

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Dossier enseignant
par Mélanie Boissonneau

PROXIMA
un film d'Alice Winocour



ÎLE-DE-FRANCE • LYCÉENS & APPRENTIS AU CINÉMA
20 ANS!



SOMMAIRE

Fiche Technique	1
Synopsis	
Réalisatrice – Scénariste	2
Alice Winocour	
Genèse	3
Documenter la fiction	
Casting	4
Jouer / Déjouer	
Particularité	5
Un film « international »	
Motif	6–7
Les images dans le film	
Thème	8–11
Corps	
Récit	12–13
Raconter sans dire	
« Mais qui va garder les enfants ? »	14–15
Analyse de séquence	16–17
Trouver sa place	
Genre	18–19
Le film spatial	
Découpage narratif	20
Ressources complémentaires	III de couv.

● La rédactrice

Mélanie Boissonneau est enseignante-chercheuse en cinéma et audiovisuel. Elle intervient régulièrement dans le cadre de formations d'éducation à l'image et comme chroniqueuse cinéma sur la plateforme de VOD Filmo TV (pour *Le Bistrot de l'horreur*). Elle s'intéresse tout particulièrement au cinéma de genre (horreur, fantastique...) et aux questions de genre dans le sens des *gender studies*. Elle a publié récemment *Pin-up ! au temps du pré-code* (Lettmotif, 2019), *Héroïnes ! de Madame Bovary à Wonder Woman* (en duo avec Laurent Jullier, Larousse, 2020) et prépare deux ouvrages en co-direction, l'un sur John Carpenter et l'autre sur la production des studios Hammer.

● Remerciements

Alice Winocour et Pathé Films

● *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Chiara Dacco, Didier Kiner, Amandine Larue
- Coordination du livret : Sarajoy Mercier, Nicolas Chaudagne
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Wagram Impression

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS
PARISIENS – Septembre 2022

ACRIF – Association des Cinémas
de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédérick Lemaître
75020 Paris
Tél. 06 77 62 63 34
contact@acrif.org
www.acrif.org

Les Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél. 07 66 24 44 52
contact@cip-paris.fr
www.cip-paris.fr

Dossier téléchargeable sur
www.acrif.org et www.cip-paris.fr

Fiche technique



● Générique

PROXIMA

France | 2019 | 1h47

Réalisation

Alice Winocour

Scénario

Alice Winocour
Jean-Stéphane Bron

Directeur de la photographie

Georges Lechaptois

Musique

Ryuichi Sakamoto

Montage

Julien Lacheray

Producteurs

Isabelle Madelaine
Émilie Tisné
Nina Frese

Production

Dharamsala
Darius Films
Pathé (co-production)
France 3 Cinéma (co-production)
Pandora Films (co-production)

Distribution (France)

Pathé

Format

1.85:1, couleur

Sortie

27 novembre 2019 (France)

Interprétation

Eva Green.... Sarah Loreau
Zélie Boulant.... Stella Akerman Loreau
Matt Dillon.... Mike Shanon
Aleksey Fateev.... Anton Ocheivsky
Lars Eidinger.... Thomas Akerman
Sandra Hüller.... Wendy Hauer

● Synopsis

Sarah, une astronaute française qui rêve de voyage dans l'espace depuis son plus jeune âge, subit un entraînement rigoureux pour préparer *Proxima*, une mission d'un an dans la Station Spatiale Internationale. Seule femme au milieu d'hommes, elle doit trouver sa place dans son milieu professionnel, et dans sa vie privée notamment auprès de Stella, sa fille de 8 ans qu'elle s'apprête à quitter pour une longue période.

Réalisatrice – scénariste : Alice Winocour



Née à Paris en 1976, Alice Winocour se forme à La Fémis (École Nationale supérieure des métiers de l'image et du son) dans la section scénario, promotion 2002, ce qui ne l'empêche pas de se frotter à l'exercice de la réalisation, notamment avec Kamen Kalev et leur film en duo : *Maltonius Olbren*. Elle ne quittera pas cette double casquette professionnelle, alternant les projets en tant que réalisatrice de courts, puis de longs métrages et comme scénariste. Ses débuts en dehors de l'école sont couronnés de succès, avec une première sélection à Cannes pour son court-métrage *Kitchen* en 2005.

C'est le début d'une belle histoire avec le Festival de Cannes puisqu'*Augustine*, son premier long métrage sera sélectionné à la Semaine de la Critique en 2012 et *Maryland* à Un Certain Regard trois ans plus tard. Sa qualité de scénariste est également récompensée, notamment par un César en 2015 pour *Mustang*, de Deniz Gamze Ergüven et un prix au Festival de Sundance en 2017 pour *Mignonnes* (Maimouna Doucouré, 2018).

● Cinéaste du corps, « c'est forcément très inspirant d'être au contact du vrai »

Alice Winocour est une cinéaste physique, à plus d'un titre. Pour préparer ses films, et en particulier ses trois longs métrages – *Augustine*, *Maryland* et *Proxima* – elle se plonge dans son sujet jusqu'à l'incorporer quasiment physiquement. *Augustine* est ainsi né d'un premier choc, visuel et émotionnel, issu de la rencontre de la cinéaste avec le tableau d'André Brouillet *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), et *La guérison par l'esprit*, un ouvrage de Stefan Zweig évoquant le travail de Charcot. Winocour s'est alors investie corps et âme dans la recherche d'archives dans le fond de la Pitié Salpêtrière, où elle découvre l'histoire d'*Augustine*, la patiente préférée de Charcot. Lorsqu'elle décide de faire un second film en tant que réalisatrice, elle rencontre de nombreux soldats français rentrés d'Afghanistan qui lui décrivent les conséquences physiques et psychiques de leurs missions. Ce matériau traumatique sera incorporé dans le personnage de Vincent, le héros de *Maryland*.

Ses films se nourrissent donc tous d'une matière physique, qui se traduit à l'écran par une réflexion sur le corps, grâce à la mise en scène de héros qui ont tous un rapport complexe au contrôle des leurs (cf pour plus de détails la partie « Corps »). C'est d'ailleurs un désir conscient de la réalisatrice : « *Ce qui m'intéresse, au cinéma, c'est aussi de filmer les corps.* » (entretien avec Emmanuel Itier pour *Allociné*).

● Cinéaste engagée

Bien qu'appartenant à des genres différents (le film d'époque pour *Augustine*, le thriller teinté d'action pour *Maryland* et le drame pour *Proxima*), les films d'Alice Winocour sont également liés par une volonté de coller au plus près du réel, en se servant des artifices de la fiction (cf « Genèse »). De plus, la réalisatrice revendique pour chacun de ses longs-métrages un projet quasi-politique. Dans *Augustine*, il s'agissait de raconter une histoire du point de vue des femmes, transformées en objet d'étude et déshumanisées par le corps médical de l'époque. Par la mise en scène, « *Augustine parle de la condition des femmes, et du regard que les hommes portent sur les femmes.* » (Alice Winocour, entretien avec Vital Philippot). Si *Maryland* est centré sur un personnage masculin, il s'agit d'une part pour la cinéaste de nous faire vivre le film par ses yeux, en faisant partager son expérience physique (le spectateur voit et entend seulement ce que Vincent perçoit), et d'autre part, de « *filmer son acteur [Matthias Schoenaerts] comme un objet de désir, comme les hommes le font avec les femmes depuis toujours.* » (entretien avec Alice Winocour pour Ciné TF0). Les deux films travaillent donc la question du regard de manière explicite, ce qui relève en soi de l'engagement. Enfin, l'une des raisons qui ont poussé la réalisatrice à faire *Proxima* était son envie de « *montrer une super-héroïne qui est aussi une mère* », un message d'émancipation féministe !



● Filmographie

Réalisatrice et scénariste

Longs métrages

Revoir Paris (2022)
Proxima (2019)
Maryland (2015)
Augustine (2012)

Courts métrages

Pina Colada (2009)
Magic Paris (2006)
Kitchen (2004)

Co-scénariste (sélection)

Mignonnes (2019)
Mustang (2015)

Genèse : documenter la fiction

● Faire fiction avec du réel

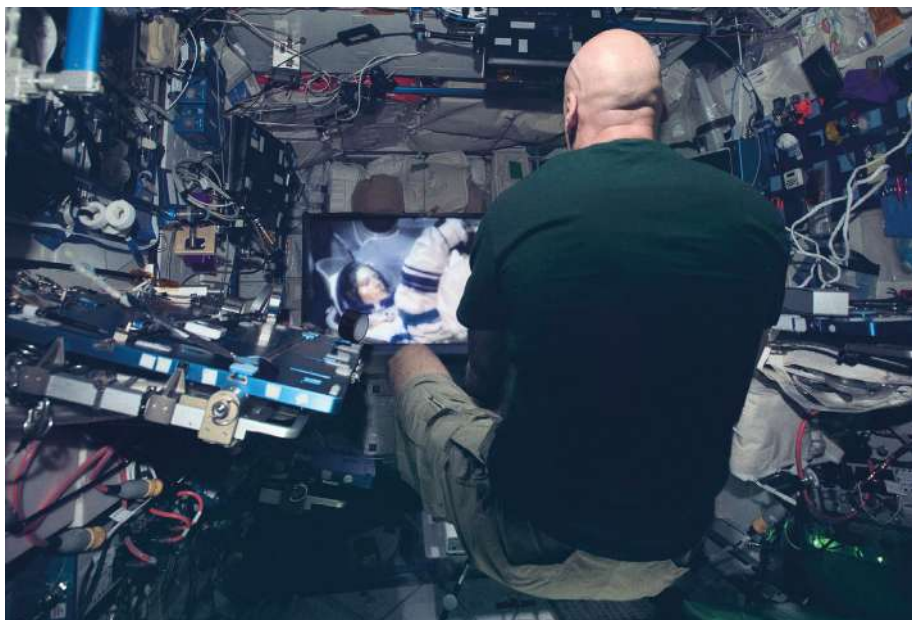
Comme pour *Augustine* et *Maryland*, utiliser une solide base réelle pour faire de la fiction est au cœur du processus créatif d'Alice Winocour. Mais quand il s'agit du monde très fermé de la conquête spatiale, l'aventure se complique. Alors, la productrice Isabelle Madelaine et sa collaboratrice Emilie Tisné, qui accompagnent la cinéaste dans ses projets depuis son tout premier court-métrage, ont très rapidement approché l'ESA (l'Agence Spatiale Européenne) pour établir une sorte de partenariat qui assurerait la viabilité du projet : d'un point de vue artistique tout d'abord, puisque le réalisme souhaité par la cinéaste aurait certainement souffert de décors de studio. Par ailleurs, le film n'aurait pas été économiquement viable sans l'utilisation de décors réels, impossible à reconstruire en studio à moindre coût. Comme cela arrive fréquemment, les impératifs économiques et les intentions artistiques de la réalisatrice se sont imbriqués.

● La préparation

Une fois obtenu l'accord de l'Agence Spatiale Européenne, dont l'un des axes de promotion auprès du grand public est de s'associer avec des artistes (comme en témoignent par exemple la bande-dessinée de Marion Montaigne consacrée à Thomas Pesquet¹, ou la diffusion d'une chanson de Coldplay² en exclusivité à bord de l'ISS en mai 2021), Alice Winocour s'est installée dans leurs locaux de Cologne pour écrire. Elle a rapidement pu y rencontrer des entraîneurs et des astronautes, comme Thomas Pesquet (qui préparait alors son premier vol dans l'espace) et Claudie Haigneré (la première et la seule française à avoir séjourné dans l'espace). Durant 2 ans, le scénario et les dialogues ont été écrits en collaboration avec les experts de l'ESA. Cette validation scientifique permanente permet de donner au film cette assise documentaire qui fait sa spécificité et sa crédibilité : notamment tout ce que l'on voit dans le film lorsqu'il est question d'entraînement, de rituels, d'entretiens, correspond aux véritables travaux de l'ESA, qui œuvre pour étudier et améliorer la résistance du corps humain pour les voyages de longue durée dans l'espace.

● Le tournage

Toujours dans cette perspective réaliste, les 47 jours de tournage de *Proxima* se sont déroulés en décors réels, dans des lieux interdits au grand public et parfois jamais filmés ! C'est le cas de Star City, une ville russe non loin de Moscou, construite au début des années 1960 pour héberger le personnel du centre d'entraînement des cosmonautes. On y trouve notamment la fameuse centrifugeuse et la piscine qui sert à s'entraîner pour les sorties extravéhiculaires. Pour la scène finale, Alice Winocour a même pu filmer un véritable décollage de fusée, en direct de Baïkonour au Kazakhstan. L'accès aux installations trop dégradées a été limité par les russes durant le tournage, sans doute pour ne pas nuire à l'image de la Russie. Pourtant, jusqu'en mai 2020 et le succès de SpaceX qui lance Crew Dragon depuis la base de lancement du Centre Spatial Kennedy, les vaisseaux russes Soyouz étaient le moyen le plus sûr d'aller dans l'espace, et tous les astronautes, américains, japonais ou européens, venaient à Baïkonour pour décoller ! Alice Winocour raconte les difficultés à prendre en compte pour tourner de telles



Avant-première du film à bord de l'ISS ©ESA

images : « Quand on va tourner au Kazakhstan une séquence de décollage de fusée, il faut donner des mois à l'avance des places précises de caméra, pour lesquelles il faut au préalable demander des autorisations. Après, au moment du tournage, il y a quelqu'un de l'agence spatiale russe chargé de vérifier au millimètre cet emplacement. ».

Du côté de l'ESA, à Cologne, les problématiques sont différentes. Pour pouvoir bénéficier des locaux, des installations et des véritables entraîneurs, toute l'équipe a dû adapter son emploi du temps et son calendrier à celui du centre d'entraînement, pour ne pas perturber la préparation des vrais astronautes.

L'astronaute italien Luca Parmitano, grand fan d'Eva Green, aurait tout de même été intimidé par la présence de l'actrice au centre d'entraînement russe. Pour l'anecdote, en échange de ces quelques perturbations, il a eu droit à une avant-première du film, dans l'espace, à bord de l'ISS !

1 Dans la combi de Thomas Pesquet (2017)

2 Single High power (2021)



Casting : jouer/déjouer

« J'aimais l'idée d'aller avec Eva dans un endroit où elle n'avait jamais été. »

Alice Winocour

Comme toutes les étapes du film, le casting a été pensé pour coller le plus possible à la réalité. Les équipages de l'ISS (International Space Station) étant par essence internationaux, il a donc fallu composer une équipe avec des acteurs de différents pays, chacun apportant avec lui un style de jeu et une persona.

● Contre-emploi ?

Au moment de l'écriture du film, Alice Winocour n'avait pas d'actrice en tête pour le personnage de Sarah. Mais le côté « space » d'Eva Green, pour reprendre les termes affectueux de la réalisatrice, l'a rapidement convaincue. Cette « étrangeté » un peu sombre qui fait la spécificité d'Eva Green en tant qu'actrice, n'avait jusqu'ici pas été exploitée dans une perspective réaliste. Au contraire, l'actrice est surtout connue pour ses personnages fantastiques, chez Tim Burton (*Dark Shadows*, *Miss Peregrine et Les Enfants Particuliers* et *Dumbo*) ou dans la série gothique *Penny Dreadful*, où elle incarne la mystérieuse Vanessa Ives, médium aux pouvoirs surnaturels. Dans ces univers ténébreux, elle joue la carte du gothique et de l'artifice, à grand renfort de maquillage charbonneux, de lèvres carminées et de dentelles judicieusement placées. Pourtant, en lisant le scénario de *Proxima*, Eva Green a tout de suite eu envie de faire partie de l'aventure, jouant pour la première fois un grand rôle en français, sa langue maternelle, et dans une gamme naturaliste qui lui a permis d'être nominée aux Césars et de recevoir de nombreux éloges critiques sur ses qualités d'actrice. Pour préparer ce rôle inhabituel, elle a rencontré des femmes astronautes, comme Samantha Cristoforetti et Claudie Haigneré, et les heures de maquillage et de coiffure ont été remplacé par un entraînement physique rigoureux, pour se muscler et pouvoir supporter le poids de la combinaison spatiale, c'est-à-dire pas loin de 150 kg !

● Masculinités

Dans le rôle de Mike, l'astronaute américain, on retrouve Matt Dillon, un acteur longtemps marqué par ses rôles de dur à cuire chez Francis Ford Coppola : *Outsiders* (1983), *Rusty James* (1984) dont il a réussi à se défaire le temps de quelques comédies plus ou moins romantiques comme *Mary à tout prix* (Peter et Bobby Farrelly, 1998) ou *Divine mais dangereuse* (Harald Zwart, 2001) avant de jouer le serial killer pour Lars Von Trier dans *The house that Jack built* (2018). Eva Green le décrit comme parfait pour le rôle de Mike, « avec son physique impressionnant et viril », tandis



Eva Green (*Dark Shadows*, Tim Burton, 2012)

Lars Eidinger (*Richard III* mise en scène de Thomas Ostermeier, 2015)

qu'Alice Winocour explique qu'elle cherchait un « *homme macho mais plus complexe que ça* », avec une profondeur que le jeu de Dillon rend palpable.

Aleksey Fateev, le russe de l'équipage, ne parlait pas beaucoup anglais et la communication était donc plus compliquée, mais comme son personnage à l'écran, il est féru de poésie et apportait une présence apaisante sur le plateau. Surtout connu en tant qu'acteur de théâtre et de télévision en Russie, il a été remarqué par Alice Winocour dans *Faute d'amour* d'Andrey Zvyagintsev (2017). La douceur qu'il dégage à l'écran sert de contrepoint à la masculinité plus agressive de Matt Dillon.

« C'est un des plus grands acteurs que je connaisse. Je suis une grande fan ! »

Eva Green à propos de Lars Eidinger

Pour le rôle de Thomas, l'ex-mari de Sarah, à l'opposé du côté « cowboy » recherché pour Mike, Alice Winocour choisit l'acteur allemand Lars Eidinger. Star de la Schaubühne, il fait sensation dans les mises en scène de Thomas Ostermeier, revisitant les classiques de Shakespeare (*Macbeth*, *Hamlet*, *Richard III...*) ou de Molière (*Le Misanthrope*, *Tartuffe...*). En plus du théâtre, il joue aussi au cinéma, en Allemagne, mais aussi en France pour Olivier Assayas ou Claire Denis, et même aux États-Unis, dans *Dumbo*, où il rencontre une certaine ... Eva Green !

Pour construire son personnage dans *Proxima*, Alice Winocour a fait appel à l'astrophysicien Sylvestre Maurice. Elle souhaitait évoquer à travers le personnage de Thomas la rivalité existante entre les astronautes très médiatisés et les scientifiques qui restent dans l'ombre.

● Les pieds sur terre

Trouver une petite fille capable de bien jouer en 2 langues, crédible dans sa relation avec Eva Green et qui puisse voyager jusqu'en Russie et au Kazakhstan n'a pas été une mince affaire. À la fin d'un casting de 300 fillettes, c'est finalement Zélie Boulant-Lemesle, 8 ans, qui a été retenue, notamment grâce à son côté « geek et pas dans le moule », selon les mots d'Alice Winocour.



Particularité : un film « international »

L'une des spécificités de *Proxima* est son caractère international, à tous les niveaux, du tournage au casting en passant par les langues utilisées dans le film. Ce phénomène n'a rien d'une nouveauté.

● La mobilité du tournage

Depuis le début du cinéma, la fabrication d'un film peut se faire à une échelle internationale. Les réalisateurs peuvent tourner à l'étranger, particulièrement Julien Duvivier qui tourne en Allemagne au début des années 1920 (*L'ouragan sur la montagne* (1922) et *Le logis de l'horreur* (1922)), aux États-Unis durant la seconde guerre mondiale (les films à



Tournage du film à l'European Astronaut Center (EAC)

sketches *Six destins* (1944) et *Obsessions* (1943), par exemple) et en France pour ses films les plus célèbres (*Panique*, en 1947, *Voici le temps des assassins* en 1956 ou *Pépé le Moko* en 1937). Cette mobilité peut être motivée par des événements historiques (la guerre, la montée du nazisme qui poussent les réalisateurs à s'expatrier) ou par des choix économiques. C'est le cas notamment de nombreux tournages de films français récents qui se délocalisent en Europe, incités par des dispositifs d'aides et par le coût des salaires et des locations de studios moins chers qu'en France. C'est ainsi qu'un film comme *La promesse de l'aube* (Eric Barbier, 2017) s'est tourné « en partie à Budapest où des décors – comme celui de la gare de Nice – avaient été reconstitués » (Bérénice Bonhomme, MAP 2020) ou qu'un film d'horreur français est tourné en Bulgarie, où « 5 semaines revenaient à une semaine en France en studio » (Bérénice Bonhomme, MAP 2020).


Pour *Proxima*, il s'agit à la fois de servir le côté documentaire du film, en allant tourner dans les véritables lieux de l'aérospatial actuel, et de réduire les coûts qu'auraient occasionnés une reconstitution des décors.

● Les versions multiples

Un phénomène oublié de l'histoire du cinéma, pour reprendre les termes du chercheur Martin Barnier qui y a consacré plusieurs articles et ouvrages¹. Comme il l'explique, il ne s'agit pas seulement pour ces versions multiples de tourner à l'étranger ou d'embaucher un acteur anglais et un autre allemand, mais bien de tourner plusieurs versions d'un même film, dans des langues différentes. Ce principe, en vigueur dès le début du parlant et jusqu'à la fin des années 1960 existe alors même que se développent assez rapidement après l'avènement du parlant, à la fois le principe du doublage et du sous-titrage. La distribution d'un même film peut changer complètement d'une version à l'autre (plutôt dans les années 1930) ou seulement partiellement, misant ainsi sur le capital économique que représentent certaines stars. Ainsi, *Le château de verre* et sa version italienne *L'amante di una notte*, tous deux réalisés par René Clément, reprennent le duo de stars Jean Marais et Michèle Morgan, mais font jouer le rôle de Laurent Bertal par Jean Servais en français et par Fosco Giachetti en italien. Les versions multiples deviennent ainsi un argument économique, en employant des acteurs connus dans leurs pays respectifs. Même à la fin des années 1960, des films aussi célèbres que *Les demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) ou *La piscine* (Jacques Deray, 1969) sont tournés en français et en anglais (par les mêmes acteurs), ce qui facilite grandement la distribution internationale !

● Le multilinguisme au service du film dans *Proxima*

Quant à *Proxima*, il s'agit à la fois d'un film français, au casting international, filmé dans plusieurs pays, et multilingue. Le personnage de Sarah en particulier est aussi à l'aise en anglais qu'en français, allemand ou russe. Ce choix du multilinguisme, qui n'a pas facilité le travail du casting (en particulier pour le personnage de Stella), est totalement justifié par le thème du film et l'approche réaliste souhaitée par Alice Winocour. Comme Sarah, les astronautes participant à des missions à bord de la station spatiale internationale doivent maîtriser l'anglais et le russe !

Le multilinguisme fait partie de l'essence même du film dans d'autres situations. C'est le cas de la trilogie de Cédric Klapisch consacrée aux aventures de Xavier (Romain Duris). Grâce à *L'auberge espagnole* (2002), *Les poupées russes* (2005) et *Casse-tête chinois* (2013), on peut réviser l'anglais, l'espagnol, le français, le russe, le mandarin, et même y entendre quelques bribes d'allemand ou de danois ! 

¹ *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples (1929–1935)*, Paris, L'Harmattan, 2004
Versions multiples et langues en Europe, Mise au point, 2013 constitue un autre usage du multilinguisme au cinéma : les versions multiples

Motif : les images dans le film

● L'espace comme image

Dans de nombreuses critiques, on retrouve l'idée que *Proxima* est un film d'espace, finalement plus terrestre que spatial. Serge Kaganski, pour *Transfuge*, décrit ainsi le film comme « *un space movie féminin voir féministe, qui propose une version littéralement et métaphoriquement plus terre à terre que les récents exemples hollywoodiens du même genre* », tandis que Yannick Vely (*Paris Match*) prévient le spectateur « *N'attendez pas ici de grandes scènes d'action spatiales, tout se joue sur Terre.* ».

Le film se déroule en effet sur Terre, mais l'espace est pourtant omniprésent, sous forme de fantôme ou de traces, mis en scène par un complexe travail des images.

L'espace-fantasmé

Le film s'ouvre sur un fond noir et la voix de Sarah racontant à sa fille comment elle va flotter dans l'espace après avoir accroché sa capsule à la station spatiale internationale. Ce récit héroïque et uniquement auditif est interrompu par l'arrivée brutale des premières images, montrant Sarah en plein effort durant une simulation de problème dans la

étoiles, juste avant que ne s'affiche le titre « *Proxima* », qui reprend le nom d'une véritable mission spatiale, à laquelle a participé Thomas Pesquet de novembre 2016 à juin 2017. « *Proxima* » fait surtout référence à *Proxima* du Centaure, l'étoile la plus proche du système solaire, à seulement 4,244 années-lumière, soit à peine 40 milliards de kilomètres...

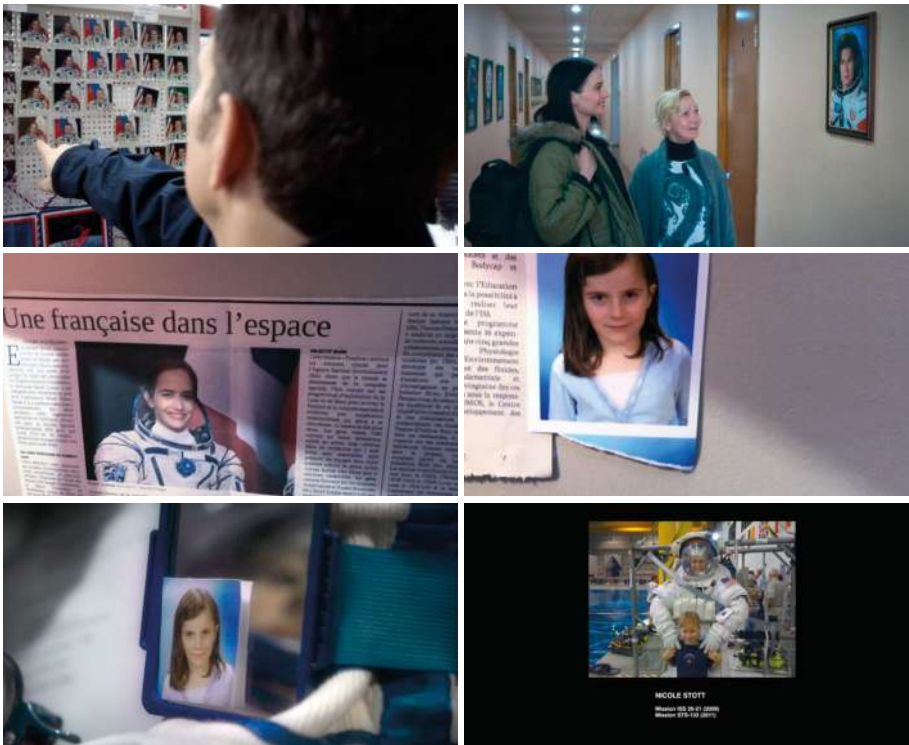
L'idée d'espace est donc présente dans les mots (prononcés par les personnages ou écrits), mais aussi dans le hors-champ : on voit le regard de Sarah tourné vers le ciel mais pas le contre-champ qui nous montrerait le ciel.

Image-trace

L'espace se matérialise également sous la forme d'images indicielles, fonctionnant comme autant de traces indirectes de l'espace.

Le film présente notamment une collection de photographies, disséminées sous différentes formes dans le film : la première est celle de Valentina Terechkova, la première femme à avoir voyagé dans l'espace, en 1963, deux ans seulement après le vol historique de Youri Gagarine. Cette image semble imposer un moment commémoratif en même

temps qu'un souvenir d'enfance pour Sarah, qui se rappelle avoir fait un exposé sur cette pionnière. Elle fait donc tout d'abord écho à l'un des projets du film, qui est de rendre hommage aux femmes astronautes, en leur offrant un maximum de visibilité et renvoie aux photographies d'astronautes avec leurs enfants qui ponctuent le générique. Cette photographie a aussi sa place dans le récit cinématographique, en projetant le personnage de Sarah vers sa propre aventure, humaine et spatiale. Au fur et à mesure du film, Sarah va elle-même se transformer en cette image iconique de femme astronaute, jusqu'à être résumée à un aimant ou accrochée au mur de la chambre de Stella, au même titre qu'une image de son animal préféré et qu'un dessin de son amie. Dans la chambre de Stella, la photogra-



station, le visage camouflé par un masque imposant. Cette alternance entre un univers spatial fantasmé et un quotidien rude et loin du glamour hollywoodien (cf « *Filiation* ») va rythmer le film, et donner à l'espace une place tout à fait particulière. Le film ne se déroulant jamais DANS l'espace, donne à ce dernier un caractère presque merveilleux, et souvent poétique. L'espace existe par le récit des personnages de fiction (Anton, qui a déjà été dans l'espace) ou d'intervenants comme Thomas Pesquet (qui raconte sa véritable expérience). Après avoir expliqué son futur voyage à sa fille, Sarah sort sur son balcon et lève les yeux vers les

photographie officielle de sa mère côtoie aussi le portrait de la petite fille, poursuivant ainsi un dialogue par l'image, qui se déploiera jusqu'à la toute fin du film. Dans la dernière scène, Sarah est à la fois la mère qui contemple la photographie de sa fille, et l'astronaute qui vérifie la fermeture de son casque dans le miroir accroché à son bras, au moment du décollage. De la même façon, Stella se ressource autant dans les mots de sa mère que dans la vision d'un troupeau de chevaux sauvages, comme si son rêve, jusque-là figé dans une image, était enfin devenu réalité.

● Mélange d'images/hybridité

Une autre caractéristique du traitement des images dans *Proxima* est de travailler la question du mélange d'images, provoquant parfois une certaine confusion dans l'esprit du spectateur, tout en traduisant celle des personnages.

Ainsi, lors de la première présentation de Sarah à l'équipe, Stella s'éloigne pour explorer une zone de musée qui utilise différents types d'images : écran géant avec des documents de l'ESA tournée à l'intérieur de l'ISS ou diorama représentant le sol lunaire (cf Analyse de séquence).

Plus tard, des images de réalité virtuelle sont montrées plein cadre, nous faisant croire un instant que nous sommes effectivement dans l'espace (cf Qui va garder les enfants ?).

Par ailleurs, le film est constitué à la fois d'images de fiction et d'images documentaires, notamment le décollage d'une fusée *Soyouz*, filmé en temps réel sur le site de Baïkonour. Cet entremêlement d'images de différentes natures sert à la fois à renforcer la fiction et

le caractère documentaire du film : en tant que spectateur, nous croyons encore plus à la réalité d'un personnage de fiction !

Sur les réseaux sociaux, Thomas Pesquet partage d'ailleurs la bande-annonce du film en septembre 2019 avec ce commentaire : « *Je ne veux pas trop spoiler, mais en tout cas j'ai eu l'impression de replonger dans la vraie vie lors de la préparation d'une mission... pas seulement la version qu'on montre d'habitude* ».



● Produire ses images, construire son récit/se mettre en scène

Enfin, différents types d'images sont utilisés pour permettre à Sarah et à Stella de reprendre le contrôle de leur vie et pour construire leur propre récit, en se mettant en scène.

Sarah, après un moment d'incompréhension face aux demandes du « *mec de la comm* » qui lui demande d'utiliser les réseaux sociaux, se plie finalement à l'exercice en tenant un blog. Avec ses mots (sur le blog) et ses images (qu'elle produit via une caméra embarquée type GoPro), Sarah maîtrise un peu plus les événements et produit sa propre histoire.

Elle impose même aux images un autre sens de lecture, lorsqu'elle regarde l'adaptation russe de *Guerre et Paix* à l'envers, inventant un usage spatial des images.

Enfin, lorsqu'elle est réduite à l'état de corps-objet (cf Thème Corps), dont on doit prendre l'empreinte pour construire un siège, sa voix-off, décrivant les effets de l'espace sur son corps, la rend plus active dans le récit.

Cette narration à la première personne est aussi un moyen de construire un lien particulier avec Stella, qui, à des milliers de kilomètres, lit les mots de sa mère.

Petit à petit, Stella va elle aussi se réapproprier son histoire, en produisant des images. Alors que ses parents s'étonnent des usages des réseaux sociaux, comme en témoigne la tirade de Thomas « *quand tu ne sais pas quoi mettre, tu n'as qu'à mettre une photo de ton assiette, les gens adorent ça, je ne sais pas pourquoi* », Stella s'est emparée du téléphone de ses parents pour les prendre en photo.

Effet de génération, Stella maîtrise déjà la technologie et son usage, recréant le temps d'une image (que l'on ne verra jamais), le couple parental.

Pour communiquer avec sa mère et se raconter, Stella utilise la vidéo du téléphone portable, présentant la décoration

de sa chambre et son plâtre, signé par tous ses copains. À ces images spontanées qui traduisent le quotidien d'une petite fille, répondent immédiatement des images artificielles et subies par Sarah, obligée de sourire aux journalistes présents lors de son entraînement.

À la toute fin du film (01:31:09), lorsque Sarah prend le bus qui l'emène, elle et ses co-

équipiers, à l'aire de lancement, les images sont celles de la caméra fixée à sa combinaison. Le point de vue n'est alors plus à hauteur d'adulte, mais correspond plus à la taille d'un enfant. Ces quelques plans, produits par la caméra portée par Sarah, peuvent être interprétés comme une façon de la relier à Stella, malgré la distance qui les sépare. Sarah lui offre des images à sa hauteur d'enfant ; la réalisatrice suggère ainsi un déplacement du point de vue, ou plutôt une fusion, entre ceux de Sarah et Stella.

En plus d'être un portrait de femme et un film sur les astronautes, Alice Winocour propose un travail de réflexion sur la nature et les usages des images.



Thème : Corps



Le corps défaillant qui sort du cadre dans *Maryland*

● Le corps comme lien

Les trois longs métrages réalisés par Alice Winocour peuvent sembler au premier abord très différents. *Augustine* se déroule à Paris en 1885 et dépeint la relation complexe entre le professeur Charcot et une de ses patientes hystériques, tandis que *Maryland* explore la psyché d'un soldat de retour d'Afghanistan victime de stress post-traumatique. Pourtant, *Proxima*, *Augustine* et *Maryland* sont liés par un thème central, celui du corps et de son contrôle plus ou moins défaillant, opéré par le personnage principal (*Augustine*, Vincent, Sarah) ou par des éléments extérieurs appartenant au corps médical (Charcot, le médecin militaire, les différents opérateurs de l'ESA...).

Augustine et *Maryland* débutent tous les deux par une séquence mettant en scène le corps du personnage principal, inscrit dans un cadre social et esthétique (militaire pour Vincent, domestique pour Augustine). Ce corps, qui semble fonctionner de façon quasi automatique, se met soudain à dysfonctionner : Vincent saigne du nez et Augustine, de son côté, tremble avant d'être victime d'une crise au milieu de son service. Après l'apparition du titre à l'écran, les personnages subissent des examens visant à déterminer l'ori-

« En rencontrant les entraîneurs et en visitant les installations, j'ai été frappée par la quantité de travail requise pour préparer un astronaute à quitter la Terre ; ces années d'entraînement ont rarement été montrées sur grand écran. » A. W.



Le corps hors de contrôle et subversif dans *Augustine*

gine du problème. Le corps est donc, dans un second temps, évalué.

Dans *Proxima*, on retrouve cette centralité du corps et de ses modalités de représentation, que la réalisatrice choisit de traiter en particulier sous l'angle de la performance et de la féminité.

● Un corps sportif ?

Le corps de Sarah est avant tout montré comme un corps performant, entraîné pour être efficace et adapté à l'environnement hostile que constitue l'espace et la station spatiale internationale. Comme dans *Augustine* et *Maryland*, la scène pré-générique permet d'installer les compétences et les habitudes physiques du personnage principal. Mais contrairement aux deux films précédents, le corps de Sarah est maintenu du côté de la performance, par l'entraînement intense qu'elle subit et par des améliorations technologiques qui lui permettront d'aller au-delà de ce que le corps humain peut supporter. On la voit ainsi s'entraîner

à gérer une simulation d'incendie dans une reconstitution de la station spatiale. Elle maîtrise visiblement tous les paramètres et ne se laisse jamais envahir par le stress. Ce contrôle de soi est rendu possible grâce aux entraînements rigoureux, visant à fabriquer un corps fait pour subir les contraintes de l'espace : c'est ce que l'on voit dans les plans suivants, notamment lorsque

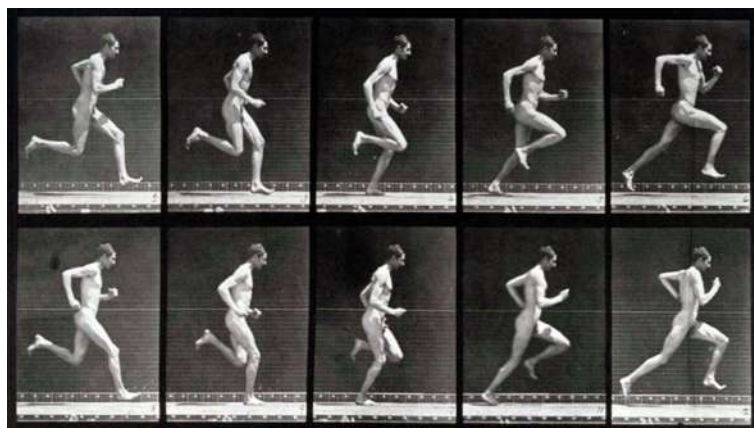
Sarah court à l'horizontal. Visant un aspect documentaire, Alice Winocour voulait rendre compte du travail nécessaire à la préparation des astronautes.

Si la fiction s'intéresse effectivement plutôt aux astronautes lorsqu'ils sont dans l'espace, sur une autre planète ou en dans une navette en perdition (cf Genre), *Proxima* renvoie au caractère scientifique et athlétique du corps. Le corps y est mis en scène comme un objet d'étude, dont il faut analyser chaque mouvement et composant. Or, dès la fin du XIX^e siècle, les images fixes, puis animées, servaient déjà à analyser le mouvement et le geste sportif, pour le comprendre et l'améliorer.

Etienne-Jules Marey, physiologiste français qui s'intéresse particulièrement à l'étude du mouvement, va mettre au point, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux instruments destinés à enregistrer l'activité physique. À la même période, et sans doute inspiré par l'ouvrage de Marey *La machine animale* (1873), le photographe américain Eadweard Muybridge travaille sur la décomposition des allures du cheval grâce à la « photographie instantanée » (en fait le déclenchement successif de 12 appareils photographiques le long d'une piste). Marey va perfectionner cette idée en inventant la « chronophotographie » qui lui permettra de photographier 10 à 60 images par seconde. La propul-

sion, la marche ou le vol des oiseaux font l'objet de planches photographiques qui décomposent le mouvement, mais Marey, toujours dans une perspective scientifique, photographie aussi les meilleurs sportifs. Il explique : « *Afin de rendre plus instructifs les chronophotogrammes du mouvement, il faudrait que ces images fussent prises sur les sujets les plus forts et les plus habiles.* ». Georges Demenÿ, qui fut l'assistant de Marey, va également prendre de nombreuses chronophotographies d'athlètes, notamment à l'École normale de gymnastique et d'escrime de Joinville-le-Pont.

Ces travaux pionniers rappellent à la fois les origines sportives du cinéma et l'importance des images de corps dans la performance sportive. Comme l'expliquent Laurent Veray et Pierre Simonet (*Montrer le sport : photographie, cinéma, télévision, Les Cahiers de l'INSEP – Hors Série, 2000*), ce processus d'analyse du mouvement est durable, puisque plus d'un siècle plus tard, « *certain entraîneurs utilisent quotidiennement l'outil audiovisuel pour observer le comportement des athlètes, des chercheurs en biomécanique étudient la motricité avec des appareils d'enregistrement de plus en plus sophistiqués* ».



Running, partie d'une série sur la locomotion animale, Eadweard Muybridge, 1887

La mise en scène du corps de Sarah à l'entraînement s'inscrit dans cette perspective scientifique du corps, analysé en vue de l'améliorer. Sans qu'il ne s'agisse d'une chronophotographie, les liens esthétiques entre les images de Demenÿ et celles de Winocour sont frappants. La séquence de course à l'horizontale est filmée dans un camaïeu de bleus, et ne laisse entendre que le bruit de la machine et celui du souffle de Sarah, qui rythme ses foulées. Le dispositif, qui lui soutient le dos et les parties du corps en suspension par un jeu de câbles, la maintient dans une position qui rappelle visuellement le découpage en 12 images de la technique de Muybridge et

les sportifs de Demenÿ ou de Marey, à la fois en mouvement et immobilisés par la photographie.



Chronophotographie d'un coureur, Georges Demenÿ, 1902, collection Icothèque de l'INSEP





Steve Reeves dans *Les travaux d'Hercule*, Pietro Francisci, 1958

● Un corps parfait ?

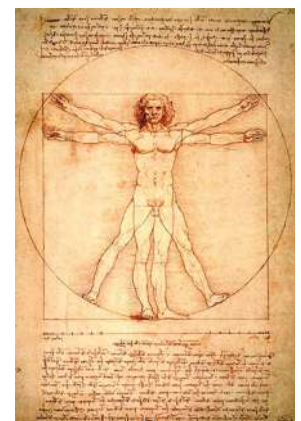
À plusieurs reprises dans le film, le corps de Sarah est analysé, mesuré, contrôlé. Le corps de l'héroïne doit se rapprocher de la perfection, non pas en termes de beauté ou de glamour, mais d'efficacité et de performance. Un plan en particulier matérialise cette construction d'un corps le plus parfait possible. L'arrivée de Sarah à Star City est une étape de plus vers sa mission spatiale et vers sa transformation en astronaute. Très vite, elle doit se soumettre à de nombreux examens et être mesurée sous toutes les coutures pour fabriquer sa combinaison sur-mesure. En plein centre du cadre (00:29:39), les bras écartés, un sourire énigmatique aux lèvres, Sarah occupe déjà l'espace, avec une attitude qui évoque la plénitude, aidée en cela par la musique planante de Ryuichi Sakamoto et le léger travelling avant. Contrairement à *Augustine* qui subit le regard inquisiteur des médecins sur son corps, Sarah dans *Proxima* domine complètement la situation. Cette sensation de maîtrise peut être liée à la façon dont la mise en scène du corps de Sarah s'inscrit dans une histoire des images de corps forts et/ou parfaits.



L'image de Sarah les bras écartés, parfaitement centrée et symétrique évoque tout d'abord *L'Homme de Vitruve*, dont la représentation la plus célèbre est celle faite par Léonard de Vinci vers 1490. La puissance et la sérénité qui se dégagent du dessin, et le corps humain aux proportions idéales qu'il représente (à partir du traité d'architecture de l'ingénieur romain Vitruve, rédigé en -15 avant JC) sont retranscrites dans la mise en scène de ce plan dans *Proxima*. L'œuvre de De Vinci traduit également l'humanisme de la Renaissance, caractérisé à la fois par un retour aux sources antiques et par des études centrées sur l'être humain. Le monde de la conquête spatiale ne cesse lui aussi de rendre hommage à la mythologie et au génie humain, comme en témoignent les noms de certains programmes (Gemini et Apollo dans les années 1960-1970 ou la mission Artemis qui

doit amener un équipage sur la Lune en 2025...) ou matériel (la fusée Atlantis a déployé en 1989 deux sondes spatiales nommées Magellan et Galileo !).

Un autre type de corps, très cinématographique, représentant la force et une certaine perfection est représenté comme celui de Sarah : celui des bodybuilders qui ont envahi les films populaires à partir des années 1950. Bien avant les stars comme Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone ou Chris Hemsworth, il y a toujours au cinéma une tradition du héros bodybuildé qui exhibait ses muscles. Ces costauds, pour la plupart athlètes professionnels, évoluaient surtout dans des films à petits budgets, d'aventure, ou inspirés de la mythologie, où leur imposant physique était au service de l'histoire. Parmi les plus célèbres, Steve Reeves (Hercule à plusieurs reprises, ou Sandokan, filmé par Umberto Lenzi en 1963), Reg Park (Hercule et Maciste dans les années 1960), ou Johnny Weissmuller (champion olympique de natation et Tarzan de 1932 à 1948). La représentation de ces corps hors-norme passaient par certaines figures imposées mettant en valeur la musculature des athlètes-acteurs. Comme Sarah dans *Proxima*, il s'agit d'occuper le cadre dans toute sa largeur, afin de déployer un corps taillé pour l'aventure, qu'elle soit spatiale ou mythologique. Occuper l'espace du cadre est une façon de montrer la puissance du personnage et l'importance qui lui est donnée dans le récit.



L'Homme de Vitruve,
Leonard de Vinci, vers 1490,
34x26 cm, Gallerie
dell'Accademia de Venise

● Un corps féminin

Les athlètes de Demeny, *L'Homme de Vitruve*, les génies de la Renaissance ou les bodybuilders au brushing impeccable ont en commun d'être des hommes et posent en creux la question de la place des femmes dans cette histoire des corps représentés. C'est bien un des enjeux du film d'Alice Winocour. Le personnage de Sarah rend en effet visibles les discriminations de genre qui ont cours dans le milieu très fermé et masculin de la recherche spatiale, comme dans la société en général. De façon très habile, le film montre par exemple la façon dont le corps féminin est considéré, en soi, comme hors-norme et donc comme un problème à résoudre. L'hostilité de Mike au début du séjour à Star City se manifeste par sa proposition d'alléger le programme d'entraînement de Sarah, qu'il suppose donc plus faible physiquement et psychologiquement. La séquence avec le médecin français (joué par Grégoire Colin) (00:29:10 – 00:29:37) met en scène explicitement le combat que doivent mener les femmes pour exister. Le choix de Sarah de garder ses menstruations et ses cheveux longs est accueilli avec étonnement par le médecin, qui considère que tout cela n'est pas très « pratique, là-haut », et l'on apprend ainsi que les tampons périodiques sont déduits du quota de bagage de l'astronaute, comme s'ils relevaient du caprice ou du confort. Ce dialogue sur les tampons comme contrainte (et par extension, le corps féminin comme problème) fait écho aux mésaventures de Sally Ride, la première américaine à partir dans l'espace, en 1983. Les ingénieurs qui préparaient la mission ont dû réfléchir au nombre de tampons nécessaire à un séjour d'une semaine dans l'espace. Ils lui ont alors demandé si 100 tampons seraient suffisants... « *Ce n'est pas le bon nombre* », avait répondu Ride... L'absurdité de la proposition peut faire sourire, mais dénote une méconnaissance totale du corps féminin, par des scientifiques pourtant hautement qualifiés. L'humoriste américaine Marcia Belsky en a fait une chanson, devenue virale sur les réseaux sociaux :

(<https://www.dailymotion.com/video/x7y2iop>).

Sally Ride a également raconté que « *les ingénieurs de la NASA, dans leur sagesse infinie, ont décidé que les femmes astronautes voudraient du maquillage : ils ont donc conçu un kit de maquillage... Vous pouvez imaginer les discussions des ingénieurs, en grande majorité des hommes, sur ce qui devrait aller dans un kit de maquillage* »... Le kit n'est jamais parti dans l'espace, contrairement à Sally Ride. En 2015, des journalistes demandaient encore à un équipage russe composé de 6 femmes astronautes comment elles allaient faire pour survivre 8 jours dans l'espace sans hommes ni maquillage...

(<https://www.theverge.com/2015/11/1/9648718/russian-space-agency-women-cosmonauts-moon-mission-sexism>)

L'existence du personnage de Sarah est un pied de nez aux injonctions esthétiques que subissent les femmes, obligées d'être glamour et souriantes en toutes circonstances.

La réponse d'Alice Winocour passe par la mise en scène du corps de Sarah de façon très clinique, sans aucune fioriture. Loin du glamour hollywoodien, le corps de l'astronaute est tout entier tourné vers la performance. Le choix d'Eva Green, connue pour des rôles où elle est très maquillée, avec des coiffures complexes et des tenues spectaculaires, n'est pas anodin. Il relève quasiment du contre-emploi, et est d'ailleurs acclamé par la critique « *En danger d'être cantonnée aux rôles de diva éthérée rétro-gothique outre-Atlantique, la voici sans filet dans son meilleur rôle depuis longtemps* » (*Libération*, 25 novembre 2019). Les vêtements de Sarah sont avant tout pratiques, et liés à son travail. Elle est ainsi entièrement habillée par l'ESA, qu'elle soit en plein entraînement ou non (elle porte par exemple un bonnet « ESA » pour la plupart des scènes extérieures ou un polo noir, siglé lui aussi lors du premier rendez-vous avec Wendy).

Enfin, *Proxima* travaille la question de la nudité féminine, en montrant à plusieurs reprises le corps nu de Sarah, sans jamais l'érotiser ou le transformer en objet. La première fois

que l'on voit la poitrine de Sarah, elle vient de réussir brillamment une simulation de sauvetage en piscine et doit se changer après l'exercice. Elle doit alors partager le vestiaire avec Mike, et se tourne pour se rhabiller. La vue sur son corps nu est furtive, le plan est rapide, mais il souligne l'absence de structures qui assureraient l'intimité entre collègues, et rappelle la promiscuité obligatoire que suppose la vie en apesanteur dans un espace confiné. La première scène de douche intervient alors que Sarah raconte son attachement à la Terre en voix-off et la séquence (01:05:45) peut être interprétée

comme une façon de la montrer en train de profiter d'un plaisir physique a priori simple, dont elle sait qu'elle sera privée pendant les 12 prochains mois. Enfin, à cette première scène de douche-plaisir, répond une seconde scène (01:29:38) juste avant le départ. Les couleurs naturelles et les gestes doux de la première douche sont remplacés par des tons bleus et des gestes utilitaires. Pas de place ici pour le plaisir ; après son escapade avec Stella, Sarah doit se préparer pour le décollage. Son corps nu est considéré comme une machine qu'il faut entretenir parfaitement, et donc désinfecter pour en éliminer le plus de germes possibles. La musique douce qui accompagnait la première douche est ici complètement supprimée, au profit d'un récit auditif clinique et d'un découpage du corps par le cadrage qui permet de constater l'efficacité du nettoyage : on entend le bruit du liquide désinfectant versé puis frotté vigoureusement sur la peau.

Ces deux scènes de douche n'ont pas pour but d'érotiser le corps de l'actrice et du personnage. Analysées au regard l'une de l'autre, elles font sens dans le récit et symbolisent les étapes nécessaires à la fabrication du corps de Sarah comme corps-astronaute.



Récit : raconter sans dire

● Un récit par étapes

Comme l'explique Alice Winocour, « le scénario est construit comme les phases de séparation d'une fusée » (interview par Emmanuel Itier dans AlloCiné). Christophe Bonnal, expert à la direction des lanceurs du CNES, rappelle en effet que le départ d'une fusée ne se résume pas au 10 secondes de décompte avant l'allumage des moteurs et la propulsion dans les airs.

Comme pour Sarah et Stella, il faut plusieurs mois de préparation pour arriver à des conditions optimales. Le parallèle entre la préparation réelle d'une fusée et le récit de Sarah est remarquable. Dans le cas d'Ariane 5, décrite par Bonnal, la première étape est celle de la fabrication des étages dans un lieu dédié (le BIL-bâtiment d'intégration des lanceurs), 3 à 6 mois avant le lancement, que l'on peut comparer à la préparation physique et mentale de Sarah, à l'ESA puis à Star City. Viennent ensuite l'assemblage final et le transport de la fusée, comme Sarah lors de sa quarantaine à Baïkonour. Enfin, le jour J, le lancement et la séparation de la fusée se font en plusieurs étapes, très marquées par le champ lexical de la maternité. Les protocoles russes et américains impliquent ainsi un « désaccouplement du cordon ombilical intermédiaire » (la fusée est reliée à une « tour ombilicale »). Cela dit, du côté des astronautes, cette séparation de la Terre mère est rapidement remplacée par un autre cordon (parfois visible sur les affiches de film, cf. Genre) qui leur permet de vivre à l'intérieur de la navette. Ainsi, Chris Trigg, manager de SpaceX en charge des équipements explique dans une vidéo officielle mise en ligne le 27 juillet 2020 : « Dès que l'astronaute est sur son siège, il branche sa combinaison via un "cordon ombilical" » qui va ensuite lui fournir « tout ce dont il a besoin » : l'électricité, l'oxygène, du gaz lorsqu'il faut 'pressuriser' la combinaison. « C'est un seul point d'entrée qui permet à la combinaison de faire ce qu'elle doit faire. ».

(<https://www.youtube.com/watch?v=4LMwKwcMdlg&t=92s>)

« Le scénario est construit comme les phases de séparation d'une fusée. »

A. W.



● Un récit par alternance : de l'ordinaire à l'extraordinaire

Afin de représenter la réalité de la vie d'une femme astronaute (et mère célibataire) quelques semaines avant son départ pour l'espace, *Proxima* propose un récit construit sur l'alternance de séquences évoquant tantôt l'extraordinaire tantôt l'ordinaire. La séquence pré-générique pose ce principe dès le début du film, puisque l'on bascule du familier (le dialogue entre la mère et la fille, les bruits domestiques) à l'inhabituel, pour ne pas dire l'étrange (les lumières clignotantes, l'atmosphère enfumée, la respiration haletante de Sarah dans le masque, le stress, puis le test du bras robotique et la course à l'horizontale), avant de retrouver Sarah qui court jusqu'à sa voiture, sur le parking grisâtre de l'ESA. Filmée en plongée, elle n'est plus qu'un parent qui se presse pour récupérer sa fille à la fin d'une journée de travail.

Au fur et à mesure qu'avance le récit et que se rapproche le moment du départ, la séparation est visible dans la mise en scène alternée du quotidien de Sarah et de Stella. La distance et le manque sont marqués par une différence de régime d'images, comme si les deux personnages n'étaient déjà plus sur la même planète. Ainsi, après le coup de fil de Sarah à Thomas (01:03:00), durant lequel elle exprime sa fatigue morale et physique, les images de Stella (01:04:02) ne sont plus équivalentes à celles montrant Sarah mais sont issues d'un film amateur tourné à la patinoire (Zélie Boulant-Lemesle, qui joue Stella, pratique assidument le patinage artistique) ; elles ne sont donc pas de même nature que les images tournées par Alice Winocour pour transmettre le point de vue de Sarah. Quelques instants plus tard, les images de Sarah, testant l'exosquelette qui lui permet de soulever de lourdes charges et profitant d'une de ses dernières douches, sont suivies de celles de Stella, filmée grâce à un téléphone portable par son père (qui lui parle en allemand, ce qui accentue la distance) en train de faire du vélo sans roulettes. Bien que séparées, physiquement et esthétiquement (par des images de natures différentes), les deux personnages évoluent en même temps, la découverte du pédalage sans roulettes étant sans doute aussi incroyable pour un enfant de 8 ans que celle d'un exosquelette pour un adulte !

● Des récits liés

Ce lien entre les récits et entre les personnages peut se faire par le mouvement, en particulier circulaire. Symbolique du film d'espace, le cercle et le mouvement circulaire renvoient aussi bien à la forme des planètes qu'à l'exercice spectaculaire et obligatoire (tant dans le cadre de l'entraînement des astronautes que dans la fiction) de la centrifugeuse (cf. Genre). Dans *Proxima*, on retrouve la centrifugeuse, mais le cercle est aussi pratiqué sur la glace de la patinoire par Stella, forme la plaie qui ne cicatrise pas sur



la jambe de Sarah (01:04:53) ou le logo de l'ESA. Le plan montrant des chaises volantes, sur lesquelles Sarah projette la présence de Stella (01:04:57) fait l'objet d'un raccord-mouvement (la même vitesse et la même direction), sans raccord-objet (mais avec un « *match cut*² » car le montage joue sur la ressemblance entre les objets tournants) avec le plan suivant représentant le point de vue de Sarah en plein exercice sur une chaise tournante (en panoramique filé puis en travelling circulaire). Cette continuité physique entre les deux plans crée un lien entre les deux personnages. Même séparées, elles partagent des expériences communes.



● Brouiller les frontières de l'aventure

Enfin, l'alternance des récits de Stella et de Sarah, du quotidien et du spectaculaire est parfois brouillé, un récit contaminant l'autre. La voix de Stella peut intervenir en étant superposée à des images de Sarah au travail (cf. « Qui va garder les enfants ? »), entremêlant ainsi les espaces des deux personnages. Mais un autre type de brouillage est à l'œuvre dans le film, lorsque la norme devient l'aventure. Ainsi, dans la dernière partie du film (01:24:40), Sarah décide d'honorer la promesse faite à sa fille, et sort de l'hôtel où elle est maintenue en quarantaine jusqu'au décollage prévu le lendemain. La simple visite à sa fille se transforme alors en grande évasion, Sarah se cachant du personnel et des journalistes, escaladant la grille du complexe pour s'échapper et retrouver Stella dans sa chambre. La véritable aventure du film est bien ici, plus que dans le voyage spatiale (ce dont nous informait déjà l'affiche, cf. fiche élève). La mise en scène accentue cet aspect extraordinaire des retrouvailles entre une mère et sa fille, grâce à la musique en fond, au choix de la pénombre. Le chauffeur qui accepte de les amener jusqu'au terrain de décollage n'est jamais visible ; le voyage des deux femmes se déroule comme dans une bulle. Une fois sur la base de lancement, la mise en scène reprend certains codes du cinéma d'aventure. La palette chromatique évoque en effet la planète rouge, prochain objectif de l'exploration spatiale et les différentes structures verticales visibles en arrière-plan (tours de montage, tours ombilicales...) composent un décor digne du cinéma de science-fiction (de *Mad Max* de Georges Miller à partir de 1979 à *Ghosts of Mars* de John Carpenter en 2001).

Une fois arrivées, mère et fille regardent ensemble dans la même direction. La fusée, et par extension la mission, n'est plus une source de séparation, elle les unit. Par ailleurs, la mise en scène de la fusée au petit matin, face à Stella et Sarah, déplace bien le curseur de l'extraordinaire. En effet, avec la lumière et les structures rouillées qui jonchent le sol, le caractère spectaculaire de la fusée a presque disparu. Elle a surtout l'air vieille et fatiguée ! Ce qui est extraordinaire dans cette scène, c'est bien la relation entre Sarah et Stella.



1 <https://www.numerama.com/sciences/320706-de-six-mois-avant-au-jour-j-que-se-passe-t-il-lors-du-decollage-dune-fusee.html>

2 Au cinéma, un *match cut* est une coupe entre deux plans où la composition correspond à l'action et au sujet. Ici, le montage joue sur la ressemblance fonctionnelle, de grosses machines (un manège, un fauteuil spécifique à l'entraînement) font tourner les gens.

« Mais qui va garder les enfants ?¹ »



Proxima, en plus d'être un film très documenté sur l'entraînement des astronautes, entend aussi interroger la place des femmes dans la société, et en particulier la façon dont elles parviennent à concilier le fait de travailler et d'avoir des enfants.

Cet enjeu est présent dès le début du film, dont le récit alterne entre des scènes du quotidien partagé par Sarah avec Stella et les entraînements de Sarah (son travail) (cf partie Récit). Le premier dialogue se déroule sur fond noir et l'on perçoit derrière les voix des bruits domestiques, peut-être de cuisine. Ce moment calme est interrompu brusquement par les plans de Sarah masquée en train de résoudre une situation d'urgence simulée. Par ailleurs, le premier tiers du film est consacré à la gestion logistique de Stella et de son environnement (le chat, les tritons, sa chambre), jusqu'à présent largement prise en charge par Sarah. Malgré tout, il ne s'agit pas dans *Proxima* d'opposer hommes et femmes, puisque Thomas, l'ex-mari de Sarah et père de Stella, assume sa fille, une fois qu'elle lui a été confiée. Le film va au-delà de l'exposition des stéréotypes. Il en montre les conséquences, notamment par plusieurs séquences mettant explicitement en scène la charge mentale.

La charge mentale est un « *travail de gestion, d'organisation et de planification qui est à la fois intangible, incontournable et constant, et qui a pour objectif la satisfaction des besoins de chacun et la bonne marche de la résidence* », selon la chercheuse Nicole Brais (Université Laval, Québec). Et ce travail est encore aujourd'hui majoritairement supporté par les femmes, ce qui accentue les inégalités sur le marché du travail et nuit à leur bien-être. La dessinatrice Emma Clit en a fait une bande dessinée intitulée *Fallait demander*, éditée en 2019 (Un autre regard, tome 2), et une suite en ligne depuis mai 2022, intitulée *Ça se met où ?* (<https://emmaclit.com/2022/05/19/ca-se-met-ou/>).

« La raison pour laquelle j'ai fait le film, c'était de montrer une super-héroïne qui est aussi une mère. » A. W.

Alice Winocour en a fait une séquence très explicite (00:38:00-00:39:30), qui utilise des moyens strictement cinématographiques. Sarah vient d'apprendre l'allègement de son entraînement, pour des raisons uniquement liées à son genre. Mike et l'entraîneur russe ont en effet décidé qu'en tant que femme, elle ne pourrait pas assumer une charge de travail identique à celle de ses partenaires masculins. Le plan suivant nous montre un astronaute en sortie extravéhiculaire, flottant dans l'espace et se déplaçant le long de la station. Ce plan plein cadre et sans bruit nous transporte quelques secondes dans l'espace avant qu'une voix russe et un plan sur Sarah munie d'un équipement de réalité virtuelle ne nous fassent comprendre qu'il s'agit encore une fois d'un entraînement. Alors que la voix masculine est très descriptive et factuelle (« *j'ai placé le matériel sur 22-10* »), abordant des points techniques que le spectateur ne peut pas comprendre, une voix féminine intervient pour rassurer Sarah (« *Tout va bien.* ») qu'elle fait ce qu'il faut et qu'elle est « *de nouveau dans le timing* », ce qui ne manque pas de faire sourire l'astronaute. Cette marque de solidarité féminine ou de connivence n'est d'ailleurs pas la seule dans le film. On notera par exemple le dialogue déjà évoqué (cf. Motif) entre Sarah et la femme qui l'accueille à Star City, ou la solidarité discrète du personnel féminin qui la soutient d'une main posée sur l'épaule lorsqu'elle sort de la centrifugeuse

ou d'un clin d'œil et d'un sourire appuyé lorsqu'elle s'installe dans la combinaison pour l'exercice dans la piscine.

Dans la séquence de l'exercice en réalité virtuelle, Sarah peut donc compter sur la bienveillance de ses collègues femmes. Le montage nous permet de confirmer que nous suivons bien la progression de Sarah se déplaçant le long de la station spatiale. Mais les voix russes, professionnelles et reliées au monde du travail sont bientôt remplacées par la musique puis par une discussion entre Stella et Sarah. Le son nous laisse penser qu'il s'agit d'une conversation téléphonique, qui se superpose, sur le mode de la voix-off, aux images virtuelles de l'espace. La charge mentale, parfois décrite comme une tâche de fond occupant le cerveau en permanence, est ici parfaitement illustrée. En plein exercice de simulation demandant une concentration intense, Sarah gère mentalement les angoisses de sa fille, en larmes et paniquée par un devoir de maths et par l'absence de sa mère. La voix de Sarah reste calme alors qu'elle se parle autant à elle-même qu'à sa fille, lorsqu'elle lui conseille de se concentrer, de ne pas paniquer et de ne pas être triste.

Tout en dénonçant la charge mentale qui pèse sur les femmes, la réalisatrice rend hommage à toutes les femmes

qui jonglent entre leurs différentes vies, par l'intermédiaire de Sarah, capable de réparer une station spatiale tout en gérant les peurs et les devoirs de sa fille.

Le film montre aussi les limites de cette charge psychique et la difficulté à couper les liens. C'est notamment le cas lors de la séquence durant laquelle Stella vient rendre visite à sa mère à Star City. Sarah, contre l'avis de Wendy, préfère garder sa fille avec elle lors d'une réunion très technique avec toute l'équipe et Thomas Pesquet. Le cadrage, avec l'astronaute française en amorce au premier plan et Stella en train de s'ennuyer en arrière-plan, matérialise la difficulté de Sarah, déchirée entre ces deux amours, l'espace et sa fille. Le plan montre aussi qu'elle ne peut rester à cette place, qui ne satisfait aucun des deux camps. À cheval entre ces deux pans de sa vie, elle ne peut ni se concentrer sur son travail, ni s'occuper correctement de sa fille. La suite de la séquence fait exploser cette situation intenable. La fugue de Stella va provoquer l'angoisse, la colère puis la tristesse de Sarah. En réponse à cet accroc dans le plan, Anton réagit

ment parlé avec une entraîneuse de l'Agence Spatiale qui me disait avoir entraîné pendant plus de six mois une femme astronaute, et alors que les hommes parlent tout le temps de leurs enfants, en montrant des photos par exemple, cette femme n'a jamais parlé de sa famille. C'est juste à la fin de son entraînement qu'elle a enfin parlé de son enfant ! »

Cela dit, le message de *Proxima*, qui veut aussi dire « la prochaine » en espagnol, est in fine positif. Contrairement à sa mère qui lui dit « qu'astronaute n'est pas un métier de fille » (cf Analyse de séquence), Sarah prépare sa fille à ne pas avoir de limites. Le sourire final de Sarah et de Stella, chacune réalisant en même temps leur rêve (l'espace pour l'une, les chevaux pour l'autre) délivre un message optimiste, vers un idéal de transmission et d'indépendance féminine.



avec son habituelle bienveillance tandis que Mike fait remarquer que « *Ce n'est pas un endroit pour les enfants. Il va falloir que tu coupes le cordon* », ce qui lui vaut en retour la mise au point de Sarah « *Ta femme gère tout, tu n'as pas de leçons à me donner* ». Là encore, Alice Winocour s'est documentée, en interrogeant des femmes astronautes sur leur façon de gérer la maternité et elle a constaté qu'elles ne parlaient que très peu de leurs enfants, pour ne pas être discriminées : « *En même temps, les femmes elles-mêmes ne parlent pas de leurs enfants. Elles n'en parlent pas car elles savent que c'est considéré comme une faiblesse. J'ai notam-*

1 Cette petite phrase de commentaire que Laurent Fabius a toujours nié avoir prononcé, après que Ségolène Royal, alors présidente du Conseil Régional de Poitou-Charentes, compagne de François Hollande et mère de ses 4 enfants, ne déclare son envie de candidater à la primaire socialiste en vue de la présidentielle de 2007, est devenue le symbole de la misogynie quotidienne que subissent les femmes.

Analyse de séquence : trouver sa place

(00.07.43-00.13.30)

Cette séquence qui intervient au début du film présente Sarah comme astronaute, les obstacles qu'elle va rencontrer lors de sa formation et cristallise les enjeux du film.



● Seule(s) au monde ?

00.07.43- 00.07.57

La séquence s'ouvre sur un plan de Stella, derrière une vitre, qui regarde vers l'extérieur. Un bruit de conversation en fond nous informe qu'elle n'est pas seule dans la pièce. En contre-champ, on découvre ce qui la fait sourire : Stella regarde des enfants jouer avec leur mère.



Les thématiques de la solitude et de la singularité sont mis en scène, par la présence de la vitre, qui coupe Stella des autres, tout en lui permettant de profiter de ce qui constitue alors un spectacle (les enfants qui jouent). Cette vitre annonce également le moment difficile de la quarantaine (01:20:10), qui va obliger Sarah et Stella à se voir, sans pouvoir se toucher ni vraiment se parler (il faut utiliser le filtre du micro) à travers une vitre. Dans *Libération* (25.11.2019), Léo Soesanto évoque même « *les vitres sirkiennes* » qui séparent la mère et la fille, en référence aux mélodrames de Douglas Sirk.

Le statut de Stella est différent de celui des autres enfants, elle est à la fois dans la pièce avec les adultes,

tout en rêvant d'être dehors avec les enfants (comme lorsqu'elle observe depuis son balcon, plus tard dans le film, ses petits voisins en train de jouer en bas de chez elle).

● Les ennuis commencent ?

(00.07.57-00.09.41)

Le plan suivant nous permet de rencontrer Mike, le futur co-équipier de Sarah, un astronaute américain érigé en porte-parole du groupe.

Le montage est subtilement signifiant. Le champ-contrechamp nous montre tout d'abord ce qui semble être le point de vue de Stella, regardant Mike. Puis, c'est Sarah qui est cadrée en portrait, mais le contre-champ est le même (même cadrage : même échelle et même profondeur de champ), comme si la mère et la fille partageaient, à ce moment-là, un même regard.

Le plan suivant cadre Sarah de façon plus large, en même temps que Mike explique qu'elle est « *un membre d'équipage de dernière minute* » : le cadrage la place au milieu d'un groupe d'homme, redoublant donc le discours de Mike sur sa place en tant que membre d'une équipe.

Cependant, le plan représentant le point de vue de Sarah est rempli « d'obstacles » (épaules en amorce au

premier plan), qui obstruent le champ, et se placent entre elle et Mike, annonçant les difficultés à venir (dans sa relation avec Mike et dans sa difficulté à trouver sa place).

En effet, le discours de Mike dérape vite lorsqu'il ose, sur le ton de la blague (désapprouvée par les autres invités), une allusion pour le moins sexiste aux compétences des femmes françaises en cuisine. L'expression de Sarah ne laisse pas de doute quant au fait qu'elle a perçu la misogynie de Mike. Prenant visiblement sur elle, elle se lance dans un discours de remerciement et évoque son rêve de voyage dans l'espace, alors qu'elle



n'avait que 8 ans. Encore une fois, le montage est signifiant, en cadrant Stella, appuyée sur la vitre et lui souriant, lorsqu'elle rapporte cette anecdote, visiblement destinée à sa fille. Petite pique pour Mike et encouragement pour Stella (qui la reçoit par des applaudissements soutenus), la dernière phrase de Sarah « *Pour ma mère, ce n'était pas un métier de fille* » fait bien ressortir la problématique féministe du film. *Proxima* est un portrait de femme et un film sur la place DES femmes dans une société patriarcale.

● Famille ?

(00.09.41- 00.11.10)



Toujours derrière la vitre, Stella regarde désormais la cellule familiale traditionnelle se mettre en scène : Mike, au barbecue (rituel viril par excellence, comme le rappelle la chercheuse allemande Claudia Schiirmeister), sa femme préposée au selfie et les deux petits garçons en tenue d'astronautes, comme papa.

Mais Stella n'en a visiblement que faire : elle s'ennuie et dessine sur la buée de la vitre, seule.

Lorsque Sarah la rejoint et lui propose de s'amuser avec les enfants de Mike, ni l'une ni l'autre n'a l'air vraiment convaincu. Le bruit que font les enfants appartient à un autre monde. Leur tête-à-tête est interrompu par les coups de Mike sur la vitre, qui invite Sarah à manger. Les rapports de pouvoirs liés à la pratique du barbecue relevés par Claudia Shiirmeister sont ici parfaitement mis en scène : « *Celui qui s'occupe du barbecue détient un certain pouvoir* ». Mike, tout en cuisinant, organise l'espace et les interactions sociales, n'attendant pas la réponse de Sarah sur la cuisson de la saucisse, ni son avis sur la question. L'arrivée de Naomi, la femme de Mike, dans le champ permet de réaffirmer encore plus son statut de mâle dominant. Après avoir fait les présentations, il semble entendu pour Mike que les femmes ont des choses à se raconter et il les laisse à leurs histoires de chiffons... Son attitude consiste clairement à le distinguer du groupe « femme », dont il ne se considère pas totalement l'égal.

● Explorer et se retrouver

(00.11.10-00.13.30)

On retrouve Stella, encore plus seule, dans la partie muséale de l'ESA. Cette partie de la séquence interroge la place des images et joue sur la perturbation des sens. Ainsi, un morceau de navette est par exemple filmé en plongée, et surplombe Stella en dessous, la faisant paraître minuscule. En contrechamp, et en contreplongée très prononcée (presque à 90°), Stella est comme écrasée par l'imposante machine. L'ambiance est d'autant plus impressionnante que la musique est de plus en plus présente et que la voix enregistrée qui anime l'exposition raconte les dangers d'un mauvais amarrage de *Soyouz* sur l'ISS.

Dans la salle suivante, un écran géant, composé de 16 écrans d'affichage occupe tout l'espace. Il est imposant à la fois par sa taille et par le son des réacteurs de fusée qui y sont présentés. Stella, au premier plan, est comme absorbée par l'image dont la puissante luminosité vient éclairer son visage. L'effet de réalité est saisissant, un Thomas Pesquet géant (sur l'écran qui occupe tout le cadre) semble tendre la main à Stella pour l'embarquer à bord de l'ISS et la conduire jusqu'au hublot qui lui permettra d'avoir une vue imprenable sur l'extérieur de la station.

Le plan suivant joue également avec la réalité en montrant Stella avancer vers un diorama du sol lunaire avec vue sur la Terre. Impossible de

ne pas penser également, face à ce dispositif, aux films de science-fiction utilisant ce type de plateforme « flottante » comme élément de décor (dans *Star Wars* de Georges Lucas (1977), les *X-Men* (à partir de 2000 par Brian Singer), *Le 5^e élément* de Luc Besson (1997), *La plateforme* de Galder Gaztelu-Urrutia (2019).

La voix enregistrée est désormais en anglais et la musique opère toujours par nappe sonore. Le cadrage, qui ne laisse pas voir l'artificialité du dispositif, permet de percevoir le personnage de Stella comme une exploratrice spatiale : elle est bien en train de marcher sur la Lune, même si elle se met rapidement à jouer avec les éléments du sol, rappelant ainsi qu'elle est avant tout une enfant. C'est d'ailleurs ce moment de l'enfance retrouvée qui coïncide avec l'arrivée de sa mère, qui l'avait perdue de vue. Les paroles de Sarah « *Allez viens, on s'échappe d'ici.* » résonne comme une répétition de leur évasion finale, main dans la main. Le faux sol lunaire sera simplement remplacé par le faux sol martien du terrain de lancement de Baïkonour.

L'épilogue de cette séquence se déroule dans l'intimité de l'appartement de Sarah. Portant Stella jusqu'à son lit, elle lui demande de ne pas s'inquiéter pour elle, annonçant surtout les nombreuses étapes à franchir jusqu'au départ.



1 https://www.terrafemina.com/article/pourquoi-l-homme-a-t-il-tant-besoin-de-son-barbecue_a278774/1

Genre : le film spatial

● Une naissance sous le signe du spectacle

Proxima est un portrait de femme, une fiction très documentée sur la longue préparation des astronautes, mais il s'inscrit aussi dans la longue histoire des films d'espace. Dans *L'Humanité*, le critique Vincent Ostria décrit *Proxima* comme « un peu la réponse pragmatique du cinéma français à la science-fiction américaine ». Si son analyse est exacte dans le contexte du cinéma contemporain, n'oublions pas que la science-fiction et le film d'exploration spatiale sont nés en France, notamment grâce à Georges Méliès et ses films de science-fiction comme *La lune à un mètre* (1898) et surtout son célèbre *Voyage dans la lune* (1902). Déjà, alors que le cinéma vient de naître, le voyage dans l'espace se fait sous le signe du rêve et du spectaculaire, avec une bande de scientifiques barbus en chapeaux haut de forme alunissant sur un sol plein de surprises.



Le voyage dans la lune, Georges Méliès, 1902

● Hard Science ?

Comme Alice Winocour, certains réalisateurs ont désiré introduire des éléments scientifiques dans leur film. C'est le cas de Fritz Lang pour son dernier film muet : *La femme sur la Lune* (1929). Alors, comme l'explique Gérard Camy dans *Télérama* : « Mais derrière l'évasion magique de la science-fiction, le film puise son originalité dans le réalisme pointilleux d'une recherche spatiale menée alors par les savants Hermann Oberth et Fritz von Opel, conseillers techniques sur le film et futurs artisans de la conquête de l'espace ». Tout en appartenant à la fiction, et même à la science-fiction, le film repose sur une base scientifique solide. En retour, le film a lui aussi influencé l'industrie aérospatiale, puisqu'il aurait été à l'origine du compte à rebours utilisé lors du lancement d'une fusée. Fritz Lang raconte : « Quand j'ai tourné le décollage de la fusée, je me disais : "Si je compte un, deux, trois, quatre, dix, cinquante, cent, le public ne sait pas quand le décollage aura lieu. Mais si je compte à rebours dix, neuf, huit, sept, six, cinq, quatre, trois, deux, un — cela devient très clair." ». Par ailleurs, sur la fusée A4/V4, prototype tiré avec succès en 1942, se trouvait un dessin rendant hommage au film.

En 1950, l'américain Irving Pichel réalise *Destination... Lune !* qui contribue à ancrer la possibilité d'un voyage sur la Lune dans l'esprit du public américain, tant les détails techniques du lancement de la fusée sont réalistes. À propos de ces œuvres (roman, film...), qui peuvent être considérées comme vraisemblables au regard de

l'état des connaissances scientifiques au moment où l'auteur écrit son œuvre, on parle de « hard science-fiction » (ou Hard Science). Outre *Destination...Lune !*, on peut citer *2001, L'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) *Bienvenue à Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Moon* (Duncan Jones, 2009), *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) ou *Seul sur Mars* (Ridley Scott, 2015).

● Figures imposées

Proxima se concentre sur la préparation au voyage, plus que sur le voyage, mais le film contient tout de même plusieurs séquences presque obligatoires dans les films mettant en scène des astronautes. Ainsi, la scène de la centrifugeuse fait partie des figures imposées du genre, même si elle est utilisée de plusieurs façons. Si dans *Proxima*, elle sert à affirmer les compétences physiques de Sarah, contestées implicitement par l'attitude de Mike à son égard, la centrifugeuse est le lieu de différents enjeux. Ainsi, elle devient un moyen de torture

dans *Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979), onzième volet des aventures cinématographiques de James Bond, qui se retrouve en orbite à la fin du film ! Dans *RocketMan* (Stuart Gillard, 1997) et *Drôles d'espions* (John Landis, 1985), l'exercice de la centrifugeuse est utilisé à des fins comiques, en soulignant notamment les effets physiques de l'engin sur les astronautes en devenir : cheveux ébouriffés, visage figé dans une grimace liée à la sensation d'écrasement, et autre vomi... Dans *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000), la centrifugeuse est l'occasion d'un concours de virilité entre Hawk (Tommy Lee Jones) et Frank (Clint Eastwood). Côte à côte dans la machine, ils se défient : « Le premier qui tombe dans les pommes paye sa bière. »...

● Femmes astronautes ?

Proxima se distingue donc de la majorité des films d'astronautes par son réalisme, mais il est aussi singulier par le choix de son personnage principal féminin. Les astronautes femmes sont en effet encore rares. Au moment de la sortie de *Proxima*, elles n'étaient que 64 à avoir volé dans l'espace, dont une majorité d'américaines (soit 10 % des astronautes). Rappelons pourtant que la NASA, créée en 1958, stipule qu'il faut être pilote de chasse et donc militaire, pour être astronaute, ce qui exclue alors les femmes, jusqu'à l'ouverture des candidatures aux civils, au début des années 1980.

Au cinéma, outre la créature de BD *Barbarella* jouée par Jane Fonda dans le film éponyme de Roger Vadim (1968) et le lieutenant Ellen Ripley, l'héroïne culte de la saga *Alien* jouée dans 4 films par Sigourney Weaver, les femmes astronautes en fiction se comptent sur les doigts de la main, appartiennent surtout à des œuvres très récentes et sont souvent cantonnées à des seconds rôles ou à des duos. Parmi les personnages d'astronautes femmes les plus marquants citons le Dr Amelia Brand (Anne Hathaway) dans *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), même si elle n'apparaît jamais sur l'affiche, entièrement consacrée à Matthew McConaughey et qu'elle est avant tout la fille du professeur Brand (Michael Caine), qui dirige l'équipe scientifique. Dans *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), Sandra Bullock interprète une experte en ingénierie médicale, qui « accompagne l'astronaute chevronné Matt Kowalky ». Cette citation du synopsis officiel en dit beaucoup sur le statut du personnage de Ryan Stone, placée sous la tutelle de son collègue masculin.



Ryan Stone (Sandra Bullock) triomphante en sortant des eaux dans *Gravity*.

● Sortir des eaux

Une comparaison entre *Gravity* et *Proxima*, mettant en scène deux personnages féminins principaux, permet de se rendre compte de la singularité de *Proxima*, notamment dans son rapport à l'effort et au spectaculaire.

Gravity et *Proxima* partagent une séquence de sauvetage nautique. Dans *Gravity*, la capsule de Ryan se pose dans un lac et coule au fond. Elle parvient à s'en extirper in extremis et à nager jusqu'à la surface, puis jusqu'à la rive. Tout, dans la mise en scène, contribue à rendre cette séquence spectaculaire et à transformer Ryan en survivante héroïque : on entend les battements de son cœur puis son souffle. Tout juste sorti des eaux, son corps renaissant est filmé en contre-plongée ; le cadrage est redoublé d'une musique triomphante, pour transformer Ryan en super-héroïne.

Dans *Proxima*, la scène de sauvetage est un entraînement, vu de loin, par les yeux de Stella. Le spectaculaire est dans les yeux d'une fille regardant sa mère sortir de l'eau et qui s'exclame, ravie et étonnée : « C'est elle qui est sorti en premier ?? ». De la même façon, l'effort intense de l'exercice se traduit, pour Sarah qui répond à sa fille étonnée de la trouver suante : « Ben oui, fait chaud là-dessous. ».

Ainsi, *Proxima*, en choisissant de s'intéresser plutôt à l'entraînement qu'à la conquête de l'espace, en refusant le spectaculaire évident de l'imagerie spatiale et en plaçant l'extraordinaire du côté des rapports humains, occupe une place à part dans l'histoire des films d'astronautes !



L'exercice vu par Stella, refus du spectaculaire dans *Proxima*.

Découpage narratif

● I. Les présentations

(00:00:00 – 00:05:38)

Dans cette séquence pré-générique qui mène jusqu'au titre « *Proxima* », le spectateur fait connaissance avec les protagonistes et les principales problématiques du film. Sarah y est présentée à la fois comme une mère attentive qui gère le quotidien de sa fille Stella, et comme une athlète de haut niveau à l'entraînement ; les deux pôles de sa vie étant reliés par son obsession pour l'espace.



● II. La nouvelle

(00:05:38 – 00:13:30)

Sarah étant sélectionnée pour le voyage, il s'agit maintenant d'annoncer la nouvelle à Thomas, son ex-mari, à Stella, et au monde, lors d'une réception où elle est présentée par Mike, l'astronaute américain. La solitude de Stella (seule derrière une vitre, puis sur un décor de sol lunaire) fait écho à celle de Sarah, victime des stéréotypes les plus éculés de la part de Mike qui déclare en guise de bienvenue qu'il est heureux de la présence de Sarah à bord de l'ISS, puisqu'il paraît que « les femmes françaises sont douées pour la cuisine ».

● III. Se préparer

(00:13:30 – 00:26:05)

Le départ de Sarah bouleverse aussi le quotidien de Stella, dont la vie quotidienne se voit complètement réorganisée. La petite fille emménage chez son père et rencontre Wendy, une employée de l'ESA chargée de l'aider à gérer la séparation, aussi bien d'un point de vue psychologique que logistique.

● IV. Première séparation physique

(00:26:05 – 00:42:23)

À Star City, Sarah doit faire face aux préjugés sexistes de Mike, tout en assumant un programme d'entraînement physique intense et la détresse de sa fille au téléphone.

● V. Faire équipe

(00:42:23 – 00:54:28)

Il s'agit d'un moment de bascule, à la moitié du film. Après un exercice de sauvetage particulièrement complexe, Mike et Sarah sont enfin à égalité. Mike reconnaît la compétence de sa coéquipière et Sarah se réapproprie son histoire, en racontant son quotidien dans un blog. La voix-off de Sarah se mêle à celle de Stella qui lit les aventures de sa mère à Star City. Sarah fait équipe, avec ses collègues et avec sa fille.

● VI. Couper le cordon

(00:54:28 – 01:12:44)

La relation de Sarah avec Mike et Anton fait écho à celle qu'elle entretient avec sa fille. Lorsqu'elle se dispute avec l'un, elle se dispute avec les autres. À l'inverse, on assiste à l'épanouissement de Stella, qui se fait des amis parmi ses jeunes voisins, en même temps que sa mère sympathise avec Mike.

● VII. Se dire au revoir

(01:12:44 – 01:24:25)

Avant de quitter la Terre, chacun en collecte des morceaux (bruits de forêt, dessin de Stella...). Une réception marque cette fois-ci le départ des astronautes en quarantaine. Cette séquence fait écho à la scène de présentation de Sarah. Elle y est encore très seule, mais peut désormais compter sur le soutien de ses collègues. Ce passage rejoue aussi la solitude de Stella derrière la vitre qui ne la sépare plus du monde extérieur, mais bien de sa mère.

● VIII. L'aventure terrestre

(01:24:25 – 01:37:00)

La veille du départ, Sarah rompt sa quarantaine et s'enfuit de l'hôtel pour retrouver Stella et honorer sa promesse : l'emmener voir la fusée, sur le terrain de lancement. Ce voyage interdit fait ensemble, elles peuvent enfin se quitter et se dire au revoir, chacune retournant seule dans sa chambre d'hôtel. Au moment du départ, Stella et Sarah sont en paix avec elles-mêmes et partagent la fierté du départ, l'une sur les épaules de son père, l'autre à bord de *Soyouz*.

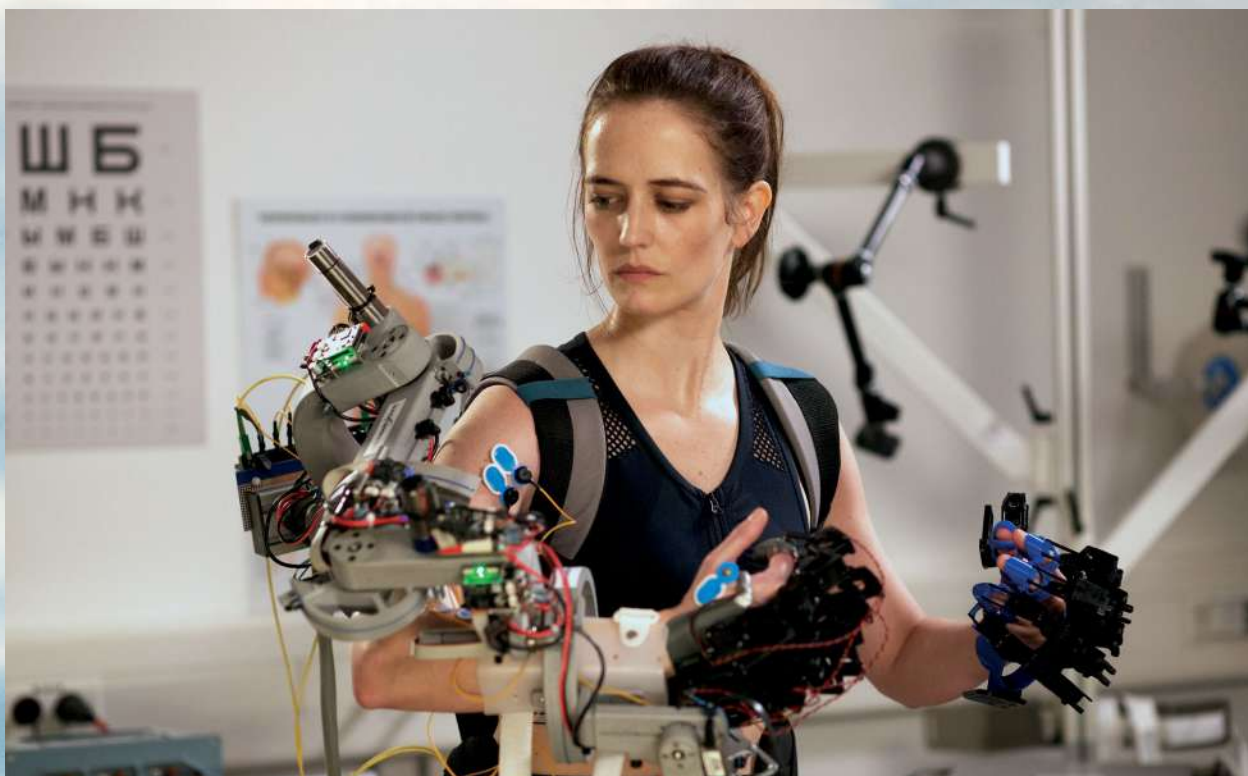
● IX. Épilogue

(1:37:00 – fin)

L'apaisement trouvé dans leur aventure commune se retrouve dans le bus du retour. Alors que Thomas dort, Stella relit en souriant la lettre de sa mère, avant de la ranger contre son cœur. Afin de replacer le film dans un contexte documentaire, le générique de fin est rythmé par des photos de femmes astronautes avec leurs enfants.



Ressources complémentaires



Interviews audio

- [INTERVIEW] Alice Winocour pour *Proxima*, par l'Arras Film Festival sur Youtube.
- L'invitée : Alice Winocour « *Proxima* », par Pierre-Philippe Cadert, dans le cadre de l'émission Vertigo, pour RTS.
- Alice Winocour dans l'espace, par Augustin Trapenard, dans le cadre de l'émission Boomerang, pour France Inter, le 21/11/2019.

Interviews écrites

- « *Proxima* » : « Il y a un côté spectaculaire dans l'univers des astronautes mais l'idée c'était de parler pour toutes les femmes », par Delphine De Freitas pour TF1 Info, le 27/11/2019.
- Alice Winocour – Interview, par Thomas Périllon pour Le Bleu du Miroir.

Dossier de presse

- *Proxima*, fait par André-Paul Ricci et Tony Arnoux, disponible sur le site Unifrance.

Article de presse

- « *Proxima* » d'Alice Winocour : *Enjoy the gravity*, écrit par Sébastien Barbon pour Le Rayon Vert, le 28/04/2020.
- « *Proxima* » : *une odyssée spatiale intime, aux accents féministes*, écrit par Thomas Sotinel pour Le Monde, le 29/08/2020.
- *Proxima : si loin, trop proches*, écrit par Léa Merle pour Zone Critique, le 10/12/2019.
- « *Proxima* » avec Eva Green : « *Le Masque & La Plume* » entièrement conquis par l'espace d'Alice Winocour, présenté par Jérôme Garcin, avec les avis de Pierre Murat, Sophie Avon, Jean-Marc Lalanne et Nicolas Schaller, pour France Inter, le 16/12/2019.
- « *Proxima* », *l'espace des possibles*, écrit par Léo Soesanto pour Libération, le 25/11/2019.



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.