

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le mythe des origines, le mythe de Frankenstein et le mythe de la conquête  
de l'Ouest dans *Planet of the Apes* et *2001 : A Space Odyssey*

par

Marie-Josée Lamontagne

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Août, 2007

© Marie-Josée Lamontagne, 2007

Université de Montréal



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le mythe des origines, le mythe de Frankenstein et le mythe de la conquête de l'Ouest  
dans *Planet of the Apes* et *2001 : A Space Odyssey*

présenté par :

Marie-Josée Lamontagne

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger  
présidente-rapporteur

Michèle Garneau  
directrice de recherche

Germain Lacasse  
membre du jury

## Résumé

Ma recherche s'élabore à partir de deux films de la fin des années soixante, *Planet of the Apes* (1967) réalisé par Franklin J. Schaffner et *2001 : A Space Odyssey* (1968) réalisé par Stanley Kubrick. La comparaison entre ces deux films repose principalement sur la réutilisation qu'ils opèrent d'un certain nombre de mythes fondamentaux, tels que le mythe des origines, le mythe de Frankenstein et le mythe de la conquête de l'Ouest.

La comparaison entre les deux films permettra de faire ressortir deux formes de re-mythologisation proprement cinématographique, l'une à tendance plutôt conservatrice du point de vue des valeurs et du langage cinématographique, et l'autre à tendance beaucoup plus expérimentale. Si le film *Planet of the Apes* reste ambivalent face aux valeurs qu'il tente de critiquer, le film de Kubrick utilise les images et les sons afin de susciter une véritable revitalisation mythologique.

**Mots-clés :** Cinéma, Science-fiction, années soixante, mythes

## Abstract

My work develops around the study of two movies of the end of the sixties, *Planet of the Apes* (1967) directed by Franklin J. Schaffner and *2001 : A Space Odyssey* (1968) directed by Stanley Kubrick. The comparison between the two movies lies in the use they make of certain fundamental myths, such as the myth of origin, the myth of Frankenstein and the myth of the Far West.

The comparison between the two movies will allow us to study two forms of cinematographic re-mythologisation, one with a rather conservative treatment of the values and of the cinematographic language and the other one much more experimental. While *Planet of the Apes* remains ambivalent toward the values it tries to criticize, Kubrick's movie uses strong images and sounds to create a mythological revitalization.

Keywords : cinema, science-fiction, sixties, myths

## Table des matières

<b>Résumé .....</b>	<b>iii</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>iv</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>vi</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1. Histoire et distanciation .....</b>	<b>11</b>
1.1. L'ère industrielle et la machine .....	12
1.2. Point tournant : la deuxième guerre mondiale .....	16
1.3. Les années 60, une vision noire de l'homme .....	19
<b>Chapitre 2. Mythes et technologie .....</b>	<b>25</b>
2.1. Mythe des origines .....	27
2.2. Mythe de Frankenstein .....	32
2.3. Mythe de la conquête de l'Ouest et son héros western .....	36
<b>Chapitre 3. <i>Planet of the Apes</i> ou la crise identitaire .....</b>	<b>42</b>
3.1. Identification aux personnages .....	46
3.2. Mise en danger du héros et des mythes dominants .....	52
3.3. Préservation de la mémoire du héros .....	58
3.4. Réactualisation du mythe de Frankenstein .....	67
<b>Chapitre 4. <i>2001 : A Space Odyssey</i> ou la mutation du mythe .....</b>	<b>72</b>
4.1. L'aube d'un nouveau rapport entre l'homme et l'univers .....	75
4.2. Quête des origines : mémoire, régression et métamorphose .....	84
4.3. L'Odyssee prend fin : l'humanité renoue avec ses origines .....	96
<b>Conclusion .....</b>	<b>103</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>107</b>
<b>Annexe I : Image de la plaque attachée au Pioneer, créée par la NASA.....</b>	<b>vii</b>
<b>Annexe II: peinture d'Alex Grey « Kissing », 1983 .....</b>	<b>viii</b>
<b>Annexe III : Exemples de lettres envoyées à Kubrick .....</b>	<b>ix</b>

## Remerciements

Suite à cette grande traversée, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Michèle Garneau, le phare qui a su me guider dans les moments d'obscurité.

Merci également à mes parents, Hélène et Michel, mes bouées de sauvetage dans les grands remous.

## Introduction

Le point de départ de ce mémoire est dans le constat suivant : bien que véhiculant les mêmes mythes, *Planet of the Apes*, réalisé par Franklin J. Schaffner en 1967 et *2001 : A Space Odyssey*, réalisé par Stanley Kubrick en 1968, engagent le spectateur dans deux interprétations du monde - et deux conceptions du cinéma - radicalement différentes. Dans le film de Schaffner les images sont, pour la plupart, structurées et clôturées en fonction d'un sens. Les producteurs désiraient néanmoins créer un anti-héros, et ce, afin de critiquer les valeurs traditionnelles de l'époque reliées à l'identité nationale américaine. Nous verrons que le film danse sur deux positions. Il y a, d'un côté, le désir de critiquer le modèle du héros de l'Ouest qui défend les valeurs des États-Unis, et, de l'autre, une tendance à réhabiliter ce héros en préservant sa mémoire. Le film véhicule d'ailleurs les mythes d'une façon qui reflète bien son ambivalence face à la question, car il ne réussit pas à les dépasser pour apporter quelque chose de nouveau. Cette ambivalence, sur laquelle j'insisterai, n'a jamais été abordée dans les rares documents dédiés à l'analyse du film en question.

Le film de Kubrick, quant à lui, a été interprété et analysé dans d'innombrables ouvrages. C'est que *2001 : A Space Odyssey* est plus expérimental; les images sont polymorphes, ouvertes à plusieurs interprétations. Contrairement aux producteurs de *Planet of the Apes*, Kubrick est toujours resté vague sur ce que qu'il avait voulu faire avec son film. Il voulait laisser le spectateur se faire sa propre idée, enclenchant ainsi une véritable course à l'interprétation. À mon tour, je vais tenter de démontrer comment *2001 : A Space Odyssey* se démarque des autres films de son époque, en me concentrant sur la façon dont le cinéaste manipule un certain nombre de mythes. Je montrerai, entre autres, comment le film réussit à dépasser le mythe de Frankenstein - contrairement à *Planet of the Apes* qui en fait son cheval de bataille - pour offrir une nouvelle version du mythe des origines. Pour ce faire, le film opère une distanciation, voire une sorte de mutation des mythes dominants. À travers le montage des images et des sons, Kubrick refait la mythologie des origines pour l'homme de l'espace.

Je procéderai donc à l'analyse de ces deux films pour démontrer comment la référence à un même mythe peut mener à des visions du monde irréductibles l'une à l'autre. Je définirai d'abord deux concepts opératoires, la mémoire et la distanciation, qui m'ont permis d'établir les prémisses d'une réflexion qui constituera la ligne directrice de ce mémoire.

Le 3 mars 1972, la NASA lance la sonde Pioneer 10 qui franchit en 1987 l'héliopause<sup>1</sup>, devenant le premier objet fabriqué par des humains à quitter le système solaire. Sa mission était simple : survoler et photographier la planète Jupiter, ce qu'elle réalise en 1973. Elle transmet également des informations sur les radiations émises par Jupiter, sur son atmosphère et sa constitution. Le 22 janvier 2003, la Terre effectue son dernier contact avec la sonde qui poursuit sa course à l'extérieur de notre système solaire. Pioneer 10 ne devait jamais revenir. Dans sa « quête » de l'espace, Pioneer 10 représente notre rêve de distance et de conquête. L'homme utilise la technologie pour se distancer de son monde. Afin d'approfondir ce premier concept de distanciation, j'ai consulté l'ouvrage de J.P. Telotte, *A Distant Technology : Science Fiction Film and the Machine Age*<sup>2</sup>. Dans son livre, Telotte explique comment la technologie crée une distance entre l'homme et son monde. Il cite entre autres Miles Orvel<sup>3</sup> pour expliquer comment cette distance a d'abord été créée. Autrefois, les objets étaient faits directement à partir de la matière première par des artisans. Avec l'arrivée de la machine, une distance s'est créée entre l'homme et la matière première (le monde naturel). Les lignes d'assemblage dans les usines mécanisées ont vite fait d'asservir les ouvriers aux machines. L'âge de la machine, c'est donc l'âge de la reproduction mécanique : la machine transforme la matière première pour créer divers produits ou d'autres machines. Les travailleurs ne sont plus les manipulateurs, comme les artisans d'autrefois, mais les manipulés. C'est une ère où l'homme doit adopter les propriétés de la machine, soit la vitesse, la régularité et l'efficacité. Plus la technologie progresse, plus le corps humain

---

<sup>1</sup> Communément appelé la frontière extérieure du système solaire, l'héliopause est en fait la limite où le vent solaire de notre soleil est arrêté par le milieu interstellaire.

<sup>2</sup> TELOTTE, J P, *A Distant Technology : Science Fiction Film and the Machine Age*, Hanovre et Londres, Wesleyan University Press, 1999.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.22. Référence :Orvel, Miles, *After the Machine : Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*, Jackson : UP of Mississipi, 1995.

doit s'adapter et donc, se « technologiser ». Ainsi, le corps lui-même se distancie peu à peu par rapport au monde réel. L'ouvrage de Telotte donne une bonne vue d'ensemble et jette les bases pour une réflexion plus poussée sur le concept de distanciation. Telotte fait une séparation entre l'avant « ère industrielle de la fin du dix-neuvième siècle » et l'après, comme si l'arrivée des machines dans les usines avait enclenché le processus de distanciation entre l'homme et l'environnement. L'ère industrielle a bien sûr changé le mode de vie dans les villes, mais n'a certainement pas vu naître la technologie. Si l'on suit le raisonnement de Telotte, la technologie crée une distance en se mettant entre l'homme et son monde. Elle est donc aussi ancienne que le premier outil utilisé par l'homme dans la préhistoire. En utilisant un outil au lieu de ses propres mains, l'homme crée une distance, aussi petite soit-elle, entre lui et la matière première. Ainsi, le processus de distanciation par la technologie prend racine dans des temps beaucoup plus anciens que l'âge des machines de la fin du dix-neuvième siècle. Tel est le point de départ de ma réflexion pour le film de Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey*, où la naissance de l'homme coïncide avec l'utilisation de la première forme de technologie, à savoir des ossements d'animaux. À partir de ce premier outil et du geste qui lui est associé, l'homme de *2001* ne cessera pas de se distancer de la Terre pour s'enfoncer dans l'espace. Son propre corps se métamorphose jusqu'à la renaissance finale où il devient spectateur de son propre monde. Cette citation de Telotte à propos des effets de la technologie décrit bien la dernière scène de *2001* :

(...) the individual is placed not at the center of the world, but rather *outside* it, there to become a kind of 'spectator self' or moviegoer, viewing the world as if through a window or screen – that of the technological – and thus seeing the self as separate from and unconnected to the fate of the rest of that world.<sup>4</sup>

Grâce à Pioneer 10, les scientifiques ont pu rassembler une multitude d'informations susceptibles de découvertes. Mais le réel trésor de Pioneer 10 se trouve à l'intérieur même de son mécanisme. Il s'agit d'une plaque en or gravée comportant un message pictural de l'humanité destinée à être découverte par des extraterrestres. La

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.26.

gravure représente un homme et une femme nus, ainsi qu'un dessin de notre système solaire et d'un atome d'hydrogène<sup>5</sup>. Dans sa « quête » de l'espace, Pioneer 10 représente notre rêve de distance et de conquête, mais aussi le symbole d'une mémoire. Dans son livre *Technology as symptom and dream*, Robert Romanyshyn écrit à propos de Pioneer 10 : « It is true, of course, that this vehicle itself will never return, but in carrying messages of who we are and of the earth it carries the slim hope, and the deeply rooted need, to be remembered. »<sup>6</sup> La question de la mémoire sera très importante, notamment dans le film de Franklin J. Shaffner, *Planet of the Apes*, où l'identité du héros, Taylor, sera constamment menacée par la lobotomie. La nécessité de raconter qui nous sommes et de préserver notre mémoire traduit un désir d'immortalité. Ce qui menace Taylor, ce n'est pas tant la mort physique que la mort cérébrale. Seul détenteur de la mémoire de son peuple, la lobotomie signifierait la chute dans l'oubli de l'humanité telle qu'il la connaît. Pour survivre, il devra renouer avec son identité et défendre les valeurs qu'il avait rejetées au début du film. La technologie permet à l'homme de se distancer de la Terre seulement pour lui permettre de mieux la voir de l'extérieur. La nouvelle perspective nous amène à voir notre maison comme si nous la voyions pour la première fois, ce qui accentue notre sentiment d'appartenance. Ainsi éloigné de sa maison, l'homme n'a qu'un désir, c'est de retourner chez lui : « (...) technology itself, as a story of departure, may also be the possibility of return, remembrance, renewal, a return which is not just a going back home but a coming home, perhaps, with a nod to the poet Eliot, to know the place for the first time. »<sup>7</sup> Selon Romanyshyn, la technologie serait le symptôme de notre désir de rentrer chez nous. Cette distanciation de la Terre, l'homme ne fait pas que la subir, il en rêve. Nous rêvons, à travers la technologie que nous créons, à de nouvelles manières d'altérer la réalité matérielle, incluant nos propres corps : « (...) the technological world is in a very radical way a cultural dream of reincarnation. »<sup>8</sup> Romanyshyn explique comment la machine est primordiale dans la mutation du corps de l'homme.

---

<sup>5</sup> Voir Annexe I.

<sup>6</sup> ROMANYSHYN, Robert, *Technology as symptom and dream*, Londres, édition Routledge, 1989, p.199.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.11.

Cette théorie m'a été particulièrement utile pour *2001* où l'homme subit une métamorphose jusqu'à sa renaissance. L'astronaute a besoin de la technologie pour pouvoir s'adapter à l'espace. Son corps se transforme pour ne faire qu'un avec le vaisseau. Ce n'est plus le corps de l'homme archaïque, c'est-à-dire un corps attaché aux rituels de la Terre, mais plutôt un corps technique, pouvant exécuter des fonctions précises et étant totalement détaché de la Terre. La technologie n'est qu'un passage obligé pour en arriver à la mutation finale qui consiste en l'abandon total du corps. C'est une théorie qui a été développée par Francis Crick<sup>9</sup>, souvent cité par Romanyshyn : « If the astronautic body is DNA's way of redesigning the body to depart earth in search of its original home in the stars, then the earth is not our home. We are, then, in a very fundamental sense, aliens with respect to earth. »<sup>10</sup> Ainsi, selon Crick, la Terre ne serait qu'une terre de transition pour permettre à l'homme de retrouver ses origines extraterrestres. La technologie devient donc essentielle dans le processus de distanciation de l'homme. Dans *Planet of the Apes*, la distanciation provoquée par la technologie amène le personnage principal à se raccrocher au passé et à préserver sa mémoire. Dans *2001*, la mémoire terrestre est un obstacle qu'il faut détruire afin de s'adapter au nouvel environnement de l'espace et ainsi accéder aux vraies origines de l'homme. Nous verrons dans le chapitre qui traite du film de Kubrick que la quête transcendante de l'homme est directement liée à la technologie.

Si le mythe nous fait sortir du temps historique, mon analyse, quant à elle, se doit de nous y plonger le temps d'un premier chapitre. On observe une popularité grandissante des films de science-fiction américains dans les années cinquante et soixante. En m'intéressant de plus près à ces deux décennies, j'ai pu déceler une tendance dans les thématiques : le pessimisme face à la race humaine. Les films sont souvent un bon moyen d'exorciser nos angoisses et la science-fiction est un genre qui parle beaucoup moins du futur que du moment présent. Pour comprendre les monstres mis en scène dans les films de science-fiction, nous devons d'abord comprendre les

---

<sup>9</sup> Francis Crick, biologiste britannique connu pour avoir reçu le prix Nobel pour la découverte de l'ADN, a écrit des livres tels que *Life itself : its origin and nature* (1981) dans lequel il suggère que la vie sur Terre proviendrait d'une autre planète, *What mad pursuit : a personal view of scientific discovery* (1988) et *The astonishing hypothesis : the scientific search for the soul* (1994).

<sup>10</sup> Robert Romanyshyn, *op. cit.*, p.19-20.

peurs du peuple américain de l'époque, d'où la nécessité de cette remise en contexte. Il s'agira d'étudier l'impact de la culture de la machine dans les années cinquante et soixante. Comment l'ère industrielle de la fin du dix-neuvième siècle a-t-elle changé le mode de vie et les valeurs du peuple des États-Unis? Nous verrons dans ce chapitre comment la technologie a aussi instauré un nouveau rythme de vie et une nouvelle qualité identitaire. Deux ouvrages m'ont été particulièrement utiles pour la rédaction de ce chapitre : le livre d'André Kaspi, *Les Américains 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*<sup>11</sup>, pour les faits historiques et le livre de J. P. Telotte, *A Distant Technology : Science Fiction Film and the Machine Age*, pour son analyse de l'impact de la technologie dans notre siècle.

Le deuxième chapitre présente les mythes étudiés dans cette recherche, soit le mythe des origines sous plusieurs versions, le mythe de Frankenstein inspiré du mythe de Prométhée et le mythe du Far West avec son héros de l'Ouest. À première vue, ces trois mythes ne semblent pas avoir de lien entre eux. En fait, ils font tous référence à une origine, que ce soit l'origine du monde et de l'humanité, la création d'un monstre ou la naissance d'une nation. Plusieurs thèmes seront explorés dans ces mythes tels que la notion de double et d'opposition, le modèle héroïque, l'attachement de l'homme à la terre et l'importance de la technologie et de la science dans la naissance de l'humanité. Pour une vision d'ensemble des diverses mythologies, j'ai consulté le *Dictionnaire des mythologies*<sup>12</sup>, sous la direction d'Yves Bonnefoy, qui reste un bon ouvrage de référence. Le livre d'Albert Jacquard, *La légende de la vie*<sup>13</sup>, a été très inspirant pour une version plus scientifique du mythe des origines. Les scientifiques ont pu, grâce aux avancées technologiques, remonter l'arbre généalogique de l'homme jusqu'au commencement de l'univers. Mais le parcours reste jonché de questions sans réponses, faute de témoin direct. Malgré toutes les découvertes scientifiques, l'homme et l'univers restent un mystère. Il est parfois difficile de croire que seul le hasard de la rencontre des molécules puisse être à l'origine de l'être si complexe qu'est l'homme. Le livre de Jacquard nous montre que les origines nous échappent encore et qu'elles ne peuvent être

---

<sup>11</sup> KASPI, André, *Les Américains 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

<sup>12</sup> BONNEFOY, Yves, dir., *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Édition Flammarion, 1999.

<sup>13</sup> JACQUARD, Albert, *La légende de la vie*, Paris, Édition Flammarion, 1992.

racontées que sous forme de mythe ou de légende, d'où le titre de son ouvrage. La science est parfois utilisée pour retracer les origines, mais qu'arrive-t-il lorsqu'elle intervient dans le processus même de création? C'est le scénario du monstre de Frankenstein. Cette créature de l'homme, rejetée et abhorrée, revit la chute d'Adam sans avoir connu, le temps d'un paradis terrestre, l'amour de son créateur. Pour vraiment apprécier le mythe de Frankenstein, il faut retourner à la source, c'est-à-dire au livre de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*<sup>14</sup>. Le véritable monstre n'est peut-être que le double maléfique de Frankenstein. Dans ce cas-ci, le mythe a une fonction psychologique en exprimant les conflits inconscients de la psyché de l'homme. Le double maléfique, c'est aussi ce qu'ont dû affronter les pionniers dans leur conquête de l'Ouest américain. Dans son analyse *Les mythes fondateurs de la nation américaine*<sup>15</sup>, Élise Marienstras démontre comment la nation des États-Unis s'est fondée sur une opposition entre les colons civilisés et la nature barbare du nouveau territoire et des Indiens. Le mythe opère souvent au niveau de la cohésion sociale d'une communauté en unifiant les croyances d'un groupe et en légitimant le pouvoir des dominants. Le mythe du Far West a permis la cohésion nationale du peuple américain en légitimant le massacre des Indiens au nom de la quête d'un peuple qui revivait, dans une certaine mesure, le récit biblique fondateur de l'Exode. Pour repousser la frontière, il fallait avoir un héros capable d'imposer sa loi aux sauvages. Le personnage mythique du cow-boy tient une place de choix dans les films de John Ford, notamment dans *Stagecoach* (1939) et *The Searchers* (1956) où John Wayne incarne le héros principal. Pour comprendre le modèle héroïque dans son ensemble, deux ouvrages m'ont été utiles : *L'Héroïsme*<sup>16</sup> sous la direction de Pierre Brunel et *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*<sup>17</sup> de Philippe Sellier.

Le troisième chapitre de ma recherche fait l'analyse du film de science-fiction *Planet of the Apes* (1967) réalisé par Franklin J. Schaffner. Tout au long de ma jeunesse, j'ai souvent entendu parler de ce film et de la manière dont il avait marqué sa génération.

<sup>14</sup> SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Édition GF Flammarion, 1979.

<sup>15</sup> MARIENSTRAS, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Édition François Maspero, 1976.

<sup>16</sup> BRUNEL, Pierre, dir., *L'Héroïsme*, Paris, Édition Vuibert, 2000.

<sup>17</sup> SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris, Borduas, 1970.

J'avais déjà vu la dernière image du film, celle de la statue de la liberté à demi enterrée, maintes fois recyclée dans les affiches et la culture visuelle en général. Il y avait quelque chose dans cette image qui m'interpellaient. N'ayant pas vu le film, je ne voyais pas nécessairement dans cette image le symbole de la désillusion face aux valeurs américaines, mais, dans un sens plus large, le symbole de la déchéance humaine. J'étais moi-même d'une nature assez pessimiste, trait de personnalité caractéristique de la crise d'adolescence. Je n'aurais su dire pourquoi, mais cette image de la statue de la liberté me confortait, peut-être parce qu'elle me rejoignait. Cette image de la déchéance humaine me ramenait en quelque sorte à mon propre potentiel autodestructeur, mon côté sombre. C'était devenu une figure mythique, une image de quelque chose de réel, mais que je n'avais pas vu. Lorsque j'ai enfin regardé le film *Planet of the Apes*, c'était comme rencontrer quelqu'un dont la réputation l'avait devancé. Lorsqu'on est face à une figure mythique, elle ne peut pas nous sembler ordinaire. Le film avait comme une aura mythique; il avait eu pour moi une existence et une place dans ma vie avant même que je le visionne. Cette expérience a été le point de départ d'un questionnement sur le pouvoir mythique de l'image et, par extension, du cinéma. C'est donc dans une optique tout à fait personnelle que j'ai porté mon premier choix de corpus sur *Planet of the Apes*. Ce film opère un savant mélange entre le mythe du Far West et le mythe de Frankenstein. Malgré le désir d'établir une critique politique, nous verrons que *Planet of the Apes* recycle les mythes sans pouvoir les dépasser. Il n'y a pas eu beaucoup d'études sur ce film, la plus intéressante étant celle d'Eric Greene, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*<sup>18</sup>. Le livre de Greene démontre comment les cinq films de la série des « Apes »<sup>19</sup> reflètent les conflits raciaux, la situation politique et les valeurs et croyances du peuple des États-Unis de l'époque. Greene affirme que le film réussit à détrôner les valeurs et le modèle du héros de l'Ouest: « *Planet* shows not only the failure of the favored Western hero to symbolically manage the crises of the time but also the failure of Western civilization to survive. »<sup>20</sup> Mais *Planet of the Apes* rejette-t-il vraiment le héros de l'Ouest? Même s'il ne porte pas le chapeau et les

<sup>18</sup> GREENE, Eric, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1998.

<sup>19</sup> *Planet of the Apes* (1967), *Beneath the Planet of the Apes* (1969), *Escape From the Planet of the Apes* (1971), *Conquest of the Planet of the Apes* (1972) et *Battle for the Planet of the Apes* (1973).

<sup>20</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.44.

jambières du cow-boy, Taylor, le héros du film, devra défendre sa civilisation contre la barbarie des singes. En fait, le film se prend à son propre piège. Malgré son pessimisme, Taylor est poussé dans une quête d'affirmation de soi, ce qui en fait un héros malgré lui. Seule la dernière image du film, celle de la statue de la liberté à demi enterrée, vient brouiller les cartes. L'humanité vaut-elle vraiment la peine d'être sauvée? C'est l'aboutissement du mythe de Frankenstein, le double maléfique de l'homme dans toute sa splendeur.

Pour mon deuxième choix de corpus, il m'a semblé impossible d'aborder les films de science-fiction de la fin des années soixante sans considérer le chef-d'œuvre cinématographique de Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey* (1968). Cette entreprise est toutefois risquée puisque cette œuvre a maintes fois été analysée et décortiquée. Mais avant même de lire les nombreux ouvrages sur *2001*, j'ai été frappée lors de mon premier visionnement par la dernière image du film, un fœtus flottant dans l'espace. Comme *Planet of the Apes*, *2001* se termine sur une image lourde de sens mais qui, à l'opposé du film de Schaffner, dégage un optimisme et des forces de vie. Alors que Taylor s'inscrit dans un désir d'affirmation de soi, le héros du film de Kubrick, quant à lui, semble plutôt traduire un désir de se faire englober par l'environnement. À travers l'analyse de ce film, il sera question d'opposition entre deux mondes. Confrontés à une frontière, les personnages se redéfinissent constamment et entrent dans un devenir, ce qui nous amènera à réfléchir sur la question des métamorphoses. Plusieurs études m'ont été très utiles dans ce travail, notamment celle de Randy Rasmussen, *Stanley Kubrick : Seven Films Analyzed*<sup>21</sup> qui s'attarde surtout à la relation entre l'homme et l'environnement, que ce dernier soit naturel ou artificiel. Contrairement à Greene, Rasmussen ne s'attarde pas au contexte historique de l'époque car, selon lui, *2001* va plus loin que de simples préoccupations politiques : « As to the state of human affairs on Earth circa *2001*, Kubrick postulates an era of international cooperation and the peaceful use of technology. The ghosts of *Dr Strangelove* are mostly, though not entirely, exorcised. »<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> RASMUSSEN, Randy, *Stanley Kubrick : Seven Films Analyzed*, North Caroline and London, McFarland & Company, Jefferson, 2001.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.52.

Au niveau formel, le livre *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*<sup>23</sup> de Sandro Bernardi est une source incontournable. Pour Bernardi, le cinéma est d'abord une histoire de perception : « [...] le point de vue esthétique au cinéma se propose de nous restituer notre propre perception, avec ses formes pures : l'espace et le temps. »<sup>24</sup> L'expérience visuelle devient alors le sens du film. Pour analyser l'utilisation des mythes dans le film de Kubrick, il faut retourner à la base du cinéma : les images et les sons. Nous verrons comment l'aspect formel est intimement lié à la quête mythique du film. Il s'agit d'une quête des origines, une odyssee de l'homme qui retourne chez lui après un long voyage. Contrairement à *Planet of the Apes, 2001* réussit à offrir une perspective optimiste de notre avenir. Nous verrons comment l'utilisation des images et des sons dans *2001* a permis de dépasser le mythe de Frankenstein afin de créer du nouveau.

Pioneer 10 est une invention technologique qui, tout comme le cinéma, raconte à travers des images ce qu'est l'homme. C'est l'exemple parfait de la relation liant la pensée mythique à la technologie. En offrant une explication des origines de l'homme, le récit imagé de Pioneer 10 remplit la fonction cognitive du mythe. Dans son livre *Le retour du mythe*, Jean-Pierre Sironneau explique comment le mythe est source de connaissance pour l'homme: « Par le mythe l'homme connaît l'origine des choses et parvient à les maîtriser. »<sup>25</sup> Ainsi, le mythe est une arme, au même titre que la technologie, qui permet à l'homme de maîtriser son environnement. La manipulation des mythes au cinéma peut mener à la préservation ou à la destruction d'une mémoire. Nous verrons donc comment le film de Schaffner et le film de Kubrick utilisent les mêmes mythes pour arriver à des résultats complètement différents.

---

<sup>23</sup> BERNARDI, Sandro, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis (France), Presses universitaires de Vincennes, 1994.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>25</sup> SIRONNEAU, Jean-Pierre, *Le retour du mythe*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p.14.

## Chapitre 1. Histoire et distanciation

Dans les années cinquante et soixante, nous assistons à une prolifération de films de science-fiction. La science-fiction est un genre qui a fait ses premiers pas dans le cinéma avec des courts-métrages tels que *Le voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès ou *The (?) Motorist* (1906) de Robert W. Paul. Les visions du futur étaient alors fantaisistes : la science et l'espace faisaient rêver les gens. En 1926, *Metropolis* (Fritz Lang) apporte une vision plus inquiétante de la technologie avec l'androïde, le double mécanique de l'homme. Les années cinquante et soixante nous offrent une vision beaucoup plus noire de la science et de la technologie. Plusieurs thèmes deviennent récurrents dans le cinéma de science-fiction américain de ces deux décennies : le thème tératologique du scientifique qui crée des monstres ( *Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1955), le thème de la guerre nucléaire et de la fin du monde (*Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick, 1963 ; *When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), le thème de la société post-apocalyptique ( *Time Machine*, George Pal, 1960 ; *Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1967), le thème du voyage dans l'espace ( *2001:A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) et le thème de l'envahisseur extraterrestre ( *The Blob*, Irvin S. Yeaworth, 1958 ; *War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). La fonction mytho-poétique de l'homme, c'est-à-dire sa capacité à créer des récits imaginaires, est souvent déclenchée par le désir d'exorciser ses peurs. L'engouement pour les films de science-fiction des années cinquante, soixante et même soixante-dix est symptomatique de ce désir de se distraire et d'exorciser une angoisse. Ainsi, ce n'est qu'en mettant un visage au monstre que celui-ci nous apparaît moins effrayant. Mais quel est ce monstre qui semble angoisser le peuple américain? Comme nous le savons bien, la science-fiction parle moins d'un futur lointain que des états d'âme du moment. Une remise en contexte historique s'impose donc afin de mettre en lumière les démons qui habitent le peuple américain. Voyons comment l'ère industrielle va amener un nouveau rapport entre le peuple américain et la technologie et comment ce rapport va contribuer à créer une distance par rapport à la nature et aux anciennes valeurs nationales.

## 1.1. L'ère industrielle et la machine

Le médium du cinéma est né vers la fin du dix-neuvième siècle, soit pendant la révolution industrielle. Tout comme la machine, le cinéma a été un objet de fascination lors des premiers temps. Avant d'être considéré comme un art, au tout début de son développement, le cinéma a d'abord été perçu comme un progrès technologique et une nouvelle invention. Les gens étaient émerveillés devant cette ingénieuse machine qui pouvait reproduire le mouvement. L'appareil cinématographique et les simples images animées suffisaient à l'attraction. J. P. Telotte note d'ailleurs dans son livre : « It was a time when the attraction of the cinematic mechanism itself and the wonder at what unimaginable things that machinery might offer were often enough to lure an audience. »<sup>26</sup> La nouveauté de l'appareil rendait toutes les vues spectaculaires. On s'émerveillait simplement de voir des images fixes reproduire aussi bien le mouvement. En fait, l'appareil cinématographique est peut-être la machine la plus apte à reproduire le réel. L'illusion est parfaite et permet au spectateur de se détacher de son monde familier et d'être captivé par l'histoire mise en mouvement. Le cinéma a donc été un instrument de distanciation par rapport au monde réel. C'est ce que la technologie en général semble accomplir, c'est-à-dire créer une distance entre l'homme et la réalité.

### *Esclavage du temps et anxiété moderne : devenir machine*

La technologie ne date pas d'hier. En fait, c'est elle qui a permis à l'homme de se développer différemment des animaux qui l'entouraient. Sa naissance remonte à la première utilisation de l'outil, si primitif soit-il. En ce sens, la technologie se définit par un objet qui se place entre l'homme et son monde, créant ainsi une distance. C'est cette distance qui a permis à l'homme d'avoir un contrôle sur la nature. Il n'était donc plus une créature, mais un créateur puisqu'il avait le pouvoir de manipuler son environnement. La distanciation entre l'homme et son monde a permis le développement de l'humanité. Malgré cette distance, l'homme était encore attaché à la nature et il s'inspirait du temps cyclique pour établir son style de vie. La fin du dix-neuvième siècle marque l'arrivée de l'ère industrielle. Les paysans sont forcés de quitter les champs pour

---

<sup>26</sup> J.P. Telotte, *op.cit.*, p.27.

aller travailler dans les usines. En 1860, 813 000 habitants vivaient à New York contre 4 767 000 en 1910<sup>27</sup>. Aujourd'hui, en 2007, nous faisons toujours partie de l'ère industrielle. Nous sommes habitués à vivre et à coexister avec les machines. Mais il n'était pas ainsi au tout début, alors que tout était nouveau. Avec l'ère industrielle, un nouveau rythme de vie s'installe, non plus basé sur les saisons et les moissons, mais plutôt sur l'horloge. Dans sa thèse *Edwin S. Porter and the Origins of the American Narrative Film 1894-1907*, David Levy note qu'en 1900, aux États-Unis, 1 750 178 enfants entre dix et quinze ans sont des travailleurs à temps plein<sup>28</sup>. Pour subsister, la famille ne peut plus compter sur l'abondance de ses récoltes, mais plutôt sur le nombre de personnes aptes à travailler et à ramener un salaire à la maison. L'homme n'est plus enchaîné au cours naturel des saisons mais une nouvelle sorte d'esclavage, celui qui enchaîne l'ouvrier à la montre, voit le jour. Les anciennes valeurs de la tradition pastorale ne semblent plus adéquates. Ces valeurs, qui ont vu le jour lors de la conquête de l'Ouest, se basaient sur une communion avec la nature où seuls les petits exploitants pouvaient être de bons citoyens. Le « contrat » qui liait le cultivateur à la terre l'immunisait de la corruption et lui permettait de retrouver l'innocence première d'un paradis perdu. On aspirait alors à la fermeté, au labeur, à la frugalité, à la tempérance, à la vertu, au bonheur et à la paix. Avec l'industrialisation et la machine, le bonheur et la paix font place à l'efficacité, la performance et la vitesse. Avant l'ère industrielle, l'homme était artisan; il avait un contact direct avec la matière première et fabriquait son produit du début à la fin. Mais avec la division du travail et l'arrivée de la machine, l'homme ne se réalise plus dans ce qu'il produit. Il devient lui-même un moyen de production. Il se distancie du contact premier avec la réalité. Le labeur et la frugalité ne sont plus des aspirations, mais plutôt une sorte de croix que l'ouvrier est obligé de porter. Celui-ci doit arriver au travail à une heure précise et n'en ressort que lorsque l'horloge sonne la fin de la journée. C'est l'instauration d'une anxiété moderne, une angoisse liée à la productivité et à la performance.

---

<sup>27</sup> FRANK, Robert (dir.), Valéry ZANGHELLINI (dir.) et collab., *Histoire 1<sup>re</sup> L,ES,S*, Paris, Éditions Belin, 1994, p.23.

<sup>28</sup> LEVY, David, « Edwin S. Porter and the Origins of the American Narrative Film, 1894-1907 », thèse, département communications, Université McGill, 1983, p.337.

L'ère industrielle accentue donc la distance entre l'homme et son monde. La machine devient à la fois objet de fascination de par son efficacité, sa rentabilité et son pouvoir de reproduction et objet d'angoisse de par la menace qu'elle représente pour les emplois des ouvriers. Plus la technologie progresse, plus le corps humain doit s'adapter et donc, se « mécaniser ». C'est l'humain qui imite la machine par des mouvements répétitifs et mécaniques, dans une production en chaîne par exemple, ou encore, plus récemment, par l'implantation de puces et de prothèses de métal dans le corps humain afin de le rendre plus efficace. C'est le culte d'un nouveau style de vie mécanisé. Ainsi, le corps lui-même se distancie peu à peu par rapport au monde réel. La technologie permet à l'homme de maîtriser la nature mais aussi de s'en éloigner. Ainsi, il acquiert une nouvelle perspective, une nouvelle façon de voir les choses. La machine devient un double avec lequel l'homme tente de redéfinir son identité. Il s'agit moins d'une peur de la machine en tant que telle, que d'une peur face à la transformation de l'humain qui se « machinise ». La mécanisation de l'humain est peut-être l'une des plus importantes transformations que l'homme ait connue jusqu'à aujourd'hui.

#### *Association des valeurs américaines au style de vie industrielle*

La société américaine va être progressivement associée au nouveau style de vie industrielle. Ce remous social est accompagné à la fin du dix-neuvième siècle d'une arrivée massive d'immigrants. David Levy soulève à ce propos qu'à partir de 1895, les immigrants formaient la majorité de la population adulte de Brooklyn et de Manhattan<sup>29</sup>. La plupart d'entre eux viennent de pays ou de régions où le style de vie basé sur les saisons est toujours dominant. Ce style de vie entre en contradiction avec l'« American way of living » basé sur le travail dans les usines. Cette arrivée massive peut sembler menaçante pour une société victorienne qui tient à ses valeurs. C'était d'ailleurs une des préoccupations du mouvement progressiste qui se développait à la même époque :

The established values of the family and society, Progressivists believed, had to be saved not only from the consequences of rapid industrialization but particularly from

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.334.

the influence of the waves of foreigners perceived as drinkers and womanizers lacking in protestant restraint, men bred 'in traditions where work went according to the task or the season – not the regulation of the assembly line or clock'.<sup>30</sup>

Il est vrai que cette vie basée sur la montre crée beaucoup d'angoisse, mais tout le monde y est irrémédiablement plongé. C'est un style de vie associé au progrès et à l'avancement technologique. Seuls les peuples dits « civilisés » vivent de cette manière. Ce sentiment d'appartenance à une civilisation avancée s'est intensifié avec, entre autres, l'arrivée massive d'immigrants. Considérés comme des paysans venant de pays moins industrialisés et vivant donc encore selon le rythme des saisons, les immigrants pouvaient représenter une certaine menace à la vie hautement industrielle américaine. La culture de la vie mécanisée est donc devenue très présente aux États-Unis, vu son évolution industrielle rapide et son désir de se distinguer des autres cultures dites non civilisées. L'esprit même du « American Way of Living » vient y puiser ses valeurs: performance, vitesse, efficacité, réussite financière, etc. La vie industrielle n'est plus simplement quelque chose qu'on doit subir, mais aussi défendre comme qualité identitaire d'un peuple.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.338.

## 1.2. Point tournant : la deuxième guerre mondiale

### *La course aux armements*

La relation « fascination-peur » que l'homme entretient avec la technologie atteint son apogée à la fin de la deuxième guerre mondiale, lorsque la bombe atomique est lancée sur Hiroshima et Nagasaki. La technologie atteint des taux de croissance prolifique durant les temps de guerre. La deuxième guerre mondiale, plus que toute autre, a permis à la science de faire des pas énormes. Certaines découvertes telle que le nylon en 1939, utilisé pour la fabrication des toiles de parachute, ou encore le premier ordinateur, l'ENIAC<sup>31</sup> en 1946, ont pu voir le jour grâce à l'accélération des recherches pendant la guerre. Ces recherches étaient, bien entendu, tournées vers un but précis; vaincre l'ennemi. Ceci mena à d'autres réalisations telles que le projet Manhattan qui avait une portée bien plus destructrice. Mis sur pied par le président Roosevelt le 13 août 1942, le projet Manhattan lançait la course aux armements qui devait déterminer l'issue de la guerre. Les Allemands avaient déjà investi dans la recherche sur la fission du noyau de l'atome afin de produire la bombe atomique. En 1942, les avions-robots V1 et V2, sorte de bombes volantes, avaient été mises au point et utilisées contre l'Angleterre en 1944. Ce sont cependant les Américains qui gagnèrent la course aux armements avec l'élaboration de deux bombes atomiques en 1945 au centre de recherches de Los Alamos. Cependant, ces bombes ne servirent pas contre l'Allemagne qui, les 7 et 8 mai 1945, acceptait de déposer les armes sans conditions. Le Japon, par contre, refusait toujours de se rendre malgré de sévères pertes. Truman, qui avait pris la place de Roosevelt à sa mort le 12 avril 1945, décide d'utiliser la bombe atomique sur Hiroshima le 6 août 1945 et sur Nagasaki trois jours plus tard, faisant respectivement 72 000 et 80 000 morts.

### *Deux nouvelles menaces : la bombe et l'extraterrestre*

L'utilisation de ces deux bombes était-elle vraiment nécessaire pour faire capituler le Japon? Les historiens ne s'entendent pas sur le sujet. Quoi qu'il en soit,

---

<sup>31</sup> Cet ordinateur remplissait une pièce complète.

l'utilisation de la bombe atomique aura montré au monde entier le pouvoir destructeur de la science et aura fragilisé la croyance en la toute-puissante existence de la race humaine, notamment pendant la guerre froide où la menace de la guerre nucléaire pesait comme une épée de Damoclès au-dessus de la tête des Américains. La découverte de l'énergie nucléaire est un stade inévitable de l'évolution technologique. La question est alors de savoir si notre civilisation utilisera l'énergie nucléaire à des fins pacifiques ou à des fins destructrices, ce qui mènerait à l'ultime génocide. Alexander Walker note dans son article « 2001 : A Space Odyssey Re-Viewed » peu après la sortie du film de Kubrick: « What an irony that the discovery of nuclear power, with its potential for annihilation, also constitutes the first tottering step into the universe that must be taken by all intelligent worlds. »<sup>32</sup> Bien sûr, il faudrait que notre civilisation réussisse à survivre après la découverte de l'énergie nucléaire en développant une façon de s'adapter à la présence de la bombe. La cohésion sociale n'est plus de l'ordre national, mais planétaire. Quoi de mieux qu'un envahisseur extraterrestre pour réunir tous les hommes sous un même front : « I think it was André Maurois who suggested many years ago that the best way to realize world peace would be to stage a false threat from outer space; it's not a bad idea. »<sup>33</sup> Ce désir de cohésion sociale pourrait en partie expliquer la prolifération de films abordant le thème de l'envahisseur extraterrestre dans les années cinquante et soixante. Parfois la religion constituait la solution au problème comme dans le film *War of the World* (1953) de Byron Haskins où on illustre bien la défaite de l'envahisseur extraterrestre et la victoire de Dieu et, par conséquent, de l'homme fait à son image. Comme nous le verrons avec *Planet of the Apes*, les mythes, au cinéma, sont souvent recyclés et réactualisés dans les films pour rassurer et créer une cohésion sociale.

L'auteur de science-fiction Arthur C. Clarke avait son propre point de vue sur l'énergie nucléaire et les extraterrestres. Le film *2001 : A Space Odyssey* serait inspiré d'une de ses nouvelles, *The Sentinel*, écrite en 1950. Dans cette histoire, Clarke établit sa

---

<sup>32</sup> WALKER, Alexander, « 2001 : A Space Odyssey Re-Viewed », article tiré de *Making of 2001 : A Space Odyssey*, textes recueillis par Stephanie SCHWAM, New-York, Éditions The Modern Library, 2001, p.299.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.279.

vision d'une forme d'intelligence supérieure à la nôtre. La sentinelle est en fait une machine installée sur la lune destinée à avertir les extraterrestres lorsque l'homme sera assez évolué pour voyager dans l'espace :

They [*aliens*] would be interested in our civilization only if we proved our fitness to survive – by crossing space and so escaping from the Earth, our cradle. That is the challenge that all intelligent races must meet, sooner or later. It is a double challenge, for it depends in turn upon the conquest of atomic energy and the last choice between life and death.<sup>34</sup>

Ici, la possibilité d'existence d'une civilisation plus avancée est positive car elle représente une source de connaissance et de sagesse pour l'homme. Cette vision de l'extraterrestre a été portée à l'écran dans plusieurs films tels que *The day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise) ou encore *It Came from Outer Space* (1953, Jack Arnold). La bonté des extraterrestres servait à mettre en relief la bêtise et la nature destructrice de l'être humain. Dans d'autres films, l'extraterrestre était plutôt considéré comme provenant d'une civilisation très avancée technologiquement, mais ayant également des intentions malveillantes envers la race humaine. Dans ce cas, les êtres humains, toute race confondue, devaient s'allier pour faire face à la menace extérieure. La présence du monstre sert souvent d'alibi pour créer des conflits entre les protagonistes et mettre ainsi en lumière leurs démons intérieurs. Ainsi, le monstre représente l'Autre menaçant qu'on peut parfois associer à la menace du nucléaire, à l'angoisse de la déshumanisation de l'homme, et parfois même aux communistes. Dans bien des cas, la menace extraterrestre permettait aux hommes de mettre de côté les conflits entre pays pour s'allier et défendre une cause plus importante : la survie de la race humaine.

---

<sup>34</sup> CLARKE, Arthur C, « The Sentinel », nouvelle tirée de Stephanie Schwam, *op. cit.*, p.25-26.

### 1.3. Les années 60, une vision noire de l'homme

*Les effets de la guerre froide : la peur d'une distanciation avec la réalité et le mouvement d'intolérance*

Les dates officielles de la guerre froide, qui opposait les États-Unis à l'Union soviétique, vont de 1947, soit l'annonce de la doctrine Truman, jusqu'en 1953, soit la fin de la guerre de Corée. Mais l'effet dévastateur de la guerre froide se prolonge dans les décennies qui suivent. En fait, avec les années, la menace d'une guerre nucléaire est devenue plus une façon de vivre qu'une menace réelle. Stanley Kubrick explique comment la bombe nucléaire est devenue une abstraction avec les années :

'By now, the bomb has almost no reality and has become a complete abstraction, represented by a few newsreel shots of mushroom clouds,' Kubrick has said. 'People react primarily to direct experience and not to abstractions; it is very rare to find anyone who can become emotionally involved with an abstraction. The longer the bomb is around without anything happening, the better the job that people do in psychologically denying its existence. It has become as abstract as the fact that we are all going to die someday, which we usually do an excellent job of denying. For this reason, most people have very little interest in nuclear war. It has become even less interesting as a problem than, say, city government, and the longer a nuclear event is postponed, the greater becomes the illusion that we are constantly building up security, like interest at the bank.'<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> BERNSTEIN, Jeremy, « Profile : Stanley Kubrick », *The New Yorker*, 1966, article tiré de *The Making of Kubrick's 2001*, textes recueillis par Jerome AGEL, New-York, The Agel Publishing Company, 1970, p.58-59.

La suite du film *Planet of the Apes, Beneath the Planet of the Apes* (1969) réalisé par Ted Post, tente d'illustrer un mode de vie basé sur la bombe nucléaire. En effet, des humains vivant dans les souterrains vouent un culte à une bombe nucléaire qui les a transformés physiquement et mentalement au cours du temps. Tout comme la religion, la bombe commande à l'homme une façon d'être, mais représente également un potentiel d'apocalypse, c'est-à-dire de destruction totale et finale. Deleuze écrit d'ailleurs au sujet de l'Apocalypse dans son livre *Critique et clinique*: « Si nous baignons dans l'Apocalypse, c'est plutôt parce qu'elle inspire en chacun de nous des manières de vivre, de survivre, et de juger. C'est le livre de chacun de ceux qui se pensent survivants. C'est le livre des Zombis. »<sup>36</sup> Le mythe influence la façon dont les gens vont vivre. Ainsi, ce qui importe n'est pas de savoir si les mythes sont véridiques ou non (dans bien des cas, cette entreprise serait impossible); l'important est d'étudier l'impact que ces mythes ont sur la société et comment ils peuvent influencer le comportement des gens. Dans le cas de l'Apocalypse, les gens auront peur du jugement dernier et vivront en ayant l'impression d'être en sursis. Il en est de même pour la menace nucléaire. On construit des abris anti-atomiques et l'on s'exerce à aller se cacher lorsque l'alarme sonne. Mais bientôt, cette réalité devient abstraite. Cette angoisse fait partie de nos vies, comme le fait que nous allons tous mourir un jour ou l'autre, pour reprendre l'idée de Kubrick. Nous n'y voyons plus rien d'anormal. Le film *Time Machine* réalisé par George Pal en 1960 illustre bien cette préoccupation. En l'an 802 701, un savant fait un voyage dans le futur grâce à sa machine à explorer le temps et fait connaissance avec les Élois, créatures au physique humain mais qui semblent dépourvus d'intelligence. Ceux-ci ont développé le stimulus d'aller se réfugier dans le repaire des Morlocks, monstres cannibales, au son d'une sirène d'alarme. Même si la menace de la guerre n'est plus présente, les Élois n'ont plus conscience de leur mode de vie tant ils ont été conditionnés à aller se cacher au son de cette sirène. La guerre froide, caractérisée par un climat de tension, ne possède pas vraiment de fin précise. Combien de temps encore le peuple des États-Unis vivra-t-il sous la peur de représailles soviétiques? Cet état d'alerte deviendra-t-il un mode de vie comme c'était le cas pour

---

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p.51.

les Élois? Si l'on en croit les livres d'Histoire, la tension entre les États-Unis et l'URSS se poursuit jusque dans les années soixante-dix.

La guerre froide a aussi contribué à créer un mouvement de paranoïa envers la menace communiste non seulement en provenance de l'Union soviétique mais aussi à l'intérieur même des États-Unis. En 1946, le président Truman commande une commission temporaire chargée d'enquêter sur la loyauté des fonctionnaires fédéraux. Cette commission se donne le droit d'empiéter sur la liberté personnelle pour démasquer les sympathisants communistes. Le FBI commence à installer des micros clandestins et des tables d'écoute sans même avoir la permission du pouvoir judiciaire. Peu à peu, ce qui devait être une commission temporaire prend des allures d'Inquisition où de simples doutes suffisent à condamner quelqu'un. Une vraie chasse aux sorcières est lancée dans le pays où tout mouvement socialiste peut être associé au communisme. Le maccarthysme, « politique de persécution et de mise à l'écart de toute personne soupçonnée de sympathies communistes »<sup>37</sup>, existait avant même qu'on ne parle du sénateur McCarthy qui donna son nom au mouvement. Selon André Kaspi, « le maccarthysme, c'est la réaction des Américains à l'intensité de la guerre froide. »<sup>38</sup> Ce mouvement d'intolérance amena les Américains à douter même de leur propre voisin.

*Mise en danger des anciennes valeurs : les conséquences de la guerre au Viêt-nam*

La guerre du Viêt-nam est au cœur des années 60 et doit être prise en compte pour comprendre la désillusion du peuple américain envers son propre gouvernement. Dans les années cinquante, le modèle américain traverse une période de force tranquille. Les États-Unis semblent avoir une démocratie qui fonctionne et les Américains croient en la supériorité de leur culture. Nous avons affaire à « une Amérique sage, un peu terne, engluée dans les conventions sociales, voire le conformisme béat, dépourvue d'idéologie si l'on en croit le sociologue Daniel Bell, fière de son insolente réussite matérielle à laquelle aspire alors toute l'Europe. »<sup>39</sup> Mais bientôt, plusieurs mouvements de

<sup>37</sup> MERLET, Philippe, dir., *Le Petit Larousse illustré 2005*, Paris, édition Larousse, 2004.

<sup>38</sup> André Kaspi, *op. cit.*, p.426.

<sup>39</sup> Citation tirée du livre d'André Kaspi, *Ibid.*, p.428.

libération et de paix vont remettre en question la morale et les valeurs américaines. Ancienne colonie, les États-Unis veulent se faire défenseur de la démocratie et des droits à l'autodétermination des peuples colonisés. Ils appuient le Premier ministre du Viêt-nam du Sud, Ngo Dinh Diem, pour ses efforts démocratiques. Mais lorsqu'on se rend compte que ces efforts ne sont plus suffisants, on craint la montée du mouvement de libération nationale de Ho Chi Minh en Indochine, qu'on associe à l'Union soviétique. À l'arrivée de John F. Kennedy au pouvoir en 1961, on constate la formation dans le sud du Viêt-nam du mouvement Viêt-cong, un front de libération communiste. On décide donc d'y envoyer la CIA en secret afin de saboter les installations militaires. La motivation du président est claire : il s'agit de créer un endiguement afin d'arrêter la montée communiste au Viêt-nam. Déjà en 1956, alors qu'il était encore sénateur, John F. Kennedy considérait le Viêt-nam comme « la pierre d'angle du monde libre dans le sud-est asiatique, la clef de voûte, le doigt dans la fissure de la digue. »<sup>40</sup> Mais l'intervention de la CIA n'est bientôt pas suffisante à la tâche. En 1964, le général Westmoreland commande les troupes américaines sur le sol vietnamien : 23 000 hommes seront dépêchés en 1964, 184 000 en 1965 et un demi-million en 1968<sup>41</sup>. On promet au peuple américain une résolution rapide pour la défense des droits des minorités, au nom de la liberté et de la démocratie. Le général Westmoreland ne cesse d'annoncer la victoire prochaine des États-Unis alors que les communistes sont loin d'abandonner le combat. Les Américains perdent de plus en plus confiance dans le discours politique et les institutions sociales. En 1966, 41% des Américains faisaient confiance à la Maison-Blanche contre 23 % en 1971<sup>42</sup>. Le retournement de l'opinion publique est en grande partie due au « credibility gap »<sup>43</sup>, c'est-à-dire au fossé qui sépare les paroles des faits. À la fin de 1967, soit l'année de production du film *Planet of the Apes*, seulement 45% des Américains continuent d'appuyer la guerre du Viêt-nam<sup>44</sup>. On se rend compte que le gouvernement s'est enlisé dans une guerre d'où il ne peut plus et ne sait plus comment sortir. Ce n'est qu'en 1973, avec les accords de Paris, que prend fin la guerre du Viêt-nam. Pour la première fois dans leur histoire, les États-Unis ont perdu une guerre.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.517

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.523

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.549

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.531

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.525

On commence à voir un mouvement d'opposition contre la guerre au Viêt-nam autour de 1965. Du 15 au 17 octobre 1965, plus de 70 000 personnes manifestent dans soixante villes américaines. Le 27 novembre 1965, 20 000 manifestants se rassemblent pour une « marche pour la paix au Viêt-nam »<sup>45</sup>. Le poids de l'opinion publique se fait sentir lors des campagnes électorales de 1968 où les candidats choisissent d'utiliser l'argument d'un programme de paix pour gagner le plus d'électeurs possible. Mais les années soixante ne se résument pas simplement à la guerre du Viêt-nam et aux manifestations qui y sont reliées. Plusieurs mouvements prennent leur essor. En 1963, 29,2% des Noirs n'ont toujours pas de travail<sup>46</sup>. En 1964, le « Civil Rights Act » promet de mettre fin à la ségrégation raciale dans les bâtiments publics, les écoles, les pratiques d'embauche et le processus électoral. Malgré les efforts du président Lyndon B. Johnson, le budget consacré à la lutte contre la pauvreté et l'injustice sociale se fait gruger par la guerre au Viêt-nam. En 1965, des émeutes raciales éclatent dans le quartier Watts de Los Angeles et se poursuivront de manière aléatoire et sporadique jusqu'en 1968. Des mouvements noirs plus ou moins extrémistes, tels que les Panthères noires en 1966, se forment. Plusieurs dirigeants se font assassiner, tels que Malcolm X en 1965 et Martin Luther King en 1968, ce qui envenime la situation. Le mouvement noir, « Black power », sert de modèle pour les autres mouvements de contestation des années soixante. Certains mouvements déjà existants, comme le mouvement de libération des femmes (Women's Lib), connaissent un regain d'énergie dans les années soixante. Le mouvement des Indiens prend avantage du remous pour faire ressortir les vieux démons des expropriations et des massacres perpétrés durant la Conquête de l'Ouest. Les années soixante ne servent pas juste de tremplin à des mouvements déjà existants, mais assistent également à l'épanouissement d'une nouvelle génération, les « baby-boomers » à l'âge adulte. C'est une nouvelle jeunesse qui a grandi dans la prospérité et qui refuse d'être sacrifiée dans des conflits ou des guerres injustifiés pour leur pays. C'est entre autres la naissance de la nouvelle gauche (1960) sur les campus universitaires qui prône une désacralisation de l'autorité politique, un arrêt de la guerre au Viêt-nam et une critique du pouvoir et de l'argent. C'est aussi le mouvement de la Contre-culture où la morale

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.526.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.491.

des classes moyennes est rejetée. Avec leur slogan « Faites l'amour, pas la guerre » et leur habillement, les beatniks et les hippies adoptent une attitude pacifiste face à la guerre en préconisant la négociation, le désarmement et la non-violence. Pour résumer la situation des années soixante, André Kaspi écrit: «Jamais autant que dans les années soixante les États-Unis n'ont éprouvé une telle aspiration au changement. Jamais autant non plus les valeurs traditionnelles ne se sont si rapidement défaites.»<sup>47</sup> Il y a donc un mouvement de distanciation avec les anciennes valeurs; c'est l'identité même des États-Unis qui est remise en cause. Les années cinquante et soixante ont soulevé beaucoup d'angoisse chez le peuple américain et ont ainsi permis aux mythes d'avoir une place de choix dans les films de science-fiction de cette période.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.512.

## Chapitre 2. Mythes et technologie

On a souvent opposé la science au mythe et pourtant les deux poursuivent le même but: tenter d'apporter une explication à un mystère ou à un questionnement. En rendant visible l'invisible, la science pose souvent un problème à l'imaginaire comme nous le démontre la peinture *Kissing* d'Alex Grey (1983)<sup>48</sup>. À la base, un baiser renvoie à une multitude de stimuli tant physiques que psychologiques. Ces stimuli, appelons-les « promesse », « désir », « amour », « rêve », etc., font du baiser quelque chose de plus profond qu'un simple acte physique. Mais la représentation par rayon X de ces stimuli éclipse d'avantage l'imaginaire qu'elle ne le nourrit. De prime abord, la technologie semble pouvoir ouvrir les limites de l'imaginaire et rendre visible l'effet du baiser sur les deux êtres humains. Mais nous ne voyons que l'artifice technologique, son pouvoir de rendre visible ce qui était caché auparavant. La technologie peut créer une distance entre l'homme et son monde et ainsi provoquer un sentiment d'étrangeté et d'angoisse. Cette distance porte parfois l'homme à rejeter la science et à se raccrocher à d'anciennes valeurs ou encore à créer de nouvelles histoires, de nouveaux mythes où la technologie aurait un rôle primordial. Dans cette dernière éventualité, en créant une angoisse, la science nourrit l'imaginaire de l'homme et le pousse à créer des récits. Selon Albert Jacquard, la science et l'art sont interreliés : « La science et l'art sont comme le *yin* et le *yang*, qui ne s'opposent pas, mais se créent l'un l'autre par la tension que chacun exerce sur l'autre. »<sup>49</sup> Ainsi, les découvertes de la science ne signifieraient pas nécessairement la mort des mythes, mais plutôt une nouvelle source de réactualisation. Quoi qu'il en soit, l'effet de distance créé par la science et la technologie entraîne un désir de se raccrocher à quelque chose de familier et de réconfortant. C'est là une des fonctions du mythe que d'offrir un moyen d'exprimer les conflits inconscients de la psyché et de les dépasser. Les deux films utilisés dans cette recherche, *Planet of the Apes* (1967, Franklin J. Schaffner) et *2001 : A Space Odyssey* (1968, Stanley Kubrick) montrent deux visions totalement différentes du rapport de l'homme à la science. Trois mythes seront étudiés à travers les films choisis : le mythe des origines (sous plusieurs versions), le mythe de

---

<sup>48</sup> Voir Annexe II.

<sup>49</sup> Albert Jacquard, *op. cit.*, p.6.

Frankenstein et le mythe de la conquête de l'Ouest. Ces trois mythes, qui réfèrent tous à une origine ou à la naissance de quelque chose, seront mis en relation avec la science et la technologie.

## 2.1. Mythe des origines

Tout comme le médium du cinéma, le mythe est un récit fait d'images. Tenter d'expliquer scientifiquement un mythe ou d'en vérifier la vraisemblance n'est pas pertinent car le mythe naît « des larmes des hommes »<sup>50</sup> et non de sa raison. L'angoisse de l'homme est donc l'un des moteurs principaux de la création des mythes. Un des plus grands mystères de la vie, qui perdure jusqu'à maintenant, repose sur les origines de l'homme. D'où venons-nous? Le mystère des origines a donné naissance à plusieurs mythes : païens, religieux et scientifiques.

### *Plusieurs versions*

Plusieurs philosophes ont tenté de répondre à l'énigme des origines. Le poète grec Hésiode établit les bases de la mythologie grecque avec son livre *Théogonie : La naissance des dieux* où il explique comment le monde est devenu monde : « En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-Béant, et ensuite Gaïa la Terre aux larges flancs – universel séjour à jamais stable [...] »<sup>51</sup> Hésiode utilise les dieux pour nommer et énumérer toutes les choses appartenant à l'inconnu. Les dieux étaient utilisés comme des doubles pour comprendre l'homme. Hésiode explique par exemple comment Zeus a dû tuer son père Cronos pour mettre fin à la tyrannie des Titans et ainsi créer une « société » où les pouvoirs étaient partagés. Ainsi, le poète grec stipule que la société se bâtit sur un acte de violence. L'histoire des Titans est donc une « préfiguration dramatique du genre humain »<sup>52</sup>, un récit fondateur qui nous permet de comprendre nos propres origines. Cette genèse apporte une explication des origines du monde et nous permet de lui donner un sens. Il est intéressant de remarquer que beaucoup des termes utilisés par Hésiode sont encore en circulation aujourd'hui pour désigner les mêmes choses (le terme « Chaos » par exemple).

---

<sup>50</sup> Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p.1410.

<sup>51</sup> HÉSIODE, *Théogonie : La naissance des dieux*, Paris, Éditions Rivages, 1993, p.65.

<sup>52</sup> Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p.1511.

Dans la mythologie grecque, il n'y a pas d'ancêtre générique comme Adam et Ève dans la Genèse. L'homme naît de la terre. Cette dernière est représentée parfois comme la matrice (glèbe) de l'homme, d'autres fois comme sa matière première (glaise). Les genres ne se mélangent pas : le masculin engendre le masculin et le féminin engendre le féminin. Puis, nous avons le début du cycle de la génération avec la reproduction entre genres. L'homme ne naît plus de la terre, mais peut grâce à la femme produire sa descendance. Ce n'est donc plus l'origine en tant que telle qui importe, mais plutôt la séparation d'avec l'origine qui constitue la condition humaine : « Car l'homme vraiment homme naît des hommes et non de l'inconnu »<sup>53</sup>. L'homme se constitue donc à partir de sa séparation d'avec le divin. Cette séparation est liée à une technologie très primitive, le feu. Le feu est le maître de tous les arts et le père de toutes les techniques. Pensons simplement à la métallurgie, art primitif mais essentiel à l'évolution humaine et qui, sans le feu, n'aurait jamais vu le jour. Lorsque Prométhée, de la race des Titans, vole le feu à Zeus pour le donner à l'homme, il lui permet non seulement de cuire sa nourriture et de mieux se défendre, mais lui offre aussi le pouvoir de maîtriser la matière première et donc d'acquérir la technique.<sup>54</sup> Furieux de s'être fait voler le feu par Prométhée, Zeus décide de punir l'homme en lui envoyant la première femme, Pandora, forgée par Héphestos, le dieu du feu et de la métallurgie. Les hommes ne naîtront plus de la terre, mais par l'engendrement. Ils connaîtront ainsi le vieillissement, la souffrance et la mort. Toute la richesse aura le labeur pour condition. Le travail est donc l'une des caractéristiques de la condition humaine et a pu être acquise grâce à la technique. Il est important de noter que, dans la pensée mythique grecque, « l'homme puisse être le résultat d'un geste technique »<sup>55</sup>, ce qui implique que la technologie joue un rôle dans la constitution de l'homme.

La Bible est aussi un livre fondateur qui a tenté d'imposer sa version des origines. Comme dans la mythologie grecque, l'homme possède des origines divines qu'il a perdues non pas à cause d'un dieu (Prométhée), mais par sa propre désobéissance

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.1511.

<sup>54</sup> Ce mythe de Prométhée est important pour comprendre le mythe de Frankenstein qui sera abordé plus tard.

<sup>55</sup> Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p.1510.

à Dieu. Le conflit n'est donc pas entre deux dieux mais entre Dieu et sa créature. En mangeant le fruit de l'arbre de la connaissance, l'homme acquiert la faculté de décider ce qui est bien ou mal et renie ainsi son état de créature. Mais cet événement ne fera pas de l'homme un dieu puisqu'il sera privé de l'immortalité. En se révoltant contre Dieu, l'homme est chassé du paradis et devra procréer avec la femme pour engendrer sa descendance. Ainsi, l'homme qui naîtra dans les générations à venir ne sera pas tant à l'image de Dieu qu'à l'image de l'homme qui l'a engendré. Il devra également travailler pour survivre : « À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. »<sup>56</sup> Il est intéressant de remarquer que, comme dans la mythologie grecque, l'homme vient de la terre. Ce lien sera très important pour comprendre l'attachement de l'homme à ses origines. L'homme tel que nous le connaissons est donc une fois de plus caractérisé par la perte de ses origines divines. Mais dans le cas de la religion, il tentera toujours de les rejoindre par sa foi et son besoin de transcendance. L'immortalité lui sera d'ailleurs accordée par grâce avec la résurrection du Christ. L'homme a donc acquis un rapport avec la terre dès qu'il a eu conscience du bien et du mal, c'est-à-dire dès qu'il s'est « affranchi » de son état de créature. Le premier récit des origines du monde et de l'humanité de la Genèse constitue donc une base importante dans la compréhension du mythe de Frankenstein et de l'attachement de l'homme à la planète Terre.

Les avancées scientifiques du dix-neuvième et du vingtième siècle ont permis d'apporter des explications plus vraisemblables à l'origine. En 1859, le naturaliste Charles Darwin fait connaître sa théorie évolutionniste grâce à son livre *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*, un ouvrage qui va révolutionner la façon d'imaginer les origines de l'homme. C'est grâce à l'étude de témoins indirects tels que des fossiles et ossements, mis à jour grâce à l'archéologie, qu'on a pu prouver qu'avant de devenir l'être complexe qu'il est, l'homme avait été un primate au même titre que le chimpanzé ou le gorille. À l'époque, cette théorie avait été rejetée par plusieurs institutions qui ne pouvaient accepter que l'homme fasse partie du règne animal. Il était

---

<sup>56</sup> CHIFFLOT, et collab., *La Bible de Jérusalem*, Paris, Édition Desclée de Brouwer, 1975, « La Genèse », chapitre 3 « La chute », verset 19, p.21.

difficile d'accepter que l'homme troque ses origines divines pour une origine commune à toutes les espèces vivantes. Peu à peu, on commença à utiliser des sujets vivants tels que des chimpanzés pour étudier l'homme. Cette nouvelle méthode prit le nom de primatologie. Dans les années 60, cette science regagna en popularité : le nombre de projets scientifiques utilisant des primates aux États-Unis augmenta de 77 % entre 1965 et 1971, passant de 666 projets à 1183<sup>57</sup>. Le primate était considéré comme le chaînon manquant qui séparait le monde de la nature de celui de la civilisation, entre l'origine et la destination. En étudiant le primate, on pensait trouver la clé des origines de l'homme : « Origins are in principle inaccessible to direct testimony [...] Western primatology has been about the construction of the self from the raw material of the other. »<sup>58</sup> On tente donc de se forger à partir d'un double; on retourne aux origines pour se redéfinir dans le présent.

La théorie du Big Bang va encore plus loin que Darwin en tentant d'expliquer le commencement de l'Univers. Cette théorie stipule que l'Univers serait né au cours d'une explosion et qu'il serait, depuis ce temps, en expansion. Cette théorie, confirmée en 1965 par la découverte du rayonnement résiduel présent partout dans l'espace, a permis d'établir l'âge de l'Univers, soit 15 milliards d'années (l'âge de la Terre étant de 4,6 milliards d'années). La science a tenté de reconstituer les conditions de l'Univers primordial dans des machines appelées « Tokamaks »<sup>59</sup>. Mais les conditions ne sont plus applicables dans le monde que nous connaissons. L'instant premier est donc impossible à reproduire. Il s'agit d'une durée où le temps devient un concept flou; le passé et l'avenir sont confondus et on ne peut distinguer l'avant de l'après. En ce sens, on ne peut parler que de l'après Big Bang. L'origine du monde est impalpable et fait donc partie de l'ordre de l'imaginaire. Les découvertes scientifiques peuvent alors être considérées non pas comme une résolution du problème de l'origine, mais plutôt comme une autre version de sa mythologie.

---

<sup>57</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.4.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 4, citation de Donna Haraway, *Primate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*.

<sup>59</sup> *Petit Larousse illustré 2005, op. cit.* : Machine à confinement magnétique stationnaire, permettant de créer des plasmas à haute énergie et d'étudier la fusion thermonucléaire.

Pour garder sa force, le mythe doit pouvoir s'adapter. Sa transformation n'implique pas nécessairement que la nouvelle croyance prenne la place de l'ancienne. Plusieurs versions d'un même mythe peuvent coexister durant la même période. Chacun y trouve son compte. Les nouvelles théories scientifiques ont permis à des gens moins croyants de trouver une explication rationnelle à leurs questions face aux origines. Mais la théorie du Big Bang, par exemple, implique trop de hasard pour donner un sens à nos vies. Même si elle apaise notre désir cognitif du monde, la science ne semble pas être la réponse à nos angoisses psychologiques, sociologiques et ontologiques. Il faut remettre l'homme au centre de quelque chose. Les diverses versions du mythe des origines reviennent souvent dans les films de science-fiction. Dans son livre *A Distant Technology*, Telotte cite à ce sujet Paul Ricoeur<sup>60</sup> : "At its ultimate stage the pathology of utopia conceals under its traits of futurism the nostalgia for some paradise lost, if not a regressive yearning for the maternal womb." Comme nous allons le constater dans les deux prochains chapitres, le paradis perdu est figuré dans le film *Planet of the Apes* et le retour dans le ventre de la mère s'actualise dans la dernière scène de *2001 : A Space Odyssey*.

---

<sup>60</sup> J.P. Telotte, *op. cit.*, p.150. Citation de Paul Ricoeur, « Ideology and Utopia a Cultural Imagination », dans *Being Human in a Technological Age*.

## 2.2. Mythe de Frankenstein

### *Un Adam déchu*

Le mythe de Frankenstein a souvent été déformé et dénaturé dans de nombreux films mettant en scène le monstre hideux. Il importe donc de retourner au livre de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) pour retrouver l'essence même du problème que pose le monstre de Frankenstein. Créé dans un laboratoire avec des morceaux de cadavres humains, le monstre de Frankenstein se trouve abandonné par son créateur qui est dégoûté par le physique repoussant de son « hideux rejeton »<sup>61</sup>. Incapable de cohabiter avec les hommes qui le chassent comme la peste, le monstre se cache près d'une maison d'où il peut épier les habitants sans être vu. Il apprend ainsi à l'insu des autres à parler, à lire et à faire son éducation. Dégoûté par la cruauté de l'homme, il jure d'être bon et loyal envers les premiers êtres qui lui témoigneront de l'amitié. Il tente ainsi de prendre contact avec les habitants de la maison mais, malgré ses douces attentions, il est rejeté comme un paria. Dans une discussion avec son créateur, Victor Frankenstein, le monstre constate qu'il est condamné à errer loin de l'homme de par son apparence repoussante : « Dieu, dans sa miséricorde, a fait l'homme beau et attirant, selon sa propre image; mais ma forme n'est qu'un type hideux de la vôtre, rendu plus horrible encore par sa ressemblance même. Satan avait avec lui d'autres démons pour l'admirer et l'encourager, tandis que je suis solitaire et abhorré! »<sup>62</sup> Même si le monstre ne semblait pas enclin au mal, il est poussé au crime de par la souillure de ses origines. Incapable d'inspirer l'amour autour de lui, il sèmera la terreur en tuant un à un les membres de la famille de Frankenstein. C'est une sorte d'Adam déchu à qui l'on refuse même une compagne pour soulager ses malheurs. Ses origines ne sont pas divines, mais plutôt le fruit de la science. Comme le dit Francis Lacassin dans son introduction au roman : « Le monstre suscite moins la peur que la répulsion, provoquée non par sa laideur, mais par les conditions de sa création et – on le verra – par la logique du Mal à laquelle la fatalité l'empêche de se soustraire. »<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Terme utilisé par Mary Shelley pour décrire son propre livre.

<sup>62</sup> Mary Shelley, *op. cit.*, p.210.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.27.

### *Le nouveau Prométhée*

Le titre du livre, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, est un peu ironique car Victor Frankenstein n'a rien d'un Prométhée. Selon le *Petit Larousse illustré 2005*<sup>64</sup>, Prométhée, de la race des Titans, serait l'initiateur de la civilisation humaine. Il aurait volé le feu sacré des dieux pour le transmettre aux hommes. Pour le punir, Zeus l'enchaîna sur le Caucase où un aigle lui dévora le foie, lequel se régénérait sans cesse. Dans le livre de Mary Shelley, nous n'avons pas affaire à un conflit entre un Prométhée moderne et Dieu, mais plutôt entre un créateur et sa créature. En fait, Frankenstein est simplement animé par la curiosité scientifique et se trouve dépassé par son invention qu'il tente d'étouffer aussitôt. Cela peut nous rappeler un passage de la Bible où Dieu, dégoûté par sa créature, décida de l'éliminer en provoquant le déluge : « Yahvé vit que la méchanceté de l'homme était grande sur la terre et que son cœur ne formait que de mauvais desseins à longueur de journée. Yahvé se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre et il s'affligea dans son cœur. »<sup>65</sup> Mais Frankenstein est incapable d'assumer les conséquences de ses gestes et le monde continue de tourner dans l'ignorance de l'incident. Cette problématique est d'actualité dans les années cinquante et soixante, alors qu'on avait l'impression d'avoir perdu le contrôle sur les progrès de la science. Le professeur Philip C. Morrison de l'Institut de Technologie du Massachusetts tente d'apporter une explication au phénomène de perte de contrôle : « The issue about the evolution of intelligence is, I think, simply this one: the evolution of intelligence is a very rapid matter, and the evolution of environmental control which depends upon it is still more rapid. »<sup>66</sup> En d'autres mots, nous vivons dans une ère où tout est trop rapide, où nous sommes incapable de contrôler les changements que nous avons nous-mêmes enclenchés. C'est un combat de l'homme contre sa créature, la machine, mais aussi contre lui-même. Le mythe de Frankenstein, c'est donc aussi le récit du combat de l'homme avec son côté sombre. Le thème du double sert alors à mettre en lumière le côté destructeur de l'homme. Dans le livre de Shelley, le docteur Frankenstein ne peut d'ailleurs s'empêcher de voir en sa créature la représentation même de son double

<sup>64</sup> *Petit Larousse illustré 2005, op. cit.* p.1657.

<sup>65</sup> *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, « Le Déluge », chapitre 6 « La corruption de l'humanité », versets 5-6, p. 24.

<sup>66</sup> Jerome Agel, *op. cit.*, p. 51.

maléfique : « Je ne voyais, en cet être que j'avais déchaîné au milieu des hommes, doué de la volonté et de la puissance de réaliser des projets horribles, tel que l'acte qu'il venait d'accomplir, que mon propre vampire, mon propre fantôme libéré de la tombe et contraint de détruire tout ce qui m'était cher. »<sup>67</sup>

### *Nouveau monstre : la bombe atomique*

Avec l'utilisation de la bombe atomique à la fin de la deuxième guerre mondiale, le mythe de Frankenstein trouve un deuxième souffle dans la science-fiction des années cinquante et soixante. Mais il ne s'agit plus nécessairement d'un monstre fait de chair et de sang, mais plutôt d'un monstre technologique (la bombe ou encore la machine). Grâce à la découverte de la scission de l'atome, la science a transformé cet élément en énergie visible : la bombe nucléaire. C'est le rêve de Frankenstein : animer l'inanimé. Mais cette théorie, découverte par le physicien Albert Einstein, n'avait pas pour but à la base la création d'une arme à destruction massive. Mais face à la menace allemande, Einstein décide de cosigner la lettre qui va lancer la course aux armements et qui va permettre aux États-Unis de fabriquer la bombe nucléaire. Suite à son utilisation sur Hiroshima et Nagasaki, Einstein va s'employer à lutter activement contre son utilisation. Il semble qu'il y ait une malédiction sur le scientifique. Il crée quelque chose qui fatalement se retourne contre lui ou contre l'humanité. Dans les films de science-fiction des années cinquante et soixante, la science et la technologie sont souvent à l'origine du problème qui menace l'homme. Elles peuvent prendre plusieurs visages : des mutations suite à des retombées nucléaires, une machine qui se retourne contre l'homme ou encore la menace extraterrestre, souvent associée à une forme de vie très avancée technologiquement. Toutes ces « créatures » issues de la science et de la technologie semblent jouer le rôle du double maléfique de l'homme. Ce qui pose donc problème est l'intervention de la science dans le processus de création. Tout comme le monstre de Frankenstein, la bombe est le produit de la science et semble, de par ses origines scientifiques, vouée à la destruction de l'homme. C'est une vision fataliste de la science, qui a été partagée par beaucoup de cinéastes des années cinquante et soixante. Quoiqu'il

---

<sup>67</sup> Mary Shelley, *op.cit.*, p.143.

en soit, le mythe de Frankenstein a souvent été recyclé dans les films de ces deux décennies afin de mettre en lumière le côté destructeur de l'homme.

## 2.3. Mythe de la conquête de l'Ouest et son héros western

### *Rapport mythique avec la nature*

Le rapport mythique, c'est d'abord la relation entre l'homme et la nature. Nous avons vu qu'au tout début de l'évolution, la technologie avait été nécessaire pour créer une distance entre l'homme et son monde et ainsi lui permettre de développer un rapport de maîtrise sur la nature. Dans les années soixante, l'homme n'a certes pas la même relation avec la nature qu'autrefois. La guerre du Viêt-nam est un bon exemple de la rencontre entre l'homme « technologique » et la nature sauvage. Afin de combattre leurs ennemis, les Américains font usage d'une technologie avancée, d'avions performants, de poisons et de défoliants qui créent des cancers chez les hommes et qui tuent la faune et la flore. Malgré tout cela, les États-Unis ne réussissent pas à gagner beaucoup de terrain contre un peuple démunis qui n'hésite pas à se cacher et à prendre avantage de la nature pour combattre : « Dans les campagnes, le danger est omniprésent. D'un trou creusé dans la digue d'une rizière partent des coups de feu. Des mines sont enfouies là où on les attends le moins. »<sup>68</sup> C'est pourtant dans une nature sauvage que naquit la nation américaine au XVII<sup>ième</sup> siècle. Comme l'écrit Élise Marienstras dans son livre *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, « le caractère américain se forme à partir de l'installation du premier immigrant et dans le perpétuel recommencement qu'est la marche vers l'ouest, la conquête sur la sauvagerie. »<sup>69</sup> Il semble que le rapport à la nature soit double. D'une part, la nature est dangereuse et doit donc par conséquent être domptée. D'autre part, la nature est salvatrice pour le genre humain car elle lui permet de retrouver l'innocence première et la possibilité de construire le royaume de Dieu. Dans ses *Notes sur la Virginie*, Thomas Jefferson note à propos du cultivateur américain : « Ceux qui travaillent la terre sont le peuple élu de Dieu. [...] C'est le foyer dans lequel Il conserve le feu sacré qui, autrement, pourrait disparaître de la face de la terre. Chez les cultivateurs, la corruption morale est un phénomène dont aucun temps et

---

<sup>68</sup> André Kaspi, *op.cit.*, p.524.

<sup>69</sup> Élise Marienstras, *op. cit.*, p.62.

aucune nation ne fournissent d'exemple. »<sup>70</sup> Cette description du rapport de l'Américain à la nature tient plus d'une volonté utopique que d'une réalité, mais représente bien ce que des auteurs tels que Jefferson, Crèvecoeur ou encore Philip Freneau désiraient pour la nation américaine. C'était une façon de retrouver un rapport mythique à la nature, un lien qui attache l'homme à un rythme de vie selon les saisons. Cette utopie appelée « tradition pastorale » permettait de se sortir du temps historique pour retrouver le paradis perdu et ainsi se plonger dans un temps mythique. Le travail de la terre constituait alors un contrat avec la nature qui protégeait de la corruption.

### *Mission providentielle*

L'émigration des premiers colons de l'Europe vers l'Amérique a souvent été mise en parallèle avec l'Exode des Hébreux qui, pour fuir l'esclavage et adorer leur dieu, avaient décidé de quitter l'Égypte vers la Terre promise. Aux yeux des nouveaux colons, l'Europe ainsi que le reste du monde représente le lieu de la tyrannie et de l'esclavage. Pour fuir ce monde, ils devront traverser l'Atlantique tout comme les Hébreux ont dû traverser la mer Rouge pour fuir la tyrannie, créant ainsi une barrière définitive entre le peuple élu et l'opresseur et aussi entre le temps conventionnel et l'histoire providentielle. Tout comme les Hébreux, le peuple américain se trouve alors institué d'une mission providentielle, celle d'accomplir le Royaume de Dieu sur Terre. Élise Marienstras écrit d'ailleurs à ce sujet : « L'analogie avec les Hébreux fournit donc aux créateurs de la nouvelle nation le moyen de retrouver un temps mythique, celui dans lequel l'histoire humaine reste encore à construire. »<sup>71</sup> C'est une autre façon de se sortir du temps historique et de vouloir accomplir le plan divin, soit la création d'une nouvelle Jérusalem ou encore le début du millénium (règne du Christ pendant 1000 ans). Devant l'inconnu, l'homme a donc tendance à rejouer les grands récits fondateurs. Le mythe devient donc un modèle afin de construire une nouvelle société. Le continent américain semble être « le lieu du recommencement absolu »<sup>72</sup> où l'homme peut enfin rejouer ses origines.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.62.

*Colonisation : la rencontre de l'Autre*

Suite à la fuite de l'Égypte, le peuple hébreu doit marcher dans le désert. Le désert est le lieu où les disciples doivent surmonter de rudes épreuves et sont constamment tentés par le doute. L'aventure des premiers arrivants sur le nouveau continent américain a souvent été comparée à l'Exode. La vie des premiers colons américains est en effet très difficile. La marche vers l'Ouest les confronte à une nature sauvage, souvent désertique et hostile. Cette nature sauvage ne représente pas simplement un territoire à conquérir, mais elle fait ressortir en l'homme le côté obscur qu'il tente sans cesse de refouler. Afin de combattre la sauvagerie inhérente à la nature humaine, il crée des lois et des règles qui mettent un frein à ses pulsions et à ses instincts. C'est ainsi que la civilisation naît. Mais une fois la nature conquise, sur quoi l'Américain peut-il fonder son identité? Malgré la culture, l'homme est constamment attiré par le côté sombre de son être. Il doit trouver d'autres moyens pour le combattre. C'est donc ici que la rencontre de l'Autre entre en jeu. L'Autre, c'est ce qui représente l'illimité, l'innommable et dans le cas de la conquête de l'Ouest, « c'était l'homme de la forêt et du désert, l'Indien, dont la sauvagerie semblait beaucoup plus permanente et moins facilement réductible que celle de la nature. »<sup>73</sup> Face au sauvage, le blanc civilisé retrouve son propre double maléfique, l'animal qui sommeille en lui, le monstre qui se cache au plus profond de ses angoisses. Il semble donc qu'en allant à la rencontre de l'Autre, l'homme se découvre lui-même. C'est ce que Marlow, le personnage principal du roman *Au cœur des ténèbres* de Conrad, a découvert dans sa quête sur le continent africain. Face aux sauvages cannibales, il ne peut s'empêcher de réfléchir à la nature humaine : « (...) ce qui faisait frissonner, c'était la pensée de leur humanité – pareille à la nôtre – la pensée de notre parenté lointaine avec ce tumulte sauvage et passionné. »<sup>74</sup>. Ainsi donc, il y a ce constant risque de retomber dans la sauvagerie et ainsi d'être englobé par l'Autre. Mais comme il ne peut se défaire de ce côté obscur, il le côtoie grâce au combat qu'il mène contre les Indiens. En combattant et en exterminant l'Indien, l'homme blanc réussit à dompter sa propre sauvagerie.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>74</sup> CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Édition GF Flammarion, 1989, p.136.

Le fondement identitaire de la nation américaine se base sur l'opposition entre la civilisation et la sauvagerie. Il y a donc deux conceptions du rapport avec la nature qui sont résumées par Élise Marienstras par l'opposition du chasseur et du cultivateur. J'ai déjà abordé le thème du cultivateur pour expliquer le rapport que le peuple américain entretenait avec la nature. Mais cette fois-ci, le statut de cultivateur permet également de marquer une opposition entre monde civilisé et technologique qui manipule la nature et monde sauvage qui n'a pas de contrôle sur l'environnement. Le chasseur, représenté par l'Indien, vit selon les lois de la nature; il en fait donc partie. Il ne cultive pas la terre et n'a donc pas dompté la nature. En parlant des Indiens, voici ce que l'auteur Hugh Henry Brackenridge écrit dans son livre *Indian Atrocities* (1782) : « Vivre d'agriculture est le fait du genre humain, vivre de la chasse est le fait du genre animal : quel usage ce troupeau zébré, tacheté et moucheté fait-il du sol? Le cultive-t-il? La Révélation a dit à l'homme : 'Tu travailleras la terre.' Cela seul définit la vie humaine. »<sup>75</sup> C'est une façon de voir le sauvage qui était partagée par les Puritains. Selon eux, le sauvage faisait partie d'une nature déchue où le chaos était une conséquence de l'action du diable. En associant l'Indien à la bête sauvage, on pouvait ainsi les exterminer la conscience tranquille. Quoi qu'il en soit, cette opposition entre monde civilisé et sauvagerie refera surface chaque fois que l'identité nationale américaine sera mise en péril.

### *Héros de l'Ouest*

Il ne s'agit pas ici de peindre un tableau complet des caractéristiques du héros de l'Ouest, mais d'en faire ressortir les éléments les plus pertinents. Le mythe western dont le héros est l' élu qui doit combattre les « sauvages » (non-blanc et athée) a souvent servi la cause du gouvernement américain. Ce dernier en a fait usage pour manipuler le peuple et justifier les guerres qu'il menait sur d'autres terrains. Beaucoup de films ont facilité le travail de propagande en véhiculant cette idée que le peuple américain était l' élu de Dieu et qu'il devait sauver à lui seul le monde des envahisseurs. Le mythe de l'Ouest a agi comme un véritable ciment pour la collectivité américaine. Dans les années soixante, les mouvements de libération ont contribué à ébranler quelque peu ce mythe. L'Indien

---

<sup>75</sup> Élise Marienstras, *op. cit.*, p.168.

n'était alors plus considéré comme un ennemi à abattre pour préserver la civilisation, mais plutôt un homme en harmonie avec la nature. Les massacres indiens perpétrés par les colons américains semblent ne plus pouvoir se justifier par la quête d'un peuple élu. Le mythe entre en collision avec la dure réalité : le peuple américain n'est peut-être plus digne d'être le peuple élu car son histoire est entachée de sang. La désillusion par rapport au discours américain dans les années soixante amène les gens à remettre tout en cause.

Dans les années cinquante et soixante, le héros western est en déclin. En 1962, John Ford réalise *The Man Who Shot Liberty Valance*, film western qui porte un regard critique sur le mythe du Far West et la place du cow-boy dans la nouvelle société américaine. Mais beaucoup de films de science-fiction des années cinquante et soixante ont recyclé le modèle héroïque du « self-made man » utilisé jusqu'alors dans les films westerns. L'étude du héros est révélatrice du pouls d'une société : « [...] chaque époque, chaque entreprise humaine attend son ou ses héros qui incarneront une identité, une valeur, un projet, ou cherche dans son passé des héros qui appuient sa légitimité et constituent des pôles d'identification. »<sup>76</sup> Le héros au sens large se caractérise par sa disposition au sacrifice, mais il ne s'agit pas d'un renoncement de soi comme c'est le cas pour le saint par exemple. En fait, pour le héros, l'affirmation de sa liberté est plus importante que sa vie. En se dépassant et en poursuivant un idéal, le héros devient un symbole qui dispense le reste de la population de suivre son exemple. Son existence même suffit. Le héros est admiré car « [...] il incarne un rythme d'existence, des possibilités d'existence inconnus jusqu'alors. »<sup>77</sup> Dans sa quête, le héros est souvent solitaire<sup>78</sup> car c'est uniquement dans un combat singulier qu'il pourra faire valoir son héroïsme. Il est souvent perçu comme un sauveur qui peut délivrer un peuple du crime, de la violence ou encore de son avilissement. En ce sens, Moïse peut être considéré comme le héros qui a délivré le peuple hébreu de l'esclavage égyptien. Dans le cas de la conquête de l'Ouest, le cow-boy se donne pour mission de rétablir l'ordre d'une ville si

---

<sup>76</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.3.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>78</sup> Nous n'aborderons pas la question de l'héroïsme collectif (notamment présent dans les films d'Eisenstein) car il ne sert pas le propos de cette recherche.

celle-ci est menacée par des bandits ou encore de la défendre contre l'attaque des Indiens sauvages. Mais ce combat se fera à sa manière, ce qui implique qu'il utilisera souvent la violence pour combattre la violence. En ce sens, il recrée l'acte de violence nécessaire à la restauration d'un ordre. On considère souvent le héros comme plus puissant que la nature ou protégé des dieux. Mais la tâche du héros n'est pas simple. Il doit traverser des épreuves qui vont tester sa valeur. Dans le récit biblique, le désert est souvent le lieu de la mort ou de la tentation. En surmontant ces obstacles, le héros triomphe non seulement dans sa quête, mais également sur la mort, ce qui lui permet d'accéder à une renaissance (physique ou morale). Comme le dit si bien Philippe Sellier dans son livre *Mythes du héros*, « La séquence mythique est rythmée par l'alternance naissance-mort-renaissance. »<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Philippe Sellier, *op. cit.*, p.17.

### Chapitre 3. *Planet of the Apes* ou la crise identitaire

Le cinéma est considéré comme l'un des plus grands diffuseurs de mythes. Dans certains cas, le film devient lui-même mythique et contribue à créer de nouveaux mythes. Mais dans d'autres cas, il reprend des mythes déjà existants et les réactualise selon le contexte. C'est le cas du film *Planet of the Apes* réalisé par Franklin J. Schaffner en 1967. Dans son livre *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Eric Greene tente de prouver que la série des *Apes* est devenu un mythe public: « a story structure whose symbolism seemed to resonate with the current crises in American society. »<sup>80</sup> La série de films a fait l'objet de plusieurs études plus ou moins poussées qui ont démontré comment les cinq films entraient en résonance avec les événements de l'époque. Dans son livre, Eric Greene s'attarde surtout au parallèle fait avec les conflits raciaux des années soixante. Dans le film de Schaffner, les « noirs » seraient représentés par les singes et les « blancs » par le personnage principal, Taylor. Même les singes sont hiérarchisés selon leur couleur, du plus pâle au plus foncé, soit du supérieur, l'orang-outang, au subalterne, le gorille. Le film a certainement été imprégné par les nombreux mouvements militant en faveur des droits pour les noirs, mais les conflits raciaux ont des racines beaucoup plus profondes qui remontent à l'esclavagisme de même qu'à l'extermination des Indiens durant la Conquête de l'Ouest. Le film fait donc référence autant à des faits historiques actuels qu'à une mémoire collective. Comme le mentionne Richard Slotkin dans son introduction au livre, « one of the fundamental structures of American myth has been the idea that national progress and democracy are achieved through the conquest of 'savage' and 'primitive' non-Whites by advanced and civilized Whites. »<sup>81</sup> C'est l'apanage de la plupart des films westerns de la première moitié du vingtième siècle, la période de gloire du mythe du Far West. La structure du film de Schaffner s'organise aussi autour de ces deux pouvoirs : la civilisation (la cité des singes) et la nature barbare (la zone interdite). Mais il ne s'agit plus d'une lutte entre le héros de l'Ouest et les sauvages, mais plutôt d'une crise identitaire du héros. Le héros western, autrefois glorifié par le mythe du Far West,

---

<sup>80</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p. vii.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. viii.

semble être en pente descendante. Avec les mouvements de libération des années cinquante et soixante, les gens ont pris conscience que le mythe du Far West avait servi à justifier ce qui était, en réalité, de véritables génocides amérindiens. Ce mythe, basé sur la croyance en la dominance de l'homme blanc sur l'homme de couleur, s'effondre avec la nouvelle prise de conscience. Rien ne peut plus effacer la souillure des origines de l'identité nationale américaine, forgée dans l'assimilation et l'extermination des « sauvages ». En s'articulant autour de la même opposition qui a servi à fonder l'identité nationale américaine, le film de Schaffner tangué d'une position à l'autre sans jamais vraiment pouvoir choisir. Selon Greene, *Planet of the Apes* ne serait pas simplement une science-fiction fantaisiste, mais aussi une critique politique remettant en cause le discours des autorités américaines. Il est vrai que le film attaque en surface les grandes institutions de la société (religieuse, militaire et gouvernementale), mais il reste ambivalent face aux valeurs qu'il prétend mettre en crise, ce que nous pourrions constater notamment dans le parcours héroïque de Taylor. C'est que la mise en crise des valeurs est souvent synonyme de désordre et d'angoisse, ce qui n'est pas souhaitable dans le cinéma hollywoodien, en tout cas de manière trop soutenue. Ainsi, malgré un discours qui semble subversif, *Planet of the Apes* reste perplexe face aux valeurs critiquées. Avant d'analyser le rôle du mythe dans *Planet of the Apes*, voyons brièvement comment le projet a été mis au monde.

Le film *Planet of the Apes* est inspiré du roman *La planète des singes* écrit par l'auteur français Pierre Boulle en 1963. Ce livre raconte l'histoire d'un astronaute nommé Ulysse Mérou qui atterrit sur une planète où règne une civilisation de primates possédant une technologie avancée. C'est avec consternation qu'il découvre que les humains peuplant la planète ont régressé à l'état animal. Ne pouvant s'identifier aux individus de sa race, Ulysse se lie d'amitié avec deux chimpanzés, Zira et Cornélius. Craignant la colère du Dr. Zaius, orang-outang en charge du ministère de la science, Ulysse entreprend de gagner la faveur du public en révélant sa réelle nature devant une assemblée de primates. Les ministres de la science se trouvent alors dans l'obligation de s'incliner devant la pression publique. Mais lorsqu'ils découvrent qu'Ulysse attend un enfant de Nova, la femme sauvage avec laquelle il a une liaison, ils concluent que

l'homme prodige pourrait représenter une menace pour la race simienne et décide de faire avorter Nova. Ne pouvant plus supporter d'être traité ainsi par les singes, Ulysse s'enfuit avec Nova et son fils pour retourner sur Terre. Arrivés à destination, ils constatent que les singes ont aussi pris possession de la Terre et que la dégénérescence biologique de l'homme est en cours.

Fasciné par cette histoire, le producteur Arthur P. Jacobs décide d'en faire une adaptation au grand écran. Selon lui, le roman avait un grand potentiel cinématographique et était l'occasion de faire un film de science-fiction sérieux à gros budget susceptible de rejoindre un large public. Mais le projet ne sera pas accepté avant 1966 avec un budget d'environ cinq millions de dollars des productions 20th Century Fox. Entre temps, il a fallu faire des tests de maquillage pour s'assurer que les spectateurs ne riraient pas à la vue d'un singe parlant. Ces tests ayant été concluants, le film pouvait enfin être considéré non pas comme une parodie du genre humain, mais plutôt comme une allégorie ou une fable mettant en scène les conflits et les passions de l'homme. Le commentaire politique ne devra jamais prendre le pas sur l'intrigue. Ainsi, comme le mentionne Eric Greene dans son livre, chaque fois que la critique politique devenait trop forte, les producteurs utilisaient une abréviation, « NP » (No Polemic), pour indiquer que l'allusion n'était pas assez subtile. C'est dans cet état d'esprit que le film a été pensé et conçu. Présenté pour la première fois au mois d'avril 1968, *Planet of the Apes* a généré un profit de 22 millions, soit plus de quatre fois son budget initial. Que ce soit pour son aspect de conte mythique, d'épopée de la destinée noire de l'homme ou encore de fable mettant en scène un renversement des races, *Planet of the Apes* a donné lieu à de nombreux commentaires et polémiques. Mais la plupart des textes et articles en viennent presque toujours à la même conclusion, c'est-à-dire que le film établit une critique envers le patriotisme, l'héroïsme et la religion, valeurs qui, selon Jonathan Kirshner, représentent l'« American Cold War psyche »<sup>82</sup>. À première vue, cette affirmation semble exacte puisque le contenu du film explore bel et bien cette remise en question des valeurs américaines. Pour Eric Greene, *Planet of the Apes* remplit bien sa

---

<sup>82</sup> KIRSHNER, Jonathan, « Subverting the Cold War in the 1960s : Dr. Strangelove, The Manchurian Candidate, and the Planet of the Apes », *Film and History*, vol.31, numéro 2 (2001), p.40-44.

fonction culturelle : « [...] when the character of the country is facing a crisis of self-definition, we should expect films not only to reflect, but to participate in, that struggle. »<sup>83</sup> En fait, de par son pessimisme et la réactualisation de certains mythes dont celui de Frankenstein, *Planet of the Apes* suit le courant de mouvements déjà enclenchés dans les années soixante. L'utilisation des mythes dans ce film constitue un objet d'étude fascinant afin de mieux approfondir la crise identitaire qui sévissait aux États-Unis dans la décennie 1960 et qui se poursuivra dans les années soixante-dix.

---

<sup>83</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.10.

### 3.1. Identification aux personnages

J'ai déjà énoncé brièvement la fonction sociologique du mythe en parlant du mythe de la conquête de l'Ouest. En effet, le mythe peut créer une cohésion sociale en unifiant les croyances d'un groupe. En un sens, en voulant atteindre un large public, *Planet of the Apes* tend vers le même but en utilisant et en recyclant les valeurs et les mythes dominants. Comme nous allons le voir, le film ne présente pas un nouveau rapport entre l'homme et la nature ; l'homme n'entre pas dans un devenir « singe » ou « machine » comme c'est le cas dans *2001 : A Space Odyssey*. *Planet of the Apes* est une œuvre très anthropomorphique, c'est-à-dire qui a tendance à « attribuer aux objets naturels, aux animaux et aux créations mythiques des caractères propres à l'homme. »<sup>84</sup> C'est le principe, par exemple, des fables de La Fontaine où l'on peut facilement reconnaître, à travers les animaux, des traits humains. *Planet of the Apes* a utilisé ce stratagème non seulement pour éviter la censure des institutions gouvernementales, mais aussi pour élaborer une critique qui serait bien acceptée par le public puisque camouflée derrière des traits d'animaux. Le film a été réalisé d'une manière très conventionnelle où l'homme, bien qu'il soit perdu sur une planète de singes, garde une place prédominante dans le développement de l'intrigue. L'identification aux personnages est primordiale et ne peut être opérationnelle que si le spectateur a l'impression de pouvoir prendre la place d'un des personnages ou de pouvoir reconnaître sa culture dans le récit présenté. Le but du film, le lecteur l'aura compris, est de présenter une intrigue narrative au spectateur et non de lui faire vivre une expérience de l'écoute et du regard comme c'est le cas dans *2001 : A Space Odyssey*. Dans le cas de *Planet of the Apes*, les primates sont utilisés comme des doubles qui mettent en relief certains traits de caractère humain. Il semble que les producteurs voulaient à tout prix que les spectateurs puissent s'identifier facilement aux singes. Tout est mis en œuvre pour que la société simienne représentée dans le film soit en fait le miroir de notre propre société. Le chimpanzé, par exemple, représente le scientifique qui fait des recherches sur l'homme afin de mieux comprendre le singe, ce qui fait directement référence à la primatologie. Comme il a été mentionné

---

<sup>84</sup> *Le Petit Larousse illustré 2005, op. cit., p.94.*

dans le chapitre précédent, le darwinisme et, plus tard, la primatologie considéraient le singe comme étant le chaînon manquant dans l'évolution de l'homme, la clé de ses origines. Dans le film, tout est inversé; c'est Taylor, le personnage principal, qui va constituer une nouvelle piste pour élucider le mystère des origines du singe.

*Taylor, portrait d'un héros*

On ne peut comprendre comment le film *Planet of the Apes* véhicule les mythes sans étudier le personnage principal, Taylor, puisque toute l'intrigue tourne autour de lui. Il se trouve dans la presque totalité des plans et va devenir pour le spectateur le point de repère principal. Malgré le désir d'en faire un anti-héros, Taylor correspond sous plusieurs aspects au modèle du héros classique. Tout d'abord, le spectateur s'identifie rapidement à lui et à ses aventures se déroulant dans un cadre exotique, au cours d'un voyage dans un autre monde. Il se différencie des autres personnages de par ses exploits et il a plusieurs faire-valoir, notamment Cornélius qui, contrairement à Taylor, n'ose pas passer à l'action. Son combat est singulier; il est seul dans sa quête. Comme nous le verrons, la quête de Taylor ne sera pas dans la recherche de l'Autre comme il semble le prétendre, mais dans l'affirmation de soi. Il deviendra un héros malgré lui, poussé par son besoin de réhabiliter l'homme dans sa supériorité au singe. À son contact, Zira et Cornélius apprendront qu'il existe des possibilités d'existence qu'ils ne soupçonnaient pas. Tout d'abord, ils croiront que Taylor est le chaînon manquant, puis ils apprendront finalement que l'homme est à l'origine de leur société simienne. Taylor révèle donc des possibilités insoupçonnées aux personnages, mais ne porte pas l'humanité vers de plus hautes sphères. Comme nous le prouve la dernière image du film, il ne peut rien à l'autodestruction et à la décadence de l'humanité; il ne peut que réhabiliter ses origines face au primate.

Le choix de Charlton Heston pour le rôle de Taylor n'a pas été fait au hasard. Grâce à ses rôles précédents<sup>85</sup>, Heston s'est construit une image de défenseur des valeurs de la civilisation :

Heston's repeated appearance as the central hero in films were racialized struggles between white and non-white peoples were coded as struggles between 'civilization' and 'savagery' had deeply encoded Heston's screen persona with the very issues of Western dominance and racial conflict at the heart of the film.<sup>86</sup>

Même s'il n'incarnait pas nécessairement un cow-boy de l'Ouest, les rôles que Heston a tenus dans ces films ont renforcé l'image du « self-made man » et du mythe de la Conquête de l'Ouest. L'acteur apporte donc tout un bagage mythique au personnage de Taylor. Même lorsqu'il se retrouve sans ses vêtements, ses outils et sa capacité de parler (symboles de la civilisation), Taylor reste la représentation de la civilisation. C'est dire à quel point les rôles précédents de Heston l'ont sacré en tant que symbole des valeurs de la civilisation. Lorsque le personnage est chassé, emprisonné et menacé, ce n'est pas seulement Taylor qui est mis en danger de mort, mais les fondements même des États-Unis : « If it can happen to Charlton Heston, it can happen to anyone. »<sup>87</sup> C'est ce qui a permis au film de remettre en question certaines valeurs américaines et de créer un effet de suspense. Mais nous verrons que, bien que le contenu du film dénonce les valeurs traditionnelles, par le dialogue par exemple, la forme (montage et cadres), quant à elle, reste très conventionnelle. En effet, en voulant critiquer le modèle héroïque classique, le film tombe dans son propre piège et finit par recycler le mythe du héros de l'Ouest. Avant toute chose, il serait pertinent de faire ressortir quelques caractéristiques du personnage de Taylor qui en font un héros bien de son époque.

Avant même l'apparition du titre, le film débute avec les commentaires de Taylor sur sa vision de l'être humain. En fait, les premières scènes du film (l'introduction, l'écrasement de la navette et la traversée du désert) servent à mettre en place le

---

<sup>85</sup> *The Ten Commandments* (1956), *Ben-Hur* (1959), *El Cid* (1961), *Khartoum* (1965) ou encore *The War Lord* (1965) pour ne nommer que ceux-là.

<sup>86</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.41.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.43.

sentiment de désillusion de Taylor envers sa propre race : «His alienation made him a figure with whom many U.S. audience members could particularly identify and align themselves. Much like Taylor, many viewers would have felt themselves alienated from and disgusted with U.S. society.»<sup>88</sup> Les producteurs voulaient que le public soit ambivalent face à Taylor en mettant l'accent sur son côté cynique et misanthrope. Mais nous verrons que suite à l'épisode de la chasse aux humains, l'identification à Taylor se renforce et devient inévitable. Taylor, qui est présent dans la presque totalité des plans, est le seul point de repère qui va permettre au spectateur de rester en contact avec quelque chose de familier. Si, comme le disent les auteurs du livre *L'héroïsme*, «chaque époque, chaque entreprise humaine attend son ou ses héros qui incarneront une identité, une valeur, un projet [...]»<sup>89</sup>, Taylor serait donc à l'image d'une crise identitaire, d'une désillusion face à l'humain qui planait dans les années soixante. Dès son monologue du début, la pensée du personnage est mise à jour : «I leave the 20th century with no regrets. [...] Does man, that marvel of the universe, that glorious paradox who sent me to the stars still make war against his brother, keep his neighbor's children starving?»<sup>90</sup> Après s'être donné une piqûre, Taylor se couche dans une sorte de cabine où il sombre dans un sommeil profond. Ce sarcophage des temps modernes peut symboliser le passage vers une autre vie (cet élément sera d'ailleurs utilisé dans *2001*, mais dans un contexte tout autre). Quoi qu'il en soit, le film utilise une formule mainte fois employée dans la science-fiction, celle du héros qui s'endort et qui se réveille dans un autre temps et un autre espace. Le voyage est l'un des principaux fondements structurels du conte. La plupart du temps, le héros part dans un autre monde dans un voyage qui lui semble très court, alors qu'en réalité plusieurs siècles ont passé et que plus personne ne peut le reconnaître lorsqu'il revient chez lui. C'est un peu ce qui se passe pour Taylor alors qu'il constate, d'après le compteur, que la Terre a vieilli de deux millénaires pendant leur hibernation de dix-huit mois. À cause d'un bris mécanique, les astronautes se retrouvent à nouveau sur Terre en l'an 3978, ce qu'ils ignorent bien sûr à ce moment. Ils se réveillent brusquement et doivent abandonner le vaisseau avant que celui-ci ne sombre complètement dans la mer. Cet écrasement dans l'eau, sorte de baptême forcé,

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>89</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.3.

<sup>90</sup> Schaffner, Franklin. *Planet of the Apes*, 1967.

représente le passage vers un nouveau monde. Ici, l'eau n'est pas représentée comme dangereuse, mais plutôt salvatrice; elle donne aux astronautes une deuxième chance, voire même une deuxième vie dans un nouveau monde. En effet, si la navette s'était écrasée sur la terre ferme, les astronautes n'auraient probablement pas eu autant de chance de survie.

Après avoir rejoint la berge, les protagonistes se mettent en route afin de trouver un endroit viable pour s'installer. Mais avant d'arrivée à leur but, ils devront traverser la zone interdite, sorte de désert montagneux. La traversée du désert est un élément clé qui permet de tester la valeur du héros. Dans l'Exode, après avoir traversé la Mer Rouge, Moïse conduit son peuple dans le désert. Harassé par la faim et la soif, le peuple hébreu remettra souvent en doute sa foi envers Yahvé, que ce soit en se plaignant ou en adorant le Veau d'or. Dans son Évangile, Matthieu raconte comment Jésus a dû lui aussi « tester » sa valeur dans le désert : « Alors, Jésus fut emmené au désert par l'Esprit, pour être tenté par le diable. Il jeûna durant quarante jours et quarante nuits, après quoi il eut faim. »<sup>91</sup> Mais Taylor n'est pas tenté par Satan ni par ses propres démons, du moins pas pour l'instant puisque son parcours héroïque n'est pas encore enclenché. En fait, dans cette première traversée du désert, il fait office lui-même de démon en faisant prendre conscience à Landon des raisons superficielles qui l'ont entraîné dans ce voyage. Il tourne Landon en dérision lorsque celui déclare être prêt à mourir pour la mission. Taylor déplore que la gloire et la recherche de l'immortalité soient souvent à la base de la valeur héroïque et ridiculise les symboles qui restent les seuls témoignages de ce supposé héroïsme : « There's a life-size bronze statue of you standing out there somewhere. Oh, it's probably turned green by now, nobody can read the nameplate. But never let it be said that we forget our heroes. »<sup>92</sup> Cette citation est intéressante puisqu'elle fait référence indirectement à la dernière image du film, celle qui présente la statue de la liberté en ruine. Selon Michel Juffé, « une société centrée sur la simulation est toujours à la recherche d'un modèle à suivre et, si elle le trouve, à statufier (jusqu'à

---

<sup>91</sup> *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, « L'Évangile selon saint Matthieu », chapitre 4 « Tentation au désert », verset 1-2, p. 1699.

<sup>92</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

ce qu'on change de modèle et édifie d'autres statues, sur les ruines des précédentes). »<sup>93</sup> Taylor ne peut s'identifier à son ancienne société de justiciers; c'est peut-être pourquoi il tente d'adopter une attitude de sage en affirmant être ouvert à l'inconnu. Son parcours héroïque le poussera cependant à refuser l'altérité et à défendre la société qu'il rejetait jusqu'alors. À la fin du film, alors qu'il réussit sa quête en prouvant la supériorité de sa race sur les singes, il découvre la statue de la liberté à demi enterrée, confirmant son sentiment de désillusion premier par rapport à l'homme. La statue de la liberté, symbole de l'identité nationale américaine, est donc aussi le symbole des valeurs de la conquête de l'Ouest, valeurs que Taylor a dû défendre pour survivre. Comme il a été mentionné plus tôt, les héros de l'Ouest si souvent admirés dans les films westerns prenaient, avec la nouvelle image du bon sauvage, une toute autre signification. La conquête de l'Ouest n'était plus une quête divine contre le mal, mais le théâtre d'un génocide amérindien. Le modèle héroïque du cow-boy de l'Ouest cède donc sa place dans le film à un héros désillusionné, critique envers sa propre race et conscient de la nature destructrice de l'homme. Alors qu'il marche dans le désert, Taylor explique ce qu'il croit être sa quête à Landon : « I'm a seeker too. I can't help thinking somewhere in the universe there has to be something better than man. »<sup>94</sup> Taylor désire rencontrer quelque chose de mieux que l'homme, mais il ne pourra jamais accepter que l'Autre, en l'occurrence le singe, soit plus évolué que l'homme. Jusqu'à la fin, il cherchera à redonner sa place aux origines de l'homme et à réaffirmer sa supériorité sur le primate. Tout comme le film, il est tiraillé entre son désir d'affirmer son identité et l'acceptation de la souillure de cette même identité.

---

<sup>93</sup> JUFFÉ, Michel, *Les figures du lien social-Le justicier, le sage et l'ogre*, Paris, PUF, 1995, p.167.

<sup>94</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

### 3.2. Mise en danger du héros et des mythes dominants

Suite à la première traversée du désert, les personnages vont se baigner dans une chute et se font voler leurs vêtements, ce qui les mènera vers un rassemblement d'humains; c'est le retour des astronautes parmi les leurs. Mais ce peuple semble avoir perdu toute notion d'humanité. Nous pouvons faire une analogie intéressante avec le peuple que Jésus rencontra à son retour en Galilée : « Le peuple qui demeurait dans les ténèbres a vu une grande lumière; sur ceux qui demeuraient dans la région sombre de la mort, une lumière s'est levée. »<sup>95</sup> Mais Taylor ne sera pas cette lumière, du moins pas pour l'instant. Le héros est souvent associé au soleil, comme en témoigne cette citation de Philippe Sellier dans son livre *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu* : « Comme le héros, le soleil entre dans l'ombre, et sort de l'ombre. Son lever est une naissance, mais son 'coucher' n'est qu'une mort apparente. »<sup>96</sup> La « solarité » de Taylor est représenté par plusieurs éléments. Tout d'abord, au niveau physique, sa chevelure blonde le distingue des autres humains et en fait donc un être différent et unique. Le surnom que lui donne Zira, « Bright eyes », peut avoir plusieurs référents. Le mot « bright » peut être interprété dans le sens d'un esprit vif et brillant, mais aussi dans le sens de quelque chose de lumineux, voire même de radieux, et qui fait donc référence à la lumière du soleil. Même lorsqu'il est en cage, Taylor est surélevé par rapport aux singes. Pour le regarder, ceux-ci doivent lever la tête, ce qui le place dans une position de supériorité par rapport aux autres protagonistes simiens. Sa présence dans la quasi-totalité des plans en fait un héros avant même le début de son parcours héroïque, qui sera déclenché par sa première rencontre avec le singe. Cette séquence est primordiale non seulement dans le parcours du héros, mais aussi dans l'identification du spectateur.

#### *Deux versions du mythe des origines : étude du début de la séquence « The Hunt »<sup>97</sup>*

L'analyse de cette séquence sert à mettre en relief la façon dont le film utilise, de façon consciente ou non, les mythes afin de créer un suspense et un nœud qui vont

---

<sup>95</sup> La Bible de Jérusalem, *op. cit.*, « L'Évangile selon saint Matthieu », chapitre 4 « Retour en Galilée », verset 16, p.1700.

<sup>96</sup> Philippe Sellier, *op. cit.*, p.19.

<sup>97</sup> 29 minutes 46 à 32 minutes 15

amener le personnage principal dans sa véritable quête. En voyant les humains bestiaux pour la première fois dans le champ de maïs, nos trois astronautes semblent plus soulagés qu'apeurés. Malgré une représentation « dépayssante » de l'homme, il semble que les références au mythe des origines soient assez fortes pour permettre aux personnages ainsi qu'à nous, spectateurs, de se raccrocher à quelque chose de familier. En effet, nous pouvons faire ressortir deux versions du mythe des origines qui vont être contredites avec l'arrivée du singe. Tout d'abord, celle du paradis terrestre selon la Bible dans lequel la Terre fournissait toute la nourriture nécessaire à l'homme. Il est intéressant de remarquer que le troupeau d'humains est rassemblé autour d'un arbre. Un homme perché sur le tronc arrache les fruits de l'arbre et les lance par terre afin que les autres puissent satisfaire leur faim. S'agit-il de l'arbre défendu par Dieu? Si tel est le cas, l'homme a donc perdu le paradis terrestre depuis longtemps puisqu'il s'en nourrit dans la plus grande aisance. Son état bestial pourrait expliquer la punition infligée par Dieu. Mais Taylor ne semble pas craindre la colère de Dieu. Il dira d'ailleurs en constatant l'animalité des humains : « If this is the best they've got around here, in six months we'll be running this planet. »<sup>98</sup> Face à la nature sauvage, l'homme civilisé apporte avec lui, comme nous l'explique Élise Marienstras, « le souvenir d'une nature conquise et la mission de continuer sur le nouveau continent l'œuvre accompli ailleurs. »<sup>99</sup> Mais cette nouvelle rencontre entre l'homme et la nature sauvage ne se fait pas sans confrontation; l'homme doit redéfinir son rapport avec la nature et, de par le fait même, son identité. Cette citation du roman *Au cœur des ténèbres*, alors que Marlow s'enfonce de plus en plus dans la jungle, résume bien la situation de nos trois astronautes : « Nous étions des errants sur la terre préhistorique, sur une terre qui avait l'aspect d'une planète inconnu. Nous aurions pu nous prendre pour les premiers hommes prenant possession d'un héritage maudit à maîtriser à force de profonde angoisse et de labeur immodéré. »<sup>100</sup> Cet héritage maudit, c'est la chute d'Adam et Ève, lorsque l'homme a dû travailler pour survivre. C'est aussi le lot des premiers hommes, ceux qui ont dû créer les premiers récits afin de maîtriser leurs angoisses existentielles. Retourner à l'état sauvage implique donc de faire face à nouveau à nos peurs primordiales et à redéfinir notre rapport à la

---

<sup>98</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

<sup>99</sup> Élise Marienstras, *op. cit.*, p.158.

<sup>100</sup> Joseph Conrad, *op. cit.*, p.135.

nature, à l'Autre et à soi-même. Dans le film, cette redéfinition se fera entre autres à travers le singe, utilisé comme double. C'est d'ailleurs à partir de sa rencontre avec le singe que Taylor sentira tout le poids de l'héritage maudit mentionné dans la citation ci-dessus. La deuxième version du mythe des origines mise en danger dans cette séquence s'appuie sur la théorie darwinienne. À première vue, les humains de la planète des singes peuvent être considérés comme étant aux premières étapes de l'évolution. Selon Darwin, l'évolution de l'homme répond à la sélection naturelle. Ici, la Terre fournit toute la nourriture nécessaire à sa survie. Ce peut être une raison pour expliquer que ce groupement d'humains en serait encore au stade animal. De plus, comme le remarque Dodge lorsqu'il dit «Blessed are the vegetarians »<sup>101</sup>, les humains sont végétariens, ce qui implique qu'ils soient encore aux stades inférieurs de l'évolution. Dans ce cas-ci, le mythe des origines se divise en deux : une version plus scientifique (la théorie darwinienne) qui vient rejoindre un certain groupe de personnes plus ouvertes à la science et la version biblique (Paradis terrestre) qui vient rejoindre un autre groupe de personnes plus religieuses.

Dans le film, l'homme n'aura pas affaire à la colère de Dieu, mais plutôt à celle du singe. Comme pour répondre à l'arrogance de Taylor, un cri bestial tout autant effrayant que la colère de Dieu surgit de la forêt. Ce cri marque une séparation entre les primates qui vont surgir de la forêt et les humains qui occupent les champs de maïs, entre l'Autre menaçant qui surgit du cœur des ténèbres et les humains qui sont au grand jour. En étudiant l'évolution de l'homme, nous apprenons que celui-ci a pu évoluer lorsque les plaines ont gagné du terrain sur les forêts, lui permettant de marcher debout et d'afficher sa supériorité sur les autres primates. La première image du film faisant référence au singe est un *zoom* avant dans la forêt. Visuellement parlant, le singe est encore associé à la nature (puisque'il en provient) et l'homme à la civilisation (puisque'on le retrouve dans un champ de maïs cultivé). C'est l'une des manifestations de l'ambivalence du film : malgré le désir de montrer au spectateur la bestialité des humains, ces derniers restent supérieurs aux primates. L'opposition entre le chasseur et le cultivateur nous ramène à la base même de l'identité nationale américaine. Cette

---

<sup>101</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

opposition entre nature et civilisation est également ce qui constitue l'intrigue principale du film *Planet of the Apes*, qu'il s'agisse d'abord d'une opposition entre l'homme et le singe, puis plus tard dans le film entre l'homme et son propre côté sombre. Cette séquence a bien sûr été utilisée en vue de créer un suspense. Aucune parole n'est prononcée durant la chasse; c'est une séquence d'action qui illustre le premier combat entre l'Autre innommable et notre héros. Il faut dire que le singe perd sa dimension mythique de représentant de la nature lorsqu'il se met à parler dans la séquence suivante. Le reste du film devient alors une fable où les singes sont facilement identifiables aux humains. C'est une facette du film qui, selon moi, a diminué considérablement le potentiel mythique du sujet, mais qui semblait nécessaire pour pouvoir cibler un large public.

#### *La rencontre avec l'Autre*

La rencontre avec le singe est primordiale dans le début de la quête de Taylor. Suite au cri provenant de la forêt, les humains arrêtent soudainement de manger et déguerpiennent dans les hautes herbes, tel un troupeau de bêtes en panique. Effrayés, Taylor et ses compagnons les suivent sans trop comprendre pourquoi. Des gorilles à cheval, accoutrés en militaire, apparaissent dans le cadre. Taylor est incapable de bouger pendant quelques instants. L'utilisation de la musique redouble le suspense qui s'est installé avec l'apparition d'un gorille à cheval, et donc, « civilisé ». La trame sonore a été composée spécialement par Jerry Goldsmith pour appuyer les images. Au début de la scène, elle est plutôt calme malgré le sentiment d'étrangeté qui s'en dégage. Il y a ensuite un silence d'où un grognement surgit. C'est comme le calme avant la tempête. La musique devient ensuite beaucoup plus rythmée et rapide lorsque les humains s'enfuient. Elle atteint un sommet lorsque Taylor voit pour la première fois le gorille. Le montage devient lui aussi plus rythmé. Les plans sont plus courts et plus nombreux (28 plans à partir du moment où les humains fuient jusqu'à ce que Taylor voie le gorille). On retarde aussi le dévoilement des chasseurs en ne montrant d'abord que des gros plans de fusils ou des pattes de chevaux, ce qui contribue aussi à créer un suspense. On retarde ainsi la rencontre avec le gorille, cet Autre qui va donner un tout autre sens à la scène. Tout d'abord, la théorie darwinienne est renversée : le singe est plus évolué et descend

probablement de l'homme sur cette planète (qui est en fait la Terre comme nous l'apprendrons plus tard dans le film). Le paradis terrestre est une chimère car les humains sont en fait du bétail. De plus, l'homme n'est plus l'être le plus intelligent sur Terre, comme le propose la religion judaïque. Il n'est plus l'élu de Dieu. Il est l'esclave du singe, fait à l'image de Dieu selon les rouleaux sacrés de la religion simienne.

### *Début de la quête des origines*

Cette séquence présente la première rencontre de Taylor avec le gorille, cet « Autre » menaçant. L'identification au personnage de Taylor est très importante car elle permet au spectateur de se raccrocher à quelque chose de familier. Ne pouvant s'identifier ni au groupe de gorilles ni à celui du troupeau d'humains, le spectateur est donc forcé de s'identifier à Taylor, s'il ne l'avait pas déjà fait auparavant. C'est donc cette rencontre avec le gorille qui va pousser Taylor dans une quête d'identité. Notre mythologie fonctionne seulement dans notre système social. Mis dans un monde à l'envers, comme celui où règnent les singes, l'homme doit reconstruire sa mythologie. C'est ce que Taylor va tenter de faire en cherchant à découvrir quelle est la place de l'homme dans les origines de la culture simienne. Cette rencontre avec le gorille remet en question les origines de l'homme et, par le fait même, son identité. La rencontre des colons américains avec la nature sauvage et les Indiens avait été à la base du processus identitaire des États-Unis. C'est dans la rencontre de l'Autre que la nation américaine a pu trouver les fondements de son identité. Dans les années soixante et soixante-dix, il y a eu une remise en question de cette identité. Les valeurs et aspirations américaines ont été rudement ébranlées entre autres par l'assassinat de John F. Kennedy, la guerre au Vietnam et les conflits raciaux. Dans son commentaire écrit sur le DVD, Eric Greene note : « The political crisis of the '60s led Dr. Martin Luther King Jr. to observe that 'we are not marching forward, we are groping and stumbling – we are divided and confused. Our moral values and our spiritual confidences sink even as our material wealth ascends.' »<sup>102</sup> C'est dans les périodes noires que l'homme cherche à reconstruire son identité grâce, entre autres, à la réactualisation et à la redéfinition des mythes. Le

---

<sup>102</sup> Commentaire écrit d'Eric Greene du DVD *Planet of the Apes*, 35th anniversary Widescreen edition, 2003.

renversement des deux versions du mythe des origines dans la séquence présentée indique que le peuple américain n'est peut-être pas le peuple élu. À propos du mythe de la conquête de l'Ouest, Lech Michal Rawicki écrit dans son texte *Mythe et cinéma*, « au mythe de la conquête héroïque au nom des valeurs civilisatrices occidentales succède la légende noire de l'asservissement, de la destruction d'un monde enfant et d'une nature harmonieuse. »<sup>103</sup> Les mythes dominants mis ainsi en péril créent une déstabilisation qui tend à l'instauration d'un nouvel ordre, par la venue d'un nouveau mythe par exemple, ou par la restauration et la réactualisation des anciens mythes. La séquence « The Hunt » non seulement ébranle les mythes fondateurs de la société américaine, mais enclenche aussi le parcours héroïque de Taylor, puisque c'est à partir de ce moment qu'il devra prouver sa valeur et « sauver » l'humanité.

---

<sup>103</sup> LECH, Michal Rawicki, « Mythe et cinéma », texte publié dans *L'homme et les mythes*, sous la direction de Jean-Pierre Hammel, Paris, Hatier, collection Héritages, 1994, p.214.

### 3.3. Préservation de la mémoire du héros

La quête du salut de l'humanité plonge le héros dans un parcours christique. Nous pourrions faire plusieurs parallèles entre les péripéties de Taylor et la vie de Jésus, bien que ce ne soit pas à travers le sacrifice que Taylor sauvera l'humanité. Mais tout comme Jésus, Taylor est en conflit avec le chef politique, Zaius, car « le héros, comme le prophète, tend à être asocial, à échapper aux lois. »<sup>104</sup> D'ailleurs, lorsqu'il sera amené devant la cour des singes, Taylor n'aura pas le droit d'être jugé selon la loi simienne puisque son crime ne tient pas dans ses actions, mais dans son existence même. Le parallèle avec l'histoire de Moïse est aussi intéressant à faire. Tout comme Moïse, Taylor appartient à la race des esclaves (race humaine), il provient des eaux (écrasement de la navette) et il est poursuivi par le chef politique alors qu'il traverse le désert pour fuir la cité des singes. Mais Taylor ne sera pas capable de sortir son peuple de l'esclavage; il ne pourra que réhabiliter ses origines par rapport au singe. Le récit du sauveur de l'humanité a souvent été utilisé dans les films de science-fiction. Notons par exemple, les films *The Omega Man* de Boris Sagal (1971) ou encore *Soylent Green* de Richard Fleischer (1973) où le héros, incarné par Charlton Heston, meurt en essayant de sauver l'humanité. Ce héros américain, auparavant glorifié dans des films où il défendait les valeurs de la civilisation contre la sauvagerie, est maintenant persécuté et sacrifié. S'agirait-il d'une démarche pour se purifier des péchés passés, une sorte de rituel cinématographique où on donne en offrande ce héros qui a longtemps représenté les valeurs fondatrices de la nation? Dans *Planet of the Apes*, il est évident que le corps de Taylor est utilisé comme cible, ce qui en fait une sorte de martyr. Tout au long du film, Taylor sera chassé, blessé à la gorge, traîné en laisse, brûlé à l'épaule, arrosé d'eau, battu, muselé, menacé de lobotomie, poursuivi, fouetté, lynché, traîné dans un filet, mis à nu et ligoté. La persécution du héros alimente et glorifie sa valeur, autrement dit Taylor ne devient héroïque que lorsqu'il est persécuté. Sa valeur héroïque se joue donc en parallèle avec l'instinct de conservation, celui-là même qui va le pousser à s'échapper et à découvrir la vérité qui se cache sous la mythologie des singes.

---

<sup>104</sup> Philippe Sellier, *op. cit.*, p.20.

### *Identité et mémoire*

Comme le stipule Michel Juffé, « le héros est celui qui perpétue l'identité culturelle de la société »<sup>105</sup>. Mais à quoi servirait-il de préserver une mémoire identitaire si celle-ci ne sous-tend plus aucune collectivité? Ceci étant dit, nous pourrions très bien considérer l'audience comme étant la collectivité à défendre puisque le spectateur, par identification à Taylor, peut ressentir de l'angoisse face aux péripéties du personnage et à ses propres convictions. Il est évident que le film ne voulait pas poser la possibilité de rééducation des humains de la planète des singes, bien que Taylor réussisse à humaniser Nova en lui montrant comment sourire. La régression mentale n'est pas considérée comme une solution possible pour renouer avec ses origines comme nous le verrons dans *2001 : A Space Odyssey*. La régression ne doit pas se faire jusqu'au stade animal, car dans ce cas, l'homme oublie qu'il est un homme et qu'il possède un rapport avec la nature. En préservant sa mémoire, Taylor représente une menace pour la communauté simienne. Lorsqu'il revoit son ami Landon, lobotomisé par les singes, il comprend que ce n'est plus simplement sa vie qui est en danger, mais son identité : « You did that to him, damn you! You cut out his memory! You took his identity and that's what you want to do to me! »<sup>106</sup> La constante menace de la lobotomie soulève la peur de devenir un mort-vivant, une sorte de zombie sans identité. Par définition, le héros est hors du commun; c'est un être qui sort de la masse : « L'héroïsme commence ainsi avec l'aptitude à s'arracher à l'habitude somnolente, au 'somnambulisme' qui caractérise la conscience sociale moyenne. »<sup>107</sup> Ainsi, la lobotomie représenterait la mort du héros puisqu'elle en ferait un simple humain comme tous les autres. En fait, il semble que le héros mène un combat permanent « entre le Même et l'Autre, entre la peur de n'être rien et le désir d'être un parmi d'autres. »<sup>108</sup> Bien que Taylor déplore la société de l'homme, celle-ci fait partie de lui. Comme le stipule Michel Juffé : « En tant que sujet, en tant qu'être social, nous n'existons qu'assujettis à la reconnaissance que d'autres humains nous offrent. »<sup>109</sup> Taylor ne se reconnaît pas dans la nouvelle civilisation d'humains

---

<sup>105</sup> Michel Juffé, *op. cit.*, p.51.

<sup>106</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

<sup>107</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.15.

<sup>108</sup> Michel Juffé, *op. cit.*, p.23.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.76.

bestiaux et il ne peut plus avoir de reconnaissance de son ancienne société, Dodge étant mort et Landon ayant subi une mort cérébrale. Les premiers colons américains n'étaient-ils pas tirillés par le même questionnement? D'un côté, ils ne pouvaient s'identifier aux Indiens sauvages et de l'autre, ils ne pouvaient plus trouver d'appartenance à l'ancien continent européen. N'ont-ils pas justement forgé leur identité sur l'opposition entre ces deux mondes? C'est le principe même de la fondation de l'identité américaine, mais également celle de l'être humain en général car « être, c'est être divisé : d'un côté, l'illimitation native, de l'autre l'existence sociale. »<sup>110</sup> La question de l'identité dans *Planet of the Apes* est selon moi l'intrigue principale du film, celle qui implique un combat constant du héros entre la confusion par la lobotomie et la distinction par la préservation de sa mémoire. Ainsi, pour parvenir à rester distinct, il devra prouver sa valeur en devenant héroïque, ce qui le mènera à une reconnaissance finale. La survie de Taylor se trouve donc dans la préservation de sa mémoire et sa transmission. Pour ce faire, il devra fuir dans la zone interdite et retourner dans la grotte pour trouver les preuves concrètes qui serviront de gages à ses propos. Ce n'est qu'à ce moment qu'il aura la reconnaissance qu'il cherchait avec Zira, Cornélius et Zaius. Comme nous le verrons, la grotte occupe une place importante dans le film car elle représente également un lieu qui préserve la mémoire.

#### *Étude de la séquence « The Forbidden Zone »<sup>111</sup>*

Afin de découvrir la vérité sur les origines du singe, Taylor devra retourner au site archéologique qui, selon Cornélius, contient la preuve de l'existence d'une civilisation avancée précédant celle des singes. Mais pour ce faire, il doit quitter le monde des singes et s'aventurer dans la zone interdite. Cette deuxième traversée du désert prend des allures de conquête de l'Ouest où les colons américains partaient à la conquête d'un territoire hostile afin d'y faire régner la civilisation. En repoussant toujours les frontières de l'Ouest, la nation américaine forge inconsciemment son identité. La notion de limite entre deux mondes est bien imagée dans le film par les épouvantails. Dans la première traversée du désert, Taylor et ses compagnons

<sup>110</sup> FLAHAULT, François, *La méchanceté*, Paris, Descartes e cie, 1998, p.54.

<sup>111</sup> 86 minutes 57 à 89 minutes 45

astronautes se retrouvent face aux épouvantails juste avant de franchir la limite entre la zone aride et la terre des singes. Mais tiraillé par la faim et la soif, Taylor ne porte pas attention à ces gardiens du monde civilisé : « To hell with the scarecrows. »<sup>112</sup> Ces cerbères ne protègent pas l'entrée des enfers mais tentent plutôt d'interdire l'entrée de la mort chez les vivants, du passé dans le présent. La séquence « The Forbidden Zone » débute aussi sur un plan des épouvantails qui surplombent la caravane. Lorsque Taylor demande à Cornélius pourquoi cette région a été nommée « Zone interdite », celui-ci ne peut lui répondre qu'en faisant référence aux textes sacrés des singes : « No one knows. It's an ancient taboo set forth in the Sacred Scrolls. The Lawgiver pronounced this whole area deadly. »<sup>113</sup> La zone interdite est réellement une menace pour les singes car elle contient le secret qui risque d'ébranler toute la croyance du peuple des singes, le secret derrière le mythe. C'est le seul témoin du passé, celui qui pourrait ébranler la cité des singes. La structure du film tourne autour d'une lutte entre deux pouvoirs, celui de la cité des singes et celui de la zone interdite. Dans son analyse historicisée, Eric Greene considérait le film *Planet of the Apes* comme une fresque du renversement des pouvoirs de l'animal sur l'homme, de l'Est sur l'Ouest, de la race noire sur la race blanche. Bien que ces renversements ne soient pas simplement à sens unique, l'idée première d'une dichotomie entre deux mondes rattache la structure du film aux fondations même de l'identité nationale des États-Unis, soit celle qui se base sur l'opposition entre sauvage et civilisé. La notion d'une opposition entre deux mondes est également présente dans le mythe de Frankenstein où, d'un côté, nous avons le monde civilisé de la société et de la famille de Victor Frankenstein et, de l'autre, le monde terrifiant du laboratoire où tous les tabous sont transgressés. La Zone interdite fait elle-même l'objet d'un tabou dans la cité des singes car, tout comme le monstre de Frankenstein, elle est le résultat de l'action humaine. Cette séquence de la traversée du désert ne fait donc pas simplement référence à la conquête d'un territoire sauvage, mais elle représente aussi le symbole de la décadence humaine. Comme nous l'apprend le docteur Zaius à la fin du film, la Zone interdite avait été un paradis avant d'être détruite. Le désert est donc le lieu mythique du paradis perdu où l'homme retrouve sa déchéance première, celle qui lui a fait perdre ses

---

<sup>112</sup> Franklin Schaffner, *op. cit.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

origines divines. Taylor est donc une sorte d'Adam déchu qui retrouve dans la grotte les ruines de ce paradis terrestre, celui où le singe n'était encore qu'un animal. L'analogie entre Taylor et Adam devait à la base constituer un thème primordial pour le scénariste Michael Wilson qui croyait fortement en la possible renaissance de l'homme. Il avait même suggéré plusieurs titres tels que « Our Second Adam », « The Last Seed », « The Survivors » et « Adam II »<sup>114</sup>. Mais tout comme l'éventualité de voir Nova enceinte, cette possibilité a été écartée car les producteurs ne tenaient pas à extrapoler quel genre de futur auraient les humains sur la planète des singes. La dernière image du film témoigne bien de ce pessimisme et sera aussi l'apanage de plusieurs films de science-fiction qui suivront.

La séquence « The Forbidden Zone » est également intéressante à étudier sur le plan formel. Tout le long de la séquence, les mouvements de caméra et la marche de la caravane se dirigent de droite à gauche. Rappelons que Taylor avait fait exactement le chemin inverse au début du film alors qu'il traversait le désert pour entrer dans la terre des singes. Le mouvement des plans ainsi que des personnages était alors dirigé de gauche à droite. En ramenant Taylor près du lieu où il s'est écrasé, le montage forme une boucle avec les images; tout d'abord, comme point initial l'écrasement de la navette représentant l'arrivée sur une autre planète, la première traversée du désert avec un mouvement de gauche à droite, les péripéties dans la cité des singes représenteraient l'autre extrémité de la boucle, puis la deuxième traversée du désert avec des mouvements dirigés de droite à gauche qui ramène le personnage vers son lieu de départ. Dans la séquence « The Forbidden Zone », la représentation du Paradis perdu n'est pas comme l'écrit Mircea Eliade, un « territoire privilégié où les lois sont abolies, où le Temps s'arrête. »<sup>115</sup>, mais plutôt une occasion pour créer un effet de dislocation, voire même un isolement. Mais ce n'est pas à l'intérieur même de la séquence que la dislocation s'opère puisque le spectateur n'a jamais l'impression que Taylor tourne en rond, les plans étant dirigés dans le même sens (de droite à gauche). Cependant, le rythme des plans dans les deux traversées du désert marque une séparation d'avec les

---

<sup>114</sup> Commentaire écrit d'Eric Greene du DVD *Planet of the Apes*, *op. cit.*

<sup>115</sup> ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, édition Gallimard, collection folio/essais, 1957, p.33.

autres séquences du film. Les dialogues sont moins nombreux et les plans sont plus longs. Les séquences dans le désert marquent une transition entre les scènes d'action, ralentissant ainsi le rythme du film. Les nombreux plans montrant les personnages se déplaçant d'un côté à l'autre de l'écran tendent à exprimer la durée du temps par le déplacement dans l'espace. Ainsi, en voyant les personnages se déplacer sans cesse vers la gauche, le spectateur aura l'impression d'un long voyage de trois jours alors que la séquence ne dure que trois minutes. Il est intéressant de noter que la notion du temps était pour les colons américains une façon de se différencier de l'Europe. Ainsi, comme l'écrit Élise Marienstras à propos de l'Amérique, « le temps ne s'y compte pas selon l'échelle européenne. Il se mesure à la lente progression de la marche vers l'ouest, au *cycle des saisons*. »<sup>116</sup> Le ralentissement du rythme dans le montage des deux scènes du désert contribue donc à accentuer l'opposition entre le monde des singes et le désert, entre civilisation et barbarie.

### *Retour à la grotte*

Pour Taylor, la zone interdite se révèle salvatrice car elle contient la clé des origines du singe et, par conséquent, celle de l'humanité. Les humains qui peuplent la planète des singes n'ont pu lui apporter de réponses quant à son questionnement existentiel : qu'a été la place de l'homme sur cette planète? Mais grâce aux fouilles archéologiques, Taylor découvre les indices de la présence d'une civilisation humaine avancée bien avant le règne des singes. C'est donc au fond d'une grotte que Taylor découvre la vérité sur le mythe et réhabilite l'homme dans son rôle dominant de civilisateur : l'homme était là avant le singe et ce dernier lui doit sa science et sa culture. La grotte est ce lieu mythique qui avait permis à l'homme préhistorique de marquer une limite entre les ténèbres et le familier. C'est dans la grotte que l'homme établit ses premières histoires en dessinant des images d'animaux, d'aventures de chasse et autres péripéties de sa vie. Selon Lech Michal Rawicki, le cinéma aurait pris en charge cette activité mythique et serait en ce sens le prolongement de la grotte : « Il semble que des parois des grottes de Lascaux aux écrans des salles obscures, les hommes aient satisfait

---

<sup>116</sup> Élise Marienstras, *op. cit.*, p.81.

un identique besoin de 'représentation' ou de 'mise en scène' de leur univers. »<sup>117</sup> La popularité du cinéma en fait le divertissement principal de notre société et, de par sa spécificité, le diffuseur d'images mythiques le plus efficace. Le retour à la grotte est à la fois un regard porté sur les origines de l'homme, mais aussi sur les origines du cinéma lui-même. Nous ne pourrions pas affirmer que le film fait une réflexion consciente sur l'importance de la grotte dans la fonction mytho-poétique de l'homme, mais il est intéressant de remarquer que c'est dans la grotte que Taylor renoue avec sa mythologie, celle qui avait été menacée lors de sa première rencontre avec le gorille. La découverte d'une poupée qui parle et d'ossements humains enterrés dans la grotte ne donne plus de doute quant à la vérité cachée si longtemps par le Dr. Zaius. C'est donc grâce à l'archéologie, science qui fait parler les morts, que se trouvent les réponses aux énigmes de la planète des singes et qui permet la réappropriation de la mémoire de l'homme. Fait intéressant, la grotte contient les reliques d'une civilisation passée, d'un temps où les hommes commençaient à enterrer leurs morts. La sépulture, ou plutôt l'absence de sépulture, est aussi un élément intéressant dans le film. Taylor ne peut jamais enterrer ses amis astronautes. Dodge est empaillé comme un animal et exposé dans un musée. Landon, quant à lui, subit une mort cérébrale par la lobotomisation. Dans la cité des singes, l'homme ne peut honorer ses morts.

#### *Révélation devant la statue de la liberté*

L'archéologie est une science et, en tant que telle, ne peut que constater la dégénérescence de l'homme sans expliquer pourquoi. Ce n'est qu'avec l'image symbolique de la statue de la liberté à demi enterrée que tout s'éclaire. Cette image est investie d'une teneur mythique qui vaut la peine de s'y arrêter. Il est parfois difficile d'expliquer l'impact d'une image sur le spectateur, mais en y regardant de plus près, nous pouvons constater que l'image de la statue de la liberté occupe plusieurs fonctions reliées au mythe. Tout d'abord, en révélant à l'homme la vérité sur son destin, elle revêt une fonction cognitive; c'est seulement en la voyant que Taylor comprend tout. C'est donc à travers le mythe que l'homme apprend la vérité. Après tout, le mythe n'est-il pas

---

<sup>117</sup> Michal Rawicki Lech, *op. cit.*, p.203.

synonyme d' « histoire vraie »<sup>118</sup> selon la définition de Mircea Eliade et n'y a-t-il pas « derrière les images, une manière de penser le monde, c'est-à-dire l'une des définitions littérales du mythe. »<sup>119</sup> Il faut dire que c'est en grande partie grâce aux images que le peuple américain connaît sa propre histoire. Dans son texte, Lech Michal Rawicki explique comment le jeune état américain avait besoin de mythes fondateurs afin de créer son unité : « [...] l'histoire du Far West propose les motifs d'une épopée où le cow-boy et les Indiens ont remplacé le chevalier et les éternels barbares. »<sup>120</sup> Les films westerns ne visaient pas à représenter la réalité (pas au début du moins), mais plutôt à forger une mémoire en alimentant le mythe de la conquête de l'Ouest. Ainsi, pour reprendre les termes de Rawicki, les Américains entretiennent un rapport étroit avec leur « mémoire filmique »; c'est le cinéma qui a contribué à forger une unité nationale. L'utilisation de la statue de la liberté n'a pas été fait au hasard. La seule image de la statue suffit comme référent pour représenter la civilisation américaine et joue ainsi un certain rôle sociologique en unifiant les croyances et valeurs d'un groupe. En illustrant la déchéance de ces valeurs, l'image de la statue de la liberté à demi enterrée exprime aussi les angoisses inconscientes de l'époque, soit celle de la domination de la race noire sur la race blanche, celle de la menace nucléaire et celle de l'extinction de la race humaine. Comme il a été mentionné dans le premier chapitre, la bombe était devenue après un certain moment une abstraction, une sorte de monstre sans visage. La dernière image du film ne réussit pas nécessairement à rassurer le spectateur, mais arrive tout de même à montrer le vrai visage de la bombe, son effet destructeur, et à dépasser une angoisse en la mettant en image. Eric Greene écrit d'ailleurs à ce sujet : « The *Apes* films are dystopian and apocalyptic. They are dystopian in that rather than offering a symbolic resolution of cultural tensions and fears, they magnify and extend those tensions to a fearsome conclusion. »<sup>121</sup> Enfin, l'image de la statue enracine la condition humaine dans un archétype en démontrant que l'homme finit toujours par s'autodétruire. C'est la chute de l'homme qui se répète, où le fruit défendu prend la forme d'une bombe. Le film apporte une ouverture intéressante en finissant sur cette image. Tout au long du récit,

---

<sup>118</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p.22.

<sup>119</sup> Michal Rawicki Lech, *op. cit.*, p.210.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>121</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.23.

Taylor a tenté de réhabiliter ses origines et de prouver la suprématie des hommes, ce qu'il a finalement réussi grâce à l'épisode de la grotte. Mais la statue de la liberté donne un autre tournant à l'histoire et, alors que Taylor s'affaisse sur le sable, c'est toute l'humanité qui tombe à son tour. Nous pourrions y voir un deuxième Moïse revenant du mont Sinaï pour retrouver son peuple dans la déchéance. La dernière image de *Planet of the Apes* est très marquante non seulement parce qu'elle symbolise la déchéance de la civilisation américaine, mais aussi parce qu'elle offre au personnage la réponse à son questionnement existentiel, la réelle conclusion de sa quête. Tout comme Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère ou encore Gulliver dans les récits de Jonathan Swift, Taylor vit diverses péripéties dans un autre monde pour finalement rentrer chez lui. Bien sûr, il ne réussit pas à retourner à son époque; le retour à la maison se fait plutôt lorsqu'il constate, avec l'épisode de la statue de la liberté, que cette planète inconnue où il a vécu tant de péripéties était la sienne, plus de deux mille ans plus tard : « Oh, my God! I'm back. I'm home. »<sup>122</sup> Ce n'est que lorsqu'il se retrouve devant la statue de la liberté, ce symbole de la civilisation américaine, qu'il retrouve complètement son identité ainsi que la fatalité de la souillure des origines. Cette image marque un retour de balancier et marque l'ambivalence du film face aux valeurs héroïques pourtant défendues par Taylor. Ainsi, le symbole de la statue est significatif d'une valeur héroïque déchu, celle que Taylor a dû revêtir pour réhabiliter l'homme dans ses origines et sa supériorité.

---

<sup>122</sup> Franklin J. Schaffner, *op. cit.*

### 3.4. Réactualisation du mythe de Frankenstein

#### *La machine qui se détraque*

Le mythe de Frankenstein est évoqué de deux manières dans ce film. Tout d'abord, sous la forme de la machine qui se détraque avec l'écrasement de la navette. Le fait que la machine soit à l'origine de l'arrivée des astronautes sur la planète des singes n'est pas très significatif par rapport au reste de l'histoire. En fait, les producteurs avaient besoin d'une raison pour amener les astronautes sur la planète des singes et ils ont choisi un bris mécanique comme premier pivot. Il n'est pas rare de voir la machine à l'origine des problèmes de l'homme dans les films de science-fiction des années soixante. Notons par exemple le film *Fail Safe* réalisé par Sidney Lumet en 1964 où un simple dysfonctionnement d'une machine mènera à des conflits avec l'URSS et obligera le président des États-Unis à sacrifier la ville de New-York en la bombardant. Le fait que la machine se « retourne » contre l'homme presque systématiquement est un thème récurrent de cette décennie et illustre bien comment le mythe de Frankenstein a pu être recyclé et réactualisé. Dans *Planet of the Apes*, la machine semble synonyme de mort. Tout d'abord, le détraquement des instruments de la navette provoque la mort de Stewart. Avec la mort de la seule femme à bord, toute possibilité de descendance humaine s'éteint, du moins jusqu'à ce que Taylor rencontre Nova. Je voudrais ici ajouter une petite parenthèse qui met encore en lumière le côté pessimiste du film. Dans une des versions du scénario, on devait voir Nova, la « petite amie » de Taylor, enceinte. Mais cette scène a été coupée car on ne voulait pas aborder la possibilité de salut de la race humaine. Dans son livre, Boulle offrait une pointe d'espoir à la fin avec la naissance du fils de Taylor, comme quoi la race humaine avait la capacité de se régénérer. Mais contrairement au livre de Pierre Boulle, le but du film n'est pas de démontrer que la perte de l'homme est due à une dégénérescence biologique, mais plutôt à sa nature autodestructrice. Le détraquement de la machine est donc à l'origine de l'arrivée des astronautes sur la planète des singes, planète qui sera le tombeau de deux d'entre eux. Mais la machine qui a causé le plus de tort dans le film n'est jamais montrée. En fait, on voit son effet destructeur avec l'image de la statue de la liberté. Il s'agit bien sûr de la

bombe nucléaire, ce nouveau monstre des temps modernes qui risque de détruire tout ce qui nous entoure, tout comme le monstre de Frankenstein avait détruit tout autour de son créateur. En tant que double et créature de l'homme, la bombe se rebelle fatalement contre son créateur. Avec la bombe, l'homme revit le récit mythique de la chute dans la Genèse.

### *Le double destructeur*

Le double destructeur est le deuxième aspect du mythe de Frankenstein utilisé dans le film. J'ai abordé brièvement le thème du double dans le livre de Mary Shelley en évoquant le monstre comme un symbole du double maléfique de Victor Frankenstein. Cette dualité était déjà présente dans le mythe de Prométhée et souvent imagée par la présence d'un frère jumeau :

Son astuce d'ailleurs provoque des catastrophes qui se retournent finalement contre lui; au point qu'il apparaît parfois comme imprudent et comme irréfléchi. [...] En ce sens, Prométhée, le *Prévoyant*, et son frère jumeau, Épiméthée, l'*Irréfléchi*, apparaissent comme les deux faces d'un personnage unique.<sup>123</sup>

Ainsi Prométhée, le père des hommes, serait double; à la fois bénéfique et maléfique. C'est cet aspect du mythe qui est réactualisé dans le mythe de Frankenstein et dans le film. Cette conscience du double maléfique de l'homme est caractéristique du mouvement de désillusion des années soixante. Mais nous aurions tort de considérer le double maléfique comme étant le côté animal de l'homme. Lorsque Cornélius dit à Taylor « Beware the beast man, for he is the devil's pawn. »<sup>124</sup>, il n'est pas question d'associer l'homme à un animal car, comme l'écrit Michel Juffé, « dire qu'un homme est bestial c'est lui enlever toute responsabilité. »<sup>125</sup> Ce qui est déploré ici est la dominance de l'ogre chez l'homme, car l'ogre est un homme et non un animal, malgré toute sa bestialité. Le vrai sauvage serait peut-être alors l'homme civilisé.

<sup>123</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, éditions La Découverte, 1988, p.267.

<sup>124</sup> Franklin J. Schaffner, *op. cit.*

<sup>125</sup> Michel Juffé, *op. cit.*, p.41.

Les références au mythe du paradis perdu sont aussi utilisées afin de faire ressortir le thème du double maléfique de l'homme. Il semble que cette première chute ne puisse plus jamais être rachetée. En mangeant le fruit de l'arbre de la connaissance, l'homme acquiert le pouvoir de discerner le bien et le mal, ce qui lui donne également le pouvoir de **choisir** entre faire le bien ou le mal. Lorsque les premiers colons américains ont voulu retrouver le paradis perdu sur le nouveau continent, il aura fallu qu'ils se défassent de leur conscience du bien et du mal. Mais cette entreprise est impossible à moins d'avoir recours à une lobotomie qui ferait régresser l'homme à l'état animal ou de légume. La fin de *Planet of the Apes* exprime bien l'impossibilité de retrouver le paradis terrestre. Lorsque Taylor et Nova partent en cheval le long de la mer, il est aisé d'y voir un nouvel Adam et une nouvelle Ève en quête d'un nouveau paradis où ils pourront rebâtir la civilisation humaine. Le film aurait très bien pu finir sur les deux plans où l'on voit Taylor et Nova se sourire et repartir à cheval à la conquête d'un territoire fertile. Les primates font exploser la grotte, effaçant ainsi toute trace du passé. Les traces des origines de l'ancienne civilisation étant enterrées, les deux « amoureux » peuvent repartir à neuf. Mais le film ne s'arrête pas à ces images bucoliques. À genou devant la statue de la liberté, Taylor constate toute l'ampleur de la fatalité de la condition humaine :

By encountering the statue just as they have begun their journey to start a new life together, they discover the evidence of the fall from grace before they even reach the garden. Taylor and Nova cannot start a new paradise, for humanity is still in exile. [...] History is taken for destiny, and the new humanity is stopped before it even begins.<sup>126</sup>

Avec l'arrivée de la machine ou plus précisément de la bombe, le double maléfique de l'homme trouve enfin un exécutant de taille. Il ne s'agit pas tant de la machine qui se retourne contre l'homme, mais plutôt de l'homme qui se retourne fatalement contre lui-même. La dernière phrase de Taylor représente bien le désarroi face à la nature humaine : « We finally, really did it. You maniacs! You blew it up! Oh, damn you! God

---

<sup>126</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.54.

dawn you all to hell! »<sup>127</sup> Il semble qu'à défaut d'avoir retrouvé le paradis perdu, l'homme ait fait un enfer de sa planète.

### *Conclusion*

Dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, une bonne partie de la population américaine est désillusionnée par rapport à son gouvernement et à la nature humaine en général. D'abord, avec la menace de la guerre froide, on craint la destruction de la race humaine. Mais avec les assassinats d'hommes politiques, la guerre au Viêt-nam et les conflits raciaux, on en vient à se demander si l'homme mérite vraiment d'être sauvé. *Planet of the Apes* fait partie de ce mouvement de désillusion et de remise en question de l'identité même de la nation. Cette identité n'est pas questionnée sur des bases superficielles comme nous l'explique James Baldwin, auteur de *The Devil Finds Work* :

[...] an identity is questioned when it is menaced, as when the mighty begin to fall, or when the wretched begin to rise, or when the stranger enters the gates, never, thereafter to be a stranger: the stranger's presence making *you* the stranger, less to the stranger than to yourself.<sup>128</sup>

Ce n'est que lorsque la mythologie et la mémoire de Taylor sont menacées qu'il se plongera dans une quête d'identité. Le retour aux origines peut être un moyen de se redéfinir. L'homme a besoin de connaître sa place dans le monde. En réinventant les origines, peut-être est-il possible d'inventer de nouveaux futurs possibles, d'où la pertinence de l'utilisation de la science-fiction dans ce questionnement existentiel. Mais je l'ai déjà mentionné, la science-fiction tend plus souvent à utiliser un cadre futuriste pour mieux parler du présent. Ainsi malgré le renversement des origines dans le film *Planet of the Apes*, l'homme garde le même futur; il est voué à l'autodestruction. Il semble que le public désire être rassuré dans ses croyances, même si celles-ci sont noires. Ce n'est pas que le public se complaît dans son angoisse et dans son pessimisme,

<sup>127</sup> Franklin J. Schaffner, *op. cit.*

<sup>128</sup> Eric Greene, *op. cit.*, p.12-13, citation de James Baldwin, *The Price of the Ticket :Collected Non-Fiction 1948-1985*.

mais la popularité du mythe de Frankenstein dans les films des années soixante démontre bien qu'une bonne partie de la population y trouvait un écho à ses croyances. *Planet of the Apes* ne confronte jamais le spectateur avec l'insupportable; grâce à Taylor, il garde une bouée de sauvetage qui lui permet de rester en surface. Ainsi, le questionnement identitaire ne se fait jamais vraiment en profondeur. En réhabilitant le mythe des origines et en réactualisant le mythe de Frankenstein, le film tend à réaffirmer les croyances déjà en place et n'offre pas au spectateur une nouvelle vision des choses. Ceci étant dit, le film dresse un magnifique portrait d'une société qui tend à ouvrir les bras vers une nouvelle identité, un nouveau ciel à explorer, mais qui ne peut s'empêcher de rester accrochée à ses racines.

## Chapitre 4. *2001 : A Space Odyssey* ou la mutation du mythe

Comment arriver à ne plus reproduire et recycler les mythes, mais plutôt à créer du nouveau? Il semble que pour défaire un ordre (le mythe de Frankenstein ou tout autre mythe dominant), il faille instaurer un désordre duquel la création du nouveau serait possible. Ceci impliquerait bien sûr un retour au chaos, et donc à l'angoisse, ce qui n'est jamais souhaitable de manière prolongée dans un film qui désire s'adresser à un large public. De par sa structure non conventionnelle et la longueur de ses plans, *2001 : A Space Odyssey* ne semble pas avoir été réalisé dans le but d'atteindre un large public. Mais, comme le déclare Stanley Kubrick, « The people who like it, like it no matter what its length, and the same holds true for the people who hate it. »<sup>129</sup> Le film a provoqué des réactions très divergentes. Les nombreuses lettres<sup>130</sup> envoyées à Stanley Kubrick en réaction au film, proposant de multiples interprétations, constituent un bel exemple de l'impact du film sur le public. Certains ont écrit des poèmes inspirés du film tandis que d'autres ont exigé un remboursement tant ils ont été ennuyés par le film. L'opinion chez les critiques est également partagée; les commentaires vont de « immensely boring »<sup>131</sup> à « stupendous and absolutely enthralling »<sup>132</sup> avec parfois quelques nuances pour ceux qui sont restés mitigés. Qu'il ait été adulé, détesté ou incompris, *2001 : A Space Odyssey* n'a laissé presque personne indifférent. Interrogé à multiples occasions, Stanley Kubrick n'a jamais voulu révéler sa propre vision du film car il préférerait laisser libre cours à l'interprétation. Il fallait, selon lui, laisser le spectateur élaborer sa propre lecture du film: « How much would we appreciate *La Gioconda* today if Leonardo had written at the bottom of the canvas : 'This lady is smiling slightly because she has rotten teeth' – or 'because she's hiding a secret from her lover'? »<sup>133</sup> Il est vrai que *2001 : A Space Odyssey* ne crée pas de consensus interprétatif, comme c'est le cas avec *Planet of the Apes*. Mais le niveau de compréhension du film n'a pas été toujours déterminant dans l'appréciation du spectateur. Beaucoup de spectateurs ayant aimé le film ont avoué à

---

<sup>129</sup> Jerome Agel, *op. cit.*, AGEL, p.170.

<sup>130</sup> Voir Annexe III.

<sup>131</sup> Citation du « New York Times », Renata Adler, 1968, pris dans Jerome Agel, *op.cit.*, p.208.

<sup>132</sup> Citation du « San Francisco Examiner », Stanley Eichelbaum, 1968, pris dans Jerome Agel, *op. cit.*, p.247.

<sup>133</sup> «Playboy Interview: Stanley Kubrick», tiré de Stephanie Schwam, *op. cit.*, p.273.

Kubrick ne pas en avoir totalement saisi le sens. Comme le dit si bien ce dernier dans une entrevue pour *Playboy*, « *2001* is a nonverbal experience [...] I tried to create a *visual* experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. To convolute McLuhan, in *2001* the message is the medium. »<sup>134</sup> Le message serait donc dans le médium même du cinéma. C'est dans l'étude des images et des sons que nous allons trouver des réponses à nos questions. En regardant et en écoutant *2001 : A Space Odyssey*, il y a un certain sentiment de mystère et d'émerveillement qui ressort de notre expérience avec le film. Le film n'offre pas de solution fermée et emballée. Ce n'est pas un film qui cherche à réconforter les gens, comme le révèle cette citation de Kubrick : « If *2001* has stirred your emotions, your subconscious, your mythological yearnings, then it has succeeded. »<sup>135</sup> Si le film de Kubrick crée un certain désordre dans les croyances mythologiques, c'est qu'un nouvel ordre doit en ressortir. Mais avant de nous pencher sur l'utilisation des mythes dans *2001 : A Space Odyssey*, voyons brièvement la genèse du film.

C'est en 1964, après avoir réalisé son film *Dr. Strangelove* (1963) que Stanley Kubrick décide de s'associer avec le célèbre écrivain de science-fiction, Arthur C. Clarke. Pour Kubrick, il s'agissait de faire un film qui explorerait une nouvelle mythologie de l'espace tout en se basant sur des faits et des recherches scientifiques, ce qu'en résumé il appelait « A mythological documentary »<sup>136</sup>. Le film devait à l'origine s'intituler « How the Solar System Was Won », titre qui semble faire référence au film *How the West Was Won* (1962) de Henry Hathaway. Kubrick voulait raconter non pas une épopée des premiers colons en quête de l'Ouest américain, mais plutôt des pionniers partis à la conquête de l'espace. Plusieurs nouvelles de Clarke, notamment « The Sentinel » écrit en 1948, ont servi de base à l'élaboration du film. « The Sentinel » raconte l'histoire de la découverte d'un artefact sur la lune, une sorte d'alarme mise en place pour avertir les extraterrestres de l'arrivée de l'homme. Mais Kubrick voulait pousser l'idée un peu plus loin en illustrant la place de l'homme dans l'univers. C'est

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.272.

<sup>135</sup> Jerome Agel, *op. cit.*, section photo.

<sup>136</sup> Stephanie Schwam, *op. cit.*, p.238.

donc dans cet esprit, et en parallèle avec la production du film, que le livre *2001 : A Space Odyssey* a été écrit, livre qui sortira d'ailleurs quelques mois après la première du film en juillet 1968. Plusieurs spectateurs ont considéré le livre comme la réponse aux questions du film. Mais, comme le déclarera Arthur C. Clarke à plusieurs reprises en entrevue, le livre n'est qu'une interprétation et non la clé du problème. Le film soulève encore des questionnements et est considéré comme un chef-d'œuvre de la science-fiction, bien qu'il se différencie de ce genre cinématographique de bien des manières. Les dialogues, par exemple, sont beaucoup moins nombreux que dans un film traditionnel (seulement quarante minutes de dialogue dans un film de 2h20). Le réalisme des effets spéciaux en fait un film qui a bien vieilli avec les années, contrairement à la plupart des films de science-fiction où la science et la technologie sont souvent fausement représentées. Afin d'accéder à ce niveau de réalisme, Kubrick a lu tout ce qui pouvait concerner le sujet et a également joint la participation de physiciens et d'astronomes de la NASA dans le projet. C'est donc avec un budget de 10 millions de dollars avec la maison de production Metro Goldwyn Mayer que l'aventure de *2001 : A Space Odyssey* a pu se réaliser. Bien que le film de Kubrick n'ait pas rejoint un vaste public (comme ce fut le cas avec *Planet of the Apes*), il eut néanmoins un certain succès en salle. Il a joué plus d'un an et demi dans les salles de cinéma de Los Angeles et San Francisco, ce qui était plutôt rare à l'époque. Il a donc été vu par des centaines, voire même des milliers de personnes. Certains spectateurs, appelés « The Repeaters », aimaient tellement le film qu'ils revenaient le voir au cinéma plusieurs fois. C'est un film qui a « parlé » à beaucoup de gens, peut-être parce qu'il ne remettait pas simplement certains mythes en question, mais procédait plutôt à leur mutation et, de par le fait même, à la création de nouvelles frontières.

## 4.1. L'aube d'un nouveau rapport entre l'homme et l'univers

*Étude d'une partie de la séquence « The Dawn of Man » 10 minutes à 16 minutes 55 secondes*

Stanley Kubrick a une façon bien audacieuse d'introduire son film, non pas en nous montrant des images, mais plutôt en nous plongeant dans le noir avec un prélude de 2 minutes 56 secondes. Accompagnée de l'étrange et inquiétante musique de Ligeti, cette « Overture » semble nous indiquer qu'il faille « *toujours se méfier des images*, puisque toute image, y compris celles du cinéma classique – aussi lisibles, stéréotypées et codifiées soient-elles – a son trou noir, un 'cœur de ténèbre' dans lequel l'œil risque de sombrer. »<sup>137</sup>. Cet écran noir est un retour au chaos primordial, au premier état germinal du monde qui nous côtoie et dans lequel nous pouvons retomber à tout instant. Ainsi, tout au long du chapitre mettant en scène les hommes singes, le fondu au noir conclut certains épisodes tels que l'attaque du guépard ou encore la lutte pour la mare d'eau, comme pour signifier que le chaos originel n'est jamais très loin. Mais le noir ne peut exister sans son contraire. Alors que les ténèbres couvraient l'abîme, Dieu dit : « 'Que la lumière soit' et la lumière fut. »<sup>138</sup> Au rythme du « Thus Spake Zarathoustra » de Richard Strauss, le soleil apparaît, aligné avec la Terre et la lune, établissant un premier ordre céleste et une première séparation entre les ténèbres et la lumière. Ce jeu d'ombre et de lumière n'est-il pas, que ce soit dans l'impression de la pellicule ou dans la projection des images, à la base même du cinéma? Nous pouvons donc retrouver dans le processus cinématographique les principes fondamentaux de la cosmogonie; la technologie rejoint le mythique. La première partie du chapitre « Dawn of Man », mettant en scène nos ancêtres préhistoriques, allie la pensée technologique et la pensée mythique en retournant à leurs origines communes. Dans notre ère scientifique, nous avons rejeté le mythique sous prétexte qu'il appartient au domaine de l'invisible et, donc, de l'explicite. Frederick I. Ordway, astronome de la NASA, avait d'ailleurs suggéré à Kubrick de rajouter une narration dans la première partie du film afin que le

---

<sup>137</sup> Sandro Bernardi, *op. cit.*, p.11.

<sup>138</sup> Bible de Jérusalem, *op. cit.*, « La Genèse », Chapitre 1 « Premier récit de la création », versets 2-3, p.17.

public comprenne mieux l'enjeu mis en scène : « In an age of super science, of incredible information-processing and display devices, of computer-assisted thinking and delicately tuned responses, nothing less than total understanding can be tolerated. »<sup>139</sup> Mais avec l'utilisation des images, le mythe acquiert une nouvelle visibilité qui mérite qu'on s'y attarde. Voyons comment le film *2001 : A Space Odyssey* pose non seulement la question des origines, mais tente aussi d'y apporter une réponse en remodelant le rapport de l'homme à la nature, un rapport où la technologie aurait joué un rôle décisif pour l'apparition de la pensée mythique.

### *Absence de rapport mythique*

Le titre du premier chapitre, « The Dawn of Man », nous indique clairement que le spectateur assistera à l'aube ou, dit en d'autres mots, à la naissance de l'homme. Mais ce sont d'abord des images d'un paysage hostile et désertique qui nous sont dévoilées. Ce peut être un lever de soleil filmé sous plusieurs angles ou autant de levers de soleil sur un paysage qui reste inchangé dans le temps. C'est, comme le décrit Bernardi, une « aube baignée d'une lumière liquide et cristalline – lumière de studio –, qui simule un espace et un temps parfaitement vides, pure absence d'événements, pure chosité, avant l'apparition de l'humain. »<sup>140</sup> S'il y a eu un paradis terrestre, il a depuis longtemps été perdu. La nature n'est pas représentée comme une mère; elle est plutôt hostile, ou du moins indifférente, à la race humaine. Elle évoque plus la mort que la vie, comme en témoignent les nombreuses images d'ossements qui jonchent le sol. Les ossements du 12<sup>e</sup> plan (6 minutes 8 secondes) semblent appartenir à un homme singe : il n'y a donc pas encore de sépulture pour les morts. Si les hommes singes n'honorent pas leurs morts, ils n'ont probablement pas encore acquis la notion de transcendance. L'homme singe n'apparaît qu'au 13<sup>e</sup> plan, les douze premiers plans étant consacrés au paysage : c'est donc la nature qui était là avant l'homme. Dans le plan qui l'introduit, l'homme singe est à contre-jour : il n'a pas encore connu son aube. Il fait partie de la nature au même titre que le cochon avec lequel il partage son habitat et sa nourriture. Il est végétarien et en proie à des prédateurs. Sa seule source d'eau est une mare boueuse qu'il doit disputer

<sup>139</sup> « Ordway advice to Kubrick after the film was released » tiré de Jerome Agel, *op. cit.*, p.197.

<sup>140</sup> Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 31.

avec une autre tribu d'hommes singes. Il est englobé par la nature non seulement par l'insertion de plans de paysage ponctuant les séquences mettant en scène les hommes singes, mais aussi à l'intérieur même du pro-filmique. Dans son analyse de la séquence, Randy Rasmussen note que les hommes singes semblent emprisonnés par la nature : « Often framed by the camera to appear below the ground level of surrounding terrain, he is, in effect, trapped in the geological lawyers of time. »<sup>141</sup> L'environnement naturel submerge l'homme singe, l'emprisonnant, selon Rasmussen, dans ses habitudes comportementales acquises depuis des générations. Les plans de la grotte sont également intéressants car les hommes singes sont imbriqués dans les parois rocheuses. Ils sont coincés dans les creux de cette nature indifférente. Nous ne pouvons parler de rapport mythique entre l'homme et la nature si l'homme est la nature. Le loup, par exemple, n'a pas de rapport mythique avec la nature puisqu'il est lui-même cette nature et qu'il fait partie de son équilibre. Il en va de même pour l'homme singe du film de Kubrick : il mange de l'herbe et se fait manger à son tour par des félins. Il faudra donc à l'homme singe une distance avec la nature pour commencer à parler de rapport mythique. Cette distance sera instaurée dans *2001 : A Space Odyssey* par le monolithe qui apparaît en même temps que l'aube, venant faire écho au titre du chapitre « The Dawn of Man » et qui sortira les hommes singes de la caverne. Je pourrais donc comparer le monolithe à ce que Hésiode décrit dans sa théogonie des dieux : une « Aurore, qui dispense la lumière à tous les êtres de la terre comme aux dieux immortels maîtres du vaste ciel »<sup>142</sup>.

Le primate dans *2001 : A Space Odyssey* n'est pas utilisé de la même manière que dans *Planet of the Apes*. La première partie du chapitre « Dawn of Man » ne permet pas d'identification aux hommes singes, car la société simienne de *2001 : A Space Odyssey* n'est pas le reflet de notre société. En fait, le retour aux origines simiennes de l'homme est ici utilisé afin de mettre en lumière la petite étincelle qui a permis à l'homme de pouvoir se considérer différent de son environnement; le moment où l'homme singe devient un « homme ». Ce qui est fascinant chez le singe, c'est qu'il n'a pas besoin de se souvenir de ses origines puisqu'il est lui-même l'origine; il est

---

<sup>141</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p.54.

<sup>142</sup> Hésiode, *op. cit.*, p.91, lignes 372-373.

semblable à son ancêtre. Mais à partir du moment où l'homme singe se détache de la nature, son code génétique ne suffit plus à la transmission d'information; il doit dorénavant enseigner ce qu'il apprend aux générations futures et créer ainsi une mémoire acquise. C'est donc la première distanciation avec la nature qui caractérise la condition humaine. Dans la Bible, ce passage est illustré par l'épisode de la Chute, dans lequel Adam et Ève prennent conscience de leur existence après avoir mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. C'est la conscience d'une dualité en l'homme, une première distanciation qui permet à l'homme de se voir détaché de la terre. En effet, après avoir été chassés du paradis, Adam et Ève devront exercer un contrôle sur leur environnement en travaillant la terre pour se nourrir : « maudit soit le sol à cause de toi! À force de peines tu en tireras subsistance tous les jours de ta vie. »<sup>143</sup> Cette nouvelle distance leur permettra d'avoir un nouveau rapport avec la terre, un lien qui leur rappellera sans cesse la faute originelle, celle qui les obligea à travailler et à souffrir. La condition humaine est ici caractérisée par la perte des origines divines et l'instauration d'un nouveau rapport avec la nature. Kubrick cherche aussi à mettre en scène cette première et définitive distance de l'homme par rapport à la nature. Contrairement à la Bible, le nouveau rapport de l'homme avec la nature dans *2001 : A Space Odyssey* n'est pas à l'origine de tous les maux de l'homme, mais est primordiale à la survie de l'espèce.

#### *Apparition de la pensée mythique : l'effet aimant, les chants et le temps cyclique*

Comme il a été mentionné dans le chapitre précédent, la grotte joue un rôle primordial pour l'homme en lui permettant de marquer une limite entre le familier et, comme le qualifie Rasmussen, « [the] alien realm outside his sanctuary ».<sup>144</sup> C'est une première séparation de l'espace, celle qui oppose deux mondes et qui constitue la base de tout commencement. Ainsi, selon la première phrase de la Bible, « Au commencement, Dieu créa le ciel et la Terre. »<sup>145</sup> Cette phrase est d'ailleurs illustrée

<sup>143</sup> Bible de Jérusalem, *op. cit.*, « La Genèse », Chapitre 3 « La Chute », verset 17, p.21.

<sup>144</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p.56.

<sup>145</sup> Bible de Jérusalem, *op.cit.*, « La Genèse », Chapitre « Premier récit de la création », verset 1, p. 17.

suite à l'épisode de la grotte : alors qu'un homme singe regarde au loin, une image où le ciel et la terre remplissent chacun la moitié de l'écran (11 minute 38 seconde) apparaît. Cette image du ciel et de la Terre semble avoir une teneur mythique. Elle précède l'apparition du monolithe et donc l'événement qui permettra aux hommes singes d'avoir une pensée mythologique. C'est une image de début du monde. Mais cette séparation de deux espaces n'est pas suffisante pour amener l'homme singe à développer un rapport mythique avec la nature. Si la grotte a pu lui offrir un abri efficace contre les terreurs de la nuit, elle ne peut empêcher les ténèbres d'atteindre le cœur de l'homme singe. Dans l'épisode de la grotte, les divers inserts sur les visages songeurs et apeurés contribuent à isoler les hommes singes les uns par rapport aux autres. Ils ne forment pas une collectivité, un ensemble. En se réfugiant dans la grotte, l'homme singe fait le premier pas vers un rapprochement. Le deuxième pas va être provoqué par l'arrivée du monolithe. Son apparition effraie d'abord la tribu des hommes singes, puis semble les attirer tel un aimant. Visuellement, il est intéressant de remarquer que les hommes singes gravitent comme des électrons autour du monolithe d'abord de manière désorganisée et apeurée, puis le cercle se referme tranquillement autour de l'aimant jusqu'à ce qu'ils soient tous accroupis à sa base. Un d'entre eux va même jusqu'à la caresser, ce qui donne l'exemple aux autres. Des chants (*Requiem* de Ligeti) s'élèvent jusqu'à atteindre un apogée lorsque nous voyons l'image du monolithe aligné avec le soleil et la lune, apaisant l'agitation des hommes singes. Rasmussen explique à propos de ce passage : « [...] their agitated yells are displaced by the music of *Requiem*, signaling a shift in perspective from undiluted terror to a kind of religious awe. »<sup>146</sup> Les premières séquences du premier chapitre du film sont sans musique ni chant. Kubrick laisse place au silence, ou plutôt aux sons de la nature et aux cris des hommes singes. Les voix qui émanent du monolithe peuvent nous faire penser aux muses de la mythologie grecque : « Elles [*muses*], laissant s'élever leur voie d'ambrosie, c'est la race vénérée des dieux qu'en premier lieu elles glorifient de leur chant, depuis le commencement : ceux que la Terre et le vaste Ciel enfantait, [...] »<sup>147</sup> Le *Requiem* de Ligeti, c'est aussi le chant des morts, un premier contact avec une conscience de l'au-delà. Tel le chant des

---

<sup>146</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p.56.

<sup>147</sup> Hésiode, *op. cit.*, p.57, lignes 43 à 45.

sirènes, il attire les hommes singes vers un inconnu à la fois merveilleux et terrifiant. Comme hypnotisés par son pouvoir, les hommes singes se regroupent autour du monolithe et adoptent une attitude révérencieuse. Le monolithe, de par sa forme parfaite et son apparition soudaine, ne peut venir que d'un autre monde que celui des hommes singes (divin, extraterrestre, etc.). Il apporte la notion de perfection aux hommes singes. Nous pourrions le comparer à la première forme de religion. Tout comme le mythe, le monolithe devient un point commun autour duquel se rassemble la tribu, une sorte d'aimant qui regroupe. Il rassemble les hommes singes autour de quelque chose qui est plus grand qu'eux, qui dépasse leur compréhension. Le monolithe instaure également un cycle de par ses apparitions répétées. En effet, à chaque fois que l'homme se retrouve devant le monolithe, il répète le même geste; il tend la main pour le toucher. Floyd touche le monolithe de la même façon que l'homme singe dans la première partie du film. À la fin, Bowman tend aussi la main pour toucher le monolithe. Ainsi, cette répétition nous amène à considérer le déroulement des événements d'un point de vue cyclique, chaque chapitre étant ponctué par l'apparition du monolithe et amenant l'homme à faire le même geste. C'est une sorte de rituel qui permet à l'homme de réactualiser et de revivre l'instant premier, celui où l'homme a, pour la première fois, acquis la pensée mythique. Mais, lorsqu'il est alité, Bowman ne réussit pas à atteindre le monolithe. Est-il parvenu à s'affranchir du cycle mythique? Peut-être au prix d'en instaurer un nouveau comme nous le verrons un peu plus loin. Quoi qu'il en soit, le monolithe accompagne souvent un dévoilement, un passage : du singe à l'homme, de l'homme au fœtus astral. Il semble que l'homme singe ait eu besoin du monolithe pour adopter une conscience mythique et transcendante. Le monolithe, qui semble enraciné dans la grotte, pourrait alors être vu comme le symbole du passage vers la pensée mythique.

*Instauration du rapport entre l'homme et l'univers : effet de montage et contre-plongée*

Le monolithe est, comme le soutient Bernardi, une image mythique qui traverse toutes les temporalités et tous les espaces : « [...] le monolithe est donc un objet qui enfonce ses racines dans la terre, effleure le soleil, plonge dans la nuit des temps et

provient en même temps du futur. »<sup>148</sup> C'est une sorte de trou noir, d'image de pure possibilité où il y a une ouverture illimitée de sens. Mais la pensée mythique ne peut s'acquérir sans une première distanciation entre l'homme singe et son monde. À prime abord, le monolithe ne semble pas avoir changé la vie des hommes singes. La séquence qui suit la première apparition du monolithe débute avec trois plans de paysage, suivis d'un plan large où les hommes singes vaquent à leurs occupations habituelles. Ici encore, les hommes singes restent cadrés dans la partie inférieure de l'image, comme « emprisonnés » dans les couches de la terre, pour reprendre l'expression de Randy Rasmussen. Un homme singe s'arrête devant un tas d'ossements, puis se met à les regarder attentivement; il est toujours cadré dans la partie inférieure de l'image. Une image du monolithe aligné avec le soleil et la lune est insérée puis on revient au plan de l'homme singe devant le tas d'os. La musique de *Zarathoustra* débute comme pour souligner l'importance du moment que nous allons vivre. L'homme singe prend un os et l'utilise pour frapper le squelette. Des images d'un cochon s'effondrant par terre sont montées en parallèle pendant que l'homme singe s'affaire à broyer le crâne du squelette. Ces images montées en parallèle nous annoncent comment le nouvel outil sera utilisé : tuer et ainsi se nourrir des cochons avec lesquels il cohabite. L'homme vient non seulement de changer sa place dans la chaîne alimentaire, mais aussi de découvrir une nouvelle forme de temporalité : celle qui inclut un futur possible (tuer le cochon) dans le présent (écraser les ossements). Cette nouvelle pensée par association, illustrée par le montage en parallèle des deux images, va permettre éventuellement à l'homme singe de manger le cochon et ainsi d'utiliser son environnement pour survivre. Dans son livre *Kubrick : Inside a Film Artist's Maze*, Nelson considère l'utilisation du « montage des attractions » dans cette scène comme un parallèle entre le processus de la pensée humaine et le cinéma. En effet, comme le cerveau, le cinéma associe des images : « L'apparition du monolithe va déclencher soudain chez les singes le processus associatif par excellence : la métaphore. Et la genèse de la civilisation va être directement assimilée à la genèse du processus métaphorique. »<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Sandro Bernardi, *op. cit.*, p.120.

<sup>149</sup> NELSON, Thomas Allen, *Kubrick : Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p.153.

L'os devient donc cet outil qui se place entre l'homme et son monde et qui lui permet de contrôler son environnement. L'homme prend sa distance à l'égard de la nature, jusqu'à s'affranchir des couches géologiques de la terre. Ainsi, il brandit l'os dans les airs et se remet à frapper sur les ossements mais, cette fois-ci, il est cadré en contre-plongée et se trouve au-dessus de la surface de la terre. Grâce à la technologie, il vient de se distancer par rapport à son monde. L'image du monolithe, insérée juste avant l'utilisation de l'os comme outil, indique au spectateur que le monolithe joue un rôle essentiel dans la séquence. Il semble être l'instigateur de la prise de conscience de l'homme singe. Mais le monolithe peut aussi être vu comme un symbole reliant les deux séquences où il fait son apparition, les mettant en corrélation. Ainsi, l'instauration de la pensée technologique (utilisation de l'outil) coïnciderait et serait reliée à l'arrivée de la pensée mythique (première apparition du monolithe). Le mythe, comme la technologie, permet à l'homme de se distancer de la nature. Le rapport de l'homme à la nature n'a donc été possible qu'à travers la technologie puisqu'il a fallu cette première distance pour que l'homme se voit séparé du monde qui l'entoure. Cette distance permet un rapport mythique, un lien entre l'homme et la nature terrestre, mais aussi entre l'homme et l'univers. L'alignement du monolithe avec le soleil et la lune nous indique que la naissance de l'homme est reliée à un phénomène de l'univers. Cette vue du monolithe en contre-plongée offre aussi une nouvelle perspective à l'homme singe en l'amenant à regarder vers le haut, au-delà de ses origines terrestres : « Now, following the upward thrust of the monolith, apeman looks *away* from his terrestrial origins, towards the Moon and beyond. That will be the direction of his future journeys. »<sup>150</sup> La première distanciation se fait par un changement de perspective, une contre-plongée qui détourne le regard de l'homme et le détache de la terre, ce qui le poussera dans une quête vers l'espace. Nous pourrions faire un parallèle avec la version biblique du mythe des origines dans laquelle l'homme tend toujours vers quelque chose de plus grand que lui. Nous avons vu également dans le mythe grec de Prométhée comment la technologie avait joué un rôle important dans la naissance de l'homme. La première partie du film de Kubrick, d'une durée d'environ dix-neuf minutes, fait une sorte d'amalgame des versions religieuses, païennes et scientifiques du mythe des origines en nous présentant

---

<sup>150</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p.57.

un rapport entre l'homme et l'univers où la technologie, liée à la pensée mythique, aurait joué un rôle déterminant. C'est aussi le début de la quête de l'humanité, une quête qui ne peut se faire sans distanciation et qui mènera l'homme vers ses origines.

## 4.2. Quête des origines : mémoire, régression et métamorphose

Il semble que l'homme ait toujours voulu repousser les frontières de l'inconnu. Nous avons vu dans la conquête de l'Ouest comment la constante confrontation entre les limites du connu et de l'inconnu avait entraîné une redéfinition du rapport entre l'homme civilisé et la nature sauvage. Cette rencontre mythique a été racontée afin d'en préserver la mémoire et ainsi réaliser l'unité nationale. Le mythe du Far West, maintes fois illustré dans les films westerns, devient l'élément clé de l'identité nationale, celle qui se base sur l'opposition entre la civilisation et la barbarie. Dans un contexte où l'homme doit affronter du nouveau, ici un territoire, le mythe devient essentiel à l'instauration d'un ordre. Mais après un moment, le nouvel ordre instauré par le mythe ne semble plus adéquat et freine la société plus qu'elle ne l'aide. L'homme doit alors trouver de nouvelles frontières pour redéfinir encore une fois son rapport à l'environnement. Mais qu'arrive-t-il lorsqu'il n'y a plus de territoire à conquérir? La conquête de l'espace, déclenchée en 1961 par John F. Kennedy, n'est pas simplement une course contre l'URSS, mais une lueur d'espoir dans un monde menacé par l'autodestruction. Le vol dans l'espace représenterait non seulement une manière d'échapper à un monde menacé par la guerre nucléaire, mais est aussi symptomatique d'une société en quête de nouvelles frontières, d'une nouvelle nature mystérieuse et inconnue. Dans son essai « Of Men and Monoliths », Barry Keith Grant établit aussi une corrélation entre la conquête de l'Ouest et la conquête de l'espace : « Outer space, like the frontier in the western genre, is a dangerous place that requires the fortitude of men to traverse it. »<sup>151</sup> Mais l'espace est une nature mortelle pour l'homme; celui-ci ne peut la côtoyer qu'en gardant une certaine distance avec elle. Ce n'est qu'à travers la technologie (navette spatiale, scaphandre) que l'homme va pouvoir apprivoiser son nouvel environnement tout en gardant une distance sécuritaire.

---

<sup>151</sup> BARRY Keith Grant, « Of Men and Monoliths : Science Fiction, Gender, and 2001 : A Space Odyssey », *Stanley Kubrick's 2001 : A Space Odyssey. New Essays*, édité par Robert Kolker, New-York, Oxford University Press, 2006, p.72.

### *Distanciation de la Terre*

Le vol dans l'espace est, selon Robert Romanyshyn, auteur de *Technology as symptom and dream*, une conséquence de la conscience technologique acquise lors de la première utilisation de l'outil chez nos ancêtres primitifs : « The departure of the shuttle from earth is only the latest, and perhaps most dramatic, enactment of that distance, for distance belongs to technological knowledge »<sup>152</sup>. La technologie serait, selon Romanyshyn, le symptôme d'un désir de distanciation de l'homme par rapport à la Terre. Nous pouvons trouver dans *2001 : A Space Odyssey* une belle illustration de ces propos dans le raccord entre le plan de l'homme singe lançant l'os dans les airs et l'image d'un vaisseau spatial flottant dans l'espace. Ce raccord est certainement l'un des plus connus du milieu cinématographique par le parallèle qu'il fait entre l'os et son prolongement technologique, le vaisseau spatial. À partir du moment où l'homme crée la première distance avec son environnement en utilisant l'os comme outil, il ne cessera de se distancer de la Terre. Le deuxième épisode mettant en scène Heywood Floyd n'est donc que le prolongement du premier chapitre « The Dawn of Man » : malgré une ellipse de plusieurs millions d'années, nous assistons toujours à l'aube de l'homme. L'homme du futur n'est pas si lointain de nous ni de son ancêtre préhistorique malgré le décor « exotique » dans lequel il se trouve. Dans la première partie de « Dawn of Man », les plans de nature précédaient l'apparition de l'homme. Dans la deuxième partie, c'est la machine qui, cette fois-ci, est introduite dans les premiers plans. En effet, l'homme n'apparaît que dans le septième plan où l'on voit simplement le bras de Floyd flotter en apesanteur. Dans cette deuxième partie de « Dawn of Man », l'homme est englobé par la technologie par l'insertion de longs plans de navette ou autres manœuvres mécaniques qui ponctuent les séquences mettant en scène Floyd; que ce soit son arrivée dans la station, le déplacement vers Clavius pour la conférence ou encore lors de son voyage dans la lune. L'homme a troqué sa dépendance à la nature pour une dépendance à la technologie. La créature de l'homme a pris le pas sur son créateur. La valse des navettes au son du « Danube Bleu » de Johann Strauss met en valeur le raffinement de l'homme, mais au prix de son effacement graduel : « The collective genius of man is evident in the graceful coordination of his machines, but man as a physical entity is no longer part of

---

<sup>152</sup> Robert Romanyshyn, *op. cit.*, p.21.

that harmony. Instead, he is captive to it. »<sup>153</sup> Ainsi, le « Danube Bleu » n'est pas une ode à la libération de l'humanité, mais plutôt à l'omniprésence de la machine dans les activités humaines, d'où l'abondance de longs plans mettant en scène les diverses manœuvres et déplacements des machines. Afin de s'adapter, l'homme doit réapprendre à marcher (pensons aux pas hésitants de l'hôtesse de l'air), à manger sa nourriture en la suçant et à répondre aux besoins les plus primaires comme en témoigne le laborieux panneau des règlements « Zero Gravity Toilet ». La dépendance à la technologie semble faire régresser l'homme à l'état d'enfant où de simples actions prennent l'allure de manœuvres compliquées. Ses facultés motrices diminuent. L'homme doit se défaire de ses habitudes acquises sur Terre afin de s'adapter à son nouvel environnement. Sa métamorphose est déjà enclenchée.

Mais la dépendance à la technologie ne signifie pas pour autant que l'homme se soit départi complètement de ses liens terrestres; la Terre reste la principale vedette de la valse mécanique des machines. En effet, elle est toujours présente dans les plans mettant en scène le déplacement de la navette et des différents vaisseaux. En parlant de l'omniprésence de la Terre dans cette séquence, Randy Rasmussen écrit : « Orbiting shuttles and satellites all adhere to the invisible security of its gravitational pull, while its visual presence within the black void of outer space provides emotional security. »<sup>154</sup> Ici, l'attachement à la Terre est comparé à une sorte de magnétisme auquel l'homme ne peut échapper. C'est une conséquence de l'effet aimant mentionné plus haut à propos du monolithe et qui s'applique cette fois-ci aux origines terrestres et à la pensée mythologique qui y est reliée. Cet effet aimant est notamment bien illustré lorsque Floyd téléphone à sa fille et que la Terre semble orbiter en arrière plan autour de sa tête, comme pour indiquer qu'elle occupe encore une place primordiale dans le cerveau et la mémoire de l'homme. Nous pourrions faire un parallèle avec les premiers colons américains qui restaient attachés au style de vie et aux croyances religieuses de l'Europe malgré la distance qui les séparait de l'ancien continent. Malgré sa distanciation physique de la Terre, l'homme du futur reste attaché à ses origines terrestres. Au tout

---

<sup>153</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p. 69.

<sup>154</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p. 61.

début, le voyage dans l'espace n'a pas permis à l'homme d'accomplir l'ultime distanciation comme le prétend Romanysyn, mais a été l'occasion de ramener des photos de la Terre, nous permettant de voir notre planète d'un nouveau point de vue. Ainsi, comme le stipule le poète T.S. Eliot dans son poème « Little Gidding », nous quittons la Terre pour mieux y revenir: « We shall not cease from exploration and the end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time. »<sup>155</sup> Mais en la voyant d'un œil spectateur, la Terre tend à devenir une abstraction, une image ou un mythe de moins en moins vécu.

La technologie permet donc à l'homme d'avoir une autre vision des choses. C'est grâce à elle qu'il détecte le champ magnétique du monolithe enterré sur la lune. Contrairement à l'épisode de la préhistoire, l'homme du futur ne semble pas aussi impressionné que l'homme singe devant le monolithe; les scientifiques vont même jusqu'à prendre une photo de groupe devant lui. Il semble que l'homme ait perdu le sentiment religieux. Comme pour punir l'homme de son arrogance, le monolithe se met à émettre un bruit strident qui traverse la carapace de leur scaphandre. Dans son essai « The Cinematographic Brain in 2001 : A Space Odyssey », Marcia Landy écrit à propos de cette séquence : « The disturbing shriek emanating from the monolith can be construed as a massive reproach to the indifferent men who surround it, taking its picture and robbing it of its power and magic. »<sup>156</sup> En rendant visible l'invisible, la science réduit le pouvoir magique du monolithe en privilégiant la pensée rationnelle à la pensée mythique. Derrière sa carapace technologique, l'homme est de moins en moins en contact avec la pensée mythologique; protégé par le scaphandre, Floyd ne peut avoir de contact direct avec le monolithe. Il ne peut se boucher les oreilles lorsque le monolithe émet le bruit strident, ce qui le rend prisonnier de son sanctuaire technologique. Le corps n'est plus en contact direct avec la réalité. Floyd représente l'ère de la pensée rationnelle, le scientifique sans affect ou, comme le qualifie Marcia Landy, « a sleepwalker, a transmitter of clichés, un-self-consciously imbued with a sense of

---

<sup>155</sup> ELIOT, T.S., « Little Gidding », *Four Quartets*, New-York, Harcourt, Brace & Company Inc., 1971, p.39.

<sup>156</sup> Robert Kolker, *op. cit.*, p.93.

superiority. »<sup>157</sup> Floyd ne se pose pas de question quand à sa place dans l'univers lorsqu'il s'identifie à la machine : « Moon. American. Floyd, Heywood R. »<sup>158</sup> Tel un somnambule, pour reprendre l'expression de Landy, Floyd n'éprouve pas de difficulté à cerner son identité et à répéter les notions acquises depuis son enfance. Bien que la deuxième partie du chapitre « Dawn of Man » puisse sembler éloignée de notre quotidien, elle met en scène des personnages qui, tout comme nous, vivent dans l'ère de la pensée rationnelle. Lorsque Floyd arrive dans la station spatiale pour la première fois, une énorme porte glisse, prenant des allures de rideau de théâtre s'ouvrant sur un drame social actuel. À prime abord, Heywood Floyd semble avoir le potentiel pour devenir le héros de l'histoire, celui auquel les spectateurs pourraient s'identifier. En effet, c'est un gentleman américain, bon orateur et qui a une certaine importance dans les affaires d'état. Il a aussi un côté humain qui est explicité dans la scène où il parle à sa fille. Malgré ses nombreux voyages dans l'espace, il n'est pas tout à fait à l'aise en apesanteur, une autre caractéristique qui facilite l'identification à ce personnage qui semble appartenir à notre époque. Mais Floyd est évacué du film lorsque le troisième acte commence, « Jupiter Mission 18 Months Later ». Floyd n'est donc pas le héros de *2001 : A Space Odyssey*. Nous verrons que ce n'est pas dans la pensée rationnelle, celle qui privilégie la logique aux expériences du corps, que le modèle héroïque de *2001 : A Space Odyssey* trouvera une assise.

### *Devenir fœtus et devenir machine*

Le troisième chapitre, mettant en scène le vaisseau Discovery en mission vers Jupiter, nous présente un monde isolé de la Terre; en effet, la Terre n'apparaît plus en arrière plan dans les images. Les astronautes, Poole et Bowman, sont totalement dépendants de la technologie. C'est HAL, l'ordinateur central du Discovery, qui fournit la nourriture et l'oxygène nécessaires à leur survie ainsi que des occasions de divertissement tels que les échecs ou la conversation. L'homme n'est plus un enfant face à la technologie; il est en total symbiose avec elle comme un bébé dans un utérus. Le

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>158</sup> Ces mots semblent cerner les aspirations du gouvernement américain des années soixante qui souhaitait, grâce à la course à l'espace, voir un jour un citoyen américain marcher sur la lune.

thème du cercle est tout de suite introduit dans les premiers plans alors que Poole fait du jogging dans une salle en forme de roue. Bowman est filmé à travers l'œil de HAL alors qu'il se déplace dans un tunnel qui tourne. Ils sont prisonniers d'un environnement qui les englobe de partout. Les corps sont confinés dans les divers compartiments du vaisseau (pensons à la manière dont Bowman doit se pencher afin de traverser le tunnel). Les personnages gravitent dans un environnement qui tourne sans cesse tout comme un bébé gravite dans un utérus. La caméra est elle aussi prisonnière de cet environnement artificiel où elle doit constamment se réaligner et corriger sa perspective. Lorsqu'elle suit Poole dans son jogging à l'aide d'un travelling, elle se trouve aussi prisonnière de la roue qui tourne sans cesse. Les personnages sont souvent cadrés en plongée ou en contre-plongée avec des angles allant de quarante-cinq degrés au cent quatre-vingt degrés. Je pense notamment à la séquence où Poole et Bowman regardent le résultat de leur entrevue à la télévision tout en mangeant leur repas. L'action est tout à fait banale, mais nous pouvons passer d'un plan mi-moyen « niveau sujet » (lorsque Bowman retire son repas de l'ordinateur), à un plan moyen à quarante-cinq degrés en plongée (Bowman qui va s'asseoir), suivi d'un plan moyen à quarante-cinq degré de l'ordinateur entouré d'écrans. Il est difficile de déterminer de quel côté se trouve l'ordinateur par rapport aux personnages puisque la règle des 180 degrés n'est pas respectée. Dans ce nouvel environnement, les règles habituelles de montage et de cadrage classiques ne s'appliquent plus. C'est une démarche qui, selon J.P. Telotte dans son essai « The Gravity of 2001 : A Space Odyssey », est essentielle dans la métamorphose de l'homme :

Those same bizarre angles also help to prepare us for the narrative's eventual trajectory: a movement away from this sort of conventional orientation and from the psychic gravity that has so bound humanity to Earth, to certain modes of Earth-oriented behavior, and to particular paradigms of thought.<sup>159</sup>

Le décor permet à la caméra d'explorer de nouvelles avenues. Reprenons l'exemple de la séquence où Bowman et Poole regardent la télévision. Les lignes de la salle forment

---

<sup>159</sup> Robert Kolker, *op. cit.*, p.48.

des courbes et des ellipses dans lesquelles la caméra se balance pour cadrer les personnages. En plan rapproché, HAL est cadré « niveau sujet » comme pour souligner ses formes géométriques et son côté rationnel. Les deux astronautes, quant à eux, sont souvent cadrés en plongée et en angle de quarante-cinq degrés. Les scientifiques en hibernation sont parfois cadrés à l'envers, de profil ou, comme c'est le cas dans un plan rapproché, à angle de cent vingt-cinq degrés. Tout comme les personnages, la caméra gravite aussi tel un fœtus dans ce nouvel environnement.

L'homme retrouve dans l'espace les conditions utérines du fœtus. La scène où Bowman va remplacer l'unité AE-35 a pour seuls sons les bruits de respirations et d'oxygène de l'astronaute. Ce sont les forces primaires de la vie qui, comme le spécifie Kubrick dans son entretien avec Renaud Walter, souligne « la ténuité du lien qui le rattachait à la vie, cette respiration dans l'environnement hostile de l'espace. »<sup>160</sup> En milieu d'apesanteur, l'astronaute se retrouve avec des capacités motrices réduites : il flotte comme un fœtus dans le ventre de sa mère. Seulement, il a besoin de la technologie (scaphandre et bonbonne d'oxygène) pour survivre tout comme le bébé a besoin du cordon ombilical. Le scaphandre devient une coquille ou, comme le mentionne Rasmussen, « a second skin to which he is psychologically bound. »<sup>161</sup> Ce n'est pas en premier lieu la nature mortelle de l'espace qui représenterait le nouveau défi environnemental de l'homme, mais plutôt la technologie à laquelle il est devenu dépendant. Ce défi avait déjà commencé, comme le mentionne Arthur C. Clarke dans son livre, avec la première utilisation de l'os comme outil : « But now, as long as they existed, [man] was living on borrowed time. »<sup>162</sup> Depuis ce temps, le corps n'a cessé de se métamorphoser, se fragilisant, régressant à l'état d'enfance comme nous avons pu le voir dans le chapitre avec Floyd et, finalement, à l'état de fœtus avec les deux astronautes du Discovery. L'homme ne contrôle plus son outil de l'extérieur comme l'homme singe du premier chapitre; il fait partie de la machine. Ainsi, s'ils désirent franchir une porte ou faire une manœuvre quelconque, Poole et Bowman doivent

---

<sup>160</sup> WALTER; Renaud, « Entretien avec Stanley Kubrick », *Positif*, numéro 100-101, décembre 1968-Janvier 1969, p.23.

<sup>161</sup> Randy Rasmussen, *op.cit.*, p.72.

<sup>162</sup> CLARKE, Arthur C., *2001 : A Space Odyssey*, New York, Roc Printing, 2000, p.37.

d'abord en faire la demande à HAL qui, à son tour, exécute la commande. Ils font partie de la technologie tout comme l'homme singe faisait partie de la nature avant l'apparition du monolithe. Ils n'ont pas de rapport avec la machine; ils ne sont que de simples rouages dans un mécanisme, de simples transmissions neurales à l'intérieur d'un cerveau artificiel. Cette cohabitation les amène à entrer dans un devenir machine. En effet, ils ont peu d'expression faciale. Les rituels « humains » tels que les fêtes d'anniversaire sont banalisés à de simples messages télévisés. Ils effectuent les mêmes gestes de façon machinale et vivent dans un présent continu. Leur « gestus » est fait en fonction d'une routine mécanique et est contrôlé par un cerveau central. De son côté, HAL entre lui-même dans un devenir humain. La séquence « The Big Sleep »<sup>163</sup> illustre bien comment la machine est humanisée et l'homme déshumanisé. Un « room tone » de vaisseau spatial sert de trame sonore de base à la séquence et s'impose comme une sorte de respiration artificielle omniprésente de la machine. HAL peut non seulement respirer, mais possède aussi, au même titre que les personnages, un point de vue qu'il peut partager avec le spectateur par l'introduction d'un champ / contre-champ. En effet, suite au gros plan sur l'œil de HAL au début de la séquence, nous avons un plan subjectif de ce qu'il voit : deux sièges vides. Les astronautes absents, HAL a la voie libre pour mettre en œuvre son plan machiavélique. Trois scientifiques sont plongés dans un état d'hibernation cryogénique et leurs fonctions vitales sont contrôlées par l'ordinateur central. Ils sont totalement dépendants de la machine. En coupant les liens essentiels à la survie des trois scientifiques, HAL met un terme à leurs vies de façon tout à fait déshumanisée : c'est à travers les écrans d'ordinateur et les voyants lumineux d'urgence que le spectateur assiste au triple assassinat des scientifiques. L'insertion d'un gros plan sur l'œil de HAL inséré pendant la mise à mort des scientifiques indique clairement au spectateur que HAL est l'instigateur du dysfonctionnement des appareils. Cet œil impose sa perspective au spectateur, comme en témoigne les plans d'astronautes cadrés à plusieurs angles insolites (45, 90, 135 et 180 degrés). La séquence est ponctuée par trois inserts de l'œil de HAL, soit au début, dans le milieu et à la fin, marquant l'omniprésence et la prise de contrôle de la machine tant au niveau de l'histoire qu'au niveau du montage image.

---

<sup>163</sup> 98 minutes 29 à 100 minutes 31.

*Moment héroïque et déconnection du cerveau Hal*

En utilisant la capsule spatiale pour tuer Poole, HAL devient un utilisateur d'outil tout comme l'homme singe du premier chapitre. La fusion entre l'homme et la machine ne semble pas être la solution proposée par le film puisque qu'elle mène à l'extermination des membres du vaisseau. Suite au meurtre de Poole, Bowman tente en vain de rapporter le corps de son ami décédé dans le Discovery. Mais il devra laisser le corps de Poole flotter à jamais dans l'espace afin de pénétrer par la sortie d'urgence et sauver sa propre vie. Face au refus d'obtempérer de HAL, Bowman n'a d'autre choix que de forcer la porte. Mais c'est sans compter sur les limitations de sa condition humaine, comme le lui fait remarquer HAL : « Without your space helmet, Dave... you're going to find that rather difficult. » La séquence où Bowman se projette dans le sas est l'un des rares moments du film où le corps humain subit une telle violence, comparable à l'intensité d'une naissance comme l'explique David G. Hoch dans son article « Mythic Patterns in 2001 : A Space Odyssey » :

In the fetal position he blasts himself from the womb-like space pod through the emergency air lock into a passage of the spaceship that looks like a birth canal. Like the new-born infant, he must withstand a number of seconds without oxygen and the force of being propelled into a different environment.<sup>164</sup>

Le devenir machine de l'homme le menait à la mort. Pour survivre, l'homme doit faire face à son nouvel environnement sans l'aide de la technologie. Il doit renaître dans son nouvel environnement et accéder à une évolution « exosomatique »<sup>165</sup> pour reprendre les termes de Robert Romanyshyn. C'est le « bon devenir » selon Deleuze : « Mais le bon, c'est la vie jaillissante, ascendante, celle qui sait se transformer, se métamorphoser d'après les forces qu'elle rencontre, et qui compose avec elles une puissance toujours plus grande, augmentant toujours la puissance de vivre, ouvrant

<sup>164</sup> HOCH, David G., « Mythic Patterns in 2001 : A Space Odyssey », *Journal of Popular Culture*, vol. 4, no. 4, 1971, p.963.

<sup>165</sup> *Le Petit Larousse illustré 2005, op. cit.*. Définition de l' « exobiologie » : Science qui étudie les possibilités d'existence de la vie dans l'univers.

toujours de nouvelles 'possibilités'. »<sup>166</sup> La bataille contre la machine permet à Bowman d'entamer le cycle « naissance-mort-renaissance » qui constitue la trame de base de la séquence mythique selon Philippe Sellier<sup>167</sup>. Avant cet incident, Bowman ne pouvait être héroïque, étant entré dans un devenir machine. Il n'était plus en contact avec son corps et ses limitations alors que le propre du héros est de surmonter ses limitations humaines et de révéler les possibilités insoupçonnées de l'humanité. Lorsqu'il est projeté dans le sas, Bowman reprend contact avec son corps et réussit à survivre pendant quelques instants sans oxygène. En surmontant ses limitations humaines, Bowman devient, l'espace d'un moment, héroïque. Il naît comme « homme ». Le cycle héroïque est enclenché. Après avoir tué le monstre et relevé le défi, il est maintenant prêt pour une transformation dans une forme de vie supérieure. Il devra d'abord passer par une mort apparente (son vieillissement accéléré dans la chambre) pour enfin renaître (l'avènement du fœtus astral). Comme dans *Planet of the Apes*, le personnage ne devient héroïque que parce que son existence est menacée. L'héroïsme aurait donc un lien étroit avec la survie. Mais il ne s'agit plus du héros western qui se bat pour l'affirmation de ses valeurs et de sa mémoire. En pénétrant dans la porte des étoiles, Bowman expérimente une sorte de chaos visuel et sonore qui lui fait perdre toute référence avec sa réalité. Au lieu de lutter, il s'abandonne à cette vision dans une sorte de nihilisme héroïque : « l'héroïsme véritable ne consistera-t-il pas alors à renoncer au maintien nostalgique et stérile d'une forme vieillie de la vie, à vouloir le chaos pour lui-même en tant que signe de l'avènement d'autre chose? »<sup>168</sup>.

HAL peut être perçu comme un double afin de comprendre les mécanismes de la pensée chez l'homme. Dans l'ère scientifique, l'intelligence rationnelle semble être la voie empruntée par l'homme qui considère la pensée comme un système raisonnable. Mais l'illusion est de courte durée car HAL commet sa première erreur en annonçant la panne prochaine de l'unité AE-35, unité permettant la communication avec la Terre. Comme il a été mentionné auparavant, la machine est un produit technologique qui crée une distance entre l'homme et son monde. En obligeant les astronautes à remplacer

---

<sup>166</sup> DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1985, p.185.

<sup>167</sup> Philippe Sellier, *op.cit.*, p.17.

<sup>168</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.24.

l'unité défaillante, HAL coupe les liens avec la Terre pendant un moment. Il semble que le cerveau rationnel ait le désir de s'affranchir complètement de ses origines et de ses liens mythiques. Mais l'ultime distanciation ne semble pas être la solution puisque c'est suite à cette coupure que le cerveau se détraque et attende à la vie de ses passagers. Ainsi, coupé de tous liens terrestres, le cerveau n'est plus représenté comme quelque chose de raisonnable. C'est plutôt le contraire. Deleuze dira au sujet du cerveau vécu : « Le cerveau devient notre problème ou notre maladie, notre passion, plutôt que notre maîtrise, notre solution ou décision. »<sup>169</sup> Pour survivre, Bowman doit déconnecter HAL en s'introduisant au centre du cerveau artificiel. Au début, toujours avec la même voix monotone, HAL tente de convaincre Bowman de ne pas le déconnecter : « I know I've made some very poor decisions recently...but I can give you my complete assurance...that my work will be back to normal. »<sup>170</sup> Lorsque Bowman parvient au centre du cerveau, il est en état d'apesanteur ; les profondeurs du cerveau ne sont pas un terrain que l'homme maîtrise parfaitement. Bowman réussit néanmoins à déconnecter un à un les circuits de Hal. Plus il se rapproche de son but, plus les phrases de HAL se font courtes : « Dave...stop » ou encore « I'm afraid ». Il prend conscience de sa régression: « My mind is going...I can feel it. »<sup>171</sup> Sa déconnection a l'effet d'une réinitialisation (reset). Celui-ci fait un retour à son « enfance » et à sa naissance : « I am a HAL-9000 computer...I became operational ...at the HAL plant in Verbana, Illinois...on the 12th of January, 1992...My instructor was Mr. Langley...and he taught me to sing a song. »<sup>172</sup> Puis s'ensuit un message sur la mission cachée du Discovery et sur le monolithe. Comme le spécifie Sandro Bernardi dans son livre *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, il semble que HAL soit constitué de trois niveaux qui se rapportent à la topique freudienne, soit le conscient (l'intellectuel-calculateur), le pré-conscient (l'émotionnel) et l'inconscient (siège inconnu d'informations secrètes) : « son exclusion le renvoie tout d'abord à l'enfance, puis au mystère inconscient du monolithe, autrement dit à l'aube de l'être humain. »<sup>173</sup> Le cerveau HAL contient une base de donnée (DATA), une sorte de mémoire collective

<sup>169</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p.275.

<sup>170</sup> Kubrick, Stanley, *2001 : A Space Odyssey*, 1967.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Sandro Bernardi, *op. cit.*, p.155.

ancestrale ou, comme le décrit Rasmussen, « a technological heart of darkness for Dave Bowman and for individual man in general. »<sup>174</sup> Le cerveau est représenté comme un système qui se détraque et qu'il faut déconnecter afin de remonter aux origines. Ce n'est que lorsque Bowman déconnecte HAL qu'il va connaître le véritable but de la mission. Nous avons vu avec le film *Planet of the Apes* que la régression n'était pas le chemin souhaitable pour se rappeler ses origines. Dans *2001 : A Space Odyssey*, la régression de HAL lui permet non seulement de se souvenir, mais aussi de revivre ses origines.

---

<sup>174</sup> Randy Rasmussen, *op. cit.*, p.98.

### 4.3. L'Odyssée prend fin : l'humanité renoue avec ses origines

Le titre du film *2001 : A Space Odyssey* n'a pas été choisi au hasard. La référence au récit épique d'Homère est évidente. Dans le *Making of* du film, Kubrick fait d'ailleurs le parallèle avec l'*Odyssée* d'Homère : « About the best we've been able to come up with is a space Odyssey – comparable in some ways to the Homeric *Odysssey* »<sup>175</sup>. Arthur C. Clarke dira lui-même: « We set out with the deliberate intention of creating a myth. The Odyssean parallel was in our minds from the beginning, long before the film's title was chosen. »<sup>176</sup> En quoi consiste *L'Odyssée* d'Homère? C'est le voyage de retour d'Ulysse. Celui-ci traverse diverses péripéties où il doit souvent dépasser ses limites humaines. Les dieux apparaissent quelques fois au cours du périple pour aider le personnage dans son évolution (par exemple, lorsque Athéna va aider Télémaque à recueillir des informations sur son père). Nous pouvons faire plusieurs parallèles avec le film de Kubrick. Le monolithe remplit le même rôle que certains dieux dans *L'Odyssée* ; il donne un coup de pouce pour faire évoluer les personnages. Tout comme Ulysse, Bowman doit dépasser ses limitations humaines pour survivre (l'entrée dans le sas par exemple). Mais le but de ce travail n'est pas de faire correspondre chaque scène du film de Kubrick aux péripéties d'Ulysse. Cette étude a déjà été faite par Leonard F. Wheat dans son livre *Kubrick's 2001 : A Triple Allegory*<sup>177</sup>. Selon Wheat, plusieurs séquences du film de Kubrick font directement référence à des épisodes du récit épique d'Homère. Par exemple, la bataille entre Bowman et HAL représenterait l'épisode où Ulysse dut faire face au cyclope. Le prénom « Dave » référerait à l'histoire de David qui vainquit Goliath. Le nom « Bowman », quant à lui, symboliserait l'épisode « The Great Bow ». Il est vrai que, parfois, certains éléments semblent coïncider parfaitement. Mais Wheat veut à tout prix faire correspondre les éléments de *2001 : A Space Odyssey* à *L'Odyssée* d'Homère même si cela implique souvent qu'il se base sur des arguments spéculatifs et hypothétiques en tentant de deviner les choix conscients et inconscients du réalisateur. Il prend pour acquis que tous les symboles du film sont

---

<sup>175</sup> Jerome Agel, *op.cit.*, p.25.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>177</sup> WHEAT, Leonard F. *Kubrick's 2001 : A Triple Allegory*, United States, Éditions Scarecrow Press, 2000.

motivés par des mythes déjà existants, en l'occurrence *L'Odyssee* d'Homère<sup>178</sup>. Mais ce qui est intéressant dans le film *2001 : A Space Odyssey*, c'est qu'il ne fait pas que recycler des mythes. Il produit lui-même des images mythiques en s'appropriant le récit mythique. Kubrick explique à Walter Renaud comment il a transposé le récit mythique du héros dans son odyssee de l'espace :

L'idée est que l'astronaute ressuscite sous une forme supérieure. C'est déjà un ange ou un surhomme. Il retourne sur terre à la manière du héros de toutes les mythologies. En effet, c'est le schéma de tous les mythes, ou presque : le héros descend dans un monde magique qui représente un grand danger et est entraîné dans toutes sortes d'aventures terrifiantes d'où il revient transformé d'une façon ou d'une autre, magnifié. Il est devenu un autre être.<sup>179</sup>

#### *La Métamorphose par le regard*

*2001 : A Space Odyssey*, c'est donc le voyage de retour de l'homme qui pose un nouveau regard sur son berceau planétaire. Mais pour acquérir ce nouveau regard, l'homme doit vivre des expériences qui vont le changer. Lorsque Bowman entre dans le tunnel de lumière (épisode du « Star Gate » dans le chapitre « Jupiter and Beyond the Infinite »), des couleurs, des formes et des intensités de vitesse vont se présenter à lui avec une violence inouïe. C'est un retour à la genèse du monde, à l'explosion du Big Bang et à l'expansion du noyau. Des images « gelées » (freeze frame) du visage de Bowman convulsé sont insérées alors que ce spectacle cosmogonique s'offre à lui. Suite au tunnel, c'est le retour à l'état premier de l'univers où tous les éléments coexistaient dans une sorte de confusion avec, parfois, la création d'une étoile ou d'un regroupement de planètes. La séparation de la matière s'établit tranquillement à travers le principe d'opposition entre deux éléments. D'abord, des images de ce qui semble être le ciel et la terre se rejoignant à l'horizon, puis d'autres images illustrant les continents et les océans : « Dieu dit : 'Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en une seule masse et

<sup>178</sup> Wheat étend aussi son analyse à la théorie évolutionniste de Clarke et le livre de philosophie *Thus Spake Zarathustra*.

<sup>179</sup> Renaud Walter, *op. cit.*, p.20.

qu'apparaisse le continent' et il en fut ainsi. »<sup>180</sup> Les couleurs se mélangent ou se confrontent pour former deux fronts distincts : le chaud avec les teintes d'orange et de brun et le froid avec les teintes de bleu et de vert. Quelques gros plans de l'œil de Bowman avec des couleurs multiples apparaissent au fur et à mesure que l'univers fait découvrir le procédé alchimique le constituant. Devant ce spectacle insupportable, Bowman devient un voyant : « [Le personnage] enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action. »<sup>181</sup> Cette vision insupportable mène à la mort du corps et de ses facultés sensori-motrices. Ainsi, lorsqu'il se trouve dans la chambre, Bowman se voit vieillir à vue d'œil. D'abord, nous avons un champ / contre-champ de Bowman dans la capsule et de ce qu'il voit : un deuxième Bowman dans la force de l'âge debout dans la pièce. Alors que ce dernier, filmé en gros plan, regarde vers la capsule, une image de la pièce cadrée en plan large nous montre que le premier Bowman a disparu. La deuxième métamorphose se produit alors qu'il se regarde manger. Sentant un regard vers lui, le troisième Bowman (encore plus vieux), arrête de manger et se tourne, mais le deuxième Bowman a disparu. Comme le stipule Michel Chion dans son article sur *2001 : A Space Odyssey*, « La Commutation », cela donne le sentiment « qu'il n'y a pas de cumulation de l'information donnée dans un plan, pas de conservation, pas de mémoire de chaque plan dans celui qui lui succède. »<sup>182</sup> Le cerveau a été déconnecté dans le chapitre précédent; la mémoire rationnelle n'est donc plus fonctionnelle. Les ellipses amènent Bowman chaque fois dans une temporalité différente. Chaque moment est vécu comme un « présent » sans connexion aucune sauf celle du regard avec l'action précédente ou la suivante. Seul son corps garde en mémoire la trace physique du passage du temps. C'est donc le regard, à travers les champs / contre-champs, qui provoque la métamorphose de Bowman. Celui-ci va vieillir de plus en plus jusqu'à mourir et renaître sous la forme d'un fœtus; c'est la conclusion du cycle mythique « naissance-mort-renaissance » entamé dans le chapitre précédent.

<sup>180</sup> *Bible de Jérusalem, op. cit.*, « La Genèse », Chapitre 1 « Premier récit de la création », verset 9, p.17.

<sup>181</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p.9.

<sup>182</sup> CHION, Michel, « 2001 : l'Odyssée de l'espace, la commutation », *Positif*, numéro 439, septembre 1997, p.83.

La métamorphose n'a pu se faire qu'à travers un nouveau regard. Grâce à ce nouveau regard, l'homme peut réaliser l'ultime distanciation, soit celle du corps. Comme le mentionne Romanyshyn, les rites de passage et la mythologie qui s'y rattache sont étroitement liés au corps : « this primitive body which in ritual performances like burial practices remembers its ties to earth »<sup>183</sup> Mais dans l'espace, l'homme ne peut enterrer ses morts. Le nouvel environnement force l'homme à changer ses rituels. Rappelons-nous que pour survivre et s'adapter à son environnement, l'homme singe de la première partie de « Dawn of Man » a dû acquérir une pensée mythologique qui, de concert avec la pensée technologique, lui a permis de créer une distance entre lui et son monde et, ainsi, de contrôler son environnement. C'est par le corps que l'homme singe expérimente le monde : « Leur [l'homme du commencement] savoir n'est pas de réflexion, mais de participation : ils vivent *dans* la familiarité du monde et de ses forces. »<sup>184</sup> La mythologie surgit donc du contact avec l'univers sensible. Le corps possède donc une mémoire des rites et mythes qui l'ont forgé. Il ne peut se défaire de ses acquis par une simple réinitialisation comme la machine. Comme chez les hommes singes, c'est dans la distanciation que la nouvelle adaptation pourra se réaliser. Mais cette fois-ci, la distanciation ne se fera pas grâce à la technologie, mais plutôt grâce au regard. La première distance se crée alors que Bowman se voit lui-même dans la chambre; il devient à la fois l'observateur et l'observé : « 'Je' ne peut être que par la présence de 'toi'. Tu me donnes existence car tu crées en moi l'évidence d'une distance entre nous. »<sup>185</sup> C'est le regard qui, de champ à contre-champ, provoque la distanciation finale du corps par le vieillissement graduel, la mort et, enfin, la renaissance dans un autre corps adapté à l'espace. Alors que le fœtus astral contemple la Terre, il se tourne tranquillement vers la caméra. Ce regard à la caméra est peut-être la distance ultime qui fait prendre conscience au spectateur qu'il n'est plus simplement regardant, mais aussi regardé. Ainsi, comme l'explique Sandro Bernardi, « *ce que nous expérimentons et apprenons dans la vision d'un film est l'acte de regarder. Mais regarder quoi? En dernière instance, l'espace et le temps purs et simples et enfin notre propre regard.* »<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Robert Romanyshyn, *op. cit.*, p.28.

<sup>184</sup> Yves Bonnefoy, *op. cit.*, 398.

<sup>185</sup> Albert Jacquard, *op. cit.*, p.89.

<sup>186</sup> Sandro Bernardi, *op. cit.*, p.23.

*Frankenstein versus Fœtus astral*

Les gens ont pour la plupart surtout retenu de *2001 : A Space Odyssey* la séquence où HAL se rebelle contre les astronautes : « But Stanley came to realize and slightly resent that the HAL episode almost overshadowed the film's more metaphysical thrust [...] »<sup>187</sup> Même si le film offre une vision optimiste du futur à travers le fœtus astral, il semble que le public ne retienne que ce qui lui « parle », en l'occurrence ici le mythe de Frankenstein. Nous avons vu dans le chapitre « Mythes et technologie », que ce qui posait problème dans le mythe de Frankenstein était l'intervention de la science dans le processus de création. Même si le monstre de Frankenstein n'est pas enclin au mal, il est poussé au crime de par la souillure de ses origines. La science mène inexorablement à la destruction et ce, parce qu'elle permet à l'homme de repousser les limites de sa condition humaine. Le mythe de Frankenstein est imprégné d'une culpabilité chrétienne qui punit l'homme d'avoir voulu prendre la place de Dieu. Les astronautes du *Discovery* sont poursuivis par la même malédiction que Frankenstein. À prime abord, HAL semble bien s'entendre avec les humains et vouloir leur compagnie. Mais lorsqu'il est rejeté par les astronautes, il se met à détruire tout ce qui vit à l'intérieur du vaisseau. Ne sachant pas quoi faire d'autre, il est poussé au crime. C'est ce que Francis Lacassin appelle la « logique du Mal »<sup>188</sup> dans son introduction au roman de Mary Shelley. Lorsque les matières inanimées reprennent vie, elles semblent toujours tendre vers leur condition première : l'inerte. Ainsi, malgré l'étincelle de vie qui anime le corps du monstre de Frankenstein, celui-ci provoque la mort sur son passage. Dans *2001 : A Space Odyssey*, la cohabitation avec la machine entraîne le retour vers l'inerte. C'est ce que nous avons vu précédemment avec le devenir « machine » des astronautes. Mais ce n'est pas le mythe de Frankenstein qui conclut le film comme c'est le cas pour *Planet of the Apes*. Le film de Kubrick nous montre comment la technologie peut être destructrice pour l'homme, mais aussi comment elle représente un passage obligé dans son évolution. Cette vision optimiste s'apparente plus à la version originale du mythe de Prométhée où la technique est considérée comme un instrument de transformation des conditions d'existence de l'homme. C'est la pensée technologique qui avait enclenché la

---

<sup>187</sup> Stephanie Schwam, *op. cit.*, p.241.

<sup>188</sup> Mary Shelley, *op. cit.*, p.27.

première métamorphose de l'homme alors qu'il passait de l'état animal à son état actuel. Lorsque HAL est déconnecté, l'homme affirme son indépendance face à la technologie et entame sa métamorphose finale dans l'espace sans l'aide de la technologie (métamorphose par le nouveau regard). Le film exorcise et dépasse le mythe de Frankenstein pour nous offrir un futur plus optimiste.

En se libérant de la technologie, l'homme se libère de ses liens terrestres et de la pensée mythique qui s'y rattachait. Il n'en a plus besoin car il a accédé à la distanciation finale. Il n'est plus attaché à la Terre comme c'est le cas pour *Planet of the Apes* où le héros est pris au piège sur la planète. Dans *2001 : A Space Odyssey*, l'homme renoue avec ses origines ; il renaît dans l'univers. Comme le dit si bien Albert Jacquard, « La légende de l'homme n'est qu'une partie de la légende de la vie, qui elle-même s'insère dans la légende de l'univers. »<sup>189</sup> Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'homme singe devient « homme » lorsque le monolithe est aligné avec les planètes. L'origine de l'homme est donc liée à un phénomène de l'univers. Les dernières images du film resituent la place de l'homme dans l'univers et apporte une autre version du mythe des origines qui peut s'apparenter à la théorie du Big Bang élaborée à partir de la physique des quantum d'Albert Einstein. Cette théorie veut que tout ce qui existe (matière vivante ou inerte) ait fait partie du même noyau au début de tout. Suite à une explosion, le noyau s'est mis à prendre de l'expansion. Les particules qui le composaient sont devenues soit des planètes, des soleils ou encore des molécules vivantes. Ainsi, nous, les humains, serions originaires de l'univers au même titre que les planètes ou les systèmes solaires. En renaissant dans l'univers, l'homme retrouve la première matrice, l'espace. Les deux dernières images du film viennent à l'encontre de l'idée de gestation acceptée par tous. En effet, la gestation dans le ventre de la mère semble être un fait immuable et indiscutable. Cependant, notre identité individuelle repose sur une incertitude; personne ne se souvient de sa naissance. Nous en prenons connaissance par les histoires que notre mère nous raconte sur l'accouchement. Ainsi, c'est sous forme de récits que notre origine individuelle nous est révélée tout comme nous ne pouvons nous souvenir de l'origine du monde qui nous est raconté par des théories et croyances diverses. Nous

---

<sup>189</sup> Albert Jacquard, *op. cit.*, p.8.

sommes des êtres de fiction car notre naissance relève du mythe. En transposant la gestation du fœtus dans l'espace, Kubrick met en lumière l'aspect mythique de la naissance.

### *Conclusion*

Nous avons vu dans le mythe de la conquête de l'Ouest comment l'homme s'est redéfini à partir d'une frontière. Lorsque les premiers pionniers explorèrent le nouveau territoire, ils transportèrent avec eux les mythes de l'Europe (l'Exode par exemple) qui leur permettaient de faire face à l'inconnu. Puis, ils ont dû bâtir leur propre mythologie afin de marquer une séparation entre l'ancien et le nouveau continent. La réalité du nouveau territoire ne correspondait pas à celle de l'Europe. L'homme était confronté à une nature sauvage qui lui faisait prendre conscience de son propre côté animal. C'est dans le combat constant entre la barbarie et la civilisation que l'homme du nouveau continent a bâti sa nouvelle mythologie. Dans *2001 : A Space Odyssey*, l'homme explore un nouveau territoire, l'espace. Au début, il garde ses habitudes et référents à la Terre (pensons à l'épisode avec Floyd). À force de côtoyer le nouvel environnement, l'homme délaisse tranquillement les anciens rituels de la Terre (célébrer les anniversaires, enterrer les morts, etc.). C'est que l'espace n'est pas un territoire que l'homme peut dompter comme c'était le cas avec celui de l'Ouest. Dans *2001 : A Space Odyssey*, l'homme ne contrôle pas son environnement; il le subit. Le contact avec la nouvelle frontière de l'espace l'amène à une redéfinition complète, tant au niveau physique que psychologique. C'est la naissance d'une autre façon de vivre, d'une nouvelle origine, et donc d'un nouveau possible.

## Conclusion

Au début de ma recherche, j'ai dû sacrifier certains films pour mieux approfondir mon analyse. Je désirais avant tout explorer l'utilisation de certains mythes par deux œuvres réalisées en parallèle. Si j'avais à poursuivre cette recherche, je ferais l'étude d'un troisième film, *The Time Machine* réalisé par George Pal, mis en relation avec le film de Schaffner, *Planet of the Apes*. Présenté en salle pour la première fois le 17 août 1960, le film de Pal nous offre une vision optimiste de l'avenir, une utopie pleine d'espoir qui lance un appel à l'héroïsme. Sept ans plus tard, le film de Schaffner offre en guise de réponse une dystopie des plus pessimistes avec un héros déchu. L'écart dans l'année de production du film de Pal par rapport au film de Schaffner exige qu'on apporte une attention particulière au contexte historique des deux œuvres. Comme nous l'avons vu auparavant, la fin de *Planet of the Apes* confirme le potentiel autodestructeur de l'homme. À demi enterrée dans le sable, la statue de la liberté représente un héroïsme souillé par le désir insatiable de conquête de l'homme. La désillusion est palpable alors que le générique de fin défile avec, comme seule trame sonore, le bruit des vagues qui viennent s'échouer sur la plage. À la sortie du film de Schaffner, les États-Unis sont officiellement en guerre contre le nord du Viêt-nam depuis trois ans. Seulement 45%<sup>190</sup> de la population des États-Unis continue d'appuyer cette guerre qui semble ne plus avoir d'issue. On ne fait plus confiance au discours politique. Même si les États-Unis se retirent, il est déjà trop tard pour effacer la souillure de la guerre. Ce sentiment d'impuissance face à la fatalité marque la fin du film de Schaffner. Alors que Taylor s'effondre devant la statue de la liberté, il comprend qu'il est trop tard pour le salut de l'homme.

Cette sensation de souillure n'est pas présente dans *The Time Machine*. Il n'y a pas d'ambivalence face à l'héroïsme comme dans *Planet of the Apes*. Inspiré d'une histoire du célèbre écrivain H.G. Wells, le film *The Time Machine* raconte l'histoire de Georges, un scientifique de la fin du dix-neuvième siècle, qui, lors d'un voyage en l'an 802 701, découvre une civilisation dénuée d'instinct de survie, les Élois. Tout comme

---

<sup>190</sup> André Kaspi, *op. cit.*, p.525.

Taylor, Georges n'aime pas son époque et décide de voyager dans le futur pour y découvrir quelque chose de meilleur : « I don't much care for the time I was born into. It seems people aren't dying fast enough these days. They call upon science to invent new, more efficient weapons to depopulate the earth. »<sup>191</sup> Mais ce qu'il trouve dans le futur le déçoit beaucoup. Tout comme les humains de *Planet of the Apes*, les Élois ne semblent avoir gardé de l'humanité que l'apparence physique. Ils vivent comme des animaux, mangeant et servant eux-mêmes de nourriture aux Morlocks, des mutants cannibales. Les Élois ne cherchent jamais à se rebeller contre leurs persécuteurs. Ils obéissent, tels des zombies, à la sirène d'alerte utilisée par les Morlocks pour les attirer dans les souterrains. Bien que l'état de guerre n'existe plus, les Élois sont prisonniers d'un mythe, la bombe, qui les maintient dans un état de mort-vivant. Il leur faut un héros qui saura les sortir de leur torpeur. Avec leur peau bronzée et leur chevelure blonde, les Élois nous rappellent le phénomène « beach boy » des années cinquante et soixante. Prférant les plaisirs de la plage à l'effort de guerre, les « beach boys » ont souvent été considérés comme une jeunesse irresponsable et insouciant. Georges a d'ailleurs de la difficulté à contenir sa colère lorsqu'il constate l'indifférence des Élois : « A million years of sensitive men dying for their dreams. For what? So you can swim and dance and play! »<sup>192</sup>

À la fin des années cinquante, un mouvement contestataire s'enracine dans la jeunesse. Les jeunes ne veulent plus se battre à l'étranger pour leur patrie. Ce sont les enfants du « baby boom » parvenu à l'âge adulte : « Ils n'ont jamais connu la pauvreté des années 30, le chômage généralisé, les soupes populaires des grandes villes. La prospérité qui les entoure, dont ils profitent, façonne le regard qu'ils jettent autour d'eux. »<sup>193</sup> En 1960, une nouvelle gauche se crée sur les campus, en particulier sur le campus universitaire de Berkeley en Californie. En parallèle dans les années cinquante, nous assistons à une recrudescence de la contre-culture avec la « beat generation » : « individualistes forcenés, (...) ignorent le pouvoir politique et fuient l'action collective

---

<sup>191</sup> PAL, George, *The Time Machine*, 1960.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> André Kaspi, *op. cit.*, p.507.

concertée. »<sup>194</sup> Les « beatniks » sont fondamentalement pacifistes. C'est une culture où l'hédonisme et le bonheur individuel passent avant le travail et le sacrifice pour la communauté. La liberté prend un sens tout à fait personnel pour la nouvelle jeunesse. Le 20 janvier 1961, soit près de cinq mois après la sortie du film de Pal (17 août 1960), le président Kennedy lance un appel à l'effort collectif et à l'héroïsme dans son discours inaugural : « And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you—ask what you can do for your country. »<sup>195</sup>. Kennedy est un homme d'action. Il n'hésitera pas d'ailleurs à envoyer la CIA en secret afin de saboter les installations militaires dans le nord du Viêt-nam, ce qui constituera le début officieux de la guerre au Viêt-nam. Il fut considéré comme un héros pour la population, une figure mythique capable de rallier la jeunesse à sa cause. La popularité de John F. Kennedy provient du fait que « chaque époque, chaque entreprise humaine *attend* son ou ses héros qui incarneront une identité, une valeur, un projet [...] »<sup>196</sup>, comme si le terrain avait été préparé pour sa venue. Le mythe de Kennedy prend donc racine avant même la nomination du personnage au rang de président, dans la figure de certains héros au cinéma par exemple. En combattant les Morlocks, Georges sort les Élois de leur torpeur et leur apprend à se battre pour leur liberté collective. C'est la victoire de la statue de la liberté dans toute sa splendeur. Le message est clair alors que Georges se confie à Weena, une Éloi : « The one characteristic which distinguished man from the animal kingdom was the spirit of self-sacrifice. I think all your people have it, really, it just needs someone to reawaken it. »<sup>197</sup> Georges incarne le désir d'avoir un homme d'action au pouvoir, capable de rallier la jeunesse à sa cause. Le personnage fictionnel, Georges, a précédé et annoncé en quelque sorte l'élection du personnage historique, John F. Kennedy.

La représentation du paradis terrestre dans le film de Pal apporte aussi une réflexion intéressante par rapport au film de Schaffner. Dans *Planet of the Apes*, le désert, anciennement un paradis terrestre, représente le lieu de la chute de l'homme, le

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.510.

<sup>195</sup> *Inaugural Addresses of the Presidents of the United States*

<<http://www.bartleby.com/124/pres56.html>>: consulté le 5 mai 2007.

<sup>196</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.3.

<sup>197</sup> George Pal, *op. cit.*

résultat de l'action humaine et de l'utilisation de la bombe nucléaire. Dans *The Time Machine*, c'est l'inverse; le paradis des Élois a été créé par la guerre nucléaire. En effet, lors de son voyage vers le futur, Georges assiste à trois guerres, soit celle de 1914, celle de 1939 et la troisième guerre mondiale en 1966, une guerre nucléaire qui aurait duré plus de 326 ans. À prime abord, cette dernière guerre ne semble pas avoir eu de conséquences néfastes, vue la transformation de la Terre en véritable jardin d'Éden : « Trees and vines, laden with fruits of strange shapes and colors. Nature tamed completely and more bountiful than ever before! At last I'd found a paradise. »<sup>198</sup> Mais ce nouveau paradis, créé par la science, a un prix à payer, une sorte de rituel menant au sacrifice humain. Rappelons-nous la séquence précédant la chasse à l'homme dans *Planet of the Apes* où Taylor découvre un groupement d'humains mangeant des fruits. Ce paradis n'est qu'un simulacre puisque l'homme y est chassé comme un animal. Le simulacre est semblable dans le film de Pal. Chaque fois que la sirène d'alerte est en marche, les Élois revivent ce que les premiers hommes ont vécu lors de la guerre nucléaire. Tels des zombis, ils perdent tout contact avec la réalité et se dirigent vers l'abri souterrain. Par ce rituel, ils réintègrent le temps primordial et revivent les récits fondateurs de leur société. Mais le dieu de la bombe ne s'apaise qu'avec le sacrifice humain. Ainsi, lorsqu'un bon nombre d'Élois ont pénétré les souterrains, la sirène d'alerte cesse, mettant fin au rituel et permettant aux Élois survivants de reprendre contact avec la réalité. Bien qu'elle n'existe plus, la bombe commande toujours aux Élois une façon d'être et de se comporter. À travers la création d'un paradis, la bombe a permis à l'homme de concrétiser son potentiel autodestructeur. Ce potentiel, loin d'avoir disparu dans le nouveau monde des Élois, continue d'opérer à travers le cannibalisme des Morlocks. Ainsi, l'homme mange l'homme : le double maléfique de Frankenstein est à son apogée.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*

## Bibliographie

### *Livres*

**AUMONT**, Yves, *Cinemas de Science-fiction*, Nantes, Édition Librairie l'Atalante, 1985.

**BERNARDI**, Sandro, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis (France), Presses universitaires de Vincennes, 1994.

**BOULLE**, Pierre. *La planète des singes*, édition René Julliard, 1963.

**CLARKE**, Arthur C., *2001 : A Space Odyssey*, New York, Roc Printing, 2000.

**CLARKE**, Arthur C., *2010 : Odyssey Two*, New York, A Del Rey Book, 1982.

**CLARKE**, Arthur C., *2061 : Odyssey Three*, New York, A Del Rey Book, 1987.

**CLARKE**, Arthur C., *3001 : The Final Odyssey*, New York, A Del Rey Book, 1997.

**COCKS**, Geoffrey, *The Wolf at the door: Stanley Kubrick, History & the Holocaust*, New-York, édition Peter Lang, 2004.

**CONRAD**, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Édition GF Flammarion, 1989.

**DELEUZE**, Gilles, *L'image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1985.

**DELEUZE**, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

**ELIADE**, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, édition Gallimard, collection folio/essais, 1957.

**ELIOT**, T.S, « Little Gidding », *Four Quartets*, New-York, Harcourt, Brace & Company Inc., 1971.

**FLAHAULT**, François, *La méchanceté*, Paris, Descartes e cie, 1998.

**GARCIA MAINAR**, Luis M., *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, Rochester, New York, Camden House, 1999, p.120 à 161.

**GREENE**, Eric, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1998.

**HÉSIODE**, *Théogonie : La naissance des dieux*, Paris, Éditions Rivages, 1993.

**HOMÈRE**, *Odysée*, Saint-Amand, édition de Philippe Brunet, Folio classique Gallimard, 1999.

**JACQUARD**, Albert, *La légende de la vie*, Paris, Édition Flammarion, 1992.

**JUFFÉ**, Michel, *Les figures du lien social-Le justicier, le sage et l'ogre*, Paris, PUF,

1995.

**KASPI**, André, *Les Américains 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

**LECH**, Michal Rawicki, « Mythe et cinéma », texte publié dans *L'homme et les mythes*, sous la direction de Jean-Pierre Hammel, Paris, Hatier, collection Héritages, 1994.

**LO BRUTTO**, Vincent. *Stanley Kubrick, A Biography*, New-York, Donald I. Fine Books, Penguin Books USA, 1997.

**MARIENSTRAS**, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Édition François Maspero, 1976.

**NELSON**, Thomas Allen, *Kubrick : Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

**RASMUSSEN**, Randy, *Stanley Kubrick : Seven Films Analyzed*, North Caroline and London, McFarland & Company, Jefferson, 2001.

**RENARD**, Jean-Bruno, *Les extraterrestres, une nouvelle croyance religieuse?*, Fides, éditions du Cerf, 1988.

**ROMANYSHYN**, Robert, *Technology as symptom and dream*, Londres, édition Routledge, 1989.

**ROSENBERG**, Harold, *Tradition of the New*, Chicago, Phoenix edition, The University of Chicago Press, 1982.

**SELLIER**, Philippe, *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris, Borduas, 1970.

**SHELLEY**, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Édition GF Flammarion, 1979.

**SIRONNEAU**, Jean-Pierre, *Le retour du mythe*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980.

**TELOTTE**, J P, *A Distant Technology : Science Fiction Film and the Machine Age*, Hanovre et Londres, Wesleyan University Press, 1999.

**VERNANT**, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, éditions La Découverte, 1988.

**WHEAT**, Leonard F. *Kubrick's 2001 : A Triple Allegory*, United States, Éditions Scarecrow Press, 2000.

*Article*

**ATKINSON**, Michael, « Son of Apes », *Film Comment*, sept-oct 1995, p.63-66.

**CHION**, Michel, « 2001 : l'Odysée de l'espace, la commutation », *Positif*, numéro 439, septembre 1997.

**HOCH**, David G., « Mythic Patterns in 2001 : A Space Odyssey », *Journal of Popular Culture*, vol. 4, no. 4, 1971.

**KIRSHNER**, Jonathan, « Subverting the Cold War in the 1960s : Dr. Strangelove, The Manchurian Candidate, and the Planet of the Apes », *Film and History*, vol.31, numéro 2 (2001), p.40-44.

**MATHER**, Philippe. « Cauchemar simien », *Cinébulles*, vol.19, numéro 4, automne 2001, p.50-52.

**McCULLOUGH**, John, « The Exile of Professionals : John Glenn, *Planet of the Apes* and *2001 : A Space Odyssey* », *Canadian Journal of Film Studies*, vol.10, numéro 2, pages 37-55.

**WALTER**, Renaud, « Entretien avec Stanley Kubrick », *Positif*, numéro 100-101, décembre 1968-Janvier 1969.

*Ouvrage collectif*

**AGEL**, Jerome, *The Making of Kubrick's 2001*, textes recueillis par Jerome Agel, New-York, The Agel Publishing Company, 1970.

**BONNEFOY**, Yves, dir., *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Édition Flammarion, 1999.

**BRUNEL**, Pierre, dir., *L'Héroïsme*, Paris, Édition Vuibert, 2000.

**CHIFFLOT**, et collab., *La Bible de Jérusalem*, Paris, Édition Desclée de Brouwer, 1975.

**KLEIST**, Jürgen (éditeur), *Mythology From Ancient to Post-Modern*, textes recueillis, New York, Butterfield, Plattsburgh Studies in the Humanities, Peter Lang edition, 1992.

**FRANK**, Robert (dir.), Valéry ZANGHELLINI (dir.) et collab., *Histoire 1<sup>re</sup> L,ES,S*, Paris, Éditions Belin, 1994.

**KOLKER**, ROBERT, *Stanley Kubrick's 2001 : A Space Odyssey. New Essays*, édité par Robert Kolker, New-York, Oxford University Press, 2006.

**MERLET**, Philippe, dir., *Le Petit Larousse illustré 2005*, Paris, édition Larousse, 2004.

**RUSSO**, Jo et Larry LANDSMAN et Edward GROSS, *Planet of the Apes Revisited*, New York, édition Thomas Dunne Books, 2001.

**SCHWAM**, Stephanie, *Making of 2001 : A Space Odyssey*, textes recueillis par Stephanie Schwam, New-York, Éditions The Modern Library, 2001.

**STOKES**, Melvyn et Reynold HUMPHRIES et Gilles MENEGALDO, *Cinéma et Mythes*, textes recueillis, Poitiers, édition La Licorne, 2002.

*Thèse*

**LEVY**, David, « Edwin S. Porter and the Origins of the American Narrative Film, 1894-1907 », thèse, département communications, Université McGill, 1983.

*Sites internet*

*Inaugural Addresses of the Presidents of the United States*

<<http://www.bartleby.com/124/pres56.html>> »: consulté le 5 mai 2007.

## Annexe I : Image de la plaque attachée au Pioneer, créée par la NASA

[illustration retirée / image withdrawn]

Source : « Pioneer plaque », (En ligne),  
<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Pioneer\\_plaque.svg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Pioneer_plaque.svg)>

Annexe II : peinture d'Alex Grey « Kissing », 1983

[illustration retirée / image withdrawn]

Source : « Alex Grey » sur Google, (En ligne),  
<<http://images.google.com/images?q=Alex+Grey&hl=fr&client=safari&rls=fr&um=1&sa=X&oi=images&ct=title>>

Annexe III : Exemples de lettres envoyées à Kubrick suite à la sortie de  
*2001 : A Space Odyssey*

- Dear Mr. Kubrick :  
I am three and one-half years old.  
You're right!  

[Name withheld on parents' request]  
Champlain, New-York
- I am enclosing my four ticket stubs. I would like my money returned, if for no other reason than as an apology for boring the life out of my family and myself for three hours. When will you learn what the public, that you are always screaming about, has known for years. You cannot cover up mediocrity with obscurity.  

Mrs. Patricia Attard

Denver  
P.S. The tickets were \$2.50 each.
- My pupils are still dilated, and my breathing sounds like your soundtrack. I don't know if this poor brain will survive another work of the magnitude of *2001*, but i twill die (perhaps more accurately « go nova ») happily if given the opportunity.[...]  

Robert Higgins  
Detroit
- I was relieved during the intermission to overhear numerous couples express their disgust at the picture and to hear it made no sense to others, either. Many people left during the intermission. I have always had a high regard for M-G-M and stayed to the bitter end. My faith in M-G-M has been totally destroyed.  

Mrs. Elsie M. Gutwald  
Lutherville, Maryland
- Aho don salad ad fonya dayesu a fau. Bah sood ads fauta basto nod yae. Dteed atod lonat aen aut solom dis, d sae Toody Loo.  

Sincerely,  
Dan  
[Daniel Kiamie  
Lawrence, Massachusetts]

P.S. If you think that this letter has *you* baffled, then you should see what *2001* did for me – it was truly a journey into the unknown!
- I must tell you it is the worst picture I have ever seen. I have been racking my brain all afternoon trying to figure out the point you were trying to make, an dit is beyond my understanding.[...] You wrote and directed a picture far above the understanding of us ordinary people, which makes it a waste of time. [...]  

Therese Kustra  
College Point, New York

Source : Agel, Jerome, *The Making of Kubrick's 2001*, New York, The Agel Publishing Company, 1970.