*. Dès la dernière proposition apparaît une voix narrative, à rebours d'un contenu descriptif que semblerait pourtant requérir le titre du livre.

Considérés simultanément, ces deux mouvements génèrent alors distance plutôt que proximité, perception critique du siècle des Lumières plutôt qu'identification avec celui-ci. Dans le film de Kubrick, cette distance est encore accentuée par la présence de la mort qui traverse le film, de la mort du père de Barry qui ouvre le film à la mort du fils de Barry qui vient presque clore le récit, et au duel final au cours duquel Barry est estropié. Tout au long du film, les costumes, les maquillages et les fêtes de l'aristocratie sont placés sous le signe de la corruption physique et de la morbidité. Le masque du Chevalier, le silence marmoréen de Lady Lyndon,

---

<sup>5</sup> Voir Pezzotta 65: 'The end of the adaptation mirrors its beginning: Barry begins and ends his adventures as a wanderer, and the cause of his misfortune is always a woman. In the novel, the plot does not share this symmetry and structure. Indeed, the book is divided into nineteen chapters, and Barry marries Lady Lyndon in the sixteenth chapter – not in the middle of his story, but almost at the end.'

les attitudes figées des nobles contribuent à cette ambivalence de l'époque, telle qu'elle est projetée sur l'écran. Comme le dit Martin Scorsese: 'It's a terrifying film because all the candlelit beauty is nothing but a veil over the worst cruelty. But it's real cruelty, the kind you see every day in polite society.'<sup>6</sup>

Une scène en particulier permet de saisir toutes les complexités de la démarche de Kubrick, et du rapport du film au dix-huitième siècle: celle de la séduction mutuelle de Barry et de Lady Lyndon à la table de jeux, métaphore de tout le récit, qui introduit pari, risque et échec annoncé. Dans le roman, Barry courtise Lady Lyndon sur environ trois chapitres: les commentaires sur la séduction y sont aussi importants que la séduction elle-même, les digressions dans la narration autant que la narration elle-même, le retour sur l'acte d'écriture autant que l'écriture elle-même. Ainsi Barry préface-t-il la description de Lady Lyndon de considérations qu'il veut honnêtes:

As I declared myself pretty openly, according to my usual way, and authors are accustomed to describe the persons of the ladies with whom their heroes fall in love; in compliance with this fashion, I perhaps should say a word or two respecting the charms of my Lady Lyndon. But though I celebrated them in many copies of verses of my own and other persons' writing, and though I filled reams of paper in the passionate style of those days with compliments to every one of her beauties and smiles, in which I compared her to every flower, goddess, or famous heroine ever heard of; truth compels me to say, that there was nothing divine about her at all. She was very well, but no more. (Thackeray 188)

L'ironie du héros à l'égard du portrait de la femme aimée, la distance adoptée vis-à-vis de la fiction d'un Barry éperdument amoureux, la mention non seulement des poèmes et autres pièces de circonstance composés par le narrateur, la réutilisation des écrits des autres culminent dans la chute de la phrase: 'there was nothing divine about her at all.' Et cette ironie est encore renforcée, venant d'un narrateur fort peu fiable, par l'aveu d'honnêteté proféré quelques lignes plus tard: 'Few men are so honest as I am, for few will own to their real motives, and I don't care a button about confessing mine. What Sir Charles Lyndon said was perfectly true. I made the acquaintance with Lady Lyndon with ulterior views.' La déclaration décrit les habitudes et attitudes de Barry, l'acte d'énonciation renvoyant ironiquement aux *topoi* de la description ainsi qu'à d'autres auteurs. Les discussions épistolaires entre Barry et son oncle renforcent cette distance ironique. Dans le film, le processus de séduction est quant à lui résumé dans une séquence de neuf minutes, repose avant tout sur le regard, et sur les quelques paroles des croupiers que l'on entend à distance.

À l'écran, l'unité de la scène procède de la musique: le deuxième mouvement du trio opus 100 de Schubert concentre tout le processus, et donne son unité narrative à la séquence. La séquence s'ouvre sur un plan du château, suivi de la rencontre avec Lady Lyndon dans les jardins, au cours d'un long plan-séquence où l'on aperçoit des signes de morbidité dans le personnage affalé sur son siège, derrière Barry, qui fait écho à Lord Lyndon dans sa chaise roulante. Puis la scène se déplace à l'intérieur, à la table de jeux, se prolonge sur la terrasse, à la lumière froide de la lune, avant de retourner aux plaisirs des jardins, comme une fête galante. Les derniers accords du mouvement ramènent Barry à l'intérieur, où un autre personnage affalé sur sa chaise fait écho à celui qui avait été entrevu au début de la scène. Certains éléments contribuent évidemment à la quête de l'authenticité caractéristique du film: l'utilisation de décors d'époque (on reconnaît dans une partie de la fête galante les jardins de Blenheim Palace, non loin de la Voltaire Foundation), l'influence manifeste de la peinture, la prise de vue à la lumière de la bougie lors du jeu, entre autres. La scène repose d'autre part sur la voix-off, qui introduit l'épisode et qui le clôt pour accélérer encore le processus ('to cut a long story short'). La construction de l'univers sonore de la scène est particulièrement complexe, puisqu'au-delà de la musique de Schubert, qui rythme la naissance de la passion, on entend les bruits sourds de la table de jeux, ou encore une phrase prononcée par Lady Lyndon. Cette scène, purement visuelle et auditive, repose avant tout sur la perception des sons, et non sur des discours articulés. Et cette musique revient hanter la fin du film, puisque, en écho à cette scène de séduction, elle accompagne la signature, par Lady Lyndon, de la pension qu'elle verse à Barry.

---

6 Les propos de Scorsese sont souvent reproduits. Pour la citation complète, voir 'Martin Scorsese'.

Ou plutôt, puisque nous sommes au cinéma, cette scène n'est pas tant visuelle que muette. Kubrick a recours ici aux modes fondamentaux de la narration cinématographique, retournant en quelque sorte, dans un mouvement qui n'est sans doute pas étranger à sa quête du dix-huitième siècle à l'écran, aux origines du cinéma (on se souvient que la musique était présente, comme accompagnement, lors des premières projections). La construction méticuleuse et somme toute classique, en champ-contre-champ, des échanges de regard entre Barry et Lady Lyndon laisse le spectateur dans la position de l'observateur de cette passion naissante. L'immobilité presque totale des personnages pendant toute la scène, même lorsqu'ils se déplacent, la performance technique consistant à filmer toute la scène à la lueur des bougies, l'utilisation, dans cette scène, d'une musique différente de celles que l'on entend tout au long du film renforcent la conscience que peut avoir le spectateur d'être, précisément, au cinéma. La perception de cette scène de séduction en est alors définie de façon réflexive et complexe. Il y a peut-être là comme un écho de *2001*, que Kubrick avait défini comme une expérience non verbale.<sup>7</sup> Ce qui apparaît ici, mais peut-être aussi dans d'autres scènes du film, comme par exemple la scène du duel avec Lord Bullingdon, qui repose elle aussi sur l'unité d'une musique, la *Sarabande* de Haendel, entrecoupée seulement des roucoulements des pigeons, des commentaires des seconds, des quelques phrases prononcées par Barry et par Bullingdon, ou encore des borborygmes de Lord Bullingdon régurgitant, c'est peut-être l'indispensable conscience que le spectateur peut avoir de la construction cinématographique. Plus précisément, le processus de narration d'une histoire du dix-huitième siècle à un public contemporain peut être sujet à l'immersion totale des spectateurs dans l'environnement magnifique des jardins et des palais, mais il est inséparable de la prise de conscience, par les spectateurs, du fait qu'ils regardent un film, avec ses propres dispositifs énonciatifs.<sup>8</sup> En mettant l'accent sur les conditions du récit, Kubrick insiste sur le processus de représentation du dix-huitième siècle, construction complexe et non projet transparent d'évasion vers des contrées éloignées dans le temps.

## ÉLOGE DE L'INAUTHENTICITÉ: APRÈS KUBRICK?

La perfection de la présence visuelle du dix-huitième siècle à l'écran serait alors tributaire d'un film qui est à la fois le plus 'authentique' et le plus ironiquement imparfait: elle est inséparable de la conscience du processus qui rend une telle adaptation possible. La tension sur laquelle repose le *Barry Lyndon* de Kubrick, entre l'authenticité apparente du dix-huitième siècle, transmise au spectateur, et la nécessaire prise de conscience des processus cinématographiques qui en rendent possible l'expérience, définit la posture particulière à la représentation filmique des Lumières. Dans le cas de l'adaptation, elle entraîne une relation particulière entre le texte adapté et le contexte d'adaptation, entre la fiction originaire et la fiction résultante – avec des possibilités ironiques ouvertes par ce rapport, à l'instar du traitement du roman 'historique' de Thackeray par Kubrick. L'adaptation du (roman du) dix-huitième siècle à l'écran repose, on le voit, sur une tension fondamentale entre quête de l'authenticité et inauthenticité nécessaire à sa mise en œuvre. Et si le film de Kubrick a pu en partie donner naissance au film de patrimoine, c'était parce que ce nouveau genre oubliait cette dualité constitutive de la représentation des Lumières au cinéma. Il se concentrait sur toujours plus d'authenticité dans la mise en scène des lieux représentés (*country houses* du sud de l'Angleterre, costumes parfaitement copiés, images léchées, etc.) et faisait fi du caractère nécessairement construit de toute représentation historique.

En revanche, certains films, certaines 'adaptations' des Lumières insistent sur leur inauthenticité, mettent en lumière la dimension factice peut-être de toute adaptation. Ainsi du *Draughtsman's Contract* de Peter Greenaway (1982), qui érige l'inauthenticité et la fragmentation en principes de composition. Michael Nyman s'inspire de thèmes de Purcell pour générer une familiarité musicale avec l'époque, mais il les recompose, et son orchestration s'appuie sur des instruments 'anachroniques', tels le saxophone ou les instruments électriques. La langue elle-même convoque des fragments de pièces de théâtre de la Restauration, créant ainsi une énonciation

---

7 Cité dans Pezzotta 98: 'It's not a message that I ever intend to convey in words. *2001* is a nonverbal experience. [...] I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophical content.'

8 Parmi ceux-ci, notons, avec Michel Chion, l'utilisation fréquente du zoom arrière qui a pour effet de montrer tout d'abord le personnage seul, et 'ensuite dans une nature policée et recomposée, et une société où les comportements sont réglés' (Chion 363).

propre à la fin du dix-septième siècle, sans que celle-ci soit véritablement citation *in extenso* de dialogues ou tirades de ces pièces. Les costumes de même renvoient aux costumes de l'époque tout en exagérant certaines caractéristiques. Quant au paysage, même si le film est tourné dans le sud de l'Angleterre (à Groombridge Place), il est évidemment (re)construit par les dessins de Mr Neville.

On pense encore à la scène d'ouverture de *Dangerous Liaisons* de Frears, où l'on voit, en montage alterné, Glenn Close et John Malkovich que l'on habille pour sortir. Ce sont à la fois les personnages de Laclous qui vont jouer leur rôle, les acteurs qui se préparent au tournage, et le dix-huitième siècle qui se montre pour ce qu'il est au cinéma, une construction narrative et esthétique. Cette première scène instaure les Lumières comme une représentation. La construction se défait dans la dernière scène, après que Glenn Close a balayé sa coiffeuse et brisé fioles et miroirs. Elle retire son maquillage dans un lent travelling avant sur son visage, puis verse quelques larmes, et la lumière s'éteint lentement: la représentation est finie.

L'adaptation du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne par Michael Winterbottom, sous le titre emprunté à la dernière phrase du roman, *A Cock and Bull Story* (2005), joue avec humour de cette tension entre authenticité et inauthenticité. Du côté de l'authenticité et de la reconstruction fidèle du dix-huitième siècle, il y aurait le tournage à Shandy Hall, demeure de Sterne lorsqu'il écrivait son grand roman, ou la reconstitution de la bataille de Namur, morceau de bravoure en costume, programmé par le metteur en scène. Mais comme nous sommes dans un univers sternien, Tristram, dès la première scène, affiche la dimension fictionnelle du récit, le tournage de la bataille ne se termine jamais, et tout le film raconte l'impossibilité d'adapter *Tristram Shandy* à l'écran. La musique de Michael Nyman renvoie évidemment à celle du *Draughtsman's Contract*, l'édition Penguin du roman sert de support à l'ambition de l'adaptation, mais il est manifeste que Steve Coogan, censé jouer Tristram, n'a pas lu le livre. Quant à la première scène, où l'on voit les deux acteurs principaux, Steve Coogan et Rob Brydon, se chamailler pour savoir qui est la tête d'affiche, alors qu'ils sont en train d'être maquillés pour le tournage, elle rappelle ironiquement l'ouverture de *Dangerous Liaisons*. C'est par ces détours satiriques que Winterbottom trouve le ton juste, comme l'équivalent de l'expérience de lecture du roman de Sterne.

*The Favourite* de Yorgos Lanthimos (2018) pousse à l'extrême l'inauthenticité de la représentation du dix-huitième siècle, ce qui lui permet à la fois d'en conserver l'esprit et d'en souligner toute la modernité. Ce n'est pas tant l'atmosphère à la fois historiquement suggérée et irrévérencieuse de la cour qui marque dans l'histoire de ces trois femmes (la reine Anne, la duchesse de Marlborough, et sa cousine, la jeune ambitieuse Emma Hill), mais les rapports de pouvoir entre elles, et leurs conséquences sur le monde.<sup>9</sup> La composition visuelle et rhétorique, inspirée peut-être par Kubrick, dans le traitement de la lumière par exemple, ne cherche pas à restituer au spectateur une authenticité de surface.<sup>10</sup> L'Histoire sert de point de départ pour provoquer l'imagination des spectateurs, et éveiller chez eux une conscience des mécanismes de pouvoir plutôt qu'une immersion dans l'Angleterre du dix-huitième siècle. L'utilisation fréquente du très grand angle permet à l'image d'isoler les personnages dans l'espace, de déformer la perception, comme la peinture sait le faire, d'accentuer les effets de profondeur de champ, de rendre l'atmosphère de la cour oppressante. Le caractère outrancier des costumes et des maquillages, les anachronismes recherchés dans la musique, la langue consciemment modernisée participent de cette esthétique qui met en scène sa construction autant que l'histoire qu'elle raconte.

Le véritable héritage de Kubrick se retrouve alors dans certains films qui éveillent chez le spectateur la distance nécessaire à la contemplation du dix-huitième siècle, condition nécessaire à l'abandon de toute nostalgie. Ces films, qui placent leur propos au siècle des Lumières, conservent la conscience de cette quête inauthentique de l'authenticité, de cette mise en avant des procédés d'énonciation cinématographique. On y entend comme un écho de la voix romanesque du dix-huitième siècle, on y retrouve comme un équivalent des jeux avec les formes fictionnelles, de Swift à Sterne ou à Diderot. Peut-être était-ce là aussi le propos des transpositions dont le *Candide* de Carbonneaux offrait l'un des singuliers exemples.

---

9 Voir Marchant: 'It was a story about these three women [who] at a particular point in time had this kind of power, but also their characters and their personalities and how that affected a whole country, or the fate of thousands, of millions of people.'

10 Sur l'influence de Kubrick sur Lanthimos, voir Gutman.

## RÉFÉRENCES

- Baillon, Jean-François. 'Notice sur *Le Meilleur des mondes possibles/O Lucky Man!* (1973) de Lindsay Anderson.' *Cahiers Voltaire*, t. 6, 2007, pp. 195–98.
- Chion, Michel. *Stanley Kubrick: l'humain, ni plus ni moins*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.
- Delon, Michel. 'Heurs et malheurs de l'adaptation: *Manon* de Henri-Georges Clouzot (1949) et *Candide* de Norbert Carbonneaux (1960).' *Filmer le 18<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Martial Poirson et Laurence Schifano, Paris: Desjonquères, 2009, pp. 109–18.
- Gutman, Pierre-Simon. 'Blurring the Lines Between Victim and Perpetrator: Yorgos Lanthimos and the Legacy of Stanley Kubrick.' *After Kubrick: A Filmmaker's Legacy*, sous la direction de Jeremi Szaniawski, Londres: Bloomsbury, 2020, pp. 87–100. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501347672.0008>
- Marchant, Piers. 'Is Favourite Director Channeling Kubrick?' [nwaonline.com/news/2018/dec/21/is-favourite-director-channeling-kubrick/](https://nwaonline.com/news/2018/dec/21/is-favourite-director-channeling-kubrick/). Date de dernière consultation le 21 mars 2024.
- 'Martin Scorsese Quotes.' [m.imdb.com/name/nm0000217/quotes](https://m.imdb.com/name/nm0000217/quotes). Date de dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2024.
- Pezzotta, Elisa. *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2013. DOI: <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617038938.001.0001>
- Poirson, Martial. 'Préface.' *SVEC* 2009:07, pp. ix–xlix. DOI: <https://doi.org/10.3917/eres.greac.2009.01.0007>
- Schifano, Laurence. 'Préface.' *Filmer le 18<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Martial Poirson et Laurence Schifano, Paris: Desjonquères, 2009, pp. 13–42.
- Semenza, Greg M. Colón, et Bob Hasenfratz. *The History of British Literature on Film, 1895–2015*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Simonin, Charlotte. 'Alex Joffé, *Fortunat*, 1960.' *Cahiers Voltaire*, t. 6, 2007, pp. 192–95.
- Thackeray, William Makepeace. *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* 1844. Édition établie par Andrew Sanders, Oxford: Oxford University Press, 1984.

### TO CITE THIS ARTICLE:

Tadié, Alexis 2024 Éloge de l'inauthenticité: le dix-huitième siècle à l'écran, autour de *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. *L'Écriture est la peinture de la voix: Essays in honour of Nicholas Cronk*. *Modern Languages Open*, 2024(1): 32 pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.525>

**Published:** 28 November 2024

### COPYRIGHT:

© 2024 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

*Modern Languages Open* is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.