



Spartacus

de Stanley Kubrick

Fiche technique

USA - 1960 - 3h13

Couleur

Réalisateur :

Stanley Kubrick

Scénario :

Dalton Trumbo d'après le roman de Howard Fast

Musique :

Alex North



Interprètes :

Kirk Douglas

(Spartacus)

Laurence Olivier

(Marcus Crassus)

Jean Simmons

(Varinia)

Charles Laughton

(Gracchus)

Peter Ustinov

(Lentulus Batiatus)

Tony Curtis

(Antoninus)

John Gavin

(Jules César)

Résumé

Spartacus, esclave thrace, a été ramené de Lybie par Batiatus, marchand romain. Il est assigné à l'école des gladiateurs de Capoue. C'est là qu'il rencontre Varinia, une belle esclave de Bretagne, et ils tombent amoureux. Lorsque la formation de Spartacus est presque terminée, un général romain, Marcus Crassus, visite l'école avec son protégé Glabrus. Il exige un combat avec mort d'homme et Spartacus est choisi pour affronter le guerrier éthiopien Draba. Celui-ci l'emporte mais refuse d'achever Spartacus, et se retourne au contraire contre Crassus qui le tue. Peu après,

Spartacus s'évade avec ses compagnons et prend la tête d'une armée d'esclaves. Il remporte une bataille contre une armée romaine conduite par Glabrus et entraîne ses troupes dans la montagne où le rejoignent Varinia et Antoninus, le serviteur de Crassus. Ils décident de sortir d'Italie avec les autres esclaves et paie un pirate, Tigranes, pour lui fournir des vaisseaux...

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Critique

(...) **Spartacus** ce n'est ni **Ben-Hur** ni une quelconque révolte des esclaves, mais un film sincère et généreux. Aux sources, l'histoire bien sûr, mais aussi Howard Fast et Dalton Trumbo, le soufre du «progressisme» américain ; tout en demeurant dans les limites de la fresque, le film n'élude pas les implications politiques et fait de Crassus par exemple, un superbe archétype du fasciste à l'état pur. Malheureusement la version présentée en France est amputée de dix-sept minutes, les dialogues français, supervisés par Marcel Achard (superproduction oblige), sont édulcorés, tout cela contribuant à atténuer les résonances politiques.

Si le sujet se prête aux grands effets de mise en scène, Kubrick, faut-il le souligner, a refusé en la matière le «cottafavisme» tout en donnant à l'œuvre une écriture rigoureuse, cohérente, violente, qui sait avoir ses moments apaisés et ses moments d'imagerie. L'imagerie sentimentale débouche sur la joie et non sur la mièvrerie, l'imagerie de bataille sait renoncer aux montages épiques et aux déploiements dynamiques pour communiquer plutôt l'impression tragique de l'inéluctable écrasement de l'armée des esclaves ; l'imagerie pathétique sait émouvoir sans mauvais lyrisme lacrymal. Mais c'est surtout dans l'expression de la violence que nous retrouvons un Kubrick familier. Tout comme Nicholas Ray, Kubrick a la hantise de la violence ; les combats à mort des gladiateurs font immédiatement penser à ce combat singulier à coups de hache, dans un entrepôt de mannequins d'étalages, sur lequel se terminait **The killer's kiss**. Quatre films : *killer, killing, tuer*, les grandes tueries de 1916, les tueries de spectacle et le grand massacre des esclaves broyés par trois armées ; c'est assez éloquent.

Kubrick, par ailleurs est bien américain et nourri de cinéma américain, ce qui est excellent. Certains passages de **Spartacus** par le paysage, la musique, le comportement, l'attitude physique et

morale des personnages, par certaines grandes scènes de camp évoquent les grands westerns, ce qui fait bien plaisir. Kubrick devrait, espérons-le vivement, réaliser sans tarder un grand western. Pour lors, sa grande imagerie, dominant un grand sujet, maîtrisant une grande interprétation aux acteurs de métiers les plus divers, émeut les grands sentiments, la terreur et la pitié, pitié pour la violence du désespoir, haine et honte de la violence d'oppression.

René Gilson

Cinéma 61 n°61 - Nov./Déc. 1961

(...) Les vingt et une minutes retrouvées de la version originale rattachent plus fermement ce film à la thématique kubrickienne, qui établit un réseau de relations étroites entre la sexualité et la guerre. Comme l'écrit J. Ruffié dans *Le Sexe et la mort* : «*La stratégie amoureuse de l'homme peut revêtir des formes multiples, jusqu'à la guerre impitoyable entre tribus et nations.*» La pulsion d'agressivité peut donc être déviée vers la conquête de la femme, d'une terre ou (et) de la liberté. C'est par hasard autant que par dépit amoureux que Barry rejoint l'armée, après que sa cousine l'a rejeté au profit d'un officier jugé par elle «*plus viril*» (**Barry Lyndon**); de même, la révolte de Spartacus éclate lors du départ de Varinia pour la demeure de Crassus. Varinia, comme Hélène dans *L'Illiade*, est, autant que le pouvoir pour Crassus ou la liberté pour Spartacus, l'enjeu de leur lutte sans merci. Le combat politique de Crassus et de Gracchus trouve lui aussi des ramifications dans la conquête amoureuse, puisque le plébéien favorise la libération de la belle esclave. Dès leur arrivée dans l'école de Batiatus, les gladiateurs sont assimilés à des symboles sexuels («*un gladiateur est un étalon*»). Les combattants sont assortis par «couples», comme on constitue des couples pour la nuit («Varinia avec Spartacus»), pour ensuite les regarder s'aimer ou s'entretuer, indifféremment. La sélection des gladiateurs

par les patriciennes s'effectue selon l'unique critère de la beauté, puisqu'elles vont même jusqu'à demander qu'ils combattent dévêtus. Plutôt que d'avoir des relations sexuelles avec ces esclaves, les deux femmes préfèrent détruire ce qu'elle ne condescendent pas à posséder, jouissant avec un plaisir sadique non pas du duel, mais de leur pouvoir de vie et de mort sur ces êtres. Le goût des Romains pour la gladiature ne résidait pas, en effet, dans l'habileté des passes d'armes entre rétiaire et sectuor, mais dans ce moment suprême où l'un des deux adversaires, à bout de force et sûr de sa défaite, ne peut plus espérer sauver sa vie qu'en la remettant entre les mains (ou plutôt les pouces) du public, investi alors d'un pouvoir quasi divin.

L'un des principaux apports de cette version intégrale est de souligner le caractère homosexuel de Crassus, qu'avaient amputé les ciseaux des distributeurs. Celui-ci se manifeste dans une scène particulièrement réussie où, au cours d'un bain et ne dissertant que sur ses goûts culinaires qui lui font apprécier autant les huitres que les escargots, Crassus révèle à Antoninus l'ambivalence de ses goûts sexuels, ce qui fait fuir l'esclave. Le duel final où, meurtri de n'avoir pu conquérir Spartacus à travers sa femme, le tribun oblige Antoninus et le chef des esclaves à s'affronter n'en est que plus poignant et significatif : puisqu'il ne peut posséder, directement ou indirectement, aucun des deux hommes, il préfère les voir se détruire. Pour les deux duellistes, le sens du combat n'est cependant pas le même et, loin de les opposer, il les rapproche, inversant totalement le sens du duel où chacun cherche à tuer l'autre non pour échapper à la mort, mais pour épargner à l'autre une mort plus atroce encore. Donner la mort devient alors un acte d'amour («*Je t'aime Spartacus*»). Dans cette scène sublime, l'amour et la mort sont intimement liés. Impuissant, le tribun préfère anéantir ce qu'il ne peut obtenir, comme le général Ripper, responsable de l'apocalypse nucléaire dans **Docteur Folamour**, qui ordonne le lancement de

l'opération R comme Roméo (tout un programme), parce qu'il a compris que son impuissance sexuelle était due à la «fluorisation de l'Occident par les Russes». L'érotisme se déplace ainsi de la femme (ou de l'homme) vers la mort. D. de Rougemont écrit à ce propos dans *L'amour et l'Occident* : «Il ne s'agit plus de forcer la résistance ennemie (viol) mais de prendre une revanche sadique, qui se concrétise par le crime, et donc par la non-possession.» Dans **Full Metal Jacket**, le seul ennemi identifié est une femme, que Joker achève d'un coup de «fusil-phallus», comme l'appelle les Marines : on ne peut être plus clair !

Le vocabulaire militaire employé par Crassus évoque lui aussi la sexualité («Je ne violerai pas Rome au moment de la pos-séder») et fait écho aux propos du général Mireau dans **Les sentiers de la gloire** : «Cette position n'est pas inviolable», déclare-t-il ; Dax (Kirk Douglas) le reprend et lui dit qu'il en parle «comme s'il s'agissait d'abuser de la vertu d'une femme», et Mireau d'enchaîner : «C'est exactement cela !»

L'autre enrichissement de cette version restaurée provient de l'allongement de la bataille finale, qui devient le théâtre de l'affrontement symbolique de deux principes antithétiques et irréconciliables dans l'univers kubrickien : le pouvoir qui s'incarne dans l'ordre, opposé à la liberté dans sa représentation dyonisiaque. Aux spartakistes sont liées des images de feu et de désordre. Durant tout le film ils apparaissent peu organisés, surtout dans leur long exode qui les conduit vers la mer (allongé et un peu répétitif). Leurs vêtements de couleur brune évoquent la terre ou la peau hâlée, qui traduisent leur primitivisme, opposé à la civilisation romaine traditionnelle et policée (toges immaculées). L'ultime harangue de Spartacus est prononcée devant une marée humaine qu'illuminent des milliers de torches, et s'oppose, par le jeu d'un montage alterné contrapuntique, au discours de Crassus devant les sénateurs et les légions rangées dans un ordre impeccable. Dans la séquence de la

bataille, le cinéaste a cadré les deux armées de telle sorte qu'elles soient toujours toutes les deux présentes à l'écran, afin de mieux mettre en lumière deux conceptions de l'espace qui reflètent deux modes de penser et d'être. Les troupes de Spartacus sont agglutinées et statiques, tandis que les armées romaines progressent selon un rituel fascinant, qui reproduit, «gigantisé» sur le champ de bataille, les carrés qui structurent le sol en damiers du Sénat, symbole limpide du pouvoir qui semble s'étendre jusque sur la terre de cette plaine perdue. On retrouve ce motif géométrique, qui rappelle le jeu d'échecs et par là même la rationalité, dans la salle du tribunal des **Sentiers de la gloire** ; cet immense échiquier sur lequel les soldats ne sont que des pions et qui prélude, dans les deux films, à l'écrasement de la rébellion, soit par la machine guerrière, soit par celle de la justice. Après les carrés, les soldats s'étirent en lignes qui semblent vouloir endiguer le flot libertaire des esclaves. Cette circonscription de la violence par une structuration rationnelle de l'espace, ainsi que la tension opposée qui vise à briser ce carcan oppresseur, est à l'œuvre dans tout le film. L'arène qui enserme les combats de gladiateurs et la mort dans un cercle magique sera détruite par les insurgés, qui se serviront des grilles comme de lances. Mais ce lieu mortifère sera reproduit par les soldats de Crassus, au moment du duel entre Spartacus et Antoninus : «Formez le cercle», commande le général ; on trouve l'écho de cet ordre, déformé par le temps, dans **Barry Lyndon**, lorsqu'un officier ordonne : «Formez le carré», lors d'un combat de boxe entre le héros et un autre soldat. A ces figures géométriques closes s'oppose la puissance libératrice et dévastatrice du feu. Symboliquement (et cela correspond à la réalité), la rébellion prend sa source au Vésuve, et l'on voit, dans un plan magnifique, les gladiateurs libérés dévaler les flancs du volcan comme une immense coulée de lave. Les insignes du pouvoir romain (médailles accrochées à un faisceau) s'enflamment, en plan d'ouverture, lorsque Spartacus prend d'assaut et

incendie le premier camp de ses adversaires. De même lors de la dernière bataille, les esclaves disjoignent la belle harmonie des lignes ennemies en lançant des boules de feu.

La mêlée confuse qui suit, si elle a été légèrement rallongée, reste très courte par rapport à la phase d'approche qui l'a précédée ; Kubrick insiste davantage sur l'envahissement de l'espace par des formes symbolisant l'autorité et qui vont rétablir «l'ordre nouveau» auquel aspire Crassus (la dictature). Aussi, après quelques fascinants travellings sur des cadavres entremêlés, l'impeccable alignement des croix rétablira-t-il une harmonie, même dans la mort. Ces crucifixions ne sont d'ailleurs pas sans évoquer celles des **Sentiers de la gloire** qui, elles aussi, mettaient un terme au refus des soldats de mourir pour le simple plaisir de leurs généraux (pour quelques étoiles de plus). Même si Kubrick n'en est pas l'«auteur» au sens propre du terme, **Spartacus** entretient trop de rapports thématiques et esthétiques avec les autres films du cinéaste pour n'être pas considéré, en dépit de ce qu'en dit parfois son metteur en scène, comme une œuvre éminemment kubrickienne. Si cette version intégrale ne bouleverse pas le jugement que l'on peut porter sur ce film, elle permet de rétablir sans fard les troublants rapports qui existent entre la guerre et la sexualité, et de retrouver certaines scènes qui confrontent avec violence l'autorité à la liberté. L'œuvre revêt dès lors un aspect plus inquiétant, qui semble illustrer les propos de D. de Rougemont (opus cité) : «On pourra considérer tout changement dans la tactique militaire comme relatif à un changement dans la conception de l'amour, ou inversement». Des antiques batailles au «folamour» de la bombe, nul n'a su, mieux que Kubrick, embrasser avec autant de hauteur les diverses manifestations des ardeurs tantôt belliqueuses, tantôt sentimentales de l'homme, qui est à l'amour comme à la guerre !

Thomas Bourguignon
Positif n°368 - Octobre 1991

Le réalisateur

C'est un photographe doublé d'un moraliste. Un photographe parce que son père l'initia très jeune à cette technique qui est aussi un art, en sorte qu'à 17 ans Kubrick travaillait déjà pour Look. Un moraliste de par sa première éducation. Son œuvre est empreinte d'un profond pessimisme qu'explique également un caractère inquiet, soucieux de perfection, jamais satisfait de son travail.

Ses premiers courts métrages furent immédiatement achetés par RKO : il avait 22 ans. Pour ses débuts dans le long métrage avec **Fear and desire**, il est producteur, réalisateur, monteur et aquarellant opérateur. Il s'occupe même du tirage des copies. Kubrick a interdit depuis la projection de ce film. Sans doute y trouvait-on déjà la virtuosité qui caractérise **Le baiser du tueur**, notamment dans la scène des mannequins. **Ultime razzia** est l'un des sommets du film noir : originalité du hold-up sur un champ de courses, rapports complexes des personnages (les liens entre Elisha Cook Jr. et Mane Windsor, l'implacable froideur de Timothy Carey...), maîtrise technique du réalisateur. Malgré un budget important, Kubrick n'apparaît encore dans ce film que comme l'un des nouveaux maîtres de la série B. C'est avec **Paths of glory**, film sur les rébellions et les exécutions de soldats, sur le front français, lors de la Première Guerre mondiale, que Kubrick s'impose à l'attention de la critique. La cruauté des scènes finales et la violence de la satire des états-majors ont fait longtemps interdire le film en France. Faute de voir aboutir ses projets, Kubrick remplace sur le plateau de **Spartacus** Anthony Mann en différend avec Kirk Douglas. Le résultat ne le satisfait pas et il songe déjà à s'expatrier en Angleterre. Il revient pourtant aux États-Unis pour y adapter **Lolita** de Nabokov. Son penchant pessimiste, sensible dans cette réalisation, éclate dans **Docteur Folamour**, chef-d'œuvre d'humour noir sur la bombe atomique où

Peter Sellers, qui interprète plusieurs rôles, donne libre cours à une fantaisie ravageuse. Gros budget et plusieurs années de travail pour une Œuvre de science-fiction sérieuse, cette fois : **2001**. «Techniquement parlant, **L'odyssée de l'espace** représente un aboutissement tel qu'il ne sera probablement pas dépassé avant quelques décennies», remarque l'un des auteurs de *Demain la science-fiction* (1976). Mais cet auteur note aussi que «les prouesses techniques sont au service d'une description quasi documentaire de ce long voyage, contribuant à installer le spectateur dans le monde du futur». **2001** est en effet un film de science-fiction pour adultes : rien à voir avec **La guerre des étoiles**. Il déconcerta parce qu'il voulait donner à réfléchir, comme dérouta **Orange mécanique** par son déferlement d'outrances sexuelles. Cette vision de Londres dans un futur proche, où la violence règne chez les jeunes tandis que, dans les laboratoires, des savants travaillent à débarrasser le cerveau humain de ses tendances agressives, connut un énorme succès et porta Kubrick au niveau des grands du cinéma : Bergman et Fellini. Travaillant désormais en Angleterre, Kubrick devient de plus en plus épris de perfection. Il apporte désormais un soin méticuleux au tournage de chaque plan, de chaque séquence de ses films. Adapté d'un roman de Thackeray, **Barry Lyndon** demandera plus de 300 jours de tournage. La beauté des images ne suffit pas toujours à compenser l'ennui de l'histoire. Même remarque pour **The shining**, où rarement autant de soin aura été apporté à la bande-son, signe, entre cent autres, du souci de perfection de Kubrick. Reste une histoire de possession dépourvue d'originalité et dont tous les effets sont prévisibles une demi-heure à l'avance. De même, **Full Metal Jacket**, sur le Viêt-nam, vient trop tard pour ne pas donner une impression de déjà vu. Depuis **2001** et ses longs travellings sur des vaisseaux spatiaux évoluant dans l'espace, sans action véritable, le réalisateur semble vouloir plonger le spectateur, grâce à son

extraordinaire virtuosité, dans un état d'hypnose. L'histoire, dans ces conditions, importe peu. Par son flou ou sa banalité, elle se prête même à tous les prolongements possibles. Kubrick ou le triomphe de la technique.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Courts métrages

Day of the fight	1950
Flying padre	1951

Longs métrages

Fear and desire	1953
Killer's kiss	1955
Le baiser du tueur, The killing	1956
Ultime razzia, Paths of glory	1957
Les sentiers de la gloire Spartacus	1960
Spartacus Lolita	1962
Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb	1964
Docteur Folamour 2001 : a space odyssey	1968
2001 l'odyssée de l'espace A clockwork orange	1971
Orange mécanique Barry Lyndon	1975
The shining	1979
Shining Full Metal Jacket	1987
Full Metal Jacket	

Documents disponibles au France

Dossier pédagogique n°18
Positif n°98 - Oct. 1968, n°100-101 -
Déc. 1968, n°112 - Jan. 1970, n°186 -
Oct. 1976
Kubrick par Michel Ciment, éd. Calman Levy