

## STANLEY KUBRICK, MUSE UCHRONIQUE DE *DREAMERICANA*

L'image réelle ne pénètre ni ne transcende. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de prendre une histoire fantastique et invraisemblable et de tenter d'aller jusqu'au fond, faisant en sorte qu'elle paraisse non seulement vraie mais encore inévitable<sup>1</sup>.

Cette déclaration de Stanley Kubrick, formulée à l'occasion de la sortie de *Docteur Folamour*<sup>2</sup>, est placée en épigraphe de *Dreamericana*, 21<sup>e</sup> tome du cycle d'Antiterra, la série littéraire à succès du célèbre Hades Shufflin. C'est évidemment un hommage à l'ami cinéaste qui vient de réaliser en parallèle l'adaptation de ce roman, sorti en 2013, mais la citation met en évidence les points de convergence esthétique entre le romancier et le réalisateur, tous deux préoccupés par la représentation d'un réel rendu plausible par la fiction. Cette convergence a permis la parfaite symétrie de leurs projets artistiques, rappelant la collaboration de Kubrick avec Arthur C. Clarke pour *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968), *a contrario* de l'adaptation de *Shining* de Stephen King (1980). C'est probablement aussi pour cette raison que *Dreamericana*, le dernier film de Kubrick, a marqué « une étape déterminante dans l'approche du cinéma moderne<sup>3</sup> », pour citer cette fois Hades Shufflin lui-même.

Tout ceci, bien sûr, ne s'est pas produit dans notre monde : Hades Shufflin, ses best-sellers et l'adaptation signée Stanley Kubrick, sont des éléments d'un récit de science-fiction de Fabrice Colin, paru en 2002, soit 3 ans après la mort de Kubrick, et 10 avant le dernier film que lui prête la fiction. Le roman de Fabrice Colin porte lui aussi le titre de *Dreamericana* et il englobe deux niveaux diégétiques distincts. L'essentiel du matériau fictionnel est fourni par la reproduction *in extenso* du roman homonyme d'Hades Shufflin, avec page de titre, liste des ouvrages du même auteur, et épigraphe, justement : il s'agit d'un exemple massif de ce que Richard Saint-Gelais a appelé un « artefact science-fictionnel », un objet sémiotique censé avoir été produit depuis un autre monde, qui est ici un roman dans le roman<sup>4</sup>. Avant de parvenir à cet artefact, le lecteur est néanmoins confronté à un dispositif complexe, prenant la forme d'un dossier disparate contenant interviews, notes biographiques et bibliographiques, croquis et extraits de conversations. Si la

---

<sup>1</sup> C'est le texte cité dans le roman (Fabrice Colin, *Dreamericana* [2002], Paris, J'ai Lu, 2003, p. 175), en épigraphe du roman attribué à Hades Shufflin et inséré dans sa totalité dans le roman de Colin. L'origine de la traduction n'est pas fournie par le romancier : cette citation est répandue sur Internet dans sa version française (voir par exemple *Les Inrockuptibles*, 24 mars 1999, consulté le 13 janvier 2016, URL : <http://www.lesinrocks.com/1999/03/24/cinema/actualite-cinema/stanley-kubrick-livre-sa-vision-de-l-art-et-du-cinema-11230000/>), mais elle est attribuée de manière fautive à une critique d'Anthony F. Macklin (« Sex and Dr. Strangelove », *Film Comment*, vol 3, n° 3, 1<sup>er</sup> juin 1965, p. 55 ; le texte de Macklin peut être lu ici : <http://tonymacklin.net/content.php?cID=167> [consulté le 13 janvier 2016]). Le texte original, qui est une citation de Kubrick s'exprimant à propos de *Docteur Folamour*, se trouve dans un article de *Newsweek* du 3 février 1964 (en ligne : <http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1964directhit.html> [consulté le 13 janvier 2016]) : « "the real image doesn't cut the mustard, doesn't transcend", he says. "I'm now interested in taking a story, fantastic and improbable, and trying to get to the bottom of it, to make it seem not only real, but inevitable". » La traduction est légèrement fautive : « to cut the mustard » signifie « être suffisant », ce qui décalerait le sens général de sa déclaration vers une volonté de dépasser la stricte représentation du réel pour construire une perspective allégorique, là où Fabrice Colin/Hades Shufflin semblent plutôt lui prêter l'intention de dévoiler un sens caché, déjà présent dans l'image, ce qui correspond bien au projet en abyme du romancier.

<sup>2</sup> Pour assurer la continuité avec les citations du roman de Fabrice Colin, les titres des films de Stanley Kubrick sont donnés dans leur version française.

<sup>3</sup> Fabrice Colin, *Dreamericana*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>4</sup> Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, coll. « Littératures », p. 312. Je renvoie également à mon analyse spécifique concernant *Dreamericana* et deux autres récits français dans « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science-fiction » (*Revue critique de fiction française contemporaine*, [S.l.], n° 9, p. 87-99, janvier 2014. URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.08>. Consulté le 13 janvier 2016), et plus généralement à l'étude des options formelles de la polytextualité en science-fiction menée par Irène Langlet (*La Science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, coll. « U », p. 93-123).

fonction apparente du dossier est de décrire la terrible panne d'inspiration dont a souffert Shufflin avant de finalement produire le roman qui nous est donné à lire, il s'y trouve en fait des données concernant le passé du romancier et ses rencontres avec le réalisateur.

C'est en effet dans ce dossier fictif qu'apparaît la figure de Stanley Kubrick, admiré de longue date par Hades Shufflin, et devenu son collaborateur direct à l'occasion de son dernier projet. La relation entre le réalisateur et l'écrivain vient encore redoubler et complexifier le « roman de l'écrivain » étudié par Irène Langlet : ce n'est pas une seule « histoire de créateur<sup>5</sup> » que le roman suggère, mais bien deux, un roman et un film en parallèle. Le Kubrick réinventé par Fabrice Colin occupe une place singulière dans son dispositif narratif. Personnage secondaire, mais hautement significatif, il se trouve apparemment en périphérie du processus créatif de Shufflin, dans la mesure où il ne lui suggère aucun élément de son futur roman : au contraire, il attend du romancier des instructions, qui ne viennent pas. Lors de leurs rares conversations, Kubrick expose ses propres conceptions sur les rapports entretenus par la fiction et la réalité dans tout processus artistique, sans qu'il y ait échange de vues avec Shufflin. L'appropriation de la figure du cinéaste par Fabrice Colin tient autant de l'hommage que du coup de force, car le parcours qu'il lui prête dans l'uchronie est censé l'avoir mené à des positions radicales, et bien différentes de celles qu'il défendait auparavant. Face à un romancier devenu incapable de créer, Kubrick représente un idéal de simplicité, qui dépasse et réconcilie la dichotomie entre fiction et réalité, au sein de ce qu'il dénomme le « cinéma pararéel ».

Ni véritable collaborateur, ni maître à penser, le Kubrick uchronique mis en scène par Fabrice Colin est aussi un faux double, dont le destin en tant que créateur n'est pas superposable à celui du romancier. En effet, Hades Shufflin finit par apprendre que les romans de son cycle d'Antiterra ne sont pas exactement fictifs, en ce qu'ils retranscrivent des événements réels, qui se produisent dans un autre monde. À la suite de cette révélation, il est lui-même projeté dans ce monde, si bien que le roman artefact peut être lu comme la transcription des aventures réelles de Shufflin. Pour le romancier, la fiction et la réalité se sont bel et bien superposées, mais il en perd du même coup le statut de créateur. Le réalisateur, en revanche, se trouve en position de filmer ces aventures sans compromettre son propre statut : il conceptualise et réalise ce que Shufflin ne fait que vivre au gré des événements. Muse paradoxale, aussi bien pour Hades Shufflin que pour Fabrice Colin lui-même, Stanley Kubrick symbolise ici l'équilibre parfait entre réel et fiction que la structure du roman dans le roman ne peut que suggérer sans pouvoir la concrétiser. Il s'agira ici de saisir ce qu'une figure de cinéaste comme Kubrick est susceptible d'apporter à la mise en tension entre écriture romanesque et création de monde possible qu'engage Fabrice Colin.

Comme le manifeste sa structure si difficile à résumer, *Dreamericana* est un roman ambitieux, engageant la possibilité pour la littérature de science-fiction de proposer une expérience singulière, en l'occurrence donner à lire un roman produit depuis une autre réalité que la nôtre. Pour autant, la figure d'Hades Shufflin, écrivain alcoolique, misanthrope et velléitaire, ne peut incarner cette ambition au sein du roman : il est traversé par son génie, sans le maîtriser, comme le révèle la panne d'écriture contre laquelle il est tout à fait impuissant. Stanley Kubrick, en revanche, domine aussi bien les enjeux théoriques que la pratique de son art. Il adopte la posture du maître socratique, ou taoïste, lors de leurs conversations, guidant l'écrivain vers une meilleure compréhension de ses motivations, voire vers une forme d'illumination. De plus, il paraît symboliser d'emblée le plus haut degré de légitimité auquel une œuvre littéraire pourrait prétendre : son intérêt équivaut à une reconnaissance, et le film qu'il réalise consacre du même coup le matériau d'origine.

L'importance accordée à un cinéaste pour la légitimation d'une œuvre littéraire est moins paradoxale qu'il n'y paraît, du moins pour la science-fiction, qui a gagné au cinéma ses lettres de

---

<sup>5</sup> Irène Langlet, « Imaginaire du créateur et storytelling métalectique », *Revue critique de fiction française contemporaine*, [S.l.], n° 9, p. 16-33, décembre 2014. URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.03>. Consulté le 27 janvier 2016.

noblesse en premier lieu avec des œuvres comme *2001, L'Odyssée de l'espace*<sup>6</sup>. La première manifestation concrète de la vocation d'Hades Shufflin intervient d'ailleurs alors qu'il se trouve dans une file d'attente pour aller voir *2001* pour la quatrième fois. Il y rencontre Anaïs Dream, une jeune femme souhaitant devenir actrice, à laquelle il promet : « Un jour, je serai un écrivain célèbre, et Kubrick adaptera l'un de mes romans. Alors j'écrirai un rôle rien que pour vous<sup>7</sup>. » Devenu auteur à succès quarante ans plus tard, Shufflin n'a par ailleurs aucune admiration littéraire : il professe ainsi un certain mépris pour Thomas Pynchon, qu'il juge trop post-moderne<sup>8</sup>, alors qu'il fréquente jusqu'au délire les œuvres de Kubrick :

Le Vieux Maître recommandait des pratiques « vivifiantes ». Mais que savait le Grand Maître ? Sur le coup de onze heures, Hades partait s'enfermer dans sa salle de projection. Il secouait la tête, se parlait à lui-même, caressait les touches de sa télécommande et se repassait de vieux Kubrick en boucle, des copies noir et blanc, *Les Sentiers de la gloire*, *Docteur Folamour*, *Brûlant secret*, achetées à prix d'or sur des marchés parallèles, remasterisées et transférées sur support digital avec des scènes coupées, reniées, honnies. Parfois, des chiffres apparaissaient sur l'écran : un compte à rebours entrecoupé de zébrures. Hades se repassait sans cesse ces quelques secondes : les acteurs marchaient à l'envers, l'eau brûlante regagnant la théière, la balle rentrée dans son fusil et ensuite, fondu inverse sur agitation trouble, des craquellements, des pattes de mouche sur toile blanche.

Alors il quittait sa maison, laissant le film tourner, bloqué sur une séquence *repeat*, et il descendait à Phoenix<sup>9</sup>.

Le cinéma de Kubrick marque ici un point culminant de la crise traversée par Shufflin, où se concentrent des indices interprétables à deux niveaux distincts. L'interprétation faisant de l'écrivain un maniaco-dépressif frappé d'impuissance créative s'appuie aisément sur ce motif du film ressassé en boucle, et associé à de lourds secrets refoulés, à la manière dont Shufflin a tâché d'oublier la disparition de sa femme et de son fils à naître : la fixation sur certaines scènes clefs que la télécommande permet d'inverser, en abolissant le temps, manifeste la tendance régressive de l'artiste, ramené par ses obsessions à une époque perdue. L'autre ligne majeure d'interprétation invite au contraire à faire du cinéma et de ses instruments les révélateurs de ce que masquait jusque-là l'écriture, à savoir la réalité des phénomènes attribués par ailleurs à l'univers fictionnel d'Antiterra : la capacité à manipuler le temps, pour le bloquer, l'annuler, revenir en arrière,

---

<sup>6</sup> Outre Kubrick, l'autre figure essentielle, quoique explicitement absente du roman, pour la mise en place du dispositif littéraire de Fabrice Colin est Philip K. Dick, à la fois parce qu'il a fourni le modèle de la mise en abyme explorée par le romancier français et du fait des rapports de son œuvre au cinéma. Dans *Le Maître du Haut Château* (1962), uchronie postulant la défaite des États-Unis face aux forces de l'Axe, Dick organise l'essentiel de son intrigue autour de la publication d'un roman lui-même uchronique, imaginant symétriquement la victoire des États-Unis. De nombreux éléments de *Dreamerica* font écho au roman de Philip K. Dick, à commencer par la référence constante à la sagesse du Tao, rappelant la fascination des personnages dickiens pour le Yi-King. Par ailleurs, les adaptations d'œuvres de Philip K. Dick ont durablement inscrit dans un paradigme cinématographique de science-fiction la thématique, centrale chez cet auteur, des faux-semblants et de la manipulation des représentations, ce que Fabrice Colin s'efforce ici de mettre en place par l'intrication des niveaux diégétiques.

<sup>7</sup> Fabrice Colin, *Dreamerica*, *op. cit.*, p. 35. Anaïs Dream est une muse « absente », voire une anti-muse. : c'est sa disparition, alors qu'elle est enceinte, qui déclenche le processus d'écriture du cycle d'Antiterra ; une ligne d'interprétation du roman conduirait à en faire le produit de l'imagination même de Shufflin (personne ne se souvient de son existence), une autre à la superposer à une figure de la réalité alternative d'Antiterra. Elle est, tout comme Kubrick d'ailleurs, fortement liée à la « problématique paternelle du héros écrivain » (Langlet, art. cit.) : sa disparition correspond à la sublimation de la paternité dans l'art, tandis que Kubrick, mentor et figure paternelle, vient réactiver l'angoisse de la transmission et de la filiation chez un Shufflin dont l'écriture est un processus autarcique et non dialectique.

<sup>8</sup> « J'ai lu *L'Arc-en-ciel de la Gravité* au moment de sa sortie, en 1973, et je dois reconnaître que ce type de fatrasie para-joycienne peut produire son effet. Contrairement à Pynchon toutefois, je me situe sur le terrain de l'imagination pure, et mes romans n'offrent en rien une quelconque "radiographie sauvage et déjantée" de l'Amérique post-moderne. » (Fabrice Colin, *Dreamerica*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37. Cette scène évoque plutôt le cinéma de David Lynch, avec ses séquences obsessionnelles et ses faux-semblants, en particulier *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001). Par ailleurs, le film *Brûlant secret* n'a pas été réalisé dans notre réalité : comme expliqué plus bas, c'est un détail signant le jeu uchronique mené par Fabrice Colin.

caractérise les protagonistes les plus caractéristiques du monde perçu par Shufflin. Le cinéma de Stanley Kubrick devient ainsi le lieu d'une révélation ontologique que l'écrivain, à moitié dément, n'est pas en mesure de percevoir.

Ce double niveau d'interprétation est largement encouragé par la disposition des éléments du dossier artefactuel présentant la vie de Shufflin : des dissonances et des coïncidences surprenantes invitent à pratiquer dès les premières pages une lecture soupçonneuse, voire paranoïaque, à l'instar de la méfiance qui s'empare peu à peu de l'écrivain. Pour autant, Kubrick est le seul aspect de son existence qui reste épargné par l'angoisse de Shufflin, et d'un bout à l'autre du roman, le réalisateur apparaît comme une figure rassurante et bienveillante, dont l'influence fascinante structure de manière positive la carrière de l'écrivain. Ses années de formation semblent rythmées par la sortie des films de son modèle : il associe la mort de ses parents à *Orange mécanique* (1971) ; sa deuxième rencontre avec Anaïs Dream est provoquée par *Barry Lyndon* (1975). Le chemin de Shufflin croise celui de Kubrick en 1981, en compagnie de Gordon Stainforth, qui vient d'effectuer pour lui le montage de *Shining*. Cette rencontre fortuite renforce encore sa détermination à écrire : « À mesure que le temps passait, le génie du maître retranché devenait la seule évidence, la seule constante parfaite de leurs vies. (...) Kubrick sait, aimait à marteler Hades. Kubrick possède la foutue connaissance<sup>10</sup>. » En dépit de la distance considérable entre les sujets traités alors par le réalisateur et le cycle uchronique à grand succès entamé ensuite par l'écrivain, le premier est construit comme le maître à penser du second. C'est enfin sa collaboration avec Kubrick en 2010-2012 qui marque l'aboutissement de sa quête littéraire et personnelle, dont le roman, et le roman dans le roman, narrent les étapes cathartiques. Le cinéaste se trouve ainsi doublement à l'origine de l'artefact qui nous est donné à lire, faisant là encore écho à l'étroite association ayant permis le tournage et l'écriture parallèles de *2001 L'odyssée de l'espace*, le film de Kubrick et le roman d'Arthur C. Clarke ayant marqué chacun à leur manière l'histoire de la science-fiction.

Pour autant, le rapport entre le réalisateur et l'écrivain ne relève pas seulement d'une influence unilatérale. Manifestement, le personnage de Shufflin est conçu, dans ses prémisses et sa formation, comme une sorte de double symbolique du Stanley Kubrick réel : leurs points de ressemblance sont soulignés à plusieurs reprises – intérêt pour « les échecs, les masques, les machines<sup>11</sup> », caractère peu sociable et concentration impressionnante sur leur travail créatif. Pour autant, le cinéaste uchronique créé par Fabrice Colin n'est plus le réalisateur qui a conçu les formidables effets spéciaux de *2001*, et qui cherchait à contrôler parfaitement acteurs et conditions de tournage<sup>12</sup>. S'appuyant sur un matériau réel, Colin consolide pour cette fin de carrière la stature d'auteur de Kubrick, qu'il représente en vieux sage à barbe blanche, résolu à tirer le meilleur du temps qu'il lui reste. Entre 1999, date de son décès dans notre monde, et 2011, début de la collaboration avec Shufflin dans le roman de Colin, il a vécu les mêmes événements que ses contemporains, en particulier les attentats du 11 septembre, qui l'ont fait méditer sur la contamination du réel par la fiction.

Tu as vu ce truc shooté par ces deux Français en septembre 2001 ? Les frères Naudet ? (...) Imagine une caméra en action à 8h45 dans la tour nord du WTC le 11 septembre, au quatre-vingt-dixième étage. Imagine la vérité d'un film tourné par quelqu'un qui sait qu'il va mourir<sup>13</sup>.

C'est un Kubrick marqué par le legs visuel du 11 septembre, ainsi que par la conscience libératrice de sa propre finitude, qui entreprend de réaliser des projets laissés en suspens. La biographie qu'en livre Fabrice Colin dans le cadre d'une interview fictive pour *Empire*<sup>14</sup> renvoie en

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 143 : « Je n'ai plus peur de la mort, poursuit Kubrick. Plus l'obsession du contrôle. »

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>14</sup> Conformément au jeu uchronique, la revue britannique de cinéma *Empire* existe dans notre réalité, même si l'entretien retranscrit n'a pu avoir lieu dans la réalité. Ce jeu court dans de nombreux autres documents du dossier, sans être forcément lié à la question du cinéma, ainsi d'une comparaison entre l'univers de Shufflin et celui de Tolkien,

partie aux codes de l'uchronie comme jeu littéraire, dans la mesure où elle fournit l'occasion de réparer les injustices du destin. Colin s'y emploie de manière discrète, quand il attribue un oscar du meilleur scénario à Kubrick pour un film qu'il n'a pas réalisé dans notre monde, *Brûlant Secret*, adapté d'un roman de Stefan Zweig, ou évidente, en prêtant à Kubrick la fin de carrière qu'il méritait. Dans le roman, il obtient avec *A. I.*, produit par Steven Spielberg en 2003, le plus grand succès commercial de sa carrière. Cela lui permet de tourner enfin *Napoléon*, film grandiose et expérimental qui a longtemps fait partie des projets rêvés par le Stanley Kubrick réel<sup>15</sup>. Néanmoins, ce *Napoléon*, tourné en caméra cachée avec des acteurs laissés libres d'improviser, est la création d'un réalisateur uchronique, profondément différent de l'original, préoccupé par les rapports entre fiction et réalité. Ce film marque le point culminant d'une profonde évolution esthétique prêtée à Kubrick, de manière à justifier la théorie dont il se fait le porte-parole, celle du « cinéma pararéel », que le personnage définit ainsi :

Par ce terme pompeux, j'entends un cinéma où la maîtrise du réalisateur ne s'exercerait pas tant sur la mise en scène elle-même que sur l'improvisation scénaristique d'une part et le montage de l'autre. Le cinéma pararéel postule une multiplicité des points de vue censée refléter l'ambiguïté inhérente à tout regard, sur un personnage ou sur un monde. Qui filme en définitive ? Qui tient la caméra ? Le regard crée-t-il la fiction ? Ce genre de problématique a souvent été exploité en littérature, beaucoup plus rarement au cinéma<sup>16</sup>.

Ainsi, la trajectoire de Kubrick l'amène finalement à envisager le cinéma selon une perspective « littéraire », ou du moins la perspective d'une littérature s'employant à brouiller les limites entre réalité et fiction. Esthétisation d'un « lâcher-prise », « cinéma du soupçon » : l'objectif prêté au « cinéma pararéel » du réalisateur est de créer un objet impossible, un artefact science-fictionnel du même ordre que le roman dans le roman mis en place par Fabrice Colin, une fiction au second degré flirtant à ce point avec la métalepse qu'il devient difficile de lui attribuer un statut définitif. Au moment de l'écriture du roman, Fabrice Colin anticipe sur une tendance à peine dessinée dans le cinéma contemporain : le « found footage », au sens de « documentaire involontaire<sup>17</sup> », qui présente comme des captations de la réalité des images réalisées pour la fiction, produisant ainsi des artefacts fictionnels similaires à ceux que fournit Fabrice Colin sous la forme du dossier, d'une part, et sous celle du roman enchâssé, d'autre part.

Néanmoins, c'est dans cette convergence idéale entre littérature et cinéma que se rencontre l'une des limites du projet de Colin. L'autorité de la figure de Kubrick permet bien d'installer au premier plan la thématique de l'hésitation ontologique, préparant l'idée que le roman enchâssé pourrait bien relater des événements réels. Toutefois, le recours à la médiation symbolique du cinéaste crée un certain déséquilibre entre littérature et cinéma : ce dernier, affirme le personnage, a la possibilité d'instaurer une continuité parfaite entre des prises de vue réelles et des constructions fictionnelles ; dans sa version « pararéelle », cet art se situerait au-dessus de la distinction entre réel et fiction, ce qui demeure impossible à la littérature de Shufflin. Celui-ci se représente d'ailleurs son propre talent comme une forme de cinéma en prise directe sur la réalité. Plus généralement, le cinéma offre un paradigme idéal de prise directe sur un réel qu'il s'agirait de capter, selon une image employée très tôt dans le roman par Shufflin, et revenant à de nombreuses reprises : « Ses livres, aimait-il à

---

attribuée à Vincent Ferré, chercheur spécialiste de Tolkien : de manière ironique, le texte « n'existe pas » dans notre réalité, mais il a bel et bien été rédigé par Vincent Ferré à la demande de Fabrice Colin, pour qu'il l'intègre à sa fiction.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 132-134. Même s'il s'agit plutôt d'une coïncidence savoureuse que d'un indice à interpréter, il est notable que la figure de Napoléon a inspiré de nombreuses uchronies, en particulier l'un des premiers exemples romanesques, *Napoléon et la conquête du monde* (1836) de Louis Geoffroy.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>17</sup> Un premier sens de « found footage » renvoie à une pratique artistique consistant à récupérer une pellicule déjà impressionnée pour la retravailler. Il s'agit ainsi d'une sorte de palimpseste filmique, pratique qui pourrait avoir également des échos avec les thématiques travaillées par Fabrice Colin. Néanmoins, ce sont plutôt des films comme *Forgotten Silver*, (Peter Jackson, 1995) ou *Le Projet Blair Witch* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999) qui ont pu servir de points de référence pour l'écrivain.

penser, lui étaient inspirés par un œil intérieur, balayant l'univers telle une caméra omnisciente<sup>18</sup>. » Le point culminant de cette conception irénique d'un cinéma superposé à la réalité des événements intervient alors que l'équipe de Kubrick s'apprête à filmer les événements du roman, tels qu'ils se matérialisent dans le monde alternatif d'Hades Shufflin : « Cette fois, il n'y aura pas de prises de vue, pas de scènes à rejouer encore et encore, d'acteurs à mettre en condition, parce que tout sera parfait dès la prise initiale : parce que l'histoire va se dérouler sans le moindre accroc<sup>19</sup>. »

Pourtant, la métaphore de la littérature comme matière intrinsèquement cinématographique se heurte à l'impossibilité pratique de susciter le film même qui constitue l'idéal projeté par le roman : l'artefact produit par Colin ne peut que rester en deçà du chef-d'œuvre audiovisuel promis. D'ailleurs, l'apparition concrète du roman dans le roman a été précédée par l'effacement de Stanley Kubrick, disparu avec toute son équipe alors qu'il est en repérage pour le film. Cette disparition coïncide avec la réalisation effective, puisque le cinéaste est en fait passé dans la réalité alternative qu'il s'apprête à capter, information d'abord présentée au conditionnel – « l'équipe de tournage au grand complet, connectée à une sorte de “réseau secret” aurait accédé à une réalité alternative – celle des romans de Shufflin – où elle aurait commencé à tourner son film<sup>20</sup> » –, mais rapidement confirmée par des indices objectifs. La présence de cette équipe de réalisation à l'arrière-plan du roman dans le roman signale une implication continuée de Kubrick, mais de manière très marginale, reléguant dans un décor indistinct toute la synergie créatrice prêtée jusque-là au cinéma et à la littérature<sup>21</sup>. L'épigraphe citée au début de cet article intervient à l'ouverture du roman enchâssé comme un point d'orgue, mais aussi un adieu au dialogue institué entre Kubrick et Shufflin : elle manifeste par sa présence l'action éditoriale intervenue de façon postérieure aux événements pour donner une forme strictement écrite au récit qui nous est donné à lire ; ce n'est plus qu'une trace en quelque sorte fossile des correspondances entre la pensée et l'esthétique de Kubrick et celles de Shufflin. Néanmoins, sa présence paradoxale invite à s'interroger : est-ce l'épigraphe qui sert de commentaire au roman – suggérant de chercher une forme de réalité dans son propos fantastique – ou bien le roman qui serait conçu comme un prolongement de cette quête de Kubrick, la réalisation d'un programme – rendre « vraie », « inévitable », une histoire choisie pour son invraisemblance ?

D'un point de vue narratif, la rupture entre les perspectives littéraire et cinématographique est manifeste dès le premier paragraphe du roman enchâssé. Contrairement aux documents fournis jusque-là, le récit est écrit à la première personne, selon une focalisation interne, qui fait du narrateur et personnage principal l'envers exact de l'observateur ou du spectateur qu'est alors, en filigrane, Stanley Kubrick avec son équipe. Comme il apparaît à la fin du paragraphe, ce narrateur se sait observé : « Sur la colline derrière moi, une équipe entière de tournage (semble-t-il) a déjà pris position : cameramen, perchistes, machinistes et j'en passe. Tout ce que j'ai à faire, c'est de rester naturel<sup>22</sup>. » Rester naturel, ne pas interagir avec le réalisateur : de manière en définitive décevante, ce contrat initial est respecté durant tout le roman, car les allusions à des caméras, ou parfois à des mouvements de caméras, ne donnent pas lieu à une métalepse supplémentaire. Les rappels de la mystérieuse « nature filmique » des événements semblent surtout destinés à souligner la dimension métatextuelle de ce qui pourrait sinon passer pour un simple roman d'aventures. Les références aux processus cinématographiques tiennent souvent du clin d'œil malicieux, à l'instar du chien parlant, nommé Script, chargé de renseigner le personnage principal, amnésique, sur les aspects du monde qu'il ne connaîtrait pas, ou des superpositions ostensibles de conventions

---

<sup>18</sup> Fabrice Colin, *Dreamerica*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>21</sup> Fabrice Colin prend soin d'inscrire un écho de cette disparition même dans la trame narrative du roman enchâssé. En effet, à la figure d'Erik Suncliff, alter ego de Shufflin dans le monde d'Antiterra, répond celle de Karl Tao M., vieux maître taoïste et incarnation d'une sagesse débonnaire, qui reprend de nombreuses caractéristiques de Kubrick ; en particulier, sa mort ne laisse d'autre recours à ses disciples que l'usage d'un thanatoscope projetant son image dans les lieux qu'il a hantés de son vivant.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 177.

littéraires avec des procédés cinématographiques, comme le fait de désigner l'ellipse entre deux chapitres comme un fondu au noir.

Néanmoins, à aucun moment, le roman ne devient le support d'une théorisation de la réalisation cinématographique, et l'artefact conçu par Fabrice Colin demeure de facture classique, sans tenter d'hybridation entre roman et scénario. Le choix d'une narration à la première personne, en focalisation interne, exclut la présence d'un narrateur omniscient, mais tout autant celle d'un monstre : les événements racontés forment le matériau brut d'un film encore virtuel, matériau capté en marge des personnages par un système de prises de vue n'interférant jamais avec les événements. Ce que le roman enchâssé peut laisser d'inexploité à cet égard se manifeste dans les quelques passages donnant lieu à un traitement singulier. Ainsi, lorsque son chien lui rapporte des événements auxquels il n'a pas assisté, le narrateur indique : « Script commence à raconter. C'est une séquence annexe, filmée par d'autres caméras. Les bandes seront incorporées *in fine* au montage<sup>23</sup>. » Rompant avec les modalités générales de son récit, il entreprend alors de rendre compte de la substance des événements, depuis un point de vue externe : « Script essaie de s'échapper. On lui court après. Il est rattrapé. Le type aux cheveux roux se penche sur lui. Le type aux cheveux roux a déjà été vu<sup>24</sup>. » Si les phrases courtes et factuelles rappellent la simplicité des actions d'un scénario, la répétition insistant sur les caractéristiques visuelles, de même que la mention ironique « a déjà été vu », renvoient à l'expérience objective d'un spectateur, envisagée avec distance : Fabrice Colin livre une version « naturalisée » des événements, comme si son narrateur ne pouvait ni prendre en charge un récit pour des événements qu'il n'aurait pas vécus, ni rendre compte d'un artefact filmique encore virtuel. Néanmoins, le narrateur ne fournit que rarement ce type de déviation par rapport au récit romanesque et il demeure le point focal de toute la narration, sans jamais analyser ce que sa situation doit au paradigme cinématographique.

Pourtant, le dialogue entre littérature et cinéma, entre Shufflin et Kubrick, n'est pas exactement interrompu au profit du seul récit romanesque. Alors qu'il était ouvertement thématique par les événements et les discours du récit polyphonique initial, il est déplacé, discrètement, au niveau de la structuration ontologique du monde représenté. Il ne s'agit plus de répondre à la question « de quoi le cinéma serait-il capable ? », mais de se demander : « de quoi le cinéma est-il le signe ? ». Ce questionnement, adressé au lecteur et jamais aux personnages, pourrait éventuellement être rabattu sur une intertextualité de connivence, dans la mesure où il se manifeste avant tout à travers de petits détails tirés de la filmographie de Stanley Kubrick. Une petite fille rousse intervient de manière cruciale pour aider le protagoniste, sans avoir pourtant aucun lien manifeste avec les camps en présence ; son goût pour les sucettes et son attitude provocatrice rappellent le personnage de Lolita, inconnu pourtant dans le monde d'Antiterra. L'apparition d'agents ennemis décidés à rosser le narrateur prend la forme de silhouettes menaçantes, portant justaucorps blancs, chapeaux melons et bottes noires, tout droit sortis d'*Orange mécanique*. En un clin d'œil manifeste à *Shining*, le narrateur découvre sur une machine à écrire une feuille portant la seule phrase « Travail sans loisir rend Erik triste sire<sup>25</sup> » répétée 37 fois. Néanmoins, loin de prolonger simplement un jeu de reconnaissance enclenché dans le dossier initial du roman enchâssant, la présence de ces références modifie profondément les hypothèses à formuler concernant la nature exacte des événements représentés à l'échelle des deux romans.

En effet, il est possible de ne voir dans le roman enchâssé qu'un artefact au premier degré, c'est-à-dire un objet écrit par le personnage de fiction qu'est Shufflin. Dans cette hypothèse, les références faisant signe vers des films de Kubrick seraient des indices d'une forme d'échec de la fiction – l'obsession pour le réalisateur affleurant à travers des motifs récurrents – ou de jeu littéraire avec ses lecteurs, voire avec Kubrick lui-même – en invitant à voir dans le roman lui-

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 474-475.

même une forme de miroir de l'œuvre du réalisateur<sup>26</sup>. Quoique présentée comme légitime, l'hypothèse de la pure fiction est pourtant fortement disqualifiée par le roman enchâssant, d'abord du fait des mentions objectives du travail des équipes de Kubrick, mais surtout en fermeture du récit. En effet, une fois le roman écrit et le film réalisé, Shufflin et Kubrick se retrouvent pour évoquer l'expérience qu'ils ont vécue : l'écrivain découvre dans sa poche un objet issu du monde de ses romans. L'hésitation ontologique n'est plus guère possible : les événements décrits par le roman enchâssés ont été *réels*, mais d'une manière problématique, que l'utilisation de l'œuvre de Kubrick permet de résoudre. Si des références au cinéma se manifestent physiquement dans la réalité d'Antiterra, c'est que cette réalité est essentiellement seconde. C'est une fiction rendue réelle par l'esprit d'Hades Shufflin : « il se peut, je dis bien il se peut que toutes ces choses n'existent que parce que je les ai écrites<sup>27</sup> », déclare l'écrivain dans les dernières pages. Nulle dichotomie fantastique entre une réalité reflet d'une psychose paranoïaque et une fiction extraordinaire : c'est la psychose de l'artiste qui modifie la réalité, qui ajoute effectivement des entités au monde réel et qui crée Antiterra ; l'hypothèse poussée à son maximum attribue alors à la passion de Shufflin pour Kubrick, les divergences uchroniques entre son monde et le nôtre, l'écrivain ayant prolongé la vie de son idole au-delà de ce que notre propre réalité a connu. Par une inversion de perspective, Stanley Kubrick ne serait plus alors tant le maître à penser de Shufflin, que la manifestation, projetée à l'extérieur de lui-même, d'une tentative de résoudre la crise de l'écrivain, un alter ego permettant d'idéaliser le rapport entre l'art et la réalité. De même, la hiérarchie apparente entre littérature et cinéma dans le roman se verrait intervertie. Loin d'être un simple matériau cinématographique, l'œuvre de Shufflin serait la condition de possibilité de ce « cinéma pararéel » brouillant les limites entre réel et fiction par la grâce d'une écriture performative, capable de donner effectivement vie à un monde imaginaire. Stanley Kubrick, représenté jusqu'au bout une caméra à la main, symboliserait alors cette faculté à entrelacer de manière harmonieuse les deux composants de la création, idéal qui n'est pas de ce monde, mais qui pourrait bien l'être.

Ni personnage principal, ni simple adjuvant, le Stanley Kubrick uchronique de Fabrice Colin occupe une position stratégique dans *Dreamericana*. Placée à la source de la vocation littéraire de Shufflin, puis en situation de recevoir et de sublimer son ultime création, en une œuvre magistrale dont le roman enchâssé n'est qu'une image dégradée, la figure du cinéaste en vient à représenter la faculté à rendre effectivement interchangeables la réalité et la fiction. Ainsi, Fabrice Colin trouve en Kubrick avant tout l'incarnation d'une ambition, et d'une exigence artistique, que l'écrivain torturé qu'est Hades Shufflin ne peut que viser sans les atteindre ; Colin en fait du même coup la pierre angulaire de son dispositif de brouillage ontologique. Le cinéaste de cette histoire alternative lui permet de déployer autour de son roman-artefact un espace de représentation en quelque sorte plus vaste et plus abouti que celui de la littérature, dans la révélation fictive d'un cinéma « pararéel » que le vrai Stanley Kubrick n'aura pas eu le temps de théoriser et de déployer dans notre monde. Le résultat est nécessairement frustrant, puisque le chef-d'œuvre cinématographique annoncé reste irréprésentable, et que le roman censé lui servir de base n'en mime les codes que pour les tourner en dérision. Pourtant, la disjonction même entre ces artefacts fictionnels à la fois présents et absents stimule une lecture dynamique et inquiète. Elle renvoie à un questionnement sur les modalités de la création, habilement incarné dans la figure plaisante, et subtilement dérangeante, d'un Stanley Kubrick qu'on sait disparu dans la réalité, mais qu'il est si jubilatoire de retrouver une dernière fois à travers le thanatoscope de Fabrice Colin.

Simon BREAN

Université Paris-Sorbonne. CELLF, UMR 8599

---

<sup>26</sup> L'interprétation est encore compliquée du fait que Shufflin est censé écrire le roman en état d'hypnose, ce qui plaiderait pour une figuration de la résurgence de l'inconscient ; mais aucune allusion n'est faite au processus éditorial intervenant entre le matériau brut (le « témoignage » livré sous hypnose) et la version écrite qui est livrée sous forme d'artefact, comme si Shufflin n'avait rien modifié, à la manière de Kubrick déclarant plus haut que tout serait saisi en une seule prise.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 538.