

2001: A Space Odyssey Genèse d'un film culte

Anne-Christine Loranger

Number 316, November 2018

2001: A Space Odyssey

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90214ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loranger, A.-C. (2018). 2001: A Space Odyssey : genèse d'un film culte. *Séquences : la revue de cinéma*, (316), 4–7.



A SPACE ODYSSEY

GENÈSE D'UN FILM CULTE

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Film culte entre tous, précurseur de tous les Stars Wars, Solaris et autres treks interstellaires, **2001: A Space Odyssey** reste un incontournable du cinéma. On s'y réfère autant pour sa maîtrise cinématographique et ses avancements techniques que pour le courage de Stanley Kubrick à tabler sur l'intuition de son public, en suscitant beaucoup plus de questions que de réponses. Genèse philosophique et scientifique d'un chef-d'œuvre.

« SOMMES-NOUS SEULS DANS L'UNIVERS ? »

Stanley Kubrick, au-delà des problèmes techniques qu'il avait à résoudre pour le tournage de **2001**, avait une problématique de taille à résoudre avant même de commencer: la perception qu'on avait à l'époque du film de science-fiction. Dans les années 1950-1960, le genre était réservé aux enfants et aux séries B, variations sur le thème des petits hommes verts ou, plus dramatiquement, de *La guerre des mondes* de H. G. Wells. Fan de science-fiction depuis l'enfance, grand lecteur du magazine *Amazing Stories*, Kubrick n'en était pas moins frustré par la pauvreté du genre au cinéma. Si Jules Verne et Robert A. Heinlein avaient écrit les premiers romans relatant le voyage d'êtres humains vers la Lune et vers Mars – et

donné au genre ses lettres de noblesse, reste que le thème des voyages dans l'espace et de la vie extraterrestre était relégué aux parents pauvres de Hollywood. De tels sujets ne pouvaient faire l'objet d'un long métrage majeur. Kubrick, au contraire, sentait que s'il pouvait donner une légitimité scientifique et philosophique à la question de la vie extraterrestre, il aurait gagné son public.

La solution du cinéaste à ce problème était simple: conduire des entrevues avec les scientifiques, théologiens, astronomes et philosophes qui avaient le mieux réfléchi sur la question de la vie extraterrestre, et en faire un prologue pour son film. Il envoya une série de questions à son associé, Roger Caras, portant non seulement sur la vie extraterrestre et la conquête de l'espace mais aussi sur l'intelligence artificielle, le futur des ordinateurs et les origines de la vie. L'opinion de ces experts, pensait Kubrick, contribuerait en plus du prologue à créer un portrait crédible de la vie humaine en 2001, ce qui bénéficierait au film. Caras interviewa 21 personnes en 1966 et les filma en format 35 mm, noir et blanc. Des sommités telles que l'anthropologue Margaret Mead, l'astronome Harlow Shapley ou Frank Drake, l'un des pionniers du programme SETI («Search for Extra-Terrestrial Intelligence») apportèrent de l'eau au moulin scientifique de Kubrick.

« Il semble tout à fait certain qu'en ce moment même, nous recevons la lumière de plus de cent milliards de milliards de soleils dispersés dans ces millions de galaxies. Autour de ces soleils, quelles planètes se meuvent ? Quels yeux nous regardent à travers les constellations extraterrestres ? »



Au final, le prologue fut écrit mais en 1968, alors que le tournage s'achevait, Kubrick se rendit compte que les entrevues distrairaient l'auditoire et que le récit devait se tenir debout tout seul, grâce à sa seule cohésion interne. Avec ses 160 minutes, le film ne pouvait pas non plus s'allonger encore davantage. Les entrevues prirent donc le chemin des archives.

«Cent mille millions de soleils constituent les bijoux flamboyants de notre galaxie. Ce vaste ensemble de puissance et de gloire est tout à fait incompréhensible, mais il est tout à fait insignifiant dans l'ordre de grandeur que représente l'univers connu. Jusqu'aux limites extrêmes de la puissance de nos grands télescopes, et au-delà, les autres galaxies, dans leurs milliers de millions, brillent dans les profondeurs de l'espace. Il semble tout à fait certain qu'en ce moment même, nous recevons la lumière de plus de cent milliards de milliards de soleils dispersés dans ces millions de galaxies. Autour de ces soleils, quelles planètes se meuvent? Quels yeux nous regardent à travers les constellations extraterrestres?»

EXTRAIT DU PROLOGUE ORIGINAL DE 2001: A SPACE ODYSSEY¹

Intelligence artificielle - «Que faites-vous là, David? J'ai peur David.»

Qui pourrait oublier les frissons qu'on éprouve à entendre la voix posée du HAL 9000, l'ordinateur meurtrier, alors que David Bowman, engoncé dans sa combinaison de cosmonaute, s'apprête à le désactiver? Si la question du code d'éthique des robots avait été élaborée en 1942 par Isaac Asimov avec ses Lois de la robotique (en résumé, un robot ne peut nuire à l'humanité ou à un être humain, ou,

par inaction, permettre à l'humanité ou à un être humain d'être mis en danger), Kubrick va infiniment plus loin avec HAL. Non seulement ce dernier est-il capable d'entretenir une conversation, de reconnaître les langues, de lire sur les lèvres, d'interpréter des comportements, de raisonner, d'apprécier l'art et de jouer aux échecs, mais il est aussi capable de mensonge et de meurtre. Bien plus que d'un robot programmé, il s'agit là d'une intelligence artificielle consciente qui obéit à une instance supérieure, en l'occurrence les ordres secrets donnés par le Dr Floyd de suivre le signal du monolithe découvert sur la Lune. HAL, précisément à cause de son statut d'intelligence artificielle, est le personnage qui suscite le plus d'affects.

Déjà durant le tournage, Kubrick sentait les implications plus larges de HAL. Dans une interview accordée en 1969 à l'auteur et critique Joseph Gelmis, il déclarait que l'une des choses qu'il essayait de transmettre était «la réalité d'un monde peuplé – comme le sera bientôt le nôtre – d'entités mécaniques qui ont autant, ou plus, d'intelligence que les êtres humains. Nous voulions stimuler les gens à penser à ce que ce serait de partager une planète avec de telles créatures.»²

La tension générée par l'incertitude autour de HAL est palpable dès les premiers instants dans le vaisseau Discovery One en route vers Jupiter, alors qu'il note quelques incongruités sur la nature de la mission. Elle est encore renforcée par son aspect visuel, un point rouge fixe cerclé de verre et de métal, «œil» troublant qu'on retrouve partout dans le vaisseau, tel le Big Brother de George Orwell (1949) surveillant tous les faits et gestes ou comme l'œil de Sauron de Tolkien (1954-1955), étendant sa vision sur tous les peuples de la Terre du Milieu. À noter que Stanley Kubrick, fervent lecteur, avait dans la vingtaine lors de la parution de ces deux romans, dont la célébrité prit une ampleur considérable au cours des décennies qui suivirent.

Selon Scott Brave, coauteur de *Wired for Speech: How Voice Activates and Advances the Human-Computer Relationship*, HAL se situe entre le majordome et le psychanalyste. «Il a un sens de la déférence et du détachement», dit Brave, ajoutant qu'il avait observé un effet d'entraînement de HAL sur, par exemple, l'assistant virtuel de l'iPhone. «Quand j'écoute Siri, je sens qu'il y a beaucoup en commun avec HAL.»² HAL est devenu la référence par défaut, non seulement pour la voix, mais aussi pour les qualités humaines de ce que devrait être la personnalité d'une machine sensible. Lorsque vous parlez à l'Alexa d'Amazon ou à Google Home – la cadence, la formalité amicale, l'intelligence agréable

¹ *The Stanley Kubrick Archives*, collection dirigée par Alison Castle, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2016, p.399

² www.nytimes.com/2018/03/30/movies/hal-2001-a-space-odyssey-voice-douglas-rain.html

et le sentiment de contrôle dans leurs voix évoquent celle de HAL. (2) Alors que nous envisageons avec inquiétude un avenir transformé par les incursions de l'intelligence artificielle et des algorithmes dans tous les aspects de notre vie, on ne peut s'empêcher de penser à HAL. Les questions soulevées par son personnage dans 2001 émergent de partout.

Kubrick réfléchit longtemps sur le personnage et la voix de HAL. Après avoir enregistré la voix d'un acteur américain sur des tons très réels et humains, il se tourna, insatisfait, vers Douglas Rain, acteur canadien très polyvalent qui avait effectué la narration du documentaire canadien *Universe* (1960), de Roman Kroitor et Colin Low, que Kubrick avait vu une centaine de fois. L'accent canadien de Rain lui convenait parce qu'il lui semblait pouvoir venir de partout et nulle part. Le coup de génie de la performance de Rain, qui adopta un ton plaisamment posé, fut de paraître à la fois sincère et inquiétant. Sa phrase «Je pense que vous savez aussi bien que moi quel est le problème», porte en elle l'attitude détachée et polie d'un sociopathe, sentiment encore renforcé par son «œil» rouge, impersonnel et menaçant. En dépit de cela, le décès de HAL demeure le moment le plus bouleversant du film.

Kubrick fit répéter à Douglas Rain la chanson d'amour *Daisy Bell* (1892) («Je suis à moitié fou, tout ça pour ton amour») sur tous les tons et modes. Chantée au moment où le cerveau de HAL est peu à peu déconnecté, elle permet au spectateur

de sentir que HAL revient à ses premiers jours de programmation, un «retour d'enfance» informatique. Selon Scott Brave, «le moment est si puissant que vous vous sentez très mal à l'aise ; tout à coup, HAL se sent proche d'être vivant, d'être humain. Le spectateur commence à compatir avec cette expérience, et à réagir à la mort d'une machine.»³

«MON DIEU, C'EST PLEIN D'ÉTOILES!»

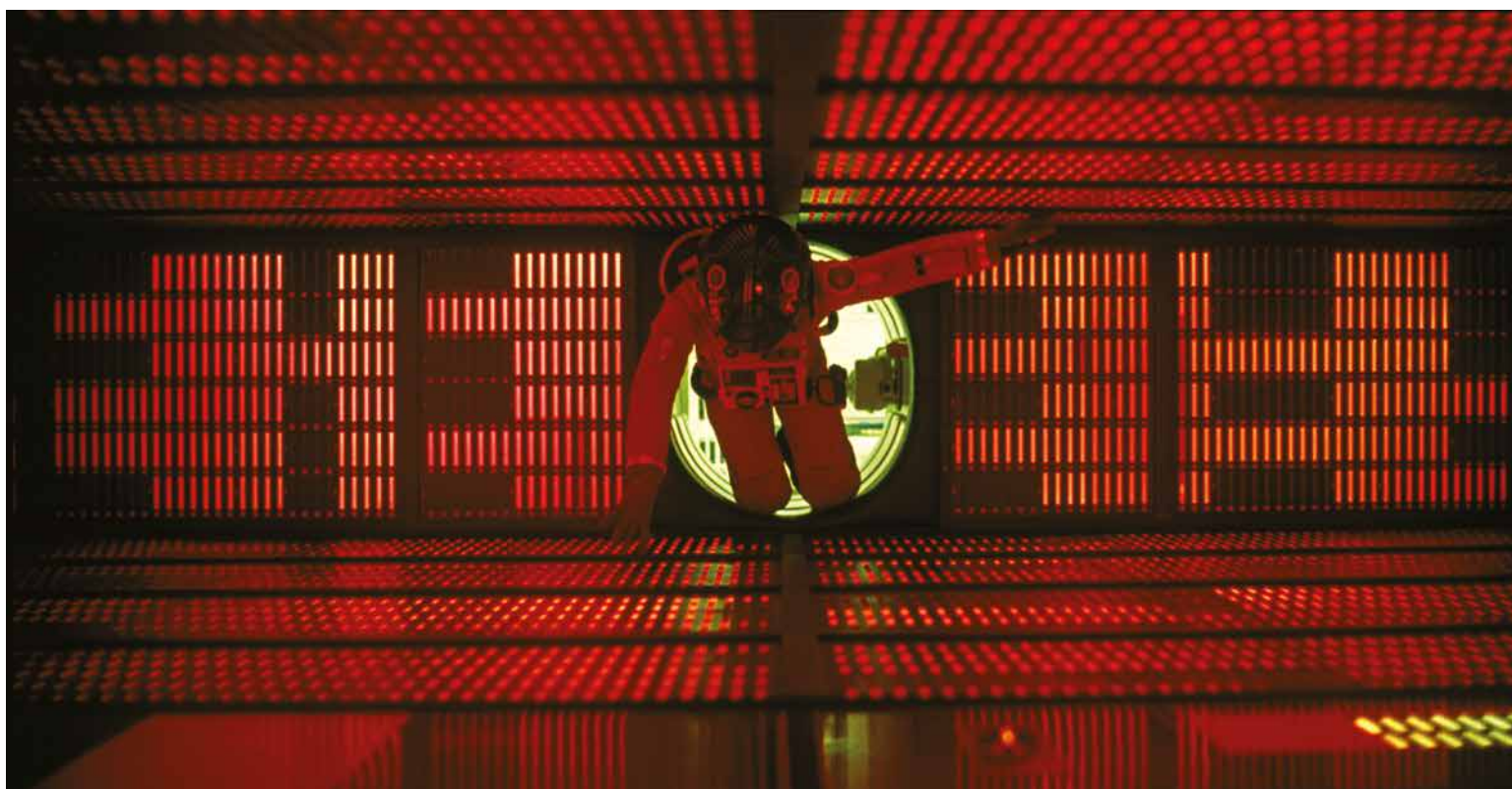
«Vous êtes libre de spéculer comme bon vous semble sur le sens philosophique et allégorique du film – et cette spéculation est une indication qu'il a réussi à captiver le public à un niveau profond, mais je ne veux pas établir une feuille de route verbale pour 2001, que chaque spectateur se sentirait obligé de suivre sous peine de craindre n'avoir pas compris le message.»⁴

STANLEY KUBRICK

La question des univers multiples n'est pas neuve : elle date des philosophes grecs atomistes et stoïciens, 500 ans avant l'ère chrétienne. Les anciens bouddhistes disaient que notre monde n'en est qu'un parmi beaucoup d'autres et que chacun d'entre eux passe par ses propres cycles de création et de destruction. Durant la Renaissance, le philosophe Giordano Bruno (1548-1600) rompt avec la vision géocentrique de l'Église catholique et décrit l'univers comme n'ayant ni centre ni circonférence. Dans *L'infini, l'univers et les mondes*, son œuvre maîtresse publiée en 1584, il postule que le nombre

³ Norden, Eric. «Interview: Stanley Kubrick», *Playboy* (September 1968). Réimprimé dans: *Stanley Kubrick: Interviews*. Édité par Gene D. Phillips. University Press of Mississippi, 2001, p. 47-48.

⁴ <http://cosmos.nautil.us/short/128/the-multiverse-is-an-ancient-idea>



de mondes possibles existant dans l'univers est infini, de même que le nombre de planètes et de soleils. Bruno imagine la nature de ces autres mondes, affirmant qu'il « y a une infinité de mondes du même genre que le nôtre ».⁵ La théorie sur les univers parallèles, de quatre à vingt dimensions, n'était donc pas nouvelle quand Kubrick s'y attela en 1966. Lui seul, cependant, a eu l'audace – ou la folie, de nous les montrer.

Il n'y a pas 36 façons d'expliquer comment des univers parallèles s'imbriquent les uns dans les autres, éternellement présents en simultané. Ou alors vous vous servez de formules mathématiques – exclu pour n'importe quel auditoire de cinéma, ou alors vous vous servez de métaphores. Kubrick en choisit deux, le Monolithe et la lumière. Ils servent non seulement de pont entre les segments, mais entre les espaces-temps évoqués et permettent de saisir intuitivement leurs entrelacs.

Le Monolithe apparaît quatre fois dans *2001* : dans la savane africaine, sur la lune, en orbite autour de Jupiter, et près du lit de Bowman avant sa transformation. Dans le roman d'Arthur C. Clarke, le Monolithe est un outil, un artefact d'une civilisation étrangère. Tous les Monolithes sont des solides rectangulaires noirs, extrêmement plats, non réfléchissants, dont les dimensions sont dans le rapport précis de 1:4:9 (les carrés des trois premiers entiers positifs 1, 2, 3). Il rappelle les solides parfaits de Platon (cube, tétraèdre, octaèdre, icosaèdre et dodécaèdre) lesquels, selon le philosophe grec, étaient chacun associés à un élément de la nature. À noter que la caractéristique principale de ces solides dits « réguliers » est que tous leurs côtés sont de même longueur et tous leurs angles de même mesure.⁶ Avec ses proportions de 1:4:9, le Monolithe n'est pas un solide régulier. On ne peut l'associer à un élément de la nature, sauf peut-être à un sixième élément, immatériel et insaisissable, sauf par l'intuition. Ce sont justement ses dimensions irrégulières, quoique mathématiques, qui permettent de faire le pont avec une autre dimension. « Mon Dieu, c'est plein d'étoiles », s'écrit Bowman en survolant le Monolithe en orbite autour de Jupiter. Tout comme l'esprit humain, le Monolithe est lui-même un univers, un passager vers des milliers de mondes, une émanation qui pourrait être d'ordre divin. Bowman, happé d'une façon ou d'une autre par le Monolithe, se retrouve dans une pièce blanche de style XVIII^e, brillamment éclairée par le sol, où il passe d'un âge à l'autre, d'un espace-temps à l'autre. Suite à une nouvelle apparition du Monolithe, il devient un immense enfant-étoile que l'on voit flotter entre la Terre et la Lune. Ayant grâce au Monolithe dépassé sa



condition de primate, puis d'être conscient, l'humain se transmue vers une forme d'existence supérieure, l'Übermensch de Nietzsche et de Sri Aurobindo⁷.

La lumière joue un rôle subtil quoique prépondérant dans *2001*, du soleil apparaissant sur la Terre illuminée en croissant du premier plan, à celui qui éclaire le premier Monolithe à la verticale, des espaces brillamment éclairés du vaisseau Orion en route vers la Lune jusqu'à la pièce blanche où se retrouve Bowman. L'utilisation de la lumière comme métaphore est sublime puisqu'elle représente le seul élément commun à tous les univers. De même, le passage de l'ombre à la lumière, cher à Platon⁸, est commun à toutes les cultures. La lumière c'est la raison, une intelligence plus consciente, une naissance à un état d'existence plus vaste. C'est une clé autant philosophique que religieuse dont on comprend intuitivement le sens. L'utilisation simultanée des deux métaphores du Monolithe et de la lumière permet une compréhension intuitive et directe du fonctionnement des univers parallèles, un véritable tour de force poétique, scientifique et philosophique.

2001: A Space Odyssey englobe plus de 2500 ans de questions philosophiques, des premiers philosophes atomistes jusqu'au passage à l'Übermensch de Nietzsche⁹ et l'éveil de l'intelligence chez Krishnamurti¹⁰. Il inspira deux générations de cinéastes, de Ridley Scott à Tarkovski. Il a créé un barème pour le développement de l'intelligence artificielle. Surtout, il légitima la question de l'intelligence extraterrestre, ce qui mena au programme SETI, lequel continue d'explorer activement le cosmos. En ce sens, comme toute œuvre d'art se devrait de l'être, il constitue une contribution à l'évolution humaine. Une humanité en route vers quoi? C'était la question de départ. ▲

⁵ www.maths-et-tiques.fr/index.php/histoire-des-maths/geometrie/les-solides-de-platon

⁶ Selon Sri Aurobindo, « l'homme est un être de transition, il n'est pas le dernier terme de l'évolution. S'il ne peut se dépasser, il sera dépassé. » *The life divine* (1939)

⁷ Voir l'Allégorie de la caverne dans *La République*, Livre VII.

⁸ Le philosophe est directement évoqué par la musique *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss au tout début. De plus, dans le chapitre dit *Des trois métamorphoses*, Nietzsche identifie l'enfant comme la dernière étape avant l'Übermensch.

⁹ Dans *L'Éveil de l'intelligence*, Krishnamurti affirme que la caractéristique d'un être conscient est la crainte de perdre cette conscience, tout comme HAL a peur de mourir.