

# La Mise en Scène du Fantasme de Fustigation dans Kubrick's *2001: l' Odyssée de l' Espace.*<sup>1</sup>

Wim Matthys

Ce texte concerne une analyse du film *2001, l' Odyssée de l' Espace*, le huitième long métrage du cinéaste américain Stanley Kubrick, par référence à l'interprétation lacanienne de l'article "Un Enfant est Battu", publié par Freud en 1919.

## 1. Introduction

Le premier chapitre du film représente une étape cruciale concernant la constitution subjective de l'être humain. Dans ce chapitre, qui est intitulé "L'Aube de l'humanité", un anthropoïde découvre que l'os d'un animal mort peut lui servir d'outil, d'arme. Ensuite, il utilise l'os pour battre un anthropoïde avec qui il est en concurrence à mort. On remarque que la découverte de l'anthropoïde est accompagnée par *Also Sprach Zarathustra*, la composition musicale de Richard Strauss (Geduld, 2008). Ainsi le film évoque une association avec l'ouvrage de Nietzsche du même titre.

Dans une première interprétation de cette référence, nous renvoyons à la manière dont l'évolution de l'humanité est représentée dans le film, ce qui est comparée souvent à la progression Nietzscheenne du singe à l'homme et puis de l'homme au surhomme (Ciment, 2001). Dans une interview de 1968 avec Eric Nordern, Stanley Kubrick a dédoublé la deuxième étape de cette progression dans un premier stade qui implique l'évolution des êtres humains aux entités machinales immortelles et dans un deuxième stade dans lequel ces machines immortelles se transforment en entités non organiques "d'un esprit pur" (Nordern, 1968: 49 : notre traduction). Une référence à la première de ces deux étapes est évoquée dans le film par la mise en scène d'une quasi égalité de l'homme et de la machine : un ordinateur y est représenté comme une entité consciente ayant des émotions humaines, tandis que les êtres humains qui l'entourent sont représentés "[...] comme des machines froides" (Cocks, 2004:

---

<sup>1</sup> Ce texte concerne une traduction de l'article "2001: A *Space Odyssey* and the Anticipatory Function of the Symbolic Order in the Staging of the Beating Fantasy" du même auteur, à apparaître dans CASYS : International Journal of Computing Anticipatory Systems, 2012, ISSN 1373-5411. L'auteur est membre du Département de Psychanalyse de l'Université de Gand dans le cadre d'une recherche sur la mise en scène du fantasme dans la cinématographie de Kubrick.

120; notre traduction). La deuxième de ces étapes est représentée dans le film par la renaissance d'un personnage humain/machinal sous la forme d'un fœtus astral à la fin du film (Gelmis, 1969).

D'un autre point de vue, Jerold Abrams indique que la découverte par l'anthropoïde qu'un os peut être utilisé comme un outil / une arme, implique que dans l'univers Kubrickien “[...] l'évolution de la connaissance, de la technologie, et par conséquent de l'espèce humaine sont inextricablement liées à la violence” (Abrams, 2007: 248 ; ma traduction). Cette constatation est confirmée dans une interview que le cinéaste a donné en 1968 au New York Times, dans laquelle il affirme que c'est “un fait observable que toutes les réalisations technologiques de l'homme sont issues de sa découverte de l'outil/ de l'arme” (Lobrutto, 1997: 289 ; notre traduction). Cette vision du monde accentue la dimension violente de la “volonté de puissance”, qui est décrite par Nietzsche comme le motif central du développement de la vie terrestre (Nietzsche, 1885: 113-116 ; notre traduction). Dans cet essai nous offrons une nouvelle perspective sur la séquence d'ouverture du film de Kubrick, premièrement en l'interprétant comme une mise en scène du fantasme de fustigation décrit par Freud. Ensuite nous abordons l'interprétation lacanienne de la succession des trois étapes du fantasme comme une tentative de représenter ce qui n'est pas représentable : la castration Symbolique. Troisièmement, cette interprétation lacanienne du texte de Freud nous amène à une élucidation de la façon particulière dont Kubrick a représenté le fantasme de fustigation dans *2001 : L'Odyssée de l'Espace*. Pour conclure nous interpréterons la scène d'ouverture du film en termes de la manifestation du regard comme instance de l'objet petit a.

## **2. Kubrick avec Freud**

Dans son article de 1919 Freud décrit un phénomène spécifique qu'il a rencontré à plusieurs reprises dans la clinique de la névrose hystérique et obsessionnelle. L'article concerne la révélation, accompagnée de honte, que lui ont faite plusieurs de ses patients qui disent tirer une satisfaction onanistique du fantasme qu'un enfant soit battu (Freud, 1919). Ensuite, par une questionnement rigoureuse de ses patients, Freud a reconstruit le développement du fantasme à travers des stades successifs, avec un début dans la petite enfance. Dans le cas des patients féminins, Freud a découvert trois stades, qui correspondent aux trois formules du fantasme : “Le père bat l'enfant (haï par moi)”, “Je suis battue par le père” et “Un enfant est battu (par un représentant du père)” (Freud, 1919: 184-185 ; notre traduction). Dans le cas des patients masculins, Freud a découvert deux stades successifs : “Je suis battu par le père ” et

“Je suis battu par la mère”, qui correspondent respectivement au deuxième et troisième stade des cas féminins (Freud, 1919: 198; notre traduction). Au travers de ces stades successifs, les identités de l’agresseur et de la victime varient. En outre, Freud a constaté que, une fois que ses patients féminins avaient atteints le troisième stade du fantasme, l’acte de battre se révélerait remplaçable par des “punitions et humiliations d’une autre nature” (Freud, 1919: 186 ; notre traduction). Dans l’intention d’intégrer ces modes de variations, nous proposons une formule qui recouvre le contenu essentiel des différents stades du fantasme: “a envahit b”. Les variables ‘a’ et ‘b’ de la formule désignent respectivement les positions de l’agresseur et de la victime de l’acte de punition.

Selon notre thèse, le premier et le troisième chapitre du film *2001, l’Odyssée de l’Espace* à plusieurs reprises reflètent le contenu de cette formule. Au début du premier chapitre nous rencontrons un clan d’anthropoïdes, qui sont présentés comme des herbivores, vivant ensemble avec les tapirs qui les entourent. Pourtant, ils s’avèrent une proie vulnérable pour les prédateurs de leur environnement, vu que le film montre le meurtre d’un des membres du clan par un léopard. Dans cette séquence nous retrouvons une première illustration de la formule du fantasme de fustigation : le ‘personnage’ du léopard y assume la position de l’agresseur : ‘a’, pendant que l’anthropoïde se trouve en position ‘b’, celle de la victime. Dans une deuxième illustration de la mise en scène du fantasme, le clan d’anthropoïdes est chassé d’un point d’eau par un clan d’anthropoïdes ennemis, d’où on peut en conclure qu’ils risquent de mourir de soif. Pourtant, un contrepoint est marqué lorsqu’un des membres du clan découvre que l’os d’un animal mort lui peut servir d’outil / d’arme (Duncan, 2008). A ce moment-là se déroule une inversion des positions active et passive du fantasme: les membres du clan se déplacent vers la position de l’agresseur. Ceci est illustré premièrement par la transformation des membres du clan en carnivores, ayant découvert que les tapirs peuvent être tués pour servir de nourriture. Deuxièmement ils regagnent la mare quand un des membres du clan utilise l’os d’un animal mort pour tuer un membre de la tribu concurrente. Dans le troisième chapitre du film, intitulé “La Mission Jupiter”, les membres de l’équipage d’un vaisseau spatial entrent en conflit avec leur ordinateur de bord, qui est représenté comme ayant des caractéristiques humaines. En premier lieu, un des membres de l’équipage est éliminé par l’ordinateur, qui essaie également de tuer l’autre astronaute. Ensuite, comme dans le premier chapitre, se déroule une inversion des positions active et passive, quand ce deuxième membre de l’équipage se venge en déconnectant l’ordinateur.

### 3. Lacan avec Freud

Dans son quatrième (1956-57) et cinquième (1957-58) séminaire, Lacan présente une interprétation de l'article "Un Enfant est Battu" de Freud. Dans sa lecture, Lacan met l'accent sur la référence faite par Freud au rapport entre les étapes du fantasme de fustigation d'une part et les stades du complexe d'Oedipe d'autre part (Freud, 1919; Lacan: 1957-58). En guise de complément à la théorie de Freud, Lacan interprète la succession des trois étapes du cas féminin comme un changement dans la position du sujet dans l'ordre de Symbolique (Miller, 1982-83). Lacan indique que le premier stade du fantasme montre déjà une évocation de la situation œdipienne (Lacan, 1956-57). Bien que la mère ne soit pas représentée dans le fantasme, elle est remplacée dans le triangle œdipien par un petit frère ou une petite sœur, avec qui l'enfant qui produit le fantasme se trouve en rivalité concernant l'amour du père. Dans ce stade l'acte de battre est interprété comme l'élimination radicale de l'enfant haï dans sa condition d'être désirant (Lacan, 1957-58). En termes freudiens, il s'agit d'une preuve que le père aime seulement l'enfant qui produit le fantasme. Dans le deuxième stade, qui est essentiellement une construction de l'analyse, l'acte de battre a acquis une signification contraire; maintenant l'acte de battre, en soi, sert de preuve de l'amour et une connotation érotique lui est associée (Freud, 1919). Ce deuxième stade implique une régression vers un mode de fonctionnement dual (Lacan, 1956-57), car ce n'est ni l'enfant qui produit le fantasme ni l'enfant rivalisant qui est battu. En même temps ce deuxième stade implique une régression de la représentation génitale de l'amour du père à une représentation de cet amour en termes masochiste et anal. Néanmoins ce stade concerne l'étape œdipienne cruciale, dans sa fonction d'anticipation au troisième stade, qui est le stade conclusif du fantasme (Lacan, 1957-58). Dans ce troisième stade, qui est post-œdipien, le sujet du fantasme montre qu'il a accepté la castration Symbolique, ou en termes lacaniens, s'est soumis à la "loi de la schlague" (Lacan: 1957-58: 243). Comme Lacan indique, le scénario du fantasme à ce moment-là a pris une forme désubjectivée (Lacan, 1956-57), ce qui correspond à l'observation de Freud où il remarque que dans troisième stade, la punition est infligée à une quantité nombreuse d'enfants anonymes (Freud, 1919). En plus, le personnage concret du père y est transformé dans son 'au-delà' abstrait: "le Nom du Père" (Lacan, 1957-58). A ce point il faut que nous retournions à l'observation de Freud que dans le cas de ces patients masculins, il n'a retrouvé que deux stades dans le développement du fantasme. Dans l'interprétation de Freud le

deuxième et dernier stade de ces cas masculins, “Je suis battu par la mère”, est équivalent au troisième stade des cas féminins (Freud, 1919: 198 ; ma trad.). Toutefois, la formule du deuxième stade des cas masculins, ne présente pas ce caractère désobjectivée qu’on retrouve dans la formule “Un enfant est battu”, qui s’accorde avec le troisième et dernier stade de ces cas féminins. Ainsi, nous sommes enclins à interpréter le deuxième stade des cas masculins comme l’équivalent du *deuxième* stade (,et pas du troisième stade), des cas féminins. Cette constatation implique que les patients masculins de Freud n’avaient pas atteint le stade final ou post-œdipien, ce qui est reflété dans la dernière version de la formule du fantasme de ces cas masculins, une formule qui indique que leur fonctionnement ne dépassait pas l’identification avec le phallus imaginaire de la mère. Cette hypothèse est appuyée par l’observation de Freud que ces patients masculins présentaient une perturbation plus grave de leur vie sexuelle, alors qu’il les a décrits comme “des vraies masochistes dans le sens de la perversion sexuelle” (Freud, 1919: 196 : notre traduction). Ainsi, dans notre interprétation la différence dans le développement œdipien marquée par Freud ne correspond pas à une différence en termes de sexes biologiques ou de ‘gender’, la conceptualisation socioculturelle des positions sexuelles. Dans notre hypothèse cette différence dans le développement œdipien des cas concrets de la recherche de Freud doit être interprétée en termes d’un diagnostic différentiel entre les structures de la névrose et de la perversion.

Par conséquent, une interprétation lacanienne du texte de Freud sert premièrement à accorder les stades œdipiens du développement du fantasme avec un développement du sujet dans sa position vis-à-vis la castration Symbolique. Deuxièmement, et comme J.A. Miller (1982-83) a indiqué, le texte montre comment l’ordre du Symbolique préexiste à la construction du fantasme. Dans son texte, Freud a déjà indiqué que ses patients féminins n’avaient aucun souvenir du deuxième stade, alors que la formule correspondante du fantasme est essentiellement une construction de l’analyse (Freud, 1919). Avec Miller (1982-83), nous ajoutons que toutes les versions de la formule du fantasme de la fustigation décrites par Freud sont des constructions signifiantes qui impliquent que le sujet se sert des moyens d’ordre Symbolique. Cette constatation nous mène à une interprétation lacanienne du film de Kubrick.

#### **4. Kubrick avec Lacan**

Retournant au premier chapitre du film, nous remarquons que le cinéaste a ajouté un élément particulier dans sa mise en scène du fantasme de fustigation. En effet, la découverte de

l'anthropoïde que l'os d'un animal mort peut lui servir d'outil / d'arme, est précédée de la mise en scène d'un objet étranger, qui prend la forme d'une sculpture verticale. Cet objet, appelé "le monolithe" par Kubrick (Gelmis, 2001: 93 : notre traduction), resurgit quatre fois dans le film, marquant des transitions cruciales dans l'évolution de l'espèce humaine (Stackhouse, 2008). L'objet en question émerge déjà dans *La Sentinelle* (1951), la nouvelle de Arthur C. Clarke qui a servi de base au scénario du film. Pourtant, dans cette nouvelle, l'objet prend une autre forme: celle d'une pyramide brillante (Clarke, 1951). Pendant l'écriture du scénario du film Stanley Kubrick a exploré une variété de formes géométriques qui puissent correspondre à l'objet auquel il pensait. Successivement il a considéré la forme d'un cube transparent, d'une pyramide comme dans la nouvelle, et la forme d'un frustum, mais finalement le cinéaste a choisi d'utiliser la forme du parallélépipède rectangle (Lobrutto, 1997). Dans notre interprétation, la mise en scène de cette forme géométrique spécifique marque la signature du cinéaste dans le film. Nous faisons allusion à la ressemblance au niveau du signifiant entre l'objet en question et le nom de famille du cinéaste, une version du 'Nom-du-Père' dans son sens le plus littéral. En effet, quand on dédouble le signifiant 'Kubrick' les signifiants 'Cube' et 'Brick' tous les deux indiquent une forme de l'ensemble des parallélépipèdes rectangles.

En plus, la mise en scène de la forme du parallélépipède rectangle évoque clairement l'idée de la forme phallique. La forme du phallus réapparaît après dans la représentation du fantasme de fustigation par l'utilisation de l'os d'un animal, également une forme phallique, comme arme. Nous rappelons la proximité au niveau de l'acoustique et de l'orthographe entre les mots 'bone' et 'boner' en anglais, ce qui s'accorde avec l'interprétation classique que le fantasme de fustigation concerne une représentation de la scène originare. En d'autres termes, le fantasme implique une réponse Symbolico-Imaginaire à la question concernant la genèse sexuelle du sujet.

La mise en scène de l'os comme élément phallique correspond aussi à une addition que Lacan a faite au texte de Freud. Nous référons à l'ajout de l'élément du 'fouet', ou de l'instrument de la punition, dans la description lacanienne du fantasme de fustigation (Lacan, 1957-58). Comme Lacan a remarqué, la mise en scène du fouet est corrélatif à l'apparition du signifiant phallique (Lacan, 1957-58). Plus tard, dans son séminaire sur l'angoisse, Lacan (1962-63) indique que, chaque fois que le phallus est invoqué, il est porté à la scène comme un instrument de pouvoir, finalement comme un signe de l'omnipotence. Consécutivement, la mise en scène du symbole phallique dans le film correspond à la référence à la "volonté de pouvoir" de Nietzsche comme le motif central de l'évolution humaine. Ceci est souligné par

l'utilisation de la technique cinématographique du jump-cut dans *l'Odyssée de l'Espace*, impliquant une association visuelle de l'os de l'animal mort avec un autre objet d'une forme phallique, un vaisseau spatial qui flotte dans l'espace trois millions d'années plus tard dans l'évolution de l'espèce humaine. Dans la version du scénario du film, qui date de décembre 1965, cet objet est indiqué comme étant une bombe atomique (Kubrick & Clarke, 1965), l'instrument du pouvoir autour duquel se déroule le scénario du film précédent de Kubrick, *Dr. Folamour* (1964). Dans son séminaire sur l'angoisse, Lacan (1962-63) remarque que le phallus comme référence à l'omnipotence est typiquement invoqué au moment où le phallus est attendu, mais qu'il est en défaut. Ainsi, la fonction essentielle du phallus est de couvrir le manque dans l'ordre du Symbolique, le noyau d'impotence qui marque l'être humain. De cette manière, la mise en scène du phallus dans *2001 : l'Odyssée de l'Espace* n'est qu'un voile masquant ce manque structurel. En effet, la mise en scène du monolithe dans le premier chapitre est accompagnée de la musique de Ligeti's *Requiem* (Geduld, 2008), qui marque la futilité de l'être humain. Un thème sur lequel Kubrick a donné son commentaire dans une interview avec Eric Nordern de 1968 : "L'homme est la seule créature qui soit consciente de sa condition mortelle et qui en même temps est incapable d'accepter cette conscience et toutes ses implications" (Nordern 1968: 69 ; notre traduction). Comme Miller (1982-83) l'indique, l'être humain entre dans l'ordre du Symbolique comme néant, comme ce qui fait un fading par rapport à la progression métonymique de la chaîne signifiante. L'ordre du Symbolique anticipe alors à deux occasions la représentation du fantasme de la fustigation par Kubrick : par la mise en scène du signifiant du Nom-de-son-Père et par la représentation du phallus comme signifiant d'un manque structurel.

## **5. Pour Conclure : Le regard**

Dans son séminaire sur les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Lacan utilise le concept du regard, ou la modalité selon laquelle l'objet a se manifeste dans le champ du visible.

Reprenons donc une dernière fois l'interprétation de la mise en scène de la forme du monolithe dressé dans le film de Kubrick. Selon notre approche lacanienne, la mise en scène de cette forme abstraite est une référence explicite à l'implication du spectateur du film dans l'expérience cinématographique. Au premier abord, la mise en scène de la forme du monolithe, concerne une référence explicite à la géométrie de l'espace, et ainsi au

fonctionnement d'un tiers-point de perspective en partant duquel on peut reconstruire une forme tridimensionnelle en partant de sa représentation sur une surface bidimensionnelle. Comme Lacan remarque dans son onzième séminaire, ce tiers-point du spectateur idéal est en liaison étroite avec le fonctionnement du sujet du cogito cartésien. Il ajoute qu'une manière d'indiquer le fonctionnement du sujet de l'inconscient par rapport à la vision humaine est de marquer les limites du modèle géométrique dans l'approche de ce thème.

Dans son interprétation de la peinture 'Les Ambassadeurs' de Holbein le Jeune, Lacan (1964) remarque que l'objet du regard y peut être repéré au point où la perspective de la géométrie euclidienne se croise avec la perspective anamorphosique. Par analogie, l'apparence du monolithe dans le premier chapitre du film de Kubrick nous confronte avec une incompatibilité de deux systèmes Symbolico-Imaginaires dans la création de son univers cinématographique. Le premier système fait référence à l'univers perdu du pré-Symbolique, nous offrant des images du paysage rustique et préhistorique habité par nos ancêtres anthropoïdes. Le deuxième système concerne la mise en scène du parallélépipède rectangle comme référence au monde des formes abstraites de l'ordre de la géométrie tridimensionnelle, un monde qui explicitement est un produit de l'ordre du Symbolique. Alors, dans notre interprétation de ce chapitre du film, le regard s'y manifeste au point où ces deux systèmes incompatibles sont confrontés dans la même image. L'apparition de la forme phallique fonctionne comme une tache dans la totalité de l'image, comme ce qui simultanément se réfère à et voile le manque structurel corrélatif à la naissance du sujet du signifiant. Finalement, en marquant explicitement ce manque structurel, le film rappelle aussi la manière dont les spectateurs sont impliqués comme sujets du désir dans l'expérience cinématographique.

## Références

- Abrams, J. (2007). Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in *2001: A Space Odyssey*.  
In: Abrams, J. (Ed.). *The Philosophy of Stanley Kubrick*. Kentucky: University Press.  
pp. 247-266.
- Baxter, J. (1997). *Stanley Kubrick, A Biography*. London: Harper Collins.
- Ciment, M. (2001). *Kubrick: The Definitive Edition*. New York: Faber and Faber.
- Clarke, A. (1968). *2001: A Space Odyssey*. New York: New American Library.
- Clarke, A. (2002 [1951]). *The Sentinel*. In: *The Collected Stories of Arthur C. Clarke*. New York: Orb Books. pp. 301-309.



- Cocks, G. (2004). *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History & the Holocaust*. New York: Peter Lang.
- Duncan, P. (2008). *Stanley Kubrick, Visual Poet 1928-1999*. Köln: Tasschen.
- Fink, B. (1997). *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press.
- Freud, S. (1955 [1919]). "A Child is Being Beaten: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XVII. Toronto: The Hogarth Press Limited. pp. 179-204.
- Geduld, C. (2008). *Outline of 2001 A Space Odyssey*. In: Castle, Alison. (Ed.). *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Tasschen. pp. 368-370.
- Gelmis, J. (2001 [1970]) *The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick*. In: Phillips, Gene D. (ed.). *Stanley Kubrick Interviews*. Mississippi: University Press. pp. 80-104.
- Lacan, J. (1994[1956-1957]) "On bat un Enfant et La Jeune Homosexuelle". In : *Le Séminaire, Livre IV. La Relation d'Objet*. Paris : Du Seuil. pp. 111-131.
- Lacan, J. (1998 [1957-1958]) "Le Fantôme au-delà du Principe du Plaisir". In : *Le Séminaire, Livre V. Les Formations de l'Inconscient*. Du Seuil. pp. 233-250.
- Lacan, J. (1958-59). *Le Séminaire VI. Le Désir et Son Interprétation. Leçon 7 de 7 janvier, 1959*.
- Lacan, J. (2004 [1962-63]). *Le Séminaire, Livre X. L'Angoisse*. Paris: Du Seuil.
- Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris : Du Seuil.
- Lobrutto, V. (1997). *Stanley Kubrick, a Biography*. New York: Donald I. Fine Books.
- Lobrutto, V. (2008). *Chronology*. In: *The Stanley Kubrick Archives*. In: Castle, Alison. (Ed.). Köln: Taschen. pp. 532-539.
- Miller, J-A. (1982-83). *Du Symptôme au Fantôme et Retour. Leçon 7 du 15 décembre, 1982*.
- Nietzsche, F. (1978 [1885]). *On Self-Overcoming*. In: *Thus Spoke Zarathustra. A Book for None and All*. New York: Penguin. pp. 113-116.
- Nordern, E. (2001 [1968]). *Playboy Interview: Stanley Kubrick*. In: Phillips, G. (ed.) *Stanley Kubrick Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi. pp. 47-74.
- Phillips, G. D. & Hill, R. (2002). *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. New York: Checkmark Books.
- Stackhouse, M. (2008). *Interpretations of 2001, A Space Odyssey*. In: Castle, Alison. (Ed.) *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Tasschen pp. 392-393.