

La quadrature du cercle

" Point et ligne par rapport au plan ", rectangle et cercle par rapport au film. De Kandinsky, on passe à un autre monsieur K, celui du cinéma. Ici encore, les " compositions " donnent une conception géométrique " du spirituel dans l'art " mais leur nom est devenu 2001: L'odyssée de l'espace.

Pour le peintre, forme et couleur sont indissociables. Pour Kubrick, il en va tout autrement. Orange mécanique et 2001 en sont la preuve. Le premier fonctionne énormément sur la couleur, le second s'en dispense allègrement et mise tout sur une géométrie de l'espace et du cadre. Cela donne un film aux teintes froides mais aussi une sorte de symphonie des formes, de rectangles, de cercles, de triangles.

Il convient de préciser dès maintenant que Kubrick n'a que très rarement recours au symbolisme traditionnel, à cette sorte d'inconscient collectif, de sensibilité sociale dans son traitement des figures géométriques. Entendons par là que le cercle n'est aucunement réduit dans son oeuvre à un signe de fécondité ou de totalité, que le triangle n'a pas valeur de trinité divine ou d'omniscience. Dans cette perspective, la vision de ce grand rectangle noir qu'est le monolithe, comme cercueil, tombe ou porte tournée vers l'inconnu reste secondaire : il n'y a que le roman de Clarke qui appuie sur ce point en nommant l'objet, Porte des Etoiles. La volonté du réalisateur est ailleurs et en premier lieu, modèle le monolithe en concept intellectuel ou mieux en processus de conceptualisation. La première apparition du monolithe en est le témoignage le plus clair : les hommes-singes découvrent le matin l'objet dressé à l'entrée de leur caverne. Il est porteur et don de l'idée d'outil et en aucun cas de l'outil lui-même : il génère en l'hominidé la pensée pratique et technique mais n'est pas lui-même l'outil, l'arme. On assiste bien à la naissance de l'imagination, de la faculté de concevoir, de la capacité proprement humaine à élaborer un schéma abstrait avant et afin d'agir (le moment où Guetteur de Lune -le chef de la tribu- frappe de joie le squelette d'un animal). Cette éclosion du concept dans le monde humain s'accompagne de -ou, se manifeste aussi par, si l'on préfère- l'apparition du formel -le monolithe- et donc de la géométrie, au milieu de l'informel, de cette nature hostile, chaotique et aride où tout contour, tout objet, toute disposition est fruit du hasard, où toute forme est accidentelle et donc contraste avec les angles droits du rectangle. Sa ligne, ses proportions, sa finesse, sa couleur parfaite, absolue, inaltérée, font de ce monolithe une entité " irréaliste " ou tout du moins dépassant ce que l'hominidé (ou même l'homme) peut concevoir comme réalité. Il n'est donc bien que pensée, idée, concept ou en constitue au moins un signe. Cependant, selon cette même voie, sa nature reste double : irréalité radicale et don aux hommes de la possibilité d'imaginer, donc nom et verbe, idée et pensée, être et devenir, état et mouvement. Il est en somme matérialisation d'une manière de perfection, synthèse du point comme statisme et de la droite comme dynamisme. Cet attribut d'éternelle perfection explique aussi le fait que le monolithe réapparaisse à chaque fois tel que lui-même, n'ayant subi aucune modification (sinon de taille), qu'il traverse le film sans jamais se livrer ni se laisser altérer. Cette première interprétation de la figure du rectangle semble entièrement reposer sur la première apparition du monolithe noir ; pourtant elle s'enrichit au contact de la dernière partie du film. Le retour final, in extremis, de l'objet inconnu, son rôle dans la métamorphose de Bowman, indiquent que Kubrick ne souhaite rien moins que limiter la charge abstraite du monolithe à une représentation du rationalisme. Bien au contraire, il est au-delà de toute logique humaine, il est le signe que l'intelligence humaine n'est absolument pas circonscrite par le cercle du rationnel. Le monolithe/concept atteint, lors de son ultime manifestation, une dimension mystique -pour certains, religieuse- où le poétique se mêle à l'analytique, où l'abstraction qu'est l'idée, qu'est le monolithe (de par sa perfection, son irréalité) accouche de l'Enfant, c'est-à-dire de la surréalité, de l'au-delà de la réalité supplantant le monde humain. On le voit, la figure du rectangle/monolithe, prise comme concept, intellectualisation, action de penser et pensée elle-même atteint l'échelle de la synthèse, une échelle surhumaine. Elle domine l'espace, tout du moins celui de l'homme : où qu'il aille (Terre, Lune, Jupiter, " au-delà de l'infini "), ce dernier retrouve toujours cet insondable objet.

Ce caractère spatialement omniscient, dominateur, supérieur du monolithe se prolonge à travers le champ temporel si l'on regarde le rectangle comme une mémoire. C'est avant tout le personnage du super ordinateur HAL qui nous amène à une telle vision et ce par cette salle centrale, coeur de la mémoire de HAL, cette fascinante pièce dont la couleur rouge, la forme rectangulaire très affirmées contrastent avec les rondeurs et les teintes blafardes qui régissent tout le reste de l'astronef, accusant ainsi l'unité et l'importance de ce coeur rectangulaire lui-même constitué de milliers de petits

rectangles qui sont autant d'unités de mémoire du super ordinateur. Cet exemple fort d'assimilation du rectangle à l'idée de mémoire se retrouve aussi dans les nombreuses interprétations qui jalonnent le chemin du monolithe. Ainsi, celui-ci enregistre -ou du moins, on peut le supposer- les progrès des hominidés, puis depuis la Lune, ceux de l'homme, retient par ailleurs toutes les instructions qu'il devra exécuter le moment venu -c'est-à-dire à l'instant de sa découverte par les colons lunaires-, toutes les étapes de sa tâche essentielle. On peut même parallèlement à son omnipotence et à sa présence dans chacun des nouveaux espaces atteints -sinon conquis- par l'homme, relever son éternité : réapparaissant régulièrement au cours du film, il est témoin de toutes les étapes de l'évolution humaine, des nourrissons de l'aube de l'humanité jusqu'aux vieillards qu'est devenu Bowman, " au-delà de l'infini ". Processus de conceptualisation ou processus de mémoire, le rectangle relève sous tous ses aspects de l'insondable, du supérieur, de la figure dominante, de la pensée démiurgique. Il est signe d'organisation, de calcul et le film tout entier n'est peut-être pas à l'image du cercle comme on l'a souvent écrit, mais à celle du rectangle, découpant ses quatre parties sur le schéma des quatre côtés de la figure, les véritables évolutions humaines s'effectuant plus à la manière de révolutions, brutales et rapides, c'est-à-dire lors du passage le long des angles droits. L'art abstrait pourrait nous donner un portrait de Stanley Kubrick : rectangle noir sur fond blanc.

Kubrick se joue du fatras de significations symboliques généralement admises. Ainsi, la complétude, l'éternité, la toute-puissance se retrouvent les attributs du rectangle et ne sont jamais affiliées à la sphère comme le voudraient les habitudes. Celle-ci, au contraire, se voit assigner des rôles très différents dont la multiplicité pourrait noyer toute expressivité de la figure sphérique en elle-même. Pourtant, il n'en est rien car ce qui reste irréductible aux métamorphoses de la sphère, c'est une certaine notion de statisme. La multiplication des cercles et sphères dans la seconde et dans la troisième partie est ainsi directement liée à l'immobilisme intellectuel de l'homme de 1999 ou de 2001. La sphère prend valeur de palier, d'étape dans l'évolution humaine, une sorte de représentation de l'humanité fonctionnant sur elle-même, image d'une ère qui ne souhaite que l'éternité, mais une ère qui suggère l'angoisse tant le cercle effraie par son manque d'aspérités, d'angles saillants, tant il a figure d'accomplissement, de fin des temps, d'abolition du temps, de perfection morbide. Ce que Kubrick tente peut-être de montrer, c'est la volonté de l'homme de 1999 d'exorciser sa peur de la mort, de la finitude de son existence, du temps, cette volonté active dans l'omniprésence du cercle et sa capacité à chasser l'objet des peurs humaines. Cette idée est par ailleurs renforcée par le fait que l'évolution véritable passe par un trajet rectiligne : voyage Lune-Jupiter du Discovery, l'un des trois astronefs du film à ne pas effectuer un parcours orbital, donc circulaire, avec la petite navette qui mène Floyd de la Terre à la station et la capsule de Bowman. Parallèlement, nous comprenons, dès son apparition, que Poole ne sera pas l'homme de l'évolution : son nom même redouble la lettre o et donc le cercle ; on le découvre courant dans le couloir cylindrique de la salle de commande alors que Bowman entre en scène en descendant une échelle suivant un rayon de ce cylindre. Ce dernier est donc l'individu des parcours rectilignes, celui qui osera dépasser la sphère et le cercle, la peur de la mort, qui acceptera sa vieillesse et sa propre agonie à la fin du film et accédera ainsi à une nouvelle étape de l'évolution humaine. En rejetant le cercle et en lui préférant la droite, il consent à périr pour voir cet " au-delà de l'infini ".

Le risque d'une telle interprétation, d'une telle identification de la sphère à la notion de palier, de statisme, apparaît dans le manichéisme qu'elle sous-tend et par là même une certaine univocité pourtant absente du reste de l'oeuvre du réalisateur. Faut-il pour cette raison abandonner une telle voie ? Non, plutôt persévérer en ce sens, creuser un peu plus profond dans cette direction et chercher les différents visages du cercle qui font que l'image antithétique du dynamisme qui lui est associée, ne soit pas nécessairement négative. A mes yeux, ces visages sont au nombre de trois ; trois façons de concevoir le palier, le but atteint, la plénitude tout autant que la mort ; et pour cela trois sphères : la Terre, la Lune et le Foetus Stellaire ; les deux premières liées, à la surface desquelles se déroulent les deux premiers épisodes, l'autre élément du couple se dessinant parfois dans le ciel (la Lune vue par Guetteur de Lune ; la Terre vue par les colons lunaires). La Terre est la sphère de l'animal, de l'homme-singe, sphère de la soumission de l'individu qui subit les affronts de la nature (le léopard, la sécheresse, la faim). C'est aussi le seul lieu du film où l'on perçoit quelque chose comme de la tendresse, celle des mères pour leur progéniture (j'exclus la conversation par visiophone entre Floyd et sa petite fille où la distance réelle entre les corps, la froideur et le sourire vide du père désamorce toute émotion). En quelque sorte, la Terre synthétise un anti-Jardin d'Eden, où le monolithe serait arbre de connaissance, faisant passer l'homme du stade d'élément de la tribu, du groupe, du troupeau à celui d'individu, contrairement au mythe chrétien où Adam et Eve de personnes indépendantes deviennent couple puis famille. Parallèlement, l'arbre de vie kubrickien est plus arbre de mort et

apporte le meurtre (celui d'un autre homme-singe), reflet inverse des naissances inhérentes à la " connaissance " d'Eve par Adam. Enfin, le don fait par le monolithe aux hommes, celui de la technique et plus généralement de la pensée, s'accompagne d'un sentiment de puissance, de grandeur, de délivrance, d'immortalité alors que le choix du couple originel pour la sexualité est aussi choix de l'existence mortelle, de la souffrance, de l'aliénation. Comme élément géométrique pris seul, c'est-à-dire sans le rectangle du monolithe, la Terre porte la marque de la pesanteur, de l'incapacité, de l'homme esclave du monde. Il est dès lors significatif que cette première partie consacrée à la Terre, s'achève par cet os volant sur fond de ciel bleu : là se matérialise la volonté de l'homme naissant, celle de se débarrasser de la pesanteur qui le lie à cette Terre dont il ne demande qu'à s'éloigner. La Terre ou l'Enfer Perdu.

La Lune s'offre longtemps au regard du spectateur avant que ce dernier ne puisse courir des yeux à sa surface. Elle n'est plus comme l'était notre planète nourricière, une donnée de départ, elle est le fruit d'une conquête, représentation même de celle-ci, de la plus bataille humaine, celle de la pensée. Car la Lune est bel et bien le pendant du monolithe, elle est la sphère de l'intelligence, de l'homme pensant. N'est-ce pas de son sol que l'on extrait le monolithe, incarnation de l'idée et du concept ? Clarke ne nomme-t-il pas l'hominidé " découvreur " de la technique, Guetteur de Lune, celui qui scrute l'univers à la recherche de sa puissance, de sa pensée ? Pourtant, la Lune kubrickienne n'est, à l'instar du monolithe, en rien une matérialisation de la rationalité : elle est la pensée humaine dans toutes ses possibilités, la plupart étant encore inexplorée tout comme la surface lunaire reste en grande partie inconnue et vide d'hommes. Parfois encore, la pensée dépasse paradoxalement l'homme lui-même, tel ce cri que pousse le monolithe à la fin de la seconde partie, gémissement insoutenable à l'oreille humaine. Lune de l'infinité des possibles et plus encore. La dernière sphère, celle qui domine la partie la plus étrange, la moins réaliste du film, se devait par conséquent d'être la plus métaphorique. Elle est la dernière étape de l'évolution humaine, celle qui surmonte l'humanité, celle du dépassement. Figure souriante, resplendissante, le Foetus Stellaire paraît être une synthèse et une transfiguration de tout ce que la sphère a pu signifier jusqu'à présent. De la Lune, il a gardé la cérébralité, son crâne démesuré en témoigne. De la Terre, que pouvait-il retirer, l'homme ayant tant exécré sa mère nourricière ? Tout, serait-on tenté de répondre. Car ce qui demeure essentiel dans cette coda du film, ce n'est pas tant l'apparition du Foetus mais sa rencontre, son retour à la Terre. L'homme -ou, du moins, ce que Bowman est devenu- a dépassé la technique, de l'os à l'astronef, le monolithe aussi peut-être, il retrouve la Terre et toute l'entreprise d'éloignement de l'homme et des planète-mère que décrit le film, se solde par ce retour essentiel. Toute l'humanité technique n'aura eu pour but ultime que de chercher l'amour de la Terre. Et pourtant, même si l'homme a surmonté la technique, il demeure avant tout un être de pensée -mais cette fois-ci, elle ne se limite plus à la conception d'objets concrets- et c'est bien là le sens de la dernière séquence du film : rendez-vous final des trois sphères essentielles : la Lune d'abord, car la pensée est moteur de l'humanité, puis elle quitte le champ laissant place à la Terre, enfin à la Terre et au Foetus face à face. Ultime séquence en forme de déclaration d'amour.

Le rectangle et le cercle appellent la troisième forme géométrique élémentaire, le triangle. Pourtant, si 2001 regorge de formes sphériques, on chercherait vainement des objets épousant les contours du triangle. Cette dernière figure n'est cependant pas absente de l'oeuvre mais n'apparaît que par le cadrage, le regard même de Kubrick, et ce par l'utilisation de la perspective. Trois plans du film seulement sont concernés par ces remarques : le premier de l'oeuvre découvrant l'alignement parfait de la Lune, de la Terre et du Soleil ; celui conclusif de la seconde partie, contre-plongée sur le monolithe au sommet duquel perce le Soleil ; enfin, celui précédant le délire de couleurs de la quatrième partie, où Jupiter, ses satellites, le monolithe et le Soleil se disposent suivant un nouvel alignement exact. Trois plans seulement mais que leur nature, leur forme, leur situation -en fin ou en début de chapitre- rendent essentiels. Ce sont ces alignements et la perspective qui les animent qui dessinent l'insaisissable forme du triangle, forme dont les angles aigus expriment le déchirement d'un monde établi, donc dans le symbolisme de 2001, le déchirement du cercle, le passage d'un univers à un autre, d'une sphère à l'autre, le signe d'une métamorphose à venir : le plan d'ouverture annonce la traversée du pont entre l'animal et l'homme, le monolithe caressé par le Soleil celle du gouffre entre société, groupe et homme solitaire, Jupiter et ses satellites le dépassement de l'homme par le Foetus Stellaire. Et c'est bien cette incarnation du franchissement dans le triangle, le déséquilibre qui s'ensuit, qui font que cette forme géométrique ne pouvait être physiquement trop présente dans ce film qui développe des mondes saturés de leur propre équilibre, de leur propre fonctionnement parfait et qui, dès lors, progressent sur la voie d'une lente décadence.

Parallèlement à cette idée de dépassement inhérente au triangle, ce dernier se couple à l'expérience du meurtre : le regroupement Terre, Lune, Soleil serait l'annonce du crime de Guetteur de Lune, celui du monolithe et du Soleil, les prémises de l'affrontement fatal entre Bowman et HAL, Jupiter et son cortège l'avant-goût du meurtre de Bowman par lui-même ou par quoi que ce soit. Cependant, cet aspect négatif possède toujours un revers positif, en la naissance d'une entité supérieure, éclosion dérivant directement de la notion " triangulaire " de franchissement : avènement de l'homme, naissance de l'homme solitaire, apparition du Foetus Stellaire.

Les différents regards abordés jusqu'à présent sur la géométrie dans 2001 n'ont pas été en mesure de dégager une armature claire du film. En effet, le premier alignement ouvre le champ à la fois à la sphère terrestre et à la sphère lunaire, tandis que les deux autres apparitions du triangle semblent plus ou moins liées à l'expérience de Bowman et donc à la naissance du surhomme. De plus, le chiffre 3 souligné par le nombre d'alignements, de sphères va à l'encontre des quatre chapitres du film. C'est le signe, à mes yeux, que le film est basé sur au moins deux structures différentes, l'une quaternaire, l'autre ternaire -à laquelle se rattacheraient les problèmes géométriques.

Lorsque le metteur en scène se fait peintre ou architecte, il prépare sa palette à partir de pigments de rectangle, de cercle et de triangle. Ce qu'il reste à faire alors, c'est composer, aménager le lieu de ses couleurs géométriques, les marier entre elles, les mêler, les apposer côte à côte. C'est-à-dire donner vie au cadre et au film par la conjugaison des formes géométriques. Dans cette optique, le triangle a un statut particulier puisqu'il naît déjà d'une conjonction de formes, il naît de l'alignement. Et cette vertu de transition, de dépassement inscrite dans le contour triangulaire se retrouve par voie de conséquence dans le phénomène même d'alignement.

Autre façon de conjuguer les éléments géométriques, le procédé de superposition. On en trouve deux exemples majeurs au travers de HAL et du Discovery : l'oeil de HAL résulte de la superposition d'un rectangle et d'un cercle ; le Discovery allie, quant à lui, droite et cercle en une forme qui rappelle d'ailleurs fortement celle de l'os que lance Guetteur de Lune, prolongeant ainsi la magnifique et célèbre transition de l'os à l'astronef. Ce qui ressort de ces deux exemples, c'est que le processus de superposition est celui qui fonde toute la technique humaine -de l'os à l'astronef et à HAL- mais aussi qu'il est celui de l'échec ou d'un état voué à la disparition, à la mort. C'est en cela que la superposition s'oppose absolument à l'alignement, à la mise en perspective, signe de franchissement et de renouvellement.

Ainsi, Kubrick modèle la matière de son film par alignement et superposition. A ces deux là vient s'adjoindre une troisième et dernière " technique " : la fusion. Le procédé est très particulier et signifiant dans la mesure où le réalisateur ne l'utilise qu'une seule fois, durant la scène se déroulant dans la pièce Louis XVI. Que ce soit le hublot de la cabine spatiale à travers lequel nous découvrons le lieu, le plafond de la chambre ou encore la tête de lit, toute la séquence est dominée par la figure de l'ellipse, de l'ovale. Evidemment, d'abord, symbolisme évident de l'oeuf qui annonce l'éclosion prochaine du Foetus. Mais surtout, l'ovale est le fruit de la fusion du rectangle et du cercle, ce qui, selon l'optique suivie jusqu'ici, conduit à l'avènement d'une nouvelle étape où l'entité humaine atteint un certain degré d'omnipotence et d'omniscience.

Une fois de plus, la structure ternaire du film s'affirme par ces processus constructifs (alignement, superposition, fusion) ; le tout face à un édifice au rythme quaternaire, celui des quatre saisons, de l'été torride où règne la sécheresse, l'automne de la civilisation des hommes de 1999, le grand hiver du sensuel humain, pour une froide rationalité, au travers de Poole et Bowman, jusqu'au printemps aux mille couleurs, éclosion d'une nouvelle fleur, le Foetus. Par ces deux voies distinctes, on aboutit pourtant à la même exigence, celle d'une renaissance qui, par l'éclosion du printemps ou le rapprochement de l'Enfant des Etoiles et de la Terre, est aussi un retour à la Terre, une acceptation joyeuse de celle-ci, un retour aux origines afin de les faire siennes, de s'en réjouir et ainsi, et de s'élever encore plus haut. Et peut-être cela fait de 2001 une véritable odyssée : la quête et le retour à la Terre, à Itaque, vaincre le cyclope HAL -le super ordinateur n'est jamais matérialisé que par son unique oeil rouge-, périple accompli sous la vigilance du monolithe, rectangle omniscient, donc rectangle divin de sagesse, Athéna moderne. Pourtant, si Homère était aveugle, Kubrick, lui, est loin de l'être... Patience, patience...

Claude-Alexis Gras

©tausendaugen/1997