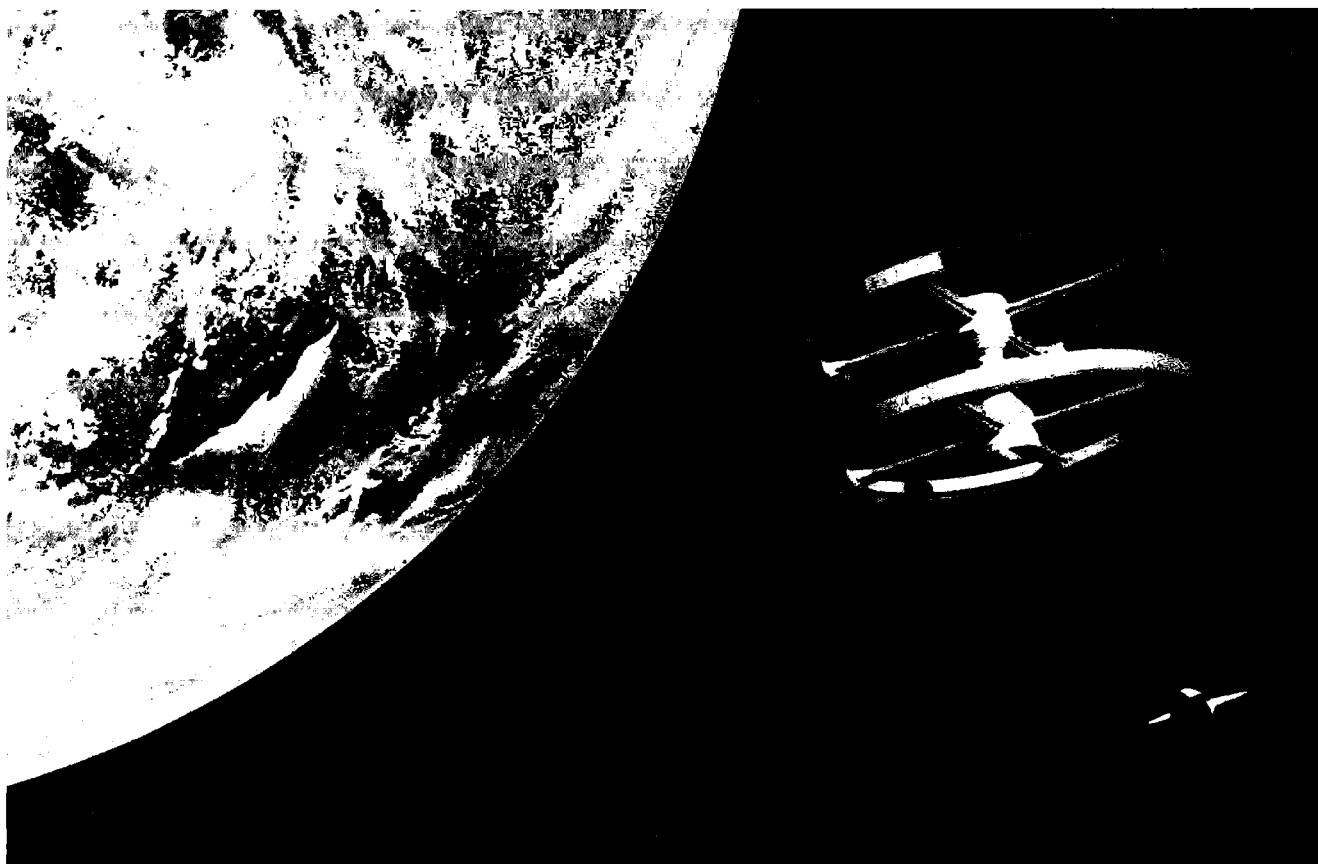


2001 : L'ODYSSÉE DE L'ESPACE (II)* LA FIN DU DÉBUT ET LE DÉBUT DE LA FIN

STANISLAS BOUVIER



La station orbitale, qui dérive dans l'immensité cosmique

Il faut rendre à Ulysse son nom grec d'*Odyseus*, l'infatigable marin qui se confond avec son épopée et domine son destin par son intelligence et sa force d'âme. Kubrick s'empare du mot : *Odysey* résonne, dans le titre de son film, en hommage au héros mythique et à sa légende. L'éternel vagabond, pèlerin d'un rêve inextricable où les hommes et les dieux se côtoient et s'affrontent, s'en retourne vers Ithaque où l'attend Pénélope. Comme son ancêtre romanesque, l'homme de l'espace retrouve à son tour, au terme d'un fabuleux voyage par-delà les étoiles, son point d'origine, sa terre natale, nimbée de lumière bleue. Mais 2001 ? Pourquoi pas 2028 ou 3050 ? L'année choisie ne marque, curieusement, aucun événement particulier du scénario. S'agit-il vraiment d'une année ? N'est-ce pas plutôt un symbole, un palimpseste chiffré dont le sens nous échappe ? Que cache ce 2-0-0-1 qui ne doit rien au hasard ni à l'improvisation quand on sait que Kubrick pensait à tout et ne négligeait rien ? Le cinéaste est un illusionniste, un manipulateur de concepts qu'il aime faire apparaître ou disparaître à sa guise

derrière la forme, un « opportuniste esthétique », comme il se qualifie lui-même, dont les artifices ouvrent des pistes d'interprétation susceptibles d'être explorées. La station orbitale, qui dérive dans l'immensité cosmique et tourne sur elle-même à vitesse lente et régulière, présente une structure singulière : deux grands cercles de même circonférence reliés par une jonction transversale, dont l'un est achevé tandis que l'autre est encore en chantier. Le premier anneau renvoie à l'alliance primordiale que Dieu scelle avec le peuple élu, le second à la nouvelle alliance qu'annonce le Christ à l'ensemble des nations. Les deux alliances, matérialisées par les 0 symboliques disposés côte à côte au milieu du nombre, sont identifiées à droite par le 1 de la première, à gauche par le 2 de la seconde. Ainsi, gravée dans le cryptogramme, la double roue du judéo-christianisme tourne-t-elle dans le temps historique de la révélation biblique et le temps eschatologique des Évangiles.

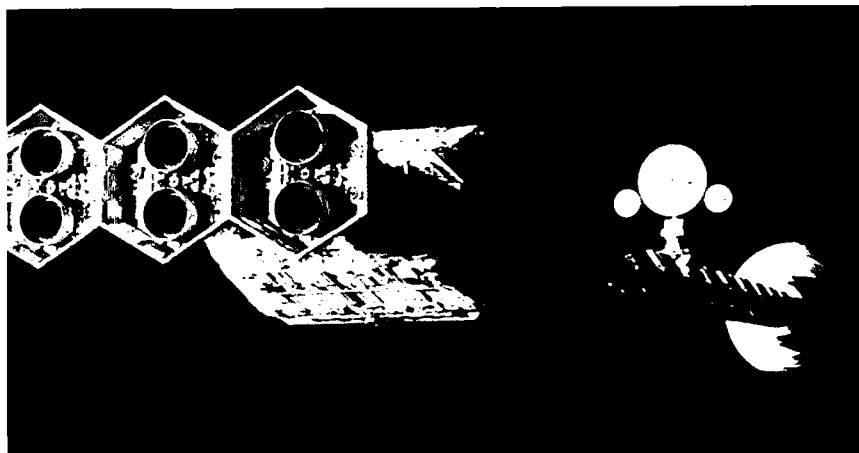
Il ne s'agit pas ici de convictions religieuses, dont nous ne savons rien, introduites dans le titre comme un passager clandestin,

mais d'un rébus par lequel le tronc théologique de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que le berceau grec de l'Antiquité sont reconnus au regard de leur importance respective dans la naissance et le développement de la civilisation occidentale. Grâce à ce tour de passe-passe, Kubrick peut aussi embarquer le spectateur au-delà du perceptible, de l'intelligible, dans « l'abîme de splendeur où la nuit se consume » tel que le rêve Mallarmé, la nuit sublime de Dieu.

Cette histoire particulière se déroule sur un axe temporel lui-même enchâssé dans la chronologie plus large des hommes et des idées. La grande toile de l'univers se déploie, le temps se dilate, l'espace s'ouvre sur des territoires inconnus, au rythme d'un passé qui n'est plus, d'un futur qui n'est pas encore, d'un présent évanescant qui s'évanouit sans cesse dans l'instant. « Qu'est-ce donc que le temps ? », se demandent la philosophie et la science depuis Parménide qui en nie l'existence, jusqu'aux spéculations de la physique contemporaine, relativiste et quantique, qui échauffent des idées surprenantes concernant sa nature ?

Kubrick s'interroge lui aussi, en poète du verbe cinématographique. Sa station tourne parmi les étoiles comme la roue du potier de saint Augustin : « Est-ce que, si les flambeaux qui éclairent le ciel cessaient de l'éclairer, et que la roue du potier fût seule en mouvement, il n'y aurait plus de temps pour mesurer les tours de cette roue ? » La mélodie suave et rythmée du *Beau Danube bleu* emplit l'espace de l'univers. Le fleuve « si bleu, si brillant » de la valse choisie pour ce ballet céleste inattendu, est la métaphore ingénue, naïve, du temps qui s'écoule, qui passe, rendue complexe par le mouvement synchrone de translation et de rotation qui anime l'habitable futuriste, métronome cosmique traçant sa route et battant le tempo. Le temps aristotélicien comme mesure du changement, dans un espace comme ordre des choses, est illustré par le fonctionnement circulaire du cadran céleste. Le temps scientifique de Newton, pour qui ces notions sont absolues, vraies et mathématiques, indépendantes de la contingence et distinctes des autres substances du monde, se trouve tout entier contenu dans le caractère technologique que revêt la machine du ciel. Le schéma fondateur de la physique moderne tracé par Newton est à son tour corrigé par Einstein qui relativise l'absolu du temps en fonction de la vitesse et de la masse, le relie à l'espace soumis aux forces des champs gravitationnels, composante dynamique de la vibration des choses et des phénomènes. Kubrick invite les trois géants, l'antique Aristote, le classique Newton et le moderne Einstein, à danser sur la grande feuille élastique de l'espace-temps, au rythme de la station qui roule, inexorablement, entraînée par la musique de Strauss sur la courbure de l'univers. Nous écoutons cette valse qui nous charme, son mouvement chaloupé, contemplons cette chorégraphie géométrique qui règle la marche du monde, et pénétrons dans les strates et les replis de l'insondable mystère du temps rendu sensible par la magie du cinéma.

Kubrick s'aventure aux confins de l'irreprésentable, aux frontières de réalités étrangères à notre perception quotidienne, l'infiniment grand de la relativité, l'infiniment petit de la



La navette Discovery défile lentement sur l'écran

mécanique quantique. Lors d'une traversée intersidérale à prodigieuse vitesse, où la gélatine de l'espace-temps s'étire et se déforme sous l'action de quanta de gravité et de champs électromagnétiques, Dave « devient » le temps, vécu comme une expérience de pensée dans l'intériorité de sa conscience. Le naufragé de l'espace vieillit en accéléré, échoue dans le décor de style XVIII^e siècle, symbolique du basculement historique d'un monde vers un autre, où il apparaît en plusieurs endroits à la fois, ici et là simultanément, peut-être là, ici ou encore là. L'astronaute incarne deux figures paradoxales, deux modes de représentation que la science la plus pointue a imaginés pour lever le voile trompeur des apparences sur des concepts contraires à l'intuition : le voyageur de Langevin, moins âgé que son jumeau terrestre lors des retrouvailles du fait de la dissymétrie de leur référentiel respectif, et le chat de Schrödinger, confiné dans une boîte hermétique, vivant et mort à la fois suivant la loi de probabilité mathématique d'existence déterminée par la superposition quantique. Le voyageur survit, le chat n'est pas mort, Dave renaît, selon la prédiction de Nietzsche, sous la forme prophétique d'un « retour flamboyant comme un coucher de soleil sur l'ultime catastrophe ». Des visions sorties de saint Jean surgissent et défilent sous l'œil du survivant pétrifié par son voyage intergalactique : prismes lumineux suspendus dans le ciel comme des lampadaires d'or, montagnes incandescentes, mer pétrifiée. Le monde devient sang et fournaise, fumée et soufre, dans des grondements sourds et des tremblements sonores terrifiants. Kubrick filme son apocalypse dans l'infini du temps.

La station tourne encore et toujours, sous le regard pessimiste de Schopenhauer, telle un supplice tragique sur la roue infernale du temps : « Ainsi, le sujet du vouloir ressemble à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner. » L'infortuné Lapithe, lié à tout jamais par des serpents sur un cercle mobile à quatre branches (comme les anneaux de la station), est puni par Zeus de son ingratitude. Immergé dans le flux du temps, piqué par le dard d'une perpétuelle insatisfaction qui le pousse vers des lointains sans limite, l'Ixion de 2001 est-il déjà condamné alors qu'il s'apprête à rejoindre la planète Jupiter, nom romain du Maître des cieux qui inflige aux orgueilleux un éternel châtimement ? Miné par le « torrent du vouloir », origine de son malheur, de son désir inassouvi douloureusement ressenti, au sens étymologique du terme, comme nostalgie d'une étoile dont il est privé,



L'astronaute boxe dans le vide sur un cercle où il tourne en rond (Gary Lockwood)

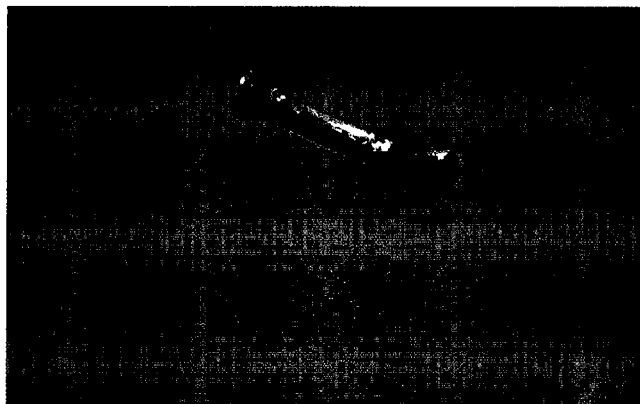
l'Ulysse de Kubrick poursuit son inlassable quête à travers les âges de l'homme.

Le soleil se lève sur l'horizon aride et nu du premier âge : vastes paysages, massifs, rugueux, désertiques, collines pierreuses ou de terre brûlée par le soleil, surplombées d'un ciel où l'œil se perd. Nature originelle, limon primitif encore sauvage, perçu, pensé et filmé sur le plan de sa réalité cosmique. Les panoramas sublimes, empreints, selon les mots de Burke, « d'une espèce de tranquillité teintée de terreur », célèbrent les mythes de la création, les noces de la terre et du ciel, coupole d'azur le jour, obscure la nuit et constellée d'étoiles. Quand la terre disparaît dans la pénombre du crépuscule, dans l'abandon progressif de la lumière, que l'inquiétude et la peur paralysent l'esprit et étreignent le cœur, l'homme se cache pour échapper à son angoisse. L'antre, la grotte, la caverne, étaient pour les Grecs le symbole de la matière qui compose le cosmos, et pour Platon le trou rocheux dont il faut sortir pour accéder à la connaissance. L'anthropoïde du fond des âges, velu, criard, craintif et féroce, sort de la caverne. Pour façonner son primate, Kubrick s'appuie sur les travaux des paléontologues Raymond Dart et Robert Ardrey dont les travaux connaissent un retentissement considérable dans les années 1960. L'homme primitif est, selon Dart, une « bête de proie » manifestant par son agressivité « cette soif de sang, cette addiction prédatrice, cette marque de Caïn » du plus meurtrier des carnivores. Sur l'écran, des singes s'affrontent autour d'une mare boueuse. « Chaque goutte d'eau est un champ de bataille », dira Spengler. Puis le chef de la tribu fracasse à mort son rival à coups de gourdin. Kubrick ressuscite sous nos yeux le meurtre fondateur. Nous sommes bel et bien les enfants de Caïn ! L'innocence originelle fantasmée par Rousseau n'existe pas. Le vert paradis est en réalité un champ de bataille, dur, âpre, où notre aïeul montre son vrai visage, celui d'un tueur hanté de rêveries sanguinaires.

Projeté vers le ciel par la main rageuse du primate, un os s'envole, tournoie, retombe au ralenti et termine sa course sous la forme profilée d'un spatonef suspendu sous le firmament. Séquence d'anthologie, clef de compréhension d'une histoire structurée

en deux blocs distincts, le passé et l'avenir de l'humanité, son commencement et son dénouement, l'arrière-monde et l'au-delà du monde. La parabole dessinée par l'os relie deux points particuliers sur la ligne du temps, la fin du début et le début de la fin. Entre ces deux points, condensée en quelques secondes de cinéma, toute l'histoire de la technique, que le philosophe allemand Oswald Spengler résume en ces termes : « Une ascension et une chute brusques, s'étendant sur quelques millénaires, période négligeable dans la perspective de l'histoire de la terre, mais pourtant pleine de force et de grandeur tragiques pour nous qui y sommes nés. » Spengler est un pessimiste. Publié en 1931, *L'Homme et la Technique* reprend les visions faustiennes développées dans *Le Déclin de l'Occident* : engagées dans une voie d'obsolescence qui contient en elle-même sa propre condamnation, les cultures naissent, croissent, vieillissent et meurent comme les organismes biologiques, en un mouvement d'élévation et de descente similaire au tracé métaphorique de l'os.

Filmé en plan serré, notre ancêtre connaît pour la première fois un sentiment d'exaltante ivresse : la découverte de l'outil porte à son paroxysme le moment décisif d'une prise de conscience. L'homme primitif s'affranchit de sa condition animale, devient l'ingénieur, stratège, maître et demiurge de son destin.



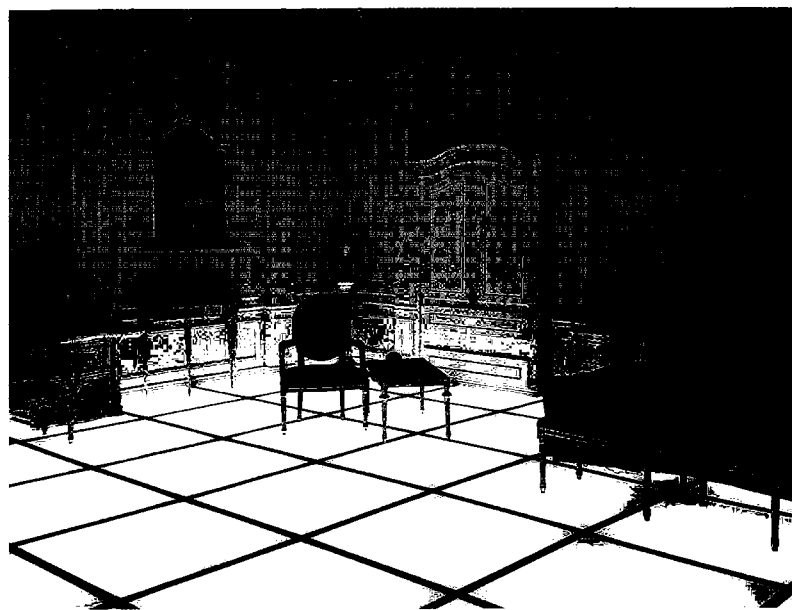
Un os s'envole, tournoie, retombe au ralenti

L'invention de l'instrument technique marque l'éclosion de l'idée, la naissance du rationalisme, l'avènement du grand récit de l'émancipation universelle. « C'est ainsi, conclut Spengler, que l'homme est devenu homme. »

Le singe accède à la connaissance de ce qu'il est, un artiste et un guerrier : « Les armes des bêtes de proie sont naturelles, mais le poing armé de l'homme, avec son arme artificiellement fabriquée, imaginée et choisie ne l'est pas. Ici commence l'art en tant que concept antinomique de la Nature », souligne le philosophe pour qui « tout processus technique est un art ». Renvoyé à lui-même, aux froids calculs de sa raison et aux mouvements impétueux de ses affects, comme étranger au monde dont il est issu, le nouveau combattant est un être d'*antinature*. Créateur de sa propre tactique vitale, libéré des contraintes de l'espèce, possédé par l'orgueil, la démesure et l'esprit de conquête, l'infortunée créature de *L'Aube de l'humanité* se redresse et regarde le ciel, plein de fureur et de défi.

Bien plus tard, à l'autre bout du spectre, arraché aux forces de la gravité, enfermé au cœur de la prison technologique qui l'entraîne vers l'inconnu, Prométhée suit son chemin, dans l'effroi des grandes solitudes, sur les accords symphoniques de Khatchatourian. La musique sonne comme une plainte, douleur de l'éloignement, nostalgie du monde originel, lointain, absent, presque défunt, regret inconsolable d'un impossible retour. La navette *Discovery* défile lentement sur l'écran, non pas vers le spectateur mais filmée de l'arrière suivant l'axe rectiligne qui définit son cap : d'abord la tête, puis le corps tout du long. Grand navire, dont la forme évoque des monstres fantastiques puisés dans le répertoire corporel ou animal, squelette gigantesque dont il ne reste que le crâne et la colonne vertébrale, Léviathan reptilien du chaos primitif, gamète mâle géant, pétrifié dans le métal, programmé pour féconder la planète Jupiter vers laquelle il se dirige. Barrette d'argent scintillant dans la nuit obscure, le vaisseau glisse comme un curseur sur la ligne invisible de l'espace-temps, sur « une corde tendue entre la bête et le surhumain, une corde sur l'abîme », selon les mots de Nietzsche. Tendue vers sa destination, comme attiré par le champ magnétique le plus intense du système solaire, comme répondant aussi à l'appel d'un unique sentier : « marcher vers l'étoile, rien d'autre », dit Heidegger dans *L'Expérience de la pensée*.

La navette offre le décor glacé d'une séance de combat singulier : l'astronaute boxe dans le vide un adversaire fantomatique sur un cercle où il tourne en rond, mécanique du temps qui impose à nouveau sa loi. L'histoire n'est pas terminée, la confrontation finale n'a pas encore eu lieu. Selon les perspectives d'une philosophie spéculative centrée sur le déclin d'un monde agonisant, Spengler entrevoit les prodromes de la catastrophe. L'animal de proie est devenu son propre captif, l'esclave de sa création : « La culture, ensemble de modes de vie artificiels, se transforme en une cage aux barreaux serrés. » *Discovery* matérialise le rêve du chercheur faustien, ou plutôt son cauchemar, la tyrannie d'une pensée technique inspirée par le démon : « La machine est un être diabolique puisqu'elle a détrôné "Dieu" et asservi l'homme à sa propre puissance. » Aboutissement ultime d'un processus implacable, expression d'une intelligence artificielle absolument parfaite, pourvu d'un œil et doté du langage, HAL est l'ange déchu au verbe trompeur tapi au cœur du cerveau électronique qui régit la station et dirige la mission Jupiter. Kubrick ressuscite le monstre de Frankenstein qui se rebelle contre son



Un passé qui n'est plus, un futur qui n'est pas encore

générateur. Le cinéaste ne fait pas le procès de la technique, le soin apporté à la configuration des engins spatiaux, immaculés et futuristes, tapissés d'écrans lumineux et de machines complexes, traduit sa fascination pour ce que le génie humain est capable d'imaginer et de produire, et qui fait sa grandeur. Mais l'auteur de 2001 pose la question formulée par Heidegger : « La technique n'est pas ce qui est dangereux. Il n'y a rien de démoniaque dans la technique, mais il y a le mystère de son essence. C'est l'essence de la technique, en tant qu'elle est un destin du dévoilement, qui est le danger. » Danger de la nuit de l'être, de la perte de sens des choses du monde, de la disparition de la nature, de l'exode de la vérité, de la fuite des dieux.

Les apparitions du monolithe opèrent des ruptures dans le continuum chronologique et la préfiguration de nouveaux développements. Le *Natura non facit saltus*, changement graduel énoncé par Aristote puis élevé au rang d'axiome scientifique par Leibniz, est renversé : l'évolution se fait à coups de sauts, d'irruptions soudaines, de mutations inattendues. C'est après avoir touché la « chose » mystérieuse que le singe découvre le premier outil, que Floyd annonce l'envoi d'une mission vers Jupiter. C'est aussi après avoir traversé le bloc sombre qui se dresse devant son lit de mort que Dave subit la métamorphose finale. Le monolithe n'appartient pas à la matérialité sensible, physique, apparente et changeante des choses d'ici-bas, mais au monde suprasensible considéré par la philosophie platonicienne comme la vraie réalité, idéale, que Heidegger désigne sous le terme de métaphysique. Le monolithe est l'incarnation de l'Idée qui oriente l'homme dans le néant de son existence, là où il se perd. Dotée d'un pouvoir magnétique intense, l'entité d'origine inconnue est la boussole qui définit le cap dans la nuit étoilée du cosmos, le gardien de l'ordre inaltérable de l'univers, la porte vers un au-delà d'éternité. Dressée de toute sa hauteur sous la voûte céleste ou caressant les astres entre les ténèbres et la lumière, la pierre noire est aussi le plus inquiétant des hôtes de l'Odyssée. ■

* Cet article succède à « 2001 : l'Odyssée de l'espace (I). Le faux du vrai et le vrai du faux » paru dans *Positif* n° 687, p. 71.

Reproduced with permission of copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.