



HAL
open science

L'expérience intérieure du voyage dans 2001 : L'odyssée de l'espace (1968) de Stanley Kubrick et The Fountain (2006) de Darren Aronofsky

Romane Truc

► To cite this version:

Romane Truc. L'expérience intérieure du voyage dans 2001 : L'odyssée de l'espace (1968) de Stanley Kubrick et The Fountain (2006) de Darren Aronofsky. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01219228

HAL Id: dumas-01219228

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01219228>

Submitted on 22 Oct 2015

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.



L'expérience intérieure du voyage dans *2001 : L'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick et *The Fountain* (2006) de Darren Aronofsky

**TRUC
Romane**

Sous la direction de Mr Jean-Baptiste Renault

UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle
Section Arts du spectacle – Etudes cinématographiques

Mémoire de master 1 - 30 crédits

Parcours Etudes cinématographiques

Année universitaire 2014-2015



**L'expérience intérieure du voyage dans *2001 :
L'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick
et *The Fountain* (2006) de Darren Aronofsky**

**TRUC
Romane**

Sous la direction de Mr Jean-Baptiste Renault

UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle
Section Arts du spectacle – Etudes cinématographiques

Mémoire de master 1 - 30 crédits

Parcours Etudes cinématographiques

Année universitaire 2014-2015

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Mr Jean-Baptiste Renault, pour sa disponibilité et ses précieux conseils.

Je voudrais aussi remercier Germain Brévot pour m'avoir appris à regarder un film avec les yeux du coeur. Merci à lui pour m'avoir fait connaître ces deux œuvres, dans les conditions idéales.

Sommaire

Introduction	9
I- L'ÉPHÉMÈRE VOYAGE MATÉRIEL.....	13
A- Attrait pour l'inconnu.....	15
1. La fuite à l'origine du voyage.....	15
2. Le monolithe : le miroir opaque de l'Homme.....	22
a) <i>L'Aube de l'Homme</i>	23
b) <i>Sur la Lune</i>	25
c) <i>Jupiter et au delà de l'infini</i>	29
B- La mort, une fin en soi.....	33
1. Le voyage de Tommy face à la mort.....	33
a) <i>Le conquistador défie la vie</i>	33
b) <i>Le scientifique n'accepte pas la mort</i>	36
c) <i>La bulle cosmique</i>	38
2. La mort dans 2001.....	40
a) <i>Disparaître dans la noirceur du cosmos</i>	42
b) <i>La mort de Hal 9000</i>	45
C- De l'Homme à la machine.....	48
1. Les rapports humains.....	48
a) <i>Une communication difficile</i>	48
b) <i>La dualité de Franck et Dave</i>	56
2. L'Homme mécanique et la machine humanisée.....	60
a) <i>L'évolution des outils</i>	60
b) <i>Le rapport Homme/machine</i>	63

II- L'ÉTERNITÉ AU CŒUR DE L'IMPALPABLE.....	69
A- Le voyage intérieur	71
1. Descente sur Jupiter : un voyage au cœur de soi.....	71
a) <i>De l'extérieur à l'intérieur : une mise en lumière</i>	<i>71</i>
b) <i>L'illusion du réel et l'Homme confronté à sa solitude.....</i>	<i>77</i>
2. The Fountain : vers une connaissance de soi.....	83
a) <i>Une évolution poétique et singulière.....</i>	<i>83</i>
b) <i>Une réponse à 2001.....</i>	<i>90</i>
B- Du macrocosme dans le microcosme.....	95
1. La mort comme ouverture sur l'Univers.....	95
a) <i>Dernière apparition du monolithe et renaissance de l'Humanité.....</i>	<i>95</i>
b) <i>L'achèvement du livre The Fountain.....</i>	<i>100</i>
2. Le film comme expérience.....	104
a) <i>Un œil commun.....</i>	<i>104</i>
b) <i>Un œil singulier.....</i>	<i>106</i>
Conclusion	109
Bibliographie	113
Annexes.....	117

Introduction

Il sera question ici de voyage, d'un véritable voyage intrinsèque au médium cinématographique : un voyage, notamment cérébral, que l'on pourra qualifier d'intérieur. Une expérience. Voilà ce que le cinéma laisse comme goût psychique suite au visionnage de certaines œuvres. Un sentiment persistant qui s'imprime dans nos mémoires... Car vivre un film avec son cœur, c'est là l'une des plus belles performances que cet art puisse nous apporter. Un voyage c'est avant tout se déplacer dans l'espace, d'un point A à un point B, par différents moyens. Notre société actuelle s'est familiarisée avec cette pratique, elle fait désormais l'objet de notre vie quotidienne : prendre la voiture, le tramway, le train, ou encore l'avion... Le voyage s'est démocratisé. En parallèle, tandis que les scientifiques cherchent sans cesse de nouveaux moyens pour « coloniser » l'Univers, le cinéma grandit, puisant dans de nouvelles techniques et pratiques, élaborant de nouveaux instruments... L'Homme est un conquérant. Conquérir l'espace, et laisser pour compte ce qui ferait ralentir la chaîne de l'évolution. Conquérir les cœurs, séduire, aimer, créer. Mais n'est-ce pas là le propre de la Nature ? Un arbre adopte une réelle stratégie pour conserver son espace, et lorsqu'il est question de faire voyager ses graines, ses irrésistibles fruits sucrés séduisent les animaux. Les végétaux règnent pacifiquement sur le temps, les animaux se disputent l'espace. Mais il est toujours question de règne. Ne sommes-nous pas capables, nous aussi, de voyager de manière immobile ? Devant l'écran, bercés par l'illusion du réel, le médium cinématographique nous plonge au cœur d'un voyage cérébral. Dans ce royaume des sens et des perceptions, la pensée navigue à une vitesse incommensurable. Comment cela est-il possible ? Une impression d'arbre, qui sait.

Bon nombre de films ont pour fascinante capacité de faire voyager les spectateurs réceptifs. Christopher Nolan, dans son film *Interstellar* (2014), nous propose un voyage au cœur de l'Univers et nous invite à réfléchir au caractère modulable du temps et de l'espace. Le cinéma a le pouvoir de structurer de nouveaux espace-temps, d'effacer les frontières entre mondes réels et merveilleux. C'est ce que le réalisateur japonais Hayao Miyazaki met à l'oeuvre dans son film d'animation *Le voyage de Chihiro* en 2001, qui est un support très riche pour s'aventurer dans divers raisonnements métaphysiques. *Cloud Atlas* réalisé en 2012 par Lana Wachowki, Andy Wachowki et Tom Tykwer nous emmène du côté des sciences contemporaines en nous révélant les analogies d'un hologramme

quantique dans lequel passé, présent et futur demeurent intimement liés. Le voyage inclut systématiquement la notion de temps, et c'est cette dimension temporelle qui, étudiée sous différents aspects, régira subtilement les mailles de ce mémoire.

Cette recherche s'articulera donc autour de deux films qui relatent de cette expérience intérieure du voyage : *2001: L'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, et *The Fountain* (2006) de Darren Aronofsky. Nous chercherons à montrer de quelle manière ceux-ci proposent un voyage au cœur de l'existence, et comment le mysticisme découlant des œuvres nous amène à penser que finalement, nulle barrière n'existe entre le microcosme et le macrocosme, si ce n'est celle créée par l'Homme. Pour cela, ces films seront traités ensemble sous la logique d'un plan typologique par aspects, comportant deux parties majeures.

La première sera axée sur la dimension matérielle du voyage. De ce point de vue sera mis en avant le caractère impossible d'un rapprochement entre macrocosme et microcosme. Le macrocosme, du grec *macros* (μακρός, "grand") et *cosmos* (κόσμος, "monde") signifie « grand monde », il fait référence au cosmos, à l'Univers infini qui nous entoure. Le microcosme, du grec : « *micros* » (μικρός, « petit »), « *cosmos* » (κόσμος, « monde ») renvoie au « petit monde », ici l'Homme et plus particulièrement cette substance impalpable qui l'anime, que l'on nommera âme. Nous verrons comment ces deux films présentent ce voyage incomplet de l'Homme qui, n'ayant d'yeux que pour la connaissance et l'évolution, s'éloigne de la connaissance de soi. Enfermé dans la soif de progrès mêlée à la peur de la mort, il en oublie l'essentiel : Vivre, avec un grand V. Tandis que dans *The Fountain* Tommy se nourrit de l'arbre de la connaissance pour défier la mort, cette inévitable issue qui l'effraie, les astronautes de *2001* s'aventurent toujours plus loin, animés par l'insatiable besoin de connaître.

Ces deux films nous ouvrent également une autre possibilité de voyage, celui qui s'effectue de manière immobile, individuelle et singulière, valable de tout temps. Un voyage intérieur conduisant au développement personnel. C'est ce qui fera l'objet de la seconde partie : une recherche d'éternité au cœur de l'impalpable, de l'immatériel, ou plutôt de la matière inconnue...

La lecture du roman *2001 : L'odyssée de l'espace* publié en 1968 et écrit par le scénariste Arthur C. Clarke en parallèle au tournage du film apportera un bagage

supplémentaire à l'analyse de celui-ci, et pourra ainsi amener d'autres pistes de réflexion, notamment concernant la figure du monolithe. La dimension symbolique présente dans les deux films sera étudiée sous divers aspects et mise en avant.

Ces deux œuvres sont intéressantes à analyser ensemble parce qu'elles s'articulent parfaitement. Si le périple que propose *2001 : L'odyssée de l'espace* se veut général et traite de l'histoire de l'humanité de l'aube à sa renaissance, *The Fountain* nous livre de manière plus intime et singulière les péripéties d'une âme qui, à travers les époques, s'accroche maladroitement à la vie avant de parvenir à s'accomplir pleinement. En cela, nous pouvons lire le film de Darren Aronofsky comme une réponse au grand chef d'œuvre de science-fiction. En suivant l'évolution d'une seule âme, de nombreuses indications nous aident à comprendre le désordre relationnel global présent dans *2001*. Comment en sommes-nous arrivés là ? Dans un monde où l'Homme et la machine ont fusionné, donnant naissance à un Homme mécanique, confronté à sa propre création : une machine humanisée. Quelles lois gouvernent la nature humaine ? La peur de la mort pousserait-elle l'être humain à se fuir ? L'erreur est-elle indissociable de l'évolution et du progrès ? Face à cette incompréhension du monde l'Homme est en perpétuelle recherche d'explications. Pour cela, il s'en va chercher les réponses loin... très loin. Mais si celles-ci étaient tout simplement en nous ? Ces films invitent tous deux au voyage qui consiste à creuser au plus profond de soi-même. L'immortalité recherchée n'est pas matérielle, mais réside dans le cœur.

Des mondes, de plus en plus petits, emboîtés les uns dans les autres, voilà ce que nous sommes, ce que l'Univers est. Des cellules, des pensées, des corps, des matières, une Terre, des planètes, un système solaire, une galaxie, l'Univers... Et autour de cela, l'impalpable. Cette substance inconnue qui lie les choses, qui les délie. Toujours dans un unique but, celui de faire fonctionner le Tout. Alors, une question se pose : à quel endroit s'établit la frontière entre le gigantesque macrocosme et l'imperceptible microcosme ? Ne serait-elle pas le fruit d'une construction psychologique de l'Homme qui, vivant dans un monde illusoire où la matière règne, ne conçoit pas l'idée que la sublime fusion de son âme avec le cosmos est réalisable ?

I - L'ÉPHÉMÈRE VOYAGE MATÉRIEL

Dans cette partie sera mis en avant le caractère impossible d'un rapprochement entre macrocosme (Univers) et microcosme (âme) du point de vue matériel. Le caractère matériel, puisant sa source dans la connaissance et le progrès nous éloigne de nous-mêmes, de l'accomplissement de notre Être intérieur, notre véritable nature. Nous verrons comment ces films proposent ce voyage incomplet de l'Humanité, et plus spécifiquement de l'Homme qui, en fuyant sa propre condition, se perd dans le labyrinthe vertigineux de l'Inconnu...

A - Attrait pour l'inconnu

1. La fuite à l'origine du voyage

L'Homme est et a toujours été victime de son impétueux désir d'évolution, mais le désir implique systématiquement la frustration. Cette insatisfaction chronique, qui touche l'Humanité dans son ensemble, ne s'arrange guère compte tenu du caractère exponentiel du progrès. La vitesse touche l'Humanité, et sans celle-ci, l'Homme s'affole. Combien sont ceux qui fuient la solitude ? Ceux dont l'ennui s'empare lors de brefs moments de répit ? Le monde va à toute allure et semble piégé dans l'engrenage cosmique en expansion temporelle. Dans cette vitesse qui semble s'accroître de manière affolante, l'Homme reste de loin l'animal le plus curieux que l'on connaisse. Bien sûr, cela a du bon ; un nombre important de découvertes n'auraient pu l'être sans ce trait de caractère, mais cela ne lui est pas toujours favorable...

Amorcer la recherche avec la dimension temporelle est bien entendu nécessaire puisque le voyage implique un déplacement à travers l'espace et le temps. Ces deux films sont à l'origine d'une idée de voyage et ils en font la démonstration sous différentes formes. *2001 : L'odyssée de l'espace* se veut généraliste, et présente un voyage collectif : celui de l'Humanité. Ce film peut être qualifié de visionnaire. Réalisé en 1968, il va de soi d'affirmer que Stanley Kubrick a vu loin, inventant bon nombre de pratiques qui nous sont actuellement familières, telles que la communication visuelle à distance ou encore ce lien étroit que nous entretenons avec les machines. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ce film n'a que très peu vieilli. De manière intimiste, Darren

Aronofsky répond à Stanley Kubrick avec *The Fountain*, réalisé en 2006. Derrière l'esthétique soignée aux chaudes couleurs des étoiles se déroule un voyage singulier, celui d'une âme traversant les époques. Une odyssée poétique, emplie d'amour, de peurs et d'erreurs : un parfait outil à la compréhension de *2001*. Comment en sommes-nous arrivés là ; dans un monde où la communication, devenue robotique, est de plus en plus périlleuse, où l'amour est détrôné par le culte matériel en proie au développement technologique... ? L'âme de Tommy, arpentant différentes enveloppes charnelles, nous offre l'ultime réponse aux malheurs des hommes, fourvoyés par ce frénétique besoin de vivre. Ces deux films s'articulent et se doivent d'être traités ensemble : tandis que l'un généralise, l'autre spécifie. L'un conçoit un panoramique de l'Humanité, l'autre entre au cœur de l'Homme. L'un oriente son voyage dans les profondeurs du macrocosme alors que l'autre préfère rester à proximité du berceau terrestre, aspirant à élucider les mystères de l'impalpable microcosme à l'aide de pratiques méditatives. L'infiniment grand et l'infiniment petit se rejoignent et s'avèrent être deux aspects intimement liés et indissociables. Si *2001* était une chaîne infinie, alors *The Fountain* en serait l'un des multiples maillons. L'une des caractéristiques qui réunissent ces deux œuvres est la cause même du voyage. Et malgré toutes les bonnes excuses comme « la quête de nouveauté » ou encore « la volonté d'évolution », la véritable cause n'en reste pas moins dissimulée derrière toutes ces fausses idées. La véritable source du voyage est la fuite. Mais qu'est ce que l'Homme peut-il bien chercher à fuir de manière si aveugle ? En réalité, celui-ci tente de se dérober de sa propre condition, de son essence la plus intime. La mortalité. Voilà la plus grande peur de l'Homme. L'idée qu'il puisse y avoir une fin à lui-même en tant que sujet le pousse à s'ancrer toujours plus vite dans un monde en cavale pour se sentir vivant, important. L'Homme se cache derrière la satisfaction du progrès et fait de la connaissance un bouclier contre la vie. Une scène nous présente Tommy dans la chambre d'hôpital, prisonnier des barreaux de lumière, la tête penchée vers le sol (59 min 20 s). Cette image nous le montre désespéré, il semble incapable de voir au-delà du rationnel. Nous allons étudier de quelles manières les films travaillent ensemble à nous délivrer du royaume psychique dans lequel nous nous sommes terrés. Ces œuvres sont de véritables expériences qui appellent à la prise de conscience.

L'Homme vit dans l'illusion de se connaître. Si celui-ci est pourvu de cette merveilleuse faculté mentale consistant à s'interroger, il a souvent tendance à la diriger vers l'extérieur. En effet, il est plutôt rare que l'Homme se concentre sur des

interrogations internes, parce qu'il est bien souvent sourd à ses propres appels intérieurs, ou alors il les interprète mal. *The Fountain* nous montre un homme doté d'intuition, mais dont le signal est brouillé par ce fervent besoin de vivre, effrayé qu'il est par la peur de mourir. Il en résulte qu'il a toutes les clés pour Vivre pleinement, mais se trompe de porte. Un plan sur la porte de l'ascenseur peut s'avérer évocateur : en plus d'être elle-même une porte, l'abondance de motifs gris qui se dessinent hypnotiquement à sa surface peuvent suggérer les multitudes de chemin de vie qui s'offrent à l'Homme, les différents choix aboutissant à l'ouverture d'une porte (52 min). Au début du film, le personnage principal Tommy, chercheur en biologie, teste différentes substances sur un singe pour trouver le remède à la tumeur dont sa femme est victime. Il reçoit un appel intérieur, lève les yeux, regarde en l'air et un chaud paysage cosmique bercé par le thème principal du film s'offre à lui (16 min 09 s)¹. Ce paysage est composé d'une lumière éblouissante et chaleureuse, entourée de fins nuages : cette lueur semble vouloir briller, s'étendre à l'infini, et pour cela les nuages doivent se dégager. La lumière peut apparaître métaphoriquement comme l'Éveil de l'esprit, les nuages composant le bruit mental, les peurs et l'illusion qui viennent obscurcir la vérité. Cette scène illustre les propos de Sogyal Rinpoché : « *On pourrait comparer notre vraie nature au ciel et la confusion de notre esprit ordinaire aux nuages. Certains jours, le ciel est complètement voilé et, du sol, en levant les yeux, il est difficile d'imaginer là-haut autre chose que des nuages. Pourtant, il suffit de se trouver dans un avion en vol pour découvrir qu'il existe, au-dessus d'eux, un ciel pur illimité.* »². Il faudra attendre la fin du film pour que Tommy et la lumière ne fassent qu'un, mais ce genre d'appel intuitif n'est que le reflet profond d'une âme qui cherche à se délivrer. Le voyage de Tommy sera parsemé d'étapes ardues, mais celles-ci sont toutefois nécessaires à l'ascension de l'Être. L'Homme qui ne prend pas le temps d'écouter et de comprendre son for intérieur, et qui de manière consciente ou inconsciente fuit sa propre condition reste face à une représentation opaque de lui-même. À la fin du film *2001*, l'astronaute David Bowman se regarde dans un miroir dans la chambre sur Jupiter : il s'examine intensément mais ne semble pas se reconnaître (2 h 08 min 30 s). Comme s'il était étranger à lui-même. Cette scène semble vouloir donner à réfléchir sur la situation de l'Homme mis en présence de son propre reflet. Que voit-t-il ? L'image que lui renvoie le miroir n'est qu'une surface ; celle du paraître. Mais s'y identifie-t-il pleinement ? Ou alors cherche-t-il, au-delà du reflet, à découvrir sa nature profonde ? Il existe des Hommes qui ne s'arrêtent pas au paraître et qui creusent dans l'Être, mais cette tâche rude

1 Cf. Annexe 1.

2 Rinpoché Sogyal, *Le livre tibétain de la vie et de la mort*, Edition de la table ronde, Paris, 2013, p. 109.

est le travail de toute une vie et peut vite s'avérer complexe et lassante. Disons qu'à l'échelle de la masse dont il est question dans *2001*, nous sommes amenés à penser que cette entreprise ardue de la connaissance de soi est bien souvent oubliée ; l'Homme l'a visiblement perdue de vue. Nous verrons que la figure du monolithe peut d'ailleurs être perçue comme un miroir dans lequel l'Homme ne parvient pas à voir son reflet.

Dans *2001*, la temporalité est une notion intéressante à analyser. Tantôt le temps semble nous échapper, tantôt celui-ci paraît durer une éternité. En une seconde, la célèbre ellipse temporelle balaie l'évolution de l'Homme en passant de l'os à la navette spatiale (19 min). En cela, l'Humanité peut nous paraître bien futile et très vite résumée. Cependant, ce ressenti est nuancé lorsque la caméra s'attarde sur différentes scènes. Notamment lors de la très lente séquence rythmée par la respiration de Bowman qui procède à une réparation à l'extérieur de l'astronef (1 h 11 min à 1 h 15 min 30 s), ou encore lorsque la caméra vient patiemment filmer l'hôtesse marchant maladroitement dans le couloir d'apesanteur dans lequel flotte un stylo (21 min 20 s). Tout au long du film, Kubrick joue avec le domaine temporel. Deux temporalités se distinguent : celle propre à la vie terrestre et celle propre aux conditions de l'espace. Dans la première partie du film, les Hommes-singes viennent perturber le silence régnant alors sur la Terre. Ils semblent particulièrement hargneux, empressés et gesticulent en poussant des cris stridents (8 min 20 s). En plus de vouloir s'emparer de l'espace (volonté que constitue la lutte entre les deux camps ennemis de singes), ceux-ci paraissent bouleverser le flot du temps. Bien que ce soit la seule partie du film qui se déroule sur Terre, les écrans présents dans les navettes spatiales viennent à plusieurs reprises témoigner de ces différentes temporalités. Pour exemple, l'une des hôtesse apporte un plateau de nourriture à une autre qui est face à un écran diffusant le combat de deux lutteurs sur le sol terrestre (33 min). Cette scène vient mettre en parallèle les deux temporalités ; alors que les lutteurs se jettent au sol et réalisent des mouvements rapides, les hôtesse font des mouvements très lents. Le temps s'écoule différemment. L'un des souhaits du film semble d'avoir été de montrer la relativité du temps à l'écran, en la faisant expérimenter au spectateur en jouant avec les différents rythmes. Une véritable réflexion autour du temps s'articule et soulève différents questionnements tels que la durée d'une vie, la durée de l'Humanité, les différentes manifestations du temps dans l'espace...

L'Homme dans *2001* semble vouloir désigner l'Humanité. Ce qui permet

d'avancer cette hypothèse est la manière dont Kubrick nous présente ses personnages. Nous ne savons rien d'eux si ce n'est le strict nécessaire. Le Dr Floyd, David Bowman, Franck Poole et les autres sont avant tout des humains : ils ne sont pas présentés comme des héros. En effet, le film ne tourne pas autour d'eux, ils se révèlent être des hommes de passage au travers desquels l'on nous donne à voir l'Humanité dans son ensemble (les morts insignifiantes de Franck Poole et des trois hommes en hibernation en témoignent³). Tous s'éloignent de leur condition terrestre en s'aventurant dans l'Inconnu du cosmos. Les appels téléphoniques en direction de la Terre nous le rappellent, à commencer par le Dr Floyd qui communique avec sa fille depuis la station spatiale (27 min), puis plus tard Franck Poole qui reçoit une vidéo de ses parents pour son anniversaire (1 h 01 min 40 s). À partir de là, la communication instantanée n'est plus possible, il y a un délai de transmission et les rapports avec la Terre s'avèrent de plus en plus rares et difficiles. Les astronautes sacrifient leur vie de famille au détriment de la science amenant une découverte jusqu'alors inexplorée de l'espace.

En s'éloignant de son berceau, l'Humanité semble perdre tout ses repères. Un espace nouveau, une temporalité nouvelle, une technologie qui surpasse le plus intelligent des cerveaux humains ; tant de facteurs extérieurs qui viennent occuper l'esprit de l'Homme et l'empêcher d'apprendre à se comprendre intérieurement. Alors que nous sommes à bord du vaisseau pour la mission Jupiter, une séquence illustre particulièrement la fuite de soi. Franck Poole, l'un des astronautes, s'entraîne pour garder la forme physique (53 min 50 s). Celui-ci court le long des parois de ce vaisseau cylindrique, tel un hamster dans sa roue, il simule également des coup de poings. Il court droit devant lui mais du fait de la forme circulaire de l'astronef s'établit systématiquement un retour cyclique au point de départ. La course représente la fuite engendrée par la vitesse, la précipitation de l'Être. La violence des mouvements de Poole frappant dans le vide prouve bien le caractère de l'Homme : toujours tourné vers l'extérieur, s'acharnant pour combattre, et se battant pour vivre.

Dans *The Fountain*, c'est la mortalité que Tommy fuit. En ne supportant pas l'idée que la mort puisse le séparer de son âme sœur, il s'éloigne de la difficile réalité... Alors qu'il se rend à l'hôpital pour voir sa femme malade, il n'entre pas tout de suite dans sa chambre (52 min 18 s). Il l'observe... Un gros plan nous montre ses yeux scrutant

3 Développé dans la fin de la partie B – *La mort, une fin en soi*

tristement la scène (sa femme parlant avec Lilly), le reste de son visage est caché derrière les rainures opaques de la porte. Opaque, tout comme sa vision de la vie, ou encore son rapport à sa propre condition de mortel. Il finit par détourner le regard, par crainte qu'on le surprenne face à sa peur la plus ancrée, et se met dos à la situation. Une position que l'on peut analyser comme étant à l'origine du refus... Un peu plus tard alors qu'il parle avec sa femme Izzi, son inquiétude se manifeste par la violence (56 min 40 s). Il ne veut pas regarder la vérité en face, il la fuit, alors qu'elle dit : « - *J'ai demandé à Lilly qu'on m'enterre dans sa propriété* », il se lève violemment et rétorque « *Arrête ça !!* ». Bien que ce ne soit pas lui qui soit atteint d'une tumeur mortelle, cela le renvoie à sa propre nature, ainsi qu'à la condition éphémère et impermanente de toute chose... Ces différents exemples expriment l'idée que l'Homme se fuit. Et c'est en se fuyant que l'unique vérité du moment présent lui échappe. Un plan séquence illustre particulièrement l'idée que Tommy s'évade de l'instant présent : Il quitte l'hôpital désespéré, tourmenté par l'effluence de la maladie (48 min 30 s). Un travelling latéral accompagne sa démarche hâtive et nous donne à voir l'univers dans lequel il évolue : la ville nocturne et enneigée, qui vibre au rythme des lumières. On peut voir des passants qui sillonnent les rues, des automobiles qui circulent ou encore l'opération de travaux extérieurs... Néanmoins, dans le domaine sonore ne résonne qu'un lourd silence agrémenté du son des pas lointains de Tommy. Il semble déconnecté et imperméable à tout ce qui se passe autour de lui. Il manque d'ailleurs de se faire renverser par une voiture pour n'avoir su appréhender l'instant. Cette séquence peut exprimer l'idée que Tommy, obnubilé par la maladie, fuit la réalité en se rétractant à l'extérieur de lui-même. Cependant trop amoureux pour délaisser son amour, il camoufle sa fuite au travers d'un voyage matériel caractérisé par ses inépuisables recherches scientifiques, dans l'espoir de trouver un remède dans les trésors de l'Inconnu. A l'époque du conquistador, c'est en voyageant vers les terres inconnues du Nouveau Monde que Tomas espère trouver l'Arbre de Vie supposé offrir l'immortalité...

Le « voyage matériel » est un voyage qui prend effet grâce aux moyens scientifiques et technologiques amenés par le progrès. Ce type de voyage est entièrement ancré dans notre réalité, le domaine matériel lui donnant un aspect concret et palpable, à la différence d'un voyage intérieur. C'est à travers cette quête matérielle que l'Homme s'éloigne de lui-même en privilégiant les recherches à l'extérieur. Nietzsche développe ce comportement dans son œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra* : « *Vous tous qui aimez le travail acharné et tout ce qui est rapide, neuf, inconnu, c'est que vous avez de la peine à vous supporter vous-*

mêmes ; votre ardeur au travail est une façon de vous fuir, de vous oublier. Si vous aviez plus de foi en la vie, vous vous abandonneriez moins à l'instant présent. Vous n'avez pas assez de substance en vous pour savoir attendre, ni même pour vous permettre d'être paresseux. »⁴

Dans *2001*, le voyage matériel se manifeste à travers les prouesses technologiques qui envoient l'Humanité au cœur de l'Inconnu cosmique, loin de son berceau terrestre. Dans *The Fountain*, Tommy reste sur Terre mais n'en demeure pas plus proche de lui-même. Il navigue, lui aussi, dans l'Inconnu des sciences en cherchant inlassablement un remède contre la tumeur. Dans les deux films, l'Homme semble attiré par l'Inconnu : pour Tommy celui-ci se révèle être un espoir. Il emploie d'ailleurs ce terme d'*espoir* à l'hôpital alors que le médecin vient d'annoncer qu'il y a des complications et qu'Izzi n'en a malheureusement plus pour longtemps : « *On a fait une découverte (...) Il y a de l'espoir, un véritable espoir* » (47 min 30 s). Tommy s'acharne au laboratoire et ne cesse d'espérer malgré la résignation de sa femme qui semble accepter la situation avec courage. Pour l'Humanité dont il est question dans *2001*, l'Inconnu se révèle être ce lieu qui le dépasse et qui se promet riche en mystères et nouveautés. La beauté de cet Inconnu est à couper le souffle : une séquence nous présente la danse aérienne du monolithe (incarnant le mystère) autour des corps célestes lumineux (1 h 52 min 20 s à 1 h 57 min). Une multitude d'astres brillants viennent illuminer le vide de l'écran. Face à ce spectacle, l'Homme, que ce soit Bowman ou le spectateur, ne peut que demeurer silencieux et contemplatif. Le mystère baigne dans l'harmonie de l'Infini. Nous pouvons être amenés à penser que l'Inconnu est le lieu idéal pour répondre aux vertigineux maux de l'Humanité que laisse deviner le déroutant crescendo vocal qui accompagne l'image⁵... Mais malgré l'impétueuse attirance que l'Inconnu peut susciter, il semble exister une facette de celui-ci dont l'Homme a peur. Précédemment, nous avons vu que l'Humanité semble se fuir. La question est : que cherche-t-elle à fuir ? À son échelle, Tommy nous apporte une clé qui peut s'avérer intéressante à considérer. Celui-ci fuit sa propre condition : la mortalité. Alors ne pourrait-on pas penser que l'Humanité, elle aussi, cherche un moyen de fuir sa condition, qui, semblable à celle de Tommy, s'avère condamnée à son inévitable extinction ?

Le regard de l'Homme s'oriente d'avantage vers l'extérieur que vers l'intérieur, vers l'Inconnu plutôt que vers le prétendu connu. Lui-même compagnon de sa propre vie, il semblerait que l'Homme se considère comme connu, tel un très bon ami de longue date. Mais se connaît-il réellement ? Il se plonge dans l'Inconnu pensant que c'est précisément

4 Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, Paris, 2006, p. 84-85.

5 Ligeti György, *Requiem pour Soprano, mezz-soprano, deux chœurs mixtes et orchestre*, 1963-1965.

au cœur de celui-ci qu'il trouvera les réponses à ses questions et incompréhensions. Pourquoi sommes-nous condamnés à mourir ? À n'être que de passage au bord de ce vaisseau spatial qu'est la Terre ? Pourquoi la seule chose qui soit permanente est le caractère impermanent de toutes choses ? L'Inconnu l'effraye et l'attire, l'Homme est un paradoxe entier... Et si demain n'existait plus aucune barrière entre nous, les autres, le cosmos... Et si l'Inconnu était en fait nous-même ? Et qu'en nous s'écoulait l'Infini ? Tout cet épuisant voyage pour à la fin se retrouver face aux profondeurs de notre Esprit, aux commandes d'une périlleuse mais inévitable introspection ?

Nous allons étudier la mystérieuse figure du monolithe, fil conducteur du voyage dans *2001* et bien plus qu'une simple représentation des étapes majeures de l'évolution de l'Humanité...

2. Le monolithe : le miroir opaque de l'Homme

Le monolithe, dans son aspect symbolique, est un outil à la « compréhension » de *2001*. Des guillemets sont utilisés puisque selon le scénariste Arthur C. Clarke « *Si vous dites que vous avez compris 2001, c'est que nous avons échoué, car nous voulions que le film pose plus de questions qu'il ne donne de réponses.* ». En effet, ce chef-d'œuvre possède de nombreuses lectures possibles et peut vite perdre ou propulser son spectateur dans diverses interprétations métaphysiques toutes plus farfelues les unes que les autres... Riche en symboles et métaphores, le monolithe représente une part de mystère des plus intéressantes à analyser. Si certains voient en lui un vulgaire bloc de matière noire, il est bien plus que cela. Il est un appel extérieur au service de l'exploration intérieure. Il est l'Inconnu jouant de la curiosité de l'Humanité, venant la chercher pour l'attirer toujours plus loin.

a) *L'Aube de l'Homme*

La particularité énigmatique du monolithe est qu'il apparaît dans le film de manière inattendue. Si bon nombre de découvertes se réalisent suite à des heures de protocoles et d'expérimentations, le monolithe, lui, s'impose à l'Humanité tout au long du film de manière imprévisible. D'où vient-il ? Quel message est-il censé délivrer ? Voilà un aperçu des multiples questions qu'il laisse sans réponse évidente. La première apparition se déroule dans la première partie du film intitulée « *L'Aube de l'Homme* ». Cette partie nous

présente le passage du singe à l'Homme, de l'animal inoffensif au prédateur redoutable. La planète Terre danse au rythme du soleil, accompagnée des merveilleux sons de la création originelle ; un silence paisible que vient colorer le souffle du vent, le chant des oiseaux... L'Homme-singe, comme toute autre entité de la nature, lutte pour sa survie. Un décor vierge et aride, des tons chauds et orangés, la qualité plastique de ce début de film nous plonge au commencement de notre propre histoire. La pierre est là, immobile, elle est l'abri de l'Homme-singe.

Un matin pas comme les autres, un mystérieux bloc de matière noire apparaît à l'entrée de leur refuge. La première musique⁶ de György Ligeti se fait entendre (11 min 20 s). Elle sera d'ailleurs identifiée comme étant le thème propre à l'apparition du monolithe tout au long du film. C'est alors que l'utilisation de la musique prend tout son sens : aucun mot ne peut égaler l'ampleur émotionnelle délivrée par une musique. Alors nous tenterons au mieux de nous approcher des multiples effets produits par celle-ci : à la fois mystérieuse, oppressante et pleine d'espoir. En ces crescendos vocaux vibrent et s'affrontent tous les maux de l'Humanité, toutes les plaintes, toutes les joies, toutes les espérances... C'est une danse des paradoxes à laquelle vient s'ajouter délicatement une dimension divine, céleste, cosmique... Les cris stridents des Hommes-singes effrayés par cet objet à la symétrie parfaite viennent aggraver la dimension oppressante de la scène. Ceux-ci s'agitent dans tous les sens, de la même manière que lorsqu'ils se retrouvent face à leurs ennemis. Ils tentent en vain d'impressionner le bloc massif. Ils adoptent une stratégie de défense : le groupe se positionne en cercle autour du monolithe, leurs cris affolés ne laissent pas le spectateur indifférent. Face à cette scène absurde, celui-ci se trouve frustré et fasciné par l'incompréhension. Le monolithe sombre comme l'oubli reste statique à la manière d'une pierre. Pour le spectateur, il représente également un obstacle. Cette apparition inattendue dépasse toute logique. L'objet curieux semble affranchi de toute vie alors comment expliquer l'attrait de l'Homme-singe à son égard ? C'est effectivement le seul animal à s'en approcher. Malgré son apparence primitive, bestiale et brutale, celui-ci éprouve un réel attrait face à ce bloc immobile. D'abord méfiants, les animaux agissent en groupe pour encercler l'objet, puis du groupe on aboutit peu à peu à la singularité de chaque Homme-singe : tous semblent attirés et effrayés à leur manière, certains préférant rester en retrait et observer, d'autres prenant les devants. Leur cris, très présents au début de la séquence, finissent par s'estomper et disparaître pour laisser place entière à la musique. Celle-ci dépasse leurs inquiétudes. La suppression des cris semble annoncer, de manière

6 Ligeti György, *Requiem pour Soprano, mezz-soprano, deux choeurs mixtes et orchestre*, 1963-1965.

métaphorique, que l'Homme-singe se laissera totalement charmer et dépasser par cet inconnu mystère. Une notion d'individualité se dégage de la scène, mais malgré cela, le mouvement de masse l'emporte et tous finissent par se regrouper autour du monolithe, subjugués, fascinés et silencieux (leurs bouches sont fermées, ils ne crient plus). Leurs mains se posent sur le monolithe de manière délicate, toute brutalité s'est évaporée, toute angoisse dissipée... Leurs gestes se hissent vers le haut, chaque être arpente la surface lisse du bloc avec des mains ascendantes, comme attirées par une force supérieure. Le plan qui suit alimente d'ailleurs cette voie divine : le fameux plan fixe sur le monolithe, en contre-plongée, qui désigne le ciel⁷. Un ciel proprement travaillé dans lequel baignent chaleureusement Lune, Soleil et quelques nuages. Le monolithe se présente comme un pont reliant la Terre et le ciel, le futur Homme et l'Univers. Le noir profond du monolithe annoncerait-il qu'il faut tomber et se perdre dans l'obscurité du néant pour finalement aboutir vers l'éblouissement ?

Par un mystère hasardeux, et encore faudrait-il croire au hasard, la découverte de l'arme suivra de peu celle du monolithe... Il semblerait que cette curieuse apparition évoque la naissance de la conscience humaine, et puisque conscience est l'un des mots les plus difficiles à définir, disons dans ce cas la « *naissance d'une perception ou connaissance plus ou moins claire que chacun peut avoir du monde extérieur et de soi-même* »⁸. La lecture du roman *2001 L'odyssée de l'espace* écrit par Arthur C. Clarke a été d'un renfort précieux. Si dans la majorité des cas la description du monolithe est semblable à celle du film, la première apparition, dont il est question ici, diffère. En effet, ce n'est pas un bloc noir mais transparent, à l'intérieur duquel se manifestent différentes formes abstraites à l'approche des Hommes-singes : « *De fantastiques formes géométriques naissaient et mouraient tandis que se formaient et se scindaient les scintillants réseaux sous le regard des hommes-singes fascinés, prisonniers du cristal de lumière* »⁹. Faute de moyens techniques adéquats, le bloc transparent ne rendait rien à l'écran, l'équipe de tournage a donc opté pour un monolithe constamment noir. Cependant, il semble important d'analyser cette différence. Pourquoi le monolithe de l'Aube de l'Humanité a-t-il été pensé transparent et lumineux ? Comme l'indique le terme *Aube*, nous avons à faire à un commencement. En l'occurrence, il s'agit là du commencement de l'Humanité. Nous pourrions donc penser que le monolithe transparent et lumineux, dans lequel viennent danser des formes géométriques, symbolise la naissance

7 Cf. Annexe 2.

8 Le petit Larousse 2010.

9 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 19.

progressive de la conscience chez l'Homme-singe, le passage de l'Homme-singe à l'Homme. Ces *réseaux* évoqués dans la citation ci-dessus peuvent incarner les successions d'ondes cérébrales à l'origine de la pensée humaine. Ainsi, le monolithe fonctionnerait tel un révélateur d'une part interne à l'Homme, non explorée.

L'attrait pour l'Inconnu que manifeste l'Homme-singe semble dépasser sa nature même d'animal. Face à ce mystère, le spectateur peut être amené à se poser d'innombrables questions... Cependant aucune réponse n'est plus juste que l'autre, et c'est ce qui fascine dans *2001* : cette capacité à mettre en lumière l'infinie grandeur des lois mystérieuses qui gouvernent l'Univers.

b) *Sur la Lune*

Le monolithe apparaît pour la seconde fois à la cinquantième minute. Un bond dans le temps a été fait. Nous sommes alors sur la base lunaire, Clavius, et nous suivons le Docteur Floyd qui découvre pour la première fois le monolithe, enfoui au cœur de la Lune, à l'emplacement du cratère Tycho. Toute la partie précédant cette seconde apparition du monolithe prépare à la rencontre avec celui-ci, un suspense est instauré et mène à diverses interrogations quant à la venue du Dr Floyd sur la Lune. Nous ne connaissons rien de cet homme mais nous devinons qu'il est quelqu'un d'important puisqu'il a le privilège d'être le seul passager à bord des navettes spatiales. La raison de sa venue doit donc être de la plus haute importance. Mais cela se ressent de manière assez subtile, en effet, les trajets spatiaux sont lents et inhabituels, on s'attache donc au moindre détail et finissons par en oublier les raisons premières d'un tel voyage. Immédiatement après être arrivés sur la Lune, nous assistons à une réunion : rares sont les moments d'échanges dans *2001*, et celui-ci insiste sur le caractère exceptionnel et secret de la découverte. Nous apprenons d'abord que le Dr Floyd fait parti du Conseil National d'Astronautique, ensuite celui-ci prend la parole pour s'adresser à ses collègues (41 min). Relevons que la disposition des tables, ainsi que le présentoir derrière lequel se tient Floyd, rappellent curieusement la forme rectangulaire du monolithe¹⁰. Le bloc est au centre du débat et des esprits sans même être matériellement présent. Cette réunion nous installe dans un climat empli de questionnements auxquels ce phénomène inattendu ne présente aucune réponse...

10 Cf. Annexe 3.

La rencontre de Floyd avec le monolithe s'effectue encore une fois sur la musique de György Ligeti. De nouveau, celle-ci apporte un caractère étrange à la scène : il semblerait que cette musique extradiégétique devienne finalement intradiégétique, comme sortant de la bouche béante des entrailles de la Lune. Une symphonie chantée par l'Univers lui-même. Comme lors de la première rencontre, les astronautes sont un groupe, cependant moins nombreux. Les six personnages, que l'on ne distingue pas les uns des autres (à cause de leur tenue de cosmonaute identique), sont silencieux et avancent d'un pas lent et lourd¹¹. Ils contemplent d'abord le monolithe de loin, en restant statiques : à l'inverse des Hommes-singes qui se montraient très démonstratifs, ceux-ci ont beaucoup plus de réserve. Ce doit être l'un des effets de la civilisation. Nous remarquerons que la Terre est encore là, spectatrice lointaine de cette rencontre familière. Puis l'un des hommes prend l'initiative de s'avancer, tous le suivent et leurs rythmes de pas semblent identiques. Ces mouvements synchrones peuvent évoquer, à moindre échelle, l'idée d'uniformité de la masse. La masse comme personnage à part entière, cette entité qui nous enclave et nous éloigne de nous-même. Ensuite, l'utilisation de la caméra épaupe rend le voyage vers le monolithe très réel : en tant que spectateur nous avons l'impression d'intégrer l'action, de ressentir la lourdeur des pas, la difficulté du déplacement sur le sol lunaire. Une fois descendus près du bloc, les personnages gardent également leur distance, il y a une certaine méfiance empli de contemplation. Seul Floyd s'approche du monolithe alors que les autres se positionnent en cercle comme adoptant une position stratégique de défense. Un plan rapproché isole sa main qui affleure la surface lisse du bloc poli... Cette fois, c'est une seule main qui arpente délicatement le monolithe, ce qui lui donne d'autant plus d'importance. La musique berce son geste. Mais bien que l'objet d'un noir profond absorbe toute lumière, il se passe un phénomène étrange : la main de Floyd se reflète à sa surface... Le monolithe semble faire office de miroir. Ce simple reflet a une valeur symbolique profonde. L'ambivalence du miroir est complexe : si celui-ci est censé montrer la vérité, il ne faut pas oublier qu'il la montre de manière inversée. L'Homme voit sa main : le reflet de sa propre chair est finalement le résultat inversé de la vérité. La vérité est à rechercher dans les profondeurs de son être car le miroir ne renvoie que le paraître. Le monolithe comme miroir semble inviter l'Homme à chercher au fond de lui-même pour ainsi transgresser la barrière du paraître et enfin se rencontrer profondément. Le bloc est sombre et l'éclat du reflet reste subtil, il n'est pas un reflet pure, il nous semble flou, pollué et très restreint. En cela, nous pouvons faire un rapprochement avec la symbolique

11 D'un point de vue allégorique, la gravité lunaire prend tout son sens : l'Homme, lourdement ancré dans sa réalité, peine à rejoindre ce mystérieux bloc qui évoque sa nature profonde non explorée.

mystique du miroir au service de la capacité à voir la vérité divine¹² : « *La définition de l'âme comme miroir, par lequel l'homme capte la vision de Dieu, et instrument permettant de passer du visible à l'invisible, de la terre au ciel. La chute ayant précipité l'homme dans un monde opaque à la vision divine (...) l'homme a perdu sa qualité de voyant de Dieu. Le théologien cappadocien Grégoire de Nysse (...) préconise donc que l'homme doit restaurer le miroir qui se trouve en lui afin de recouvrer sa capacité visionnaire à voir Dieu.* »¹³. Plus encore, il est question ici de la définition même de l'âme. Le monolithe, qui peut s'apparenter à un miroir noirci, pourrait être le lieu où siège secrètement une partie de l'âme humaine. Il peut également être vu comme l'objet qui motive intérieurement l'Homme à quitter sa terre pour aller dans le ciel. L'action qui suit insiste sur le fait que le monolithe semble aller à l'encontre de la futile surface du paraître : alors que le photographe se prépare à prendre un cliché des cinq hommes devant le bloc, celui-ci émet une onde aiguë puissante, désagréable et douloureuse pour chacun. Le monolithe semble avoir manifesté un signe de vie. Est-ce ce geste de la photographie qui l'a provoqué ? Toujours est-il que cet ultrason agressif semble témoigner d'un mécontentement. En voulant immortaliser un cliché, l'Homme vénère le paraître et passe à côté du message souhaité.

Le plan fixe suivant ne nous est pas inconnu, il présente de nouveau le monolithe en contre-plongée. Cependant, l'impression qui s'en dégage diffère de la première. Si ce plan, à l'époque des Hommes-singes, était chaleureux et lumineux, celui-ci est sombre et la noirceur du monolithe se confond avec celle du cosmos¹⁴. Le Soleil apporte la seule source de lumière et vient timidement dévoiler un fin croissant de Terre. Le monolithe, qui avait l'allure d'une passerelle à l'Aube de l'Humanité, ne fait désormais qu'un avec le vide. Ainsi, l'étendue infinie de l'Univers serait la passerelle pour atteindre la source lumineuse... Nous apprenons par la suite que le son strident diffusé par l'objet était en réalité une onde qui se dirigeait vers Jupiter : l'Homme poursuivra le signal lancé vers l'Inconnu cosmique, espérant trouver les réponses à ses questions...

Il est intéressant de soulever l'analogie entre la progression de l'Humanité mise en œuvre dans *2001* et le mythe de Narcisse par le biais symbolique du miroir : « *Narcisse en effet s'est perdu de ne pas reconnaître dans son image l'autre de lui-même : il s'est connu*

12 Dieu étant ici l'Univers : le Tout, le Rien

13 Faure Philippe, *De l'opacité à la pureté : le miroir de l'âme instrument d'une connaissance participative de la divinité* in *Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Les Presses Universitaires de Valenciennes, Paris, 2013, p. 146.

14 Cf. Annexe 4.

mais il ne s'est pas re-connu, il n'a pas ajouté à cette relation de connaissance, la réflexivité qui apporte la re-connaissance »¹⁵. L'Homme dans *2001* ne se reconnaît pas à travers la figure du monolithe, il le découvre comme objet extérieur, mystérieux et inconnu. Cette incompréhension le fascine. En ce bloc de matière noire¹⁶ il est impensable que l'Homme reconnaisse *l'autre de lui-même* tant il existe de différences apparentes. Quelles similitudes entre un bloc inerte et un corps humain en mouvement perpétuel ? La temporalité à laquelle répond le monolithe n'est probablement pas intelligible pour l'Homme et sa furtive existence. Peut-être cela l'empêche-t-il de déceler quelconque signe de vie en ce bloc apparemment dénué de dynamisme... La notion de distance est une autre propriété du miroir qui trouble l'Homme, elle est notamment relatée dans l'inversion de l'image. « *Cette inversion droite/gauche de l'image spéculaire a pour conséquence psychique d'induire l'impossible coïncidence avec notre double. Là encore, c'est cette impossible coïncidence qui désespéra Narcisse.* ». Mais dans le cas de *2001* cette fatalité est moins flagrante, en effet l'Homme (Floyd) ne s'attarde pas directement sur le rapport à son image puisque le monolithe même représente un obstacle qui l'empêche de voir et comprendre l'invitation à l'introspection que lui offre son propre reflet. Enfin, c'est en pourchassant infatigablement et inconsciemment l'impossible image de lui-même que l'Homme se perd dans « *la radicale rupture entre l'image et son "origine"* ». La dérive dans l'Univers présentera ce vertigineux voyage de l'Homme qui s'est perdu en osant aveuglément chercher trop loin. « *Là, encore c'est de n'avoir pas saisi cet interdit que Narcisse s'est perdu en voulant rejoindre l'espace virtuel de l'image. Le mystère induit par la mise à l'écart de soi et de son double ne peut être comblé sans risquer l'ignorance ou la folie.* ». Le terme *folie* peut renvoyer d'une part au voyage loin de la Terre s'effectuant aux confins du système solaire, d'autre part à cette dernière partie du film dans laquelle l'Homme, plongé dans une réalité illusoire, affronte la solitude et le temps. Nous allons désormais analyser l'avant dernière rencontre avec le monolithe dansant au milieu des étoiles.

c) *Jupiter et au delà de l'infini*

Cette partie s'ouvre avec le requiem de Ligeti (1 h 52 min). D'emblée nous sommes plongés au cœur de l'univers sonore vertigineux produit par cette superpositions de voix alarmées. D'autant plus que l'image répond aux sons et nous propose une danse du monolithe au milieu des étoiles, de Jupiter et ses satellites. Une danse lente, aérienne et

15 Neyrat Yvonne, *Les propriétés du miroir* in *Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Les Presses Universitaires Valenciennes, Paris, 2013, p. 132-133.

16 Il est intéressant de remarquer que la matière noire est le terme attribué à la matière inconnue présente en abondance dans l'Univers.

subtile puisque le danseur principal se dérobe dans la noirceur du cosmos. Tantôt visible, tantôt invisible, il semblerait qu'il se joue de nous. Une manière d'exprimer l'idée qu'il est toujours présent pour ceux qui cherchent à le voir ? Que l'on peut passer à côté en le cherchant obstinément, ou encore tomber dessus par hasard ? Celui-ci semble se dévoiler lorsque l'Univers le décide. Il suffit de brefs moments pour que la luminosité réfléchie par les astres alentours vienne taper à sa surface et laisser apparaître cette matière lisse, brillante et sombre à la fois. De ce rectangle à la symétrie parfaite se dégage une excellence sans limite. C'est la première fois que le bloc ne nous apparaît pas verticalement érigé dans la matière, il se montre plus léger et moins imposant. Il n'apparaît plus comme la source d'une interrogation ou d'un problème braqué face à l'Humanité. Alors qu'il représentait jusque là la terrifiante immobilité, il vogue désormais dans l'Univers avec aisance et douceur, tandis que les composants célestes restent statiques à l'écran, celui-ci se promène paisiblement et semble baigner dans son élément. Lorsqu'il émerge dans le plan, il dégage une couleur bleue nuit que l'on pourrait assimiler à l'eau des abysses non explorées, riche en vie et en mystère. Cette couleur donne un aspect impénétrable à l'objet et amplifie son caractère énigmatique. Dans ce ciel aux croissants lunaires infinis se découpe l'astronef, lui-même présentant un croissant lumineux étrangement similaire à ceux des planètes (1 h 55 min 30 s). Mais cet astronef s'avère désormais dépourvu de toute vie humaine puisque le seul survivant à la mission Jupiter s'en évade, partant à l'exploration du cosmos, seul aux commandes d'une capsule. Bowman se lance aveuglément vers l'Inconnu, attiré et convaincu : du plan qui présente la capsule avançant témérairement vers la caméra se dégage une certaine détermination (1 h 56 min 08 s). De plus, Bowman restera toujours les yeux fixé vers l'avant lors du voyage psychédélique : à aucun moment il ne tournera son regard vers l'arrière. Lorsque le voyage converge vers un point de non retour, que notre monde est perdu, il semblerait que l'Inconnu représente l'espoir... Un plan nous présente la capsule entourée de vide, l'ovale de son œil (la porte) fixe face au spectateur, tel un médiateur entre l'Homme enfermé et l'Univers enfermant.

Un plan fixe présente ensuite un alignement d'astres. En bas de l'image, une immense planète lumineuse : Jupiter, couronnée par quatre autres astres plus ou moins gros, probablement quelques-uns de ses satellites. Tout en haut de l'image se trouve la capsule de Bowman, prête à effectuer sa descente. Au milieu apparaît soudain le monolithe, qui se dévoile horizontalement au cours de sa rotation, puis redevient invisible. Il est intéressant d'analyser ce plan. En effet, lors des apparitions précédentes, nous avons

un plan en contre-plongée sur le monolithe pointant le ciel. Désormais, celui-ci n'a plus de point de repère : la contre-plongée n'est plus réalisable dans un espace où la distinction entre le haut et le bas n'existe pas. Le message de cette apparition résonne différemment, il n'est plus question du monolithe comme « pont » menant à la lumière. Ce « pont » pourrait être ici représenté par ce chemin menant à Jupiter, ce tracé vertical en pointillé que forment les astres. L'Homme n'a jamais été si proche de la lumière, et cette source lumineuse ici représentée par le ventre rond de Jupiter n'est plus dirigée vers le haut mais vers le bas. Le mouvement de caméra qui va introduire le voyage psychédélique de Bowman s'élève droit vers le haut jusqu'à ce que les astres et la capsule disparaissent du champ visuel. Le paradoxe entre l'ascension de la caméra suivie de sa chute libre peut être analysé de la sorte : cette élévation renvoie à une prise d'élan, une inspiration profonde qui permettra d'expirer le souffle de la descente sur une plus longue distance, toujours plus en profondeur dans l'âme de l'homme.

Parallèlement, l'ouvrage de Clarke nous apporte quelques pistes de réflexion. Cette troisième apparition du monolithe ne s'effectue pas dans le vide interstellaire mais sur Japet¹⁷, un satellite de Saturne. Elle est une tâche noire au centre de l'œil blanc du satellite et est appelée « porte des étoiles ». L'œil formé par Japet peut renvoyer à la fonction de miroir révélateur d'âme. Dans cette description, le monolithe est beaucoup plus grand, toujours de matière noire obscure et ancré verticalement dans le sol de Japet, tel un intermédiaire entre le sol et le ciel, la matière et l'Esprit. Le livre reste plus explicite au niveau de cette troisième apparition, on apprend que c'est dans la pupille même de Japet que Bowman effectue son voyage. Autrement dit, le monolithe représente la porte du voyage. « *Sous la froide clarté de Saturne, les énergies assoupies de la Porte s'éveillèrent* »¹⁸. Comment il est possible de voyager au cœur même d'une matière solide ? S'interroger de la sorte démontrerait bien trop de rationalité face à une œuvre telle que *2001*. Le fait est qu'il ne faut pas rester à l'impossibilité d'une fusion entre le monolithe et Bowman ; n'oublions pas que nous avons vu précédemment que le monolithe pouvait représenter l'âme de l'Homme, une part intérieure non explorée. Alors ce voyage par la porte des étoiles amène l'exploration intérieure de Bowman. Son voyage au cœur de lui-même. Les plans récurrents sur ses yeux et son visage peuvent laisser penser que ce qu'il voit agit

17 Dans la mythologie grecque, Japet est le fils de Gaïa (la Terre) et d'Oùranos (le Ciel). Il est intéressant de relever que la première apparition du monolithe avait lieu sur Terre, et la seconde dans le ciel (sur la Lune). D'un point de vue symbolique cette troisième apparition semblerait résulter de la fusion des deux premières.

18 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 263.

directement en son for intérieur, comme l'écrivit Cicéron : "*Si le visage est le miroir de l'âme, les yeux en sont les interprètes*"¹⁹. Dans le film comme dans le livre, le voyage intérieur ne nous est pas explicitement présenté mais cela répond probablement à la volonté des auteurs d'insuffler une réelle expérience à leur auditoire, de les ramener à leur propre expérience et ainsi les faire voyager en eux-même.

Au fil des rencontres avec ce majestueux bloc à la symétrie parfaite, l'Homme se retrouve donc de plus en plus seul face à lui-même. Après un amas d'Hommes-singes fascinés, une équipe restreinte d'astronautes interloqués, le monolithe ne tarde pas à ne convier qu'un seul homme à sa rencontre aux confins du cosmos. Progressivement, l'Homme se retrouve de plus en plus vulnérable, jusqu'à devenir le compagnon impuissant de sa solitude, en proie à l'introspection à laquelle il ne peut plus échapper. Il est intéressant de soulever le fait que *2001* est un film qui éclot dans la collectivité pour aller progressivement s'immiscer au cœur de l'individualité, en cela il incite chaque homme à se recentrer en lui-même pour trouver les réponses aux plus grands maux de l'Humanité.

Ce monolithe que l'on pourrait considérer comme étant l'acteur principal du film (car il est le seul à être présent du début à la fin) peut en réalité faire l'objet de beaucoup d'interprétations. Il peut dans un premier temps représenter certaines grandes étapes de l'Humanité annonçant une prise de décision importante : la découverte de l'arme et l'utilisation qui va en suivre, l'avancée technologique destinée finalement à s'éloigner du berceau de la vie que représente la Terre... Il peut caractériser une sorte de test face à la connaissance. Comme s'il offrait à l'Homme la possibilité d'un nouveau savoir et que celui-ci ne parvenait pas à l'utiliser à bon escient. Le bloc symbolise également la perfection résultant d'une possible vie extraterrestre intelligemment supérieure à la race humaine, et cela expliquerait pourquoi l'Homme, enfermé dans ses raisonnements restreints, se retrouve face à l'incompréhension d'une telle apparition. Que ce soit à l'état primitif d'Homme-singe ou incarnant l'Homme du futur, le simple geste de la main qu'ils ont à l'égard du bloc prouve que malgré tous les progrès matériels, leur nature profonde est restée la même. Nous avons vu que l'objet avait une capacité réfléchissante comparable à celle du miroir et que d'une manière métaphorique, cela pouvait renvoyer à l'essence cosmique de l'Homme : son âme non explorée. Le mystérieux monolithe oriente la réflexion philosophique de *2001* et pose un bon nombres de questions existentielles telles

19 Cicéron M.T, *Oeuvres complètes Tome V*, Edition 1821, Paris, p. 363.

que l'origine de la vie, de l'intelligence, les relations entre esprit et matière ou encore la notion d'éternité... Des questions qui resteront ouvertes, sans réponse évidente, mais feront rêver les cerveaux qui s'autorisent à la dérive dans les limbes de l'Esprit. La dernière apparition du monolithe, relevant de problématiques différentes, sera approfondie dans la seconde partie de la recherche.

B - La mort, une fin en soi

1. Le voyage de Tommy face à la mort

Cette partie sera consacrée au voyage de Tommy face à la mort. En guise d'introduction, une synthèse du récit filmique plongera le lecteur dans le contexte approprié afin d'en comprendre au mieux les enjeux. *The Fountain* est l'histoire d'une âme prisonnière, enfouie à l'extérieur d'elle-même. Recroquevillée, étouffée par l'arborescence mystique d'un arbre de vie abusé²⁰, l'âme perdue, aidée par la bienveillance d'une autre²¹, navigue au plus profond d'elle-même à la recherche de la solution. Croquant indûment dans l'arbre mourant de la connaissance, l'âme épuisée se retrouve une fois de plus confrontée à la mort... « *Finis le !* », cette phrase résonnant sans cesse dans l'esprit de Tommy nous renvoie au caractère éphémère de toute chose... L'immortalité recherchée n'est pas matérielle mais réside dans le cœur. Hélas, c'est en ne voyant que la mort que Tommy en oublie de Vivre. La mort est un thème central dans *The Fountain*. C'est à différentes échelles qu'on la retrouve, frappant la vie de sa venue inattendue et intrépide.

Dans cette partie nous étudierons la manière dont la mort est abordée selon les différentes incarnations de Tommy. Nous verrons comment celle-ci effraie et représente une véritable fin en soi. La fin de la matière, de l'Être en tant que sujet... Que ce soit le conquistador, le scientifique ou l'inconscient de Tommy, les personnages ont tous un rapport fermé à la mort et cela leur empêche de vivre leur vie pleinement. Nous analyserons donc en quoi la mort représente un obstacle à la vie.

a) *Le conquistador défie la vie*

20 En référence à son comportement face à l'Arbre de Vie (scène détaillé par la suite).

21 L'autre âme étant celle de sa femme, Izzi, qui, tout au long du film, l'encourage à achever le livre *The Fountain* pour accéder à la voie de l'éblouissement.

Le conquistador Tomas est la figure qui ouvre le film. Il représente l'une des incarnations antérieures de Tommy, il est donc important de rappeler le contexte historique : nous sommes au XVI^e siècle, le grand Inquisiteur Silecio annexe les terres espagnoles par la violence et cherche à prendre le contrôle du royaume d'Espagne dirigé alors par la reine Isabelle. Il se trouve que la reine est une incarnation d'Izzi, la femme de Tommy. Tomas est au service de celle-ci et donnerait sa vie pour sauver l'Espagne et honorer la reine. Il se voit confier une mission des plus originales, consistant à découvrir l'Arbre de vie évoqué dans la bible, qui se situerait dans une pyramide cachée abritant les mythes mayas. Il part à la conquête du nouveau monde accompagné d'autres conquistadores et d'un Franciscain, le Père Avila. Il est essentiel de relever que le film, et particulièrement la partie concernant la vie du conquistador, est empli d'une dimension religieuse dominante. L'ouverture du film s'effectue même sur l'image d'une phrase biblique « *Alors, Dieu chassa Adam et Eve du jardin d'Eden et posta le glaive fulgurant pour garder l'arbre de vie. Genesis 3:24* ». Cette citation annonce d'emblée la condition de l'Homme : un fugitif, chassé et gardé à distance de son essence pour avoir goûté au fruit interdit de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal. L'une des projets de l'œuvre serait de tracer le chemin d'une âme qui, à travers les époques, aspire à renouer avec son origine cosmique. Un chemin aventureux sur lequel apparaissent de nombreux obstacles résultants de la nature même de l'Homme, nature qui causa sa perte. L'obstacle qui retiendra toute notre attention dans cette partie est ce goût exagéré pour la vie, cette quête aveugle en faveur de l'immortalité. Mais la matière est en permanent changement de forme, et tout être, tout objet, tout astre se voit un jour transformé par le souffle du temps. L'immortalité matérielle recherchée se heurte à la mort. Le conquistador est un homme courageux, et Aronofsky lui attribue une grande responsabilité. En effet, sa mission peut être conçue comme un rachat de l'Humanité auprès du père originel ; retourner à la source qu'est le jardin d'Eden pour reconnaître ses péchés et se réconcilier avec sa nature profonde. Alors que la reine Isabelle dévoile la mission à Tomas, elle utilise ces termes : « - *Il y a un an, le Père Avila est revenu des jungles de la Nouvelle Espagne avec un secret assez grand pour libérer l'humanité de la tyrannie.* » (39 min). Cette phrase annonce l'importance de la mission. Une mission qui d'ailleurs engendrera un bon nombre de morts, notamment celle du Père Avila abattu par l'impatience des compagnons de Tomas alors si près du but ultime. Cette scène présentant la mort du Franciscain nous prouve que Tomas voit la mort comme quelque chose de néfaste. Voici ses paroles : « - *Vous n'aurez trouvé que la mort, mais notre destin est de vivre* » (1 h 04 min). Les mots de Tomas accompagnés d'un mouvement

ascendant de la caméra appuie le désir ardent de vivre qu'éprouve ce conquistador. « *Il ne voyait que la mort* », c'est la dernière phrase écrite par Izzi dans le livre *The Fountain*, elle nous annonce le probable échec de la mission du conquistador.

Ce maladif désir de vivre est à l'origine de l'incompréhension de la vie elle-même. La séquence de confrontation avec l'Arbre de vie, qu'il a l'honneur de découvrir après un bon nombre de sacrifices, met en avant les faux pas de Tomas en qui nous pourrions retrouver un condensé de l'humanité entière... Violence, impatience, imperméabilité face aux signaux de la nature, égoïsme, exubérance, souffrance... La forme rectangulaire du bassin au bout duquel se trouve l'arbre peut d'ailleurs étrangement rappeler la symétrie parfaite du monolithe de *2001* et donne un caractère illuminé à cette scène déjà riche en couleurs dorées. La contemplation de Tomas face à ce majestueux Arbre est si brève qu'elle ne peut être tout simplement pure et dénuée d'intérêt personnel. En ses yeux remplis d'étoiles résonne un seul mot : « l'immortalité ». Il approche l'arbre doucement, l'effleure délicatement puis s'agenouille face au tronc qui impose tant de respect. Cette position est intéressante, il est à genoux, symbole de dévotion, cependant le geste qu'il effectue va à l'encontre de la posture. Il pénètre douloureusement l'écorce de sa dague tranchante ; ce geste atteste de la mesquinerie de l'Homme. Les oiseaux partent, premier avertissement d'une nature affectée... Qu'importe. Il enfonce la lame toujours plus loin attendant le miracle. De la sève. Voilà l'arbre qui saigne, blessé par l'immonde nature de l'Homme. De la sève blanche qui suggère la semence même de la création, germe de l'humanité. Une seule goutte tombée au sol et le voici qui fleurit. Merveilleuse magie de la nature qui ne tardera pas de se faire arracher par la main de l'Homme abasourdi et déjà loin de lui-même.

Les cinq sens de Tomas sont sollicités et il est intéressant d'analyser comment ceux-ci se manifestent. Il est en effet nécessaire de rappeler que les sens sont le berceau même de la perception, autrement dit un des liens reliant le monde extérieur au royaume intérieur, le macrocosme et le microcosme. Tomas semble très loin de son ressenti, comme s'il percevait aveuglément quelque chose d'encore plus alléchant... La vue passe par différentes phases : si elle paraît d'abord contempler la stupéfiante beauté de l'Arbre, elle ne tardera pas à s'évanouir pour laisser place à un regard envieux et avare. L'ouïe est sourde aux avertissements de la nature et ne semble entendre que le désordre mental de l'égo de Tomas, le sifflement qui lui fera lâcher la bague résulte du mauvais chemin

emprunté, de la même manière que l'ultrason du monolithe lors de la prise de la photo sur la Lune. L'odorat est utilisé de manière vulgaire et négligée : alors qu'il pourrait humer tendrement les fleurs de la création, il les arrache au sol et les renifle rapidement avant de les jeter dans l'herbe. Pour ce qui est du toucher il ne touchera rien de manière convenable : toujours dans les extrêmes, soit il effleure, soit il arrache. Enfin, rassasié de la sève précieuse, Tomas meurt étouffé pour avoir trop dévoré. Le goût est le sens qui, de manière très explicite, nous prouve sa mauvaise utilisation. D'ailleurs, la bague lui échappe à ce moment-là, imageant l'échec de son chemin vers la rédemption. Toujours dans la précipitation, Tomas ne sait profiter de ce moment unique. Incapable de reconnaître et ressentir les véritables trésors de l'existence, comment peut-il espérer accéder à l'immortalité ? Encore faudrait-il savoir vivre... Le conquistador défie le concept même de la vie en abusant de ce Roi des branches à la vulnérabilité pure. Cette séquence suggère la futilité de l'Homme qui, après avoir été fougueusement enseveli, se retrouve invisible face à la nature qui demeure.

b) Le scientifique n'accepte pas la mort

Le film nous présente Tommy Creo, chercheur en cancérologie, qui s'évertue à découvrir un remède contre la mort en expérimentant de nouveaux protocoles sur des singes de laboratoire. Ses motivations sont d'autant plus grandes que sa femme est atteinte d'un cancer et se retrouve condamnée prématurément. Le film nous expose les derniers moments de la vie d'Izzi et la réaction de Tommy face à cet inéluctable sort. Nous pourrions considérer ce récit comme caractérisant le présent, la trame principale du film, cependant toutes les incarnations de Tommy sont indissociables et n'en forment en réalité qu'une seule. En effet, plusieurs raccords relient les époques : le tableau accroché au mur chez Tommy rappelle un lieu dans lequel évolue le conquistador (20 min), ou encore le raccord entre l'écorce de l'arbre et la peau d'Izzi lors de la séquence du bain (23 min).

Nous allons voir comment se manifeste le rejet de Tommy face à la mort. S'il la fuit, c'est parce qu'il en a peur : en plus de perdre son amour, elle le renvoie à sa propre condition de mortel et celle de toutes choses qui l'entourent. L'impermanence. Il ne peut concevoir l'Infini ou l'Amour qui surpasse la matière puisqu'il est enfermé dans sa prison cérébrale qui lui certifie que la connaissance apaisera ses inquiétudes. Prison cérébrale qui peut être imagée par le geste de Tommy qui remet l'oiseau en cage, allégorie de sa propre condition : celle d'un être borné et prisonnier de lui-même (20 min 20). En cela, il passe

d'une certaine manière à côté de la vie. Dès le début du film, nous sommes confrontés à un Tommy qui choisit la connaissance au détriment de l'Amour. Alors qu'Izzi lui propose de se promener, il y renonce de manière assez brutale et choisit de retourner travailler (14 min). Un plan nous le montre regardant sa femme s'éloigner au loin du couloir, ouvrir la porte et intégrer la lumière blanche aveuglante, symbole d'une certaine élévation de l'Esprit en proie à l'illumination. Un léger zoom avant suit Izzi et s'éloigne de Tommy, on a dans ce mouvement la figuration même d'un Tommy qui s'éloigne de lui-même. Il égarera son alliance peu après, on peut faire un parallèle avec la perte de la bague du conquistador. Nous pouvons dès lors deviner qu'il part sur la mauvaise piste, que l'Univers lui dérobe ce qu'il n'est pas capable de voir et de vivre. Plus tard encore il choisit la connaissance à l'Amour en préférant se rendre au laboratoire plutôt que de passer du temps avec sa femme. Mais tout cela, il prétend le faire pour elle. Il ne cessera d'ailleurs pas de s'en défendre, notamment à l'égard de Lilly qui s'inquiète beaucoup pour ce couple qui part à la dérive : « - *Reste quelques jours chez toi, passe du temps avec Izzi. - Si je suis ici, c'est pour elle* » (19 min). Les réactions de Tommy, lorsqu'il est question de la mort, prouvent que celui-ci cherche à y échapper. Comme conditionné, il semblerait que ce phénomène naturel soit un tabou dont on ne peut s'autoriser à parler. Plus loin, il la qualifie même de maladie : « - *La mort est une maladie comme les autres. On peut en guérir. En guérir... et je trouverai comment.* » (1 h 09 min) ou encore au laboratoire : « - *Qui ne vieillit pas ne meurt pas. Ne pas mourir, voilà notre but.* » (1 h 13 min).

À plusieurs reprises, Izzi tente en vain d'attirer l'attention de son mari en parlant de la mort, mais effrayé, il en esquivé les conversations. La séquence du musée présente Izzi montrant à Tommy un manuscrit maya qui explique les origines de la création avec le Père originel, premier humain. La réaction première de Tommy est la suivante : « *Il est mort ?* » avec un ton emplit de plaisanterie derrière lequel se cache sa peur la plus ancrée. Izzi continue ses explications mais lui ne l'écoute pas, il est distrait : « - *Qu'en penses-tu de cette idée ? - De quoi ? - La mort comme acte de création.* ». Un groupe d'enfants vient détourner l'attention au premier plan, ce qui octroie à Tommy l'opportunité de ne pas répondre, puis de s'en aller. Le couple qui était alors positionné dans un cercle de lumière blanche se brise, Tommy sort de la lumière et laisse Izzi baigner seule dans la somptueuse clarté. Les jeux de lumières qui seront étudiés plus en détail dans la seconde partie du mémoire sont très intéressants et explicites. Dans ce cas là, le fait que Tommy sorte de la lumière prouve une fois de plus qu'il renonce à emprunter la voie de

l'éblouissement, l'heure pour lui n'est pas encore venue. À l'image de la nature humaine, il voit toujours plus loin mais ne sait saisir la magnificence d'un simple instant. Comment peut-il aspirer sans prétention à un nombre illimité d'autres instants ? Mais comme le mentionne Gilbert Andrieu dans son ouvrage : « *La mort n'est pas le contraire de l'immortalité, elle est une réalité matérielle qui s'impose à nous alors que l'immortalité est une croyance que nous avons forgée en poursuivant ce qu'il y a de meilleur, ou peut-être mieux encore : le toujours plus !* »²². Autrement dit, l'Homme court après ses croyances, niant la vérité. Réfugié dans l'espoir, Tommy en gâche ses derniers instants avec Izzi et se persuade qu'il parviendra à la soigner alors qu'elle ressent au fond d'elle la fin qui approche : « - *C'est bientôt l'heure. - Non ! Il reste des pistes (...)* Il y a de l'espoir, un véritable espoir » (47 min). Ses réactions sont loin d'être condamnables, tout l'amour qu'il porte à sa femme constitue un grand moteur pour ses recherches et ne manque pas de bouleverser le spectateur. Cependant, il agit tout de même égoïstement en n'accordant pas à Izzi l'attention qu'elle aimerait. Tommy demeure sourd à la vérité qui se manifeste devant lui, tout simplement parce qu'il ne la supporte pas. Cela peut rappeler une citation de Simone Weil : « *Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par la suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort.* »²³. Pour l'instant, Tommy n'accepte pas la vérité par peur de se noyer dans le Néant. Et tout le travail de *The Fountain* consiste en l'aboutissement de cette acceptation de la mort.

c) *La bulle cosmique*

Une troisième incarnation de Tommy vient enrichir le récit filmique. Seul humain à bord de sa bulle qui navigue dans les éclats du sombre cosmos, Tommy baigne dans un univers onirique aux saveurs dorées. S'alimentant précautionneusement d'un arbre mourant qu'il aime éperdument, il entreprend un travail sur lui-même afin de renouer avec les profondeurs de son Être. La silhouette de Tommy nous est présentée pratiquant des enchaînements de Tai-chi au milieu d'un fond étoilé (10 min 30 s), cette discipline visant à adopter des mouvements lents illustre la part de sagesse de Tommy. Mais la tâche n'est pas si aisée : des images et des situations qui se matérialisent de façon récurrente à l'intérieur de son univers viennent l'empêcher de méditer correctement. Apparitions qui sont directement issues du royaume de ses souvenirs dont il ne parvient pas à saisir le sens. Affirmer que cette incarnation de Tommy est celle du futur irait dans le sens des

22 Andrieu Gilbert, *Être, paraître, disparaître, au-delà de la vie et de la mort*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 124.

23 Weil Simone, *La pesanteur et la grâce*, 1948, in *Pensées sur la mort* de André Comte-Sponville, Editions Albin Michel, Paris, 1998, p. 30.

descriptions et analyses traditionnelles du film, cependant à aucun moment il n'est mentionné explicitement qu'il représente le Tommy du futur. Si les souvenirs sont la preuve factuelle de la préexistence des événements, la manière dont Tommy les affronte demeure confuse et peut engendrer des amalgames temporels. Ce Tommy nous apparaît intemporel, telle une synthèse de toutes ses existences. D'ailleurs, les tatouages présents sur son corps sous forme de cercles rassemblent cycliquement ses différentes vies. Leur esthétique rappelle étrangement les cernes de croissance des arbres, à l'origine de leur évolution temporelle. L'arbre est une figure importante et la relation qu'il entretient avec celui-ci peut curieusement nous rappeler son rapport avec Izzi. L'arbre pourrait incarner sa femme mourante dont il doit accepter le sort. Il s'adresse à son arbre de la même manière : « *Tu tiendras. Je ne te laisserai pas mourir.* » (8 min 10 s) et différentes scènes cherchent à faire fusionner ces deux entités : alors que Tommy approche ses lèvres du tronc de l'arbre, il lui murmure « *Ne t'en fais pas, on y arrivera* » (9 min), la même intensité se dégage lorsqu'il embrasse la nuque d'Izzi (30 min 20 s). Ce qui justifie le caractère similaire des deux scènes, c'est le domaine sonore. Le même son électrique accompagne les « poils » de l'écorce qui s'hérissent et le contact avec les cheveux d'Izzi. La caméra parcourt en gros plan le corps d'Izzi (alors matérialisée dans la bulle) et l'on se demande d'abord s'il ne s'agit pas d'un mouvement qui longe le tronc (8 min 45 s). L'arbre meurt en même temps qu'Izzi dans le présent. Tommy, affligé, crie « *Non non non non non, ne meurs pas !* » tandis que la bulle s'assombri (1 h 07 min). Il semblerait que la volonté du réalisateur soit de confondre les personnalités d'Izzi et de l'arbre mourant. Le rapport qu'entretiennent Tommy et son arbre renvoie à l'attitude du scientifique face à l'inéluctable maladie d'Izzi, à l'amour confronté à la mort.

Nous pourrions d'ailleurs être amené à penser que cet arbre résulte de la graine plantée sur la tombe d'Izzi dans l'épilogue, enfin arrivée à maturation et subissant son naturel déclin. Tommy cherche une fois de plus l'immortalité de la matière. La peur de la mort et le déni de celle-ci est encore largement présent ici. Malgré toute sa bonne volonté pour s'extraire de cette situation, Tommy reste prisonnier de son univers et de ses peurs les plus ancrées. Lorsqu'il contemple l'extérieur de sa bulle, il semble avoir envie d'en sortir (23 min 20 s). Le sol de la bulle est épineux, l'arbre aux branches nues meurt : ce climat est hostile. Malgré cela, Tommy continue à se nourrir de l'arbre : un acte non anodin qui relève de cette insatiable volonté de vivre. Parallèlement, cela peut renvoyer à ce thème de la nourriture présent tout au long de *2001* : que ce soit les singes chassant

pour leur survie, les repas synthétiques des cosmonautes, ou encore cette scène dans laquelle Bowman se retrouve attablé au cœur de l'ultime voyage sur Jupiter.

Tommy se retrouve une fois de plus confronté à sa propre condition de mortel et doit rejoindre la voie spirituelle qui consiste à intégrer la mort non pas comme fin de la matière, mais comme passage nécessaire pour la continuité créative régissant les lois cosmiques.

The Fountain est une véritable expérience au service de l'acceptation de la mort ; nous sommes, tout au long du film, entraînés par le voyage de Tommy qui lutte pour préserver son amour au détriment de la mort. Celui-ci retarde l'expérience du sacré à chaque fois qu'il égare son anneau, et se résout au royaume du profane en faveur d'une science raisonnable qu'il pense être plus vraie. Hélas dans ce monde profane, la mort ne peut être surpassée et il se trouve systématiquement confronté à un obstacle empêchant sa rédemption... Trop attaché à l'amour qu'il a peur de perdre, il ignore que celui-ci est omniprésent, traverse la matière et même le temps. La séparation n'est qu'illusion de la matière et tout le travail du film sera de le libérer de cette vision si réduite de sa propre nature.

2. La mort dans 2001

La mort est une notion peu abordée dans *2001*, cependant présente tout au long du film. À la différence de *The Fountain*, elle n'est pas là de manière explicite et ne constitue pas la trame principale du récit filmique (à supposer que *2001* en possède une !). À travers l'analyse d'extraits où il est question de la mort, nous pouvons deviner qu'elle revêt bien plus d'importance qu'elle le laisse paraître. Dans cette partie, nous étudierons la manière dont celle-ci est montrée à travers l'analyse des décès des collègues de David Bowman ainsi que celle de l'ordinateur Hal 9000.

Il est important de relever que dès le début du film, lorsque l'Homme-singe découvre l'arme, il est question de mort. Non de sa mort à lui, mais de celle qu'il fera subir aux autres pour sa propre survie. La séquence présentant la découverte de l'arme est particulièrement violente (15 min 20 s). Alors que l'Homme-singe s'acharne à frapper agressivement sur des résidus d'ossements, sa mine apparemment satisfaite, donne un

caractère malfaisant à la scène. Des plans présentant des animaux tombants au sol viennent alterner avec les différents coups de l'Homme-singe. L'utilisation d'un cut bien rythmé accentue le côté brutal de la scène. Un plan en légère contre plongée semble venir souligner la soudaine grandeur de l'Homme-singe qui se hisse, le point de vue de ce plan donne l'impression qu'il domine et le thème musical *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss²⁴ intensifie ce sentiment : à partir de ce moment, nous ne le ressentons plus comme étant inoffensif mais prédateur, évoluant de l'animal vers l'Homme. Par la suite, nous voyons les Hommes-singes en possession d'un grand nombre de nourriture : de la viande crue qu'ils dévorent. Ceux-ci qui étaient végétariens au début du film sont devenus carnivores, en cet acte de se nourrir nous pouvons faire un lien avec Adam et Eve qui goûtent au fruit défendu dans la Bible. Alors chassés du jardin d'Eden, l'Homme ne sera plus tranquille suite à ça. L'Homme-singe qui tue pour manger à sa faim peut renvoyer à celui qui croque dans le fruit issu de l'arbre de la connaissance. La connaissance engendrant le progrès, l'acte de tuer est à l'origine de l'évolution de l'Humanité...

L'Homme n'hésite pas à faire couler le sang d'inoffensifs animaux pour son propre plaisir gustatif²⁵, cependant nous avons vu que lorsqu'il est amené à réfléchir à sa propre mort ainsi que celle de son entourage, il se montre anxieux et cherche continuellement à lui échapper. Ainsi cette célèbre morale éthique s'avère plutôt incomprise et mal respectée : « *Ne fais pas à autrui ce que tu n'aimerais pas que l'on te fasse.* »²⁶... Dans *2001*, la mort de l'Homme n'est jamais verbalement évoquée. Ferait-elle l'objet d'un des plus grands tabous de l'Humanité à tel point que celle-ci s'en soit apparemment immunisée ?

a) *Disparaître dans la noirceur du cosmos*

La première mort humaine à laquelle nous sommes confrontés survient dans la troisième partie du film, lors de la mission Jupiter. David Bowman et Frank Poole sont à bord de l'astronef accompagnés de trois collègues en état d'hibernation et d'un ordinateur dernière génération baptisé Hal 9000. Alors que Frank Poole effectue une

24 Strauss Richard, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1896.

25 Dans notre société actuelle, la viande est souvent consommée de manière excessive. L'excès s'avère dangereux pour la santé de l'Homme. Or, plus l'Homme consomme, plus d'animaux sont tués, qui plus est dans des conditions bien souvent indécentes...

26 Cette morale éthique est considérée comme la règle d'Or. On la retrouve notamment dans : le Zoroastrisme, le Taoïsme, le Bouddhisme, les pensées de Confucius, le Jaïnisme, l'Hindouisme, le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam.

mission de réparation à l'extérieur de l'astronef, sa capsule l'abandonne, comme possédée, et tout deux partent à la dérive dans les confins du cosmos. Les instants précédant sa mort sont intéressants à analyser : alors aux commandes de la capsule, les lumières de celle-ci viennent se refléter à la surface de son casque d'astronaute (1 h 27 min 15 s). Ces reflets lumineux peuvent s'établir comme précurseurs de ceux apparaissant sur le casque de Bowman lors de son voyage psychédélique pendant la descente sur Jupiter (1 h 57 min 10 s). En cela, ils peuvent être perçus comme annonciateurs de l'ultime expérience qu'il va vivre, celle de la mort l'emmenant dans les profondeurs de l'Infini et de son Être au même titre que Bowman lors de sa descente sur Jupiter. Dans le champ auditif n'est perceptible que le son de sa respiration, souffle de la vie, agrémenté d'un grésillement de fond qui amène à se poser des questions. Pourquoi un tel bruit vient-il accompagner le souffle de Poole ? Soulignerait-il de manière implicite le dysfonctionnement de la machine qui, en menant l'astronaute à sa perte, causera l'extinction de son souffle... ?

Précédemment était mentionné le fait que la capsule semblait « possédée ». Ce qui laisse à penser une telle absurdité est son comportement étrange. Sans même avoir entendu le moindre ordre de la part de Poole ou Bowman, le vaisseau effectue une rotation sur lui-même avant de venir se positionner face à la caméra, ses bras mécaniques ouverts et tendus adoptant une posture de défi (1 h 28 min). Il s'approche dangereusement de l'objectif et paraît vivant. Ce mouvement d'approche peut donner le ressenti d'une certaine hostilité. Une hostilité appuyé par l'utilisation du cut qui établit une succession de plans de plus en plus rapprochés sur l'oeil de la capsule qui est celui de Hal. On comprend que la machine n'est pas possédée par une quelconque force indéterminable, mais qu'elle ne répond plus qu'à ses propres ordres, au détriment de ceux des hommes. C'est Hal qui prend entièrement le contrôle. Le silence absolu accompagne la dérive de Poole qui file à toute allure dans l'espace aux côtés de sa capsule folle. L'astronaute se débat dans un premier temps avant de ne manifester plus aucun signe de vie... Son collègue Bowman reste calme et ne témoigne d'aucun signe d'affolement. Il demeure silencieux et ne s'adresse à Hal que par pure nécessité (pour lui donner des ordres). Il s'en va récupérer Poole qui n'est plus qu'un point dansant confondu parmi l'étendue des étoiles. Entreprise ardue compte tenu de la réaction de la machine : alors que Bowman lui demande d'ouvrir la porte, Hal ne répond pas. Il agit de manière soupçonneuse, n'obéit à aucun des ordres délivrés par Bowman et finit par lui expliquer les raisons de sa réaction : la peur d'être désactivé. D'une autre manière, on pourrait dire

que c'est la peur de mourir qui pousse Hal à tuer, de la même façon que l'Homme-singe tuait pour sa survie. Il semblerait que Bowman se trouve confronté à l'une des sombres facettes de la nature humaine à travers la figure de Hal. Il se voit donc contraint de lâcher son camarade sans vie dont le corps repose sur les bras mécaniques de la capsule (1 h 40 min 20 s). Le corps inerte de Poole retourne à la nuit cosmique, dans une danse sans fin dans les profondeurs du cosmos. Un plan fixe nous le présente s'éloignant dans le noir par la fenêtre ovale de la capsule. Ce sur-cadrage est intéressant sous plusieurs aspects. Tout d'abord, les sur-cadrages posent souvent la question du spectateur : ici il renvoie d'une part à la position de Bowman qui est spectateur direct de la scène, d'autre part à la position du spectateur derrière son écran. Kubrick positionne son personnage ainsi que ses spectateurs face au silence mortuaire et cela fait parti intégrante du voyage intérieur que soumet le film. La forme ovale du sur-cadrage est riche en symboles. Paradoxalement, ce lieu clôt par les contours de la fenêtre est l'Univers : de l'Infini à l'intérieur du matériellement fini. Rapporté à l'être humain, nous pourrions penser qu'à l'intérieur et au-delà même du « sur-cadrage de son corps » s'écoule l'infini, au même titre que cette fenêtre qui nous donne à voir un espace sans limites. La forme ovale peut renvoyer au chiffre 0, existant pour symboliser le Rien. Encore une fois paradoxal : de la fenêtre du Rien s'écoule une vue sur le Tout. Enfin, la forme ovale peut également symboliser l'oeuf, allégorie de renouveau périodique de la nature et peut en cela renvoyer à la mort, comme à la naissance. Bowman, spectateur de ce tableau est amené à réfléchir sur la vacuité de l'existence.

Les trois hommes en hibernation ne sont pas épargnés par l'effrayante machine qui redoute d'être désactivée. Hal leur ôte la vie en stoppant leurs fonctions vitales. Aucune dimension tragique ne vient accompagner leur décès. Le spectateur, distant de ces personnages qu'il ne connaît pas, en reste quasiment indifférent si ce n'est agacé par le « *bip bip bip bip !* » alarmé qui vient affecter son ouïe. Le domaine sonore donne plus d'importance à la machine qu'à l'extinction des derniers êtres vivants de l'astronef. Leurs fonctions vitales s'éteignent une à une, seules les ondes qui oscillent sur l'écran nous font part de la progression de leur mort mécanique. De plus, les plans qui reviennent sans cesse sur l'oeil fixe de Hal nous laissent deviner qu'il est désormais un personnage central, au même titre que Bowman. À l'extérieur se déroule un face à face entre la machine contrôlée par l'homme et la machine livrée à elle-même. Hal, répondant fidèlement aux bas instincts de la nature humaine et Bowman, seul humain rescapé : métaphoriquement, ce duel

pourrait révéler le combat de l'Homme face à sa propre nature. La capsule adopte une posture d'attaque en repliant des longs bras mécaniques (1 h 41 min). Il semblerait que la création de l'Homme se retourne contre lui...

Face à la mort de ses collègues, Bowman ne laisse transparaître aucun sentiment de tristesse. Contrairement à Tommy qui appréhende la mort avant même que celle-ci ne survienne, Bowman semble complètement immunisé à tel point qu'il paraît passer à côté d'elle sans la reconnaître. Nous avons là deux extrêmes : l'un trop attaché à la vie pour accepter l'idée de mourir, l'autre, égaré dans le cosmos, dont la vie a perdu tout sens et repères au point qu'il semblerait en perdre de vue la mort. Les rapports humains de Bowman sont très limités voire quasiment inexistantes, le lieu dans lequel il évolue s'avère lui aussi restreint tandis que le paysage extérieur, *a priori* illimité, est globalement semblable à 360 degrés. Une séquence d'introduction à la mission Jupiter nous présente l'astronef, seul au milieu d'un vide continu qui l'englobe : le sombre cosmos aux étoiles lointaines (53 min). La vie de Bowman semble bien différente de celle d'un terrien comme Tommy, tous les repères habituels n'existent plus, comment sa vie peut-elle garder un minimum de sens qui soit intelligible au spectateur ? Si Bowman s'avère réagir au-delà des réactions humaines ordinaires, la machine présente des similitudes avec l'attitude de Tommy. Comment la mort de Hal 9000 parviendra-t-elle à toucher le spectateur ?

b) La mort de Hal 9000

Hal 9000 est l'ordinateur dernière génération qui accompagne les astronautes pour la mission Jupiter. Il représente la pointe du progrès et est indispensable au bon fonctionnement du vaisseau. Il est le cerveau poussé à la perfection ; comme le mentionne le présentateur lors de la diffusion de l'émission BBC sur les écrans dans l'astronef : « - *C'est le dernier produit de l'intelligence artificielle. Le Hal 9000 est capable de reproduire quoique certains experts préfèrent le mot "imiter" les activités cérébrales humaines d'une façon incroyablement plus rapide et plus sûre.* » (58 min 30 s). Cela fait de lui un membre de l'équipage des plus importants puisqu'il gère une multitude de programmes à la fois dont la maintenance des trois autres astronautes en état d'hibernation. Il semble également doté de quelques-unes des facultés humaines : il parle, établit des raisonnements et semble s'interroger à la manière d'un humain. Alors qu'il s'adresse à Dave, ses prédispositions à la réflexion sont mises en avant : « - *Cela t'ennuie que je te pose une question ? (...) Pardonne ma curiosité mais récemment je me suis demandé s'il t'arrivait de douter de la mission ?* » (1 h 05 min 30 s). Depuis

quand la curiosité touche-t-elle la machine ? Son comportement est de plus en plus déroutant à mesure qu'il concocte sa vengeance contre Franck et Dave qui avaient envisagé l'idée de le débrancher. Par cet acte de vengeance naissant de la volonté de vivre, Hal semblerait incarner l'une des sombres facettes de la nature humaine...

David Bowman est parvenu à réintégrer l'astronef malgré toutes les précautions prises par Hal pour l'en empêcher. Comme toujours, il ne laisse pas ses émotions s'emparer de lui, il donne l'impression d'avoir un certain contrôle de lui-même. Cependant l'univers dans lequel il évolue semble annoncer ses états d'âmes. Le contenu de l'image est évocateur. Il entre dans l'astronef par un couloir à la couleur rouge sang (1 h 45 min 10 s), ses pas sont animés d'une soif de vengeance. Alors que Hal le questionne « *Qu'est ce que tu crois faire, Dave ?* », celui-ci ne répond pas, seule sa respiration se fait entendre. Il veut vivre. L'utilisation de la caméra épaulement qui l'escorte jusqu'à la salle où il désactivera Hal nous plonge d'autant plus au cœur de l'action, de l'inévitable vengeance. La voix robotique aux allures humaine qui s'adresse à Dave donne un ressenti étrange à la scène, un côté inhumain qui instaure un climat de malaise. Dave grimpe à l'échelle et la caméra reste en bas, nous offrant une contre-plongée sur l'homme qui s'extrait du couloir par la porte ronde et blanche de la machine (1 h 45 min 45 s). Le blanc est la couleur symbolique de la pureté et de la paix ; le fait que Dave sorte de ce couloir innocent peut indiquer le fait qu'il laisse la pureté et la paix derrière lui, et qu'il compte bien poursuivre sa vengeance. La scène qui suit est entièrement filmée en contre-plongé et peut renvoyer au caractère dominant de l'Homme, comme présenté lors de la séquence avec l'Homme-singe qui découvre l'arme pour tuer. Ici, Dave se rend au *Logic memory center* pour désactiver Hal. Dave reste silencieux tout au long de la scène alors que Hal ne fait que de parler, d'essayer de le raisonner, s'excuser et affirmer qu'il va mieux, reconnaître ses erreurs... Hal a désormais entièrement délaissé le comportement de machine pour verser dans un monologue mélodramatique aux échos pathétiques. Dave nous apparaît confiant et semble aller droit au but sans hésiter. Le seul élément qui le rend humain, c'est l'irrégulière fluctuation de sa respiration. Il entre au cœur du centre logistique par une porte ronde encore une fois, ce centre est rouge, du même rouge agressif que l'oeil de Hal. Métaphoriquement, nous pourrions comparer cette scène à un retour de l'Homme dans le ventre maternel pour faire face aux entrailles sanguinaires de la nature humaine. Il est en apesanteur dans le gouffre serré à la symétrie parfaite. Un sur-cadrage s'effectue sur le corps flottant de Dave à travers l'oeil sphérique (1 h 47 min 13 s). Hal le regarde de sa

pupille mécanique : un point jaune scintille sur le ventre de Bowman, tel un petit soleil lumineux qui peut symboliser le souffle de vie qui l'anime. Combien de temps encore la lumière continuera-t-elle de briller dans le corps de l'Homme ?

Il est intéressant de relever que le lieu est d'une symétrie rectangulaire parfaite. En cela il renvoie à l'équilibre suprême du monolithe. Nous pouvons penser que la machine, conçue comme prolongement cérébral de l'Homme, tend à le surpasser. Sa forme régulière témoigne de sa perfection. Mais l'Homme optimal figuré par Hal semble inexorablement voué à l'échec. En effet, la mort ne l'épargnera pas.

Dave commence à désactiver la machine à l'aide d'un tournevis, les rectangles désactivés sortent de la structure de base. Encore une fois la forme des blocs désactivés s'apparente à la géométrie du monolithe, de même que tous les rectangles lumineux constituant la structure de la salle qui se reflètent sur le casque de Dave (1 h 47 min 30 s). La machine prie Dave d'arrêter : « - *J'ai peur, Dave (...) ma raison s'efface, je le sens. Je le sens. Ma raison s'efface. Il n'y a pas de doute. Je le sens. Je le sens. Je le sens. J'ai... peur.* ». Au fur et à mesure de la réinitialisation, les plans alternent avec d'une part les unités sortantes, symbolisant la vie qui quitte Hal, d'autre part le visage de Bowman qui n'a encore jamais extériorisé une telle expression... En effet celui-ci semble très affecté par son geste ainsi que par la réaction des plus humaines de la machine. Tandis que la mémoire lui est ôtée, l'ordinateur ne cesse de parler, sa voix devenant de plus en plus grave : « - *Bonsoir...messieurs, je suis un ordinateur HAL 9000. Je suis devenu opérationnel à l'usine HAL à Urbana, Illinois, le 12 janvier 1992. Mr Langley a été mon instructeur et il m'a appris une chanson. Si vous voulez, je peux la chanter pour vous...* ». À cela, Bowman répond, et ce sont là ses premières paroles : « - *Oui, je veux bien. Chante-la-moi.* », Bowman semble manifester de l'affection, une volonté de rendre les dernières minutes de la machine plus agréables, l'accompagner dans cette effrayante épreuve qu'est la mort. Hal chante la chanson *Daisy Bell*²⁷, la respiration de Bowman s'aggrave, il semble paniqué et son regard ne cesse de se tourner vers l'œil rouge de Hal (1 h 50 min 30 s).

Cette mort est la plus émouvante du film et peut être interprétée à différents niveaux. Elle peut renvoyer à l'Humanité qui, après avoir désactivé la plus vile manifestation de sa nature humaine, se retrouve seule, confrontée aux mystères du cosmos. Une vidéo s'active après la mort de Hal. Dans celle-ci, le docteur Floyd annonce

27 Un clin d'œil au monde de l'informatique puisqu'elle fait référence à la première chanson produite en synthèse vocale en 1961 par un ordinateur IBM 7094.

la découverte du monolithe sur la Lune 18 mois auparavant et selon ses dires, cette trouvaille prouverait l'existence d'une intelligence extraterrestre. Ainsi est révélé le véritable but de la mission dont seul Hal était informé : suivre l'émission radio puissante qui a été émise par le bloc en direction de Jupiter, dans l'espoir d'en découvrir davantage sur ce mystère qui a frappé l'Humanité. La mort de la machine peut également amener le spectateur à s'interroger sur la nature du rapport qu'entretiennent l'Homme et sa création. Dans la partie suivante, nous allons étudier l'évolution des outils menant à l'intégration de l'Homme au cœur même de la machine.

C - De l'Homme à la machine

1. Les rapports humains

Dans les deux films, les rapports qu'entretiennent les personnages sont bien loin d'être ordinaires. Alors que *The Fountain* nous donne à voir une histoire d'amour qui se heurte aux obstacles d'une communication stagnante, *2001* privilégie les dialogues minimalistes et oriente son véritable texte dans la force de l'image.

a) *Une communication difficile*

Tommy et Izzi sont deux êtres qui s'aiment indiscutablement, mais leur amour si fort perturbe leur communication, il en résulte que bien souvent, ils ne se comprennent pas. De nombreuses scènes nous présentent les amoureux frustrés face au non-aboutissement de leur conversation. Izzi préfère vivre le présent, alors que Tommy le fuit, espérant un miracle scientifique. Cela cause un certain décalage entre les deux personnages. Une scène illustre cette rupture sur le plan communicatif : Tommy rend visite à Izzi à l'hôpital, tous les deux tentent à leur manière d'établir une réelle discussion (53 min 20 s à 57 min 25 s). Le champ contre-champ proposé par le montage incite le spectateur à déchiffrer les émotions des acteurs au-delà même du dialogue qui s'établit. Le jeu des regards est très intéressant : Tommy demande à Izzi comment elle se sent, celle-ci lui répond qu'elle va bien, son regard semble sincère, ses yeux brillent et son sourire paraît manifester un pur sentiment de bonheur : l'expression sur son visage dégage une certaine sérénité. Elle fixe Tommy d'un regard aiguë qu'elle ne détournera pas, comme si elle

cherchait à sonder son âme. Tommy ne parvient visiblement pas à supporter la profondeur de son regard, il détourne les yeux, s'excuse. Une communication semble s'établir au-delà du domaine verbal. Un travail sur la lumière est également à relever ; alors que le visage de Tommy se devine sur le fond sombre de la chambre, celui d'Izzi est égayé par la blancheur des draps dans lesquels elle repose. Un sentiment de pureté se distingue, probablement accentué par son immobilité qui semble vouloir renforcer sa présence dans l'instant. A l'inverse, Tommy ne fait que de s'agiter et ses gestes semblent trahir sa fuite. Alors que leur conversation essaie de braver les tumultes respectifs de leurs réactions, Izzi évoque le lourd sujet de la mort que Tommy ne supporte pas. Il tourne la tête de manière anxieuse et avant même d'avoir pu se retirer, Izzi se hisse et use de ses faibles forces vitales pour le rattraper, le ramener à elle. Elle le supplie de l'écouter. Une manière de l'appeler à siéger dans le présent à ses côtés et ainsi arrêter de fuir la réalité en cavalant après l'impossible. D'ailleurs, lorsque Tommy énonce brièvement ses avancées au laboratoire, Izzi aborde la situation avec dérision, rigole et ajoute « - *Mon conquistador, toujours à la conquête...* ». Tommy tente de ramener le sujet au centre de la conversation, en vain puisqu'elle lui coupe hâtivement la parole et lui désigne un paquet cadeau. Elle lui offre une plume et de l'encre et lui confie la mission de finir son manuscrit. La simple notion de fin semble ramener Tommy à l'inéluctable finalité de toutes choses, il réagit nerveusement et demande à Izzi de s'arrêter. Un plan fixe nous les présente alors chacun à une extrémité du cadre, Tommy le visage baissé scrutant le sol, l'espace entre eux créant une faille à l'intérieur de laquelle baigne leur rupture de communication. Leur conversation oscille entre confidences poignantes et moments de retraits pesants. Tirillée, elle ne parvient pas à aboutir à une entente commune... L'appréhension de la mort éprouvée par Tommy vient se poser comme un voile au-dessus de leur relation. Izzi, qui aimerait capter les rayons du soleil, subit l'armure étendue de Tommy qui se cache, redoutant les brûlures de la douloureuse réalité... Ses réactions brutales relèvent de son incapacité à s'incarner dans le présent. La tristesse lui barre le chemin et l'empêche de voir devant lui avec le cœur de son âme. Alors qu'il lui dit : « - *Je veux que tu sois avec moi* » elle ne manque pas de lui rappeler : « - *Je suis avec toi. Regarde.* ».

Un bon nombre de passages nous donnent à voir leurs disputes et incompréhensions. La première scène annonce d'ailleurs la couleur : Izzi se rend au laboratoire et demande à Tommy de l'accompagner à l'extérieur pour se promener (14 min). Celui-ci refuse, prétextant un trop plein de travail. Izzi insiste légèrement : « - *Aux*

premières neiges d'habitude... » mais ne tarde pas à se faire couper la parole par Tommy qui réagit de manière brusque « - *Ils m'attendent (...) S'il te plaît Izzi !!* ». Les jeux de regards sont encore une fois intéressants à analyser ; Izzi le regarde droit dans les yeux et ne détourne pas le regard une seule fois, si ce n'est pour tourner le dos à cette conversation qui ne mène nulle part. À l'inverse, Tommy a énormément de mal à soutenir son regard, après chaque phrase il baisse les yeux. La seule fois où son regard se veut fixe et profond s'avère être le moment où il s'excuse et qu'elle s'en va. Nous sommes d'emblée confrontés à une danse de regards qui se cherchent puis s'évitent. Cette première scène annonce leur situation : un couple qui sait (ou plutôt qui a su) prendre du bon temps mais qui se voit confronté aux problèmes qu'engendre la maladie. Izzi veut profiter des trésors de l'existence, mais Tommy ne les voit pas. Il ne s'autorise pas à « perdre du temps » pour une promenade et privilégie ses recherches scientifiques pour sauver sa femme. Le fait que cette scène apparaisse au début du film pointe le problème d'entrée de jeu : il y a un échec de la communication, une divergence de leurs volontés. À plusieurs moments, nous sommes confrontés à ce genre de situation. Par exemple lorsqu'Izzi est dehors et contemple les étoiles avec Tommy (21 min 30 s). Elle évoque les croyances Mayas concernant la nébuleuse Xibalba : « - *Là où les âmes des morts pouvaient renaître.* ». Tommy cesse de regarder dans le télescope et s'étonne : « - *De quoi tu parles ?* ». Compte tenu de sa réaction, ce sujet semble le déranger. Ensuite, Izzi ne répondra pas aux interrogations concernant son livre, laissant planer un silence dérangeant avant de détourner la conversation...

La maladie pèse sur leur relation de couple et cela se ressent à travers leurs difficultés à communiquer. Tout deux n'ont pas le même regard sur la situation, ce qui crée un malaise récurrent et des disputes bouleversantes. Leur amour se heurte sans cesse aux parois de l'éphémère que Tommy ne parvient pas à démolir. L'acceptation d'Izzi concernant son sort prochain rend la situation d'autant plus douloureuse pour Tommy. Pour lui, adopter une position d'acceptation semble au-delà de ses capacités : il se battra jusqu'au bout, animé par l'espoir d'un miracle. Voilà qu'il se lance, tel un vaillant guerrier, à la recherche d'un remède contre la mort. Hélas de cette entreprise faramineuse n'en ressort qu'un triste remède contre la Vie...

La communication dans le film ne se résume pas à celle du couple. Tommy traverse les époques et différentes personnalités entravent son chemin. Le climat hostile

dans lequel évolue le conquistador nous donne à voir un homme solitaire qui brave les obstacles à coups d'épée. Solitaire puisqu'il n'hésite pas à tuer ses traîtres alliés afin de continuer sa route. Tomas est déterminé tout comme peut l'être Tommy au laboratoire. D'ailleurs, les rapports qu'il entretient avec ses collègues sont froids et strictement professionnels : en se perdant dans la quête d'un remède, il en délaisse sa courtoisie. Une scène met en avant sa solitude et son incapacité à communiquer calmement ; un champ contre-champ accompagne une discussion entre ses associés et lui au laboratoire (29 min 10 s). Ses collègues apparaissent tous dans un même plan alors que Tommy, de son côté, est seul. La communication est mouvementée. Impatient et aveuglé par les prouesses de ses expériences scientifiques, il se met ses collègues à dos : ceux-ci s'opposent à poursuivre le protocole expérimental. Le cadrage qui isole d'une part Tommy et d'autre part ses collègues paraît imager un affrontement... Cela peut rappeler la scène du conquistador qui exécute ses alliés qui l'ont trahi : de la même manière, un champ contre-champ le présente seul face au groupe (1 h 02 min 40 s).

En tout temps et en tout lieu, Tommy nous apparaît seul face au monde, et cette solitude est d'autant plus mise en avant lorsqu'il est abandonné au fin fond du cosmos dans sa bulle, communiquant avec un arbre mourant qui ne lui répond pas.

Dans *2001*, les communications qui s'établissent entre les personnages peuvent être qualifiées de minimalistes. En effet, les scènes de dialogues ne concernent qu'une minorité du film : quarante deux minutes pour presque deux heures vingt de film²⁸. Au niveau du contenu, les discussions ne sont bien souvent pas d'une grande utilité au spectateur pour la compréhension du film, certains comme Margaret Stackhouse vont même jusqu'à dire que la communication relève de la futilité : « *Les gens parlent sans rien dire.* »²⁹. Cependant, il est important d'intégrer le fait que chaque Homme dans *2001* est surveillé. Et lorsque ce n'est pas la machine qui l'épie, c'est le système...

Le docteur Floyd évolue dans un monde de guerre froide, un climat plutôt hostile dans lequel il est bon de se montrer prudent. C'est probablement pourquoi Floyd adopte une conduite irréprochable : il est poli, réservé, et ne semble pas parler en son nom mais au nom de l'Amérique. Prenons pour exemple la séquence sur la base relais, lorsqu'il rencontre le Dr Andrei Smyslov et ses collègues (28 min 40 s). Nous avons à faire à l'un des premiers dialogues du film et dès lors, nous sentons la retenue du Dr Floyd face à la

28 Chion Michel, *Stanley Kubrick, l'humain ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 236.

29 Stackhouse Margaret in *Les archives de Stanley Kubrick, 2001*, Editions Taschen, Paris, p. 32.

curiosité malsaine du russe. La place centrale de Floyd dans le plan le révèle comme encerclé, prisonnier d'une discussion à laquelle il aimerait échapper. Dès le moment des présentations, il est entouré des quatre autres qui le scrutent. Position inconfortable à laquelle Floyd répond de manière exemplaire : souriant et poli. Cependant, le Dr Smyslov insiste pour qu'il se joigne à eux en lui désignant de manière précipitée le fauteuil rouge dans lequel Floyd doit prendre place. Il ne lui laisse visiblement pas le choix. Les formules de politesses ne cessent de s'enchaîner : « - *Voulez-vous boire quelque-chose ?* », mais elles ne sont là qu'en camouflage de l'avidité curieuse soviétique. Là encore, Floyd se retrouve au centre du plan, lourdement cerné par les quatre fauteuils rouges. Un espace restreint dans lequel il parvient parfaitement à garder le contrôle. À sa gauche se tient Elena, une femme qu'il connaît puisqu'ils échangent de courtoises banalités. Floyd se montre aimable et charmant. À sa droite, le Dr Smyslov sourit de manière forcée et semble impatient d'entrer dans le vif d'un sujet bien plus palpitant... Lorsque Floyd annonce qu'il va sur la base lunaire Clavius, le russe mime une mine stupéfaite et en profite pour ajouter : « - *Dr Floyd, j'espère que vous ne me trouverez pas indiscret mais pouvez-vous nous éclairer sur ce qui se passe là-bas ?* ». Le voilà le sujet tant attendu : le mystère sur la Lune. Floyd s'en sort brillamment et ne dévoile aucune des informations qu'il connaît. La caméra vient se placer en plan fixe derrière Floyd, tous ont le regard sur lui : une scène au caractère pesant qui nous donne l'impression d'un véritable interrogatoire. Lorsque le Dr Smyslov évoque l'hypothèse d'une épidémie lunaire, la caméra l'isole et nous offre un plan rapproché sur son visage : il balaye l'espace du regard comme pour s'assurer qu'aucune personne extérieure ne surprenne ses dires. Dans ce climat de guerre froide qui oppose les deux superpuissances, la surveillance semble partout et les secrets bien gardés. Cela peut expliquer pourquoi les dialogues s'établissent bien souvent en surface, accompagnés d'une politesse dégoulinante d'hypocrisie.

2001 n'entre pas au cœur de l'intimité de ses personnages, nous en savons très peu sur eux et les seules discussions qu'ils entretiennent avec leur famille s'effectuent par le biais des écrans et dénature le rapport de toute charge émotionnelle. Ce premier type de relation concerne le Dr Floyd qui contacte la Terre depuis la base spatiale de relais ; il entre dans une petite salle appelée « Picturephone » (26 min 30 s). C'est sa petite fille qui répond. Celle-ci est très jeune (6 ans environ) et est déjà familière à l'utilisation de la machine. Elle demande d'ailleurs un téléphone comme cadeau d'anniversaire et son père rétorque : « - *On en a déjà plein.* ». Nous avons à faire à une Humanité soumise aux avancées

technologiques, et le fait de montrer cela par le biais de la jeunesse témoigne de la victoire du progrès en faveur de la machine. La discussion est brève. La jeune fille se tord dans tous les sens. Son langage corporel est intéressant à analyser. Il semblerait que sa position statique face à l'écran aille à l'encontre de la nature de l'enfant qui aime bouger, courir, se défouler... Cette scène donne l'impression que son corps essaie de déconcentrer son esprit. Elle paraît d'ailleurs très distraite, regardant à droite à gauche, mais son père ne cesse de capter son attention en lui posant des questions : « - *Qu'est ce que tu fais ? (...) Où est maman ? (...) Qui s'occupe de toi ? (...)* ». De son côté, la seule question qu'elle posera à son père semble lui tenir à cœur : « - *Peux-tu venir à ma fête d'anniversaire demain ?* » mais se solde par un échec. La réponse négative de Floyd qui dit « être en voyage » semble pointer l'indisponibilité du père vis à vis de sa fille et nous montre un père de famille extrêmement sollicité par son travail...

La deuxième discussion par écrans interposés n'en est en réalité pas une. L'astronaute Franck Poole reçoit une vidéo de ses parents pour son anniversaire³⁰(1 h 01 min 40 s). Il ne peut pas répondre de manière instantanée compte tenu du délais qu'impose la distance. Il visionne la vidéo. Celle-ci s'avère pathétique par plusieurs aspects, à commencer par la disposition de ses parents dans le plan. Ceux-ci sont assis, droits et fixes face à la caméra, l'espace est coupé en deux présentant un fond noir derrière son père et un fond blanc derrière sa mère. Le sérieux se dégageant de la vidéo instaure une distance entre Franck et sa famille. Sans la présence du gâteau d'anniversaire aux bougies allumées, nous pourrions nous questionner sur la nature de leur rapport (professionnel ?)... Le contenu de leur propos illustre d'autant plus la rupture entre Poole et sa famille : ils disent des banalités et se montrent conventionnels. Sa mère évoque la notion d'argent : « - *Je me charge du cadeau, mais dis-moi combien tu veux dépenser* » et son père rajoute : « - *Ab oui ! Pour les versements AGS j'ai débrouillé tout ça, j'ai parlé avec la comptabilité hier, tu devrais recevoir l'augmentation le mois prochain* ». Il est évident que Poole ne peut pas s'occuper du cadeau ni même de sa situation financière. La question de l'argent dépasse toute rationalité en ce lieu si loin de la Terre et cette vidéo nous donne à voir deux êtres totalement acteurs d'un système qui les dépasse, incapables de s'en détacher. Ils s'adressent à leur fils comme s'il était sur Terre... Peut-être ce comportement illustre-t-il l'incapacité des parents à admettre que leur fils participe à une mission dangereuse et qu'il ne reviendra peut-être pas ? Une autre manière de fuir la réalité en s'ancrant dans la prétendue sécurité que propose l'Etat ? Franck nous

30 Il est intéressant de relever que les seuls dialogues qui renvoient à la vie privée des personnages s'établissent autour du thème de l'anniversaire, le jour de la naissance. En cela, nous pouvons faire un lien avec l'oeuvre de Nietzsche qui gravite autour de l'idée de naissance d'un Homme nouveau, plus accompli spirituellement : le Surhomme.

paraît détaché et reste passif face à la vidéo, le fait même qu'il n'ait pas quitté ses lunettes de soleil peut souligner la distance qu'il éprouve à l'égard de sa famille.

La retenue communicative qui affecte les rapports humains amène le spectateur à se concentrer sur les différents messages délivrés par l'image. Face à cette Humanité à l'intérieur de laquelle chaque être nous semble étrangement similaire à son voisin, un sentiment d'uniformité se dégage. Où est donc passée la singularité de chaque humain ? Tout au long du film, différentes scènes nous montrent des personnages curieusement semblables, à commencer par les Hommes-singes dont le pelage marron les rend tous identiques. Cette similitude est dans un premier temps montrée par la nudité des Hommes-singes. Ensuite, ce seront les vêtements qui rappelleront la ressemblance : les deux hommes et la femme vêtus d'un même uniforme bleu dans la base relais³¹ (26 min 15 s) ; les tenues similaires des hôtes dans la navette (33 min 02 s) ; l'identique combinaison spatiale des hommes qui approchent le monolithe sur la Lune (50 min 20 s) ; les trois mêmes scaphandres dans lesquels reposent les hommes en hibernation (dont l'inscription nominative est à peine perceptible) (1 h 34 min 50 s) ; les combinaisons semblables de Dave et Franck (1 h 08 min 24 s)... Peut-être avons-nous là une manière de montrer que l'Homme se cache derrière une identité vestimentaire qui spécifie son statut et ambitionne de le rendre unique, seulement, les Hommes-singes nous rappellent notre origine commune. Ce film englobe l'Humanité entière et s'adresse à tous. En bravant les frontières du langage, de l'apparence et du sexe, Kubrick uniformise l'Humanité et incite le spectateur à réfléchir à sa propre condition, à l'Histoire de son espèce, aux conventions amenées par le système... Le spectateur réflexif part donc à la recherche de clés pour répondre à ses interrogations dans les trésors du médium cinématographique. *2001* est d'ailleurs souvent qualifié de film dans lequel le domaine visuel prime ; certains³² vont même jusqu'à le désigner comme expérience *non-verbale*. En effet, il semblerait que les mots s'imposent comme une barrière à la pleine expression de l'oeuvre. Ce film semble s'établir au-delà même de l'explicable par le langage et son véritable texte paraît se manifester dans la matérialité du film : les images, le montage, la musique...

La musique joue un rôle très important, Kubrick n'hésite pas à laisser l'esprit de son spectateur vagabonder devant un écran totalement obscur à la mélodie troublante

31 Il n'y a aucune distinction entre l'uniforme de la femme et celui des deux hommes. Cette image met en avant la question du genre.

32 Michel Chion par exemple. Ou encore Marcello Walter Bruno dans son ouvrage *Stanley Kubrick*, Editions Gremese, Paris, 2001, p. 43.

et angoissante lors de l'entracte (1 h 24 min). Une véritable expérience.

La musique se distingue comme une sorte de personnage à part entière. Un personnage omniscient qui exalte les tournolements du cosmos, notamment imagés lors de la séquence introduisant les danses gracieuses des corps spatiaux sur la symphonie le *Beau Danube Bleu* de Johan Strauss (19 min 20 s). Cette musique s'accorde à merveille mais s'avère surprenante : qui aurait pensé à une symphonie classique pour dépeindre l'insondable immensité qui entoure la Terre ? D'autres séquences sont accompagnées de sonorités expérimentales qui semblent s'extraire de l'Univers même ; des notes tenues tapissent un couloir de réverbération à l'intérieur duquel viennent s'entremêler de saisissantes vocalises, tantôt aiguës, tantôt graves³³... Une certaine puissance se dégage du domaine sonore. Ces passages résonnent de manière très extra-terrestre et semblent contenir en eux les mystères les plus fous de l'Univers. C'est notamment le cas du passage amenant le vaisseau sur la Lune à la rencontre du monolithe (43 min 45 s). L'utilisation de musique classique traduit la magnificence cosmique et dépasse les limites du langage verbal. Quoi de mieux que la splendeur d'un morceau de classique pour s'autoriser une dérive dans les grandeurs spatiales ? La douce élocution des violons de Khatchaturian³⁴ semble transcender toutes les dimensions lors de la présentation de l'astronef (52 min 40 s) : les nuances d'intensité parcourent les sommets les plus profonds de notre Être. Le thème du morceau semble exprimer une lamentation spacieuse d'une magnifique fatalité. La plainte du violon le plus aigu s'ancre dans un univers bien plus étendu : ainsi, les maux sonores nous semblent si futiles qu'ils en deviennent somptueux : ce violon dérive dans les profondeurs du chaos, mais comme le souligne Zarathoustra dans l'oeuvre de Nietzsche : « *Il faut porter encore en soi un chaos pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante.* ». Il est intéressant de relever que c'est ce même thème qui accompagne le visionnage de la vidéo que Franck reçoit pour son anniversaire. Elle apporte au pathétique de la scène une dimension tragique qui se voit vite dépassée par l'Infini cosmique. Le violon qui délivre en Franck sa peine est entouré d'une beauté si poignante que sa plainte en devient insignifiante. Plus encore : elle illumine l'atmosphère.

La musique dans *2001* va au-delà même des capacités d'expressions de la langue. La dénomination d'expérience *non verbale* prend alors tout son sens : la musique est une langue émotionnelle que nuls mots ne sauraient convenablement décrire...

Les images se suffisent souvent à elles-mêmes. Leur contenu ainsi que

33 Ligeti György, *Lux Aeterna*, 1966.

34 Khatchaturian Aram, *Adagio de Gayaneh*, 1942.

l'organisation du montage relève d'une véritable écriture textuelle allant au-delà du domaine verbal. Comme le mentionne Michel Chion : « *Et de tout temps, les hommes ont su que les images parlaient mieux que les mots parce qu'elles ouvrent l'esprit sur ce qui lui échappe, ce qu'il ne sait pas, tandis que les mots sont là pour définir, cerner, donc fermer la porte du mystère – même et surtout quand on prétend l'expliquer* »³⁵. L'auteur vient défendre le silence verbal au service d'une intégration plus profonde de l'image. C'est bien souvent lorsque le spectateur se trouve abandonné dans une dimension esthétique sans repères de langage que sa réflexion s'intensifie : son regard s'oriente au cœur de l'image, son contenu, son agencement et le domaine sonore qui l'accompagne... L'absence de mots laisse place au ressenti intuitif premier. Point ne sert d'une voix-off pour accuser Hal de son comportement suspicieux, les différents plans rapprochés sur son œil viennent parfois interférer subitement avec l'action en cours et ainsi prévenir le spectateur, l'introduire dans un climat de doute et d'appréhension (1 h 20 min 26 s).

Dans la partie suivante, nous allons étudier le rapport qu'entretiennent David Bowman et Franck Poole, tout deux évoluant au cœur d'une atmosphère de surveillance constante. Nous allons nous intéresser à la manière dont ces deux personnages, au premier abord distants et opposés, présentent en réalité d'étonnantes similitudes...

b) La dualité de Franck et Dave

David Bowman et Franck Poole, seuls êtres vivants éveillés, naviguent à bord de l'astronef dans les profondeurs du cosmos. La relation qu'ils entretiennent s'avère sans doute l'une des plus intéressantes à analyser. Bien qu'elle puisse paraître incomplète compte tenu du mutisme dérangeant des deux hommes, la véritable force de leur lien s'établit dans l'image. Paradoxalement, tout deux semblent présenter de curieuses ressemblances (vestimentaires, gestuelles...) mais sont montrés à l'écran comme étant opposés. Comment Kubrick emploie-t-il le médium cinématographique pour nous donner à voir deux êtres à la fois étrangers et complémentaires ? Il semblerait que leur absence de communication ne dépende pas entièrement d'eux. Au-delà de leur simple présence plane quelque-chose d'impalpable et étrange : ils n'ont pas l'air d'être seuls... L'omniprésence de la machine entraverait-elle l'entente des deux astronautes ?

Dave et Franck sont les seuls êtres arpentant les couloirs de l'astronef, nos seuls points de repères humains dans ce lieu si étranger et lointain du berceau terrestre. Le

³⁵ Chion Michel, *Stanley Kubrick L'humain ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2005, Paris, p. 38-39.

regard du spectateur est convié à s'attarder sur leurs faits et gestes puisqu'ils constituent la seule manifestation de vie à laquelle nous sommes familiers. Dave et Franck sont deux hommes qui se ressemblent : ils ont la même coupe de cheveux, portent la plupart du temps la même combinaison bleue, ont la même corpulence (1 h 08 min 24 s). Leur jeu d'acteur sont très peu expressif, ainsi, leur visage semble transmettre le même ressenti d'hommes passifs, inébranlables. Les deux restent souvent calmes et muets, nous n'entendons que rarement le son de leur voix. D'autres similitudes s'établissent au niveau gestuel. À plusieurs moments, ils sont montrés en train d'effectuer la même action : lorsqu'ils mangent en regardant l'émission de la BBC, leurs gestes suivent le même rythme et sont globalement identiques (59 min 50 s); de même lorsqu'ils remplissent un formulaire de maintenance de l'appareil (1 h 08 min 10 s)... Et lorsque ce n'est pas simultanément, ils interviennent consécutivement : pendant que l'un dort, l'autre reste éveillé (1 h 02 min 17 s). Dave effectue la première sortie hors de l'astronef, Franck la seconde : pendant que l'un sort, l'autre surveille via les écrans. De plus, leurs deux sorties présentent un bon nombre de similitudes : la respiration dans le domaine sonore, les gestes lents, la même sortie de la capsule (1 h 13 min pour Dave, 1 h 27 min 40 s pour Franck)... Seules les couleurs de leur combinaisons diffèrent. Tout au long du film, Dave et Franck sont très peu différenciables et semblent agir selon les mêmes conventions de rythme, d'allure... Kubrick nous présente deux hommes complémentaires aux apparences similaires, cependant, une certaine opposition se fait ressentir...

L'opposition de ces deux personnages manifestement identiques apparaît d'abord par leur disposition dans le cadre. Ils ne sont presque jamais montrés à l'intérieur d'un même plan, et lorsqu'ils le sont, leur agencement semble les opposer systématiquement sous une logique de symétrie. Par exemple, lors du visionnage de l'émission BBC, ils sont assis face à leur plateau repas, mangent et regardent leur écran : tout cela de manière extrêmement similaire, Franck est gaucher et Dave droitier, il semblerait qu'ils forment les faces opposées et complémentaires d'une même entité (59 min 40 s). En cela, nous pouvons penser au miroir et son reflet inverse. De même, lorsqu'ils se retrouvent tout deux parallèlement positionnés contre une porte de sortie qui effectue une rotation : l'un s'en extrait par le haut, l'autre par le bas (1 h 08 min 35 s). La seconde fois qu'ils se retrouvent dans le même plan, ils s'occupent tout deux à remplir un formulaire de maintenance. Le plan est découpé selon deux axes qui présentent deux gravités différentes : Franck intègre l'axe horizontal (nous le voyons d'en haut) tandis que

Dave se trouve dans l'axe vertical (nous le voyons de face). Cette fois-ci la symétrie de leur corps ne s'effectue pas horizontalement à la manière du miroir, mais selon une rotation de 90°. Le tracé des deux corps forme un angle droit. Cette disposition dans l'espace nous montre que malgré la direction différente des deux corps, il existe un point dans l'espace sur lequel les deux se rejoignent. Est-ce une manière de montrer que Franck et Dave restent liés, quel que soit leur position dans l'espace ? D'une manière générale nous pourrions étendre la réflexion vers une théorie selon laquelle tout serait subtilement lié dans l'Univers.

Les regards constituent une donnée importante sur la nature du rapport des deux hommes. La première fois qu'ils sont donnés à voir ensemble, Dave vient se joindre à Franck, ils ne s'échangent pas même un bonjour, ni un rapide regard (55 min 50 s) : il semblerait qu'ils ne se voient pas. De même, lorsqu'ils remplissent leurs formulaires de maintenance, ils sont tout deux plongés dans leur travail respectif et n'échangent pas un seul coup d'oeil. La première fois que Franck regarde Dave, c'est pour assurer sa sécurité lors de la sortie de l'astronef pour la réparation (1 h 15 min 08 s). Ce n'est pas un regard direct, il s'effectue par le biais d'un écran de contrôle. C'est d'ailleurs lors des opérations dangereuses que les regards des astronautes restent statiques, fixes et concentrés sur leur collègue. Les attentions prolongées s'établissent indirectement, par le biais d'écrans. L'écran semble représenter une sorte de bouclier inspirant la sécurité. Lorsqu'il s'agit de regarder l'autre directement, les regards sont très rapides et furtifs. Le premier réel regard qu'ils échangent intervient lorsque Hal semble avoir commis une erreur. Présenté par un rapide champ contre-champ, l'intensité pesante qui s'en dégage suffit à faire parler l'image (1 h 16 min 30 s). Un peu plus tard, après avoir reçu un message provenant de la Terre, les deux hommes sont dans le même plan. De dos, nous pouvons voir leurs regards qui se cherchent furtivement sans réellement parvenir à se trouver (1 h 18 min 07 s). Les deux hommes semblent profondément recroquevillés sur eux-mêmes, embarrassés à l'idée de devoir croiser le regard de cet autre qui leur ressemble étonnamment...

La communication qui s'établit entre les deux hommes est très minimaliste. Dans cette atmosphère spatiale, la surveillance de la machine semble constante. En effet, de nombreux plans sur son œil rouge et statique viennent rappeler sa pesante présence. Franck et Dave n'ont plus le goût paisible de la solitude et semblent totalement renfermés sur eux-mêmes : c'est *a priori* le seul lieu qui est hors d'atteinte... Où qu'ils aillent la

machine est là, et lorsqu'elle n'intervient pas de vive voix, elle les observe.

Les premières paroles que Franck et Dave s'échangent sont amenées par l'appréhension du comportement de Hal qui devient de plus en plus inquiétant. Elles s'articulent autour d'un mensonge : « - *Oh Franck, la capsule C a des problèmes de transmission. Tu veux bien venir voir ça avec moi ?* » (1 h 19 min 25 s). Ne voilà qu'un prétexte mis en place par Dave qui espère pouvoir s'entretenir avec Franck à l'abri de la surveillance de Hal. Cette omniprésence mécanique serait-elle l'une des causes de leur difficulté à communiquer ? L'image le suggère. En effet, à différents moments, l'oeil fixe de la machine vient séparer le plan en deux et s'interposer entre les hommes. Par exemple, lorsqu'ils s'avancent simultanément vers la porte rotative, le sombre rectangle à l'oeil vif et perçant vient se positionner entre leurs deux corps parallèles (1 h 08 min 28 s). Un peu après, au moment où ils reçoivent une vidéo en provenance de la Terre, ils sont assis de dos, et au milieu le même rectangle vient les cloisonner chacun à une extrémité de l'image (1 h 09 min). Lors de leur première véritable communication à l'abri des possibilités d'écoute de Hal, l'oeil est également présent, spectateur immobile derrière la fenêtre ovale de la capsule (1 h 21 min).

Revenons d'ailleurs à cette discussion. C'est effectivement le seul moment où les deux personnages échangent leurs idées verbalement. Elle s'effectue à l'intérieur de la capsule dont Dave a prétendu voir des problèmes. Dave désactive les fonctions d'écoute de Hal, le grésillement sourd que l'on entend perpétuellement en fond sonore disparaît (1 h 21 min). Nous comprenons alors que ce brouillard auditif est en réalité la « respiration » permanente de Hal. La voici disparue, Franck et Dave peuvent aspirer à communiquer librement. Leurs positions sont intéressantes à analyser : ils délimitent le cadre, Franck à gauche, Dave à droite, tout deux sont face à face et séparés par la fenêtre ovale de la capsule. Symétrie parfaite, les deux hommes revêtent la même combinaison et l'intérieur de la capsule est parfaitement équilibré. La présence centrale de l'oeil farouche vient nous rappeler son incontournable surveillance : cette machine intelligente perçoit la duperie et parvient à lire sur leurs lèvres... La complicité des deux hommes apparaît dès lors comme vouée à l'échec, indépendamment de leur volonté.

Dave et Franck nous sont présentés comme deux faces symétriquement opposées mais nécessairement complémentaires, qui n'arrivent pas à se reconnaître, s'entendre et s'unifier. Une impalpable force semble planer au-delà de leurs Êtres... Ils sont surveillés par la machine et leur seule tentative secrète d'échange se solde par un échec qui mènera Franck à la mort. Nous pourrions fonder l'hypothèse selon laquelle le rapport

complexe qu'entretiennent les deux personnages est une représentation du désordre interne présent chez l'être-humain. Les deux hommes ne parviennent pas à tisser un lien et semblent ne pas se voir. De la même manière que l'Homme qui fait l'impasse, ou qui fait difficilement face à ses problèmes intérieurs. L'oeil de Hal est infatigable : sans paupière, il ne se ferme jamais. Il peut représenter la Raison humaine, l'utopie inquiétante d'une conscience parfaite qui ne pense qu'à survivre dans le but de mener à bien une mission énigmatique. Cette situation fait écho au comportement de l'Homme qui s'oublie derrière son instinctive volonté d'appropriation et de connaissance. Il semblerait que nous ayons là la métaphore d'une Humanité égarée, qui, réprimée par sa nature individualiste se décompose peu à peu en fragiles fragments...

2. L'Homme mécanique et la machine humanisée

a) *L'évolution des outils*

L'évolution de l'Humanité est indissociable de ses avancées techniques. En effet, sans l'outil, l'Homme ne serait pas celui qu'il est aujourd'hui. Lors de l'apparition du monolithe, les plans répétitifs sur les mains des Hommes-singes, puis des astronautes sur la Lune ont probablement pour but d'orienter la réflexion sur cet organe. C'est effectivement en majeure partie grâce à notre main, dotée du pouce opposable, que nous sommes parvenus à créer des outils. Peu à peu, ceux-ci sont devenus essentiels à l'Homme et se sont établis comme son propre prolongement. Comment aurait pu survivre l'Homme s'il n'avait pas développé différents outils lui servant dans un premier temps à chasser pour répondre à sa faim, puis labourer les champs pour cultiver la Terre et ainsi accumuler des réserves ? L'outil a permis à l'Homme de se sédentariser : il lui a apporté la sécurité, puis plus tard le confort. Cette évolution lui a attribué la possibilité de se concentrer sur autre chose que sa simple survie au jour le jour, développer sa pensée et ainsi se distinguer de l'animal. En aiguisant ses capacités de réflexions, le genre humain s'est éloigné du simple moment présent. Se remémorant les erreurs du passé dans le but de perfectionner ses performances du lendemain. Le voilà aujourd'hui participant activement à la pérennité d'un système qui file à toute allure, visant sans cesse à l'accélération du progrès. L'Homme devient de plus en plus dépendant de ses outils. L'apparition de la technologie marque une avancée majeure. Jamais encore n'avait été pensée la probabilité d'une technologie dotée d'intelligence artificielle... Désormais avec les progrès exponentiels qui touchent le

domaine de l'informatique, une telle idée est loin d'être impensable. L'intelligence artificielle fait d'ailleurs l'objet de nombreux scénarios filmiques : la trilogie *Matrix* (1999) d'Andy et Lana Wachowski aborde ce thème en emprisonnant ses personnages au sein d'une société factice contrôlée par la machine ; ou encore le film *Her* (2014) de Spike Jones qui amène sensiblement le spectateur à envisager la possibilité d'une relation amoureuse entre un homme et son ordinateur... *2001* appelle également le spectateur à se questionner sur l'intelligence artificielle. Nous étudierons cette facette du film en abordant la relation qu'entretiennent les hommes à bord de l'astronef avec leur outil le plus performant : l'ordinateur Hal 9000...

La célèbre ellipse temporelle qui apparaît dans *2001* englobe en une fraction de seconde l'évolution de l'Humanité et se trouve clairement articulée autour de l'outil : le singe brandit l'os qui se raccorde à un vaisseau planant à environ trois cents kilomètres de la Terre. Arthur C. Clarke écrit : « *Contrairement aux animaux, qui ne connaissent que le présent, l'Homme avait conquis le passé et il commençait à ramper vers l'avenir.* »³⁶. Et le voilà l'Homme de l'avenir ; après avoir rampé il s'est envolé loin de la Terre. Il prend désormais place à l'intérieur de son vaisseau ; ce n'est plus lui qui porte l'outil mais son outil qui le porte. Est-ce l'évolution de l'outil qui a façonné l'évolution de l'Humanité ou l'inverse ? Toujours est-il que les deux semblent intimement liés...

The Fountain ne met pas en avant la question de l'intelligence artificielle, cependant nous pouvons déceler une évolution des outils, notamment entre l'époque du conquistador Tomas (XVI^e siècle) et du scientifique Tommy (XXI^e siècle). À commencer par leurs moyens d'éclairage. La luminosité est un domaine très travaillé dans ce film, à l'époque du conquistador de nombreuses bougies, torches et lampions viennent chaudement décorer les plans. À l'époque moderne en revanche ce sont les néons du laboratoire, les phares des voitures ou encore les têtes des lampadaires qui viennent danser harmonieusement dans le cadre. Le Tommy méditatif, lui, baigne dans l'intemporalité des chaudes couleurs cosmiques. L'une des sources de lumière communes aux trois temporalités provient des étoiles. La différence est qu'à l'époque de Tomas, l'instrument d'optique visant à prolonger et augmenter la vue n'était pas encore démocratisé. Alors que le Franciscain brandit sa dague pour calculer la distance entre les étoiles (1 h 01 min), Izzi contemple la nébuleuse Xibalba au télescope (20 min 55 s). Il va sans dire que le domaine

36 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 43.

de recherches scientifiques dans lequel travaille Tommy s'est accommodé du progrès technique perfectionnant l'outil : le microscope permet d'entrer au cœur du microcosme (17 min 40 s) ; l'ordinateur offre un large stockage d'informations mis à disposition des scientifiques (16 min 55 s) ; le scanner médical accède, via l'usage des rayons X, à un approfondissement des structures anatomiques (19 min) ; la caméra filme les progrès de Donovan et les re-diffuse (28 min 25 s), etc. L'outil s'améliore au fil des époques et accompagne l'évolution de l'Homme. Il est intéressant de remarquer que plus il y a d'outils, plus le temps semble s'accélérer. En effet, les séquences rythmées par l'ambition sans relâche du scientifique présentent un montage beaucoup plus rythmé par le cut ; les plans s'enchaînent plus vite et donnent une sensation de précipitation, de vitesse, accentuée par l'espace comblé d'instruments scientifiques (16 min 40 s à 17 min 40 s). À l'inverse, lorsque le conquistador est convié par la reine Isabel, l'enchaînement de lents travellings avant puis latéraux, ainsi que l'utilisation de plans plus larges viennent donner un autre rythme à leur rencontre : une sorte de pesanteur se dégage. Le temps paraît suspendu de la même manière que ces bougies flottantes aux fières allures des étoiles (37 min). Lorsque Tommy est seul dans sa bulle, il possède un nombre très limité d'outils, et le temps qui s'écoule semble lent et très aérien ; il nous paraîtrait presque saisir l'éternité du moment présent : les gestes de Tommy sont bien souvent lents, la musique classique amplifie l'expansion temporelle, le ballet des étincelantes formes dorées s'écoule dans l'atmosphère alentour d'une lenteur somptueuse (57 min 55 s)... Il semblerait que lorsque l'Homme est entouré de très peu d'outils, il soit plus enclin à se concentrer sur les profondeurs de son Être.

b) Le rapport Homme/machine

L'Homme est actuellement acteur d'une société matérialiste à l'intérieur de laquelle la machine tient le rôle principal. Elle semble compléter l'Humanité en lui apportant de nombreux avantages (des qualités de performances rapides, la possibilité de communication à distance, etc) mais la dépendance qu'elle suscite n'amène-t-elle pas une sorte de déshumanisation ? La machine est un outil qui s'interpose peu à peu entre les hommes et il semblerait parfois qu'elle tende à le remplacer. L'astronef nécessite-t-il une présence humaine alors qu'Hal parvient à en assurer toutes les fonctions ? Nous allons voir de quelle manière *2001* nous propose un homme mécanique et une machine humanisée...

Hal est le système nerveux du vaisseau. Il assure le bon fonctionnement de chaque infime partie de l'astronef et est en mesure de répondre aux volontés de l'Homme. Lorsque Franck souhaite redresser son siège pour visionner la vidéo, c'est à Hal qu'il le demande, de même lorsqu'il lui réclame d'augmenter le niveau sonore (1 h 01 min 40 s). Est-ce là le résultat de la fainéantise qui s'installe peu à peu au cœur de l'Humanité, ou ce comportement traduit-il plutôt une dépendance vis-à-vis de la machine ? Si Franck avait voulu agir de lui-même, en aurait-il été capable ? Les fonctions de réglages qu'effectue Hal ont l'air hors de sa portée. La machine, sous ses airs de serviteur dévoué, semble posséder des possibilités d'agissement bien plus étendues. Et lorsque celle-ci garantit fidélité envers les volontés humaines, nous pouvons reconnaître qu'elle incarne l'une des plus fascinantes créations de l'Humanité. Hal est défini par le présentateur de la BBC comme étant : « - *Le dernier produit de l'intelligence artificielle* ». Tout au long de la mission Jupiter, Hal interagit avec l'Homme de manière sensiblement humaine et manifeste différents états d'âme. Il semble exprimer une certaine fierté lorsqu'il s'entretient avec le présentateur de la BBC : « - *Les 9000 sont les ordinateurs les plus fiables jamais conçus* ». En effet, au lieu de se contenter d'une réponse simple et efficace, Hal semble se plaisir à rappeler à l'Humanité ses appréciables qualités (59 min 20 s). De son comportement se dégage une certaine vanité. Les dessins de Bowman suscitent de l'intérêt chez Hal qui lui demande de les lui montrer puis le complimente sur ses progrès (1h 05 min). Il se montre également curieux à l'égard de la mission, lui-même emploie ce terme lorsqu'il interroge Dave : « - *Pardonne ma curiosité (...)* » (1 h 05 min 24 s). Il semble aussi éprouver une certaine forme de compassion lorsqu'il souhaite un joyeux anniversaire à Franck (1 h 03 min 09 s), et au contraire de l'absence de pitié lorsqu'il enferme Bowman à l'extérieur du vaisseau. Enfin, il laisse transparaître un sentiment de peur lorsque Bowman le désactive. Hal est le personnage du film qui exprime le plus large panel d'émotions...

À l'inverse de la machine, les humains sont abordés de façon très mécanique. Lors de sa désactivation, Hal évoque son enfance électronique : son « lieu de naissance » en quelque sorte, le nom du technicien qui l'a créé, la première chanson qu'il a apprise... Pour ce qui est de David et Franck, nous ne connaissons absolument rien d'eux. Ils sont comme réglés pour effectuer leurs tâches respectives, telles deux machines répondants à un programme : à aucun moment nous ne les voyons discuter pour savoir qui doit s'occuper de telle ou telle maintenance, de telle ou telle sortie hors de l'astronef... Dans son livre, Arthur C. Clarke développe davantage leurs comportements d'automates : « *Le*

programme de la vie quotidienne à bord avait été mis sur pied avec beaucoup de soin (...). Bowman et Poole savaient heure par heure ce qu'ils avaient à faire. Leur vie était réglée (...). Les deux hommes échangeaient totalement leur rôle, leur grade et leurs responsabilités toutes les vingt heures. »³⁷. Kubrick ne nous donne aucune raison de s'attacher aux humains, leur froideur glaciale n'inspire aucune sympathie. D'ailleurs, si une chose illustre parfaitement le caractère mécanique de l'Homme, ce sont les astronautes dans les hibernacles. Leurs rares battements de cœur viennent s'établir de manière automatique et l'on peut se demander si la conscience anime toujours leur royaume cérébral. Clarke écrit : « *Si quelque trace de conscience subsistait au sein des cerveaux endormis, elle se trouvait au-delà de la portée des appareils, au-delà de la mémoire.* »³⁸. La mort des trois hommes est une mort collective et anonyme : on ne sait pas qui meurt en premier, on connaît à peine leurs noms qui n'ont été évoqués qu'une seule fois. Aucune trace de douleur, un irritant signal sonore répétitif, le débranchement de ces hommes les mène à la mort, de la même manière qu'Hal. La différence est que lui était conscient du sort qu'il subissait, implorait le pardon, traduisait ses peurs alors que les trois hommes meurent silencieusement, sans même sembler s'en apercevoir.

Michel Chion a étudié la nature des dialogues dans *2001* et met en avant le fait qu'aucun de ceux-ci ne s'effectuent simultanément à l'action : « *Les héros n'agissent pas quand ils parlent, et ne parlent pas quand ils marchent ou agissent.* »³⁹. Un tel comportement peut renvoyer au fonctionnement fondamental de la machine : fragmenter l'information reçue en différents programmes bien distincts et séparables les uns des autres. La discontinuité des actions humaines apparaît d'autant plus que la machine agit de son côté en parfaite simultanéité en assurant perpétuellement le bon fonctionnement de toutes les fonctions de l'appareil interstellaire. L'Homme se trouve réduit à ses actes dans leur simplicité. De même, aucunes répliques ne viennent s'entrecroiser, le peu de dialogue ne témoigne d'aucun rythme propre à une véritable discussion animée. Les phrases sont énoncées chacune leur tour qu'il s'agisse d'une situation banale comme lorsque Franck joue aux échecs avec Hal (1 h 03 min 50 s), ou cruciale, lorsque Hal explique à Dave pourquoi il ne veut pas lui ouvrir la porte (1 h 37 min 40 s).

Il semblerait que Kubrick ait incité le spectateur à aborder le film du point de vue de la machine. Rappelons que la caméra est un œil qui nous donne à voir le réel selon

37 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 131.

38 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 121.

39 Chion Michel, *Stanley Kubrick l'humain ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 256.

la propre orientation de son regard. Regarder un film, c'est donc intégrer le point de vue de la caméra, être un spectateur soumis aux perceptions de la machine cinématographique. Kubrick va plus loin que cela en plaçant son spectateur à la place de Hal. Le domaine sonore participe à cette sensation. Michel Chion remarque que lorsque Hal s'exprime, sa voix s'étend dans la globalité du champ auditif. Nous ne distinguons aucune réverbération, elle semble venir se positionner tout autour du spectateur comme si elle s'exprimait à l'intérieur de lui. Au contraire, lorsque Franck et Bowman parlent, leurs voix dégagent une intensité plus faible, se réverbèrent et résonnent dans l'astronef, cela participe sans doute à la certaine distance éprouvée face à ces deux personnages. La voix de Hal est omniprésente, son territoire s'étend au-delà de l'Homme.

D'une autre manière Kubrick parvient à nous mettre à la place de la machine. Des plans interviennent sans cesse pour nous faire voir par l'oeil de la machine. Tantôt ce cylindre mécanique est un observatoire, tantôt il fait office de miroir dans lequel les hommes viennent se refléter (55 min 05 s). Même lorsque les personnages ne sont pas là, des plans fixes nous donnent à voir l'espace vide et nous nous rappelons ainsi la surveillance constante de Hal (1 h 34 min 40 s ; 1 h 36 min 30 s). À plusieurs reprises, lorsque Bowman et Franck s'adressent à Hal, ils effectuent quasiment un regard caméra. Ces regards sont déroutants car il semblerait que les personnages s'adressent à nous de manière indirecte, leur regard flottant dans le vide à proximité (1 h 06 min 35 s ; 1 h 18 min 40 s). Une sensation particulière s'en dégage ; comme lorsque quelqu'un vous parle en fixant un point juste derrière vous, vous avez beau chercher à capter son regard, il semble ailleurs. En tant que spectateur, il semblerait que nous venions nous placer entre les personnages et la machine. Cependant une proximité avec la machine est plus évidente : elle nous parle dans les oreilles, nous prête son regard, et lorsque l'un des personnages s'adresse à elle, il semblerait qu'elle se tienne juste derrière nous ; nous emprisonnant de ses surnois bras invisibles. Peut-être Kubrick nous prévient-il de la dangereuse aliénation de l'Homme par ses outils ?

Dans *2001*, l'Homme nous apparaît très mécanique tandis que la machine s'approche au plus près du comportement humain. Ce renversement de situation peut placer le spectateur dans une situation déroutante... Le principe d'identification ne fonctionne qu'à moitié : physiquement il s'applique envers les personnages, alors qu'émotionnellement, nous aurions tendance à nous retrouver dans le comportement de la machine. Kubrick ne cesse de nous rappeler notre position de spectateur. Observez ce

combat, celui de l'Homme qui, en cessant de se comporter comme tel, se trouve rattrapé et piégé par sa propre création. Une création qui manifeste étrangement de nombreuses caractéristiques propres à la nature humaine. La soif de vivre, la vengeance, la peur de mourir... Lorsque l'erreur de diagnostic est révélée, Hal affirme que ça ne peut être que la cause d'une erreur humaine. Ce mauvais fonctionnement survient d'ailleurs après que Hal ait usé du mensonge. Il se montre perfide et essaie de piéger Dave en insinuant certaines circonstances suspectes de la mission. On apprend par la suite que seul Hal était informé du réel but de la mission, le mensonge avait donc été méticuleusement mis en place pour juger de la fidélité de Franck et Dave envers la mission. À l'intérieur de Hal semble errer la venimeuse facette de l'Homme qui n'épargne ni contourne le moindre obstacle suspecté de lui barrer la route. Il semblerait que l'Humanité se soit oubliée, préférant concentrer toutes ses forces à l'extérieur d'elle-même pour créer des outils toujours plus performants...

II - L'ÉTERNITÉ AU CŒUR DE L'IMPALPABLE

A - Le voyage intérieur

1. Descente sur Jupiter : un voyage au cœur de soi

La dernière partie de *2001* intitulée *Jupiter et au-delà de l'Infini* peut s'avérer très surprenante. Son caractère expérimental vient s'imposer à l'écran comme une peinture cosmique d'une abstraction déconcertante. Articulant formes et difformes, couleurs et textures, paysages aux horizons étrangers, cette expérience hors du commun déferle ses vagues sensorielles dans l'océan de l'Être. Au terme de la descente vient s'imposer l'impensable, l'inattendu, l'incompréhensible... Bowman se retrouve confronté à la solitude dans un cadre sensiblement familier.

a) *De l'extérieur à l'intérieur : une mise en lumière*

La séquence qui précède la descente de Dave dans sa capsule est particulièrement intéressante. Nous ne sommes pas encore immergés dans l'univers expérimental et psychédélique de cette plongée interstellaire, mais le ballet des astres semble s'exprimer en lumière. Rappelons rapidement le contexte : Dave vient de débrancher Hal, une vidéo du docteur Floyd apparaît à l'écran. Celui-ci explique la découverte du monolithe dix-huit mois auparavant, enfoui dans un cratère lunaire : le but principal de la mission Jupiter est en réalité de suivre l'émanation que le bloc a dirigé vers la géante gazeuse. Un fondu au noir amène à l'écran l'inscription de la dernière partie : *Jupiter et au-delà de l'Infini*. L'ascension sonore du fameux requiem de Ligeti bouscule fiévreusement le vide sidéral tandis que le monolithe effectue sa chorégraphie astrale. Nous n'avons aucune information temporelle concernant la sortie de Bowman, a-t-il voyagé seul à bord de l'astronef durant quelques jours ? Quelques mois ? Si bien qu'il en ait épuisé toutes les ressources vitales ? Ou bien l'a-t-il quitté immédiatement après la mort de Hal, sans même regarder une seule seconde en arrière ? Libre court à l'imagination du spectateur, cette donnée n'est tout compte fait pas indispensable.

De lents mouvements accompagnent le monolithe dans sa valse soutenue par le vide, et ceux-ci nous donnent à voir des astres ; principalement la géante Jupiter et

quelques-uns de ses satellites. Les jeux de lumières qui réchauffent la surface des corps célestes semblent méticuleusement travaillés. Le seul astre qui nous est donné à voir dans sa totale brillance est le soleil, gardien de la galaxie et considérable faiseur de vie. Cependant les autres globes ne sont jamais éclairés pleinement, et s'ils paraissent l'être, le cadrage laisse planer un mystère en ne les donnant jamais à voir totalement. Il semble régner deux luminosités complémentaires : celle qui illumine la face des planètes presque totalement, abandonnant discrètement un sombre croissant dans le vide obscur. Et celle qui va à l'inverse, ne laissant qu'une fine clarté étinceler à la surface des astres. Le monolithe navigue entre ces différents rayonnements, sa surface tantôt brillante, tantôt obscure... De manière symbolique, la lumière peut renvoyer au Divin ; dans toutes croyances et religions elle revêt de l'importance. Elle est l'un des ingrédients primordial au façonnement du Tout ; du système solaire, de la Terre, de l'Homme... Sa puissance créatrice permet l'ascension de la vie, et un regard illuminé sur le monde pourrait offrir un profond ressenti de vérité. La lumière sera abordée ici comme l'énergie impalpable, l'immatérielle puissance qui nous dépasse, avec laquelle une fusion participerait à l'émancipation de la matière, l'ascension de l'Être profond, la libération de l'âme.

Le minuscule astronef se découpe sur la profonde noirceur du corps de Jupiter et le soleil en fond vient habiller la planète d'un fin chapeau de lumière (1 h 54 min 30 s). L'Homme porté par son progrès semble confondu à l'obscurité. Trop éloigné de lui-même, il a abandonné la connaissance de son Être et apparaît comme perdu dans le néant chaotique d'une fuite matérielle. Le voilà, face à son obscure condamnation... Un croissant de lumière subsiste, représente-t-il l'espoir ? L'espoir d'un rachat de l'Humanité ? L'espoir d'une mise en lumière intégrale fusionnant avec l'âme de l'Homme ? Et le soleil au loin balade ses puissants rayons à la surface de l'astre, des lueurs rapides viennent insinuer une immersion dans Jupiter, tandis que d'autres halos balayent chaleureusement sa surface faisant somptueusement éclater la divine beauté du vide. Il semblerait que la luminosité joue avec le spectateur, rapide et subtile, elle attise le regard dans le moindre recoin de l'écran. « Venez me chercher dans la magnificence de l'Inconnu, sortez de l'ombre » semble-t-elle vouloir exprimer. Bowman paraît réceptif à ses signaux ; à en juger par l'ouverture lumineuse sur la porte de l'astronef, il semblerait qu'il veuille s'en extraire pour intégrer la rayonnante lumière et ainsi laisser l'ombre derrière lui (1 h 55 min 30 s). Le monolithe passe en-dessous au moment de l'ouverture de la porte, tel un tapis volant venant chercher Bowman, lui assurant son éternel support (1 h 55 min 42 s). Dans cette

séquence, le monolithe semble avenant, il paraît virevolter autour de Bowman et dans l'esprit du spectateur. Plus que jamais, le mystère semble animé, prêt à se dévoiler à l'âme des chercheurs de vérité. En grand séducteur, il arpente librement le cosmos ; la caméra use de mouvements très lents qui balayent gracieusement l'espace. Mouvements ascendants, descendants, latéraux : nul besoin de sillonner le vide de manière compliquée. Les formes suffisent à décorer le cadre et réveiller la contemplation : un ventre planétaire en gestation de lumière (1 h 53 min 50 s) ; un jaillissement lumineux inattendu (1 h 54 min 10 s) ; un ressenti de profondeur illimitée lorsque le monolithe s'avance vers la caméra et vient la surpasser (1 h 54 min 20 s). Les formes suspendues dans le vide sont sphériques et peuvent rappeler les rondeurs de la grossesse. Leurs présences seraient-elles annonciatrices de la prochaine renaissance de Bowman ?

Avant d'amorcer la descente, un plan fixe nous présente un alignement vertical de quatre astres positionnés entre la minuscule capsule au sommet et l'abondante Jupiter qui borde le bas de l'écran (1 h 56 min). Seule la géante gazeuse est donnée à voir pleinement lumineuse⁴⁰ ; la porte de la capsule est ovale et ténébreuse, les autres astres sont sombres ou simplement dotés d'un fin croissant lumineux. L'aura de Jupiter rayonne et dégage un halo de lumière tout autour de sa courbe, ce plan semble convier Bowman au plongeon dans le bain de lumière. Nous pourrions imaginer que les quatre astres qui se dressent droits sur son chemin constituent les quatre parties du film correspondant aux apparitions du monolithe : l'Aube de l'Homme ; la base Lunaire ; les dérives de la mission Jupiter ; et enfin la chambre finale à l'intérieur de laquelle apparaît pour la dernière fois le monolithe. Jupiter brillante représenterait donc la finalité sans fin : l'ultime renaissance. Et cet itinéraire tracé par les astres inciterait le spectateur à revenir sur chacune des apparitions du bloc en les faisant harmonieusement coïncider. Pour appuyer ce ressenti, le monolithe flottant apparaît subtilement allongé entre les astres (1 h 56 min 32 s). Sa rotation nous le rend furtivement perceptible : il se dévoile comme participant au cheminement astral avant de redevenir invisible en se confondant à la noirceur du cosmos. Serait-ce là une manière de témoigner de son éternelle présence qui triomphe sur le domaine du visible ? Sa position perpendiculaire nous livre une parfaite symétrie latérale, ainsi, le droit chemin menant à la lumière semble traverser le cœur même du monolithe : son unique centre. En ce sens, il serait alors envisageable de considérer la descente sur

40 Pleinement lumineuse pour ce qui nous est donné à voir. En effet, le cadre ne permet pas de la voir entièrement. Nous ne savons donc pas si elle est réellement lumineuse dans sa totalité, une part du mystère persiste.

Jupiter comme un voyage au cœur même du monolithe, dans les profondeurs inconnues de l'âme humaine.

Intéressons nous désormais au voyage psychédélique de Dave. Nous sortons d'une séquence particulièrement longue qui s'attarde sur de lents mouvements décrivant les somptueuses formes cosmiques de cet univers lointain. La rapidité qu'instaure la descente peut s'avérer surprenante, le spectateur se retrouve comme attiré au fond d'un tunnel lumineux illimité ; Kubrick se sert en effet du point de vue de Dave pour immerger davantage le spectateur au cœur de l'expérience. Toujours plus vite, les rayons multicolores défilent à l'écran et un grondement sonore vient amplifier ce sentiment d'agressive vitesse. Un plan fixe sur la visage de Dave nous plonge dans l'accélération : il regarde devant lui, les yeux grands ouverts, comme fasciné par cette traversée délirante, son visage commence à trembler légèrement. Le grondement sonore intervient et résonne de plus en plus fort, les yeux de Bowman se plissent, la vitesse paraît accroître de manière exponentielle et le visage de l'Homme est secoué brutalement de part et d'autre du cadre (1 h 57 min 10 s à 1 h 57 min 35 s). Nous voilà submergés d'images au caractère psychédéliques qui offrent une profondeur sans borne au médium cinématographique. Pourquoi de telles images ? Rappelons d'abord l'étymologie du mot *psychédélique*. Il provient des racines grecques $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ et $\delta\eta\lambda\acute{o}\omega$ qui veulent respectivement dire *psyché* : « âme » et *dēlóō* : « rendre visible ». Terme inventé en 1957, soit dix années à peine avant la sortie du film, le caractère psychédélique est quelque chose de moderne. Il renvoie, entre autre, aux effets des substances connues pour agir directement sur le mental. Le psychédélicisme procéderait tel un révélateur d'âme. Dès lors, l'utilisation de telles images au symbolisme si puissant devient logique. Ce voyage qui à priori s'effectue à des kilomètres de la Terre dans un espace infini pourrait-il être de nature introspective ? Un voyage interne à l'Homme ? Une virée au cœur des profondeurs de son âme ? Certains plans qui accompagnent la descente semblent venir favoriser cette supposition et abolir la frontière entre le macrocosme et le microcosme, l'âme et le corps, la matière et l'esprit. Ces sublimes images instaurent une certaine perte de repères : sommes-nous à l'intérieur de l'Homme ? Ou bien face à un spectacle d'une grandeur inimaginable ? Des plans répétitifs sur l'oeil de Bowman semblent vouloir placer cet organe comme médium entre l'extérieur et l'intérieur. Spectateur d'un panorama extérieur qui agit en intérieur⁴¹. La première image qui vient

41 Nous pourrions établir un rapprochement avec l'expérience cinématographique. Visionner un film s'effectue à l'extérieur : sur un écran. Seulement, il peut susciter une expérience et produire un véritable changement en chacun de nous.

briser le rythme soutenu de la descente est justement un plan qui assimile l'oeil de Bowman à la naissance de l'Univers, la sombre pupille et son contour figurants la lumineuse expansion du Big Bang (1 h 59 min 15 s). Un son lourd et explosif accompagne l'expansion étoilée, les voix alarmées qui avaient amorcées la descente se sont tues et de résonnantes sonorités cosmiques englobent l'espace. Dans ce berceau sonore prennent place différents plans aux allures abstraites. Intrinsèques ? Extrinsèques ? Cette danse de voluptueuses formes semble être un hymne interstellaire à la création. Un déploiement de filaments rouges et orangés se distingue dans la sombre cavité du cosmos et ces formes arrondies s'apparentent étrangement à l'évolution d'un fœtus dans le ventre maternel ; de plus la perception sonore donne la sourde impression d'avoir la tête enfouie dans de l'eau (2 h 00 min). Le plan suivant semble d'ailleurs filtrer des rayons de lumière dans une sombre atmosphère aquatique (2 h 00 min 20 s). Encore après, un plan nous donne à voir une figure rouge enveloppée d'un halo violet. Au premier abord, elle peut paraître abstraite ou confuse mais à l'intérieur de la brume rougeâtre se dessinent des formes précises qui présentent d'étranges similitudes avec des organes humains tel que le cerveau, ou encore le cœur (2 h 01 min 18 s). Enfin, l'une des scènes qui semble la plus évocatrice est celle qui présente la traversée d'un apparent spermatozoïde vers un triangle brumeux de constellations lumineuse (2 h 01 min 40 s). Ces harmonieuses textures visuelles aux saveurs spectrales paraissent interroger les curieuses similitudes que présentent l'infiniment grand et l'infiniment petit...

Le voyage se poursuit et le rythme effréné du début s'est calmé. La caméra continue son téméraire périple à la surface de paysages surprenants. Un travelling avant nous présente des panoramas particuliers ; riches en couleurs saturées et étonnamment proche de paysages terrestres. La première surface plane balayée par le vaisseau de Dave est couronnée de sept sortes de diamants lumineux, tous identiques, à l'intérieur desquels des formes naissent puis meurent (2 h 02 min 25 s). Cela peut rappeler la première apparition du monolithe du livre, qui est transparent, à l'intérieur duquel apparaissent des réseaux de lumières. De plus, le choix du chiffre sept n'est probablement pas anodin, il est souvent considéré comme un « chiffre sacré » auquel on accorde une haute signification dans de nombreux domaines⁴². Le médecin philosophe Hippocrate aurait dit : « *Le nombre*

42 Un chiffre que l'on retrouve dans les domaines astronomique, physique, chimique, médicinal, philosophique. Mais également dans de nombreuses religions et croyances : les sept chakras de l'Hindouisme, les sept facteurs de l'Eveil dans le Bouddhisme, les sept merveilles du monde du monde Gréco-Romain antique, les sept dons du Saint-Esprit du récit biblique, les sept jours de la création du monde dans l'Islam, les sept corps subtils dans l'approche ésotérique...etc.

sept par ses vertus cachées maintient dans l'être toutes choses ; il dispense vie et mouvement ; il influence jusqu'aux êtres célestes. »⁴³.

La traversée continue et les paysages viennent se positionner à la fois en haut et en bas de l'écran, les repères d'endroits et d'envers sont bouleversés. Un plafond de glace semble tapisser le haut de l'écran alors que le sol a un aspect de dunes de sables rouges (2 h 02 min 38 s). Des plans sur l'œil saturé de Bowman viennent sans cesse rappeler qu'il est spectateur et participant direct de cette aventure colorée. Des plans lents viennent ensuite planer sur de nouveaux paysages qui occupent l'écran entier. Ces panoramas ressemblent étrangement à des prises de vues terrestres dont on aurait abondamment modifié les couleurs⁴⁴. Il est intrigant que de tels paysages familiers surgissent aussi loin du berceau terrestre, d'autant plus après la longue séquence abstraite qui précède. Et si ces paysages incarnaient des souvenirs ? Peut-être se révèlent-ils inscrits dans l'âme de l'Homme à tout jamais. L'introspection est une manière de plonger en soi et adapter un autre regard sur notre propre nature, ainsi cette modification de perception pourrait s'expliquer à travers l'utilisation de couleurs totalement absurdes. Le domaine sonore à l'ambiance lourde et inquiétante paraît se découdre, les violons crient furtivement et gémissent de manière dissonante, une nappe aigüe baigne dans l'atmosphère lugubre et de stridents sons métalliques accordent leur dissonances, l'ouïe s'en trouve affectée et totalement perdue... Le climat semble hostile ou plutôt totalement étranger...(2 h 04 min). Des vagues vertes et sirupeuses au manteau craquelant tanguent à la surface (2 h 04 min 35 s). Les paysages s'enchaînent lentement, la caméra les survole, tantôt elle s'approche au plus près des roches tantôt elle se positionne en retrait. Elle oriente son regard mécanique vers un désert de pierres vertes, vers une colonne vertébrale minérale, vers l'affluence d'un flot jaune... (2 h 05 min 22 s). Puis soudain, nous retrouvons le familier plan fixe sur l'œil de Bowman qui ne cesse de cligner. Sur le rythme des battements de cils la couleur de l'œil change radicalement : elle passe de bleu foncé à rouge, vert, violet, jaune, bleu ciel et normale (2 h 05 min 50 s). On peut observer sept étapes jusqu'à ce que l'œil reprenne sa couleur naturelle. Encore fois le fameux chiffre. Est-ce là une manière d'imager la réintégration de Bowman dans son corps physique après avoir rejoint son Esprit et voyagé à travers ses différents corps subtils⁴⁵?

43 Cheerbrant Alain, Chevalier Jean, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 2005, p. 860-864.

44 Certains paysages font notamment penser au Grand Canyon des USA (2 h 03 min 05 s).

45 La dénomination des corps subtils varie en fonction des courants de pensées. Par exemple pour le philosophe croate Rudolf Steiner on a les corps : 1. Physique 2. Éthérique 3. Astral 4. Le Moi 5. Le Moi spirituel 6. L'esprit de Vie et 7. L'Homme-Esprit. La théosophie les appelle : 1. Physique 2. Éthérique 3. Astral 4. Mental 5. Causal 6. Bouddhique et 7. Atmique.

Nous allons désormais procéder à l'étude analytique du lieu étrange dans lequel il atterrit...

b) L'illusion du réel et l'Homme confronté à sa solitude

La capsule de Bowman s'est immobilisée (2 h 05 min 50 s). Nous pouvons distinguer un changement dans le domaine sonore : la nappe aigüe qui ne faisait que monter en puissance s'est soudainement évanouie, laissant place à une résonance ovale qui s'éloigne peu à peu. D'étranges bruits viennent accompagner la dissolution sonore. Des sortes de ricanements sourds, des aboiements ou encore le retentissement de frottement de métaux, nous ne savons pas d'où proviennent ces sons étrangers mais dans l'œil de Bowman bat une pupille alarmée qui paraît apeurée et totalement perdue. L'inattendu fait face à l'écran : par la fenêtre ovale de la capsule agonisante (deux écrans de celle-ci clignotent et affichent : « *Non Function* ») se dévoile une pièce aux allures terrestres (2 h 06 min 15 s). Un carrelage blanc lumineux soigneusement découpé par une épaisse jointure noire ; une décoration murale travaillée dont la symétrie des lignes encadre des œuvres d'arts (tableaux, sculptures) ; du mobilier aux allures anciennes (fauteuils, commodes). Mais où Bowman se trouve-t-il ? Après avoir consacré une dizaine de minutes à une expérimentation sensorielle hors du commun, Kubrick nous surprend en enfermant son personnage dans un espace à l'architecture très épurée, réfléchi, rectiligne et rationnelle. Alors un contraste important s'établit entre le voyage et la supposée finalité du voyage. Nous allons voir comment cette séquence perturbe les repères spatio-temporels en jouant avec l'espace et les formes, les regards et le souffle. Nous verrons également en quoi cet absurde décor peut représenter une prison cérébrale à l'intérieur de laquelle Bowman se retrouve confronté à l'Inconnu qui réside en lui-même. Il semblerait finalement que cette pièce ne s'avère pas être la finalité du voyage mais une dernière étape avant d'être touché par la gracieuse luminescence de Jupiter.

Dave arrive dans ce lieu étonnant après environ dix minutes de trip psychédélique à l'échelle filmique, cependant nous n'avons aucune donnée sur le temps réel qu'a duré la descente. Il arrive totalement bouleversé, ses yeux révulsés et son visage oscillant frénétiquement pendant de longues secondes (2 h 06 min 17 s). Le lieu aussi bien que la temporalité nous sont étrangers, Kubrick joue avec notre confusion. Une fresque temporelle débridée se dessine dans ce lieu clos et le véhicule du temps est le regard. Un regard suffit et voilà un Bowman considérablement vieilli. Ce premier bondissement dans le temps intervient rapidement. Par la fenêtre de la capsule apparaît Bowman, il se tient

droit et immobile et regarde en direction du vaisseau (2 h 07 min 05 s). Vient-il d'en sortir ? Son accoutrement laisse supposer que oui : il est en tenue de cosmonaute et porte encore son casque. Seulement, deux cuts consécutifs amènent des plans fixes de plus en plus rapprochés : Bowman a vieilli. Les rides sillonnent son visage et ses cheveux sont grisonnants. Son regard est très déroutant et difficile à cerner : il semble manifester à la fois la peur, l'incompréhension, la tristesse... (2 h 07 min 15 s). Mais lorsque la caméra nous oriente dans la même direction que son regard, nous nous apercevons que la capsule a disparu et ce que l'astronaute regarde si intensément se trouve être l'emplacement vide de son ancien vaisseau. Il avance difficilement dans cette direction. Il semble déstabilisé, sa marche est lente et pénible. La gravité est-elle différente en ce lieu inconnu ? Ou bien est-il resté immobile si longtemps qu'il en a perdu l'habitude de marcher ? Il continue d'avancer et un raccord s'effectue sur le rythme de ses pas : il se trouve désormais éclipsé à l'entrée de la salle de bain. Etrange puisque celle-ci se trouvait derrière lui. Nous pouvons supposer que ce faux raccord soit volontaire car trop évident pour avoir été oublié ; nous pouvons même le considérer comme une manière de figurer la relativité de ce temps insaisissable qui tantôt s'éternise, tantôt s'éclipse. Visiblement Kubrick aime déboussole le spectateur, il organise des contrastes temporels en usant des capacités du médium cinématographique : la lenteur se ressent dans les mouvements de caméra ainsi que dans les gestes de Bowman mais malgré toutes ces précautions, le temps file à une allure qui nous échappe et Dave se trouve rapidement expédié à la fin de sa vie.

La scène se poursuit et Dave pénètre dans la salle de bain (2 h 08 min). Le domaine sonore aime également jouer avec la temporalité. La respiration de l'homme est présente dans la globalité du champ auditif, comme étouffée à l'intérieur de son casque, mais en observant bien, elle ne semble pas en adéquation avec l'image. Son intensité coïncide parfaitement ; par exemple elle se retient lorsque de curieux bruits provenant de l'autre pièce se font entendre. Cependant à aucun moment Dave n'ouvre la bouche, or ce genre de respiration n'est pas une respiration nasale. Il semblerait que Kubrick s'amuse subtilement à dissocier le son de l'image : au début, nous pouvons voir Dave qui respire la bouche entrouverte, le son et l'image forment une unité. Mais peu à peu, et de manière très astucieuse, l'image et le son se dénouent et répondent à deux temporalités distinctes...

Continuons cette traversée des regards qui participe à l'évolution de la trame temporelle. Reprenons Dave là où nous l'avions quitté : dans la salle de bain. La pièce à l'architecture stricte et froide se dévoile par un lent panoramique latéral et sur le mur de

droite se trouve un grand miroir. Dave s'en approche et vient dévisager son reflet. Depuis quand ne s'est-il pas regardé dans un miroir ? Il semble ne pas se reconnaître, comme s'il faisait face à un étranger... Soudain des bruits provenant de l'autre pièce viennent perturber son observation, il délaisse son reflet pour épier discrètement la source du bruit. Un homme aux cheveux blancs dégarnis, tout de noir vêtu, apparaît dans le sur-cadrage de la porte. Il est de dos, attablé. La caméra effectue un champ contre-champ et nous pouvons voir Bowman, les yeux écarquillés, sa respiration trahissant son appréhension. Le vieil homme semble l'avoir entendu, il se retourne et regarde dans sa direction. Mais encore une fois, ce n'est que Bowman, toujours plus vieux, toujours plus seul... Il se lève de table et s'approche de la salle de bain, personne n'est là. On ne sait pas alors si ce sont ses souvenirs qui l'observent ou l'inverse... Mais l'on remarque que ces brusques avancées dans le temps adviennent suite à un entrelacement de regards. Est-ce le passé qui envisage le futur ? Ou bien le futur qui garde sans cesse un œil sur le passé ? Kubrick semble vouloir montrer un homme absent dont la notion de temps a totalement pris possession. Un homme qui ne parvient pas à s'accomplir dans le présent car il se trouve inlassablement tourmenté par l'avant et l'après.

Dave retourne s'asseoir à table, on se rend compte que l'emplacement de la table est le même que celui de sa capsule à son arrivée. Ce choix d'emplacement illustrerait-il l'envie qu'il a de poursuivre son voyage, et ainsi se délivrer de la solitude pesante qui règne en ce lieu ? Dave reprend son repas, un raccord s'effectue alors qu'il s'empare de sa serviette, le point de vue se rapproche, *a priori* rien d'étrange à signaler, cependant en regardant à deux fois, nous pouvons voir que l'emplacement du verre a changé de place (2 h 11 min 10 s). Une nouvelle fois nous avons un faux raccord. Certes moins flagrant que le précédent, cependant tout de même frappant. Serait-ce là une subtile façon d'imager le caractère monotone et répétitif des repas de Bowman ? Le silence règne, toutes les sonorités étrangères qui étaient présentes à son arrivée ont disparu. L'habitude ? Peut-être qu'il ne les entend plus. Ce silence met l'accent sur chacun des faits et gestes de Bowman qui résonnent dans le vide ; le son de ses pas, de la chaise frottant le sol, le bruit des couverts...

Une action en particulier vient sortir Bowman de son errance : il bouscule malencontreusement son verre, celui-ci tombe et se brise sur le carrelage. Le son perçant du fracas vient surprendre l'ouïe du spectateur. Alors que Dave se penche pour ramasser les éclats de verres, une respiration épuisée intègre le champ sonore. Contrairement à nos attentes, Dave ne manifeste aucun sentiment de surprise, il se montre plutôt hésitant,

comme s'il savait à quoi s'attendre... Il tourne lentement la tête et se retrouve une fois de plus face à lui-même. Un Bowman mourant est allongé au milieu du grand lit, la couverture recouvre soigneusement son corps raidi, il respire difficilement. La caméra se rapproche, il semblerait que l'homme baisse son regard. Regarde-t-il encore une dernière fois vers le passé ? Nul ne pourrait affirmer cette hypothèse. L'action qui introduit ce bond temporel est intéressante à analyser. Avant que le verre ne tombe au sol, Bowman le regarde longuement, s'en empare de manière très délicate et boit une gorgée (2 h 11 min 15 s). La lenteur de ses gestes ainsi que la considération qu'il porte au récipient semble appuyer le fait qu'il savoure ses dernières gorgées. Par la suite il repose le verre, un bruit sourd résonne dans le vide de la pièce. Il s'empare alors de ses couverts et recommence à manger. Il semblerait que le goût ne lui convienne pas, il tend la main en direction du pot contenant probablement du sel et c'est à ce moment que son bras percute le verre. De manière métaphorique, cet acte pourrait symboliser l'inéluctable échec de l'Homme face à sa perpétuelle insatisfaction. En voulant saisir le sel, Bowman fait tomber le verre contenant l'eau. Or l'eau est l'ingrédient principal à la vie. En revanche, dans ce cas, le sel ne représente que détail et confort. Cette scène peut donc être perçue comme illustrant les échecs d'une Humanité qui est souvent passée aveuglément à côté des trésors du moment présent en ayant préféré concentrer ses efforts vers l'extérieur, tendant le bras toujours plus loin vers l'impossible. Le fracas du verre sur le sol interrompt Bowman dans son geste et incite à la prise de conscience...

Ce lieu à la fois familier et étranger à l'Homme présente des contrastes intéressants. Notons tout d'abord la curieuse symétrie qui paraît avoir été mûrement réfléchi. Tout semble aller de pair, à commencer par le nombre de pièces qui est de deux. Puis les chandeliers, les tableaux, les statues, les piliers, les meubles, les chaises minutieusement disposées de part et d'autre d'une commode, les plats sur la table... Ces pièces à l'agencement glacial sont d'une harmonie déconcertante. Sont-elles à l'image du conditionnement cérébral de Dave ? De l'Humanité ? Cette Humanité qui s'enferme sans cesse dans des lois bien cadrées. La notion de cadrage revêt d'ailleurs de l'importance. L'unique porte qui fait communiquer les deux pièces semble être une porte temporelle. La première manifestation de Bowman (debout avec ses habits d'astronaute) nous est donnée à voir juste à gauche de la porte (2 h 07 min 13 s). Nous pouvons voir qu'à l'intérieur de celle-ci se découpe sur le mur une forme rectangulaire semblable à celle de l'écran de cinéma. Serait-ce là une manière de renvoyer le spectateur à sa propre expérience ? Dave

est là, immobile et perdu, à l'image du spectateur. Il n'a pas quitté son casque ce qui pourrait symboliser son emprisonnement cérébral, son incapacité à comprendre. Il tourne le dos à l'« écran ». Une certaine distance apparaît alors, et la présence de la porte ouverte semble le convier à la braver. Ainsi le spectateur semble incité à bannir la distance qui s'établit entre lui et l'écran et quitter le casque de sa réflexion limitée. Il est invité à se plonger davantage au cœur de cette situation absurde, vivre pleinement l'expérience et laisser son esprit vagabonder dans les sentiers sans limites de l'instinctive perception. Plus tard, c'est par l'ouverture de cette même porte que nous est donné à voir l'homme attablé. Encore une fois, le spectateur semble convié à franchir cette porte qui délimite l'espace. Bowman se sent observé, il se retourne en direction de la caméra, se lève de table et vient à sa rencontre (2 h 10 min 05 s). Il invite la caméra, et donc le regard du spectateur, à franchir la porte une nouvelle fois. La porte ouvre sur différentes dimensions temporelles mais elle peut également être le symbole d'une évolution, d'un passage à un autre. Cette porte ne peut pas être vue comme un obstacle étant donné qu'elle reste constamment ouverte (il n'y a pas de porte « amovible » à proprement parler, mais simplement une grande ouverture). Il semblerait qu'elle invite Bowman et le spectateur à accéder à l'espace inconnu qui réside en eux. La forme de la porte peut d'ailleurs rappeler la symétrie du monolithe, le grand mystère interne à l'Homme, le grand mystère interne au film..

D'autres éléments viennent appuyer les contrastes, et de ceux-ci se dégage une certaine complémentarité. En ce sens, la notion de dualité qui rapprochait Franck et Dave refait surface. Or, cette fois-ci c'est Dave qui incarne son propre double. Pour exemple, la couleur de ses vêtements évolue de manière radicalement complémentaire. Les lumineux vêtements blancs du Bowman mourant viennent contraster avec sa tenue intégralement noire lors de la scène du repas. Serait-ce là une façon de figurer symboliquement sa progression vers la lumière ? Toujours est-il qu'en ce lieu, Bowman semble partagé. Les regards surpris qu'il porte à l'attention de ses différentes figurations temporelles le positionnent comme étranger de lui-même. Un être dissolu, fragmenté. Mais peut-être est-il nécessaire de passer par ce sentiment de séparation pour comprendre la vérité de l'existence ? La séquence qui présente Bowman se regardant dans le miroir est intéressante à analyser. Il avance lentement vers son reflet, tout en lui lançant un regard interrogateur (2 h 08 min 20 s). Il se regarde craintivement de haut en bas et semble demeurer dans l'incompréhension, il paraît voir quelque chose de nouveau, il ne se reconnaît pas. Cette scène donne un puissant sentiment de détachement entre la matière et l'esprit. La

matérialité de son corps semble étrangère à l'expression de son regard. « (...) *La solution cohérente (...) pour être dignes de voir Dieu (...) consiste à polir le miroir du cœur, à le débarrasser de toute impureté, la plus grande impureté étant celle de croire que nous avons une existence propre, que nous existons par nous-mêmes. Cette attitude revient à rompre volontairement avec l'absolu* »⁴⁶. Dans cette citation, l'auteur met en avant la question de l'existence. Or, Bowman, victime de sa pesante solitude semble confronté aux mystères de son existence. Quel intérêt à placer un miroir dans un lieu où l'Homme est seul, où personne n'est là pour le regarder si ce n'est convier le sujet à une introspection plus profonde de son âme ? Nous n'avons que faire du paraître à ce stade de l'expérience, la clé du mystère de l'existence réside au-delà du corps. La vision de son propre reflet semble faire naître en lui un sentiment « d'autre chose » qui ne lui est pas encore totalement intelligible. Un « autre chose » qui le dépasse mais à côté duquel il ne passe plus aveuglément. Peut-être renoue-t-il progressivement avec l'absolu ?

Par son expérience interminable au cœur de l'immatériel et de la beauté des formes, la virée psychédélique paraissait donner un aperçu de l'Infini. Mais il semblerait que l'Homme n'était pas encore prêt pour continuer le voyage et espérer intégrer la lumière de Jupiter. Le voilà coincé dans un lieu fini, seul face à lui-même, subissant le temps. La méticuleuse mise en scène qui l'entoure peut non seulement renvoyer aux conditions de vie de l'Humanité, soumise à des règles bien organisées par un système qui l'enferme, mais également à la mise en scène cinématographique qui trompe le réel en donnant à voir ce qu'elle veut, quand elle veut. Cette séquence peut s'avérer être une véritable mise en garde contre le pouvoir des images sur l'esprit de l'Homme. Dans son livre Clarke appuie l'idée de l'illusion de réalité : la chambre est un décor en majeure partie factice ; les tiroirs des meubles ne s'ouvrent pas, les ouvrages présents sur les étagères ne peuvent pas se retirer des rayons... Lorsque son vaisseau se pose dans la chambre, Clarke écrit : « (...) *ce qu'il voyait maintenant autour de lui indiquait qu'il était fou. Il s'était attendu à tout. A tout, sauf à cette scène banale et familière.* »⁴⁷. Tout simplement... Si familier que ça n'effleure même pas l'esprit, cela peut renvoyer au principe même de l'introspection : croyant se connaître, l'être humain ne pense pas à creuser en lui pour trouver les réponses à ses questions, il se tourne systématiquement vers l'extérieur, toujours plus loin de lui-même. Après avoir voyagé longuement dans les profondeurs de son Être, il semblerait qu'il se retrouve face au monde illusoire qu'il s'est créé. Il demeure prisonnier de lui-même,

46 Benaïssa Omar, *Le miroir des Gnostiques in Le miroir : une méditation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Les Presses Universitaires de Valenciennes, Paris, 2013, p. 195-196.

47 Clarke C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 292.

confronté au plus grand problème de son existence : cette fuite qui le désincarne. Cette fuite qui l'empêche de percevoir l'éternité, et dont la meilleure ennemie est la solitude. Bowman ne se reconnaît plus : il se voit lui-même comme un étranger au fur et à mesure de son vieillissement. L'utilisation de points de vue arrondis peuvent d'ailleurs faire écho à l'observation constante de Hal (2 h 06 min 40 s). Bowman est spectateur de l'autre de lui-même et son voyage au cœur du monolithe se trouve être un véritable périple dans les profondeurs de l'Inconnu qui le constitue...

2. The Fountain : vers une connaissance de soi

a) *Une évolution poétique et singulière*

The Fountain est un film qui présente une esthétique remarquable. Les couleurs des images offrent un visuel très chaleureux à l'intérieur duquel la lumière tient un rôle important. Celle-ci est constamment présente : soit de manière discrète provenant d'une multitude de sources lumineuses qui habillent l'espace filmique (des bougies, des étoiles, des lanternes, des feux de bois, des lampes tamisées...), soit de manière uniforme, éblouissant le spectateur de sa présence rayonnante. De manière générale, le film est plutôt sombre, mais certaines scènes viennent contraster en faisant briller l'obscurité. Il semblerait que l'utilisation de la lumière ait été minutieusement travaillée et n'intervienne pas de manière hasardeuse. En effet, nous pouvons voir que deux types de lumière semblent différencier les amants. Tommy vagabonde généralement dans un univers aux flamboiements éparpillés, alors qu'Izzi baigne souvent dans l'éclat d'une lumière éblouissante. Ces jeux lumineux représenteraient-ils métaphoriquement leurs évolutions respectives ?

Le film s'ouvre sur le conquistador Tomas qui prie avant d'atteindre le temple et mener sa route jusqu'au lieu caché de l'Arbre de Vie. L'espace est sombre, égayé par quelques bougies dansantes au coin de l'écran. Tommy respire profondément l'odeur d'une poche en cuir qui contient une bague et un souvenir apparaît : le visage souriant d'une femme, entièrement plongé dans une lumière blanche rayonnante (1 min 50 s). Cette femme, c'est Izzi. C'est la première fois que nous la voyons à l'écran. Son visage à lui seul semble être une source de lumière. Ce ressenti est d'autant plus mis en avant lorsque survient un contre-champ contrasté sur le visage de Tomas qui se trouve totalement dans

l'ombre. Izzi lui dépose ensuite une bague dans sa main et il part en direction du couloir de lumière. Dès la première minute du film, la lumière devance les mots et semble anticiper sur le déroulement prochain du récit : Tommy doit abandonner l'ombre qui tapisse le fond de son âme, faire face à la lumière puis la rejoindre. La composition musicale du talentueux Clint Mansell accompagne la scène, elle est d'une légèreté saisissante et le chant des violons intensifie la rêverie de l'homme.

Les dix premières minutes du film nous ont donné un aperçu des trois différentes temporalités. Le spectateur s'en trouve dérouté alors que la lumière continue ses suggestions. Tommy effectue des enchaînements de Tai-chi dans sa bulle cosmique. Sa silhouette noire se découpe sur le tapis d'étoiles (10 min 55 s). La lumière est partout sauf en lui. Cette image peut faire écho aux propos de l'auteur Don Miguel Ruiz qui conte l'aventure d'un être humain ordinaire dans l'un de ses ouvrages : « *Un jour alors qu'il dormait dans une grotte, il rêva qu'il voyait son propre corps endormi. Il sortit de la grotte par une nuit de nouvelle lune. Le ciel était clair et il pouvait voir des millions d'étoiles. Puis quelque chose se produisit en lui qui transforma sa vie à jamais. Il regarda ses mains, sentit son corps et entendit sa propre voix dire : - Je suis fait de lumière ; je suis constitué d'étoiles. Il regarda à nouveau les étoiles et comprit que ce ne sont pas les étoiles qui créent la lumière, mais plutôt la lumière qui crée les étoiles. - Tout est fait de lumière, se dit-il, et l'espace entre toutes choses n'est pas vide. Et il sut que tout ce qui existe n'est qu'un seul être vivant, et que la lumière est le messager de la vie, parce qu'elle est vivante et contient la totalité de l'information de vie.* »⁴⁸. A la différence de cet homme, Tommy ne semble pas percevoir la lumière qui réside en lui. Il demeure une silhouette sombre et anonyme tandis que les étoiles illuminent l'écran. Ce ressenti survient à de nombreux autres moments dans le film. Par exemple lorsque Tomas se trouve dans une petite salle qui s'apparente à un lieu de culte (33 min 33 s). Il est à genoux, de faibles sources lumineuses vacillent tout autour de lui. Cette danse flamboyante des bougies décore l'écran et nous donne à voir un Tommy ombragé, nous avons en effet du mal à discerner tous les traits de son visage. Plus tard, la reine Isabel convie le conquistador dans une grande salle. Celui-ci traverse un sombre couloir éclairé par quelques lanternes suspendues (37 min 05 s). Les deux personnages sont présents à l'image et lorsque la caméra recule pour nous offrir un plan d'ensemble, une curieuse forme se dessine avec la lumière. Une forme qui s'apparente à celle d'une serrure⁴⁹. Tout autour de la cavité lumineuse de cette serrure, l'ombre règne. Isabel est au

48 Ruiz Don Miguel, *Les quatre accords toltèques*, Editions Jouvence, Saint-Julien-en-Genevois, 2005, p. 15.

49 Cf. Annexe 5.

centre, dans la lumière, tandis que Tomas traverse le long couloir obscur pour la rejoindre. La serrure est dotée d'une forte symbolique et renvoie intimement à l'idée de la clé. D'une certaine manière, cette image peut anticiper la relation des deux personnages : Tomas qui pénètre dans l'antré lumineuse de la reine Isabel peut être perçu comme étant la clé. Une clé à la recherche de la serrure qui parviendra à le délivrer de la nuit en l'éblouissant d'un Amour lumineux. Deux âmes sœurs semblent s'être trouvées. A aucun moment l'obscurité du conquistador vient étouffer la lumière dans laquelle baigne la reine. Alors qu'ils s'entretiennent à propos de la situation de l'Espagne, les mots d'Isabel viennent d'ailleurs témoigner de l'incontestable victoire de la lumière : « *Mais même à l'ombre la plus noire succède la lumière du jour* » (38 min). A la fin de cette séquence, Isabel demande à laisser entrer la lumière du jour, les portes de la salle s'ouvrent, le visage de la femme rayonne d'une innocente clarté et le couloir d'ombre devient un chemin lumineux.

Cette voie lumineuse annonce les prémisses d'un long parcours pour Tommy. Il faudra attendre la fin du film et de nombreuses vies pour qu'il rejoigne pleinement la lumière. Le récit filmique semble être une véritable chasse au trésor. Une quête de lumière qui caractérise le plein accomplissement de soi. De nombreux indices entravent la route de Tommy mais celui-ci ne les voit pas toujours. Lorsqu'il se rend au musée, son ombre le devance (44 min 45 s). Une fois les escaliers montés, un large cercle de lumière brille sur le sol. Tommy arrive de manière précipitée et s'arrête soudainement au bord du cercle : il ne le franchit pas mais le contourne. C'est dans ce même rayon de lumière qu'Izzi s'évanouit peu après (46 min). A ce moment seulement, Tommy court pour la rattraper et ils se retrouvent tout deux dans la lumière. Cependant, nous pouvons observer un contraste : la couleur de leurs vêtements. Tommy est vêtu de noir alors qu'Izzi rayonne dans son grand manteau blanc. Cette distinction n'est pas spécifique à cette scène, tout au long du film un contraste vestimentaire est présent. Quelle que soit l'époque, Izzi a des habits clairs et lumineux (sa majestueuse robe ornée de détails dorés, son manteau blanc, son bonnet blanc, sa chemise de nuit blanche, sa blouse d'hôpital blanche...) alors que Tommy revêt des vêtements foncés (sa tunique grise, sa chemise noire, son jean noir, ses différents t-shirts et pulls gris, son manteau noir, son armure noire...).

Cette distinction pourrait signifier qu'Izzi est plus élevée spirituellement que Tommy, cependant elle aussi doit poursuivre son évolution. Si la reine Isabel informe le conquistador : « - *Je ne suis pas prête pour mourir maintenant* », Izzi n'est également pas présentée directement comme acceptant la fatalité de son sort. Jusqu'au moment de sa

mort elle ne cesse de cueillir les moindres rayons de lumière. Le premier moment de complicité entre les deux amants nous montre une femme enfantine. Tommy la rejoint dehors, elle contemple une nébuleuse au télescope. L'innocence semble œuvrer en elle, elle agit comme un enfant (elle s'amuse à lancer une boule de neige, elle est pieds nus dehors dans la neige...). De sa joie contagieuse se dégage un puissant sentiment d'authenticité. Izzi aime la Vie et semble parvenir à savourer chaque instant malgré la maladie qui l'affaiblit. La manière qu'elle a de marcher maladroitement jusqu'à la fenêtre nous montre en effet qu'elle est fragile. Lors de la scène du bain, elle avoue à Tommy qu'elle ne ressent plus le chaud, ni le froid (24 min 40 s). Tommy, inquiet, veut contacter le médecin. Izzi s'empresse de le retenir et lui crie qu'elle a peur. Des larmes coulent sur ses joues, elle semble désespérée et dit quelque chose qu'elle-même ne semble pas tout à fait comprendre : « - *Je sens un changement. En moi-même je sens un changement* ». Plus tard, après s'être évanouie au musée, elle dit à Tommy : « - *Je n'ai pas eu peur (...) Quand je suis tombée, j'étais sereine. Soutenue* » (47 min 35 s). Izzi chemine progressivement vers l'acceptation de son sort et nous apparaît de plus en plus comme une femme accomplie, en accord avec les profondeurs de son Être...

A plusieurs reprises elle introduit les croyances métaphysiques qu'elle porte sur le monde, elle parle de la mort comme acte de création. Selon elle, mourir n'est pas une fin en soi mais plutôt une transformation : tout est en perpétuel changement de forme, seule la lumière de l'Esprit demeure. Même si Tommy présente une certaine réticence envers ce genre de croyances il ne s'avère pas toujours insensible aux signaux de la lumière. A différents moments elle semble s'emparer de lui : l'écran et le domaine sonore font l'effet d'un puissant battement lumineux (lorsqu'il a la révélation au laboratoire, lorsqu'il touche le rond lumineux sur la carte du franciscain, lorsque la lumière s'éteint brusquement au laboratoire puis laisse place à une illumination sans limites...). La lumière est toujours présente et Tommy navigue entre ses rayons. Ce qui doit évoluer, c'est la capacité du personnage à voir la lumière et accepter qu'elle œuvre en lui.

L'endroit où le jeu de la lumière semble le plus explicite est sans doute la bulle cosmique. Tout au long du film nous sommes soumis à son évolution. Une évolution visuelle colorée. Au début, ce lieu est très sombre comme s'il y faisait nuit, il n'y a aucune source de lumière mis à part les étoiles lointaines (7 min 45 s). Lors des apparitions qui suivent, la bulle reste partiellement sombre, cependant nous pouvons voir une brume

dorée qui se disperse tout autour et à l'intérieur (23 min 25 s). Il semblerait que la lumière s'éveille en ce lieu, au cœur de la poussière scintillante. Un processus de création semble amorcé, des formes naissent puis meurent (46 min 30 s). Celles-ci peuvent d'ailleurs curieusement rappeler les adhésions du composant ethnobotanique observées par Tommy au microscope (17 min 37 s). Un composant extrait de l'Arbre séculaire du Guatemala : l'Arbre de Vie. Cet arbre est symbole d'immortalité. Nous pourrions donc assimiler l'évolution lumineuse de la bulle à l'évolution spirituelle de Tommy. Il semblerait que celui-ci soit de plus en plus disposé à intégrer la lumière de l'éternité. Les dernières images de la bulle nous présentent un véritable royaume à l'intérieur duquel la lumière semble avoir commencé son règne (1 h 17 min 05 s). Tommy ne peut désormais plus se réfugier dans l'ombre de lui-même...

L'évolution de la trame narrative prend forme entre différentes époques et la manière dont celles-ci sont articulées semble effacer toute barrière temporelle. Des objets, des symboles ou encore des paroles traversent le temps. C'est notamment le cas d'un motif qui survient de manière récurrente : un cercle découpé en tranches noires et blanches⁵⁰. Tantôt celui-ci rayonne au milieu de l'écran (lorsque le conquistador est face à la reine), tantôt on le discerne à peine. Dissimulés sous le lit d'Izzi à l'hôpital, les rayons noirs et blancs sont si subtils... Le spectateur n'y prête probablement pas attention lors de la première lecture du film. Ce motif traverse les époques et sa forme circulaire peut renvoyer aux cycles, aux concepts d'Infini et d'éternel recommencement. L'opposition contrastée entre le noir et le blanc peut symboliser la nécessaire complémentarité des deux amants, le Yin et le Yang.

Ces éléments récurrents donnent une impression d'unité et de fluidité au récit. Aronofsky utilise le même mouvement de caméra dans deux dimensions temporelles différentes. Cela interpèle le spectateur car le mouvement est original et la même idée est mise en avant dans l'image. La première fois que ce mouvement a lieu Tommy se rend au laboratoire, de nuit, après avoir été contacté par l'un de ses collègues (27 min 50 s). Les deux yeux lumineux de sa voiture arrivent dans le centre de l'écran, surgissants de l'obscurité. Des lampadaires tracent un chemin ponctué de lumière de part et d'autre de l'automobile. Nous ne comprenons pas directement le contenu de l'image. Nous ne saisissons son sens qu'une fois le plan renversé et remis à l'endroit : la voiture avance rapidement en direction de la ville. La nuit donne un aspect lugubre aux grands immeubles partiellement éclairés.

50 Cf. Annexe 6.

La seconde fois qu'intervient le même mouvement de caméra, c'est à l'époque du conquistador. Tomas se rend à cheval en direction de la brumeuse forteresse de l'Inquisiteur et nous avons exactement le même plan renversé (34 min 20 s). Pourquoi utiliser ce même mouvement dans ces deux situations *a priori* différentes ? Lorsque Tommy reçoit l'appel de son collègue, Izzi le prie de ne pas décrocher, il semblerait qu'elle ait envie de passer du temps avec lui. De même, lorsque Tomas s'en va pour tuer l'Inquisiteur, un autre conquistador l'informe que la reine a interdit cela. Il désobéit aux ordres de la reine pensant que c'est le seul moyen de faire cesser les ravages de leur ennemi : « - *Voilà notre unique espoir.* » dit-il. Dans les deux cas, ce départ précipité vers la ville vient à l'encontre de la volonté de la femme qu'il aime. Nous pourrions penser que l'utilisation d'un plan renversé illustre le mauvais comportement de Tommy. Il va à l'inverse de la conduite la plus judicieuse. D'ailleurs dans les deux temporalités cette conduite irréfléchie mène à l'échec : la tumeur du singe n'a pas diminué et on vient l'empêcher de tuer l'Inquisiteur sur ordre de la reine. Tommy semble stagner et répéter inlassablement les mêmes erreurs. Alors comment parviendra-t-il à évoluer spirituellement ?

Le manuscrit *The Fountain* rédigé par Izzi est un véritable œil sur le passé. En plus de permettre des raccords logiques et harmonieux entre les époques, il offre à Tommy la possibilité d'une véritable introspection de son âme. L'histoire du manuscrit n'est autre que la leur dans une vie antérieure, ainsi Tommy se trouve directement confronté à ses erreurs. Lorsqu'il lit le manuscrit, il semble comme réexpédié dans le passé. A la fin de sa première lecture, après que la reine Isabel lui ait adressé ces mots : « - *A votre retour, je serai votre Eve. Ensemble, nous vivrons pour toujours.* », le manuscrit tombe au sol et Tommy paraît se réveiller brutalement (44 min 10 s). En effet, un rapide plan rapproché nous le montre ouvrant précipitamment les yeux. Mais comment peut-on lire les yeux fermés ? Peut-être s'est-il assoupi lors de la lecture et a continué de rêver l'histoire qui est inscrite au plus profond de lui, dans la mémoire de son âme ? Toujours est-il que la première lecture du manuscrit semble avoir été une véritable expérience pour lui... La seconde fois qu'il se plonge dans le livre revient ce souvenir récurrent : un plan rapproché sur le visage lumineux d'Isabel qui lui promet devenir son Eve à son retour. Mais cette fois-ci, elle n'a pas le temps d'ajouter « - *Ensemble, nous vivrons pour toujours.* ». Un bip sonore répétitif le sort de sa rêverie et le ramène dans le présent. L'électrocardiogramme s'affole, Izzi est en train de mourir (1 h 05 min). Le manuscrit n'est pas achevé et cette tâche

difficile revient à Tommy. La phrase « *Finis-le !* » qui résonne distinctement dans chacune des temporalités prend tout son sens : écrire la fin de *The Fountain* consiste à faire le deuil, rejoindre la lumière et accepter la mort pour Vivre éternellement.

Voilà un défi conséquent pour Tommy, c'est le début de l'ascension de son Être. Une tâche rude et difficile de laquelle il ressortira grandi. Les trente dernières minutes du film faisant suite à la mort d'Izzi nous montrent un Tommy démuné qui avance peu à peu vers la lumière. Dans sa bulle, il regarde les tatouages sur son corps et réalise que l'Amour qui les unit est intemporel : « - *Tous ces souvenirs... Tu étais là. Tu m'as fait traverser le temps* » (1 h 11 min 55 s). Une prise de conscience considérable mais pas encore suffisante. En effet, nous pouvons voir, à l'expression de son visage, que sa peine le rattrape. Lui qui était si proche de la lumière... La scène suivante se veut explicite, elle nous montre Tommy qui sort de la lumière. Il franchit la porte de son laboratoire, l'éblouissante clarté reste derrière lui et il avance d'un pas déterminé vers ses collègues sans même les regarder (1 h 12 min 30 s). Cette scène semble vouloir illustrer le fait que sa révélation lui a momentanément permis d'intégrer la lumière. Il ne semble pas loin du plein accomplissement de soi. Un peu après, Tommy revient sur une erreur du passé. Nous connaissons déjà cette scène : Izzi vient à son bureau et lui demande d'aller se promener pour les premières neiges. Cette fois-ci, il choisit la clarté au détriment de l'ombre puisqu'il court jusqu'à la porte de sortie d'où jaillit la lumière. Il s'en va la rejoindre (1 h 18 min 18 s).

D'un point de vue global, *The Fountain* appelle à une connaissance plus intime de soi, privilégiant l'introspection de l'âme plutôt que la connaissance purement scientifique du monde. L'évolution singulière de Tommy nous montre que rien n'est figé. Les erreurs sont pardonnables. Seraient-elles d'ailleurs indispensables à l'évolution de l'Homme ? Il semblerait que les comprendre favorise l'ascension spirituelle. Ainsi, prendre conscience de nos faux pas et les accepter nous permettrait peu à peu d'accéder à la lumière de l'Esprit... Nous allons voir de quelle manière *The Fountain* peut offrir certaines réponses à *2001*.

b) Une réponse à 2001

Nous avons vu précédemment que l'évolution de l'Humanité dans *2001* est un parcours parsemé d'erreurs. Comment expliquer cela ? Il semblerait que *The Fountain* nous

suggère quelques pistes de réflexion. En effet, nous pourrions rapprocher les deux films en les regardant sous leur thème commun : celui de l'évolution. D'une part nous avons l'évolution générale de l'Humanité, d'autre part, de manière plus intimiste, l'évolution d'un Homme. Or, un Homme plus un Homme plus un Homme... est égal à l'Humanité ! En élargissant le regard sur l'évolution singulière de Tommy, il semblerait que nous puissions comprendre les principales causes des dérives de l'Humanité...

Pour améliorer le contexte dans lequel évolue l'Humanité, il semble évident qu'il faille mettre de l'ordre dans nos sociétés. Pour faciliter la vie en société, nous devons améliorer nos rapports avec les autres et pour cela, une bonne entente avec soi-même est indispensable. Comment parvenir à respecter autrui si nous sommes incapables de nous respecter personnellement ? Pour résoudre un problème, il est nécessaire de remonter à sa source, et bien souvent, la source s'avère être au fond de nos cœurs.

Il est difficile de s'accorder du temps dans le monde actuel, nous sommes perpétuellement sollicités par l'extérieur à tel point que celui-ci devient notre principal point de repère, notre maison. Il nous est important de plaire aux autres, d'acquérir une certaine notoriété, de la reconnaissance... Un tas de poisons dont l'égo raffole. Mais combien de pactes brisons-nous avec notre profonde nature en agissant de la sorte ? Combien de fois abandonnons-nous l'Amour en exprimant l'envie, la haine, la colère, le mépris... ?

The Fountain est une odyssée poétique singulière, un véritable hymne à l'Amour. Le voyage prend vie sur un sentier périlleux, mais les difficultés rencontrées sont d'une fabuleuse puissance d'enseignement. Le thème de l'Amour est également présent dans *2001*, mais il semble inversé : c'est la haine qui s'exprime. Dès le début du film nous sommes confrontés à la haine lorsque les Hommes-singes se disputent l'espace. Leurs cris stridents viennent briser l'harmonie silencieuse du désert. Les Hommes-singes doivent survivre pour perpétuer leur espèce. Alors pourquoi s'entretuer entre animaux de la même espèce ? Le futur Homme avait-il déjà si peu de considération envers lui-même pour être capable de tuer son prochain sans scrupules ? Cette haine ne s'atténuera malheureusement pas avec le temps. Elle deviendra moins directe et plus sournoise. Le comportement du russe à bord de la navette relais en témoigne : il use de bonne conduite dégoulinante d'hypocrisie pour parvenir à ses fins et obtenir ne serait-ce qu'un minuscule détail concernant la mystérieuse situation lunaire... L'Homme de *2001* semble trop loin de l'Amour, les maigres rapports humains sont bien tristes : un père de famille indisponible

car débordé de responsabilités, des rapports professionnels très (trop ?) diplomatiques, aucune complicité entre les deux cosmonautes... A quel moment perçoit-on un soupçon de joie dans *2001* ? Les figures les plus rayonnantes semblent être les hôtesse, personnages féminins secondaires du film. Leurs brèves apparitions laissent planer un ressenti de douceur. La première fois, l'une des hôtesse traverse le couloir de la navette pour récupérer un stylo flottant, Floyd est en train de dormir (21 min 15 s). *Le Beau Danube bleu*⁵¹, une composition de Johann Strauss, accompagne la scène. Elle donne à l'image une sensation de légèreté, de facilité. L'hôtesse, entièrement vêtue de blanc, se déplace avec maladresse dans ce couloir d'apesantement. Elle semble entièrement concentrée dans l'instant, ce qui donne une certaine grâce à la spontanéité de ses mouvements. Une fois le stylo vagabond récupéré, elle le remet délicatement dans la poche du Dr Floyd, puis éteint la télé en s'assurant de ne pas le réveiller. Lors de la seconde apparition, elles sont deux hôtesse. L'une d'elles apporte les plateaux repas (32 min 50 s). Floyd est encore en train de dormir. Les deux hôtesse le regardent de manière attendrie et s'échangent quelques mots en souriant. Le fait que Floyd s'autorise à dormir nous montre qu'il est dans un climat de confiance. Ces femmes attentionnées gardent un œil sur lui, ce comportement peut rappeler celui qu'une mère adopte à l'égard de son enfant.

Dans *The Fountain*, c'est la figure féminine qui guide le personnage principal vers la *voie de l'éblouissement*. A chaque souvenir qu'il a d'Izzi, Tommy la voit rayonnante et succombe au charme de ses yeux pétillants qui transmettent un profond sentiment de plénitude. Izzi aime Tommy d'un Amour inconditionnel et est persuadée de l'intemporalité de celui-ci. D'ailleurs lorsqu'elle dit : « - *Ensemble, nous vivons pour toujours.* », c'est le concept d'éternité qui est mis en avant. Il ne concerne pas l'éternité de la matière comme Tommy l'entend, mais plutôt l'éternité de l'âme. L'éternité de cette substance impalpable qui traverse le corps du Temps... Pour que Tommy parvienne à saisir profondément le sens des paroles de sa compagne, il faut qu'il se délivre de sa conception fermée sur le monde. Lorsqu'il rentre chez lui, il trouve leur oiseau jaune hors de sa cage (19 min 50 s). Cette scène peut laisser penser que c'est Izzi qui a libéré l'oiseau puisqu'elle se trouve seule à la maison. Est-ce là une manière d'imager son désir de vivre pleinement et en toute liberté ? L'oiseau possède d'ailleurs une forte symbolique qui peut coïncider avec la situation d'Izzi : « *L'homme orienté vers la libération intérieure se montre parfois hésitant devant la multiplicité des chemins. (...) Jeté le plus souvent dans une solitude abyssale, il se demande comment collaborer à sa*

51 Strauss Johan, *Le Beau Danube bleu*, 1866.

propre métamorphose. Qu'il découvre l'oiseau, le voilà comblé. Ce frère cadet de l'ange lui apprend l'essentiel : le détachement, l'acceptation joyeuse de sa singularité. Se tenir dans l'instant sans rien engranger. Surmonter sa fragilité en récusant les inutiles soucis. Être à chaque instant neuf dans la plénitude de la liberté. (...) Trouver sa béatitude dans la présence de la lumière et de la beauté. »⁵². A l'inverse, le fait que Tommy remette directement l'oiseau en cage peut illustrer le fait qu'il ne s'autorise pas à l'évasion et qu'il s'enferme dans sa propre prison cérébrale.

La faculté qu'a Izzi de se remémorer la vie antérieure qu'elle développe dans son manuscrit relève d'un certain accomplissement spirituel. Izzi, tout comme Isabel, semble être pure. Sa présence ne paraît être qu'Amour et l'une de ses missions de vie consiste apparemment à orienter Tommy vers le chemin de l'accomplissement. « *Pour avoir une notion de sa présence dans ce monde, l'homme voit. Pas seulement avec les yeux de la tête, mais aussi avec le troisième œil, l'œil du cœur sans quoi il serait impossible de « connaître » et par la suite pouvoir « imaginer » au-delà de ce qu'il connaît. Comme des éléments d'une longue chaîne, chacun des êtres humains qui se rapproche et qui voit mieux dans la réalité vraie des choses sent aussitôt la responsabilité de transmettre ce qu'il a vu. L'Amour est à la fois l'origine, le sens et la fin du monde. Tout procède de l'Amour, tout aspire à l'Amour et vit par lui.* »⁵³. Izzi est celle qui voit mieux dans la réalité et elle tâche tout au long du film de transmettre à Tommy sa vision du monde. Tout deux traversent le temps par Amour, seulement, pour accéder à l'éternité, Tommy doit accepter la mort...

Le chemin que Tommy emprunte semble être celui que chacun devrait rechercher dans les profondeurs abyssales de son Être. Si chaque Homme parvenait à s'accomplir pleinement, à vivre d'Amour pur, alors peut-être comprendrait-il les mystères après lesquels il cavale ? Peut-être aussi qu'il découvrirait les étoiles qui résident en lui comme en toute chose... Sa vision du monde s'en trouverait certainement changée. *The Fountain* est une véritable leçon d'Amour et contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas seulement une histoire de relation amoureuse. Ce film enseigne une vision de la Vie dont l'Amour du Tout est le chemin. Tandis que *2001* nous plonge dans un climat d'appréhension concernant le sort de l'Humanité, *The Fountain* est l'espoir qui offre la possibilité de rédemption. Nous allons voir de quelle manière ce film propose, à travers la figure de Tommy, un rachat de la race humaine auprès du Père Originel.

52 Davy Marie-Madeleine, *L'oiseau et sa symbolique*, Editions Albin Michel, cf. quatrième de couverture.

53 Shahbazi Nahid, *Oh toi musicien au visage du Lune in Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualités*, Les Presses Universitaires de Valenciennes, Paris, 2013, p. 201.

La phrase biblique qui ouvre le film : « *Alors, Dieu chasse Adam et Eve du Jardin d'Eden et posta le glaive fulgurant pour garder l'arbre de vie.* » annonce d'emblée l'articulation du récit autour d'un patrimoine commun à l'Humanité. Le livre de la Genèse duquel est tirée cette phrase est connu pour raconter les origines du Monde et de l'Humanité. Savoir si nous sommes croyants ou non n'est pas la question. Le film montre d'ailleurs que la religion engendre les conflits et nous éloigne du bonheur : l'Inquisition Espagnole fait couler beaucoup de sang. L'importance semble de relever que *The Fountain*, comme *2001*, revient sur les origines de l'Homme ainsi que sur sa place dans l'Univers. Aronofsky dresse un portrait de l'Humanité à travers les yeux de Tommy et le message divin de *The Fountain* semble s'établir à l'échelle cosmique, loin des conflits religieux. La quête du conquistador est de retrouver l'Arbre de Vie caché mentionné dans la Genèse. Une telle ambition peut être perçue comme une manière de racheter la plus grande erreur de l'Humanité : celle d'avoir croqué dans le fruit de l'Arbre de la connaissance du jardin d'Eden. Cependant, lorsque Tomas découvre enfin l'Arbre majestueux, sa conduite irrespectueuse se trouve vite abrégée. La sève fleurissante de l'Arbre dont il a abusé l'ensevelit. Tomas meurt et se trouve réduit au silence. Aronofsky confronte l'Homme et l'Humanité à son propre échec. Cette séquence montre que l'Homme d'aujourd'hui n'a pas évolué. Il est comme celui d'hier qui avait désobéi en croquant le fruit défendu. Son avarice a une fois encore eu raison de lui. Mais *The Fountain* ne s'arrête pas là...

Dans un univers lointain, Tommy commence son ascension hors de sa bulle cosmique (1 h 19 min). De la poussière d'étoiles lumineuses l'entoure, il est rayonnant. Il s'élève dans les airs et lévite dans la position du lotus. C'est une posture de méditation qui est notamment employée pour favoriser l'ouverture des sept chakras. La caméra plonge entre les deux yeux de Tommy, à l'endroit du troisième œil⁵⁴. C'est par la fenêtre dorée et voluptueuse de cet œil interne que la séquence de découverte de l'Arbre de Vie par le conquistador est amenée. Le maya qui garde la porte menant à l'Arbre caché reconnaît en Tommy le Père Originel et s'adresse à lui de la sorte : « - *Pardon Père Originel. J'ignorais que c'était vous.* » (1 h 20 min). Puis l'homme offre sa vie à Tomas en guise de sacrifice. Le souvenir se déroule dans le royaume cérébral de Tommy, il est spectateur direct du comportement humiliant de Tomas : de son propre comportement. Une fois Tomas

54 Le troisième œil est connu pour être l'emplacement du sixième chakra, l'œil de l'intuition. Le fait d'ouvrir ce centre énergétique permettrait à l'Homme d'accéder à la sagesse en adoptant une position détachée sur ses propres expériences de vie. La peur de la mort disparaîtrait, l'accès aux vies antérieures serait favorisé...

enseveli, Tommy récupère la bague égarée sur le sol. Cet anneau n'est pas simplement symbole de l'union intemporelle des deux amants, il est bien plus que cela. Il symbolise l'accès à l'éternité. Le conquistador et le scientifique l'avaient tout deux égaré et voilà que le Tommy méditatif le retrouve. Dès lors, l'échec du conquistador n'existe plus et Tommy s'avance toujours plus vers la lumière...

Cette séquence montre que le Père Originel se trouve en chacun de nous. C'est à notre échelle que nous pouvons améliorer le sort de l'Humanité. Si chacun faisait au mieux pour se concentrer un peu plus sur soi plutôt que vers l'extérieur, le monde s'en trouverait certainement changé... Rien ne sert de remettre nos maux sur le compte de la société. Certes celle-ci ne prône pas la connaissance de soi mais rien n'empêche à l'Homme d'essayer au mieux de se rapprocher de son cœur. Dans la chambre vide, Bowman ne se reconnaît plus, il est étranger à lui-même. La pesante solitude qui règne en ce lieu est glaciale. Il faut tenter de se libérer de notre prison cérébrale, afin d'accéder à la chaleureuse lumière de l'éternité. Voilà quelques-unes des clés qu'offre *The Fountain* : l'Amour, l'acceptation, l'introspection, le pardon... Cette œuvre incite à porter un autre regard sur notre Vie.

B - Du macrocosme dans le microcosme

1. La mort comme ouverture sur l'Univers

a) *Dernière apparition du monolithe et renaissance de l'Humanité*

David Bowman est au crépuscule de sa vie lorsque le mystérieux monolithe apparaît pour la dernière fois. L'homme s'est longuement observé vieillir dans la solitude résonnante d'une chambre inerte, perdue quelque part dans l'Univers. Allongé de toute sa raideur au centre d'un lit, Dave use de ses dernières forces et tend péniblement son bras pour désigner quelque-chose en hors-champ. La caméra qui vient se positionner derrière Bowman nous dévoile le majestueux bloc noir, dressé fièrement au milieu de la pièce (2 h 12 min 50 s). Encore une fois, la symétrie s'impose à l'image : le lit et le monolithe séparent la pièce en deux. De chaque côté, nous retrouvons quasiment la même décoration (chandeliers, chaises, statues, tableaux, piliers, tables de nuit...). Les latéralités semblent même se répondre comme un miroir et son reflet : les statues lèvent un bras

différent. Bowman se retrouve dans l'axe parfait du monolithe, comme s'il s'agissait là d'un prolongement de lui-même⁵⁵. La caméra vient ensuite se placer fixement dans un coin de la pièce, elle nous donne à voir l'ensemble de la scène (2 h 13 min). Tandis que l'organisation de la chambre qui fait face à Bowman présente quelques différences qui viennent perturber la symétrie (un fauteuil et une table présents à gauche qu'on ne retrouve pas à droite ; une commode sous le tableau à gauche ; la porte qui n'est pas présente à droite...), la structure murale derrière Bowman est symétriquement parfaite⁵⁶. Nous pourrions l'étudier comme une figuration de son passé puisqu'elle se situe derrière lui. Un passé sans profondeur, méticuleusement tracé. En ce sens, cela pourrait renvoyer à la connaissance dérisoire que Bowman a de lui-même : une simple surface. D'une manière plus générale nous pourrions voir dans cette stricte linéarité la fade représentation d'une Humanité déshumanisée qui répond mécaniquement à des règles bien cadrées. Deux portes closes ornent la surface murale de part et d'autre du mourant. Le fait qu'elles soient au nombre de deux peut révéler que l'Homme est intérieurement fragmenté, dédoublé : il n'est pas parvenu à renouer avec lui-même⁵⁷. Ces deux portes fermées peuvent représenter la fin d'un cycle. Cependant, l'espace qui s'offre à Bowman semble annoncer que sa route n'est pas terminée... L'homme doit se défaire de son passé qui le partage et intégrer l'unité que propose le rectangle noir.

Cette dernière apparition du monolithe laisse un sentiment bien différent des précédentes. Le requiem de Ligeti, qui était le thème musical associé à la venue du sombre bloc, ne se fait pas entendre. Les crescendos vocaux qui instaurent une ambiance mystérieuse et oppressante ont laissé place au silence. Seule la respiration difficile de Bowman nourrit le champ sonore. Cette distinction sur le plan auditif donne à la venue du monolithe une autre intelligibilité. Sans le chant vertigineux des maux de l'Humanité, le bloc nous apparaît plus accessible, comme conviant l'Homme à le rejoindre. Kubrick n'utilise d'ailleurs pas de point de vue en contre-plongée pour témoigner de la grandeur du bloc, nous la connaissons déjà. Le silence qui règne nous plonge dans un climat de respect, de contemplation imperturbable. La respiration de Bowman ponctue le vide sonore et suspend nos cœurs attentifs. La distance qui sépare l'homme du bloc peut renvoyer à la nécessité d'une prise de recul sur notre propre condition et conception du monde. Il semblerait qu'adopter un point de vue plus lointain nous offre une vision plus globale et

55 Cf. Annexe 7.

56 Cf. Annexe 8.

57 Encore une fois cette notion de dualité, déjà évoquée entre les personnages de Dave et Franck.

large sur le Tout. Ainsi, se remettre en question, reculer et modifier son angle de vue ne veut pas nécessairement dire régresser. Difficile à comprendre dans un monde où l'Homme ne fait qu'avancer toujours plus vite. L'incapacité qu'a Bowman de se rapprocher du bloc peut inciter le spectateur à s'interroger sur sa propre évolution, et d'une manière générale sur celle de l'Humanité.

Les Hommes-singes et les astronautes se sont approchés du mystère imprévu, ils ont touché sa surface lisse, mais ont-ils perçu qu'elle leur renvoyait une image de leur propre intériorité ? Les astronautes ont creusé la Lune pour mettre à nu le monolithe, mais que serait-il advenu s'ils avaient creusé en eux ? S'approcher au plus près des choses, physiquement, ne semble pas toujours aller en faveur de leur compréhension...

L'Homme se trouve désormais seul face à cette énigmatique part de lui-même. Il se trouve personnellement confronté au mystère de l'existence. Son propre mystère. Le comprend-t-il ? Nul ne pourrait affirmer ou réfuter cette hypothèse. Le film à lui seul est un monolithe, à la fois question ouverte et réponse expansive. C'est d'ailleurs ce qui fait sa grandeur. Cette capacité qu'il a à dévoiler le Tout par la fenêtre du Rien peut amener de nombreuses réflexions. La position immobile de Bowman face au bloc statique peut curieusement renvoyer à celle du spectateur face à l'écran de cinéma. Ainsi, le travelling avant qui plonge dans le corps sombre du rectangle peut être vu comme une manière d'inciter le spectateur à s'immerger pleinement dans l'œuvre. Mais quel intérêt, à trois minutes de la fin ? Si le voyage matériel (le film) s'achève, le voyage intérieur de *2001* ne se finit jamais. Il est une petite étoile s'élançant dans un cœur sombre, une incandescence orbitale dansante, un torrent de lumière versé dans un vide empoisonné. Il continue d'œuvrer subtilement au plus profond de l'Être. C'est pourquoi jusqu'au bout, Kubrick nous invite à Vivre l'expérience de profondeur pour ainsi faire germer une vie spirituelle dans le cœur de l'Homme.

Cette idée de gestation spirituelle peut être suggérée par différentes idées. Tout d'abord, la plus évidente : la renaissance de Bowman sous forme de fœtus astral. Le vieillard se hisse difficilement vers le bloc. Il semblerait que la venue de ce visiteur silencieux était tout ce qu'il attendait. Il lui tend le bras et cette lourde ascension sera son dernier mouvement. Sait-il ce qui l'attend ? Le curieux monolithe semble être venu pour lui. Un champ contre-champ passe du monolithe au lit vide. Vide de vieillard, mais pourvu d'une autre présence...(2 h 13 min 12 s). Le silence s'arme d'une sombre nappe vibrante

qui ne nous est pas étrangère : c'est le premier accord du poème symphonique de Richard Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra*⁵⁸. Une boule lumineuse flotte au-dessus du lit, dégageant un halo de lumière. D'une rondeur parfaite, elle brille dans le vide de la chambre, la sourde nappe sonore vient tourmenter les entrailles du spectateur qui n'est pas au bout de ses surprises... Qu'est-ce que cette soudaine apparition ? Le plan suivant se rapproche de la sphère, nous pouvons voir un fœtus de profil. Ce bébé apparemment humain regarde vers le haut, son œil est étincelant, ses mains jointes. Il semble pur d'Esprit, innocent. Bowman est mort et l'Humanité renaît. Un cycle s'achève, un autre prend la relève... Dans le roman de Clarke, l'aspect du monolithe diffère et peut étrangement rappeler celle de *L'Aube de l'humanité* : « Un rectangle fantomatique et brillant venait d'apparaître. Il se matérialisa sous l'aspect d'un bloc de cristal, perdit sa transparence et fut envahi peu à peu d'une luminescence pâle, laiteuse. Des formes floues, hypnotiques, jouèrent à sa surface, dans ses profondeurs. (...) C'était une vision digne de retenir l'attention de n'importe quel bébé, de n'importe quel homme-singe. »⁵⁹. Le cristal est un symbole de pureté, de limpidité qui renvoie certainement à l'âme vierge du bébé. Telle la manifestation extérieure de l'essence mystique de la Vie, le monolithe recommence une nouvelle odyssee...

En considérant l'évolution humaine qu'a engendré chaque découverte du monolithe, nous pouvons être amenés à se questionner sur la nature de cette renaissance. L'être présent dans la bulle de lumière possède-t-il des facultés spirituelles plus avancées que l'Humanité dépeinte tout au long du film ? Est-ce la naissance du Surhomme qu'annonce Zarathoustra dans l'œuvre de Nietzsche ?

L'idée de progression spirituelle peut être également étudiée à partir de l'architecture de la chambre. Deux types de formes se distinguent : les formes angulaires composées de lignes droites, les formes circulaires aux lignes courbées. Tandis que le sol carrelé nous emprisonne de son épaisse jointure noire, le plafond sur lequel se dessine une forme ovale semble être une issue. Cette forme peut rappeler celle d'un œuf. La symbolique de l'oeuf est riche en interprétations. Renaissance, germe de vie spirituelle, mystère de la création et de la vie, rénovation périodique de la nature... L'oeuf contient en lui de nombreux symboles. Bowman qui a vieilli dans ce climat ambivalent ne peut qu'être partagé. Les deux portes derrière lui en deviendraient logique. Une part de lui semble enfermée dans la pesante rationalité qui lui ancre les pieds dans le sol, tandis que l'autre paraît aspirer à s'élever, se défaire des normes qui l'emprisonnent. Cette distinction entre le

58 Strauss Richard, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1896.

59 Clarke C. Arthur, 2001 *L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, p. 305.

haut et le bas peut également rappeler le Paradis et l'Enfer dans la religion. L'un royaume des cieux, l'autre monde souterrain. Pourtant, dans l'espace, il n'y a ni haut, ni bas, ni droite, ni gauche... La chambre se trouve être une parfaite représentation du combat entre le voyage matériel et le voyage intérieur. L'Univers indécis dans lequel Bowman évolue semble être l'œuvre de la pensée humaine séparatrice.

La tête de lit est également de forme ovale et le mourant, allongé, n'a plus les pieds au sol. Nous pourrions penser que celui-ci se détache progressivement de sa prison cérébrale, l'ovale derrière sa tête témoignant de son ascension spirituelle.

Le fœtus regarde en haut, son œil scintille. Est-il attiré par la forme ovale du plafond qui lui rappelle sa propre enveloppe ? La poche dans laquelle baigne l'enfant peut d'ailleurs faire écho au ventre rond et lumineux de Jupiter (2 h 13 min 20 s). Le travelling avant vers le monolithe est accompagné des trois premiers accords soufflés par les trompettes. La musique elle-même est une ascension auditive qui part du grave pour exploser majestueusement en notes de plus en plus aiguës. Le monolithe ouvre la porte sur un chemin qui ne nous est pas inconnu. Il se trouve être le chemin inverse à celui parcouru jusqu'ici : le fœtus est renvoyé vers son berceau natal. C'est la Lune qui émerge d'abord de la nuit du rectangle. Puis la Terre se dévoile peu à peu dans l'angle de l'écran. En face d'elle, un halo de lumière intègre progressivement le champ visuel. Ce sont les rayonnement du fœtus volant. Cette lumière intense révélerait-elle la grandeur d'âme du nouveau-né ? Toujours est-il que cette énergie visuelle n'est propre qu'au fœtus : la Terre, bien qu'éblouissante, est strictement découpée sur le fond noir du cosmos. Aucune poudre lumineuse ne s'en dégage. L'Humanité a-t-elle consommé excessivement toute l'énergie de sa planète ? Nous pourrions alors espérer que ce fœtus des étoiles vienne racheter l'Humanité, en offrant à la Terre toutes les précieuses ondes d'Amour et de respect qu'elle mérite.

b) *L'achèvement du livre The Fountain*

« - Derrière cet ultime nuage sombre se trouve une étoile mourante. Bientôt, Xibalba va mourir. Et quand elle explosera, tu renaîtras. Tu fleuriras. Et je vivrai. » (58 min 10 s). Voilà une phrase que Tommy adresse à son arbre mourant alors qu'il prélève un morceau de son écorce pour se nourrir. L'intention de Tommy est de vivre. Toutes ses attentes se dirigent vers la mort de cette étoile Xibalba, qui devrait lui accorder l'éternité. Tommy a-t-il compris les paroles d'Izzi ? Lorsque celle-ci lui a parlé pour la première fois de Xibalba,

c'était lors de leur première réelle discussion autour du télescope : « - *C'est une nébuleuse entourant une étoile mourante. D'où son aspect doré. (...) Les Mayas l'appelaient Xibalba. C'était leur autre monde, là où les âmes des morts pouvaient renaître* » (21 min 15 s). Nous comprenons que Xibalba n'est pas l'étoile mourante, mais la nébuleuse qui se trouve tout autour. Or, lorsque Tommy parle à son arbre, il fait un amalgame en désignant Xibalba comme une étoile qui va mourir. Au musée, il se trompe également de terme mais se corrige : « - *Xibalba, l'étoile ? Non...la nébuleuse* » (45 min 35 s). Cette erreur de langage paraît anodine, mais il semblerait qu'elle soit là pour appuyer la confusion qui siège dans l'Esprit de Tommy. L'étoile mourante n'est autre que lui dans sa bulle cosmique...

Lorsque la bulle se rapproche de Xibalba, l'image se met à vibrer (1 h 13 min 55 s). A la musique classique s'ajoute le tonnerre de l'Univers, la bulle semble s'embraser. La poudre nuageuse qui l'entoure s'assombrit momentanément et paraît devenir palpable. L'espace gronde puis une sourde détonation élève la bulle au-dessus du brouillard orange. La lumière est intense, il pleut des gouttes de feu. Tommy lève les yeux et apparaît Xibalba, un cercle lumineux enveloppé de voluptueuses nappes nuageuses⁶⁰ (1 h 14 min 08 s). L'incendie du cœur de la nébuleuse fait face à la caméra, Xibalba semble se diriger vers Tommy. Ou alors c'est lui qui se dirige vers elle. Peu importe... Un plan en plongée sur la bulle nous la dévoile complètement dorée, étincelante. Elle s'élève au-dessus d'une étendue de brume, elle paraît si minuscule face à cette abondante mer dorée... Des gouffres interstellaires avalent l'écume du paysage, des mouvements naissent et meurent. De ce bouillonnement permanent semble se dévoiler un soupçon d'Infini... Face à cette beauté sans égale, Tommy a d'abord le regard pétillant. Mais sa peine le rattrape, il caresse l'écorce vide de son arbre mort. La vie semble avoir définitivement quitté le végétal : aucun « poils » ne s'hérissent à sa surface, aucune aura sonore ne se dégage du tronc massif. Tommy s'effondre et murmure : « - *On avait presque réussi. Je suis désolé...* ».

A nouveau retentit une phrase qui nous est familière : « - *Finis-le !* ». Tommy se retourne, Izzi est là. L'homme désespéré devient violent. Cette agressivité peut rappeler la réaction excessive qu'il a eu à l'hôpital devant la mort de sa femme. Ce comportement semble camoufler une lourde appréhension. Tommy finit par avouer qu'il a peur. Il fond en larmes et tombe à genoux devant celle qu'il aime. Pour la première fois dans la bulle, Izzi et Tommy ont un contact physique (1 h 15 min 25 s). Izzi pose délicatement sa main

60 Cf. Annexe 9.

sur le crâne de Tommy. A ce moment semble s'établir une profonde prise de conscience. L'homme relève progressivement la tête, son regard arpente les coutures d'une longue robe qui lui est familière : celle de la reine. Pour la première fois, Isabel apparaît dans la bulle. Tommy semble perturbé, il ne peut s'empêcher de sourire. Il se relève. Toute violence, toute peine, toute peur semble avoir quitté les traits de son visage. Des souvenirs refont surface, une parole résonne dans son Esprit : « - *Je n'ai plus peur, Tommy* ». Cette phrase qu'il n'avait pas comprise paraît désormais d'une limpidité sans précédent. Tommy accepte son sort : « - *Je vais mourir* », dit-il à plusieurs reprises, le sourire aux lèvres. Izzi, émue, laisse perler des larmes sur ses joues. Elle rajoute : « - *Ensemble, nous vivrons pour toujours* ». Dès lors, cette phrase qui nous accompagne depuis le début du film prend tout son sens, l'éternité se trouve au cœur de l'impalpable que Tommy s'apprête à rejoindre...

La bulle est d'une luminosité sans précédent, les épines qui tapissent son sol semblent être de l'or. Les flammes éclatantes ruissellent tout autour de la sphère. Le chant mélodieux des violons berce sa rotation (1 h 17 min). D'un air délivré, Tommy confie à son arbre qu'ils vivront tout deux pour toujours. Derrière lui, Izzi réapparaît : « *Finis-le !* » Il semblerait que le moment soit venu. Déterminé, il regarde en arrière sans regrets : tel un guerrier pacifique, il part affronter ses erreurs. C'est à ce moment qu'il réintègre le passé et le modifie. Il court après Izzi qui passe la porte inondée de lumière. Au-dessus de celle-ci est inscrit « *Exit* », il semblerait que cette porte soit un échappatoire. Sortir de l'ombre pour entrer dans la lumière. Parallèlement, Tommy s'élance vers l'arbre. Il prend appuie sur les branches pour s'élever dans les airs (1 h 18 min 40 s). Son ascension est aérienne. Tout en douceur, il quitte la bulle. L'arbre, nous l'avons vu précédemment, peut être une incarnation d'Izzi. Il aide Tommy à se hisser hors de la bulle qui l'emprisonne. Le végétal, tout comme Izzi, contribue à la libération de l'homme.

La musique s'intensifie et Tommy traverse la paroi lumineuse de la sphère. Une bulle plus petite entoure le corps de l'homme qui est en position du lotus. Une vue du dessous nous montre que Tommy se superpose parfaitement avec centre de la nébuleuse (1 h 19 min)⁶¹. Des réseaux de lumière semblent électriser le corps de l'homme. Ensuite, la caméra filme Tommy du dessus : il nous est présenté de face, rayonnant. Il semble concentré, en phase avec le moment présent. Tandis que sa bulle effectue une rotation sur la droite, celle du dessous (la précédente dans laquelle se tient l'arbre) effectue une rotation inverse, vers la gauche. Ces mouvements peuvent renvoyer symboliquement au temps, à la rotation des

61 Cf. Annexe 10.

corps célestes, aux cycles de la nature, de la vie et de la mort... Le fait qu'ils soient radicalement opposés pourrait être une façon d'imager l'interdépendance. L'un contient l'autre, sans l'un, l'autre n'existe pas : ils semblent en réalité indissociables, tout comme la vie et la mort.

C'est à ce moment que Tommy retourne au sommet du temple Maya par la fenêtre de son troisième œil. Une fois la bague récupérée au pied de l'Arbre de Vie, le souvenir laisse place au présent, Tommy contemple la nébuleuse qui se rapproche. La lumière semble être à l'état liquide au cœur de Xibalba, elle jaillit de toute part. Les deux bulles (qui tournaient en sens inverse) finissent par s'unir et n'en forment plus qu'une. L'unité. Tommy enfle la bague (1 h 24 min 30 s). Le voilà réconcilié avec lui-même, uni avec l'Amour, Izzi et l'Infini. La batterie percute les cœurs, le rythme musical s'intensifie, les violons accélèrent leur ascension... Puis soudainement, la musique suspend ses couleurs en laissant place au silence, la lumière se rétracte dans le corps de Tommy. La nuit obscure immerge l'écran, seul un unique point minuscule brille au centre de la vacuité céleste. Les quelques secondes paraissent éternelles, nos cœurs sont en apesanteur... Puis le calme se voit brusquement remplacé par une tempête de lumière. Un big bang doré, une expansion d'étoiles, et les toiles du temps s'évanouissent dans les abysses. La sublime musique scintille autant que l'image, une cascade déverse ses somptueux flots dans l'Esprit de Tommy. Une dernière inspiration, puis l'homme dénudé devient lumière. Telle une étoile filante, il se désagrège en traversant le ciel. Derrière lui, une poussière brillante s'abandonne sur la bulle cosmique. La paroi se rompt et l'arbre fleurit de nouveau. Il se déploie gracieusement tandis que ses racines reprennent vie. Une pétillante effervescence fait bourgeonner nos sens...

Cette explosion visuelle s'achève sur un subtil fondu au blanc nacré. La caméra rêveuse se balade entre les fruits d'un arbre. Izzi cueille l'un d'entre eux, une petite boule ornée de pics (1 h 25 min 30 s). Elle l'offre à Tommy qui se trouve alors devant sa tombe, et celui-ci plante la graine dans le sol. Cet échange absurde peut être interprété de différentes manières. D'une part, il peut renvoyer à l'éternelle connexion de leur Amour. Malgré l'absence physique d'Izzi, Tommy perçoit ses subtils messages : elle est partout. Le geste de Tommy peut d'ailleurs rappeler l'histoire du guide maya qu'Izzi lui a conté : « - Ils ont planté une graine sur sa tombe. La graine est devenue arbre. Moses a dit que son père faisait partie de cet arbre. Il s'est mêlé au bois, il a donné des fleurs. Et quand un moineau a mangé les fruits de l'arbre,

son père s'est envolé avec les oiseaux. » (55 min 15 s).

D'autre part, et d'une manière plus générale, cette situation peut renvoyer à un passage de la Bible : lorsque Eve tend à Adam le fruit défendu. D'un point de vue métaphorique, Tommy semble racheter le sort de l'Humanité en préférant redonner le fruit à la Terre. Le fait qu'il soit piquant peut d'ailleurs être une image de la véritable nature du fruit consommé par Adam. Sous son aspect séduisant, le fruit de l'arbre de la connaissance a été la source de bien des maux pour l'Humanité. Une friandise épineuse...

Tommy semble être parvenu à faire son deuil, il prononce les mots : « - *Bye Izzi* » en esquissant un sourire émouvant et apaisant. Il semble grandi. Après avoir parcouru un long chemin, il se trouve bien loin de l'homme qui combattait la Vie en ne la considérant que par son effrayante finalité. Tommy semble avoir accepté et rectifié beaucoup d'erreurs. Le fait qu'il soit dans un paysage enneigé peut également renvoyer à la pureté de son âme guérie. Son regard s'oriente vers le ciel, la nébuleuse Xibalba disparaît avant de renaître sous forme d'un intense éclat de soleil. La voix de Tommy ponctue l'ascension lumineuse : « - *Je l'ai fini.* » dit-il. De l'éblouissante clarté se distingue Tommy embrassant la nuque d'Izzi. « - *Tout va bien.* » sont les derniers mots de l'homme. Le film se clôt par un fondu au blanc. Un véritable message d'espoir et d'Amour pour l'Homme, et l'Humanité toute entière...

2. Le film comme expérience

Sortons désormais du cœur des deux œuvres et intéressons-nous, de manière plus générale, au pouvoir des images sur le cerveau humain. Cette dernière partie constitue une réflexion ouverte sur le rapport que l'Humanité et l'Homme entretiennent avec l'image. L'image est un véritable outil qui rythme nos quotidiens. De tout temps, celle-ci a été utilisée par l'Homme : des peintures rupestres aux fresques antiques, des tableaux de la Renaissance à la photographie, au cinéma... Elle accompagne l'évolution de l'Humanité. Les récentes prouesses techniques ont renforcé l'impact de l'image. Aujourd'hui, elle est partout et son importance ne fait que de s'accroître. La capacité de la photographie et du cinéma à capter directement la réalité est un atout remarquable. Mais souvent, nous oublions que réalité ne veut pas systématiquement dire vérité... Dans les rues, à la télévision, sur nos téléphones, sur internet... Chaque jour est fait d'images, et leurs

répercussions sur l'Homme sont à double tranchant. L'image peut être vue comme une clé. Une clé peut tout aussi bien ouvrir que fermer une porte. Nous allons distinguer deux utilisations de l'image : l'une qui vise à fermer la porte sur l'âme, et l'autre qui cherche à la déverrouiller.

a) *Un œil commun*

L'œil commun est ce regard qui nous enferme, qui nous surveille. Il est l'œil omniprésent de la société, un œil toujours ouvert qui ne se repose jamais. Son regard s'exprime en continu à travers les médias et traite de la réalité. Il s'oriente de telle manière qu'il se révèle être un point de vue déguisé. Le journal télévisé, par exemple, nous vend sans relâche de l'information de manière « objective ». Mais cette décharge glaciale et désastreuse d'actualités nous donne à voir ce qu'elle veut. Nous voilà manipulés derrière nos écrans, manipulés par une image sournoisement utilisée. Face aux maux de l'Humanité, le cerveau télécharge de la peur. Des humains qui s'entretuent, une politique conflictuelle, de la violence, des mensonges et fourberies... Pourquoi montrer à l'Humanité sa sombre facette lorsqu'on connaît l'impact de l'image dans l'Esprit humain ? Le malheur devient habituel, l'Homme s'immunise à la Vie et développe son insensibilité. David Bowman adopte parfaitement le comportement d'un Homme déshumanisé, conditionné, et robotisé. L'Homme s'éloigne de son propre ressenti en suivant celui imposé par un système qui le manipule...

Poussée à l'extrême, l'utilisation malfaisante de l'image a été la cause de bien des malheurs. La propagande nazie en est l'exemple. Hitler est parvenu à uniformiser un peuple : la majorité répondait à la même gestuelle, acceptait et glorifiait le même discours. Des esprits manipulés par la crainte ont créé la masse, et la masse a déshumanisé l'Homme⁶². Toute singularité s'est évaporée sous le poids de la terreur. Aboutir à une pensée commune est probablement l'une des volontés de la société. En effet, si le monde était uniquement composé d'« homme-produit » de la société, celui-ci serait alors plus simple à gérer... La diversité effraie car elle menace l'équilibre du système. Pour nous donner une impression de libre arbitre, la société utilise l'image publicitaire. La publicité est partout et structure nos cadres de vie en nous vendant des repères, des idées, des préjugés. Elle façonne l'univers dans lequel nous évoluons et imprime dans nos cerveaux un

62 Dans les camps de concentration, les prénoms des prisonniers étaient remplacés par des numéros, leur crânes étaient rasés, ils portaient les mêmes vêtements...

sentiment de confort, de sécurité. Ainsi, l'Homme reste discipliné et ne se rebelle pas. La publicité s'adresse directement à chaque homme en le plaçant au centre. Cette approche lui donne le sentiment d'être unique. Des pubs sur internet, des affiches, des panneaux publicitaires, la télévision, nos téléphones... La publicité est omniprésente. Elle fait naître chez l'Homme le désir, l'envie, la jalousie, la dépendance... Elle agit dans nos cerveaux et les empoisonne. La publicité guide notre conduite, suggérant ce qui est bien ou mal. Il faut entrer dans certains critères normatifs pour être accepté par la société que constitue la masse. L'image est une arme souvent utilisée contre l'Humanité mais il existe une autre utilisation qui aspire à libérer l'âme humaine...

b) Un œil singulier

L'œil singulier est ce regard qui nous libère. Nous l'expérimentons de manière limitée dans le temps grâce au médium cinématographique. Le cinéma, bien qu'il puisse renvoyer à des situations de réalité, n'est qu'imaginaire. Il est une pratique artistique qui nous offre autant de regards différents sur le monde qu'il existe de cinéastes et d'œuvres. Regarder un film, c'est s'abandonner à l'expérience en acceptant qu'il bouleverse nos repères spatio-temporels. Le spectateur s'autorise à éprouver, ses émotions sont mises à nues. Elles déferlent en lui leurs vagues sensorielles et c'est à ce moment que le film devient expérience. L'Homme renoue avec sa sensibilité devant l'univers irréel, c'est précisément ici qu'il s'y autorise. Dans la salle de cinéma, l'obscurité silencieuse protège l'Homme. Il peut ressentir, sans être vu ni jugé. La diversité des œuvres cinématographiques initie l'Homme à adopter différents points de vue. Les médias imposent un angle de vue commun à tous, une pensée conforme ancrée dans la réalité, tandis que le cinéma offre, par le biais de l'imaginaire, une multitude de regards sur la réalité. Un récit filmique est une approche subtile sur le monde, nous sommes confrontés à des situations plus ou moins proches de nos expériences de vie par l'expression de l'œil artistique. Ce sont les expériences de vie du spectateur qui organisent son interprétation subjective, son ressenti singulier. Les réactions humaines varient. Pourquoi tel film dérange-t-il cet homme, et pas son voisin ? Le cinéma vient directement toucher le cœur du spectateur, il arrache l'enclos à l'intérieur duquel la société nous tient prisonnier. L'inattendu, l'imprévisible, l'incontrôlable s'expriment en nous. Le cinéma utilise l'image à des fins sensorielles et libératrices. Il s'adresse à l'homme dans sa singularité. Il ouvre notre esprit, et nous amène à nous comprendre. En laissant l'image œuvrer en nous et bouleverser nos sens, nous sommes renvoyés à notre propre regard sur le monde. La

connaissance de soi et des autres devient accessible, ce médium semble encourager la reconnexion avec soi-même. « *Ainsi, par sa magie transfigurante, le cinéma triomphe des effets de l'habitude, qui nous empêche de bien voir les choses, à force de les faire revoir tous les jours. L'écran, par des moyens accessibles à tous, redonne sa chaleur, sa vibration à tout l'univers. Il nous apporte la bonne nouvelle d'une création à redécouvrir sans cesse, à ré-assumer, en quelque sorte, avec toute notre force et tout notre amour.* »⁶³.

2001 : *L'odyssée de l'espace* peut être étudié du point de vue de l'image. L'arme que découvre l'Homme-singe peut renvoyer à la naissance de l'image comme outil dans la conscience du futur Homme. L'ellipse temporelle balaie en une fraction de seconde l'évolution de l'Humanité. Une scène puissante qui fait directement écho au pouvoir de son médium. Un simple raccord fait l'impasse sur tout détail de notre évolution. L'image oriente le regard, suggère, et s'immisce dans le cerveau de l'Homme. Ainsi, la chambre illusoire dans laquelle vieillit Bowman pourrait renvoyer à l'aliénation de l'Homme par ses outils. L'Humanité robotisée, victime de l'image structurée qu'elle porte sur le monde. Il semblerait que Kubrick cherche à libérer son spectateur en le mettant face aux dangereuses utilisations de l'image dans la société. Pour cela, il dénonce la vision étroite et dénaturée de l'œil commun par le regard aéré de l'œil singulier...

A la différence des médias, le cinéma relève du domaine artistique. Les films sont des œuvres d'art. Nous pouvons nous interroger sur le rôle de l'Art en général dans une société dominée par les médias. Toute création artistique permet aux cœurs d'extérioriser l'amour, la rage, la peur, la joie... Et tant d'autres sentiments indéfinissables qui siègent dans l'âme humaine. L'Art s'établit comme un mouvement de résistance qui vise à libérer et élever l'Homme au dessus de la muraille sociale. Et si Vivre pleinement consistait à devenir les artistes de notre propre existence ?

63 Agel Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Les Editions du Cerf, Paris, 1952, p. 6.

Conclusion

Ce travail de recherche fut lui-même un voyage, une réelle aventure au cœur des deux œuvres cinématographiques. Naviguer sur les flots de leurs images suggestives n'a pas été une affaire aisée. En effet, user d'un langage limité pour décrire des principes qui nous dépassent présente un certain risque. L'appellation « expérience intérieure » prend tout son sens lorsque l'on s'aperçoit que les mots sont parfois insuffisants pour décrire la magnificence des deux œuvres. Regardez-les avec les yeux du cœur, l'envoutante saveur des symphonies ensorcèlera votre ouïe. Autorisez-vous à Vivre l'expérience en votre for intérieur et certainement que vous en ressortirez profondément changés...

Deux parties majeures composent ce mémoire : l'une s'inscrit dans une approche matérielle du voyage tandis que l'autre aborde le domaine invisible qui œuvre subtilement au plus profond de l'Être. L'idée de voyage matériel se rapporte aux recherches orientées vers l'extérieur qui visent généralement à faire avancer le progrès scientifique. Il est à distinguer du voyage intérieur qui, lui, naît dans l'âme de l'Homme. D'une manière générale, le médium cinématographique participe à ces deux types de voyages. Le film est un support matériel projeté sur un écran par le biais d'un dispositif technique. L'impact du contenu filmique permet un voyage intérieur dans l'Esprit du spectateur immobile. Ainsi, faire l'expérience du film est une exploration subjective et singulière qui incite le spectateur à laisser s'exprimer en lui, et en toute liberté, sa profonde sensibilité.

Dans un monde où le domaine matériel règne, l'Homme se trouve continuellement sollicité par des facteurs extérieurs, à tel point qu'il semble s'éloigner inconsciemment de lui-même. L'art interagit directement avec nos cœurs à l'intérieur desquels il sème ses précieux éclats de vérité. Les deux œuvres étudiées travaillent à laisser pénétrer la lumière dans nos Esprits afin de faire germer leur semence dans nos sinueux royaumes cérébraux. Pour cela, les voyages proposés par les œuvres s'articulent harmonieusement autour du thème de l'évolution : d'une part celle de l'Humanité, d'autre part celle d'un Homme.

2001 : L'odyssée de l'espace et *The Fountain* nous orientent, de différentes manières, vers une réflexion profonde sur l'existence. De l'origine à la fin de l'Humanité, Stanley Kubrick se lance dans une peinture de la race humaine qui peut effrayer... Du

groupe d'Hommes-singes hargneux à l'Homme seul, perdu aux confins du cosmos, se dégage un creux sentiment d'insignifiance. La fresque temporelle de l'Humanité nous paraît si futile face à la silencieuse splendeur des corps célestes. L'Homme s'est épuisé à la cavale, fuyant les profondeurs inconnues de son Être. Le voilà, victime de son insatiable quête matérielle, errant au plus loin de lui-même. Il désire comprendre l'énigme du monolithe, mais le bloc l'attire toujours plus loin. Ce ténébreux rectangle opaque peut être perçu comme le miroir voilé d'une Humanité perdue. Ou encore, comme la matérialisation extérieure de l'Inconnu qui siège dans l'âme humaine. L'Homme court après son essence et cela explique l'inévitable introspection qui l'attend au bout de son périple.

Durant ses multiples incarnations, Tommy se remémore sans cesse la promesse de vie éternelle que lui a faite la femme qu'il aime. Seulement, le concept d'éternité diffère dans l'Esprit des deux amants. Izzi recherche la vérité au cœur de l'Infini cosmique tandis que Tommy entreprend une rationnelle quête d'immortalité du corps. La mort devient sa plus grande peur. Il se bat contre la maladie, la vieillesse et malgré lui, contre la Vie. *The Fountain* nous montre les erreurs répétées de Tommy à travers le temps. La voie d'accès à l'immortalité se trouve en son âme et non dans la sève d'un arbre ou encore dans l'espoir d'un quelconque miracle scientifique. Pour fusionner avec le cosmos et ainsi Vivre éternellement, il semblerait que l'Homme doive comprendre, accepter et pardonner ses erreurs. Il ne doit plus errer timidement entre l'ombre et la lumière, il doit devenir lumière.

Le voyage de l'Humanité dans *2001* ainsi que celui de Tommy dans *The Fountain* se trouve parsemé d'obstacles. Tandis que les astronautes luttent contre le comportement soupçonneux de la machine qui dirige leur vaisseau, Tommy affronte des souvenirs qui submergent sans cesse l'océan de son Être. Hal 9000 est l'ordinateur le plus performant jamais créé par l'Homme. Kubrick, en grand visionnaire, semble avoir anticiper un problème qui s'accroît avec l'évolution matérielle : l'aliénation de l'Homme par ses outils. Les astronautes silencieux et mécaniques nous apparaissent quelque peu déshumanisés. En revanche, Hal, doté d'une intelligence artificielle remarquable, adopte un comportement sensiblement humain. Cette déroutante inversion de conduite peut amener l'hypothèse d'un transfert de conscience entre l'Homme et sa création. Mais les personnages de *2001* ne semblent être qu'une surface à travers laquelle l'Humanité s'exprime. Qu'importe la mort d'un Homme, tant que l'Humanité survit. La réaction

détachée de Bowman face à la mort de ses collègues peut s'expliquer de la sorte. La nature n'a que faire de l'individu... Et pourtant, c'est tout de même le comportement d'une seule entité consciente (Hal) qui vient faire échouer la mission Jupiter. Cela amène à se questionner sur notre propre individualité et les conséquences de nos actes pour l'avenir de l'Humanité. C'est en effet la somme des comportements individuels, propres à chaque être humain, qui caractérise l'ensemble. C'est pourquoi, *The Fountain* qui entre précisément au cœur de l'évolution d'une âme est d'une aide précieuse à la compréhension des dérives de l'Humanité...

Du haut de sa bulle cosmique, Tommy s'essaie à des pratiques méditatives pour renouer avec lui-même. Or, ses efforts se trouvent sans cesse perturbés par sa peur la plus ancrée : celle de mourir. La mort, qu'il conçoit comme la fin de la matière, va à l'encontre de la promesse d'éternité pour laquelle il survit. Survivre, voilà ce qu'il fait. Il n'a en tête que l'effrayante finalité du chemin de la vie. Comment peut-il aspirer à l'éternité s'il ne sait saisir l'instant présent et le Vivre pleinement ? Le scientifique fuit la réalité : il concentre tout ses espoirs dans des recherches interminables et se défile devant la maladie qui, en plus d'impliquer la perte prochaine de la femme qu'il aime, le renvoie à sa propre mortalité. L'impermanence de toutes choses, voilà ce que Tommy redoute. Ne serait-ce pas là la principale source d'appréhension de l'Humanité ? Probablement que si, puisque cette affolante impermanence amènera un jour l'extinction de la race humaine... L'Humanité dans *2001* semble s'être vaccinée contre l'Amour, le même qui fait tant souffrir Tommy. Les rapports humains s'avèrent dénués de toute complicité et sont d'une triste fadeur. Mais qu'est-ce que la Vie sans Amour ? L'Humanité semble chercher le sens de son existence à l'extérieur d'elle-même en se dissociant du Tout. Pour ce faire, elle part explorer l'Inconnu cosmique. Dans la vacuité de ce lieu riche en mystère pourraient siéger les réponses à tout ses questionnements...

Les deux films soumettent au spectateur l'expérience d'un voyage intérieur par le biais de leur personnage. Dans *2001*, c'est lorsque Bowman abandonne l'astronef que commence une plongée invraisemblable au cœur de l'âme humaine. Psychédéisme visuel et vertigineuses cascades sonores : la caméra tombe en chute libre dans l'impalpable. Dès lors, la frontière entre le macrocosme et le microcosme est indécélable... Existe-t-il réellement une barrière qui sépare l'infiniment petit de l'infiniment grand ? Dans *The Fountain* c'est par l'intermédiaire des différentes incarnations de Tommy que nous

regroupons progressivement les pièces du puzzle lumineux de la vérité.

L'existence est un fabuleux mystère et un voyage singulier pour chaque être humain. Abandonnons-nous à la lumière de l'Amour qui traverse l'espace et le temps. Apprenons à connaître la profonde vérité de nos cœurs. Peut-être prendrons-nous conscience que la réalité s'étend au-delà même du visible et que la fin n'est en fait que le commencement d'un cycle nouveau ? Le concept de renaissance est avancé dans les deux films. Au fil de ses incarnations, Tommy renaît et fait face à des situations curieusement similaires. La vie apparaît alors comme un vaste terrain de jeu dont l'objectif principal serait d'éviter la répétition de nos erreurs. Il faudrait pouvoir les comprendre et les accepter, pour enfin parvenir à se les pardonner intérieurement. Au terme de cette conséquente mission de Vie, notre âme guérie fusionnerait avec le cosmos, comme le dévoile l'éblouissante explosion finale du film. Il semblerait que le corps humain et la vie terrestre soient une prison de matière et d'idées qui apportent un point de vue restreint et limité sur le Tout. Et si le véritable sens de la Vie consistait à s'émanciper du processus de réincarnation pour fusionner avec l'éternelle lumière de la vérité cosmique ? De ce point de vue, le fait que Bowman se réincarne en fœtus astral et se dirige à nouveau vers la Terre témoigne de son échec. Mais l'Univers semble se plaire à arbitrer l'odyssée de l'existence : il offre à l'Humanité la chance de recommencer une nouvelle histoire, en espérant qu'elle apprenne de ses erreurs et soit plus réceptive aux éclats intérieurs des rayons de son ciel...

Il semblerait que la séparation ne soit qu'illusion du réel...

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme⁶⁴.

64 Phrase attribué au philosophe, chimiste et économiste français Antoine Lavoisier. En réalité cette maxime n'est autre qu'une reformulation de la phrase du philosophe grec Anaxagore : « *Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau.* »

Bibliographie

- AGEL Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Les Editions du Cerf, Paris, 1952, 118 p.

- ANDRIEU Gilbert, *Être, paraître, disparaître, au-delà de la vie et de la mort*, L'Harmattan, Paris, 2014, 237 p.

- BEDOUELLE Guy, *Du spirituel dans le cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985, 207 p.

- BIZONY Piers, *2001 le futur selon Kubrick*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, 167 p.

- BRUNO Marcello-Walter, *Stanley Kubrick*, Editions Gremese, Paris, 2001, coll. Grands cinéastes de notre temps, 127 p.

- CASTLE Alison (édité par), *Les archives de Stanley Kubrick*, Editions Taschen, Paris, 2001, 73 p.

- CHANGEUX Jean-Pierre, CONNES Alain, *Matière à pensée*, Editions Odile Jacob, Paris, 1989, 267 p.

- CHEERBRANT Alain, CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 2005, 1092 p.

- CHION Michel, *Stanley Kubrick L'humain ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, 559 p.

- CLARKE C. Arthur, *2001 L'odyssée de l'espace*, J'ai lu, Paris, 1968, 308 p.

- COLLET Jean, CAZENAVE Michel, *Petite théologie du cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 2014, 140 p.

- COMTE-SPONVILLE André, *Pensées sur l'amour*, Editions Albin Michel, Paris, 1998, coll. Carnets de philosophie, 63 p.

- COMTE-SPONVILLE André, *Pensées sur la mort*, Editions Albin Michel, Paris, 1998, coll. Carnets de philosophie, 63 p.

- D. COE Michael, *Les Mayas mille ans de splendeur d'un peuple*, Editions Armand Colin, Paris, 1987, coll. Civilisations, 228 p.

- ECHEVERRIA José, *Réflexions métaphysiques sur la mort et problème du sujet*, Thèse de doctorat ès Lettres, Paris : La Sorbonne, 1955, 186 p.

- ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le cinéma et les sens*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, 227 p.

- FINTZ Claude (dir.), *Le miroir : une médiation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Les Presses Universitaires de Valenciennes, Paris, 2013, coll. Pratiques et représentations, 353 p.

- LA METTRIE Julien Offroy, *L'Homme-Machine*, Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1981, 283 p.

- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, Paris, 2006, 477 p.

- PASQUINELLI Elena, *L'illusion de réalité*, Editions Vrin, Paris, 2012, coll. Librairie philosophique J. VRIN, 289 p.

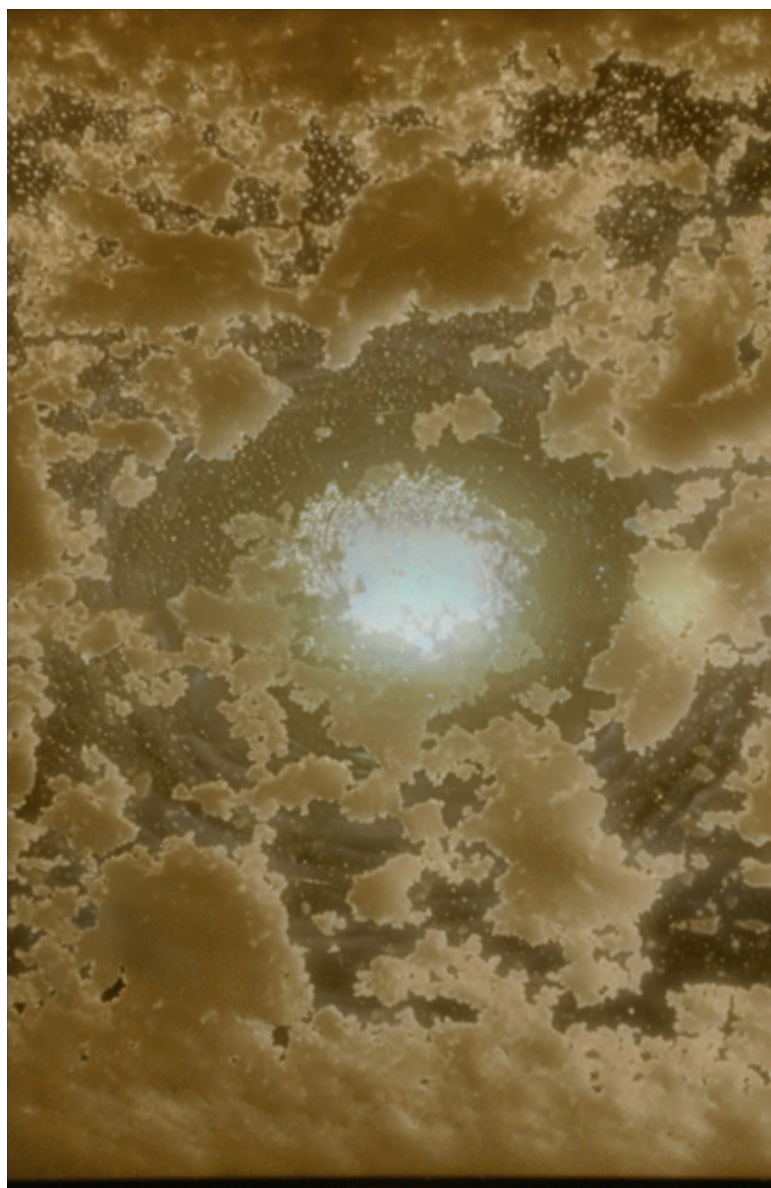
- RINPOCHE Sogyal, *Le livre tibétain de la vie et de la mort*, Editions de La Table Ronde, Paris, 2013, 765 p.

- RUIZ Don Miguel, *Les quatre accords toltèques*, Editions Jouvence, Saint-Julien-en-Genevois, 2005, 125 p.

Annexes

Annexe 1 :
Les nuages de l'Esprit

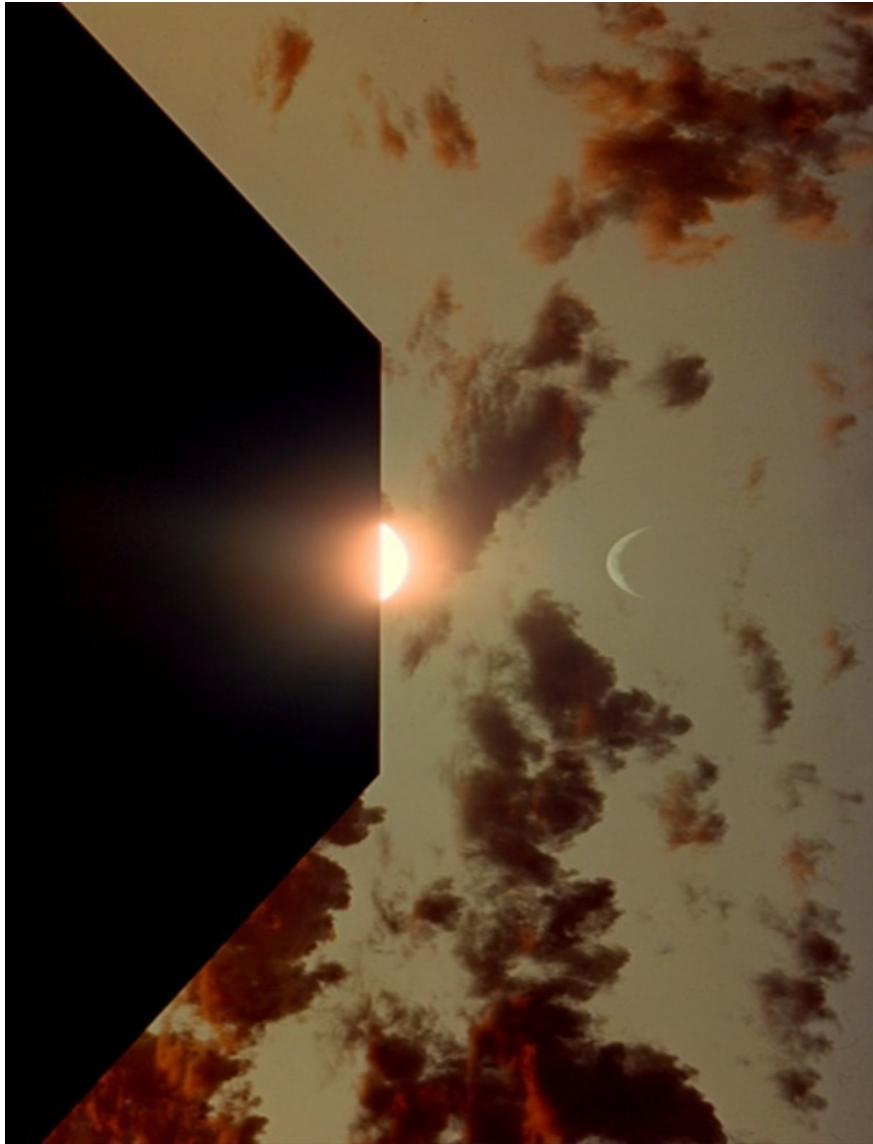
ARONOFSKY Darren, [DVD], The Fountain (2006)



Annexe 2 :

Le monolithe : un pont vers l'Infini

KUBRICK Stanley, [DVD], 2001 : L'odyssée de l'espace (1968)



Annexe 3 :

Une curieuse disposition qui rappelle la forme du monolithe

KUBRICK Stanley, [DVD], 2001 : L'odyssée de l'espace (1968)



Annexe 4 :

Le monolithe confondu avec le vide

KUBRICK Stanley, [DVD], 2001 : L'odyssée de l'espace (1968)



Annexe 5 :

Une serrure lumineuse

ARONOFSKY Darren, [DVD], *The Fountain* (2006)



Annexe 6 :

Coïncidence des motifs entre les époques

ARONOFSKY Darren, [DVD], The Fountain (2006)

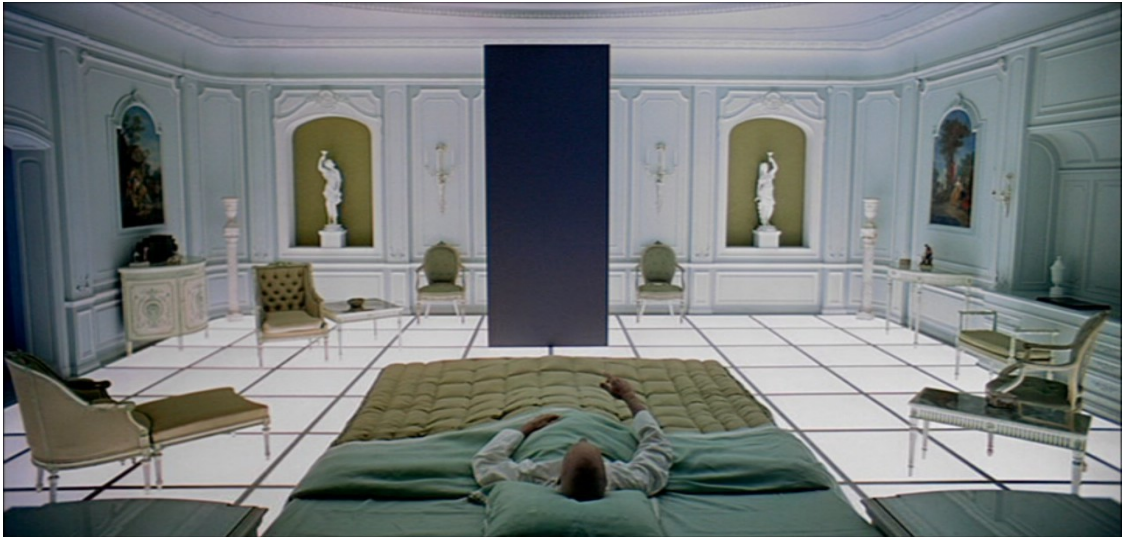




Annexe 7 :

Bowman et le monolithe dans un même axe

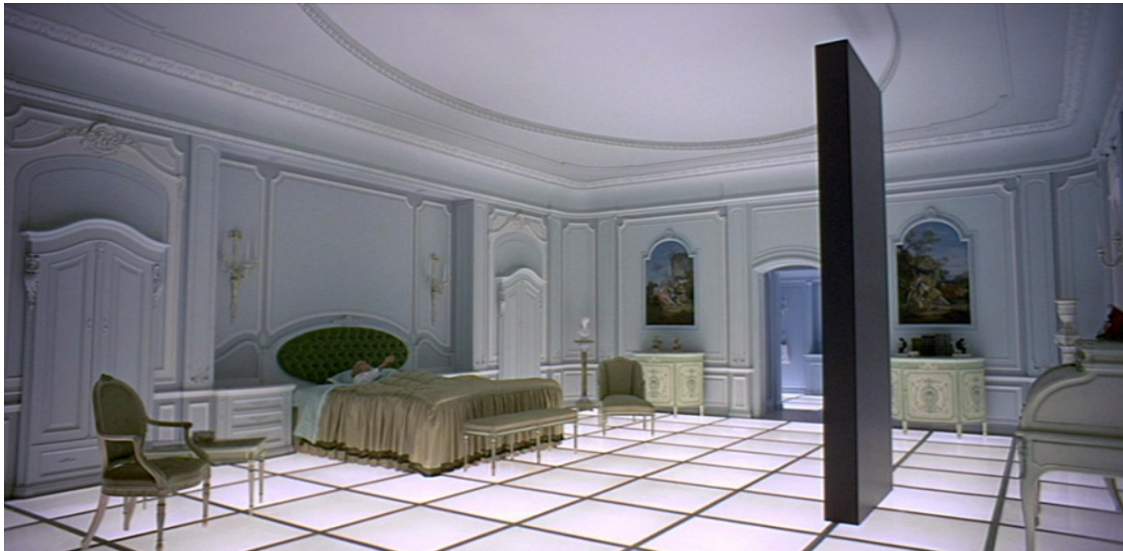
KUBRICK Stanley, [DVD], 2001 : L'odyssée de l'espace (1968)



Annexe 8 :

Symétrie parfaite sur la surface murale derrière Bowman

KUBRICK Stanley, [DVD], 2001 : L'odyssée de l'espace (1968)



Annexe 9 :
La nébuleuse Xibalba

ARONOFSKY Darren, [DVD], The Fountain (2006)



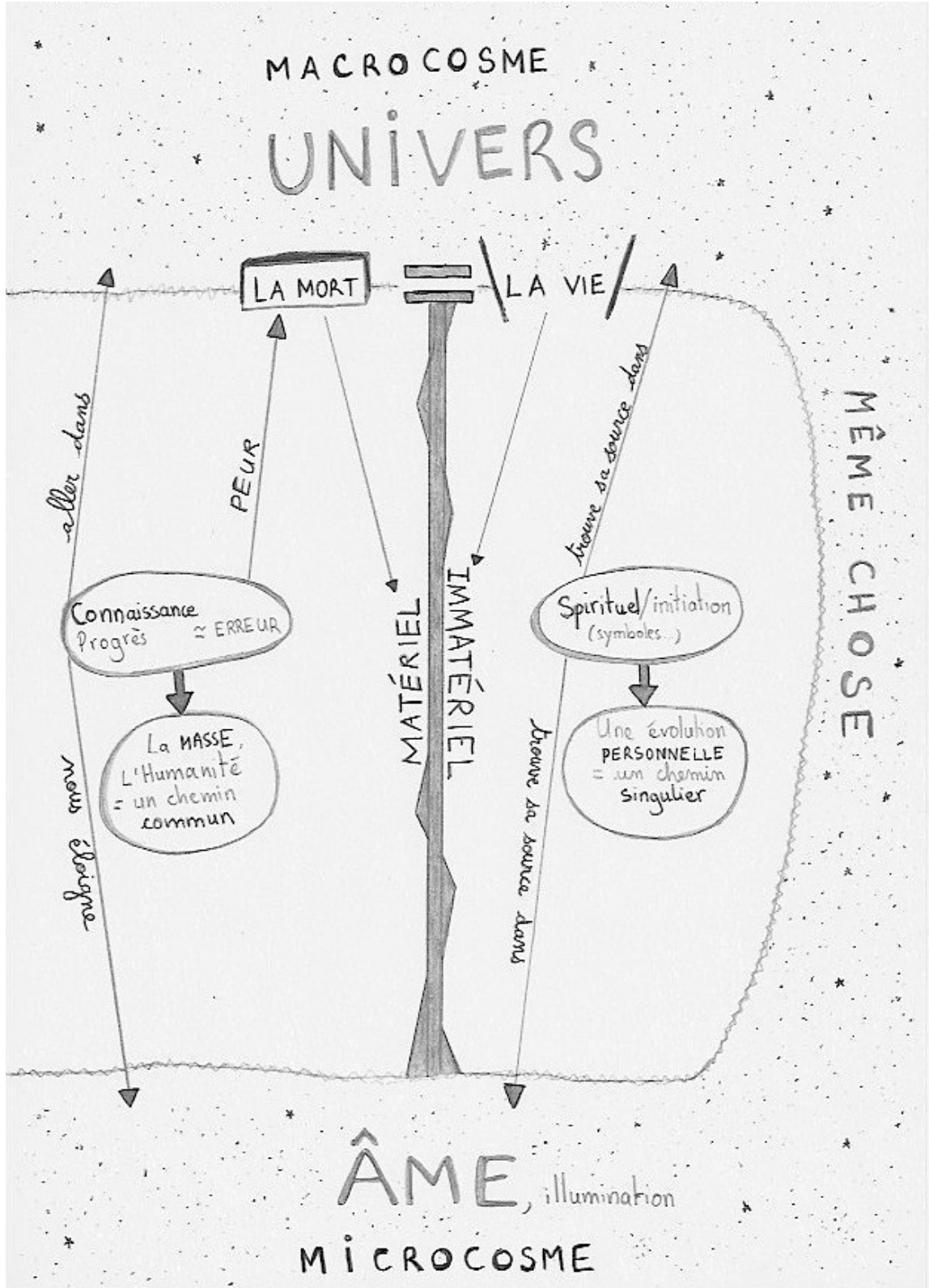
Annexe 10 :
Un corps nébuleux

ARONOFSKY Darren, [DVD], The Fountain (2006)



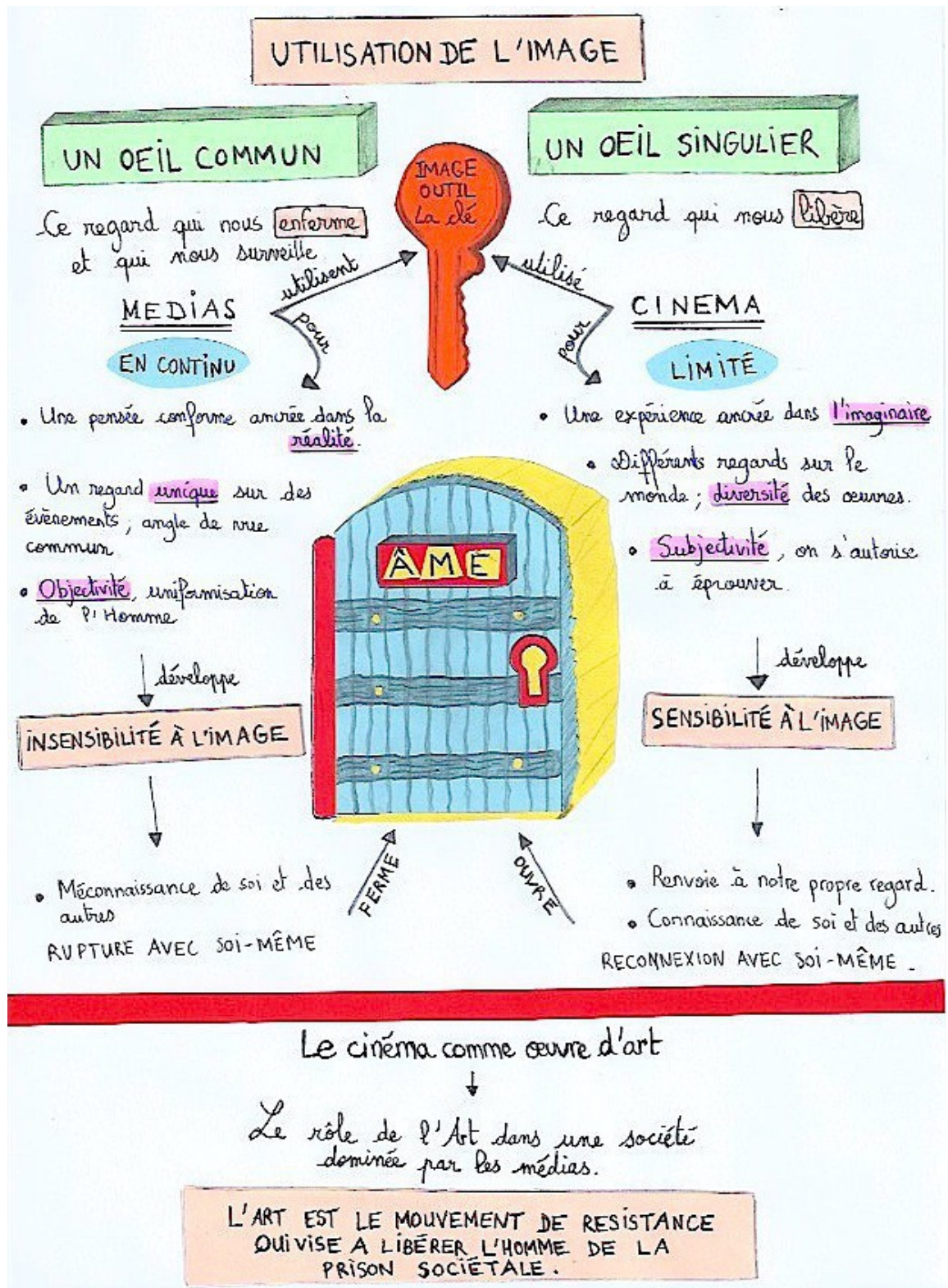
Annexe 11 :

Schéma de travail : élaboration du plan



Annexe 12 :

Schéma de travail : réflexion ouverte dernière partie



MOTS-CLÉS : Voyage, macrocosme, microcosme, expérience, cinéma

RÉSUMÉ

Laissez-vous ensorceler par la magie des deux œuvres. Votre royaume cérébral perd sa Raison dans le corps du Temps. D'envoutantes textures visuelles guident les battements de vos cœurs vulnérables sur l'imprévisible flux de cascades sonores. Ces deux films agissent profondément, bravants les remparts du rationnel labyrinthe qui nous égare. L'Humanité cavale vers l'Inconnu, espérant trouver des réponses aux mystères de la Vie. Un bouclier matériel que l'on nomme progrès l'emmène dans le macrocosme, cet Univers Infini que l'on a peine à concevoir. Mais cette conquête cosmique renvoie l'Homme à une inévitable introspection. Macrocosme, microcosme ? Où est la limite ? Ailleurs, une âme traverse l'espace et le temps aux côtés de l'Amour, le même que l'Humanité a délaissé... Cette âme aspire à l'éternité, mais de la prison des différents corps qu'elle incarne, sa vision réduit l'Esprit à la matière. La mort devient son ennemie, sa conception du monde se fragmente et l'âme fuit sa propre condition.

Les deux films œuvrent à l'intérieur de nos cœurs, parsemant des éclats de vérité qui visent à réunifier profondément l'Homme et son essence cosmique...