

## Analyse d'Amélie Dubois

(critique de cinéma, rédactrice de document pédagogique et intervenante en milieu scolaire)

### **Présentation des formations sur *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott, *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven et *Une Bouteille à la mer* de Thierry Binisti.**

Bien que rattachés à des genres et à des esthétiques différentes, trois des films au programme de *Lycéens et apprentis au cinéma* pour 2018-2019 ont en commun de mettre en scène des situations d'enfermement, de violence, d'emprise. Il sera donc intéressant de suivre ce fil pour voir les formes données à ces situations d'isolement et d'oppression qui interrogent le rapport des personnages à l'espace, au monde et aux représentations qu'ils en ont. Cela permettra aussi de revenir sur la manière dont chacun des films utilise le hors-champ, notion qu'il pourra être pertinent de présenter aux élèves avant même les projections. Pour cela je vous invite à aller sur le site Upopi et son parcours d'initiation au vocabulaire cinématographique (<http://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/>). Dans *Alien*, le hors-champ désigne le lieu du mal, de la créature en même temps qu'il devient un espace de projection pour le spectateur guidé par la bande sonore. Dans *Mustang*, il est double : d'un côté il est associé aux abus sexuels de l'oncle, à la violence subie dans l'ombre par les jeunes héroïnes, mais il existe aussi à l'intérieur du film un autre hors-champ suggéré par la route qui ouvre la voie vers un autre avenir plus libre, un autre horizon salvateur. Dans *Une bouteille à la mer*, si hors-champ il y a, celui-ci revêt une dimension plus symbolique et correspond à la place de cet autre invisible, situé dans le camp dit ennemi. Il définit aussi pour Naïm ce pays rêvé qu'est la France.

### **SYNTHÈSE DE LA FORMATION SUR ALIEN, LE HUITIÈME PASSAGER DE R. SCOTT**

#### **Introduction**

Le scénariste Dan O'Bannon est à l'origine du projet *Alien*. Insatisfait du film *Dark star* de John Carpenter, qu'il a co-écrit avec son réalisateur, O'Bannon souhaitait reprendre et retravailler l'idée directrice du film à savoir l'intrusion d'un corps étranger dans un vaisseau spatial. Il faudra un certain temps, plusieurs phases de réécriture, plusieurs rencontres et d'échanges avec les producteurs, avant que le film ne se concrétise. Les réalisateurs sollicités par la production (Jack Clayton, Walter Hill également producteur du film) ne sont guère inspirés par le genre abordé, à savoir la SF. C'est finalement le réalisateur britannique Ridley Scott qui est choisi pour tourner le film. Remarqué avec son premier long métrage *Les Duellistes*, film d'époque inspiré d'une nouvelle de Joseph Conrad, il ne craint aucunement le changement de registre (d'ailleurs tout au long de sa carrière il abordera tous les genres) et manifeste un vif intérêt pour la SF au point de s'impliquer immédiatement dans le projet en dessinant des story-boards. Reste néanmoins, de son premier à son deuxième long métrage, deux éléments : le motif du duel qui prend dans *Les Duellistes* comme dans *Alien* une dimension métaphysique ainsi que la référence à l'écrivain Joseph Conrad. En effet, le vaisseau spatial s'appelle le Nostromo, titre d'un des romans de l'auteur qui semble a priori très éloigné de l'univers d'*Alien*. Pourtant, un point commun apparaît entre le livre et le film qui décrivent tous les deux la mise en place d'un processus de destruction invisible, l'un lié à l'argent l'autre à la créature, métaphore de bien des angoisses. La référence à Conrad se poursuivra dans les autres films de la saga dans lesquels un vaisseau s'appelle Sulaco, nom de la ville imaginaire où se déroule en grande partie l'action du roman.

# 1. Un film (d')intérieur

## Le genre à rebours :

*Alien* arrive au moment où le genre du film de SF, dans l'espace, est à la mode. Deux ans avant sa sortie, *Star Wars* connaît un succès phénoménal et exploite pleinement la dimension spectaculaire du genre qu'il contribue à inscrire dans la mythologie américaine des grands espaces, jouant le rêve américain de conquête. On y retrouve ainsi des enjeux propres au western. Dès 1968, avec *2001, l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick jouait lui-aussi sur ce registre spectaculaire, mais il posait déjà les bases d'une autre composante du genre à savoir le film dans l'espace comme film mental via la forme du huis-clos qu'*Alien* reprend et accentue. L'univers visuel très fort qu'il impose servira en grande partie d'ailleurs de référence à Ridley Scott.

## La cavité, l'oeil, la caméra : Analyse de la séquence d'ouverture, de 00h01min54s à 00h06min58s

Menace fantôme : la dimension fantomatique du vaisseau est d'emblée mise en avant par le plan de présentation du Nostromo en extérieur, puis renforcée, dans les scènes d'intérieur, par les mouvements de caméra qui traversent les couloirs vides. Ces mouvements produisent plusieurs effets et peuvent être lus de plusieurs manières possiblement complémentaires. Ils donnent un sentiment d'errance qui nous fait prendre la mesure du vide qui règne dans cet espace. Le décor, à savoir cette vaste coquille vide que représente le Nostromo, est le point de départ de tout, non seulement le point d'ancrage de la fiction à venir mais également son acteur invisible comme le confirmera la suite du film puisque l'*alien* ne cessera de se confondre avec les divers éléments de cette structure. Cette vaste machine que constitue le vaisseau apparaît d'emblée sous un jour fascinant et menaçant puisqu'elle pré-existe à l'homme et semble pouvoir se passer de lui. C'est elle qui régule et contrôle la vie des hommes qui sont à bord. Est ainsi posé ce qui constituera un des enjeux majeurs du film : la prise de pouvoir d'un monde robotisé qui réduit l'homme à l'état de pantin, d'instrument. Cette errance de la caméra suggère déjà l'avancée de l'alien prédateur à l'intérieur de ses corridors, comme si le vaisseau avait déjà intégré et programmé ce huitième passager (ce qui se confirmera par la suite), comme s'il était déjà hanté par sa présence. Ce mouvement interroge d'emblée la place du spectateur en nous mettant d'emblée en position de chercher un point d'ancrage humain à notre regard. A ce titre, la mise en scène de Ridley Scott semble s'inscrire dans la lignée du cinéma d'Hitchcock, grand manipulateur de spectateurs et, notamment, dans la continuité de son film *Psychose*, qui ne cesse de mettre en déroute le regard du spectateur : Hitchcock lui donne une place centrale, en aiguillant sans cesse son désir de voir, pour mieux lui faire toucher ses propres limites (voir la scène de douche et le mouvement d'errance de la caméra après la mort de l'héroïne). Cette errance fait aussi de la caméra une pure présence mécanique (une machine dans la grande machine) en même temps qu'elle met en évidence le pouvoir d'animation de l'appareil d'enregistrement cinématographique : en effet, son mouvement semble insuffler la vie au décor et provoquer l'animation progressive de la machine aussi bien sur le plan sonore que visuel : un jouet qui bascule, des écrans qui s'allument, des blouses soulevées par une brise mystérieuse, jusqu'au réveil final des membres de l'équipage. L'humain n'est d'abord qu'une présence fantôme, une coquille vide que la caméra anime.

Quelque chose d'organique : On pourrait d'ailleurs comparer ces mouvements fluides à du sang circulant dans les veines du Nostromo. N'est-il pas le premier corps du film ? Un corps dont il entend presque les battements de cœur via les pulsations sonores qui rythment la scène. Un corps qui donne également naissance à des êtres humains. Car le réveil des membres de l'équipage constitue la première scène d'accouchement du film :

dans un décor blanc immaculé, ils semblent sortir d'une chrysalide et ressemblent à des bébés en couche. Cette impression est accentuée par le montage et les effets de surimpression qui soulignent particulièrement l'éveil du personnage de Kane, comme si nous assistions à une éclosion. Ceci est d'autant plus présent dans le film que l'ordinateur-cerveau du vaisseau s'appelle « mother » (de quoi nous renvoyer une nouvelle fois à *Psychose* dans lequel la mère, réanimée par son fils, s'avère elle aussi comme le cerveau du film).

Ainsi, ce début de film pose, notamment par son décor, une forme matricielle qu'il ne cessera de travailler tout au long de la saga. Plusieurs définitions de la matrice se rejoignent ici : elle renvoie d'abord à l'utérus, puis au sens figuré à « un milieu dans lequel se développe quelque chose » ou à un moule. On peut également convoquer pour *Alien* son sens scientifique qui désigne « un tableau rectangulaire de nombres sur lesquels on définit certaines opérations » car cela nous renvoie ici au programme défini par la machine, c'est-à-dire par « Mother ». S'impose ainsi à travers ce décor matriciel l'idée d'un ventre qui serait également un cerveau. Cette forme matricielle est d'autant plus remarquable qu'elle va constituer le moule qui va engendrer toute la saga *Alien*. Ce moule est aussi celui du « slasher movie » dont *Alien* (en digne héritier de *Psychose*) reprend les codes : meurtres successifs et sauvages des personnages, jeu avec le spectateur...

L'extrait se termine sur une scène de repas qui nous permet de découvrir plus précisément les membres de l'équipage. Parce qu'il est très incarné, ce moment contraste fortement avec le reste de l'extrait. La dimension humaine (et donc fragile) de ces sept individus ressort d'autant plus qu'ils sont montrés en train de manger, donc ramenés à un besoin vital. Parce qu'elle nous renvoie à l'humanité des personnages, cette table deviendra un lieu symbolique et particulièrement révélateur de la dimension horrifique du film.

### **Passage d'un extrait de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968) : de 1h34min32s à 1h39min08s**

Il s'agit du moment où Hal l'ordinateur prend le contrôle du vaisseau. On assiste à la mise à mort des hommes de l'équipage (en hibernation) par la machine : l'acte d'exécution ne nécessite aucun geste. C'est un pur acte de montage. Seul l'œil lumineux de Hal semble diriger froidement les opérations. Un œil qui tue donc (comme dans *Psychose* tuait l'œil du voyeur). Kubrick donne ainsi vie à un autre monde où les machines tentent de prendre le contrôle sur les hommes. Ce monde n'est qu'apparence, surfaces : casques et combinaison de cosmonautes sont suspendus tels des cadavres, des peaux mortes. Le visage du seul homme encore vivant est lui-même menacé d'être neutralisé par la machine. En témoigne les lumières de l'ordinateur qui s'y reflètent et gommant les contours de son humanité. Kubrick nous invite ici à vivre un état extrême de l'œil (la partie du vaisseau que l'on voit ressemble elle aussi à un œil) pour mieux mesurer son impuissance (face à la toute puissance de l'œil robotique) et questionner la frontière entre l'humain et l'inhumain.

## **2. L'invisible et le visible**

Ainsi, *Alien* interroge en permanence la place du regard et des émotions (entre peur et sidération) face à l'inconnu. Pour cela, il explore deux formes de représentation qui se rejoignent : l'invisible et le visible, et même l'« hyper-visible » au moyen d'images horribles qui nous sautent littéralement aux yeux, à la figure.

## A. Le fantastique imaginaire

### Analyse de la mort de Brett, de 01h00min56s à 1h05min20s

*Alien* a pour particularité de ne pas correspondre tout à fait aux critères du film de monstre dans la mesure où sa créature est très peu visible. Elle est comme un caméléon qui se confond sans cesse avec les parois du vaisseau. On l'attend, on la guette, on ne la voit pas, bien plus qu'on ne la voit. Cette invisibilité contribue grandement à faire d'*Alien* un film d'intérieur, un film mental, car une partie du fantastique, de l'horreur se passe dans notre tête, comme en témoigne la séquence du meurtre de Brett. En effet, on assiste ici à une scène de métamorphose sans pour autant la voir. Brett (Harry Dean Stanton) traverse les salles de machines du *Nostromo* à la recherche du chat (Jonesy) alors que l'alien est recherché dans tout le vaisseau par les membres de l'équipage. Cette traversée se double donc d'une menace, celle d'un surgissement de la créature dans les couloirs du vaisseau.

. Dans la gueule du loup : Tels qu'ils sont cadrés, les espaces traversés expriment une menace. Ainsi, dès le premier plan de l'extrait, Brett semble enfermé dans l'ouverture de la pièce qu'il pénètre : cette entrée filmée en légère contre-plongée dessine autour de lui une mâchoire géante. Se jetterait-il dans la gueule du loup ? Cette menace de dévoration est encore plus forte lors de son entrée dans une nouvelle pièce plus grande et sans plafond, surplombée par une énorme pièce de métal à laquelle sont suspendues des chaînes dont coule de l'eau. Le décor dessine une forme démesurée, peut-être celle prise par l'*alien* sorti pourtant petit du ventre de Kane. En effet, au fil de l'avancée de Brett, la mise en scène semble mettre à plat tous les éléments qui composent la créature et conditionne ainsi notre imaginaire. Aux mâchoires géantes que représentent les salles traversées se rajoute la forme de certaines machines composée d'éléments en forme d'obus qui annoncent déjà la forme du crâne phallique de la créature. L'eau qui coule pré-figure la bave qui sortira de sa gueule. Relégué au hors-champ, qui existe à travers divers petits bruits qui ressortent particulièrement dans le silence ambiant (des gouttes, des pulsations de machine, le miaulement du chat), le décor nourrit d'une autre manière l'angoisse, il semble pouvoir s'animer, entrer en action. Le sentiment d'assister à une métamorphose sans la voir est accentué par la découverte par Brett de la peau de l'alien, de sa première enveloppe dont il s'est visiblement extrait. Cette peau peut également nous laisser imaginer autre chose : l'état à venir de celui qui la découvre. Par ailleurs, une autre mâchoire se forme également autour du mécanicien : celle du cadre qui par instant se resserre sur son visage d'une manière oppressante. Soit une autre façon de solliciter et d'affoler notre imaginaire en ne nous laissant plus contrôler du regard le décor autour de lui.

. La petite bête : Le chat est utilisé à la manière d'un McGuffin hitchcockien à savoir un truc de scénario et de mise en scène visant à détourner l'attention du spectateur pour mieux le surprendre. L'animal constitue ici une sorte de double inoffensif de l'alien et permet au cinéaste de créer des effets de surgissements trompeurs qui renforcent la peur. Il constitue une sorte de contrepoint et contrechamp ironique à la créature dont il observe l'apparition avec un temps d'avance sur Brett. L'animal met en miroir la place du spectateur, mais aussi la place du metteur en scène qui crée grâce au félin une distance ironique en même temps qu'il établit un point de comparaison éclairant quant à la nature monstrueuse de l'alien que l'on retrouve sous une forme nouvelle : il s'est bien transformé comme la mise en scène le laissait deviner. De l'attaque nous ne verrons pas grand chose – quelques plans très rapides –, elle se joue davantage à travers l'œil on ne peut plus humain de cet animal face à ce surgissement de l'inhumain, de l'innommable.

## B. L'humain à l'épreuve de la défiguration

Si l'horreur s'invite d'abord dans notre imaginaire, elle s'expose aussi au grand jour via des scènes de violence courtes mais intenses. On passe ainsi de l'invisible à l' « hyper-visible », de moments de suspense à des moments surprises *gore* (comme dans *Psychose*) qui invitent à une réflexion sur la place de l'œil mais aussi sur la représentation des corps, sur l'incarnation et la place de l'humain. Ainsi, *Alien* se distingue de films d'horreur jouant uniquement sur des effets de choc pour réfléchir à la dimension métaphorique et pornographique des images horribles, comme le feront aussi des cinéastes comme David Cronenberg et John Carpenter. Un moment du film résume d'ailleurs à lui seul cette dimension réflexive, celui où l'androïde Ash tente de tuer Ripley en lui enfonçant un magazine pornographique dans la bouche.

### **L'accouchement de Kane : de 51min23s à 54min57s**

Nous assistons au deuxième réveil de Kane. Un détail saute alors aux yeux : la tenue qu'il porte (que nous ne verrons sur aucun autre membre de l'équipage) ressemble à un corset en partie déboutonné, ce qui annonce le sort réservé juste après au personnage. Non seulement il semble entrer déjà dans la peau d'une femme, avant même son accouchement de l'alien, mais s'esquisse via ce vêtement la déchirure du ventre à venir.

Nous retrouvons les personnages autour de cette table, élément qui souligne encore une fois leur dimension humaine et les ramène au besoin primaire, vital de manger. Mais c'est pour mieux ici devenir le lieu d'une autre dévoration : celle de l'homme par la créature qu'il a en lui. C'est à la table où Kane mange et dévore même, qu'il sera lui-même dévoré. Dévoration et enfantement se rejoignent ici dans un même mouvement horrifique dont ressort aussi toute la dimension pornographique : voir les giclées de sang qui éclaboussent les spectateurs de la scène, horrifiés par cet accouchement. Regarder cette scène salit littéralement. Ridley Scott joue clairement ici avec la symbolique biblique (on pense à la Cène, le dernier repas du Christ avant sa crucifixion, un personnage fait d'ailleurs remarquer à Kane qu'il mange comme si c'était son dernier repas) et la symbolique de la maternité : le cinéaste part ainsi de représentations du corps à la fois identifiables culturellement et physiquement, qui contiennent une part de mystère, d'inconnu, pour les rapporter crûment, violemment à une forme impensable, inimaginable qui provoque la sidération. L'horreur telle qu'elle est mise ici en scène bouscule les représentations de l'humain et s'apparente à la définition qu'en donne le philosophe américain Stanley Cavell : « *L'horreur est le nom que je donne à cette conscience de la précarité humaine, à la conscience qu'elle peut être perdue ou envahie, et que nous pourrions être, ou devenir, quelque chose d'autre que ce que nous sommes ou que nous imaginons être* ».

### **Questions de représentation**

Face à la déformation, la perforation du corps, l'œil se trouve confronté à une forme de l'humain impensable, à son versant inconnu, difforme, qui est aussi une manière de représenter la mort. Éprouver les limites du corps, éprouver les limites du regard, tel est le programme fixé par *Alien*, programme qui entre en résonance étroite avec des questions d'incarnation posées aussi par la peinture.

Citons l'exemple du tableau de Rembrandt intitulé *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632). Les leçons d'anatomie étaient nouvelles et rares à l'époque, car elles nécessitaient l'approbation des hautes instances religieuses. Elles faisaient l'objet d'une véritable mise en scène, avec public, - dans laquelle on peut voir les origines du cinéma d'horreur - et les médecins autour du cadavre étudié étaient représentés en train de poser, le regard dirigé vers le peintre et non vers le corps ce qui aurait été sacrilège. Ici, seuls deux médecins

regardent le peintre. Ainsi, Rembrandt rompt la règle de représentation en vigueur et donne à voir des regards qui se rapprochent du corps ouvert : cette circulation transgressive des regards semble mettre en évidence l'intérêt des hommes pour cette main ouverte, main qui renvoie à la main de Dieu et dévoile l'intérieur d'un membre humain. Doit-on ou ne doit-on pas regarder ? Impossible ici d'échapper à cette vision. Cette défiguration (par autopsie) d'une partie du corps humain soulève une interrogation sur la représentation de l'homme, sur sa nature et son mystère, sur sa part visible et invisible en même temps qu'elle interroge notre propre désir de voir.

### The Thing de John Carpenter (1982)

Cette imagerie de l'autopsie et ce désir d'aller voir à l'intérieur des corps travaillent d'autres cinéastes majeurs des années 70-80 qui passent aussi bien par la forme horrifique spectaculaire que par la suggestion (et donc l'invisible) pour éprouver les limites d'un corps et interroger la frontière entre l'humain et l'inhumain. C'est le cas de John Carpenter qui dans *The Thing* allie ces deux versants de la représentation comme en témoigne l'extrait mettant en scène la découverte d'un corps totalement distordu trouvé par des scientifiques en Norvège, dans une autre base que la leur. Le corps est encore fumant lorsqu'il est posé sur la table chirurgicale. La forme est inanimée mais on peut deviner l'horreur de cette métamorphose et presque entendre le cri de la victime à voir sa bouche ouverte et son visage déformé par la douleur. Mais c'est aussi en s'arrêtant sur le visage des scientifiques, sidérés par cette découverte, que l'horreur continue de faire son chemin. Car il n'y a de véritable horreur que si elle est intériorisée, que si elle fait l'objet d'une représentation mentale comme nous l'indique le plan sur le visage du personnage interprété par Kurt Russell. Cette représentation mentale est double car elle s'accompagne d'un effet de rapprochement, de montage opéré à l'intérieur même du plan quand notre regard est dirigé vers ce spectateur de la scène : la caméra dessine un chemin invisible entre l'humain et l'inhumain et nous laisse ainsi entrevoir ce qui le menace.

## **3. Face à l'inconnu**

### **Le mal intérieur**

Parce ce qu'elle est associée à un processus mental et physique, la figure de l'alien résonne avec plusieurs angoisses liées à la pro-création, à la différence des sexes, au viol (voir la mort de Lambert), à la robotisation, à la propagation d'épidémie. Dans tous les cas, elle se présente comme l'incarnation d'un mal qui vient davantage de l'intérieur (le ventre des personnages où elle germe) que de l'extérieur comme la plupart des monstres et extra-terrestres du cinéma. D'où l'inscription d'*Alien* dans la lignée de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956) qui fait venir la menace extraterrestre non pas du ciel, mais des caves, des champs et lui donne une apparence humaine. L'autre et le même se confondent en une seule image qui, à travers les apparences, interrogent l'identité de l'homme. Les œufs d'aliens du film de Ridley Scott semblent d'ailleurs directement inspirés des cosses géantes du film de Don Siegel, dont éclosent les sosies d'êtres humains. Dans *Psychose* d'Hitchcock (1960), ce mal intérieur vient de la schizophrénie de Norman Bates, habité par sa mère. On peut d'ailleurs voir dans la double mâchoire de l'alien, qui s'impose comme une signature dans toute la saga, une citation du double sourire qui s'affiche sur le visage du tueur à la fin de *Psychose* lorsqu'apparaît en surimpression les dents de la mère momifiée. Le mal devient cette figure étrangère qui est en soi, cet Autre incontrôlable et destructeur niché dans le même.

## Ripley et l'Autre : analyse du duel final

Ces références cinématographiques permettent de mieux saisir une autre angoisse qui traverse *Alien*, celle de réduire le corps humain à une espèce porteuse uniquement vouée à la reproduction. D'où l'ironie du nom donné au personnage principal de la saga interprété par Sigourney Weaver : Ripley. Difficile de ne pas entendre à travers lui ce « replay » (cette reproduction) qui la menace directement et la touchera finalement plus tard, dans les volets 3 et 4 tournés respectivement par David Fincher et Jean-Pierre Jeunet. Ce « Ripley » porte donc aussi en lui les germes des films à venir. Ce nom semble désigner aussi la dimension robotique que va prendre ce personnage féminin inédit dans le cinéma, qui se caractérise par son indépendance d'esprit et qui se fabrique une carapace pour mieux affronter l'alien. Car, comme la bête, elle connaît une mutation. En témoigne le duel final entre Ripley et la créature. Il s'agit peut-être du seul moment du film qui renvoie au genre du western. Pour affronter l'alien, Ripley devra changer de peau, revêtir cette armure qu'est la combinaison de cosmonaute. Elle doit en quelque sorte ressembler un peu à son ennemi, revêtir une carapace, pour mieux le détruire, idée qui sera reprise et creusée dans les épisodes suivants. Un autre élément éclairant apparaît dans ce face-à-face quand à la nature de l'alien : sur la vitre du casque qui protège le visage de Ripley semblent se refléter à plusieurs reprises non pas l'image de la créature et de la cabine du vaisseau autour d'elle, pourtant en contre-champ, mais une sorte de poussière d'étoiles, une image du cosmos, comme cela est souvent mis en évidence dans les films se déroulant dans l'espace. Cet éclairage nous invite à assimiler la bête à ce vaste champ inconnu, ce grand espace noir dont elle semble également être l'incarnation. N'oublions pas qu'« alien » signifie étranger. Comment ce qui nous est étranger nous traverse, nous heurte, nous dépasse, tel est le programme fixé par ce film matriciel.