



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisateur</b> Denis Villeneuve, un réalisateur canadien à Hollywood	2
<b>Genèse</b> Une nouvelle métaphysique	4
<b>Affiches</b> Différentes orientations	5
<b>Découpage narratif</b>	6
<b>Acteurs et personnages</b> Un duo complémentaire	7
<b>Genre</b> Science-fiction introspective	8
<b>Récit et montage</b> Voyage dans le temps	10
<b>Espaces</b> Dichotomies	12
<b>Image</b> L'art de l'épure	13
<b>Séquence</b> Premier échange	14
<b>Figure</b> Au seuil de l'altérité	16
<b>Motif</b> Le monde sensible	18
<b>Échos</b> Face à l'infiniment grand	20

#### ● Rédactrice du dossier

Anaïs Lasvigne, administratrice du webzine *Courte Focale*, est également rédactrice de documents pédagogiques pour des pôles d'éducation aux images. Elle a enseigné la culture audiovisuelle et artistique en BTS ainsi qu'au lycée, en option cinéma.

#### ● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

# Fiche technique

## ● Synopsis

Louise Banks, enseignante chercheuse en linguistique, voit l'un de ses cours interrompu par un événement hors normes. Douze vaisseaux d'origine extraterrestre se sont posés aux quatre coins du globe; les spéculations vont bon train quant à la raison de leur venue. Les États-Unis veulent éviter d'entrer dans une logique belliqueuse, mais la pression médiatique est forte, et la Chine impose son rythme. Louise, en sa qualité de linguiste, et Ian Donnelly, physicien, sont missionnés pour décrypter les intentions des extraterrestres. Ils rencontrent deux d'entre eux, qu'ils baptisent Abbott et Costello, et parviennent à communiquer avec eux grâce aux méthodes de Louise. Plus elle interagit avec ces heptapodes, plus son esprit se trouble; des visions lui apparaissent qui font d'elle la mère d'une petite fille et surgir des bribes d'une vie familiale composée de moments joyeux et dramatiques – la fillette mourra d'une maladie incurable.

La situation géopolitique se complexifie: mue par la peur, la population devient violente. Les chercheurs progressent: Ian comprend que les logogrammes des heptapodes concernent la théorie du temps. Louise tente de déchiffrer un message confus. Son sens peut désigner le don par les extraterrestres d'un outil de compréhension ou signifier une menace en pointant l'usage d'une arme. Malgré la panique qui monte, Louise reste prudente, car elle connaît l'ambivalence du langage. Un attentat frappe le vaisseau. Alors que l'évacuation de la base est lancée, la linguiste rejoint l'extraterrestre qui a survécu. Celui-ci lui fait comprendre qu'ils sont venus livrer à l'humanité les moyens de lire l'avenir, pour assurer son salut. Capable désormais de décoder instantanément leur langage et dotée de prescience, Louise parvient à convaincre le général Shang, chef de l'armée chinoise, d'annuler l'opération militaire qu'il préparait et d'apaiser la situation géopolitique. Elle comprend que les visions qui l'ont traversée appartiennent au futur. La connaissance de sa vie à venir – son histoire d'amour avec Ian, la naissance puis la mort de leur fille touchée par la maladie – ne l'empêche pas de vouloir cet enfant.



Affiche américaine, 2016 © Paramount Pictures

## ● Générique

### PREMIER CONTACT (ARRIVAL)

États-Unis | 2016 | 1h56

#### Réalisation

Denis Villeneuve

#### Scénario

Eric Heisserer, d'après la nouvelle *L'Histoire de ta vie* de Ted Chiang (1998)

#### Musique

Jóhann Jóhannsson

#### Image

Bradford Young

#### Montage

Joe Walker

#### Production

FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, Lava Bear Films

#### Distribution

Park Circus

#### Format

2,35:1, couleur

#### Sortie

11 novembre 2016 (États-Unis)

7 décembre 2016 (France)

#### Interprétation

Amy Adams

*Louise Banks*

Jeremy Renner

*Ian Donnelly*

Forrest Whitaker

*Colonel Weber*

Mark O'Brien

*Capitaine Marks*

Michael Stuhlbarg

*Agent Halpern de la CIA*

Tzi Ma

*Général Shang*

Frank Schorpion

*Docteur Kettler*

# Réalisateur

## Denis Villeneuve, un réalisateur canadien à Hollywood

Identifiable à son style marqué par la grandeur et l'épure, le cinéaste québécois Denis Villeneuve a depuis dix ans le vent en poupe à Hollywood, où il s'est vu confier de grandes sagas telles que *Blade Runner 2049* ou *Dune*.

### ● Les grands espaces

Né en 1967 dans une petite bourgade québécoise, Denis Villeneuve étudie les sciences naturelles avant de se consacrer à des études cinématographiques à l'université de Montréal. Son cadre de vie n'est pas sans influence sur sa carrière artistique; en grandissant à Bécancour, sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent, il est confronté à l'immensité du territoire américain. Au gré de ses balades, il admire les ciels mélodramatiques propres aux grandes plaines américaines. Dans sa région natale, il apprend à contempler l'horizon, ce qui lui permettra de développer une certaine sensibilité pour les paysages désertiques – en attestent son goût pour *La Planète des singes* (réalisé en 1968 par Franklin Schaffner) et *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962), marqués par cet imaginaire du désert. En témoigneront par la suite certains de ses films comme *Incendies* (2010), ainsi que *Sicario* (2015), *Blade Runner 2049* (2017) et bien évidemment *Dune: Première partie* (2021), où les grands espaces se présentent comme le lieu d'une confrontation spectaculaire entre l'être humain et une nature imposante par laquelle celui-ci cherche à retranscrire «*le poids de l'infini qui force à l'introspection*»<sup>1</sup>.

En 1990, à 23 ans, Villeneuve gagne La Course Europe-Asie, un concours télévisé dont les participants parcourent seuls différentes régions du monde en réalisant des petits films de quatre minutes sur leurs aventures. Ses premiers pas derrière la caméra, marqués par la découverte de nouveaux territoires, annonce l'ampleur de son cinéma, que ce soit en termes de renommée que d'enjeux esthétiques, moraux et narratifs. Dans les décennies suivantes, le cinéma de Villeneuve se fera en effet l'écho des soubresauts du monde. «*La planète était un formidable plateau de tournage d'où pouvaient jaillir des tas d'histoires liées à d'autres cultures. J'ai vraiment forgé mon identité de cinéaste à travers cette expérience, où j'étais seul, avec une caméra. Je flirtais déjà avec la fiction, même s'il s'agissait de documentaires*», raconte le cinéaste<sup>2</sup>.

Quelques années plus tard, son premier long métrage *Un 32 août sur terre* (1998) lui vaut un intérêt international. Avec cette comédie dramatique, il fait la tournée des festivals, de Cannes à Toronto, et est même nommé aux Oscars dans la catégorie du Meilleur film en langue étrangère. Ses films suivants, *Maelström* (2000), dans le même registre, et son drame *Polytechnique* (2009) se voient à leur tour salués par la profession.

Denis Villeneuve sur le tournage de *Premier Contact*, 2016 © Pank Circus



«*Quand j'ai accepté de faire *Prisoners* [...], je craignais d'être écrasé, de perdre mon identité comme cinéaste dans ce système [hollywoodien]. Mais le contraire s'est produit*»

Denis Villeneuve

### ● Au-delà des genres : naissance d'un style

Il est difficile de trouver un point d'union narratif aux premiers films du cinéaste. *Maelström* surprend par son postulat farfelu – l'histoire étant narrée par un poisson qui agonise. Au contraire, *Polytechnique* se veut sobre et poignant pour rendre hommage aux victimes de l'attentat de l'École polytechnique de Montréal<sup>3</sup>.

Dernier film québécois tourné par Villeneuve avant qu'Hollywood lui ouvre ses portes, *Incendies* (2010) est une adaptation de la pièce de théâtre éponyme signée Wajdi Mouawad. Fresque familiale portée par un personnage de mère intense, le film tend vers la tragédie antique tout en s'inscrivant dans des enjeux géopolitiques très contemporains. Sa séquence inaugurale (la prise d'un orphelinat par des hommes armés) se fait *in medias res*, nous immergeant dans le quotidien d'un pays en guerre. Avec un réalisme cru, le cinéaste choisit d'ouvrir son film par une tranche de vie d'un enfant soldat, ce qui donne à la scène des airs de documentaire. Si les toponymes dans le film sont inventés, on devine une référence à la guerre civile libanaise. Tournant dans la filmographie de Villeneuve, *Incendies* révèle l'éclosion d'une mise en scène affirmée et identifiable, marquée

*Incendies* (2010) © Happiness Distribution



1 Entretien vidéo avec Denis Villeneuve, chaîne YouTube «Le Fossoyeur de Films», 15 septembre 2021:

<https://youtu.be/HTmtkhh0AnU>

2 Jacques Morice, «Le réalisateur québécois Denis Villeneuve rétablit le contact», *Télérama*, 2 décembre 2016:

<https://www.telerama.fr/cinema/le-realisateur-quebecois-denis-villeneuve-retablit-le-contact,150900.php>

3 Cette tuerie a eu lieu le 6 décembre 1989.

par une stylisation de l'espace, entre grandeur et épure, et traversée par le souffle puissant d'une violence originelle à laquelle le sort de l'humanité semble suspendu.

Empreintes de cette gravité, ses œuvres suivantes dépassent presque systématiquement le genre qui leur est assigné de prime abord. Film de science-fiction, *Blade Runner 2049*, suite du film de Ridley Scott (1982), se lit comme une parabole. De son côté, *Enemy* (2013) paraît inclassable: thriller fantastique, il explore les arcanes de la folie. Plus récemment, le cas de *Dune* confirme l'hybridation des genres. Dans son adaptation du roman de science-fiction éponyme écrit par Frank Herbert (1965), Villeneuve fait siennes les considérations géopolitiques de l'auteur et s'interroge sur les conséquences liées au manque d'une ressource naturelle.

### ● Secrets, malédictions, introspections

D'autres obsessions participent de la construction d'une œuvre cohérente esthétiquement et thématiquement, même après l'arrivée du cinéaste à Hollywood en 2013. Marquée par des constructions narratives complexes et singulières, son œuvre est hantée par le poids du secret, porteur de malédictions familiales. Des révélations importantes bouleversent l'existence des personnages d'*Incendies*, de *Dune* et de *Blade Runner 2049*. En découvrant les mensonges qui émaillent leur existence, ils se livrent à de bouleversantes introspections. De manière un peu similaire, l'héroïne de *Sicario* remet en question ses valeurs. Quand elle découvre comment la CIA lutte contre les cartels de la drogue, elle n'a pas d'autre choix que de s'adapter.

Corollaire d'une interrogation sur le mal, la question de la morale innerve les récits que le cinéaste met en scène. En atteste son premier film hollywoodien, *Prisoners* (2013), un violent thriller qui s'inscrit dans l'héritage de *Seven* de David Fincher (1995) et *Mystic River* de Clint Eastwood (2003). Le film raconte l'enlèvement de deux fillettes dans une banlieue résidentielle américaine. Comme à son habitude, Villeneuve nous fait épouser le point de vue des parents affolés et choisit de nous laisser longtemps face à l'énigme de ces disparitions. Hugh Jackman y interprète un père de famille prêt à tout pour retrouver sa fille, tandis que Jake Gyllenhaal endosse le rôle de l'enquêteur. Le film nous interroge sur nos propres limites morales, puisque les personnages principaux mettront en avant l'insuffisance du dispositif judiciaire légal et chercheront d'autres moyens pour sauver la fillette.

### ● Un auteur au service des studios

À la virtuosité narrative de Villeneuve s'ajoute un autre invariant de son cinéma: son goût pour les stases contemplatives par lesquelles s'exprime son sens du cadre. Cette caractéristique lui vaut de voir ses œuvres considérées par certains comme des anti-blockbusters, preuve qu'il a su imposer une empreinte bien à lui dans le paysage des grosses productions

*Dune* (2021) © Warner Bros. Entertainment France



*Blade Runner 2049* (2017) © Park Circus



*Prisoners* (2013) © SND



hollywoodiennes. *Blade Runner 2049* et *Dune* réunissent pourtant tous les ingrédients propres à cette catégorie de «gros calibres».

Dans *Dune*, le réalisateur cherche à rendre l'univers du livre accessible au grand public. Attaché à la profondeur du roman, il voit comme un défi narratif d'en produire une synthèse cinématographique attrayante, mais qui respecte sa source. Villeneuve, au même titre qu'un cinéaste comme Christopher Nolan, fait donc le pari de trouver le point d'équilibre entre velléités artistiques et satisfaction des producteurs. Si le blockbuster répond à un cahier des charges précis – parler au plus grand nombre, être accessible à des générations différentes, et plus trivialement faire exploser le box-office –, il peut parfois se conjuguer à une vision d'auteur.

Cependant, *Premier Contact* est un cas singulier. Si le projet fut à l'initiative des producteurs, il avait pour vocation de se démarquer des autres films de science-fiction et d'affirmer la singularité du studio 21 Laps Entertainment. Par conséquent, toute latitude fut donnée au réalisateur en termes créatifs. Non seulement il fut choisi pour sa personnalité d'auteur, mais en plus on ne lui demanda pas de se conformer à un canevas préétabli et on lui permit même de prendre le contre-pied des films de science-fiction [Genre].



## Genèse

### Une nouvelle métaphysique

*Premier Contact* est l'adaptation d'une nouvelle de l'écrivain américain Ted Chiang. Par son format, son thème et son caractère métaphysique, le récit ne paraissait pourtant pas idoine à l'adaptation cinématographique.

#### ● Une idée du scénariste Eric Heisserer

C'est Eric Heisserer, le scénariste du film, qui est à l'origine de *Premier Contact*. Séduit par la nouvelle de Ted Chiang *L'Histoire de ta vie* (1998) et pressentant son potentiel cinématographique, il propose le projet à 21 Laps Entertainment, studio de production qui cherche encore son identité. Le producteur Dan Levine, passionné de science-fiction, tombe sous le charme de la nouvelle. Avec son associé Shawn Levy, ils voient dans ce projet la possibilité de montrer la singularité de leur société. En outre, ils sont en contact avec Denis Villeneuve et savent que ce dernier souhaite réaliser un film de science-fiction : «Après *Incendies*, je suis arrivé à Los Angeles. J'ai reçu pas mal de propositions et les gens me demandaient ce que je voulais faire. Je leur répondais : quelque chose que je peux faire ici, à Hollywood, et pas à Montréal, autrement dit un film de science-fiction», expliquera le cinéaste<sup>1</sup>.

#### ● Convaincre

Les producteurs se montrent ouverts aux propositions de leurs collaborateurs ; ils questionnent successivement Heisserer et Villeneuve sur leurs envies, sans les orienter dans une direction quelconque. Rien n'est encore signé, mais les pièces du puzzle s'assemblent et l'équipe se forme. Ted Chiang est un écrivain de renommée modeste, il n'a pas d'agent et connaît mal le fonctionnement d'Hollywood ; il faudra une grande force de persuasion pour le convaincre de céder les droits de *L'Histoire de ta vie*. «Quand Dan Levine et

Dan Cohen<sup>2</sup> m'ont contacté, ils m'ont envoyé le DVD du film *Incendies* pour me donner une idée de ce qu'ils avaient en tête. S'ils m'avaient envoyé un film de science-fiction hollywoodien conventionnel, je n'aurais probablement pas donné suite», raconte l'écrivain<sup>3</sup>. Il est rassuré par le choix de Denis Villeneuve car *Incendies* possède quelques points communs avec son récit, notamment la construction de chronologies parallèles et la finesse d'écriture des personnages féminins.

Heisserer présente le projet du film déjà très écrit aux financeurs, afin que ces derniers puissent en avoir une idée très précise. Il passera de nombreuses heures à discuter philosophie et métaphysique avec Denis Villeneuve, qui ne souhaitait pas accepter la réalisation sans comprendre en profondeur les enjeux de l'intrigue.

#### ● Transposer

L'adaptation de la nouvelle a constitué un défi de taille pour les équipes du film. Pour Ted Chiang, la science-fiction n'est pas l'agrégation d'effets spéciaux ou la représentation de batailles épiques, mais plutôt un moyen d'analyser la condition humaine. Heisserer a modifié certains éléments de l'histoire pour s'adapter aux nécessités de la narration par l'image. Par exemple, dans la nouvelle, les extraterrestres ne se rendent pas sur Terre, mais envoient aux humains des interfaces pour communiquer par visioconférence. En suivant ce postulat, le film aurait pris la forme d'un huis clos. Cela n'aurait pas permis de construire la même intensité dramatique ni de jouer avec le sentiment de menace imminente que ressent le spectateur. Il fallait que les tensions géopolitiques puissent être perceptibles par le grand public. L'autre modification d'importance vient des symboles circulaires tracés par les heptapodes, qui ne sont pas dans la nouvelle. Ils répondent à la volonté de Villeneuve de s'approcher davantage du test de Rorschach [Figure] que d'un alphabet conventionnel.

1 Jacques Morice, « Denis Villeneuve : «Réaliser *Premier Contact*, c'est mettre les pieds dans l'univers de Spielberg» », *Télérama*, 9 septembre 2016.

2 Autre producteur engagé dans le projet.

3 Propos extraits du dossier de presse du film.

# Affiches

## Différentes orientations

L'affiche d'un film cristallise un certain nombre d'attentes : elle permet de deviner le genre de l'œuvre, elle met en avant la renommée du réalisateur, la popularité des acteurs, et ce à des fins commerciales. Les stratégies des distributeurs peuvent diverger selon les pays.



Affiche américaine et canadienne, 2016 © Paramount Pictures



Affiche française, 2016 © Park Circus

### ● L'affiche américaine

Aux États-Unis, Paramount Pictures a décliné plusieurs versions de l'affiche ([Fiche technique] et ci-dessus), mais sans jamais se défaire de son postulat de base : souligner le gigantisme du vaisseau et du paysage dans lequel il s'insère. L'une d'entre elles met l'accent sur le décor et non sur les personnages, absents de l'image. C'est un choix osé du point de vue marketing, qui sera repris pour l'affiche canadienne, identique à celle-ci. En effet, cela ne permet pas au destinataire de l'image de nouer un lien avec les protagonistes ni de prêter attention aux acteurs à la célébrité possiblement accrocheuse. Cependant, cela peut déjà laisser deviner l'empreinte forte du réalisateur sur la production du film. *Premier Contact* se distingue ainsi des autres films de science-fiction dès son affiche. Son vaisseau se dresse au-dessus du sol américain tel un monolithe – il n'est pas sans rappeler celui de *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968), assurant une noble parenté au film. La présence de ce vaisseau, d'une nudité et d'une opacité déconcertantes, engendre l'interrogation inscrite en son centre : « *Why are they here?* » Celle-ci suscite inévitablement la curiosité et promet donc un certain suspense. On n'en connaîtra la réponse qu'à la fin du récit ; de quoi faire jouer l'imaginaire du spectateur, possiblement tourné – comme certains personnages du film – vers la projection d'une « guerre des mondes » et d'une possible fin de l'humanité.

### ● L'affiche française

Pour l'affiche française, le distributeur Sony Pictures Releasing France a décidé de s'éloigner de la création destinée au public américain. Ce choix émane sans doute de la volonté d'illustrer la traduction française du titre, qui met l'accent sur la « première rencontre » entre les protagonistes et les extraterrestres. L'ovni, entouré d'hélicoptères, n'est représenté qu'à travers son reflet, et non de manière directe.

Le nom du réalisateur n'était peut-être pas encore connu du grand public français ; ses premiers films hollywoodiens avaient en revanche été largement remarqués dans l'Hexagone, c'est pourquoi ils sont mis en exergue. *Prisoners* et *Sicario* étant des thrillers, l'affiche pourrait laisser imaginer, par l'air grave et concentré de Jeremy Renner et Amy

Adams, que *Premier Contact* épouse le même rythme et nous immerge dans des scènes d'action intenses.

Cependant, on peut tout aussi bien lire l'expression de Louise sous le prisme de la fascination pour son objet d'étude lui faisant face – il se reflète sur son casque –, laissant deviner un hors-champ à la fois mystérieux et attractif. Cet effet de suspension et d'aimantation est renforcé par la bouche entrouverte du personnage féminin possiblement prêt à parler, à communiquer avec son coéquipier ou ces présences étrangères. Le personnage masculin semble plus inquiet, voire apeuré et sur ses gardes, ce qui révèle déjà la différence de leurs approches – on pourrait même déjà y voir la pierre d'achoppement de leur relation. La couleur rouge orangé qui domine à l'arrière-plan provient des combinaisons des personnages. Si elle est présente dans le film, elle n'est pas révélatrice de sa palette colorimétrique. En effet, le directeur de la photographie Bradford Young a privilégié des couleurs naturalistes, douces [Image].

On peut être surpris par ces choix qui aiguillent vers l'idée d'un film d'action, de suspense. *Premier Contact* visite les tropes de la science-fiction par des questionnements métaphysiques et l'entrée dans l'intimité du personnage principal. L'approche esthétique choisie pour l'affiche n'éluide pas cette dimension en restant au plus près des visages : le reflet du vaisseau sur le casque de Louise renvoie à l'idée d'un lien avec l'extraterrestre que l'homme ne possède pas, et même d'un rapprochement de nature mentale, intériorisé. Cette composition visuelle joue ainsi habilement sur deux tableaux : celui de la projection d'un univers spectaculaire prometteur d'actions – quitte à susciter des attentes qui risquent d'être déçues – et celui d'un voyage introspectif.

# Découpage narratif

- 1 MÈRE ET FILLE**  
[00:00:00 – 00:04:10]  
Louise Banks, linguiste, assiste à la naissance de sa fille, se rappelle des moments de bonheur partagés avec elle, puis l'annonce de sa maladie incurable et la mort de l'adolescente.
- 2 L'ARRIVÉE DES EXTRATERRESTRES**  
[00:04:11 – 00:10:02]  
Dans un amphithéâtre presque vide, Louise voit son cours de linguistique suspendu en raison de l'annonce par les médias de l'arrivée, aux quatre coins du globe, de vaisseaux extraterrestres.
- 3 LA MISSION**  
[00:10:03 – 00:15:15]  
Habilitée «secret défense» car elle a aidé l'armée à traduire du farsi quelques années plus tôt, Louise est approchée par le colonel Weber qui lui demande de déchiffrer les sons émis par les extraterrestres. La proposition n'est acceptable pour elle que si elle peut rencontrer ses locuteurs. Weber refuse cette négociation, puis se ravise ; elle part finalement en mission.
- 4 ARRIVÉE À LA BASE**  
[00:15:16 – 00:23:14]  
Louise rencontre celui qui sera son collaborateur, le physicien Ian Donnelly. En approchant de la base militaire, ils découvrent un immense vaisseau ovoïde. Ils apprennent que d'autres équipes de traducteurs travaillent sur le projet dans les différents pays approchés par les créatures.
- 5 PREMIÈRE ASCENSION DANS LE VAISSEAU**  
[00:23:15 – 00:33:09]  
Vêtus d'encombrantes combinaisons, Louise et Ian s'acheminent vers le vaisseau, tendus. Une vitre les sépare des extraterrestres immergés dans un élément vapoureux.
- 6 STATU QUO**  
[00:33:10 – 00:36:13]  
La première rencontre est infructueuse ; Ian sous le choc vomit. On découvre par les informations télévisées que la violence se propage aux États-Unis suite à l'atterrissage de nouveaux vaisseaux extraterrestres, et que le Président déclare un couvre-feu. L'équipe prépare la prochaine expédition dans le vaisseau. Louise est fébrile, ses mains tremblent.
- 7 HUMAN**  
[00:36:14 – 00:43:43]  
Lors de sa deuxième visite dans le vaisseau, Louise montre le mot «human» aux extraterrestres. Ils lui répondent en émettant des logogrammes circulaires. Le colonel Weber trouve la méthode de Louise bien trop lente. Celle-ci lui explique avec ruse et pédagogie qu'il est essentiel d'avancer pas à pas.
- 8 UNE VRAIE PRÉSENTATION**  
[00:43:44 – 00:49:17]  
Lors de la troisième ascension dans le vaisseau, Louise montre aux extraterrestres son prénom écrit sur une ardoise, mais le logogramme renvoyé est le même que le précédent. Elle enlève son casque, s'approche de l'écran et y pose la main. En réponse, l'un des heptapodes pose un tentacule sur la vitre. La présentation par Louise de son prénom lui vaut cette fois d'avoir en retour un nouveau logogramme. Ian se découvre et s'approche lui aussi pour se présenter. Il propose de nommer les heptapodes Abbott et Costello.
- 9 PREMIÈRES VISIONS**  
[00:49:18 – 00:58:43]  
Étourdie, Louise a une première vision et est envoyée à l'infirmerie. Des militaires reçoivent des appels téléphoniques de leurs épouses inquiètes. Alors qu'elle étudie les logogrammes, une nouvelle vision s'impose à la linguiste. Les chaînes d'information évoquent les émeutes qui secouent le pays, un éditorialiste préconise un coup de force contre les extraterrestres ; deux militaires l'écoutent attentivement.
- 10 STRATÉGIES ET PRESSION**  
[00:58:44 – 01:05:16]  
Rêves et visions d'avenir se mêlent dans l'esprit de la linguiste. En Chine, des chercheurs se servent du jeu du mah-jong pour communiquer avec les heptapodes et ont obtenu des résultats différents de ceux de Louise et Ian. Les relations internationales entre les pays se distendent et la communication entre leurs représentants est rompue. Weber demande à Louise d'accélérer le rythme et de demander aux extraterrestres les raisons de leur venue sur Terre.
- 11 L'ATTENTAT**  
[01:05:17 – 01:16:17]  
«Offrir arme» : le sens supposé de la réponse des heptapodes quant à leur but crée des tensions. Alors que les extraterrestres déploient devant Louise et Ian une multitude de logogrammes, une bombe explose dans le vaisseau.
- 12 VOLONTÉ D'ÉVACUER LA BASE**  
[01:16:18 – 01:25:29]  
Louise se réveille, sonnée. Elle s'oppose à la décision d'évacuer la base. Alors que Ian cherche encore à comprendre les signes émis par Abbott et Costello, les visions de Louise gagnent en intensité. Elle part précipitamment.
- 13 LA RÉVÉLATION**  
[01:25:30 – 01:38:48]  
Louise regagne le vaisseau. Elle apprend qu'Abbott est décédé et comprend que ses visions sont des signes de prescience. Elle sort du vaisseau trempée et en état de choc. Ian vient à sa rencontre, elle s'évanouit dans ses bras. Des visions d'avenir l'assaillent à nouveau. Alors que les militaires se coordonnent pour faire fuir les heptapodes, Louise comprend que le but des extraterrestres est de faire un cadeau à l'humanité. Le colonel Weber reste sourd à ses explications.
- 14 L'APPEL AU GÉNÉRAL SHANG**  
[01:38:49 – 01:45:31]  
La vision d'un événement futur permet à Louise de deviner qu'un échange avec le général chinois Shang lui permettrait de rétablir la paix. Alors que Weber ordonne l'évacuation de la base, elle s'infiltré dans les locaux, appelle Shang et trouve les arguments pour le convaincre d'interrompre son intervention militaire. Les vaisseaux extraterrestres quittent alors la Terre.
- 15 RÉSILIENCE ET ROMANCE**  
[01:45:32 – 01:56:00]  
D'abord hésitante, la jeune femme accepte le destin que ses visions lui ont montré : son histoire d'amour avec Ian, la naissance de leur fille Hannah, malgré le sort tragique qui l'attend.



## Acteurs et personnages

### Un duo complémentaire

Loin de se réduire à des figures archétypales, les deux personnages principaux de *Premier Contact* se complètent. Taiseux, ils n'en sont pas moins expressifs et sont caractérisés avec nuance et subtilité.

#### ● Amy Adams, entre force et vulnérabilité

Denis Villeneuve et Eric Heisserer souhaitaient que *Premier Contact* soit le récit d'une mère plus que le récit d'une invasion extraterrestre. L'amour filial est au cœur du film et dépasse les considérations géopolitiques. Quand Denis Villeneuve contacta Amy Adams pour le rôle, elle hésita ; jeune maman, elle souhaitait se consacrer à sa famille et mettre sa carrière d'actrice entre parenthèses. Toutefois, le script l'a bouleversée et a fait écho à ses préoccupations parentales : « *Avoir un enfant aide à comprendre comment la communication fonctionne et comment les quiproquos peuvent se former. C'est pourquoi apprendre à un enfant la langue anglaise est fascinant, comme ensuite lui apprendre à lire. Cela fait écho au film* », commente Amy Adams<sup>1</sup>. Le scénariste puis le réalisateur ont eu à cœur de construire le film autour des perceptions de Louise, donc d'épouser ce point de vue féminin. Pour écrire avec justesse, Heisserer s'est inspiré de sa propre épouse.

En outre, il fallait qu'Adams communique les émotions de Louise de manière non verbale, par son regard ou son langage corporel. Le défi, dans un tel film où les dialogues sont minimalistes, était donc de montrer ce que son personnage pense, de lui donner une intériorité. Villeneuve tenait aussi au choix d'Adams en raison de sa faculté à jouer une femme

à la fois forte et vulnérable, déterminée ou confuse : « *J'avais besoin d'une actrice d'une grande profondeur, capable d'exprimer beaucoup avec peu. Il y a des acteurs qui ont des mondes intérieurs plus grands que d'autres. Elle, c'est le cas.* »<sup>2</sup>

#### ● Jeremy Renner, l'homme de l'ombre

Habitué des films d'action et des rôles virils, Jeremy Renner est découvert par le grand public dans *Démoneurs* de Kathryn Bigelow (2008), avant de rejoindre le rang des super-héros Marvel (*Avengers*, 2012). Il n'a pas hésité à changer de registre en acceptant de jouer à contre-emploi dans *Premier Contact*. Il s'agissait avant tout pour Renner, en retrait, de mettre en valeur la performance de sa partenaire et de contribuer à apporter du réalisme à l'univers du film.

Villeneuve salue à la fois son dévouement à l'histoire et sa modestie. Son personnage est peu présent, mais ses scènes, techniques et denses, ont contraint Renner à apprendre les rudiments du jargon mathématique et du langage binaire pour rendre crédible sa posture de scientifique. Il interprète son personnage avec retenue mais lui confère lui aussi, par l'expressivité de son regard, une grande humanité et une place d'accompagnateur bienveillant auprès de sa coéquipière. Ses recherches sont moins mises en avant que les travaux linguistiques de Louise, ce qui pose une lecture politique possible : les sociétés postmodernes n'auraient-elles pas eu tort de favoriser les sciences au détriment du langage ?

La discrétion, voire l'effacement du personnage contribue également à lui donner une place spécifique dans la perspective temporelle ouverte par le film : homme de l'ombre, il incarne également l'avenir. Dans le futur amoureux qui l'attend, on le voit dans la profondeur de champ observé par Louise, tenant un verre de vin, à travers la fenêtre de sa maison [01:46:44]. Il est pris dans un arrière-plan flou, à la fois promesse d'apparition et de disparition. La découpe sombre de sa silhouette dans le bokeh<sup>3</sup> l'apparente aux heptapodes, eux-mêmes cantonnés à un arrière-plan vaporeux. Ainsi filmé, il représente comme eux non seulement une expression du temps, mais aussi une figure d'altérité [Figure].



1 Interview d'Amy Adams par Hadley Freeman, *The Guardian*, 5 novembre 2016.  
2 Jacques Morice, « Le réalisateur québécois Denis Villeneuve rétablit le contact », art. cité.  
3 Le rendu du flou hors du champ de netteté d'une image.



© Park Circus

## Genre

### Science-fiction introspective

Passionné de science-fiction depuis l'enfance, Denis Villeneuve n'entendait pas traiter ce genre de manière opportuniste ni en nier les codes. Il s'approprie néanmoins ce registre en faisant de *Premier Contact* une expérience sensitive et introspective plus qu'un récit d'invasion extraterrestre.

#### ● L'inversion des rôles archétypaux

Le cinéma de genre ne nous a pas habitués à structurer ses intrigues autour d'une héroïne féminine qui serait seule maîtresse de ses choix. D'où l'originalité de *Premier Contact*, film entièrement centré sur son personnage féminin. On ne peut naturellement ignorer les héroïnes des décennies précédentes, telles qu'Ellen Ripley dans *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott (1979) et Sarah Connor dans *Terminator* de James Cameron (1984), qui constituèrent, bien avant l'ère #metoo, des représentations valorisantes des femmes dans le cinéma d'action. Il n'en reste pas moins vrai que la science-fiction a longtemps été considérée comme un terrain masculin – en attestent les déboires du scénariste Eric Heisserer qui dut attendre quelques années avant de trouver un studio intéressé par la production de *Premier Contact* [Genèse]. Certains financiers démarchés lui demandèrent même de transformer le personnage de Louise en homme, ne comprenant pas la quintessence de la nouvelle à l'origine du projet.

Bon nombre de films d'action, de science-fiction ou d'aventures hollywoodiens repose sur un archétype masculin : un héros cartésien qui brille par son sang-froid et n'hésite pas à voler au secours de ces dames. Il correspond souvent aux canons de beauté de son époque. Dans *Le Météore de la nuit* de Jack Arnold (1953), cet archétype prend l'identité de John Putnam, astronome amateur qui est témoin de

l'arrivée d'un vaisseau extraterrestre au beau milieu du désert. *A contrario*, le personnage féminin est souvent dirigé par ses émotions, il ne sait pas rationaliser ses expériences, paraît plus craintif, plus passif, et finit souvent par être secouru par son amant. Steven Spielberg offre une parfaite parodie (pas toujours vue comme telle) de cet archétype dans *Indiana Jones et le Temple maudit* (1984) à travers le personnage de Willie Scott, toujours au bord de la crise de nerfs face à un aventurier qui garde son sang-froid et affiche le même sourire en coin dans les épreuves.

Tel qu'il est d'abord présenté, le personnage de Ian possède *a priori* toutes les qualités du premier rôle de mâle charmeur qui « assure » : légèrement railleur, intelligent, élégant. Très vite, l'audace et l'intelligence de Louise interfèrent sur cette posture ; ses initiatives suscitent chez lui une admiration qui lui donne un autre statut de partenaire et de soutien, de *supporter*. De prime abord, Louise peut elle aussi correspondre aux archétypes. Dépeinte dès les premiers flashbacks du film comme une mère, elle évolue dans le secteur des langues et des sciences humaines plus que des sciences dures, elle se montre du côté des mots et de la sensibilité, donc *a priori* loin d'un profil type de femme d'action. Cependant, Villeneuve choisit de la représenter de manière complexe, à la fois réfléchie et audacieuse, n'hésitant pas à transgresser certains interdits comme retirer son casque de protection [séqu. 8] ou appeler le général chinois Shang [séqu. 14]. L'humanité n'aura pas un sauveur mais une sauveuse. Son ultime force et sa sagesse se manifesteront dans son choix d'affronter le triste destin qui attend sa fille, alors que l'on comprend que Ian, devenu son conjoint, préfère s'éloigner plutôt que d'affronter cette réalité.

#### ● Une histoire d'amour

Reste que, malgré la séparation des personnages et le drame familial à venir, *Premier Contact* raconte l'histoire d'une rencontre amoureuse et d'un rapprochement qui s'effectue par la compréhension mutuelle par Ian et Louise de leurs langages et leurs terrains de recherches spécifiques. Pour avancer dans



leur compréhension du mystère auquel ils sont confrontés, ils doivent apprendre à se connaître, à s'écouter. La science-fiction offre ainsi au cinéaste un terrain métaphorique idéal pour illustrer la dimension cosmogonique de l'expérience amoureuse qui, telle qu'elle est appréhendée par Villeneuve, se présente comme une avancée paradoxale dans l'inconnu et le familial. Cette approche évoque le cinéma de Terrence Malick (*The Tree of Life*, 2011) qui, par son montage, donne lui aussi un rayonnement temporel et sensoriel puissant aux relations amoureuses.

### ● Cosmogonie et maternité

Le point de vue de la mère privilégié par Villeneuve, tout en étant original, s'inscrit dans une certaine orientation actuelle du cinéma de science-fiction tourné vers des problématiques intimes et familiales. Il faut sans doute remonter au début de la saga *Alien*, marquée par une figure féminine forte et alors inédite – le personnage de Ripley joué par Sigourney Weaver –, pour voir les premiers signes de cette appréhension nouvelle du genre. Ainsi, dans le premier volet, *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott, le vaisseau Nostromo est dirigé par un robot appelé *Mother* (mère) par les membres de l'équipage. D'autres volets interrogent de manière frontale la figure de la mère et à travers elle celle de l'altérité : dans *Aliens, le retour* de James Cameron (1986), Ripley apprend que sa fille est décédée et adopte une jeune orpheline ; dans *Alien 3* de David Fincher (1992), elle donne naissance à un extraterrestre.

Ce trope de la maternité est également présent dans *Gravity* d'Alfonso Cuarón (2013), dans lequel l'astronaute jouée par Sandra Bullock a perdu son enfant, et dont l'errance dans l'espace interroge son désir de vie. Louise Banks s'inscrit dans cette lignée de mères de science-fiction en y apportant une touche bien à elle : non seulement elle est hantée par des visions de sa future fille, mais c'est en plus grâce à ces projections qu'elle trouvera la clé pour sauver l'humanité. Ainsi, elle transcende sa condition humaine et libère sa perception du temps des limites terrestres. En déterminant une destinée mondiale, elle n'est plus la mère d'une personne mais la mère de toute l'humanité. Si le personnage féminin suit le cheminement d'une héroïne mythologique, elle n'en garde donc pas moins ses spécificités d'humaine, ce qui nous renvoie

aussi à la dimension terrienne de ce film de science-fiction qui, tout en rejoignant certaines problématiques de « films d'espace » (*space movies*), ne reste jamais très loin du sol. À ce titre, l'un des films avec lesquels *Premier Contact* dialogue le plus est *Proxima* d'Alice Winocour (2019), film tourné vers l'espace mais se déroulant sur Terre et suivant la préparation physique et mentale d'une mère astronaute qui ne verra pas sa fille pendant un an. La question de la communication se joue ici entre la mère et la fille, qui doivent apprendre à dialoguer à distance.

### ● L'extraterrestre, ami ou ennemi ?

Source de bien des fantasmes, la figure de l'extraterrestre au cinéma a changé au fil du temps. Que reflètent ces variations ? Que racontent-elles sur l'évolution du septième art et des attentes du spectateur de cinéma ?

Le genre a longtemps suggéré le caractère exogène des menaces extraterrestres, et ce depuis son origine. Dans *Le Voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902), les Sélénites sont perçus comme un peuple tribal dangereux et inhospitalier. Sous la guerre froide, on remarque un changement de paradigme qui reflète le conflit entre les différentes mouvances politiques américaines. Le film *Planète interdite* de Fred McLeod Wilcox (1956) suggère au contraire que l'être humain signe sa propre fin : c'est son hubris qui risque de le perdre ; la menace devient endogène. *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956) illustre bien cette idée d'un mal qui viendrait de l'intérieur en faisant sortir ses extraterrestres de cosses formées dans les caves des maisons. Il n'était pas rare à cette époque que les *aliens* illustrent la peur de la menace communiste, comme dans *La Chose d'un autre monde* de Christian Nyby (1951).

À partir des années 1950, les productions sont divisées en deux camps. Dans *Le Jour où la terre s'arrêta* de Robert Wise (1951) ou encore *E.T., l'extraterrestre* de Steven Spielberg (1982) et *Starman* de John Carpenter (1984), on met en scène la xénophobie d'Américains incapables de s'ouvrir à l'étranger et d'accepter l'altérité. Dans *Mission to Mars* (Brian De Palma, 2000) et *Abyss* (James Cameron, 1989), l'extraterrestre nous est supérieur et nous offre l'outil de notre salut ; ce sont probablement des sources d'inspiration pour Denis Villeneuve. Dans *Contact* de Robert Zemeckis (1997), l'extraterrestre est également davantage en phase avec les mystères de l'univers et confère au personnage féminin une lucidité mystique ; son personnage ressemble d'ailleurs beaucoup à Louise Banks.

Les élèves pourront partager leurs propres références, qu'elles soient cinématographiques ou vidéo-ludiques, et s'interroger sur les angoisses et les rêves que pourraient incarner les extraterrestres dans notre monde actuel.





## Récit et montage

### Voyage dans le temps

Les choix narratifs et esthétiques de *Premier Contact* sont au service d'une perception circulaire de l'espace-temps et nourrissent une réflexion sur l'individu face à son destin.

#### ● Comme un palindrome

La voix *off* de Louise ouvre le film et scelle d'entrée de jeu son pacte avec le spectateur : «*no beginning and ending*» («ni début ni fin»). Ces mots amorcent une appréhension circulaire de l'espace-temps. Cette situation d'énonciation trouble invite à s'interroger sur la temporalité dans laquelle s'ancre cette voix *off*. Le spectateur peut penser qu'elle évoque des souvenirs et n'est pas très éloignée du temps diégétique<sup>1</sup>. La première séquence évoque la naissance d'Hannah, mais en suggère aussi très rapidement la mort. On suppose en découvrant Louise au présent de la narration, concentrée et peut-être un peu sombre, qu'elle est en plein deuil suite au décès de sa fille – d'autant qu'un raccord mouvement nous fait passer du couloir de l'hôpital qu'elle arpente après avoir perdu sa fille, au couloir de l'université où elle donne un cours au début de la diégèse du film. On peut croire que les deux scènes se suivent chronologiquement, alors qu'une quinzaine d'années les sépare et que son enfant n'est même pas encore conçue. Les indices programmatiques sont légion : «*Come back to me*» («Reviens avec moi»), dit la jeune maman quand la sage-femme lui tend le bébé : c'est la première fois qu'on découvre la petite Hannah ; on n'y prête guère attention, mais la future séparation se profile. Le prénom est lui-même choisi à travers ce prisme, cette logique de fin et de début qui se confondent : Hannah est un palindrome, lisible à l'endroit comme à l'envers.

#### ● Une boucle narrative

Quel est le statut des toutes premières images que nous voyons de Louise mère au début du film ? S'agit-il de visions ou de souvenirs ? Porteuse d'une certaine sagesse, la voix *off* de la linguiste qui accompagne ces moments de sa vie familiale semble avoir une longueur d'avance et déjà traversé l'histoire que nous allons découvrir. Le film va-t-il dérouler son récit en prenant pour point de départ cette histoire

familiale ou va-t-il remonter à l'origine de ce drame maternel en suivant la logique d'un flashback ? Fruits de l'illusion créée par le montage, ces toutes premières images de Louise mère semblent dans un premier temps appartenir au passé, et nous le croirons avant de comprendre que ces visions d'une vie familiale viennent du futur.

La séquence qui clôt l'intrigue principale du film (l'invasion extraterrestre) reprend l'un des plans de la séquence inaugurale : les larges baies vitrées du salon de Louise. La composition du plan est d'ailleurs remarquable : le contre-jour et le surcadrage mettent en valeur l'environnement extérieur. Louise semble voir l'avenir en contemplant son environnement, à moins qu'il ne s'agisse de son passé... Jouant sur un troublant effet de confusion temporelle, la narration de *Premier Contact* fonctionne comme une boucle et dévoile au compte-gouttes sa logique temporelle.

Le montage alterné insère dans le présent de Louise des bonds dans le futur (*flashforwards*) qui tissent le fil rouge de l'intrigue et dévoilent les grandes lignes d'un récit familial qui nous échappe. Abruptes, ces sautes temporelles sont rarement initiées de manière rationnelle, ce qui contribue à perturber le spectateur et aussi à souligner l'effet puissant de ces visions sur Louise. Cependant, ces flashes ne surviennent pas toujours de manière aléatoire : un lien contextuel peut rapprocher les deux chronologies. Quand Louise cherche à comprendre le sens d'un logogramme, elle voit subitement Hannah [01:20:43] lui poser une question d'ordre lexical. Par ailleurs, ces saillies temporelles semblent donner une réalité sensorielle, dans le présent, à ces événements futurs : ainsi, Louise se retourne pour capter la voix de sa fille qui retentit derrière elle et se penche pour contempler ses travaux en pâte à modeler ; dès lors, la frontière entre souvenir et réel se brouille. Ces visions ou hallucinations s'accompagnent probablement de synesthésies, ce qui explique leur caractère vif, furtif.

«*Premier Contact* éclaire l'obsession pas très saine de vouloir tout contrôler, y compris la nature, en abordant quelque chose qu'on ne peut justement pas contrôler : la mort. Pour autant, je vois le film comme lumineux »

Denis Villeneuve



1 Relatif à l'espace-temps pendant lequel se déroule la fiction du film.



Parfois proche du tourbillon, la boucle créée par le montage peut ainsi donner le sentiment que toutes les perceptions (temporelles, sensorielles, cognitives) sont liées et contribuent à l'appréhension d'un tout cosmique. Avant même de comprendre que le futur pourra influencer l'avenir, avant même d'appréhender les ressorts scientifiques de l'intrigue – à savoir la perception du temps non linéaire des heptapodes –, le spectateur intègre tout ceci intuitivement.

### ● Circularité et rimes visuelles

Le motif du cercle s'imprime dans le film au-delà même de sa construction narrative. Le système d'écriture d'Abbott et Costello repose sur des logogrammes circulaires qui ne sont apparentés à aucune autre forme d'écriture terrestre. Au contact de cette écriture, l'esprit de Louise ne fonctionne plus de manière linéaire. À la manière des taoïstes, cette écriture semble relayer l'appréhension globale du temps véhiculée par le montage et accueillir le *yin* et le *yang*, la complétude et le vide, la vie et la mort. Les logogrammes ressemblent étrangement à l'*ensō* (qui signifie «cercle» en japonais), symbole de la calligraphie zen issue de la tradition chinoise. Par ses mouvements d'encre, cette forme représente le flux, la mutation, l'évaporation – et peut à ce titre être vue comme une métaphore de l'existence.

En écho à ces images, la composition de certains plans renvoie elle aussi à l'idée de cycle en jouant savamment des contraires : par exemple le ciel qui se reflète dans l'eau au bord du lac, chez Louise, ou dans le vaisseau, quand les chercheurs se retrouvent tête en bas [00:31:07]. Il s'agit de rapprocher les contraires et troubler nos repères spatiaux et notre sens géométrique. Cela rappelle le *shanshui*, paysage pictural chinois qui construit la proximité des contraires, le proche et le lointain, l'eau et l'air.

D'autres éléments architecturaux et visuels participent de ce jeu d'échos formels et temporels : le montage relie les couloirs circulaires de l'hôpital avec les courbes de l'amphithéâtre où l'héroïne fait cours, le tout marqué par des mouvements de caméra tournés au Steadicam<sup>2</sup>, fluides. Au début du film, alors que Louise dort, on aperçoit rapidement un arbre à l'arrière-plan [01:01:22] ; ses contours sont déformés par la focale choisie et le bokeh (flou d'arrière-plan) rend la reconnaissance de l'objet difficile, si bien qu'on pourrait y voir, telle une forme prémonitoire, la silhouette d'un heptapode.

### ● Effet Koulechov et pouvoir du montage

Un retour sur la chronologie complexe du film pourra être fait en classe. Les élèves retraceront le fil du récit en distinguant les différentes époques qui le composent. Ont-ils deviné que la voix *off* de Louise au début est postérieure aux événements narrés ? Afin de mieux comprendre le travail de construction du montage de *Premier Contact*, les élèves pourront former une frise en remettant l'histoire dans l'ordre. Quels moments auraient été plus faibles, plus difficiles à comprendre si le film avait suivi une logique linéaire ?

Face à une œuvre cinématographique, notre compréhension est influencée par l'ordre des images visionnées. Ainsi, le sens ne tient pas uniquement au plan en soi, mais aux images qui le précèdent et le suivent. Ce pouvoir du montage a été pointé par le réalisateur soviétique Lev Koulechov au début des années 1920 à travers une théorie qui porte son nom – l'effet Koulechov – et met en évidence ce biais cognitif. L'association du plan du visage d'un homme sans expression au plan d'une assiette de nourriture donne l'impression de lire la faim sur son visage. Si l'on remplace l'assiette par un cerucueil où repose un corps mort, il semble exprimer la tristesse. Cet effet de montage pourra être vérifié et expérimenté par les élèves, en passant par la création de séries photographiques permettant de reproduire ce type d'association d'images.

Une ouverture sur d'autres films permettra de mesurer cette spécificité de l'art cinématographique de créer du temps, et d'identifier par la même occasion qu'il s'agit d'un ressort courant du cinéma de science-fiction. Citons *La Jetée* de Chris Marker (1962), dans lequel un homme « marqué par une image d'enfance » sert de cobaye pour des expériences de voyage dans le temps et réalise que, enfant, il avait eu une vision de son futur. Adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick, *Minority Report* de Steven Spielberg (2002) met en scène une police du futur qui agit sur les crimes à venir grâce à des créatures traversées par des visions prémonitoires. Le tableau permettant d'identifier et recomposer ces images s'apparente à une table de montage. Le cinéaste Christopher Nolan est lui aussi un adepte des constructions temporelles complexes : dans *Interstellar* (2014), un père parti dans l'espace voit ses enfants vieillir plus vite que lui. Les élèves sont-ils familiers avec ces thématiques ?

2 Un stabilisateur de prise de vues.

# Espaces Dichotomies

Même si la nouvelle dont est tiré le film n'était pas des plus cinégéniques, car très introspective, Denis Villeneuve a réussi, avec l'aide d'un dessinateur de storyboard, à la traduire en expérience visuelle.

La forme ovoïde, proche d'un galet, des vaisseaux de *Premier Contact* est librement inspirée de l'astéroïde Eunomie (ou astéroïde 15) en orbite dans le système solaire, un astéroïde aux contours atypiques. Leur texture d'engins spatiaux est difficile à appréhender et l'intérieur de cette coquille géante donne l'impression d'être composé de pure lumière (en référence aux installations lumineuses de l'artiste américain James Turrell). Il s'agissait pour Denis Villeneuve de ne pas associer les extraterrestres à des projections humaines, aussi semblait-il logique que les matériaux du vaisseau nous soient totalement étrangers, tout comme l'atmosphère dans laquelle ils évoluent.

Quand le vaisseau entre en mouvement et s'élève, des sons de tremblements de terre et de craquements de glace remixés se font entendre. Le vaisseau semble lourd, monolithique, et pourtant, il paraît léviter sans souci. Il se dresse dans le ciel non pas comme un condensé de technologies, mais plutôt comme un ensemble organique.

Sa forme arrondie et douce peut aussi évoquer la maternité. En effet, tel un espace utérin, il paraît protéger les protagonistes du chaos du monde alentour: les manifestants scandent des slogans contre le gouvernement américain; dans la base militaire, les politiciens, les soldats et les scientifiques s'affairent bruyamment; les hélicoptères survolent la zone; enfin, les médias l'encerclent. Le couloir qui mène à Abbott et Costello semble absorber toutes ces nuisances sonores. Parce que les personnages doivent cheminer vers les extraterrestres, s'élever jusqu'à leur domaine, mais aussi habituer leur vision à la luminosité du vaisseau, ils semblent franchir le seuil symbolique d'un espace sacré [00:31:27].

À l'inverse, les lieux humains sont représentés dans toute leur matérialité, c'est-à-dire que les outils, les interfaces informatiques, les constructions sont conçus avec beaucoup de pragmatisme. Villeneuve explique avoir voulu éviter, dans



son approche de la science-fiction, un déploiement de technologies fantasmées et incompréhensibles. La base militaire n'a pas pour vocation de faire rêver le technophile. Tous les objets qui y sont employés semblent ordinaires et connus – il est d'ailleurs intéressant de constater que l'équipe entreprend son ascension à bord d'un monte-charge parfaitement basique.

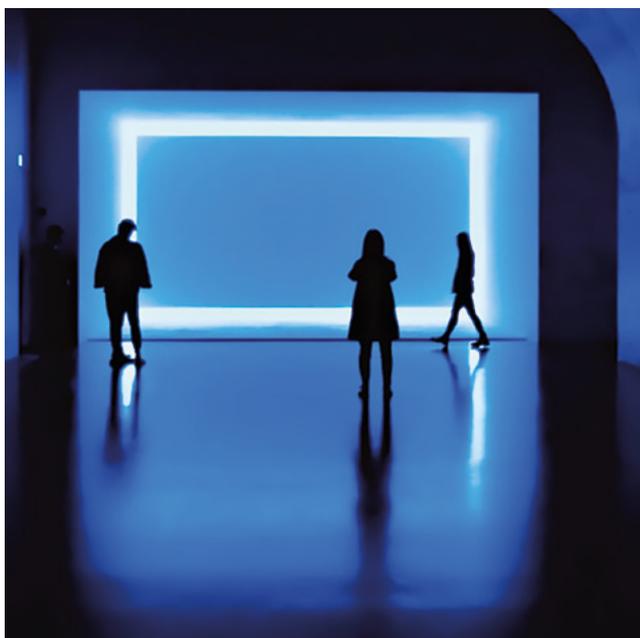


## ● Typologie des vaisseaux spatiaux

Parce que le public a déjà rencontré des formes très hétéroclites de vaisseaux spatiaux et que certaines d'entre elles, au fil du temps, sont même devenues kitsch, les décorateurs doivent innover et repousser les limites de leur imagination. Les élèves pourront s'exprimer sur la forme du vaisseau spatial de *Premier Contact*. Quelle est sa singularité? Qu'est-ce qui, dans son design, apparaît à la fois moderne et archaïque? À quoi fait-il penser vu de l'extérieur (un œuf, une oreille géante, une coque, l'antenne d'un satellite...) et de l'intérieur (un cinéma, une mine)? De quoi pourrait-il être la métaphore au vu de ces comparaisons? Ils s'interrogeront à partir de là sur l'apparence d'autres vaisseaux au cinéma. Est-elle révélatrice de l'esprit du film et de son époque?

La soucoupe volante de forme grossière de *La Soupe aux choux* (Jean Girault, 1981) participait de la dimension parodique du film, tandis que le design du globe qui sert de vaisseau à *E.T.*, l'extraterrestre de Steven Spielberg renvoie davantage à une naïveté enfantine et à l'univers du conte. Dans *Rencontres du troisième type* (1977) du même cinéaste, le vaisseau aussi grand qu'une ville devient le porteur d'un spectacle son et lumière et sert d'interface pour communiquer avec les humains. Dans *La Guerre des mondes* (2005), de Spielberg toujours, les vaisseaux sont remplacés par des tripodes de combat qui viennent engloutir la population humaine. Dans *Stargate, la Porte des étoiles* (Roland Emmerich, 1994), le vaisseau se dissimule sous les traits d'une pyramide égyptienne – puisque la saga propose un récit cosmogonique. Enfin, les «*City Destroyers*» d'*Independence Day* (1996) du même Roland Emmerich se distinguent par leur taille exceptionnelle.

Vue de l'exposition James Turrell: Immersive Light, 2017, Shanghai © Ziyang Zhou





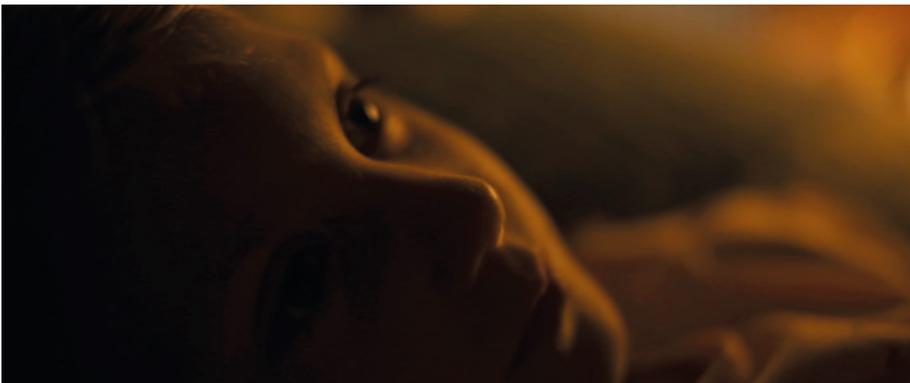
## Image

### L'art de l'épure

Ayant par le passé collaboré avec Roger Deakins (pour *Prisoners* et *Sicario*), Denis Villeneuve a changé de directeur de la photographie pour *Premier Contact* et découvert, avec Bradford Young, une autre sensibilité.

#### ● Un espace mélancolique

«Je suis parti sur des couleurs froides quand je voulais montrer qu'Amy se sentait abattue. Nous avons essayé de les réchauffer légèrement, mais Denis m'a arrêté dans la recherche colorimétrique et m'a conseillé de ne pas m'inquiéter autant du teint de la peau, de la maintenir blafarde, de lui permettre d'exister dans un espace mélancolique, de nous laisser le ressentir visuellement», explique le directeur de la photographie Bradford Young<sup>1</sup>. Il a suivi l'idée du cinéaste de donner à la base militaire une image authentique, c'est pourquoi il a opté



pour un éclairage en *low-key*, technique qui repose sur une dominante des tons clairs. Il n'hésite pas à laisser les visages des personnages dans l'ombre, voire à leur donner un teint blafard. La lumière grise d'un jour pluvieux et maussade sert de référence à la mise en scène. L'étalonnage<sup>2</sup> confirmera ce parti pris en postproduction, transformant certains plans en véritables camaïeux de gris. En variant les caméras numériques (Arri Alexa XT et Alexa M) et les objectifs, le jeune directeur de la photographie peut ainsi donner aux plans un aspect brut, parfois même granuleux. Les éléments de décor restent alors dans l'ombre et participent du minimalisme de l'œuvre. La lumière s'imprime sur les capteurs et dessine des plans épurés, les protagonistes paraissant parfois croqués sur du papier, leur corps fusionnant avec l'obscurité.

#### ● Ligne claire et touches impressionnistes

Les dialogues sont employés avec parcimonie, limités au strict minimum. Comme les adeptes de la ligne claire en bande dessinée, Denis Villeneuve abhorre les débauches d'effets visuels et narratifs, préférant revenir à l'essentiel pour véhiculer les émotions. Les *flashforwards* familiaux [Récit et montage] sont particulièrement immersifs, tournés à hauteur de hanche [01:50:13], de manière relativement chaotique. La caméra y est instable, le cadreur «débulle» (la ligne d'horizon n'est plus parallèle à la ligne inférieure du cadre), les protagonistes paraissent désaxés, les angles choisis sont innovants. Cela donne une impression de spontanéité, d'un moment de vérité intime saisi sur le vif : nous suivons le flux de «souvenirs du futur» qui ne sont pas guidés par la rationalité, mais par les réminiscences sensorielles de Louise. Dans les scènes en intérieur, la palette de couleurs des visions de la jeune femme se colore et se pare de teintes orangées pour mieux faire ressortir la chaleur du foyer familial [01:48:00]. En mettant ainsi en scène les visions de Louise, le réalisateur leur donne une valeur impressionniste.

1 François Reumont, «Entretien avec le directeur de la photographie Bradford Young à propos de son travail sur *Premier contact*, de Denis Villeneuve», AFC, 19 novembre 2016.

2 Opération qui, en postproduction, assure l'équilibre colorimétrique d'un film.



# Séquence

## Premier échange

[00:36:40 – 00:39:26]

Lors de sa deuxième incursion dans le vaisseau, Louise espère communiquer avec les extraterrestres grâce à un support visuel indiquant la mention «humain».

### ● Avancée pas à pas, plan par plan

La linguiste mise sur un langage visuel pour amorcer le dialogue avec les heptapodes. La séquence nous suspend d'emblée au mot qui lui sert de moteur : «*human*» («humain») [1]. Au premier écran que représente la petite ardoise blanche sur laquelle figure ce mot, répond un autre écran beaucoup plus grand, celui constitué par l'espace vaporeux dans lequel s'inscrivent les heptapodes [4]. Filmés de dos en contre-jour face aux extraterrestres, les chercheurs ne sont plus que des taches informes [4] et semblent perdre ironiquement leurs contours humains (alors que le mot «*human*» vient d'être prononcé) pour tendre vers des formes abstraites sombres. Ce premier rapprochement visuel est redoublé par le son puisque en réponse au mot prononcé par la linguiste, un grondement sourd retentit et rompt le silence sépulcral d'un espace qui évoque à la fois une caverne, un aquarium, une mine et une forêt brumeuse.

Ce début d'accroche semble être contredit par les plans larges sur l'équipe de profil [2] coupée des heptapodes par le cadre et ramenée à un format miniature auquel fait écho la petite cage de l'oiseau posée devant eux. Si les humains paraissent tout aussi vulnérables dans le plan suivant [5], ils sont à nouveau associés à l'idée d'un contact avec les extraterrestres : en effet, le plan, frontal, s'offre comme la traduction d'un possible point de vue des heptapodes sur les humains.

La communication avec eux se présente ainsi comme le fruit d'une avancée progressive de Louise dans un ensemble qui la dépasse, la regarde et l'englobe. On peut y voir un effet programmatique : son champ de perception et de réflexion s'élargira et se calquera sur la psyché de ses sujets d'étude. Chaque plan, à l'intérieur de cette progression, va attester de la rencontre graduelle de Louise avec ceux qui lui font face.

### ● Ténèbres, brouillard et lumière

L'éclairage établit une forte dichotomie entre les espaces situés de part et d'autre de la vitre. Il met en évidence la progression de Louise. Comme encouragée par le nouveau son émis par les heptapodes, la linguiste s'extrait des ténèbres [6] pour se rapprocher de l'espace lumineux, hors champ, qui la captive. Son visage porte la marque de cette lumière [3, 7]. Familier des surcadres, Denis Villeneuve filme souvent Louise à travers des encadrements [9], ce qui renforce l'impression d'un seuil à franchir tout en créant un étrange effet de symétrie avec les heptapodes : elle est intégrée comme eux dans une surface, un écran [3, 4]. L'ardoise qu'elle tient passe elle aussi de l'ombre (qui rendait le mot presque illisible) [1] à la lumière [7] – de quoi y voir une référence possible à la philosophie des Lumières née au XVIII<sup>e</sup> siècle. Celle-ci visait à sortir des ténèbres de l'ignorance et misait notamment sur la capacité de l'homme à se définir par la raison.

Comme une réponse au point de vue des heptapodes [5], un plan sur l'écran brumeux [8] nous fait épouser le regard de Louise, dont le casque altère légèrement la vision. Nous avançons littéralement dans le brouillard, dans l'inconnu, à ses côtés. Les battements que nous entendons alors sont-ils ceux de son cœur ou proviennent-ils des extraterrestres ? La voix de Louise est par ailleurs déformée parce qu'elle parle à travers un microphone [14]. Cela donne à nouveau au mot «humain» non seulement montré, mais aussi prononcé par la linguiste, une dimension ironique et surtout fragile.

### ● Nouvelles perceptions sonores

Régi par des règles physiques inconnues, le vaisseau nous fait également entrer dans un autre niveau de perception sonore. Le design sonore ne recourt pas tant à la création électronique qu'à des extraits de banques de sons qui ont ensuite été remixés et se mêlent symboliquement au souffle très présent de Louise, auquel nous sommes suspendus. Des bruits de vent ont été modifiés pour se référer à un navire, des sons d'animaux ont été employés pour donner forme au langage des heptapodes. Des coups se font également entendre, vers la fin, donnant le sentiment que l'on frappe à une porte.

L'oiseau [10] est quant à lui présent par souci de sécurité : comme les mineurs au fond des mines de charbon, les militaires se servent du volatile pour tester la qualité de l'air et vérifier qu'il est viable. Les piaillements de l'animal, en parallèle des tentatives de prise de contact des humains avec les heptapodes, débute au moment de l'avancée de Louise et crée une dramaturgie inquiétante : ils donnent le sentiment que dans l'enceinte du vaisseau, les humains sont eux aussi vulnérables, comme des animaux en cage, et plongés dans un état d'alerte permanent. Soit une façon de dessiner une fausse piste pour mettre à l'épreuve la confiance même du spectateur quant aux intentions des extraterrestres. Le petit oiseau sert également de référent sonore : un gros plan sur le sonomètre [11] nous fait comprendre que les vibrations émises par les heptapodes (qui évoquent d'abord un tremblement de terre) ne sont pas usuelles et atteignent des niveaux de décibels nettement plus élevés que les sons émis par l'oiseau, et douloureux pour les tympans humains.

À l'émission du premier logogramme [12], des chœurs de voix féminines servent d'amorce à une brève saillie musicale [00:38:28]. Cela confère immédiatement un sens religieux, une dimension presque liturgique à la scène et, au vaisseau, l'aura d'un temple.

### ● Réception, médiation et effet miroir

L'apparition du premier logogramme permet d'ouvrir les formes d'observation et le champ des réactions. La figure circulaire s'imprime sur un écran, tandis que l'on s'assure que la scène est bien enregistrée. Le fluide du logogramme est montré en gros plan et en mouvement, tel un être vivant aquatique. Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler, par sa forme, une chaîne chromosomique. La voix de Ian, hors champ, directement adressée à Louise, se fait alors entendre, comme si cette première communication avec les extraterrestres en favorisait une autre entre les deux collègues. C'est ce que confirme la formation du duo, les futurs Abbott et Costello (noms empruntés à un célèbre duo comique américain des années 1940) qui semblent mimer Louise et Ian, ce dernier étant désigné par la linguiste comme autre «humain».

Ce premier contact fait naître une complicité entre les deux chercheurs qui mesurent le miracle à l'œuvre. Dans un furtif champ-contrechamp, ils se regardent et partagent leur émotion [15, 16]. Sur la même longueur d'onde, ils n'ont pas besoin de mots pour échanger : ils comprennent l'apport scientifique et culturel du signe étranger. Filmée de dos, la tête de Louise s'inscrit par effet de superposition dans un logogramme [14] ; son cerveau épouse de manière programmatique les courbes de ce nouveau langage. Elle devient alors l'élément intermédiaire entre les heptapodes et les humains derrière elle, un point de raccord et de médiation après avoir défié l'inconnu.

# Figure

## Au seuil de l'altérité

Si le trope de la rencontre inter-espèces est particulièrement courant dans les films de science-fiction, il est plus rare de le voir traversé par des questionnements linguistiques.

### ● Langage et représentations

Abbott et Costello donnent à Louise un outil qui lui permet d'élargir sa perception du monde. Denis Villeneuve, par sa mise en scène, entend suivre une démarche similaire. C'est ce qui confère à l'œuvre une portée métatextuelle : le film devient « l'outil » qui nous émancipe d'une compréhension terrestre de l'univers. Il s'écrit littéralement par la grammaire qu'il incarne, de ses topoï à sa photographie. Celle-ci nous offre des nuances de gris relativement monotones qui font presque confiner l'ensemble au noir et blanc, comme si on nous livrait le grand texte de l'existence. Si le récit se focalise autour de la compréhension des logogrammes, on peut donc aussi penser



### ● Décipherer un système d'écriture

Les logogrammes des heptapodes ressemblent beaucoup aux systèmes des premières écritures, par exemple l'écriture cunéiforme mise à jour en Basse-Mésopotamie (autour de 3200 av. J.-C.). Cette dernière reposait autant sur des idéogrammes que sur des signes phonétiques. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les philologues progressent dans leur compréhension en découvrant des textes trilingues qu'ils étudient en parallèle. Dans *Premier Contact*, Louise Banks déplore justement ne pas avoir accès à des équivalents, des points de comparaison pour étudier les logogrammes. Il lui faut pouvoir les relier à des situations d'énonciation précises et échanger avec les heptapodes pour faire des liens entre l'anglais et les signes extraterrestres. L'histoire montre qu'il faut déjà connaître la culture des locuteurs pour en comprendre l'expression, ce qui suppose donc un travail d'ethnologue.

On pourrait comparer Louise à Jean-François Champollion, qui déchiffra le premier les hiéroglyphes. Comme lui, elle doit travailler à l'aveugle. Cependant, le célèbre égyptologue bénéficia de la découverte de la pierre de Rosette, qui lui donna la clé de ce mystérieux langage. Sur cette pierre figure un décret du roi Ptolémée V en trois langues ; la pierre trilingue a donc servi de base à la recherche linguistique, la version grecque du texte permettant d'effectuer des comparaisons.

Puisque Louise n'a pas de référent, c'est l'incursion du fantastique (ses visions quasi mystiques) qui lui permet de déchiffrer les signes.

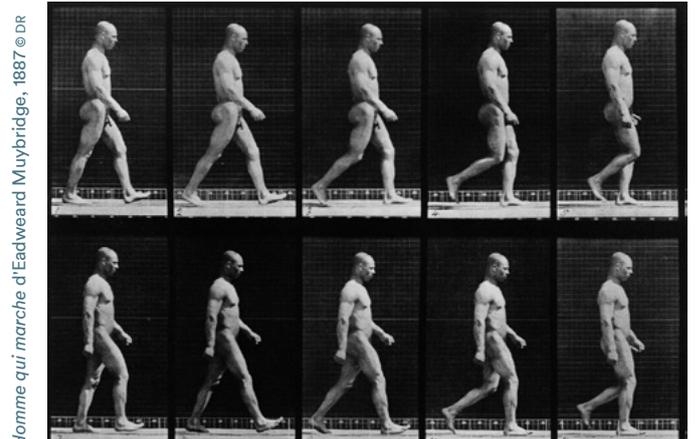
que l'image se fait mot et écrit une nouvelle perception du monde.

En outre, le langage formate la pensée et joue un rôle important dans notre construction intellectuelle durant la petite enfance. Le film extrapole ce principe et utilise l'hypothèse de Sapir-Whorf pour justifier son développement : celle-ci soutient que les représentations mentales, la façon dont on perçoit le monde, sont déterminées par le langage. Il faut toutefois noter que cette théorie ne fait pas consensus et a été caricaturée dans le film à des fins narratives. À force d'étudier le langage d'Abbott et Costello, Louise commence à rêver de son avenir. D'une certaine manière, elle devient une heptapode.

### ● Retour aux origines

Quand elle pénètre l'espace vaporeux des extraterrestres [séq. 13], Louise est immergée dans un nouveau niveau de réalité. Ses cheveux ondulent légèrement au-dessus de son visage, formant des ramifications qui pourraient rappeler les signes qu'elle est chargée de décrypter. Pour apprendre une langue dont ils ne connaissent rien, Ian et Louise reviennent à des méthodes enfantines (dessiner sur une ardoise blanche, mimer des gestes, fractionner au maximum l'apprentissage). Ils redécouvrent le monde à la manière d'enfants, à tâtons et avec un regard neuf.

Ce retour aux sources même du langage se traduit aussi par un retour aux origines du cinéma. En témoigne la scène



Homme qui marche d'Eadweard Muybridge, 1887 © DR

dans laquelle Louise et Ian expliquent aux deux heptapodes la phrase écrite sur le tableau : « Ian marche » (dans la séquence commentée *off* par Ian). D'abord filmé devant le tableau, le chercheur apparaît à la faveur d'un changement d'angle devant l'écran brumeux des heptapodes [00:54:29]. Parce qu'il marche lentement devant cet espace épuré, il donne à voir au spectateur un mouvement qui se décompose. En ramenant la captation audiovisuelle à sa plus pure forme – un homme filmé en pied traversant le cadre –, Bradford Young et Denis Villeneuve évoquent la manière dont Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey captaient et décomposaient le mouvement humain (et animal) grâce à la chronophotographie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le personnage de Jeremy Renner devient dès lors une image universelle de l'être humain et un révélateur temporel, dans un très probable clin d'œil à *l'Homme qui marche* de Muybridge (1887).

**« Je voulais que le dialecte des extraterrestres ait quelque chose d'inquiétant et qu'il soit très surprenant. Je tenais en outre à ce qu'il n'évoque rien d'humain ; il fallait que ce soit un langage issu d'une autre manière de penser »**

Denis Villeneuve



### ● La représentation d'une altérité absolue

Pour que le spectateur comprenne la sidération des personnages face aux heptapodes, l'équipe du film a conçu des êtres diamétralement opposés à l'être humain. « *L'idée directrice, c'était de ressentir le même impact que face à un éléphant adulte dans la brume qui surgit soudain devant nous. Ou face à une baleine croisée alors qu'on nage dans des eaux opaques. Je voulais un mélange de frayeur et de fascination. Une rencontre sous le signe de l'envoûtement* », explique Villeneuve. Il leur fallait ainsi résister à la tentation de l'anthropomorphisme. Or, c'est parce que l'altérité présentée est absolue que les facultés d'empathie des personnages sont testées. Les designers ne se sont pas contentés de dessiner l'enveloppe corporelle des extraterrestres, ils en ont imaginé le fonctionnement biologique. Abbott et Costello n'ont pas de bouche ; ce sont deux os qui entrent en résonance pour émettre des notes graves. Face à eux, le spectateur est mis dans une situation proche du test de Rorschach (dont s'est inspiré Villeneuve pour les logogrammes), qui invite à la libre interprétation de taches d'encre. Par les sons qu'ils émettent, les heptapodes rappellent les mammifères marins. Leurs tentacules et la substance qu'ils libèrent rappellent aussi l'encre noire crachée par les poulpes. Ils évoquent également les racines d'un arbre, ainsi qu'une main [Motif].

1 Jacques Morice, « Denis Villeneuve : « Réaliser *Premier Contact*, c'est mettre les pieds dans l'univers de Spielberg » », art. cité.

### ● Sortir du préjugé

Pour prouver les mauvaises intentions des heptapodes, les militaires américains prennent comme référent la colonisation européenne. De leur côté, les Chinois ont appris aux heptapodes un langage tactique, ne faisant émerger qu'un lexique guerrier. Au contraire, Louise avance avec audace et confiance vers l'inconnu. Elle enlève sa combinaison et son masque pour mieux aller à la rencontre des extraterrestres ; elle prendra même le risque de respirer leur atmosphère et de s'abandonner à leur volonté. Pour dialoguer avec l'autre, il faut accepter de se mettre potentiellement en danger, faire un beau pari en supposant cet autre inoffensif. Véritable chemin vers autrui, le langage s'impose pleinement ici comme le point d'ancrage de l'humanisme défendu par le film.

### ● Face aux écrans

Dans *Premier Contact*, les moyens de communication se multiplient. Louise prend d'abord connaissance de la situation via les images que lui montrent ses étudiants.

Les élèves pourront lister tous les médias qui apparaissent à l'écran (informations télévisées, autoradio, lignes sécurisées dans le QG militaire, etc.) et le rôle qu'ils jouent tout au long du film. Quelles approches des extraterrestres véhiculent-ils ?

Les écrans deviennent anxigènes et se substituent à la communication verbale et à la véritable compréhension des objets linguistiques. Ils catalysent l'inquiétude des populations en mettant en scène une possible guerre des mondes. Les militaires sont contaminés par les discours de peur véhiculés par les médias. Leurs épouses s'en font le relais et mettent en doute leurs certitudes. Les élèves peuvent-ils comprendre les mécanismes qui les ont poussés à fomenter un attentat ? La réaction de ces militaires était-elle prévisible ? Cela fait-il écho à la réalité médiatique que nous connaissons ?

Les élèves pourront par ailleurs se demander si tous les écrans du film ont la même fonction et pointer ceux qui servent de support aux chercheurs : de l'espace brumeux des heptapodes aux écrans des scientifiques enregistrant leurs logogrammes, en passant par les ardoises sur lesquelles écrit Louise. Le travail des chercheurs, fondé sur l'induction, se veut méthodique et lent. Il se heurte à la volonté de rapidité de Weber (et à travers lui de la population) et à l'affect public qui est, par essence, dénué de rationalité<sup>1</sup>. *Premier Contact* offre ainsi matière à réfléchir sur le pouvoir des écrans de diffuser la peur, de jouer sur les réactions immédiates et irréfléchies.

1 D'après les travaux de Daniel Kahneman, voir *Thinking, Fast and Slow*, Farrar, Straus and Giroux, 2011.





## Motif

### Le monde sensible

Pour Louise, l'expérience sensible du monde est source de compréhension et de vérité. En atteste l'attention portée par la mise en scène aux éléments naturels et à l'immatériel.

#### ● Les quatre éléments

L'apogée du film, quand Louise accueille les pouvoirs extraterrestres, nous ouvre sur un monde de sensations et réunit les quatre éléments terrestres, l'eau, le feu, la terre et l'air. Le motif de l'eau est probablement le plus récurrent : par l'atmosphère vaporeuse, par le lac observé par Louise. Le paradoxe est complet : pour parler du deuil, le film se concentre sur des symboles de vie. Le feu représente bien sûr la destruction et vient envahir l'écran lors de l'attentat – l'explosion tue d'ailleurs l'un des deux heptapodes –, tandis que le motif de l'eau est associé à Hannah et, par extension, à la naissance. Cependant, le motif de la fumée (qui renvoie à la mort, à l'expression «partir en fumée») est aussi proche formellement de la tache d'encre diluée dans l'eau. À travers ce motif semblent fusionner les quatre éléments au sein de l'espace des heptapodes, lieu qui favorise une perception



extralucide, à la fois sensorielle et temporelle, que Louise va expérimenter [Récit et montage].

La mise en scène met aussi l'accent sur le sol que l'on foule, marque d'ancrage dans notre réalité. La terre est évoquée aussi indirectement à travers la pâte à modeler, et plus directement avec la boue foulée par Hannah et Louise lors d'une balade en bord de lac. On peut y voir une émotion synesthésique qui donne à voir, sentir et toucher les éléments tangibles du monde. Associés à des images du futur,

#### ● La musique cosmique

Dans les années 1950, le film *Planète interdite* s'appuie sur les compositions sonores de Louis et Bebe Barron pour imaginer un contexte futuriste. C'est la première fois que la musique électronique est employée pour une bande originale, et le thérémine (instrument de musique électronique) dépayse les spectateurs. Le film popularise le procédé qui finit par paraître désuet au fil du temps. Dans *2001 : l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick ne recourt qu'à la musique classique. Quand *Le Beau Danube bleu* de Johann Strauss (1866) accompagne la valse des vaisseaux en orbite, le cinéaste choisit de laisser les pistes musicales se déployer pleinement, sans interruption, comme si la musique s'émançait de la diégèse.

Le compositeur de la bande originale de *Premier Contact*, Jóhan Jóhannsson, a voulu amener le spectateur en terre inconnue. Il expliquait en 2016<sup>1</sup> qu'il avait superposé les sons sur chaque piste, les enregistrements précédents y apparaissant en filigrane. Il ajoutait qu'il «s'agissait d'obtenir une empreinte sonore des boucles précédentes» et que ces effets étaient très importants pour construire l'univers sonore du film. Son défi était de trouver des compositions qui ne semblent en aucun cas familières au spectateur. Des boucles au piano sans amorce lui ont permis de donner l'impression de pistes qui n'auraient ni début ni fin. Il s'agissait de se calquer sur la narration circulaire du film. En ajoutant des voix de vitesses différentes, de plusieurs octaves et selon plusieurs rythmes, il pouvait à la fois donner à la composition un aspect liturgique et renvoyer à l'idée du langage.

1 Entretien par Hrishikesh Hirway : «Song Exploder: Jóhan Jóhannsson on the Secrets of Arrival's Score», *Vulture*, 17 novembre 2016.

les bottes qui s'enfoncent dans la boue et l'humidité de l'air s'inscrivent dans la chair de Louise.

Ce monde sensoriel et mémoriel existe aussi à travers le toucher. Motif récurrent du film, la main d'abord tremblante de Louise est un symbole évident du lien, du contact recherché avec l'autre, comme point d'ancrage dans le monde et outil de compréhension: l'expression de l'intelligence de Louise passe aussi par cette dimension purement sensorielle, comme le met en avant la scène où elle enlève sa combinaison [séq. 8] et où son corps respire à nouveau dans l'affirmation physique de son identité. Comprendre, c'est aussi toucher.



### ● La poésie de l'immatériel

Le film s'écrit par ailleurs à travers des éléments immatériels. D'une part, l'air est rendu visible par la brume ou les nuages, d'autre part, la composition des plans permet l'équilibre parfait entre les vides et les pleins. Aussi, quand Louise pénètre dans le vaisseau ovoïde pour la première fois, son regard s'attarde-t-il sur l'ascenseur de transport qui s'éloigne d'elle; le vide qui la sépare du sol est vertigineux. Le plan suivant montre l'effet de l'apesanteur sur l'équipe scientifique et désoriente le spectateur, lui faisant perdre ses repères spatiaux terrestres.

Dans les arts asiatiques, du bouddhisme zen au taoïsme, le vide n'est pas l'équivalent du néant, mais bien d'un espace dynamique où s'accomplissent les transitions, où se lient tous les contraires. C'est ce qui régit la peinture *shanshui*, peu comprise par les occidentaux car construite en grande partie par des zones de réserve. L'intérieur du vaisseau semble entièrement constitué d'éléments immatériels, de vapeur ou de lumière, comme si la coque ne contenait rien d'autre que ces étranges émanations. Les moines taoïstes concevaient le vide comme un espace agissant et non comme synonyme du néant. Ils estimaient que par le vide, on pouvait représenter des espaces de mutation et, par conséquent, symboliser les cycles de vie. Or, c'est bien dans l'atmosphère extraterrestre que Louise atteindra un nouveau niveau de conscience, preuve de la puissance créatrice de cet élément. Il s'agit donc, par l'immatériel, de mettre en exergue l'indicible.

### ● Projections et franchissements

Le film commence par un travelling du haut vers le bas qui permet la transition du plafond au salon de Louise. Pendant

quelques secondes, nous ne savons pas où nous sommes: une suite de lignes parallèles se superposent sur l'écran à la manière d'une toile abstraite. La caméra se dirige ensuite doucement vers de grandes baies vitrées qui ouvrent vers un horizon lointain; tout est calme et ordonné. Les surcadres construisent la trame visuelle du film; ils désignent des espaces de projection et de franchissement. L'architecture contemporaine de la maison est intrigante. L'intérieur soigné et épuré ressemble aux maisons japonaises traditionnelles. Le motif central de la grande baie vitrée suit la forme d'un *torii*<sup>1</sup>. À l'entrée des sanctuaires shintoïstes, ces structures en bois servent à délimiter espace sacré et espace profane; leurs représentations dénotent toujours un cheminement spirituel. Y fera écho l'espace des heptapodes, lui aussi en forme d'écran, qui dessine à sa manière une autre porte, que Louise finira par franchir.

### ● Face à la catastrophe

Hollywood n'a pas attendu les COP environnementales pour représenter la crise climatique et nous donner à voir un avenir anxiogène. Cependant, depuis les années 2010, ce prisme domine dans les productions cinématographiques. *Premier Contact* s'en distingue en construisant pour l'être humain un chemin rédempteur. Sans dérouler de discours écologique explicite, le film laisse entrevoir une catastrophe future que l'apprentissage d'une langue étrangère pourrait stopper. C'est le personnage d'Hannah qui éclaire sa dimension écologique. Dans l'une de ses visions, Louise l'entend l'interroger sur le mot « planète », puis l'enfant lui explique, dessin à l'appui, qu'elle a imaginé pour un cours une émission qu'elle a intitulé: « Maman et papa parlent aux animaux ». Discrets, ces indices sont néanmoins parlants et indiquent un lien entre Hannah, dont la santé est en danger, et la planète, tout comme ils mettent en évidence l'attention portée par ses parents au monde vivant et animal. En témoignent également les plans furtifs de nature.

À Hollywood, les films engagés sur le plan écologique ne sont pas si récents. En 1973, *Soleil vert* de Richard Fleischer nous mettait déjà en garde sur la gestion de nos ressources et nous promettait un avenir des plus sombres. Il s'agit, par un jeu de catharsis, d'éveiller la conscience du spectateur. Les années 2000 voient émerger des récits de désolation, tendance toujours actuelle: dans *Le Jour d'après* de Roland Emmerich (2004), l'équilibre climatique est anéanti par la fonte des glaces. Citons également *Avatar* de James Cameron (2009), succès populaire international mettant en scène un héros qui trouve une seconde vie sur la planète Pandora où il est envoyé en mission, planète dont les ressources sont convoitées par les Terriens qui vivent une crise énergétique. Il devient le défenseur de ce monde naturel qu'il veut préserver coûte que coûte.



1 Portail traditionnel japonais.

# Échos

## Face à l'infiniment grand

**Premier Contact** poursuit une des obsessions de Villeneuve : confronter un individu à une réalité démesurée qui le dépasse totalement. Cette représentation fait écho au sublime défini par Emmanuel Kant, philosophe allemand des Lumières, et aux représentations du peintre romantique Caspar David Friedrich.

Dans *Blade Runner 2049*, *Sicario* ou *Dune*, Denis Villeneuve se plaît à représenter la petitesse de l'être humain face à l'infiniment grand. Confrontés à l'immensité du monde ou à des monuments architecturaux hors normes, ses personnages paraissent bien vulnérables. Il ramène ainsi l'être humain à sa condition matérielle.

### ● Le sublime kantien

Dans *Premier Contact*, c'est le sublime tel qu'il a été défini par Emmanuel Kant (1724-1804) qui semble s'illustrer quand nous découvrons le vaisseau ovoïde : nous sommes à la fois terrassés par le danger qu'il représente et éblouis par ses dimensions. L'extrait ci-dessous, issu du premier tome de la *Critique du jugement*<sup>1</sup> (1790), décrit un état similaire :

« Des rochers audacieux suspendus dans l'air et comme menaçants, des nuages orageux se rassemblant au ciel au milieu des éclairs et du tonnerre, des volcans déchaînant toute leur puissance de destruction, des ouragans semant après eux la dévastation, l'immense océan soulevé par la tempête, la cataracte d'un grand fleuve ; ce sont là des choses qui réduisent à une insignifiante petitesse notre pouvoir de résistance, comparé avec de telles puissances. Mais l'aspect en est d'autant plus attrayant qu'il est terrible, pourvu que nous soyons en sûreté ; et nous nommons volontiers ces choses sublimes, parce qu'elles élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur médiocrité ordinaire, et qu'elles nous font découvrir en nous-mêmes un pouvoir de résistance d'une tout autre espèce, qui nous donne le courage de nous mesurer avec la toute-puissance apparente de la nature. »

Emmanuel Kant, *Critique du jugement*<sup>2</sup>

Le Moine au bord de la mer de Caspar David Friedrich, circa 1809  
© Alte Nationalgalerie, Berlin



### ● Caspar David Friedrich

Le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich (1774-1840) cherchait à représenter, à travers la nature, le sentiment du divin. Ses toiles mettent souvent en scène la fragilité de l'être humain face à une nature toute puissante. Dans *Le Moine au bord de la mer* (circa 1809), cet écart d'échelles est particulièrement flagrant, voire écrasant : il renvoie l'humain à sa petitesse et le confronte à l'immensité de la mer. Cette posture de contemplation dans une lumière grise résonne avec plusieurs plans de *Premier Contact* qui placent Louise comme une spectatrice du monde, avant qu'elle franchisse son seuil et accepte d'embrasser son destin.

Dans le film, c'est aux abords du vaisseau que les hommes paraissent dérisoires. Le monolithe n'apparaît d'ailleurs qu'après 18 minutes [00:18:34], permettant au suspense d'aller crescendo et de faire de cette scène un climax. On l'approche en vue aérienne sans pouvoir le distinguer, puisque la zone est enveloppée d'un épais manteau de brume. Seul l'espace qui l'entoure immédiatement se révèle pur, sans ombre ni nuage. Alors, ce vaisseau étrange déborde du cadre. Malgré le plan général filmé depuis les cieux, cet ovni se déploie hors champ dans une inquiétante verticalité. On prend tout de suite la mesure de sa taille, de l'ombre qu'il pourrait projeter sur la civilisation humaine, d'autant que les hélicoptères à son bord paraissent dérisoires. L'expérience est ambivalente : nous sommes bien conscients de la menace que le vaisseau représente, mais en voyant l'être humain confronté à des objets qui le dépassent, nous nous rappelons aussi notre appartenance au cosmos, c'est-à-dire à un ensemble qui nous dépasse de loin. Comme Louise, nous nous sentons transcendés : Villeneuve nous mesure à des forces que nous ne pouvons comprendre, mais qui nous élèvent vers une dimension supérieure.



1 On le trouve aussi fréquemment sous le titre *Critique de la faculté de juger*.  
2 Extrait sur Wikisource, p. 168.

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Premier Contact*, DVD et Blu-ray, Sony Pictures, 2017.

### Sélection de films de Denis Villeneuve

*Incendies* (2010), DVD et Blu-ray, Blaq Out, 2014.

*Prisoners* (2013), DVD et Blu-ray, M6 Vidéo, 2014.

*Enemy* (2013), DVD et Blu-ray, Condor Entertainment, 2015.

*Sicario* (2015), DVD et Blu-ray, Metropolitan Vidéo, 2016.

*Blade Runner 2049* (2017), DVD et Blu-ray, Sony Pictures, 2018.

*Dune : Première partie* (2021), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2022.

### Autres films cités

*Le Voyage dans la lune* (1902), de Georges Méliès, DVD et Blu-ray, Lobster Films, 2016.

*Le Jour où la Terre s'arrêta* (1951), de Robert Wise, DVD, 20th Century Studio, 2003; Blu-ray, 20th Century Studio, 2011.

*E.T., l'extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, DVD, 2013; Blu-ray, Universal Pictures France, 2013.

*Starman* (1984), de John Carpenter, DVD, Sony Pictures, 2003; Blu-ray, Sony Pictures, 2023.

*Abyss* (1989), de James Cameron, DVD, 20th Century Studios, 2002.

*Contact* (1997), de Robert Zemeckis, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2011.

*The Tree of Life* (2011), de Terence Malick, DVD et Blu-ray, EuropaCorp, 2011.

## BIBLIOGRAPHIE

### La nouvelle à l'origine du film

- Ted Chiang, *L'Histoire de ta vie*, in *La Tour de Babylone* (2002), Denoël, coll. Lunes d'encre, 2006.

### Sur le cinéma

- Michel Chion, *Des sons dans l'espace. À l'écoute du space opera*, Capricci, 2019.

## SITES INTERNET

### Référence philosophique

Emmanuel Kant, extrait de la *Critique du jugement* (1764), Wikisource :  
↳ [https://fr.wikisource.org/wiki/Critique\\_du\\_jugement/Analytique\\_du\\_sublime](https://fr.wikisource.org/wiki/Critique_du_jugement/Analytique_du_sublime)

### Entretiens

Jacques Morice, « Denis Villeneuve : "Réaliser *Premier Contact*, c'est mettre les pieds dans l'univers de Spielberg" », *Télérama*, 9 septembre 2016 :  
↳ <https://www.telerama.fr/cinema/denis-villeneuve-realiser-premier-contact-c-est-mettre-les-pieds-dans-l-univers-de-spielberg,47102.php>

Perrine Quennesson, entretien avec Julie Neveux, « Comment réussir à se comprendre comme dans *Premier Contact* ? », Binge Audio et Sorbonne université, 7<sup>e</sup> Science, 10 février 2022 (podcast) :  
↳ <https://www.binge.audio/podcast/7escience/comment-reussir-a-se-comprendre-comme-dans-premier-contact>

François Reumont, « Entretien avec le directeur de la photographie Bradford Young à propos de son travail sur *Premier Contact*, de Denis Villeneuve », AFC, 19 novembre 2016 (vidéo) :  
<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Bradford-Young-a-propos-de-son-travail-sur-Premier-contact-de-Denis-Villeneuve.html>

### Ressource pédagogique

David Ridet « L'effet Koulechov », Upopi, Ciclic, 2018 :  
↳ <https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/les-raccords/seance-2-l-effet-koulechov>

### Critiques

Alexandre Jourdain, « La linguistique et les extraterrestres », aVoir-aLire.com, 23 février 2021 :  
↳ <https://www.avoir-alire.com/premier-contact-la-critique-du-film>

Des nouvelles du front cinématographique, « *Dune*, de Denis Villeneuve : une vocation de marbre », *Le Rayon Vert*, 16 septembre 2021 :  
↳ <https://www.rayonvertcinema.org/dune-denis-villeneuve>

### Vidéos

« *Prisoners*, *Blade Runner 2049*, *Dune* : la master class cinéma de Denis Villeneuve », Konbini, 15 septembre 2021 :  
↳ <https://youtu.be/iG0xcEkTywA>

Clararunaway, « Le cinéma peut-il sauver le climat ? », chaîne YouTube de Clararunaway, 16 mai 2021 :  
↳ <https://youtu.be/499KSEiz6Tk>

### CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :  
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :  
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

## MEMENTO MORI

Les films de Denis Villeneuve (*Blade Runner 2049*, *Dune*) peuvent paraître arides ; portés par des histoires fortes, ils allient symbolisme et poésie visuelle. *Premier Contact* n'échappe pas à la règle : la réflexion sur le temps qu'il propose est nourrie par l'itération du motif circulaire. Le médium construit ainsi le propos philosophique du film, les choix visuels, de la photographie au montage, disant autant du récit (voire plus) que les dialogues. C'est notamment par l'intermédiaire du cercle que le cinéaste nous invite à accepter l'impermanence du monde. En seconde lecture, le film prend des airs de « memento mori » et nous exhorte à assainir nos modes de communications. Débarrassés des médiateurs numériques, nous pouvons entrer en contact avec autrui et reconnaître son individualité. Et quel meilleur contexte que la rencontre amoureuse pour cela ? Le film s'achève alors sur un brillant paradoxe : son héroïne apprend à profiter du présent après avoir été hantée par l'avenir.