



HAL
open science

Le monde vu par un autre

Vincent Jaunas

► **To cite this version:**

Vincent Jaunas. Le monde vu par un autre: L'identification et ses limites dans Premier Contact (Arrival, Denis Villeneuve, 2016). Miranda: Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world, 2021, Unheard Possibilities: Reappraising Classical Film Music Scoring and Analysis, 22, <https://doi.org/10.4000/miranda.37194>. 10.4000/miranda.37194 . hal-03412790

HAL Id: hal-03412790

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03412790>

Submitted on 3 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

22 | 2021

**Unheard Possibilities: Reappraising Classical Film
Music Scoring and Analysis**

Le monde vu par un autre

L'identification et ses limites dans *Premier Contact* (Arrival, Denis
Villeneuve, 2016)

Vincent Jaunas



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/37194>

DOI : 10.4000/miranda.37194

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

Vincent Jaunas, « Le monde vu par un autre », *Miranda* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 11 mars
2021, consulté le 03 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/37194> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/miranda.37194>

Ce document a été généré automatiquement le 3 novembre 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License.

Le monde vu par un autre

L'identification et ses limites dans *Premier Contact* (Arrival, Denis Villeneuve, 2016)

Vincent Jaunas

- 1 Il est coutumier de considérer que le cinéma permet de dévoiler le monde tel que perçu par autrui, comme l'affirme par exemple Sandro Bernardi selon qui « la possibilité de voir [un] film est fondée sur l'hypothèse paradoxale que l'on pourrait 'voir avec les yeux d'un autre' » (Bernardi 95). Hypothèse qui suscite pourtant plusieurs interrogations : comment le médium s'y prend-il pour offrir une telle expérience ? Et peut-on véritablement voir le monde à travers un point de vue qui n'est pas le nôtre ? Une représentation directe de la subjectivité d'autrui est toujours vouée à l'incomplétude ; art représentationnel, le cinéma ne peut pleinement figurer des états mentaux qui, par définition, échappent à l'objectif de la caméra. C'est donc un paradoxe cinématographique que de chercher à représenter l'intériorité en l'objectivant via la captation d'un profilmique, comme l'explique Dominique Château (134), selon qui le médium fait face à une irréprésentabilité fondamentale de l'intériorité d'autrui ; l'auteur rappelle que cette irréprésentabilité peut néanmoins être contournée, certes de façon imparfaite, grâce à notre faculté à représenter nos états mentaux et à se représenter ceux d'autrui : « nous communiquons avec le ressenti de l'autre non seulement à travers son extériorisation dans les signes (cris, mimiques, sueur, parole, etc.), mais, par approximation, à travers l'expérience que nous en faisons nous-mêmes. Toute représentation suppose cette manière d'expérience plus ou moins proche » (71).
- 2 Se pose dès lors la question de l'identification : si le cinéma ne peut pleinement représenter la subjectivité, peut-il néanmoins permettre aux spectateurs de se projeter dans l'univers mental d'un personnage¹, en leur faisant percevoir et penser le monde à la manière d'autrui ? Deux théories distinctes, l'une psychanalytique² et l'autre cognitiviste³, ont cherché à analyser la dynamique identificatoire au cinéma. Toutes deux semblent cependant s'accorder sur un point fondamental : afin que les spectateurs puissent s'identifier à un personnage, ou du moins ressentir les affects et les pensées qu'ils lui attribuent, ceux-ci doivent estimer pouvoir reconnaître ces affects et ces pensées⁴. Il doit donc exister un rapport de similitude suffisant entre le

personnage vecteur d'identification et les spectateurs réels pour qu'un film puisse les inviter à voir le monde à travers les yeux d'un autre⁵.

- 3 Mais qu'en est-il lorsque le point de vue avec lequel un film cherche à initier une identification est d'une altérité radicale, si radicale que les spectateurs ne peuvent se rattacher à aucun élément connu pour attribuer des affects ou des pensées au personnage ? Est-il possible de s'identifier à un point de vue entièrement autre et, si cette identification échoue, n'est-ce pas la preuve d'une faiblesse fondamentale de la dynamique identificatoire du cinéma, qui ne serait dès lors que la projection du moi sur un autre dont l'altérité serait ainsi niée ? Autant de questions que soulève *Premier Contact* (2016), huitième long-métrage de Denis Villeneuve, film qui exacerbe la thématique du rapport à l'autre sous-tendant une grande part du cinéma de science-fiction puisque la compréhension et l'assimilation du point de vue d'une race extra-terrestre forment le nœud central de son intrigue.
- 4 Après que douze vaisseaux ont atterri aux quatre coins de la Terre, les autorités s'empressent de faire appel à des spécialistes en charge de communiquer avec les arrivants – nommés par la suite « heptapodes » en raison des sept excroissances tentaculaires qui semblent leur faire office de membres postérieurs –, ces derniers autorisant quelques humains à pénétrer dans leurs vaisseaux et à s'entretenir avec eux. Afin d'établir le contact avec les heptapodes atterrés sur leur territoire, le gouvernement états-unien fait appel à Louise Banks (Amy Adams), linguiste de renom, et au physicien Ian Donnelly (Jeremy Renner). Au prix de nombreux efforts, Louise parvient à acquérir la maîtrise de la langue écrite des créatures et découvre que la transmission de leur langage était précisément l'objet de leur venue. Confirmant de façon radicale l'hypothèse Sapir-Whorf (mentionnée dans le film), selon laquelle le langage façonne fondamentalement la cognition, Louise Banks, grâce à sa nouvelle maîtrise de l'exo-langage, apprend à faire l'expérience de l'existence telle que vécue par les heptapodes : une existence non soumise à la linéarité du temps, où passé et futur s'entremêlent, offrant ainsi le don de percevoir l'avenir. Forte de cette nouvelle capacité, la linguiste annonce les intentions pacifiques des extra-terrestres (qui ont fait ce don à l'humanité en sachant que celle-ci sauverait en retour leur espèce dans un futur lointain) et empêche l'avènement d'un conflit international et interplanétaire provoqué par le gouvernement chinois qui, à la suite d'une erreur de traduction, croyait les intentions des extra-terrestres belliqueuses et s'apprêtait à les attaquer sans l'accord de la communauté internationale.
- 5 On le voit, l'intrigue du film, adaptation de la nouvelle « L'Histoire de ta vie » (« Story of your Life », Ted Chiang, 1998), offre à première vue matière à un film célébrant le potentiel éthique de « l'identification empathique » permise par le cinéma, que Laurent Jullier décrit comme un « appel à la *compassion* [qui est] une constante de la leçon de vie hollywoodienne » (168). À travers ses efforts linguistiques de compréhension des motivations d'autrui, Louise Banks découvre les intentions pacifiques des heptapodes et apporte la paix sur Terre en usant des pouvoirs conférés par son identification aux créatures. Il semble aussi célébrer le potentiel épistémologique de « l'identification cognitive » au cinéma (Jullier 164)⁶, en offrant la possibilité de faire l'expérience d'une forme de pensée radicalement différente de celle constitutive de l'être humain. Les spectateurs se verraient donc incités, en s'identifiant à Louise Banks, à partager les émotions et les pensées d'un personnage lui-même héraut diégétique de l'identification.

- 6 Cet article vise à suggérer que le film conjugue un double mouvement de célébration et de mise en crise de la capacité identificatoire du cinéma. *Premier Contact* réaffirme le potentiel éthique, phénoménologique et épistémologique de l'identification cinématographique, mais est néanmoins traversé par un courant réflexif visant à explorer les limites et, par là même, à interroger la capacité humaine à s'identifier à autrui, esquissant ainsi les contours d'une conception de l'identification qui se définit avant tout comme une mise en exergue de la relativité du point de vue.

Louise Banks, sujet de l'identification par le langage et objet de l'identification cinématographique

- 7 Tandis que les héros de science-fiction sont le plus souvent des spécialistes des sciences « dures » (physiciens, mathématiciens ou ingénieurs), *Premier Contact* se distingue en mettant à l'honneur une linguiste⁷. C'est bien la capacité d'identification à autrui offerte par la maîtrise de son langage – et donc la compréhension de son univers de croyance – qui est mise en avant dans le film. Rappelons cependant l'évidence : à la fin du film, les spectateurs seraient bien incapables de converser dans le langage des heptapodes, qu'ils ne maîtrisent nullement. Cette barrière linguistique n'est-elle pas, dans un récit si enclin à affirmer la validité de l'hypothèse Sapir-Whorf, un obstacle infranchissable empêchant l'identification spectatorielle à l'autre extra-terrestre ? Le film fait pourtant état d'une évolution, puisqu'au moment où Louise Banks acquiert la maîtrise de cet exo-langage, les signes employés par les créatures se voient pour la première fois doublés de sous-titres : « We help humanity. In 3000 years, we need humanity help », en est un exemple. En dépit d'une forme décousue (absence de concordance des temps et de génitif), on remarque à quel point la traduction conserve les règles syntaxiques fondamentales de l'anglais, et notamment sa structure sujet-verbe-objet. Nous sommes donc loin d'une forme linguistique reproduisant la logique de la langue heptapode, dépourvue d'ordre syntaxique puisque non soumise à la linéarité du temps. Ces sous-titres montrent ainsi que, suivant l'hypothèse Sapir-Whorf, la traduction de l'heptapode ne permet pas aux spectateurs de partager la vision du monde des créatures. Toutefois, ils reflètent également la stratégie purement cinématographique où se joue la dynamique identificatoire du film, centrée non pas sur les extra-terrestres mais sur le personnage de Louise Banks. À défaut d'initier l'expérience d'une cognition exogène, les sous-titres servent en effet un enjeu narratif essentiel, puisqu'ils permettent aux spectateurs d'apprendre, en même temps que Louise, les intentions des créatures, et par là même de constater que l'héroïne maîtrise désormais leur langage, au point de partager leur vision du monde.
- 8 Exemple révélateur de la stratégie de focalisation du film, selon le sens que Gérard Genette donne à ce terme, (définition par la suite adaptée pour le cinéma, notamment par François Jost), soit celui d'une « restriction de “champ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience » (Genette 49). Louise Banks, du moins jusqu'à cette scène (dont nous verrons qu'elle est un moment de bascule remettant en cause les présupposés structurels du film), tient le rôle de focalisatrice, selon une logique de focalisation interne (les spectateurs comprennent ce qui se passe avec le personnage). De même que Louise prend en charge la passation du savoir extra-terrestre dans le monde diégétique (elle publie un livre pour enseigner le langage heptapode), elle semble agir tel un relais

permettant aux spectateurs de « partager » sa compréhension croissante des heptapodes.

- 9 François Jost (1989) distingue la focalisation, qui concerne le savoir narratif, des concepts d'auricularisation et d'ocularisation, qui permettent d'évaluer la manière dont un film peut indiquer aux spectateurs que ce qu'ils entendent et voient peut correspondre à ce qu'un personnage entend et voit. Dans *Premier Contact*, de nombreuses scènes instaurent une ocularisation et une auricularisation internes primaires (l'image et le son traduisent explicitement les perceptions de Louise⁸) ou secondaires (le contexte permet d'établir l'héroïne comme la source subjective des sons et des images). Même si le film ne propose pas un alignement visuel et auditif constant avec Louise Banks, le champ perceptuel du personnage détermine l'écrasante majorité des scènes du film (la focalisatrice n'est pas le témoin des événements représentés qu'en de très rares scènes, la plus longue montrant un soldat états-unien renégat fomentant un attentat à la bombe pour détruire le vaisseau des heptapodes. Ajoutons à cela le moment de l'arrivée des extra-terrestres, où pendant quelques minutes l'objet de la perception de l'héroïne n'est pas montré aux spectateurs, comme nous allons le voir). Or, on sait à quel point l'identification des spectateurs tend à se porter vers les personnages dont nous partageons le point de vue ainsi que le savoir : « l'identification, écrit Roland Barthes [...] est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi » (cité dans Aumont *et al.* 192).
- 10 De plus, au début du film, un montage retraçant l'expérience maternelle de Louise – de la naissance de sa fille jusqu'à la mort tragique et prématurée de cette dernière – favorise, du moins lors d'un premier visionnage, la création d'un lien identificatoire fort avec l'héroïne (Fig. 1). Après la présentation d'un tel drame, l'empathie des spectateurs est fortement encouragée, et nous n'avons aucun mal à lire dans les expressions d'Amy Adams la mélancolie et le désenchantement d'une mère endeuillée (nous reviendrons évidemment sur le caractère trompeur de ce montage). Si, comme l'affirme Jullier, « l'investissement [du spectateur envers un personnage] est proportionnel au nombre de simulations de type 'si... alors...' attachées à un personnage donné, ces réponses muettes aux *que-va-t-il faire ?*, à *quoi pense-t-il ?* » (173), alors ce montage initial permet à Louise de s'instaurer comme la focalisatrice filmique idéale. *Son expérience avec les heptapodes va-t-elle lui permettre de surmonter son traumatisme et retrouver goût à la vie ?* est un exemple type de simulation encouragée par l'ouverture de *Premier Contact*.

Fig. 1



Le montage d'ouverture favorise l'identification spectatorielle

- 11 Le rôle de médiatrice conféré à Louise est ainsi au cœur de la stratégie identificatoire du film. Les spectateurs sont encouragés à s'identifier pleinement à l'héroïne, à la fois émotionnellement et cognitivement, tandis que celle-ci se familiarise avec les heptapodes, cesse de les considérer comme une forme de vie impénétrable et finit par s'identifier à eux. Jusqu'à l'apparition des sous-titres attestant la maîtrise linguistique de Louise, *Premier Contact* est structuré en une succession de scène-paliers, chaque nouveau seuil rapprochant progressivement le personnage des créatures, et incitant les spectateurs à se rapprocher du personnage.

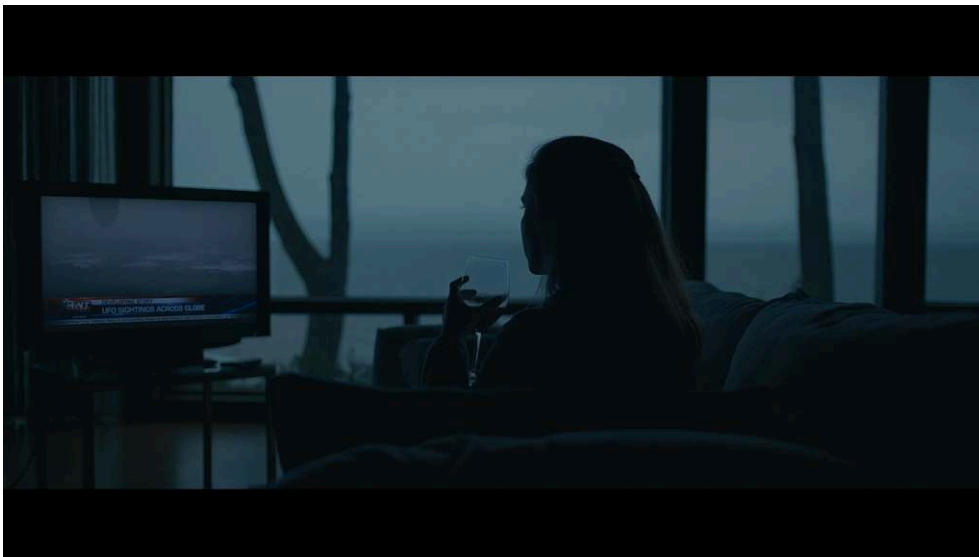
Louise, médiatrice de l'identification spectatorielle aux extra-terrestres

- 12 Dans un premier temps, *Premier Contact* favorise l'identification spectatorielle à Louise, tout en soulignant la distance séparant le personnage des extra-terrestres. Comme des milliards d'autres personnes, Louise découvre l'apparition des vaisseaux à travers la représentation qu'en offrent les médias à la télévision. La distance, tant physique que conceptuelle, séparant alors Louise des extra-terrestres est dédoublée par la mise en scène, qui souligne l'éloignement des spectateurs réels via la multiplication des intermédiaires les séparant de l'événement. Lorsque Louise allume la télévision pour la première fois, deux longs plans larges la montrent en compagnie des autres téléspectateurs diégétiques (quelques étudiants présents dans sa salle de cours à l'université) sans qu'aucun contrechamp ne vienne révéler le contenu du reportage. Les spectateurs réels ne peuvent faire l'expérience de l'événement qu'à travers les réactions ébahies des téléspectateurs diégétiques, avec l'aide des commentaires des journalistes qui occupent la bande-son. Prolongeant la frustration, un dernier plan d'ensemble laisse finalement apparaître l'écran de télévision à l'arrière-plan, mais seuls les journalistes sont visibles avant qu'un *cut* n'interrompe la scène.
- 13 Ce n'est qu'après quelques minutes, lors desquelles Louise écoute la radio dans sa voiture, que le film permet aux spectateurs d'entrevoir les vaisseaux, alors que

l'héroïne rallume la télévision une fois rentrée chez elle. Un plan moyen centré sur le personnage ne permet de voir la télévision que de biais, et dévoile brièvement le bas de l'un des vaisseaux avant que Louise ne zappe sur une autre chaîne (Fig. 2). Cette logique de retardement de la monstration via l'accumulation d'intermédiaires séparant les spectateurs de l'objet de leur curiosité continue lorsque le Colonel Weber (Forest Whitaker) vient recruter Louise et lui fait écouter un enregistrement des bruits émis par les créatures. Cette stratégie favorise l'identification spectatorielle avec Louise à un double niveau : non seulement le mélange d'éloignement et de curiosité que les spectateurs sont incités à ressentir s'accorde avec les sentiments que l'on peut légitimement attribuer au personnage, mais la mise en scène impose en outre de ne pouvoir vivre l'expérience de l'apparition des créatures que par procuration, à travers le reflet qu'en offre le personnage, dont le ressenti est ainsi primordial.

- 14 Elle introduit cependant une réflexion métafilmique quant aux limites de la capacité du cinéma à faire éprouver le vécu d'un autre, puisque les divers médias employés (écrans de télévision, radio, enregistreur vocal) sont montrés comme autant de piètres substituts à l'expérience réelle. Cette mise en abyme critique des intermédiaires séparant les spectateurs des extra-terrestres fait contrepoint à l'ambition prédominante dans la première partie du film, qui vise précisément à instaurer Louise comme un intermédiaire permettant aux spectateurs de progressivement s'ouvrir au point de vue heptapode, et annonce les questionnements sur l'identification qui marquent la seconde partie du film, une fois l'étrangeté radicale du point de vue heptapode révélée.

Fig.2



Le retardement de la monstration des créatures comme stratégie de renforcement de l'identification spectatorielle avec l'héroïne.

- 15 Lorsqu'enfin Louise se rend sur place, la logique de frustration laisse place à une monstration totale. Le film franchit ainsi un nouveau palier. Dès lors et jusqu'à ce que les heptapodes soient dévoilés, *Premier Contact* insiste sur l'éloignement symbolique séparant les humains des créatures, aucun point commun ne permettant d'initier un quelconque rapport avec elles. Dans un même mouvement, Louise se voit au contraire confirmée comme objet privilégié de l'identification spectatorielle, car les agissements

du personnage, ainsi que les émotions et les pensées que ces découvertes paraissent susciter en elle, sont en parfaite adéquation avec les réactions émotionnelles et cognitives que l'esthétique du sublime caractérisant la représentation des extra-terrestres semble chercher à éveiller chez les spectateurs : Louise montre qu'elle ressent une distance l'éloignant fondamentalement des heptapodes, distance que les spectateurs sont également incités à ressentir, permettant à ces derniers de s'identifier à l'héroïne.

- 16 Quand Louise, emmenée par hélicoptère, approche du vaisseau ayant atterri aux États-Unis, un long plan large permet d'admirer ce spectaculaire objet en plein champ, tandis que la caméra se rapproche et se centre progressivement sur lui (Fig. 3). L'étrangeté de la présence extra-terrestre saute aux yeux. Le *design* des vaisseaux n'est pas sans rappeler le mystérieux monolithe noir symbolisant la présence extra-terrestre dans *2001, l'odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968). À l'instar de ce dernier, ces vaisseaux monolithiques sont d'un noir dont l'opacité profonde paraît souligner l'impuissance herméneutique des humains, qui ne peuvent faire sens d'une telle présence tranchant si radicalement avec le monde connu. Notons que là où le monolithe kubrickien est un parallélépipède dont les angles droits évoquent une race hautement scientifique valorisant la précision géométrique et la rigueur mathématique, les gigantesques vaisseaux de *Premier Contact* ont au contraire une forme oblongue, dont la silhouette arrondie suggère une douceur presque organique qui contraste avec leur gigantisme ; les personnages humains nomment d'ailleurs ces vaisseaux les « coquilles » (*the shells*), suggérant une harmonie des heptapodes avec le monde naturel. En dépit de leur masse, les vaisseaux restent gracieusement suspendus au-dessus du sol, sans que la moindre décharge d'énergie ne vienne perturber leur environnement (aucune forme de propulsion n'est détectable, et ils n'émettent pas de bruit). Lorsque les vaisseaux quittent la planète à la fin du film, ils s'évaporent progressivement parmi les nuages jusqu'à disparaître entièrement en laissant l'environnement intact.
- 17 La découverte des vaisseaux favorise ainsi l'émergence du sentiment du sublime, au sens que donne à ce terme Edmund Burke (1757) : le plaisir paradoxal provoqué par la découverte des vaisseaux tient à une forme de révérence mêlée d'effroi face à la magnificence d'une espèce renvoyant l'humanité à sa propre petitesse. Peur et admiration se mêlent d'autant mieux que cette espèce acquiert une dimension utopique, puisqu'elle semble être parvenue à un stade d'évolution correspondant aux plus hautes aspirations de l'humanité moderne, en associant progrès technologique illimité et conscience écologique. Une utopie prompte à inspirer une crainte et une révérence quasi divines – on se souvient de la fameuse remarque d'Arthur C. Clarke, selon qui toute espèce extra-terrestre dont la technologie serait suffisamment supérieure à la nôtre nous apparaîtrait comme une forme de divinité (36).

Fig.3



L'impénétrabilité initiale des extra-terrestres exclut toute dynamique identificatoire

- 18 Le sentiment du sublime, si incompatible avec toute forme d'identification puisqu'il empêche l'instauration d'un quelconque rapport de similitude avec l'objet qui en est la source, continue à être suscité par l'esthétique du film lorsque sont dévoilés les extra-terrestres. Évoquant des céphalopodes géants dressés sur leurs tentacules, les créatures renvoient bien sûr au Cthulhu de H.P. Lovecraft⁹, monstre immense, ancien maître de la planète qui, en attendant d'émerger des entrailles de la Terre pour en réclamer la possession, suscite vénération et terreur mystique chez les humains découvrant son existence.
- 19 De la découverte des vaisseaux jusqu'à celle des créatures, Les réactions de Louise semblent être celles que pourraient avoir tout individu placé dans une situation similaire. Face aux extra-terrestres, le personnage est tétanisé et incapable d'agir, comme paralysé par un mélange de peur et d'admiration. La réaction du personnage s'accorde ainsi avec le sentiment promu par l'esthétique des heptapodes, si bien qu'alors que ces derniers sont présentés comme si étranges qu'aucune identification n'est envisageable, Louise apparaît au contraire comme un double crédible des spectateurs réels et, par conséquent, un objet d'identification idéal.
- 20 Le personnage découvre les heptapodes pour la première fois à travers une vitre maintenant une distance physique entre les créatures et les humains (vitre dont la présence est justifiée narrativement par le fait que les deux espèces nécessitent une atmosphère différente). Lors des interactions de Louise avec les extra-terrestres, les spectateurs partagent le champ perceptuel de la linguiste. Les créatures sont donc montrées en surcadrage, la vitre faisant littéralement écran, tandis que de l'autre côté, une mystérieuse fumée épaisse empêche de clairement contempler les contours des extra-terrestres (Fig. 4). La mise en abyme du cinéma est explicite, puisque le côté des heptapodes est baigné dans une lumière très vive, face à laquelle le côté des humains paraît plongé dans l'obscurité. Ces derniers, doubles et vecteurs de la perception des spectateurs réels, observent avec stupeur un écran lumineux duquel surgit le spectacle de l'étrangeté la plus absolue. La potentialité du cinéma à initier une identification à l'autre représenté est explicitement interrogée à la faveur de cette mise en abyme,

alors même que cette scène représente le point culminant d'une esthétique visant à favoriser l'identification inconditionnelle des spectateurs à Louise, elle-même imbue de tous les attributs des spectateurs de cinéma.

- 21 Nous l'avons vu, l'attitude de Louise évolue par la suite, puisque celle-ci apprend à s'identifier aux heptapodes. Il est par conséquent tentant de considérer que le film commence par interroger la capacité du cinéma à promouvoir l'identification à une forme de vie radicalement autre pour mieux, dans un second temps, réaffirmer son propre potentiel en incitant les spectateurs, pleinement identifiés à Louise, à suivre l'évolution de l'héroïne jusqu'à ce que cette dernière les mène à établir un lien identificatoire avec les heptapodes. Nous allons voir qu'une telle lecture mérite d'être nuancée.

Fig.4



Mise en abyme du cinéma lors de la rencontre avec les heptapodes

- 22 Auparavant, remarquons qu'une fois ce seuil atteint, le film fait état d'une variété de réactions parmi les personnages humains, dont l'attitude face à l'arrivée des heptapodes était jusqu'alors homogène. Si Louise va tenter de combler la distance et de s'identifier progressivement aux heptapodes, certains – les soldats renégats – vont rejeter entièrement l'altérité qu'ils contemplant et chercher à l'éliminer. La plupart des autres personnages (c'est notamment le cas du chef des armées chinoises – Tzi Ma – et de l'agent Halpern qui travaille pour la CIA et supervise les opérations états-uniennes – Michael Stuhlbarg) se situent dans une dynamique intermédiaire et vont chercher à comprendre les créatures selon une logique peu prôné à l'identification puisqu'uniquement basée sur une volonté d'autoconservation : il s'agit de protéger les intérêts du groupe (états-unien ou chinois) en s'assurant que la présence de l'autre ne les met pas en danger. S'ajoute ainsi une dimension supplémentaire de la réflexion métafilmmique de *Premier Contact*, qui montre la dynamique identificatoire comme sujette au bon vouloir des spectateurs diégétiques. Un même spectacle provoque en effet des réactions diverses, allant du rejet total à l'adoption inconditionnelle du point de vue autre, selon les personnages qui y sont confrontés. À travers cette mise en abyme de la réception spectatorielle, le film suggère par conséquent que la capacité du dispositif cinématographique à initier une identification à l'autre n'est pas qu'une

question de potentialité technique du cinéma, ni même de choix esthétiques de la part du réalisateur, puisqu'elle est tributaire des dispositions subjectives de chacun¹⁰.

- 23 Paradoxalement, *Premier Contact* favorise dans un même temps l'approbation du public réel face à la dynamique identificatoire adoptée par Louise et fait ainsi simultanément état de la capacité du médium à orienter la réception spectatorielle. Nous l'avons vu, le récit, la mise en scène et le montage favorisent une forme d'identification inconditionnelle des spectateurs avec l'héroïne. Lorsque son rapport aux créatures évolue, les spectateurs sont encouragés à suivre Louise dans cette évolution. De plus, le récit célèbre les bienfaits éthiques de la logique identificatoire prônée par la linguiste. La réception des autres personnages peut se concevoir comme une logique animée par une morale close, au sens bergsonien du terme, soit une morale animée par la valorisation des intérêts du groupe auquel l'individu appartient et qui, par définition, est génératrice de conflits dès lors que plusieurs groupes présentent des intérêts divergents (Bergson 27). À l'inverse, Louise Banks se caractérise par la volonté de se projeter dans l'univers mental de l'autre en évitant de laisser quelque biais idéologique et conceptuel entraver cet effort – caractéristique du personnage établie lorsque, pour se démarquer de ses collègues et être sélectionnée par l'armée pour s'entretenir avec les heptapodes, celle-ci propose de traduire le mot sanscrit « Gaviti » par « un désir d'avoir davantage de vaches » là où son rival linguiste propose « guerre », montrant ainsi la volonté qu'a l'héroïne de comprendre l'autre en replaçant ses motivations dans leur contexte socio-économique et idéologique, sans se laisser influencer par des concepts (en l'occurrence, « guerre ») n'ayant de sens que dans le contexte culturel de l'interprétant. Or, c'est bien cette prédisposition à se projeter dans l'univers mental d'autrui qui permet d'éviter un conflit meurtrier dans la diégèse. Ainsi, la dynamique identificatoire diégétique montre que l'identification est dépendante de la subjectivité des spectateurs, mais la forme filmique elle-même postule un « spectateur modèle¹¹ » qui s'identifie pleinement à Louise Banks et, avec elle, constate la valeur éthique de l'identification à l'autre. La mise en abyme de l'identification cinématographique dans *Premier Contact* montre cette dernière comme résultant d'une confrontation entre liberté spectatorielle et *Intentio Operis*. Attardons-nous à présent sur les implications métafilmiques que développe le film tandis que l'héroïne franchit davantage d'étapes la rapprochant des créatures.

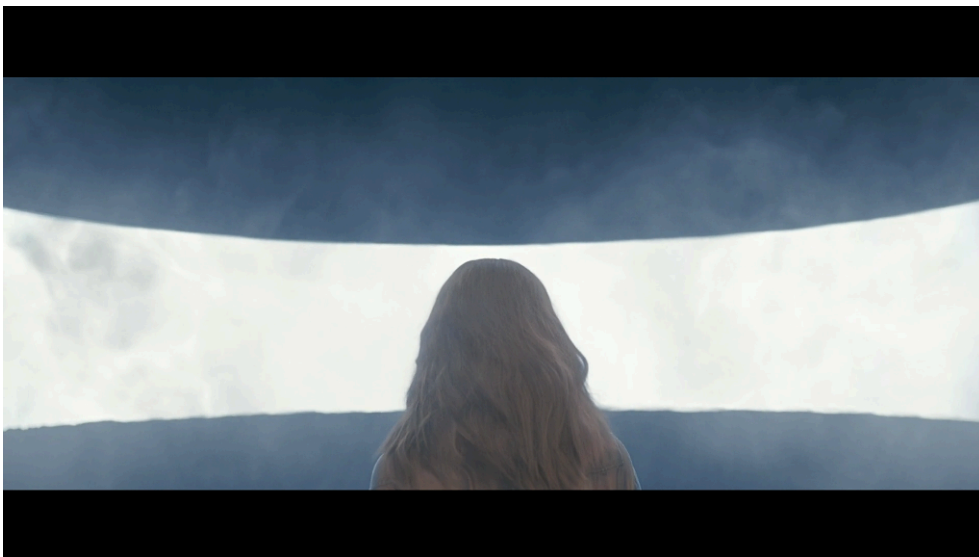
Les limites de l'identification

- 24 Un nouveau seuil indiquant le rapprochement de Louise Banks vers les heptapodes est atteint lorsque le personnage, désireux de pouvoir effectuer des « présentations » dignes de ce nom, décide de se dévêtir de sa lourde et encombrante combinaison de protection pour se montrer aux extra-terrestres, avant de toucher de la main la vitre la séparant des créatures – actes productifs puisque l'un des heptapodes touchera également son côté de la vitre, avant que les deux créatures n'écrivent leurs noms, permettant à la compréhension linguistique de Louise de progresser. Par cet acte de dénuement, Louise décide de supprimer un intermédiaire la séparant d'une perception directe des créatures (l'épaisse vitre de son scaphandre obstruait sa vision, comme le montrent plusieurs plans subjectifs) et instaure la reconnaissance comme une dynamique fondée sur une nécessaire réciprocité.

- 25 S'opère dès lors une transformation dans sa perception des créatures, dont l'étrangeté radicale s'atténue peu à peu tandis qu'un dialogue se noue. Cette familiarisation de l'altérité est notamment symbolisée par le baptême des deux heptapodes, surnommés Abbott et Costello sous l'impulsion d'Ian Donnelly. L'attribution d'un nom permet naturellement d'accroître le potentiel d'identification avec les créatures (qui passent du statut de créatures à celui de personnages), et le caractère humoristique de ces noms, tirés du célèbre duo de comiques, témoigne d'une volonté d'effacer l'impenétrabilité divine associée aux extra-terrestres. Simultanément, l'extrême incongruité de ce baptême indique son caractère problématique. En leur ôtant leur mystérieuse opacité, les personnages courent le risque de les humaniser et ainsi de perdre de vue le caractère autre de leurs interlocuteurs. Afin de mettre à jour la possible résistance spectatorielle à l'identification cinématographique, Jullier cite Roland Barthes, qui fut choqué en constatant que des spectateurs riaient lors d'une séance de *Perceval* (Eric Rohmer, 1978) car le moyen âge représenté leur était trop étranger : « le petit-bourgeois », écrit Barthes, « est un homme impuissant à imaginer l'autre. Si l'autre se présente à sa vue, le petit-bourgeois s'aveugle, l'ignore et le nie, ou bien il le transforme en lui-même » (cité dans Jullier 168). L'analyse en termes de classes sociales de Barthes mise à part, ne pourrait-on dire que d'une façon similaire, le baptême des heptapodes témoigne d'un biais anthropocentrique à cause duquel, malgré leur bonne volonté, Louise et Ian ne parviennent à s'identifier à l'autre qu'en le transformant en « même » ? Rien, par exemple, ne nous permet d'affirmer avec certitude que les deux corps extra-terrestres soient synonymes de deux subjectivités distinctes ; il est tout à fait possible d'envisager que les heptapodes aient une mentalité de ruche qui enlève tout son sens à la notion d'individualité associée aux noms humains.
- 26 Ces questionnements permettent d'interroger la faisabilité du principe d'identification par paliers régissant *Premier Contact*. Si les spectateurs doivent s'identifier à Louise afin de pouvoir partager sa propre identification aux extra-terrestres, alors tout élément remettant en cause la capacité de Louise à s'extraire de ses biais anthropocentriques pour véritablement envisager l'existence à la manière des heptapodes jette le doute sur ce principe identificatoire. Même si l'on considère que les spectateurs parviennent à partager entièrement le point de vue de Louise, le doute persiste quant à la nature de celui-ci, qui demeure un point de vue humain confronté à une altérité dont on ne peut mesurer l'étrangeté. La médiation d'un personnage humain est à la fois le procédé filmique fondamental permettant aux spectateurs de s'approcher de l'altérité extra-terrestre, et un élément réflexif suggérant le caractère potentiellement inatteignable d'un tel projet.
- 27 Chacune des étapes rapprochant l'héroïne d'une forme d'identification aux heptapodes est ainsi porteuse de son envers critique, soit un procédé de distanciation qui interroge la possibilité d'existence d'une forme si radicale d'identification à l'autre. Ce faisant, le film encourage les spectateurs à interroger leur propre rapport identificatoire à Louise, si bien que c'est toute dynamique d'identification (y compris avec un personnage présenté comme psychologiquement proche des spectateurs) qui se voit remise en cause, en filigrane d'un récit en célébrant pourtant le triomphe. C'est le cas, de façon bien plus explicite, lorsque l'héroïne franchit le seuil ultime et parvient à maîtriser le langage des extra-terrestres. Cette séquence est pourtant orchestrée en apparence comme une célébration univoque de la dynamique identificatoire initiée par Louise.

Alors que la guerre est prête à éclater, les heptapodes envoient une capsule amenant la linguiste à bord de leur vaisseau. Mais au lieu d'être amenée dans la salle prévue pour les humains, l'héroïne est transportée du côté extra-terrestre : la capsule se remplit des mystérieuses volutes de fumée blanche qui constitue l'atmosphère des heptapodes et Louise peut enfin pénétrer dans l'espace dont elle n'était auparavant que spectatrice éloignée. Le sous-texte métafilmiq ue de ce franchissement de la barrière écranique est symbolisé par le faisceau lumineux aveuglant qui apparaît lorsque s'ouvre la capsule noire, évoquant à nouveau l'apparition d'un écran de cinéma illuminé qui se démarque de son environnement plongé dans l'obscurité. De spectatrice (elle est vue de dos, au premier plan, tandis que s'ouvre la capsule), Louise devient partie intégrante de ce monde qu'elle pénètre pleinement lorsque la capsule disparaît, le cadre entier étant alors baigné de lumière (Fig. 5).

Fig.5



Ouverture de la capsule transportant Louise de l'autre côté de l'écran

- 28 Le spectacle cinématographique semble à ce moment capable de briser toutes les barrières que les scènes précédentes lui avaient associées, cette séquence favorisant l'immersion inconditionnelle des spectateurs dans la diégèse en même temps que celle de l'héroïne dans l'environnement extra-terrestre ; comme le rappellent Aumont *et al.*, de nombreux films favorisent l'immersion spectatorielle « en proposant à l'identification du spectateur un personnage lui-même absorbé, aspiré dans un lieu » (183). En outre, des volutes de fumées épaisses, qui étouffent les sons et semblent faire diminuer l'effet de la pesanteur, créent un effet de texture favorisant l'immersion sensorielle dans un environnement qui paraît associer l'air épais d'un hammam à la sensation d'apesanteur d'un corps plongé dans du liquide. La séquence favorise ainsi une expérience d'immersion comparable à celle de l'héroïne, qui incorpore littéralement l'atmosphère des créatures et semble ainsi pénétrer pleinement dans leur modalité d'existence. Cette double immersion sensorielle marque l'apogée de l'identification de Louise envers les heptapodes, et semble simultanément encourager la pleine réalisation de celle des spectateurs envers Louise.

- 29 C'est alors qu'apparaît le sous-titrage du langage heptapode (Fig. 6), dont nous avons vu qu'il revêt a priori la dimension d'une célébration inconditionnelle du pouvoir du cinéma à initier une forme d'identification cognitive : les spectateurs peuvent désormais partager un univers linguistique commun avec les heptapodes, et donc accéder à leur conception du monde à travers celle de Louise. Cependant, nous avons également vu que ces sous-titres agissent comme un élément de distanciation puisqu'ils témoignent de notre incapacité à maîtriser le langage que les extra-terrestres, et maintenant la focalisatrice, maîtrisent. En dépit de la focalisation interne, l'identification cognitive avec un personnage apparaît donc comme nécessairement incomplète. Pour qu'identification cognitive il y ait, selon Jullier, il est nécessaire d'opérer des « inférences amodales » : « se demander consciemment et verbalement 'à quoi pense-t-il ?' c'est encore demeurer à l'extérieur de l'autre. Simuler sa pensée, ses perceptions, ses raisonnements, c'est en revanche s'identifier à cet autre » (164). On voit à quel point même un spectateur hautement investi se confrontera ici à une limite fondamentale de l'inférence amodale, puisqu'une simulation du type « je maîtrise désormais le langage des heptapodes » se révèle intenable.

Fig. 6



Écart langagier et rupture de l'identification cognitive avec Louise

- 30 Si cet aspect jette un voile de doute sur la faisabilité de la dynamique identificatoire à l'œuvre, le film dévoile alors une stratégie formelle qui semble lui permettre de pallier à ces carences en permettant une identification cognitive avec Louise par d'autres biais. Tandis qu'elle s'entretient avec l'heptapode, une nouvelle image mentale montre le personnage avec sa fille. L'héroïne révèle alors n'avoir jamais eu d'enfant, si bien que l'on comprend que les scènes entrecoupées n'étaient pas des analepses, mais bien des prolepses. Depuis les premières minutes du film, le montage permettait donc aux spectateurs d'entrevoir l'avenir de la focalisatrice, d'une façon comparable à celle-ci qui, comprenant le langage heptapode, fait l'expérience d'une forme de cognition non soumise à la linéarité du temps. L'expérience filmique non linéaire reflétant la révolution cognitive de Louise, les spectateurs seraient amenés à s'identifier à elle jusqu'à pouvoir faire l'expérience, à ses côtés, d'une vision du monde extra-terrestre radicalement étrangère à celle des humains. C'est notamment ce qu'affirme Francesco

Sticchi, selon qui « les heptapodes [...] n'offrent pas leur langage et leur perception du temps qu'aux personnages du film, ils l'offrent également aux spectateurs » (63, je traduis).

- 31 Une telle interprétation nous semble cependant omettre le fait que la révélation de la structure subjective du film agit également comme un élément de distanciation majeur, puisqu'elle contraint les spectateurs à prendre la mesure de la complexité de la relation identificatoire les unissant à Louise, qui semblait auparavant aller de soi. Découvrir la logique formelle du film sous forme de *twist* final inscrit *Premier Contact* dans une tradition initiée par des réalisateurs tels qu'Alfred Hitchcock (*Le Grand Alibi*, *Stage Fright*, 1950) et Henri-Georges Clouzot (*Les Diaboliques*, 1955) et ayant gagné en popularité depuis *Usual Suspects* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995) et *Sixième Sens* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999). De tels films à *twist* (ou films à retournement) forcent les spectateurs à réévaluer non seulement l'intrigue, mais également la valeur ontologique de la matière audiovisuelle, à la faveur d'un élément narratif révélé tardivement. On peut certes considérer que ce retournement de la valeur ontologique de l'audiovisuel est précisément ce qui permet à l'identification au point de vue de Louise d'entraîner les spectateurs vers un point de vue heptapode : afin de continuer à s'identifier à Louise, les spectateurs doivent accepter de basculer dans un paradigme radicalement autre. Le bouleversement des repères chronologiques spectatoriels est comparable à celui que Louise, en apprenant à penser tels les heptapodes, a dû subir.
- 32 Néanmoins, un tel *twist*, puisqu'il force les spectateurs à réévaluer la nature de l'identification spectatorielle à l'héroïne, peut également être perçu comme un élément de distanciation initiant un questionnement quant à la viabilité de la dynamique identificatoire mise en œuvre jusqu'alors. Le *twist* peut en effet être considéré comme un élément de « réflexivité cinématographique », selon la terminologie de Jacques Gerstenkorn, soit une forme de réflexivité qui se manifeste « à travers l'énonciation filmique » et affiche « l'appartenance [du film] au langage cinématographique » (8). En découvrant l'artifice narratif les ayant jusqu'alors induits sur une fausse piste, les spectateurs peuvent ainsi développer des réflexions du type « C'est donc cela que le film nous montrait réellement ! », qui extraient du monde diégétique et en rappellent la fictionnalité, malmenant ainsi une dynamique identificatoire reposant sur l'immersion des spectateurs dans la diégèse.
- 33 Cet élément de distanciation contraint à réévaluer la facture faussement classique de la forme filmique, puisqu'il apparaît que *Premier Contact* ne respecte pas le « principe de transparence » qui fait de l'image une garante de vérité – principe sur lequel, rappelle Jean-Baptiste Thoret, « était fondé le cinéma hollywoodien classique » (39). Les spectateurs ne peuvent que constater la facilité avec laquelle ils furent tentés, par la force de leurs habitudes spectatorielles, de lire les scènes familiales comme des *flashbacks* leur permettant d'interpréter la cause de la tristesse se lisant sur le visage de Louise, et donc de s'identifier à elle (Fig. 7). Le caractère apparemment non problématique de l'identification à un personnage humain est ainsi remis en cause par l'effet distanciateur d'un *twist* qui, en permettant aux spectateurs de douter de l'image cinématographique, leur rappelle également que partager les états mentaux d'autrui est affaire d'interprétation (nous ressentons ce que nous estimons être le ressenti de l'autre en interprétant les traits de son visage, le son de sa voix), et donc un processus faillible, comme l'indique Jacques Aumont :

En voyant un visage humain (ou son image cinématographique, qui lui ressemble énormément), je ne peux me défendre de *projeter* sur lui, intuitivement et spontanément, un certain sentiment ou émotion. Par cette projection, j'interprète ce que je vois, et par là je le comprends – sans pouvoir être sûr que je *le comprends bien* (Aumont 21).

Fig. 7



Nécessaire réévaluation des causes de la tristesse initiale du protagoniste et rupture d'identification empathique.

- 34 Ce *twist* offre la preuve que les affects que nous étions incités à attribuer à l'héroïne depuis le début du film n'étaient que des interprétations fondées sur des prémisses trompeuses. Il force en outre à réévaluer la dynamique de focalisation du film, puisqu'il implique que celle-ci ne fut jamais réellement interne étant donné que spectateurs et personnage n'étaient pas à un pied d'égalité en termes de savoir narratif : tandis que nous étions amenés à croire que Louise avait perdu sa fille avant l'arrivée des heptapodes, l'héroïne savait bien sûr qu'il n'en était rien. Comment, dès lors, se laisser entraîner dans une dynamique d'identification, alors même que les simulations amodales que les spectateurs se voyaient précédemment encouragés à opérer étaient fondées sur l'illusion d'un savoir en commun avec le personnage ?
- 35 Enfin, la structure circulaire du film nécessite de remettre en cause la temporalité que les spectateurs semblaient partager avec l'héroïne. En effet, *Premier Contact* débute avec un faux *flashback*. Or, Louise ne peut avoir fait l'expérience de cette vision avant de découvrir les extra-terrestres, puisque ce sont eux qui lui ont transmis ce pouvoir. Si tout le film nous permet de partager les visions de Louise, le film entier est dès lors un *flashback* (entrecoupé de scènes – Louise et sa fille – dont on ne sait si elles se situent dans le passé ou dans le futur puisque le repère temporel de la narration est indéfini). Ce n'est donc pas seulement la temporalité des faux *flashbacks*, mais celle de l'intégralité du film, qui est remise en cause par ce *twist* narratif. On le voit, cette révélation nécessite une mise au point de la part des spectateurs, forcés de redéfinir en profondeur un rapport à Louise qu'ils étaient précédemment incités à prendre pour acquis. Selon la terminologie barthésienne, les spectateurs comprennent qu'ils n'étaient pas véritablement à la même place que l'héroïne. Une telle mise au point est incompatible avec le maintien d'une identification totale avec le personnage, et incite à

interroger la validité des fondements sur lesquels repose la dynamique identificatoire au cinéma.

- 36 On peut notamment s'interroger quant à la concordance phénoménologique entre l'expérience offerte par cette structure filmique subjective et l'expérience du monde offerte par la maîtrise du langage heptapode : la non-linéarité de la narration filmique permet-elle d'offrir aux spectateurs une expérience véritablement similaire à celle de l'héroïne ? Même lors d'un second visionnage, un spectateur averti de la nature véritable des faux *flashbacks* ne pourra aisément faire l'expérience d'un monde perçu hors du déroulé linéaire du temps, car le film respecte malgré tout l'essentiel des codes de la dramaturgie classique : bien que la situation initiale se révèle trompeuse, l'intrigue progresse en passant par des péripéties allant en s'intensifiant, générant un suspense captivant (*Louise va-t-elle réussir à empêcher une guerre ?*), puis se résout grâce à la nouvelle capacité du personnage ; le récit pousse le classicisme dramaturgique jusqu'à proposer une conclusion sous forme de morale, via un monologue en voix-over de Louise prônant la nécessité d'embrasser l'instant présent. Nul doute qu'une telle structure dramaturgique, fondée sur le suspense et la résolution de péripéties, présenterait peu d'intérêts pour des spectateurs heptapodes pour qui passé, présent et avenir ne font qu'un ! La structure subjective du film semble ainsi se heurter aux présupposés fondamentaux du récit : comme l'affirme Thomas Elsaesser, le récit tend à « renforcer une linéarité et une téléologie ; il impose une logique de conséquence séquentielle (*post hoc ergo propter hoc*), et il se repose souvent sur une chaîne d'événements motivés par une logique de cause à effet » (23, je traduis).
- 37 On pourrait voir dans cette structure filmique partiellement incompatible avec la mentalité des heptapodes une concession commerciale typique d'un réalisateur estampillé « auteur » évoluant néanmoins dans le système hollywoodien comme l'est Denis Villeneuve, et estimer par conséquent qu'un cinéaste plus radical aurait pu proposer une œuvre qui, débarrassée de tout l'anthropocentrisme de la narration traditionnelle, produirait une expérience de visionnage davantage compatible avec la spécificité phénoménologique des extra-terrestres¹². Ce serait cependant faire preuve d'une croyance excessive en la capacité du cinéma à produire une telle expérience, contre laquelle *Premier Contact* met justement en garde. S'interrogeant sur la possibilité de représenter la perception animale, Emmanuel Fraisse (2020) affirme que même un film prenant en compte « les spécificités physiologiques et morphologiques » de l'animal se heurterait quoiqu'il arrive aux limites fondamentales du médium : « en prenant en référence nos cinq sens et les conditions d'une projection sur un écran en deux dimensions, il est vain de chercher à percevoir le monde à la manière d'un animal ». De même, les effets de distanciation de *Premier Contact* soulignent l'incapacité effective du cinéma, dispositif fait par et pour les humains, à représenter un point de vue radicalement autre, et mènent à considérer les imperfections de la structure subjective comme les marques de l'anthropocentrisme consubstantiel au médium, voire comme les marques des prémisses fragiles et contestables sur lesquelles repose la croyance en la capacité du cinéma à véritablement permettre aux spectateurs de partager le point de vue d'un autre.
- 38 Si les réflexions métafilmiques initiées par *Premier Contact* incitent à réfléchir aux limites fondamentales du cinéma, celles-ci évitent cependant l'écueil de l'essentialisation du médium qui fut reproché aux théoriciens du dispositif tels que Jean-Louis Baudry. En effet, les effets réflexifs du film n'incitent pas les spectateurs à

définir péremptoirement les limites du cinéma (définition qui courrait nécessairement le risque de ne pas prendre en compte la variété des créations et des réceptions filmiques) mais à reconnaître que les potentialités du médium sont *a minima* circonscrites par les potentialités de la subjectivité humaine qui en fait usage. Quelle que soit l'inventivité d'un film, celui-ci ne pourra jamais permettre aux spectateurs de faire intégralement fi de leurs propres schèmes perceptivo-cognitifs, qui déterminent par conséquent l'étendue des possibles du cinéma. Les questionnements réflexifs du film dépassent ainsi la sphère du métafilmique pour permettre aux spectateurs d'interroger les limites et les potentialités de l'humain.

Conclusion

- 39 Mise en abyme de l'identification cinématographique traversée d'effets distanciateurs interrogeant l'ambition au cœur même de son esthétique, *Premier Contact* permet de prendre la mesure de l'un des enjeux éthiques majeurs du cinéma et, à travers lui, du rapport de l'individu à autrui. Le film célèbre indubitablement le positionnement éthique de Louise, prompt à se projeter dans le contexte culturel et cognitif de l'autre. Le cheminement mental du personnage modifie sa vision du monde, et lui permet d'accepter les aléas parfois tragiques de la vie ; les spectateurs sont fortement incités à manifester de l'empathie envers l'héroïne, grâce à quoi son parcours d'acceptation devient également le nôtre. Pour autant, ce positionnement éthique se révèle problématique, le film soulignant le caractère imparfait de l'identification cinématographique et, à travers elle, de toute forme d'identification, montrée comme un mécanisme faillible de projection et d'interprétation. Pour partager le ressenti d'autrui, il faut estimer pouvoir comprendre et partager ses états mentaux. Or, la subjectivité humaine demeure un carcan qui circonscrit les possibles de l'identification et marque tout rapport à l'autre du sceau du doute. Un tel constat ne diminue pourtant en rien la portée éthique de la dynamique identificatoire en jeu dans le film ; elle l'enrichit au contraire de réflexions quant aux dangers d'une identification prise pour acquise, là où les biais interprétatifs de tout un chacun devraient être constamment pris en compte grâce à une introspection critique. Si le film révèle le caractère fantasmatique de la croyance en la possibilité de s'identifier totalement à autrui, *Premier Contact* n'en célèbre pas moins une démarche identificatoire entreprise dans la pleine conscience de ses limites. Une telle démarche permet de prendre la mesure du caractère limité et contingent de la perception et de la cognition humaines, fait indispensable pour pouvoir envisager la spécificité du point de vue d'autrui sans en évacuer l'altérité fondamentale.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie et filmographie

- 2001 : *A Space Odyssey*, dir. Stanley Kubrick, MGM, 1968. Scénario : Arthur C. Clarke et Stanley Kubrick. Photographie : Geoffrey Unsworth. Direction des effets spéciaux : Douglas Trumbull. Interprétation : Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Douglas Rain, Leonard Rossiter.
- Arrival*, dir. Denis Villeneuve, Paramount Pictures, 2016. Scénario : Eric Heisserer, d'après « Story of Your Life », Ted Chiang, 1998. Photographie : Bradford Young. Musique : Jóhann Jóhannsson. Interprétation : Amy Adams, Jeremy Renner, Forest Whitaker, Michael Stuhlbarg, Tzi Ma.
- Aumont, Jacques. *L'interprétation des films*. Paris : Armand Colin, 2017.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Marie, Michel et Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris : Armand Collin, 2004.
- Bergson, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.
- Bernardi, Sandro. *Le regard esthétique ou la visibilité selon Stanley Kubrick*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- Burke, Edmund. 1757. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Vrin, 2009.
- Château, Dominique. *La subjectivité au cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Chiang, Ted. *Story of your Life*. New York : Tor Books, 1998.
- Clarke, Arthur C. 1962. *Profiles of the Future*. Londres : Orion, 2000.
- Deleyto, Celestino. « Focalisation in Film Narrative ». *Atlantis* 13.1 (1991) : 159-177.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris : biblio/essais, 1989.
- Elsaesser, Thomas. « The Mind-Game Film ». In *Puzzle Films: Complicated Storytelling in Contemporary Hollywood*. Ed. Warren Buckland. Chichester : Wiley-Blackwell, 2009. 13-41.
- Fraisse, Emmanuel. « La voix dans leurs yeux. Réflexions sur la présence, le jeu et le point de vue animal ». Dernière visite le 08/06/2020. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/72-lfu-38/911-fraisse-emmanuel-la-voix-dans-leurs-yeux-reflexions-sur-la-presence-le-jeu-et-le-point-de-vue-animal>
- Gaud, Christophe. « Fiction et identification : de la narratologie à la sémiotique contemporaine ». *Cahiers de Narratologie* 35 (2019). Dernière visite le 06/03/2021. <https://journals.openedition.org/narratologie/9496>
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- Gerstenkorn, Jacques. « À travers le miroir (notes introductives). » *Vertigo. Le cinéma au miroir* 1 (1987) : 7-11.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- Jost, François. *L'œil-caméra, entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- Jullier, Laurent. *Cinéma et Cognition*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Leblond, Diane. « The Purpose of Aliens: Challenging Anthropocentrism and Encountering Otherness in 'Story of your Life' and Arrival ». Conférence *Anthrodecentrism : Humans as Footnotes in Time and Space*. Institut Catholique de Paris, 2021.

Les diaboliques, dir. Henri-Georges Clouzot, Vera Films, 1955. Scénario : Henri-Georges Clouzot, d'après *Celle qui n'était plus*, Boileau-Narcejac, 1952. Photographie : Armand Thirard. Musique : Georges Van Parys. Interprétation : Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse.

Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire ». *Communications* 23.1 (1975) : 3-55.

Norris, Duncan. « Lovecraft and *Arrival*: The Quiet Apocalypse ». *Lovecraft Annual* 11 (2017) : 110-117.

Sirois-Trahan, Jean-Pierre. « Dispositif(s) et réception ». *Cinémas* 14:1 (2003) : 149-176.

Stage Fright, dir. Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1950. Scénario : Alma Reville et Whitfield Cook, d'après *Man Running*, Selwyn Jepson, 1947. Photographie : Wilkie Cooper. Musique : Leighton Lucas. Interprétation : Marlene Dietrich, Jane Wyman, Michael Wilding, Richard Todd.

Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton : Princeton University Press, 1992.

Sticchi, Francesco. « From Spinoza to Contemporary Linguistics: Pragmatic Ethics in Denis Villeneuve's *Arrival* ». *Canadian Journal of Film Studies* 27.2 (2018) : 48-65.

Watson, Ian. *The Embedding*. Littlehampton : Littlehampton book services, 1973.

Tchaikovsky, Adrian. *Children of Time*. Londres : Pan Books, 2015.

The Usual Suspects, dir. Bryan Singer, PolyGram Filmed Entertainment, 1995. Scénario : Christopher McQuarrie. Photographie : Newton Thomas Sigel. Musique : John Ottman. Interprétation : Kevin Spacey, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Stephen Baldwin, Benicio Del Toro, Kevin Pollak.

The Sixth Sense, dir. M. Night Shyamalan, Hollywood Pictures, 1999. Scénario : M. Night Shyamalan. Photographie : Tak Fujimoto. Musique : James Newton Howard. Interprétation : Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette.

Thoret, Jean-Baptiste. *26 secondes : l'Amérique éclaboussée, l'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2003.

NOTES

1. Cet article ne s'attardera pas sur la question de l'adoption spectatorielle du point de vue auctorial, question connexe mais davantage éloignée du film analysé ici.
2. Christian Metz est le représentant le plus emblématique de la théorie psychanalytique de l'identification, notamment dans Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire. » *Communications*, 23:1 (1975) : 3-55. Un résumé des principaux enjeux soulevés par la théorie psychanalytique est proposé dans *Esthétique du film* (Aumont et al. 173-202).
3. La théorie cognitive, essentiellement anglo-saxonne, fut notamment développée par Torben Grodal (1997). Les principaux aspects de la théorie cognitive ont été présentés en français par Laurent Jullier (2014). Cet article envisage la notion d'identification dans son acception la plus large, et fera donc référence à des réflexions issues des deux mouvances théoriques. Il ne sera cependant pas question « d'identification primaire », concept central dans la théorie psychanalytique mais éloigné des considérations soulevées ici.
4. Si certaines théories ont cherché à se passer de la notion d'identification, on peut affirmer sans crainte que toutes partagent ces prémisses. Citant Noël Carroll qui rejette la notion d'identification (« personne ne quitte jamais la salle en hurlant tandis que la locomotive est sur le point d'écraser le héros ligoté sur les rails, alors à quoi persister à dire que l'on s'identifie ? »),

Laurent Jullier rappelle que « nul ne contestera pourtant que l'on puisse à certains moments éprouver des émotions compatibles avec celles que sont censées ressentir certains protagonistes de l'histoire » (157).

5. Les auteurs d'*Esthétique du film* rappellent que pour la théorie psychanalytique, « l'identification secondaire au cinéma est fondamentalement une identification au personnage comme figure du semblable dans la fiction » (Aumont *et al.* 189). De même, Christophe Gaud affirme que selon la plupart des cognitivistes, les fondements de l'identification s'expliquent par la « théorie de l'esprit (c'est-à-dire la capacité à adopter le point de vue d'une autre personne », laquelle est une forme d'expression « de l'empathie (conçue comme reconnaissance et compréhension des sentiments et des émotions d'autrui, et expression réactionnelle) » (2).

6. La distinction entre identification empathique et cognitive est effectuée par les cognitivistes et exposée par Jullier (155-173). Il ne s'agit pas de distinguer deux types d'identification, mais de mettre à jour les deux pôles du processus identificatoire : l'identification s'opère lorsque les spectateurs s'alignent émotionnellement – ressentir ce que le personnage ressent – et cognitivement – penser ce que le personnage pense – avec l'un des protagonistes du film. Cette distinction ne fait pas l'unanimité : nous l'avons vu, Christophe Gaud considère quant à lui l'empathie comme la source de la dynamique identificatoire et non comme l'une de ces modalités. Cet article reprendra à son compte la dichotomie de Jullier, qui permet de rendre compte de l'intrication de l'empathie et de la cognition dans la dynamique identificatoire de *Premier Contact*.

7. Remarquons que la linguistique a toutefois été mise en avant à plusieurs reprises dans la science-fiction, notamment dans *L'enchâssement (The Embedding)* d'Ian Watson, (Watson, 1973). L'exo-linguistique semble en outre avoir le vent en poupe dans la création science-fictionnelle récente, puisque le héros du roman *Dans la toile du temps (Children of Time)* d'Adrian Tchaikovsky, paru en 2015, est également un linguiste devant relever le défi de communiquer avec les membres d'une espèce extra-terrestre (Tchaikovsky, 2015).

8. Les exemples d'ocularisation interne primaire abondent, puisque de nombreux plans épousent le point de vue de Louise. Un exemple d'auricularisation interne primaire a lieu lorsque Louise pénètre l'espace réservé aux heptapodes, lors d'une scène sur laquelle nous reviendrons : une déformation auditive fait du personnage la source subjective de l'univers sonore filmique (les sons feutrés traduisent l'univers sonore de Louise, alors entourée d'épaisses volutes de fumées).

9. Comparaison notamment effectuée par Norris Duncan (2017).

10. *Premier Contact* initie par conséquent une réflexion sur les potentialités de l'identification qui évite l'écueil des principales théories du dispositif cinématographique, souvent critiquées pour leur dimension essentialiste, et donc pour leur tendance à postuler une spectature unique et homogène, comme le soulève notamment Jean-Pierre Sirois Trahan (2003). Une telle critique peut être étendue à toute la théorie psychanalytique de l'identification cinématographique, très empreinte de structuralisme. En affirmant que l'identification n'est qu'affaire de mise en scène, celle-ci prête en effet aux réalisateurs des pouvoirs absolus de manipulation spectatorielle. Aumont *et al.* affirment par exemple que l'identification n'est que « l'effet d'un réglage » (Aumont *et al.*, 201), point remis en cause par la théorie de la réception qui souligne la multiplicité des réactions spectatorielles possibles face à un même film (notamment Staiger 1992).

11. Notion adaptée du « lecteur modèle » théorisé par Umberto Eco (1989). Selon le sémiologue, un lecteur modèle est un lecteur dont la réception idéale est postulée par le texte, soit un lecteur capable d'en actualiser les sens possibles et d'en remplir les divers blancs.

12. Il est en effet possible d'interpréter certains choix narratifs de *Premier Contact* comme des concessions au modèle hollywoodien en comparant le film à la nouvelle de Ted Chiang, qui, dans certains aspects, rompt davantage avec les codes traditionnels du récit. Diane Leblond rappelle notamment que dans la nouvelle de Chiang, le motif de la venue des extra-terrestres demeure

incompréhensible, si bien que leur présence sur terre semble être le fruit d'une raison que la conscience humaine, si empreinte des concepts téléologiques de but et de finalité, ne peut concevoir. En ajoutant un motif humainement compréhensible à leur venue (les heptapodes aident les humains car, conscients de l'avenir, ils savent qu'ils pourront ainsi compter sur l'aide de ces derniers dans 3000 ans), *Premier Contact* semble ainsi diminuer la portée anthrocentrique du récit de Chiang (Leblond, 2021).

RÉSUMÉS

Premier Contact (Arrival), film de Denis Villeneuve sorti en 2016, explore les liens entre langage et cognition, et s'engage en faveur de l'hypothèse linguistique dite de Sapir-Whorf, selon laquelle le langage maîtrisé par un individu façonne sa cognition et son rapport au monde. Le film met en scène une linguiste qui, en apprenant la langue d'une race extra-terrestre venue sur Terre, se découvre capable de penser à la manière des créatures ; or, il s'agit d'une découverte révolutionnaire, puisque maîtriser cet exo-langage permet à l'héroïne de transcender la vision du temps qui façonne l'expérience humaine, et d'ainsi prévoir le futur. Cet article suggère qu'en mettant en scène une telle révolution cognitive et perceptuelle, le film interroge les potentialités de l'identification cinématographique : en s'identifiant à l'héroïne, les spectateurs peuvent-ils faire l'expérience d'un rapport au monde si radicalement autre ? Nous verrons que le film célèbre le caractère éthique de l'identification cinématographique, tout en incitant les spectateurs à s'interroger sur les limites du dispositif cinématographique et, à travers lui, sur les limites de la capacité humaine à véritablement s'identifier à autrui.

Arrival (Denis Villeneuve, 2016) explores the link between language and cognition, espousing the linguistic theory known as the Sapir-Whorf hypothesis, according to which the language one speaks shapes one's cognition and worldview. The film focuses on a linguist who, after learning how to speak the language of extra-terrestrial visitors who recently landed on Earth, finds out that she can think and feel like the aliens do—she thus undergoes a revolutionary transformation, as the alien language enables the protagonist to transcend humanity's view of time, thus gaining the capacity to foresee the future. This article suggests that by staging such a perceptual and cognitive revolution, the film explores the possibility of cinematic identification: by identifying with the protagonist, can the viewers also experience a worldview that is so radically other? I posit that the film celebrates the ethical dimension of identification while encouraging viewers to reflect upon the limits of cinematic identification and, in the process, the limits of the human capacity to identify with an Other.

INDEX

Mots-clés : Premier Contact, identification, cognition, empathie, point de vue, focalisation, mise en abyme, distanciation, science-fiction, réflexivité

AUTEURS

VINCENT JAUNAS

ATER

Université de Reims Champagne-Ardenne

vincent.jaunas@univ-reims.fr