



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

« La construction de l'espace fictif dans les films de science-fiction des années 1960 – *La Jetée*, *Alphaville* et *Star Trek* »

Verfasserin

Martina Kerschhaggl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Table des matières

1. Introduction	3
2. Les années 1960.....	5
2.1. Les réalités sociopolitiques.....	5
2.2. L'espace culturel.....	8
3. L'espace	13
3.1. Des réflexions préliminaires sur l'espace	13
3.2. La notion de l'espace dans les sciences de la culture	14
3.3. Autour du film et ses espaces	22
4. La science-fiction	35
4.1. Le développement de la science-fiction filmique.....	35
4.2. Caractéristiques du genre.....	38
4.3. La science-fiction et l'espace	42
5. L'espace dans les films de SF des années 1960	47
5.1. Quelques remarques sur la méthode	47
5.2. <i>La Jetée</i> (1962) de Chris Marker	48
5.3. <i>Alphaville</i> (1965) de Jean-Luc Godard.....	64
5.3. L'univers de <i>Star Trek</i> – la science-fiction comme phénomène de la culture populaire	82
6. Conclusion	89
7. Annexe	93
7.1. Bibliographie	93
7.2. Filmographie.....	98
7.3. Table des illustrations	99
7.4. Fiche technique des films	100
8. Abstract	101
9. Curriculum vitae	103

1. Introduction

« Rien n'est plus angoissant que de vivre dans la mobilité des jours qui s'enchaînent et dont le proche avenir est toujours incertain »¹, écrit Michel Winock dans sa *Chronique des années 1960*. L'angoisse et l'incertitude envers le futur peuvent être des éléments déclencheurs pour toute production de science-fiction. Ce genre, qu'il soit littéraire ou filmique, permet d'anticiper les événements ultérieurs, d'imaginer le futur sous des auspices positifs ou négatifs. Les films d'anticipation imaginent comment le monde pourrait fonctionner dans les siècles à venir.

Dans les années 1960, des perturbations d'ordre politique et social façonnent une période de changement. Vu les tremblements du passé, des questions se posent concernant le temps à venir. La restructuration de la société et l'impression d'un futur incertain sont propices pour le genre de la science-fiction ainsi que pour la Nouvelle Vague française. Répugnant les traditions des ancêtres, cette jeune génération de cinéastes brise les conventions, fait des expériences avec les matériaux filmiques ainsi qu'avec le contenu. D'après Lee Hilliker, les cinéastes « experimented with form and content in an attempt to renew both film production and product at a time when studio system economics and hierarchies dominated French film practice ».² C'est pendant cette période-là que le film français et la science-fiction filmique se rencontrent. Cette dernière est sinon moins considérée en France, appartenant plutôt à la culture anglophone. Parmi les nombreux essais avec la technique et les genres filmiques lors de la Nouvelle Vague, c'est l'aspect de la science-fiction qui n'a guère été traité, ainsi « neither traditional nor more contemporary histories of French cinema devote much ink to this type of work. »³

L'espace est un facteur significatif dans la création d'un film. André Gardies constate qu'il n'y a « pas d'image mouvante sans ordre spatial »⁴ Chaque film construit un espace à soi : Les images montrent certains lieux choisis, mis en scène par un décor construit dans un studio ou bien représentés par des lieux authentiques. « Selten hat Filmarchitektur eine so

¹ Winock, Michel: *Chronique des Années soixante*. Paris : Seuil 1987, p. 265.

² Hilliker, Lee: „The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960s“, dans: *Film Criticism* 24/3 (2000), p.1

³ Ibid.

⁴ Gardies, André : „L'espace à travers champ“, dans : Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Éd.): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002, p.26.

entscheidende Rolle eingenommen wie in Filmen, die utopische und dystopische Inhalte widerspiegeln »⁵, écrit Chloé Zirnstein, évoquant non seulement l'importance de l'architecture filmique, mais aussi l'utopie et la dystopie, deux notions liées à la science-fiction.

Le genre d'anticipation crée des mondes et pour cela également des espaces futures, ces derniers peuvent être soit totalement inventés, soit des lieux réels projetés à un futur fictif. L'enjeu sera d'analyser comment l'espace fictif est construit dans les films de science-fiction ainsi que de révéler le contexte socio-historique des films qui, malgré qu'il s'agisse d'une projection au futur, est supposé se manifester dans les espaces du film.

Le corpus de films pour l'analyse est formé par deux films français de la Nouvelle Vague, *La Jetée* de Chris Marker, tourné en 1962 et *Alphaville* de Jean-Luc Godard, datant de 1965. *Alphaville* et *La Jetée*, tous les deux dessinant un futur sombre, parlent d'une société post-nucléaire. L'une est dominée par un ordinateur gigantesque dirigeant la population, l'autre, traumatisée, vit au sous-sol parisien après la pollution nucléaire de la surface suite à la Troisième Guerre mondiale. Cette sélection sera complétée par un épisode choisi de la série télévisée *Star Trek*, tourné aux Etats-Unis en 1968. Faisant partie la culture populaire, elle diffère, tout en étant issu du même genre, des deux films français intellectuels. Dans le cadre de ce travail, la série est censée représenter le côté plutôt ludique et divertissant du genre, en ne pas oubliant les traits d'une utopie sociale qui s'y retrouvent.

Afin de déconstruire l'espace des films ainsi que celui des années 1960, un aperçu sur les événements sociohistoriques importants sera donné, suivi par des théories et interrogations sur l'espace : d'abord vu par la perspective des Cultural Studies, ensuite par celle du film. Ayant discuté le genre d'anticipation dans le domaine des films et ses particularités concernant l'espace, je tenterai d'appliquer les connaissances ainsi gagnées à l'analyse des films, qui formera la deuxième partie de ce travail-ci.

⁵ Zirnstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München: Herbert Utz 2006, p.109.

2. Les années 1960

2.1. Les réalités sociopolitiques

2.1.1. En France

Les années soixante sont marquées par le changement et la restructuration, observables au niveau français ainsi qu'à l'échelle mondiale. En ce qui concerne la France, Jean-Michel Frodon parle d'un nouveau pays « dont la place dans le monde est en train de changer. »⁶ Cette transformation s'effectue à plus d'un titre, au niveau de la situation politique aussi bien que dans les domaines de l'économie et de la société. Les paragraphes suivants en donnent un aperçu.

La politique

La période après la Deuxième Guerre mondiale et pendant la guerre froide porte des traces des bouleversements politiques et sociaux. Ce n'est qu'avec les années soixante que viennent le changement et le bien-être dans les pays industrialisés de l'Europe de l'ouest, dont la France fait partie. Surtout au niveau politique, les transformations sont multiples, la décolonisation de l'Afrique en est la plus grande.

En 1958, la 5^{ème} république remplace la 4^{ème} et une année plus tard Charles de Gaulle est élu président. Son héritage politique sont les conflits entre la France et ses bientôt ex-colonies auxquels il faut trouver une solution. L'année 1960 peut, selon Michel Winock, être considérée comme « l'année de l'Afrique »⁷ puisque plusieurs pays de ce continent regagnent leur indépendance, dont par exemple le Sénégal, le Tchad et le Mali. Reste l'Algérie, qui sera indépendante en 1962, après plus de cent ans de colonisation et la guerre d'indépendance depuis 1954. Dans la première moitié de l'année 1962, « rien ne compte que l'avènement douloureux de la paix de l'autre côté de la Méditerranée. »⁸ L'indépendance est proclamée le premier juillet de la même année, débloquent les tensions entre les deux pays.

⁶ Frodon, Jean-Michel: *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion 1995, p. 10.

⁷ Winock (1987), p. 271.

⁸ Winock (1987), p.289.

Les soucis concernant l'Afrique du nord surmontés, le président avec l'attitude d'un monarque⁹ veut voir la France jouer un rôle principal dans la politique mondiale, d'autant plus que son royaume a diminué à un minimum au fil d'une courte période. Pour y arriver il est prêt de prendre des risques. A l'époque chaque grande puissance dispose d'armes nucléaires, en France la construction de la *Force de frappe*, c'est-à-dire faire de la France une force nucléaire, est censé contribuer à la *grandeur de la France*. Des essais avec des bombes atomiques dans le désert du Sahara font parti de ce programme, la négligence de soin d'importants aspects de la politique sociale en découle.¹⁰ Dix ans après la fondation de la 5^{ème} république, les révoltes du mai 1968 bouleversent la France et suite à ces événements, de Gaulle démissionne en 1969.

L'économie et la société

L'essor économique est un élément important de la transformation du pays durant les années soixante. Les possibilités pour l'individu augmentent suite aux développements favorables de l'économie. Le pouvoir d'achat augmente, de plus en plus de gens disposent de moyens financiers pour acheter une voiture, symbole de la liberté individuelle, pour aller en vacances et les téléviseurs conquièrent les salles de séjour privées. Des objets dont les parents souvent ne pouvaient que rêver sont à la portée des gens. Le PIB et la population française s'élargissent, la dernière malgré la disponibilité de la pilule contraceptive comme la mortalité infantine diminue en même temps que la durée moyenne de la vie augmente.¹¹

« (...) les modes de vie sont en train d'évoluer à grande vitesse (...) sous les auspices de la "société de consommation" »¹² écrit Frodon. Néanmoins, il reste des disparités de revenus qui provoquent des mécontentements et des grèves.¹³ Ce que Frodon et d'autres appellent société de consommation se manifeste à plusieurs niveaux, suite à la croissance de l'économie et respectivement des revenus mensuels individuels. Causés par des innovations technologiques, de plus en plus de biens et de divers produits sont développés et disponibles sur les marchés français et européen. Comme déjà évoqué plus haut, le nombre de

⁹ Cf. Sieburg, Heinz-Otto: *Geschichte Frankreichs*. Stuttgart/ Berlin/Köln: Kohlhammer 1995, p.428.

¹⁰ Cf. Sieburg (1995), p. 421-436.

¹¹ Cf. Esquenazi, Jean-Pierre: *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin 2010, p. 50-52.

¹² Frodon (1995), p. 11.

¹³ Cf. Winock (1987), p.281.

voitures achetées augmente, de même celui des téléphones et des téléviseurs. A part les biens matériels, aussi le besoin et l'envie de partir en vacances montent, l'infrastructure de loisirs s'accroît afin de satisfaire les revendications. Ciné-clubs, clubs de sport et autres se développent. Déjà pendant les années soixante, des critiques de la société de consommation sont formulées. Le *club of Rome*, par exemple, instance non-gouvernementale qui critique l'idée d'une croissance économique sans limites est créé en 1968. Le roman *Les choses* de Georges Perec et l'œuvre *la société du spectacle* de Guy Debord ont également pour sujet la société de consommation se développant durant cette période.

Au niveau de la famille, le conflit entre les générations semble séparer le nouveau monde respectivement la nouvelle génération de la génération précédente. Par rapport au planning familial, la pilule contraceptive attribue une autonomie sans comparaison aux femmes – du coup elles ont le choix, la décision pour ou contre un enfant est possible, le style de vie est donc sur le point de devenir un choix personnel.

2.1.2. Dans le monde

Les bouleversements politiques et sociaux ne sont pas des phénomènes uniquement français. Tous les continents sont touchés par des changements plus ou moins fondamentaux. Les uns parce qu'ils regagnent leur autonomie après la décolonisation, les autres parce que des transformations politiques ont lieu. Le monde, à l'époque, est séparé en est et ouest par le rideau de fer ainsi que, après la décolonisation, en nord et sud. A Berlin, par exemple, le mur séparant la partie est de l'ouest de la ville est construit en 1961. La guerre du Viet Nam, soutenu par les Etats-Unis agite les opinions politiques.

Les années 1960 sont également les années de la conquête de l'espace : Après plusieurs satellites soviétiques, Youri Gagarine est, en 1961, le premier à voir le monde depuis l'espace. En 1969 l'américain Louis Armstrong immortalise la trace de son pied sur la surface de la lune.¹⁴ Le savoir technologique s'est agrandi ce qui a pour conséquence le changement dans la perception de l'espace pour l'être humain. Non seulement à cause des astronautes prenant des photos et des films du monde d'une perspective jusque là inconnue, mais aussi au niveau de l'individu avec la voiture, la télé et le téléphone.

¹⁴ Cf. Winock (1987), p.271 – 360. Sur les pages indiquées, l'auteur rassemble les événements les plus importants des années 1960-1969.

2.2. L'espace culturel

Dans le domaine des arts et de la culture se montre aussi un changement avec la Nouvelle Vague au cinéma et le Nouveau Roman dans la littérature. L'adjectif nouveau implique-t-il le souhait des jeunes, de la nouvelle génération d'oublier ou bien de remplacer l'ancien, le vieux, le monde tel qu'il était pour la génération parentale ? Certainement, les jeunes, nés et grandis dans un monde différent de celui des parents, cherchent à s'exprimer différemment. Ce conflit de générations, selon Régis Dubois « (...) issu d'une fracture inéluctable entre monde ancien et monde moderne »¹⁵, se montre de même au niveau des arts.

Le cinéma français des années 1960

Outre son statut comme force révolutionnaire du cinéma français, la Nouvelle Vague est un mouvement social. « 'Nouvelle Vague' désigne donc une réalité sociologique (...) »¹⁶ écrit Frodon. A part les changements économiques et l'amélioration des conditions de vie, on peut observer l'« émergence d'une nouvelle catégorie sociale, celle de la jeunesse. »¹⁷ La notion de Nouvelle Vague a ses racines dans une enquête lancée par la journaliste Françoise Giroud, à l'époque rédactrice en chef de *L'Express*. L'enquête se consacre aux valeurs, au style de vie des jeunes françaises et français et est publiée en 1957, à la une le titre « La Nouvelle Vague arrive ! »¹⁸. Tout d'abord, la Nouvelle Vague désignait le phénomène social et ne sera appliquée au cinéma que plus tard.

Les membres mêmes de la Nouvelle Vague se voient comme mouvement cinématographique et esthétique mais aussi comme mouvement social, ils se voient eux-mêmes comme porte-paroles de toute une génération qui revendique le changement. Le fonctionnement du groupe ressemble à ce que l'on appellerait Peer group à nos jours, « [ils] constitueraient donc l'un de ces groupes dont les membres se « co-construisent » mutuellement, dont l'apprentissage passe par la fréquentation des mêmes objets culturels (en l'occurrence les films hollywoodiens). »¹⁹ La jeunesse, à la fin des années 1950, n'est pas encore une catégorie sociale à elle-même, mais doit lutter pour être acceptée en tant que telle, et elle le fait

¹⁵ Dubois, Régis : *Une histoire politique du cinéma. Etats-Unis, Europe, URSS*. Arles : Sulliver 2007, p. 91.

¹⁶ Dubois (2007), p. 21.

¹⁷ Esquenazi (2010), p. 52.

¹⁸ Frodon (1995), p. 21.

¹⁹ Frodon (1995), p. 55.

sans compromis: « [le groupe] refuse toute priorité à la culture des pères »²⁰ ou bien pour le dire avec les mots de Michel Winock : « (...) ils avaient entrepris de déchirer à pleins dents le cinéma de papa (...) ».²¹ Les membres du groupe n'ont apparemment rien en commun avec l'héritage filmique, « le cinéma français est mauvais et il faut le renouveler »²², voilà un des arguments justifiant le renouvellement cinématographique, qui peut être observé à bien des points de vue. Ils ont grandi avec des films des cinéastes anglophones tels que Hitchcock et Welles. Ils regardent des films mal vus dans un environnement anti-américain.

Les jeunes cinéastes proclament le cinéma comme art et refusent de le voir comme produit industriel, comme « aimable divertissement. »²³ Un grand nombre de réalisateurs sont des autodidactes qui ont appris leur métier en écrivant des critiques de films pour la revue *Cahiers du cinéma*. En visionnant des films ensemble et en en parlant ils ont pris le goût de tourner des films. Ils ont donc une approche à la profession différant de celle qu'avaient leurs précurseurs, « (...) leur rejet de l'enseignement du cinéma (...) définit une seule formation légitime, la leur : l'école de la Cinémathèque et de la critique »²⁴, comme le décrit Yann Darré.

Une autre différence sera le budget disponible que Yann Darré décrit de la façon suivante : « Les nouveaux cinéastes font de nécessité vertu et de la réduction des budgets la condition de la liberté créatrice (...) ».²⁵ Le manque financier caractérisant le début du mouvement ne les empêche pas de tourner, ils quittent alors les studios, où leurs précurseurs ont tourné des films coûteux et ils conquièrent les rues pour tourner des films – une liberté rendue possible par des innovations technologiques tels que des caméras et des magnétophones portables ainsi que des pellicules sensibles. Avant ces innovations, il n'était presque pas possible d'obtenir des images de bonne qualité sans avoir besoin de lumière artificielle. Une certaine spontanéité et immédiateté est inhérente à leur façon de travailler.

²⁰ Esquenazi (2010), p. 47.

²¹ Winock (1987), p. 54.

²² Esquenazi (2010), p.47.

²³ Esquenazi (2010), p.37.

²⁴ Darré, Yann : *Histoire sociale du cinéma français*. Paris : La Découverte 2000, p. 80.

²⁵ Darré (2000), p. 83.

En ce qui concerne l'orientation politique des réalisateurs, Dubois prend en considération deux courants, l'un étant représenté par les cinéastes issus des *Cahiers du cinéma*, comme Godard et Truffaut, l'autre, plus attaché à des questions politiques, par des réalisateurs tels qu'Alain Resnais ou bien aussi Chris Marker :

Une nuance est toutefois à apporter entre d'un côté les cinéastes issus des *Cahiers* mus, peu ou prou, par un moralisme « droitier », et de l'autre ceux de la « rive gauche » comme on a pu les appeler, marqués par un engagement politique à gauche et davantage concernés par les questions d'ordre sociopolitique.²⁶

Les années 1950 et 1960 étaient non seulement une période de reconstruction après la guerre et de prospérité économique, concernant également la production culturelle, mais c'était aussi une époque de censures des médias, liées aux difficultés sociopolitiques.²⁷ Les films étaient, avant leur distribution au public, assujettis à la Commission de Contrôle des films cinématographiques. Chris Marker et aussi Jean-Luc Godard ont tourné des films qui ont été soumis à la censure. Lee Hilliker relève deux périodes de censure pour l'œuvre de Marker : En 1953 *Les Statues meurent aussi*, réalisé ensemble avec Alain Resnais a été censuré parce qu'il parle des Français « as exploiters and destroyers of indigenous African cultures »²⁸, étant un sujet sensible dans le contexte politique de l'époque. *Cuba sí* (1961), sympathisant avec la révolution cubaine, était considéré comme de la propagande, vu la guerre d'indépendance de l'Algérie. Le film *Le Petit soldat* (1960) de Godard, traitant de la guerre d'Algérie, a également été censuré.²⁹

Sur les circonstances économiques de la production des films

Le début du mouvement de la Nouvelle Vague date de 1958. Un an auparavant, en 1957, Claude Chabrol réalise son premier film *Le Beau Serge*, avec ses propres moyens financiers. C'est alors tout au début que c'est difficile de trouver un financement pour tourner, au fur et à mesure les aides deviennent plus accessibles – « Le succès des premiers films de la Nouvelle Vague ouvre la voie aux jeunes cinéastes, »³⁰ constate Darré. En ce qui con-

²⁶ Darré (2000), p. 96.

²⁷ Cf. Hilliker (2000), p. 2.

²⁸ Hilliker (2000), p. 3.

²⁹ Cf. Hilliker (2000), p. 3-4.

³⁰ Darré (2000), p. 84.

cerne Godard et Marker, surtout le premier est connu pour tourner des films non seulement à grande vitesse mais aussi avec un budget limité.

Avec le changement dans la politique et le nouveau président aussi les ministres sont remplacés. A partir de 1959, André Malraux est responsable des Affaires culturelles.³¹ Avec lui, « la culture, pour la première fois, fait l'objet d'une politique globale. Elle est conçue par de Gaulle comme une des dimensions de la nouvelle grandeur française. »³² Winock compare même l'importance de la culture, et les efforts faits pour elle, à la force de frappe nucléaire et parle d'une force de frappe *culturelle* que le gouvernement français veut établir.³³

Jean-Luc Godard est content du nouveau ministre, puisque ce dernier se présente comme un cinéophile et défend le cinéma en tant qu'art.³⁴ Lorsqu'il prend sa fonction, il déclare que « L'Etat n'est pas fait pour diriger l'art, mais pour le servir. »³⁵ Avec Malraux, le budget disponible pour les productions culturelles augmente.

Lors de la naissance de la Nouvelle Vague, le cinéma est très populaire – en 1957, le record de fréquentation des salles est atteint en France (c'est-à-dire le record depuis 1947, donc dans l'après-guerre.) Après, avec l'invasion de la télévision, les entrées payées dans les salles de cinéma diminuent et « la télévision prend la place du cinéma comme distraction populaire. »³⁶

Une des caractéristiques du cinéma est que l'art et l'économie s'y voient unis. La contradiction apparente entre cinéma comme art et cinéma comme industrie est souvent citée dans les publications sur thèmes cinématographiques. C'est indéniable que les deux, le film et l'argent, entretiennent une relation forte, la production d'un film nécessite de l'argent de même qu'un réalisateur et un scénario (etc.). Pour le cas spécial des films de science fiction, le budget joue un rôle important puisqu'il y a souvent des effets spéciaux assez cou-

³¹ Cf. Darré (2000), p. 81.

³² Winock (1987), p. 78.

³³ Cf. Winock (1987), p. 78.

³⁴ Cf. Darré (2000), p. 81.

³⁵ André Malraux cité par Darré (2000), p. 81.

³⁶ Darré (2000), p. 88.

teux. Pour le tournage d'*Alphaville*, une somme de 220.000 Dollar est estimée.³⁷ Le budget très petit peut être expliqué en considérant que Godard n'utilise pas d'effets spéciaux pour donner un côté futuriste à Alphaville. Il filme tout simplement les bâtiments parisiens et joue avec la lumière et l'ombre. Pour le film de Chris Marker, *La Jetée*, je n'ai pas trouvé d'information sur le financement, mais je suppose qu'il était moins cher. Comme c'est un photo-film, les exigences techniques étaient sans doute moins sophistiquées.

³⁷ Cf. site internet (international movie database) sur Alphaville : <http://www.imdb.com/title/tt0058898/>
[18.7.2012]

3. L'espace

3.1. Des réflexions préliminaires sur l'espace

Où commencer, où s'arrêter? L'espace est un terme dont les significations sont vastes. Aucune des disciplines scientifiques ne peut livrer une définition universellement valable et les différentes approches sont hétérogènes.

Dans de différents dictionnaires, par exemple dans le *dictionnaire culturel en langue française*, des définitions plus ou moins abstraites s'accumulent au fil des pages. La notion de l'espace comporte de multiples dimensions, elle est complexe. Si on veut réduire cette complexité, on peut, pour s'approcher, commencer avec la plus simple des définitions, à savoir avec la définition courante désignant l'espace comme « un lieu, plus ou moins délimité, où peut se situer quelque chose. »³⁸ Un prochain pas pourrait être de retracer l'origine du mot. Le faisant, on peut de nouveau consulter le dictionnaire mentionné qui réfère dans ce contexte au mot latin *spatium*, ce qui désigne « champ de courses, arène, étendue ».³⁹

Comme évoqué plus haut, les approches sont différentes. Dünne et Günzel parlent d'un embarras qu'on rencontre en cherchant une définition. Dans leur anthologie rassemblant des textes de base sur l'espace vu par de différents domaines (dont la sociologie, la philosophie et l'architecture) ils évoquent dans l'avant-propos une « diffuse Vertrautheit mit dem Raum. »⁴⁰ L'espace nous entoure tous, il nous concerne tous et pour cela est difficile à saisir. Non seulement cette 'diffuse Vertrautheit' fait souvent obstacle à une définition précise mais aussi le fait qu'un phénomène indépendant de la langue, qu'est l'espace, est censé être défini par cette dernière : « Raumtheorien müssen einerseits mit den begrifflichen Vorentscheidungen zu Rande kommen, die ihnen die Sprache auferlegt, andererseits wollen sie einen von der Sprache unabhängigen Sachverhalt fassen. »⁴¹ A part quelques exceptions (je pense ici au langage spécifique de la physique, par exemple) les sciences s'expriment pour la plupart par la langue et les mots. Elles utilisent les mêmes mots qui

³⁸ *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome II (D-L). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.642. [s.v. Espace]

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: „Vorwort“, dans: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Éd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2006, p. 9.

⁴¹ Ibid.

n'ont pas forcément la même signification dans des différents contextes et perspectives scientifiques. Un géographe qui pense l'espace pense autre chose que le physicien.

Et pourtant, l'espace est « le milieu obligé de l'être humain et des choses du monde » et c'est lui qui « organise la connaissance et l'expérience. »⁴² La langue (dans ce contexte-ci la langue française mais il est à supposer que c'est pareil dans d'autres langues) fait preuve de notre perception spatiale quotidienne puisque le champ sémantique en est vaste. Les catégories principales de la perception sont anthropologiques et pour cela liées au corps humain. Aleida Assmann note que cela vaut pour la catégorie de l'espace de même que pour celle du temps. Par rapport à l'espace elle précise que la frontalité du visage humain provoque l'orientation vers ce qui se trouve devant nous ainsi qu'il influe sur notre incertitude vers ce qui est par derrière le corps. En tant qu'hommes nous avons une main gauche et droite (cela vaut de même pour les yeux, les jambes, les pieds ...), ces mots *gauche* et *droite* ayant une connotation politique et évaluante, ce qui montre l'influence de la perception spatiale sur la pensée et la structuration de la vie humaine.⁴³ D'une part, la nature de l'espace semble s'échapper à une définition, de l'autre part son omniprésence marque profondément notre façon de penser.

Pour essayer d'appivoiser cette notion, je me concentrerai sur des définitions et idées qui me semblent applicables et importantes dans un contexte cinématographique, quitte à risquer quelques lacunes. Avant de passer au film, l'approche des sciences de la culture vers l'espace sera discutée.

3.2. La notion de l'espace dans les sciences de la culture

3.2.1. L'analyse de film vu par les sciences de la culture

Situant l'analyse du film dans le domaine des sciences des médias et des sciences de la culture, c'est important de parler du rôle que joue l'espace dans cet encadrement scientifique.

⁴² Rey, Alain : „L' « espace humain »”, dans : Alain Rey (Éd.) : *Dictionnaire culturel en langue française*. Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.647.

⁴³ Cf. Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmitt Verlag 2006. (=Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Band 27.) p.149 ff.

Tout d'abord il faut dire que la théorie du cinéma, la Filmwissenschaft, n'est pas homogène en tant que discipline, comme l'évoquent les éditeurs Mattl, Timm et Wagner dans le deuxième numéro de la *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Cette revue donne, avec les articles publiés, un aperçu sur la voie des Filmwissenschaften vers leur établissement en tant que discipline universitaire – ainsi qu'elle donne lieu à des contributions montrant l'importance du film pour le spectre des sciences de la culture. Les contextes dans lesquels les films sont interprétés et analysés sont différents. Néanmoins on peut constater, selon les éditeurs, qu'au fil des années soixante et soixante-dix la Filmwissenschaft s'établit comme propre discipline. A la question si l'analyse de film est une science culturelle ne peut pas être répondue sans hésiter, car les contextes sont différents – malgré que « eine internationale Sprache des Films immer wieder behauptet wird. »⁴⁴ Les auteurs constatent que le film est un produit plurimedial, et que c'est bien cette plurimédialité inhérente au film qui a comme cause que plusieurs disciplines se consacrent à son analyse (comme la science de la littérature, de la musique et du théâtre) ou bien le voient comme source, comme l'ethnologie.⁴⁵ Mais est-ce que l'analyse de film est une pratique faisant partie de la science de la culture ?

Mattl et al. font référence à l'énoncé de Richard Williams qui décrit la « culture as whole way of life. »⁴⁶ Le film est art et produit industriel en même temps, il implique alors les êtres humains à plusieurs niveaux : en tant que réalisateur, producteur, acteur, technicien, récipient, visiteur, critique. C'est-à-dire que cet artefact qu'est le film fait bien partie de ce 'whole way of life', et pour cela est un produit culturel.

Pour Régis Dubois, qui, dans son œuvre *Une histoire politique du cinéma* a mis le focus sur la puissance idéologique des films, constate que « si le cinéma est un art, il est aussi, et peut être même davantage, une industrie, un produit culturel, une pratique sociale et, au-delà, un puissant vecteur idéologique. »⁴⁷ Dubois lui aussi fait usage de l'expression 'produit culturel' en parlant du film. L'idée que le cinéma est influencé par le temps et la cul-

⁴⁴ Mattl, Siegfried et al.: „Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft – Zur Einführung“, dans: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2007), p. 9.

⁴⁵ Cf. Mattl et al. (2007), p.7-10.

⁴⁶ Mattl et al. (2007), p.7.

⁴⁷ Dubois (2007), p.9.

ture desquels il est issu se retrouve souvent dans la littérature scientifique sur ce thème. Frodon en parle également en disant que

Le cinéma possède à la fois une face techno-économique, une face artistique et une face sociale, c'est un prisme. Il possède ainsi le pouvoir de transmettre, de refracter et de diffracter les rayonnements de l'époque dans laquelle il est immergé.⁴⁸

Il fait référence à la relation entre le film et l'époque de sa production : On ne peut pas l'analyser sans rendre compte de son environnement de production. Cette pensée se retrouve plusieurs fois à travers les critiques. Frodon cite le réalisateur Alain Resnais qui dit pour décrire la relation entre un film et son contexte temporel : « Le film attire automatiquement autour de lui, autour du personnage, les événements contemporains, comme une éponge se remplit d'eau. »⁴⁹

Pour les analyses qui suivront dans la deuxième partie du travail, l'idée du film-éponge sera reprise. J'essaierai de tordre l'éponge en décompensant les films.

Le CNC, étant chargé de conserver des films dans les archives françaises de film, insiste sur l'importance du cinéma « comme témoin de l'histoire et de l'évolution du monde contemporain. » Par la suite, le site internet communique que « le cinéma est également reflet des préoccupations et des mentalités contemporaines. Depuis les débuts du cinématographe jusqu'à nos jours, les films portent l'empreinte de leur époque. »⁵⁰

Le film, pour résumer, est un produit culturel appartenant à un contexte temporel et socio-historique. Pour mener une analyse et une interprétation fécondes, les circonstances évoquées doivent être prises en considération. Le film, ce « Speicher des Zeitgeistes »⁵¹, est un produit culturel et peut être analysé selon la perspective des sciences de la culture.

3.2.2. Les turns dans les sciences de la culture

En parlant du rôle que joue l'espace dans les sciences de la culture il faut évoquer le *spatial turn*. Qu'entend-t-on par cette expression ? Elle désigne un tournant, un changement dans la perception et surtout dans l'importance de l'espace pour les « Geistes- und Kultur-

⁴⁸ Frodon (1995), p.13.

⁴⁹ Alain Resnais cité par Frodon (1995), p.28.

⁵⁰ Site internet du CNC, www.cnc.fr [13.7.2012]

⁵¹ Fritz Lang cité par Mattl et al. (2007), p.8.

wissenschaften. » Dans les paragraphes précédents j'ai essayé de montrer que l'approche vers l'espace est hétérogène. Il y a des domaines pour lesquelles la notion de l'espace a toujours été un point crucial, comme c'est le cas pour la géographie et l'architecture. Dans d'autres disciplines, ce changement évoqué ou bien la redécouverte de l'importance de l'espace ne vient qu'avec le *spatial turn*. C'est le géographe Edward Soja qui utilise le terme pour la première fois. Comme le décrivent les éditeurs de l'anthologie sur le *spatial turn*, Döring et Thielmann, dans leur préface, c'est plutôt par accident qu'il l'invente en 1989 dans son œuvre *Postmodern Geographies*.⁵² La notion devient plus concrète avec la publication suivante de Soja, *Thirdspace*, où il indique dans le texte du rabat :

Contemporary critical studies have experienced a significant spatial turn. In what may be seen as one of the most important intellectual and political developments in the late twentieth century, scholars have begun to interpret space and the spatiality of human life with the same critical insight and emphasis that has traditionally been given to time and history on the one hand, and to social relations and society on the other.⁵³

Depuis ce moment, l'expression est, selon Döring et Thielmann, « ausdrücklich paradigmatisch. »⁵⁴ Néanmoins le paradigme est perçu de manière différente dans les disciplines académiques : tandis que presque chacune des disciplines dans les « Geistes – und Sozialwissenschaften » a proclamé son *spatial turn*, l'acceptation diffère dans la science dont l'expression est originaire. La géographie connaît la perspective aversive de l'allemand Benno Werlen, qui proclame que, depuis Humboldt, la géographie est une science de l'espace et n'a donc pas besoin d'un tournant.⁵⁵ A l'autre bout il y a l'enthousiasme d'Edward Soja. L'utilisation de la notion *spatial turn* peut varier et elle n'est pas non plus restée sans provoquer des critiques. Döring et Thielmann le disent de la manière suivante :

Die Geltungsansprüche, die mit ihm verbunden werden, und die Vorstellungen von seiner Reichweite differieren enorm. Sie reichen – wie angedeutet – von

⁵² Cf. Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“, dans: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008. p. 7.

⁵³ Soja, Edward: *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. London/New York 1996 [o.S.], cité par Döring ; Thielmann (2008), p.9.

⁵⁴ Döring; Thielmann (2008), p. 9.

⁵⁵ Cf. Werlen, Benno : „Körper, Raum und mediale Repräsentation“, dans : Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008. p.365.

der Idee eines master turn als Großparadigma bis hinunter zu einer ostentativen Bescheidenheitsgeste (...).⁵⁶

Avant d'expliquer plus précisément l'évolution suivante du tournant spatial, il me semble indispensable de faire un pas en arrière pour regarder de près les développements qui le précèdent.

Seit den frühen sechziger Jahren ist (...) eine umgekehrte Astronomie entstanden, die nicht mehr den Blick vom Erdboden zum Himmel richtet, sondern einen Blick vom Weltraum auf die Erde wirft.⁵⁷

Pour les sciences de la culture, les années 1960 sont constitutives en ce qui concerne la question de l'espace. La discussion là-dessus naît, entre autres, avec les changements dans la perception de l'espace. La vue sur la planète bleue depuis l'univers évoquée par Sloterdijk advient avec les premiers satellites en prenant des photos. Le défi de conquérir l'espace, la rivalité entre l'UdSSR et les Etats-Unis, miroir sans doute aussi de la guerre froide, a pour conséquence que plusieurs satellites flottent dans l'orbite. Parmi eux le premier satellite de télécommunication, Telstar, lancé par les Etats-Unis. Pour la première fois dans l'histoire, il est possible de voir en Europe des images transmises en direct depuis les Etats-Unis.⁵⁸ Avec les premiers êtres humains dans l'univers des distances jusque-là insurmontables sont vaincues. La perception de l'espace a profondément changé, aussi par le fait que les premiers pas sur la lune sont observables dans les salles de séjour privées équipées d'un téléviseur. La transformation non de l'espace mais de sa perception par les hommes a probablement aussi mené Michel Foucault à commencer son fameux exposé en 1967 avec les mots : « La grande hantise qui a obsédé le XIX^{ième} siècle a été, on le sait, l'histoire (...). L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. »⁵⁹

Selon Döring et Thielmann, c'est également à cause de l'influence de l'œuvre de Marshall McLuhan qu'une restructuration est devenue nécessaire. McLuhan prévoit dans les années 1960 avec *Understanding Media* et *Global Village* la densification de l'espace due aux renouvellements technologiques. « Marshall McLuhans *Understanding Media* », écrivent

⁵⁶ Döring; Thielmann (2008), p. 13.

⁵⁷ Sloterdijk, Peter : *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land*. Frankfurt (Main) 1990, p.57 ; cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 30.

⁵⁸ Cf. Döring; Thielmann (2008), p.29.

⁵⁹ Foucault, Michel: „Des espaces autres“, dans : Defert, Daniel ; Ewald, François (Éd.) : *Dits et écrits 1954-1988*. Tome IV (1980-1988). Paris : Gallimard 1994, p.752.

Döring et Thielmann, « machte einen *spatial turn* in den Kulturwissenschaften überhaupt erst notwendig. »⁶⁰ En 1964, dans l'œuvre citée, McLuhan décrit les médias comme extension du corps humaine.⁶¹

Avec les hypothèses proclamées par McLuhan (et aussi avec les images de la planète bleue, l'accélération des innovations technologiques, la télé etc.) un phénomène que les auteurs, faisant référence à Paul Virilio, appellent « das Verschwinden des Raumes »⁶² est annoncé. Le géographe David Harvey trouve une autre expression pour la même idée, celle de la « time-space-compression. »⁶³ Elle désigne la densification de notre perception de l'espace et du temps, provoqué par les médias et étant observable depuis le 19^{ième} siècle avec l'exploitation de l'électricité et de la voie ferrée.

Il n'y a plus de distance insurmontable entre la terre et la lune de sorte que, d'une certaine façon, l'espace semble disparaître. La relation espace-temps est bouleversée. Pour Döring et Thielmann, le *spatial turn* est marqué par une critique concernant cette hypothèse de l'espace étant en train de se densifier ou voire de disparaître. Leur argument contre est que l'espace ne disparaît pas mais « durch gesteigerte Kommunikationsgeschwindigkeiten werden Räume nicht ausgelöscht, sondern zu anderen. »⁶⁴ Le *spatial turn* peut alors être considéré comme plaidoyer pour une approche différente qui n'accepte plus l'espace en tant que simple « lieu plus ou moins bien délimité où peut se situer quelque chose. »⁶⁵ Le tournant proclame le fait que l'espace est quelque chose de construit.⁶⁶ Un autre facteur important pour le développement du tournant sont, selon Beate Weghofer, les changements politiques des années 1990 qui exigent un « kritisches Raumverständnis »⁶⁷, prenant en considération les développements au niveau global. La géographie humaine offre, avec

⁶⁰ Döring ; Thielmann (2008), p.30.

⁶¹ Cf. Döring ; Thielmann (2008), p. 28-32.

⁶² Virilio, Paul: „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, dans: Decker, Edith ; Weibel, Peter (Éd.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln 1990, p. 348; cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 14.

⁶³ Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford/Cambridge 1989, p. 240-307 ; cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 14.

⁶⁴ Döring;Thielmann (2008), p.15.

⁶⁵ *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome II (D-L). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.642. [s.v. Espace]

⁶⁶ Cf. Weghofer, Beate : *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld : Transcript 2010, p.11.

⁶⁷ Weghofer (2010), p.10.

Edward Soja, cette approche critique qui considère l'espace comme construit et modifiable.⁶⁸

Depuis les années 1990, de plus en plus de disciplines ont attribué une importance grandissante à la catégorie 'espace'. Weghofer décrit le caractère du tournant de la manière suivante : le *spatial turn* reconnaît l'homme et l'espace en tant que deux facteurs qui se réfèrent l'un à l'autre. Il est marqué par une perspective postcoloniale, l'espace est conçu comme pont crucial dans la question de la répartition du pouvoir. Vu cela, il s'intéresse surtout à des pratiques étant constitutives pour la construction de l'espace, dont par exemple la politique de l'espace de même que les relations spatiales à l'échelle globale. Bref, c'est une perspective liée à des rapports de force.⁶⁹

Sur le topographical turn

Le *spatial turn* se voit suivi par le *topographical turn* et le *topological turn*. Tout d'abord, le terme topographie vient du domaine scientifique de la géographie, plus précisément de la cartographie, qui l'utilise pour désigner la « représentation graphique d'un terrain. »⁷⁰ Le paysage en trois dimensions est selon le langage de la cartographie traduit vers un produit lisible en deux dimensions. On pourrait aussi parler de la graphie d'un lieu, tenant en compte les origines grecques du mot – topos qui signifie « lieu », et graphein « écrire ». ⁷¹

Inspiré de cette idée, avec le *topographical turn*, on lit l'espace comme un texte. La question examinée est la 'graphie' de l'espace. La notion du *topographical turn* est introduit au discours scientifique par Sigrid Weigel, son article en étant la référence de base. Pour elle, l'espace ou plus précisément la perception et la compréhension de celui-ci découle de certaines pratiques sociales et techniques.⁷²

Sur le topological turn

⁶⁸ Cf. Weghofer (2010), p.10.

⁶⁹ Cf. Weghofer (2010), p.11.

⁷⁰ *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.1444. [s.v. Topographie]

⁷¹ Cf. *Dictionnaire culturel en langue française* (2005), p. 1444.

⁷² Cf. Weghofer (2010), p.11; Weigel, Sigrid: „Zum >topographical turn.< Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, dans: KulturPoetik 2/2 (2002), 159 f.

Il est le plus jeune parmi les tournants dans les sciences culturelles. L'approche de la topologie sur l'espace est surtout discutée dans la philosophie, le concept étant originaire de la mathématique. Il se consacre à la relation des corps dans l'espace.⁷³ Des informations sur le lieu même et l'espace réel ont une importance mineure. Un exemple pour mieux comprendre cette idée serait celui du plan de métro : Il ne comporte plus d'information topographique, l'illustration n'est plus une représentation, mais donne des informations sur les « topologischen Lagebeziehungen. »⁷⁴

Que peut apporter cette discussion à l'analyse de film ?

Selon Beate Weghofer, c'est surtout le *topographical turn* qui est utile pour les analyses au niveau des sciences de la culture. D'après l'auteure, c'est jusqu'à présent surtout dans le domaine de la science littéraire qu'on s'y réfère. Elle remarque que c'est nécessaire, pour les « kulturwissenschaftliche Fragestellung und deren weiten Textbegriff »⁷⁵ d'impliquer des phénomènes concrets socioculturels et historiques. L'espace est donc quelque chose qui est construit, produit. Aussi le film peut être considéré comme espace construit. Weghofer : « Im Film artikuliert sich Räumlichkeit über narrative und visuelle Prozesse, mit denen Räume repräsentiert und konstruiert werden. »⁷⁶

Robert Stockhammer, éditeur du livre *TopoGraphien der Moderne* fait dans son préface également référence au fait que l'espace est construit :

Das große G in 'TopoGraphie', dem ersten Titelwort des vorliegenden Bandes, betont dieses Gemacht-Sein von Räumen, indem es markiert, daß diese vor allem auch Produkte graphischer Operationen im weitesten Sinne sind.⁷⁷

Les opérations graphiques au sens le plus large incluent la cinématographie, qui est bien une forme de graphie. Tout comme un bâtiment, un film est un espace construit. Guiliana Bruno parle du lien que le cinéma entretient avec l'architecture. Les deux sont lus en les

⁷³ Cf. Weghofer (2010), p. 12.

⁷⁴ Günzel, Stephan: „Spatial turn – topographical turn – topological turn“, dans: Döring, Jörg ; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008, p. 226.

⁷⁵ Weghofer (2010), p.12.

⁷⁶ Weghofer (2010), p.25.

⁷⁷ Stockhammer, Robert: „Einleitung“, dans: Stockhammer, Robert (Éd.) : *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Fink 2005, p.15.

traversant. Elle décrit le film comme « Passage durch Räume von Licht. »⁷⁸ Le cinéma et la ville, écrit Bruno, « beide schicken uns auf eine Reise durch den Raum. »⁷⁹

Comment l'espace est construit avec la technique du cinéma, et en quoi la graphie consiste en parlant de l'espace filmique, sera discuté dans le chapitre suivant.

3.3. Autour du film et ses espaces

3.3.1. L'espace du film en théorie

La discussion autour du *spatial turn* a renforcé la discussion sur l'espace, néanmoins l'espace filmique comme sujet d'études est moins traité que le temps filmique. Dans la littérature sur le sujet, l'espace filmique est souvent traité de sujet sous-représenté dans les théories et analyses. On retrouve cette pensée chez Beate Weghofer, qui remarque que l'espace dans le film est un domaine négligé, malgré que l'espace et le film soient étroitement liés l'un à l'autre. En plus, elle fait mention de la difficulté de trouver une définition précise de ce qu'est l'espace filmique. « Die Räume des Films und die Räume im Film sind vielfältig, »⁸⁰ constate-t-elle.

L'approche d'André Gardies à l'égard du sujet est similaire, il fait comprendre que l'espace comme sujet d'étude est beaucoup moins traité que le phénomène du temps. Pourtant, il observe une « présence quasi constante d'un tel questionnement »⁸¹, et il précise encore la raison : « La raison en est évidente : pas d'image mouvante sans ordre spatial. »⁸² Gardies évoque que c'est probablement à cause de cette évidence que les œuvres sur l'espace ne sont pas aussi nombreuses que celles sur le temps. D'après ses explications, l'évidence de l'espace mène à un sentiment de certitude, à cause duquel n'importe quelle forme d'interrogation sur le sujet de l'espace « peut sembler déplacée. »⁸³

⁷⁸ Bruno, Giuliana: „Spatial Turns in vier Einstellungen“, dans: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008, p.73.

⁷⁹ Bruno (2008), p.74.

⁸⁰ Weghofer (2010), p.25.

⁸¹ Gardies (2002), p. 26.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

Dans son article „A travers le film et ses espaces“ Anne Goliot-Lété considère les questions d'espace étant « (...) primordiales au cinéma car la spatialité est inscrite dans le signifiant, une spatialité spécifique qui est celle de l'image mouvante. »⁸⁴

Une opinion tout à fait contraire se retrouve dans les explications de Rayd Khouloki, dans *Der filmische Raum* il parle d'une difficulté toute autre – celle de la surreprésentation de l'espace. Il considère l'illusion de l'espace (Raumillusion) étant le trait fondamental d'un film, qui pour cela est évoqué dans presque tous les textes théoriques cinématographiques.⁸⁵

Goliot-Lété, dans la suite de son article, précise l'essentiel de ces deux opinions contradictoires : Lorsqu'il s'agit de phénomènes concrets, que l'on peut dénommer des objets avec des notions telles que perspective, espace sonore, cadrage et autres, il y a beaucoup de textes là-dessus. « Cependant, la réflexion sur l'espace reste éparpillée, fragmentée. »⁸⁶

Parmi les premiers à se consacrer à la question soulevée comptent les réalisateurs Sergej Eisenstein et Eric Rohmer⁸⁷, dont je discuterai les théories brièvement dans le passage suivant. Dans sa thèse titrée *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, publiée en 1977, Rohmer distingue trois types d'espace filmique: *L'espace pictural*, *l'espace architectural* et *l'espace filmique*.⁸⁸ Le premier, *l'espace pictural*, correspond à l'image cinématographique et désigne « la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle partie du monde extérieur »⁸⁹, étant, pour cela, lié à la photographie. L'expression *espace architectural* fait allusion au décor, l'architecture de la scène au sens propre. En parlant de *l'espace filmique* tel que Rohmer le décrit, on parle de cet espace qui, au fil des images projetées sur l'écran, se développe chez le spectateur, dans l'imagination de celui-ci ou

⁸⁴ Goliot-Lété, Anne: „A travers le film et ses espaces“, dans: Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Éd.): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt (Main): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002, p. 13.

⁸⁵ Cf. Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz+Fischer, 2009 (= deep focus 5), p. 15.

⁸⁶ Goliot-Lété (2002), p. 14.

⁸⁷ Cf. Gardies (2002), p. 26.

⁸⁸ Cf. Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma 2000, p. 6-7.

⁸⁹ Rohmer (2000), p. 6-7.

bien pour le dire avec les mots de Rohmer même, c'est un « espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit. »⁹⁰

Pour analyser plus précisément ces trois types d'espace dans le *Faust* de Murnau, Rohmer développe des catégories d'analyse pour chacun des trois. Pour *l'espace pictural* cela serait l'éclairage, le dessin et les formes (il faut remarquer ici que dans ses analyses Rohmer fait souvent allusion à des peintres, il observe des parallèles entre la peinture et l'espace pictural dans *Faust*).⁹¹ Afin d'analyser ce qu'il appelle *l'espace architectural*, il se consacre aux décors, aux objets dans le film et aux costumes.⁹² Le très intéressant troisième type de *l'espace filmique* peut être analysé, comme le fait Rohmer, en regardant de près le découpage et le montage ainsi que le « jeu » des acteurs dans le film.⁹³

La définition de *l'espace filmique* est liée à la réalité du spectateur, puisque c'est lui qui voit les images passer devant ses yeux. La production d'un film n'est pas une fin en soi, elle nécessite toujours un public après l'acte technique et créatif de la production. On a vu auparavant qu'il y a des similarités entre l'acte de traverser un bâtiment et de regarder un film, ainsi décrit par Bruno. Néanmoins il faut se rendre compte du fait que le spectateur de cinéma ne bouge pas, d'habitude il reste assis pendant le temps du spectacle et est passif, il consomme. La manière de percevoir et d'éprouver la spatialité de l'architecture respectivement d'un film diffère. Pour Anne Goliot-Lété, une différence majeure est le fait que le visiteur d'un bâtiment peut choisir sa perspective librement, tandis que le spectateur d'un film ne voit que des fragments choisis et des lieux mis en scène. Ce n'est qu'avec les perceptions sensorielles que se développe le sens des relations spatiales.⁹⁴ A cause de cela, le cinéma « reste quant à lui un intermédiaire entre la photo et l'architecture »⁹⁵ pour l'auteure. En plus, elle caractérise le film comme largement anthropocentrique, ce ne sont donc pas seulement les lieux représentés qui comptent, mais les personnages et le destin des personnages.⁹⁶ L'espace du spectateur que je viens d'évoquer se constitue de deux qualités spatiales : Le lieu du cinéma, la salle dans laquelle la personne se trouve de même que

⁹⁰ Rohmer (2000), p.7.

⁹¹ Cf. Rohmer (2000), p. 9-32.

⁹² Cf. Rohmer (2000), p.45-73.

⁹³ Cf. Rohmer (2000), 75-100.

⁹⁴ Cf. Goliot-Lété (2002), p.21-22.

⁹⁵ Goliot-Lété (2002), p.21.

⁹⁶ Cf. Goliot-Lété (2002), p.22.

la spatialité représentée par les images filmiques. La salle de cinéma est éprouvée en tant qu'espace tri-dimensionnel par le spectateur, celui des images filmiques, limité par l'écran, n'est que bi-dimensionnel.⁹⁷ Entrer en contact avec l'espace de l'image, s'en laisser emporter, est un phénomène bien agréable et évidemment souhaité par les spectateurs. Jacques Aumont le décrit de manière suivante :

(...) regarder une image, c'est entrer en contact, depuis l'intérieur d'un espace réel qui est celui de notre univers quotidien, avec un espace d'une nature fondamentalement différente, celui de la surface de l'image.⁹⁸

Afin de désigner cette spatialité doublée, Gaudreault et Jost introduisent l'idée d'une téléportation spatiale rendue possible par le dispositif cinématographique : « (...) puisqu'il permet de rendre *présent* dans un espace occupé par une assemblée de spectateurs un espace autrement *absent*. »⁹⁹

Du coup, ce n'est pas l'espace d'un film qui serait présent lors du visionnement, mais ses lieux. En tant que spectatrice, je construis l'espace dans ma tête, mes associations et mon imagination subjectives m'aideront. Tout spectateur regardant un film, vu qu'il suit la narration, élabore « (...) une sorte de topographie mentale (...) »¹⁰⁰, l'explique André Gardies. Une œuvre plus contemporaine que celle de Rohmer est le livre publié par Dürr et Steinlein sur l'espace dans le film. Il a été publié suite à un colloque rassemblant des jeunes chercheurs et chercheuses qui s'occupent de l'espace filmique. André Gardies, théoricien français contemporain dont l'œuvre figure une des références de bases quant à la question spatiale des films, y a contribué. La réponse à la question ce qu'est l'espace, selon Gardies, n'est pas évidente. Je viens de parler de lieux et d'espaces filmiques. Où est la différence ? Gardies propose une analyse féconde : Il constate une parallèle entre le structuralisme défini par Saussure et la spatialité du film. Plus précisément, il reprend le concept de langue-parole introduit par le linguiste afin de rendre plus claire la relation entre le lieu et l'espace d'un film. Le rapport entre langue et parole ressemble à celui entre l'espace et le lieu : « J'ai alors admis », écrit-il, « quasiment comme un axiome, que les lieux étaient la parole

⁹⁷ Cf. Khouloki (2005), p.11.

⁹⁸ Aumont, Jacques : *L'image*. Paris : Nathan 1990, p.101.

⁹⁹ Gaudreault, André ; Jost, François : *Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan 1990, p.84.

¹⁰⁰ Gardies (2002), p.28.

de l'espace. »¹⁰¹ Analogue à la parole, les lieux lisibles et visibles sur l'écran, faisant partie de l'énoncé filmique, sont liés à un système plus grand, celui de l'espace – tout comme la parole naît de la langue.¹⁰²

A part cette comparaison, André Gardies fait la différence entre deux types d'espaces dans le film - à savoir l'espace diégétique d'un côté, et l'espace narratif de l'autre côté. Pour Gardies, l'espace est non seulement un élément de la diégèse et le cadre pour l'action, mais il contribue aussi à l'acte de la narration.

3.3.2. Quelques caractéristiques choisies de l'image filmique

Afin de parler de la construction de la spatialité d'un film, il est nécessaire d'anticiper sur quelques particularités du dispositif filmique : La simultanéité et l'image. La simultanéité puisqu'elle peut être considérée comme point crucial dans le récit cinématographique, et l'image comme c'est par elle que l'histoire évolue.

L'image filmique

Après avoir consulté la littérature sur ce sujet, je me permets d'élaborer l'hypothèse qu'il a deux types d'image : Premièrement, il existe l'image étant un objet, ayant une présence réelle sous forme d'une photo ou bien, dans le contexte filmique, sur la pellicule, visible lors de la projection. Comme objet, elle peut avoir une certaine taille et elle est cadrée. Dans les termes de Jacques Aumont, qui parle de l'image en tant qu'objet, elle n'est pas illimitée, suite au cadrage.¹⁰³ Non seulement qu'elle est taillée, l'image en tant qu'objet comporte également certaines qualités physiques, le dit *espace plastique* de l'image, qu'est décrit par Goliot-Lété pour l'image en mouvement de manière suivante :

Il s'agit d'un espace audiovisuel fait de points, de lignes, de formes en mouvement, de contrastes, de couleurs, de nuances, de dégradés de lumière, de grain de pellicule, de rythmes, de sons aigus ou graves, continus ou discontinus, ayant une masse, une texture, une dynamique.¹⁰⁴

Dans un film, le dénominateur commun de toute construction spatiale est l'image en mouvement. Il se peut que c'est bien par le mouvement des images qu'est provoqué un deu-

¹⁰¹ Gardies (2002), p.27.

¹⁰² Cf. Gardies (2002), p. 25-27.

¹⁰³ Cf. Aumont (1990), p.108.

¹⁰⁴ Goliot-Lété (2002), p.15.

xième type d'image, qui est ni limitée, ni une unité, comme le décrit Anne Goliot-Lété. Pour elle, l'image filmique n'est pas une unité qui serait clairement circonscrite et elle n'a pas non plus des limites fixes. Son approche porte des traits poétiques: «Plutôt que comme une unité, on pourrait l'envisager comme une entité aux contours mouvants, comparable à un fleuve, un courant d'air, une vague.»¹⁰⁵ D'après elle, cette entité se construit dans l'espace de la réception, et pour cela, elle ne peut pas être considérée comme 'une donnée du film'.¹⁰⁶ L'image, pour résumer, peut donc être un objet ayant une limite, un cadre mais aussi, pour y prendre l'expression de Goliot-Lété, une entité. Toutes les deux sont liées à la spatialité du lieu réel filmé respectivement sa représentation dans la salle de cinéma, la dernière provoquant des associations chez le spectateur, qui sort du visionnement ayant construit *son* image de l'espace filmique.

La simultanéité

Un aspect caractérisant le dispositif cinématographique est la simultanéité. François Jost et André Gaudreault notent que, dans un film, tout peut se passer à la fois alors qu'à l'écrit, on n'avance qu'au fur et à mesure : il faut d'abord décrire l'environnement, les lieux d'action, puis les personnages et leurs actions. L'image filmique véhicule toutes ses informations en même temps. On voit simultanément, par exemple, la pièce dans laquelle le personnage se trouve, sa physionomie et ses vêtements ainsi que ce qu'il est en train de faire.¹⁰⁷ Gaudreault et Jost constatent une présence quasiment constante de l'espace dans une image filmique. La narration, pour cela, est liée à la spatialité de l'image. Néanmoins il y a des exceptions. Dans cette simultanéité du lieu, du personnage et de l'action il se peut que l'un d'entre eux est moins représenté – il y a des techniques et essais qui ont comme but d'enlever l'action à son cadre spatial. L'action, par exemple, peut être située dans une obscurité, de sorte que le décor n'est plus visible, et le spectateur est laissé dans l'incertitude en ce qui concerne le lieu. En outre, la bande image peut être noire, elle peut

¹⁰⁵ Goliot-Lété (2002), p.13-14.

¹⁰⁶ Cf. Goliot-Lété (2002), p.13-14.

¹⁰⁷ Cela dépend naturellement du type de plan. L'information qu'on reçoit regardant un très gros plan diffère de celle d'un plan moyen, par exemple.

être supprimée pour des moments. Enfin, des plans rapprochés se suivant peuvent être utilisés.¹⁰⁸

Avec se petit moment de digression, on entre déjà dans le domaine de la construction de l'espace même, ce qui sera examiné de près dans la partie suivante.

3.3.3. La construction de l'espace par la technique filmique

Si un film et l'architecture sont des 'voyages à travers espace' les deux, c'est l'architecture d'un film qui m'intéresse en me consacrant à l'espace filmique. Comment la technique cinématographique construit-elle l'espace ? Pour les lignes suivantes je quitterai l'approche plutôt philosophique sur la spatialité du film, et je me concentrerai à des paramètres techniques.

Le cadrage

Le cadre est la limitation de l'image, sa frontière. Cadrer, c'est choisir un fragment du monde réel visible pour le transformer en représentation filmique. Le processus du cadrage est défini par Jacques Aumont comme « (...) processus mental et matériel (...) par lequel on aboutit à une image contenant un certain champ vu sous un certain angle, avec certaines limites précises. »¹⁰⁹ Ce qui est constitutif, c'est la relation entre un œil fictif – donc celui de la caméra dans le cas du film – et le monde autour, c'est-à-dire l'ensemble d'objets et personnages organisés en scène filmique. Les mouvements de la caméra attribuent une mobilité possible au cadre.¹¹⁰ C'est, à part le mouvement des acteurs, la mobilité de la caméra qui contribue à la spatialité de l'image filmique. Grace à elle, un changement de perspective est possible, et en combinaison avec la succession des images, un effet similaire à la réalité s'établit chez le spectateur. Ce n'est qu'une illusion, écrit Rayd Khouloki, mais elle est analogue à la perception quotidienne, de sorte qu'une forte impression de spatialité est construite.¹¹¹ Il existe de différents types de mouvement de la caméra. En général, au début de l'histoire cinématographique la caméra restait souvent statique et ne bougeait pas beaucoup – l'appareil était lourd et chaque mouvement exigeait des efforts.

¹⁰⁸ Cf. Gaudreault, Jost (1990), p.80-83.

¹⁰⁹ Aumont (1990), p.115-116.

¹¹⁰ Cf. Aumont (1990), p.115-116.

¹¹¹ Cf. Khouloki (2009), p.11.

Avec le développement technique les caméras sont devenues de plus en plus légères et pour cela plus faciles à bouger. De nos jours, c'est même possible de générer le mouvement sans l'appareil originaire, mais numériquement.¹¹²

Pour les mouvements de la caméra, Khouloki en distingue deux : La rotation¹¹³ de la caméra, où celle-ci ne change pas de place mais peut pivoter de haut en bas ainsi que de gauche à droite. Le deuxième mouvement est le travelling –la caméra bouge grâce à une grue, une voiture et par d'autres moyens. Un moyen moins cher que le travelling est le zoom, qui accomplit la même fonction.¹¹⁴

Le cadrage est lié aux mouvements de la caméra, mais aussi à la distance qui la sépare de l'objet filmé. Dépendant de l'échelle, elle peut être proche de l'objet dans un *très gros plan*, ou bien très éloigné dans un *plan général*, pour ici mentionner les deux pôles d'extrême.¹¹⁵ À part la distance, on peut analyser la position du cadre par rapport à l'objet représenté. Le cadrage peut s'effectuer en *plongée* (on prend les images d'en haut) ou bien en *contre-plongée* (c'est l'inverse, les images sont prises d'en bas). Le vocabulaire du cadrage comporte aussi les termes de prise de vue *latérale* et *frontale*, pour en mentionner les plus fréquents.¹¹⁶

Jacques Aumont introduit d'autres notions importantes avec lesquelles on entre dans le domaine de la *composition* de l'image, à savoir il parle du *centrement*, du *recadrage*, du *surcadrage*, et du *décadrage*. Le *centrement* désigne la pratique classique où l'image est centrée vers un ou deux centres visuels – des personnages ou des objets. Si le personnage ou bien l'objet filmé bouge, et si l'on ne veut pas le perdre de vue la caméra suit leur mouvement, ce qu'on appelle *recadrage*. La présence d'un cadre dans le cadre même est nommée *surcadrage*. Il s'agit d'une technique répandue. La représentation d'un miroir ou bien d'une fenêtre dans l'image filmique en sont des exemples. Le *centrement* traditionnel n'est pas resté sans refus, et il y a des écoles et styles cinématographiques qui ont été fondés sur

¹¹² Cf. Khouloki (2009), p.60.

¹¹³ Cette rotation est souvent désignée comme panoramique en Français. Cf. par exemple : *Dictionnaire du cinéma*. Jean-Loup Passek (Éd.). Tome II (L-Z). Paris : Larousse 1995, p. 1638. [s.v. Panoramique (1)] : « Mouvement de caméra où cette dernière tourne autour d'un axe. »

¹¹⁴ Cf. Khouloki (2009), p.60-61.

¹¹⁵ Cf. Par exemple: Goliot-Lété, Anne; Vanoye, Francis: *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin 2010, p. 29.

¹¹⁶ Cf. Aumont (1990), p.116 ; Goliot-Lété; Vanoye (2010), p.29.

ce refus. Le décentrement de l'image, ou bien aussi le *décadration*, vise à vider le centre de l'image, « Décadrer, c'est toujours cadrer autrement »¹¹⁷, écrit Aumont. Cela provoque une forte tension visuelle, car aucun objet significatif mais des éléments moins importants occupent la place centrale. La tension relève de la tendance provoquée chez le spectateur d'avoir envie de réoccuper le centre vidé.¹¹⁸

Le champ et le hors-champ

Le mot champ « (...) désigne, au cinéma, ce morceau d'espace imaginaire à trois dimensions qui est perçu dans une image filmique. »¹¹⁹ Goliot-Lété décrit le champ comme « (...) un espace imaginaire, tridimensionnel, investi de significations, un espace qui joue contre la planéité de l'écran. »¹²⁰ Le champ est directement lié au cadrage, duquel il est le produit : le champ égale l'image visible, le fragment du monde réel représenté, choisi dans le processus du cadrage. L'image filmique, comme j'ai évoqué plus haut, provoque une forte impression de réalité, selon Aumont c'est suite à cet effet que le spectateur croit « (...) à la réalité du champ comme espace profond. »¹²¹ Tout comme en réalité, le morceau d'espace présent dans le champ, ne s'arrête pas avec les limites du cadre – dans l'imagination du spectateur, il s'étend encore plus loin. Cet espace invisible mais imaginé est appelé le hors-champ. Le hors-champ filmique, suite aux mouvements de la caméra et du changement de cadre, peut à tout instant être 'dévoilé'.¹²² « En effet, le destin inéluctable du *hors champ*, dès lors qu'il se montre au spectateur, est de devenir *champ* ... »¹²³, décrivent Gaudreault et Jost la réciprocité entre les deux. Jacques Aumont se réfère dans ce contexte à Noël Burch, qui distingue le hors-champ *concret* du hors-champ *imaginaire*. Le premier comporte des éléments et des objets que l'on a déjà vu sur des plans précédents, mais qui sont invisibles dans ce moment. Pour le spectateur, c'est facile d'imaginer le hors-champ concret. L'autre type reste, comme l'indique le nom, *imaginaire*, étranger aux yeux de celui qui regarde, puisqu'il ne l'a pas (encore) vu.¹²⁴ C'est également Noël Burch qui parle de six formes de hors champ. Ce sont les quatre bords du cadre, ensuite le hors

¹¹⁷ Aumont (1990), p.120.

¹¹⁸ Cf. Aumont (1990), p.115-121.

¹¹⁹ Aumont (1990), p.170.

¹²⁰ Goliot-Lété (2002), p.16.

¹²¹ Aumont (1990), p.170.

¹²² Cf. Aumont (1990), p.175.

¹²³ Cf. Gaudreault ; Jost (1990), p.87.

¹²⁴ Cf. Aumont (1990), p.175, faisant référence à Noël Burch.

champ ‘derrière la caméra’ (lorsque le personnage voit quelque chose où quelqu’un y situé) et celui derrière le décor – par exemple derrière une porte ou même derrière un autre personnage.¹²⁵ Les auteurs Gaudreault et Jost rajoutent un autre hors-champ, celui du son, sous représentation de la *voix-off* notamment.¹²⁶ Le son, selon Goliot-Lété, contribue au volume de l’image audiovisuelle – sans lui, elle serait plane.¹²⁷

Le champ représente non seulement un espace plus ou moins profond mais contient également ce que l’on appelle la profondeur de champ, autrement dit, il s’y agit de la netteté de l’image. Celle-là peut varier. Dans la théorie du cinéma la profondeur de champ est souvent liée au réalisme.¹²⁸ Il ne faut pas confondre la profondeur du champ avec la profondeur de l’espace – une image peut représenter un espace profond témoignant d’une petite profondeur de champ.¹²⁹

Plusieurs effets et techniques sont utilisés afin de modeler la profondeur. La gestion de lumière, par exemple, aussi la couleur, la composition des objets et des personnages, de même que le mouvement de la caméra, ce que j’ai déjà discuté dans le contexte du cadre, en sont responsables.¹³⁰

Le Montage

Le film est organisé dans le temps, et cette organisation temporelle s’effectue avec les moyens du montage.¹³¹ Pour Vincent Amiel, le montage est une technique nécessaire pour obtenir un film, mais il la considère comme « (...) un principe de création, une manière de penser, une façon de **concevoir** les films en associant des images. »¹³² En créant des images se succédant au niveau temporel, le montage a pour but de générer un espace homogène, dans lequel se situe l’histoire.¹³³ Les lieux et espaces montrés peuvent être hété-

¹²⁵ Cf. Gaudreault; Jost (1990), p.85, faisant référence à Burch, Noël : *Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard 1969, p.30.

¹²⁶ Cf. Gaudreault; Jost (1990), p.86.

¹²⁷ Cf. Goliot-Lété (2002), p.41.

¹²⁸ Cf. Aumont (1990), p.172.

¹²⁹ Cf. par exemple : Journot, Marie-Thérèse : „Profondeur de champ“, dans: Marie, Michel (Éd.) : *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin 2008, p.98.

¹³⁰ Cf. Khouloki (2009), p. 39ff.

¹³¹ Cf. Khouloki (2009), p.86.

¹³² Amiel, Vincent : *Esthétique du montage*. Paris : Nathan 2003, p.VII.

¹³³ Cf. Khouloki (2009), p.87.

rogènes.¹³⁴ Ce qui permet au spectateur de s'orienter, c'est ce que Khouloki appelle, faisant référence à Bordwell, une « cognitive map. »¹³⁵ C'est l'espace qui se développe au fil des images, dans l'imagination du spectateur, ce que déjà Rohmer analysait en lui donnant le nom d'espace filmique. Guidé par son propre plan cognitif, le spectateur met en relation les séquences montrées.

Vincent Amiel établit une comparaison entre la composition des plans et séquences et leur succession à la syntaxe d'une phrase.¹³⁶ Les 'mots' de ce langage cinématographique sont liés par le raccord. « "Raccorder" » écrit Amiel, « c'est faire en sorte, comme le terme l'indique, que le cut ne soit pas ressenti comme une rupture définitive et radicale, mais comme l'occasion d'une couture, qui permet d'assembler des morceaux différents avec la plus grande discrétion. »¹³⁷ Le raccord, par la suite, est décrit comme moyen afin de garantir la continuité de l'histoire.

La technique du montage a évolué avec le temps, et est allée main dans la main avec les habitudes de regarder. Des conventions du regard ont été établies, brisées et sont – toute comme la technique filmique – devenues de plus en plus élaborées.¹³⁸ La lecture de ce qu'Amiel appelle *écriture filmique*¹³⁹ est une pratique liée aussi au contexte culturel du spectateur.¹⁴⁰

Comprendre l'histoire qui est construite et racontée à travers les images et espaces filmiques est aussi question de savoir lire cette écriture propre au film. Les types de raccord, la gestion des séquences, l'échelle du plan et le décor de la mise en scène nous disent quelque chose. On vient de voir que l'action dans un film est liée à un cadre spatial et qu'un plan cognitif est développé. Concernant la construction spatiale d'un film il semble nécessaire de parler des relations spatiales, qui, associées au montage, sont possibles. Comme Amiel, Khouloki et autres, Gaudreault et Jost sont d'opinion que le spectateur doit savoir quelle relation spatiale s'établit « (...) entre deux espaces (...) montrés par deux

¹³⁴ Cf. Amiel (2003), p. 1.

¹³⁵ Khouloki (2009), p. 87.

¹³⁶ Cf. Amiel (2003), p. 6.

¹³⁷ Amiel (2003), p. 18.

¹³⁸ Cf. Amiel (2003), p. 18.

¹³⁹ Amiel (2003), p. 6.

¹⁴⁰ Cf. Amiel (2003), p. 1.

plans se suivant immédiatement. »¹⁴¹ Dans leurs explications suivantes, les auteurs en dépeignent quatre possibilités, dont les suivantes sont considérées importantes pour ce travail: Ils parlent d'*identité spatiale* lorsqu'une séquence comporte un seul espace représenté. Les plans montrent le même lieu, souvent vu de différentes perspectives. Une forme répandue de ce type est un premier plan montrant l'ensemble suivi par un deuxième montrant un détail – ou vice versa. L'*altérité spatiale* est, si on veut, le contraire de l'*identité spatiale* et désigne donc la succession de deux lieux différents. L'altérité peut encore être subdivisée- elle peut être en *contiguïté*, cela veut dire que le deuxième espace montre le hors-champ immédiat du précédent, souvent utilisé sous forme de champ-contrechamp pour mettre en scène un dialogue. L'altérité est *disjointe*, si les deux espaces ne sont pas liés.¹⁴²

¹⁴¹ Gaudreault ; Jost (1990), p. 90.

¹⁴² Cf. Gaudreault ; Jost (1990), p. 90-99.

4. La science-fiction

4.1. Le développement de la science-fiction filmique

Inspirée par les renouvellements techniques de l'époque, la science-fiction se développait en tant que genre littéraire durant le 19^{ième} siècle.¹⁴³ Ses origines peuvent être retracées jusqu'à l'Antiquité. Une des sources auxquelles Michel Chion fait allusion dans ses explications est *l'Odyssée* d'Homère, cet ancien récit de voyage fantastique. Dans ce contexte, également des textes de Cyrano de Bergerac, tels que *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil* sont mentionnés comme inspiration de même que *Utopia* de Thomas Morus, dont il sera encore question plus tard. Les deux références littéraires de base sont sans doute Jules Verne et Herbert Georges Wells, les « (...) deux grandes figures fondatrices du genre. »¹⁴⁴ Georges Méliès s'est inspiré de l'œuvre des deux auteurs du 19^{ième} siècle pour son film *Le Voyage dans la Lune*, réalisé en 1902 et qui est considéré comme premier film de science-fiction.¹⁴⁵ Presque des débuts de la cinématographie, la SF accompagne la production filmique.

C'est au début du 20^{ième} siècle, que le cinéma découvre la science-fiction. Source d'inspiration importante pour la production filmique du genre de l'anticipation sont les films de l'expressionnisme allemand, tels que le *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1919) ainsi que les films de Fritz Lang comme *la Femme sur la lune* (1929) et *Metropolis* (1927), ce dernier est surtout connu pour son décor. Dans ces films, le thème du voyage dans l'espace et celui d'une société déshumanisée apparaissent. En France, la production dans ce genre est moins établie, mais il y a des premières tentatives comme par exemple *Paris qui dort* de René Clair (1924). La situation est pareille en Angleterre, néanmoins un exemple doit être mentionné, à savoir le roman *la Vie future* de W.C. Menzies (1936), que Orson Welles a adapté pour l'écran et la contribution majeure duquel est la légitimation culturelle du genre de la science-fiction filmique ainsi que les effets spéciaux, auxquels il ouvre la voie. En Amérique il y a à l'époque deux courants se développant. D'un côté il y a des films influencés par l'expressionnisme allemand, dont des sources littéraires sont souvent la base, montrant des savants fous comme *Frankenstein* de John

¹⁴³ Cf. Koebner, Thomas : „Vorbemerkung“, dans: Koebner, Thomas (Éd.): *Filmgenres Science Fiction*. Stuttgart: Reclam 2003, p. 9.

¹⁴⁴ Chion, Michel: *Les films de science-fiction*. Paris: Cahiers du cinéma 2008, p. 28.

¹⁴⁵ Cf. Chion (2008), p. 19-28.

Whale (1931) ou bien *Docteur Jekyll et Mister Hide* de Rouben Mamoulian (1933). L'autre bout est formé par des serials étant des adaptations des bandes dessinées comme par exemple *Flash Gordon* de Frederick Stephani (1936).

La Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide ont influé sur le choix des thèmes : les années 1950 sont une période d'une féconde production de films SF. La bombe atomique impacte sur la production japonaise, des films comme *Godzilla* de Ishirô Honda (1954) en dérivent. Le sujet de la mutation humaine suite au rayonnement nucléaire est thématisé en Amérique, *l'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold (1957) est mentionné ici pour fournir l'exemple.¹⁴⁶

Pour Michel Chion, les années 1960 constituent une période de changement : il l'appelle la scission¹⁴⁷ du genre. Durant les années 1950, le genre est plutôt uni, les films sont porteurs de messages sincères. Dans le siècle suivant, le genre se scinde : Il comporte les films de science fiction « adulte », tels les films d'auteurs français. Ils s'occupent des risques de la guerre et de la force nucléaire. La science-fiction de ce type est « pauvre en imagerie, sans fourmis géantes, mais visant à présenter des situations plausibles et humainement fortes. »¹⁴⁸ L'autre côté est formé par des films populaires, avec des monstres et de jolies filles, mais dont sont également issu des grandes œuvres, malgré que l'on puisse parfois parler des films de second degré.¹⁴⁹

Jean-Pierre Berthomé constate que, surtout les films sortant à la fin de cette décennie, contribuent à une revitalisation du genre – et là il cite de grandes œuvres du genre, notamment *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968), mais aussi *la Planète des singes* de F.J. Schaffner (1967) et *le Voyage fantastique* de Richard Fleischer (1966). *2001* de Stanley Kubrick passe pour le chef-d'œuvre du genre, comme pour beaucoup d'autres théoriciens, également pour Michel Chion: « 2001 domine toute la science-fiction : un film géant, conçu parallèlement à un projet tout aussi géant, celui de faire marcher des hommes sur la Lune. »¹⁵⁰ Il faut mentionner que ce film, dans une certaine manière, anticipe sur les

¹⁴⁶ Cf. Berthomé, Jean-Pierre : „Science-fiction“, dans : Jean-Loup Passek (Éd.) *Dictionnaire du cinéma*. Tome II (L-Z). Paris : Larousse 1995, p. 1932-1934.

¹⁴⁷ Cf. Chion (2008), p. 177.

¹⁴⁸ Chion (2008), p. 177.

¹⁴⁹ Cf. Chion (2008), p.177-199.

¹⁵⁰ Chion (2008), p.211.

thèmes des films à venir – le voyage dans l'espace, la quête du rôle de l'être humain dans l'univers, le savoir technologique et l'inquiétude que celui-ci provoque. En plus, il est équipé d'effets spéciaux de haute qualité.

Des trucages deviennent plus importants pour la production surtout des années 1970 et 1980, où des nouvelles techniques comme les trucages optiques et des images manipulées numériquement mènent à des superproductions, qui, selon Berthomé, « marquent un retour prononcé à l'évasion et au spectacle. »¹⁵¹ Pour en donner quelques exemples : *Alien* (1979) et *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *La Guerre des étoiles* (1977) de George Lucas ou bien le film *Star Trek* de Robert Wise (1979).¹⁵² Si, dans le domaine du film SF, il y aurait un âge d'or, cela serait la fin des années 1970 et le début des années 1980, au moins selon l'opinion de Michel Chion, pour qui « Les films des années 70-80 nous semblent souvent supérieurs à leurs prédécesseurs (...). »¹⁵³ Cette supériorité est liée à des effets spéciaux plus sophistiqués, mais aussi à des scénarios intéressants et au fait que l'esthétique est devenue plus audacieuse.¹⁵⁴

Ce qu'on peut retenir ici pour les décennies suivantes, c'est qu'au niveau des trucages et du décor, la technique de l'image de synthèse devient de plus en plus populaire et donne son empreinte au genre. Les vaisseaux spatiaux ne sont plus construits en miniature pour les filmer après, ils sont synthétisés. Les objets ne nécessitent plus d'existence réelle pour être visualisés dans le film, ils sont construits numériquement. Les thèmes appréhendés dans ce monde virtuel sont souvent liés à la technique – on joue avec l'échelle, les personnages de taille d'une fourmi, par exemple. En plus, les sujets se voient influencés par la technique et la médecine de l'époque, comme la manipulation génétique.¹⁵⁵ Dans les années 2000, le genre a développé un goût pour la catastrophe. Michel Chion évoque une tendance vers le « pop-corn-movie », donc au divertissement, avec pas mal d'éléments humoristiques et même dérisoires. Néanmoins, les décennies 90 et 2000 ont fait surgir des films sérieux, graves, comme par exemple *Sunshine* de Danny Boyle (2007).¹⁵⁶

¹⁵¹ Cf. Berthomé (1995) p.1933.

¹⁵² Cf. Berthomé (1995) p.1933-1934.

¹⁵³ Chion (2008), p.249.

¹⁵⁴ Cf. Chion (2008), p.249.

¹⁵⁵ Cf. Chion (2008), p.321-343.

¹⁵⁶ Cf. Chion (2008), p. 355-387

4.2. Caractéristiques du genre

La science-fiction offre la possibilité d'imaginer le futur, d'y jeter un coup d'œil avec un regard fasciné, angoissé et critique en même temps. « Au niveau le plus simple, l'anticipation consiste donc à prendre un des aspects, une des tendances du monde moderne, et à l'affecter du préfixe *hyper-* »¹⁵⁷, conclut Michel Chion ses pensées sur le point crucial du genre. « Die Science Fiction zeigt, wie der Mensch von heute mit der Technik von morgen in einer Gesellschaft von gestern lebt »¹⁵⁸, disent Georg Seeßlen et Fernand Jung à l'égard du mode négatif du genre, l'anti-utopie. La SF est supposée critiquer les circonstances de l'époque dont le film est issu, tout en les tournant au négatif. La critique articulée dans les œuvres prend comme base le présent, voire des tendances déjà surmontées.¹⁵⁹ En poursuivant l'idée articulée par Seeßlen et Jung, j'en déduis que les films de SF ne sont pas toujours aussi futuristes qu'il pourrait sembler, à plus forte raison ils sont attachés à l'ici-maintenant de leur temps de production.

Seeßlen et Jung décrivent comme tâche de l'anticipation de trouver une manière de formuler notre angoisse envers l'avenir. Les films dessinent des images de sociétés projetées dans le temps à venir. Dans la plupart des cas, les problèmes et difficultés décrits dans le film concernent toute une société, souvent l'espèce humaine entière.¹⁶⁰ La conception filmique de la SF comporte des thématiques se répétant. La SF reprend souvent des thèmes pour les retravailler, les sujets sont anciens et le genre leur donne « (...) un éclairage nouveau. »¹⁶¹ Il est donc possible de parler de sujets principaux, qui ont été variés au fil des années, selon les modes et préoccupations de l'époque respective, mais qui, au fond, restaient les mêmes. Apparemment, les questions fondamentales de l'être humain envers le futur ne changent guère. Le premier est l'imagination d'une société-modèle, imaginée soit dans sa forme négative, des prophéties qui virent le futur au noir, soit sous des auspices positifs.¹⁶² La science fiction, entre autres, raconte des histoires traitant le rapport entre la technique et le pouvoir. Ce dont il est souvent question, c'est le contrôle absolu des hu-

¹⁵⁷ Chion (2008), p.43.

¹⁵⁸ Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films*. Tome I. Marburg: Schüren 2003, p.63.

¹⁵⁹ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.69.

¹⁶⁰ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.29-33.

¹⁶¹ Chion (2008), p. 23.

¹⁶² Cf. Koebner (2003), p.9.

main, plus précisément le contrôle de la pensée¹⁶³, comme c'est aussi le cas dans *Alpha-ville*. A part des visions négatives de la société, des rencontres avec des formes de vie extraterrestres sont couramment imaginées. Non seulement qu'on fait connaissance des extraterrestres, mais aussi de l'homme artificiel, soit qu'il s'agit d'un robot étant au service des humains ou bien d'une copie de l'homme que l'on ne peut plus différencier de celui-ci. L'apocalypse même ou le monde post-apocalyptique sont des sujets assez répandus. Surtout après la Deuxième Guerre mondiale et la bombe atomique lancée sur Hiroshima en 1945, ce sujet trouvait son correspondant filmique. Reste encore l'expédition dans l'univers – conquérir l'espace est une forme d'aventure, où les protagonistes rencontrent des êtres grotesques sur des planètes lointaines.¹⁶⁴ Dans la guerre entre deux planètes, Seeßlen voit la confrontation allégorique des différents types d'organisation d'une société.¹⁶⁵ A ne pas oublier les voyages à travers temps.¹⁶⁶

Thomas Koebner évoque le côté philosophiques des films de SF : ils peuvent déclencher des réflexions profondes sur l'existence humaine et ses frontières, ainsi que des questions sur la morale et le progrès et les dangers et crimes qui en résultent.¹⁶⁷ Le genre, cependant, ne porte pas toujours des traits aussi philosophiques : un grand nombre de films se limitent à des trucages accomplis sur un très haut niveau et où la narration et le côté philosophique ont été abandonnés en faveur du spectacle. En tout cas, la SF est un terrain de jeu à plus d'un titre. Comme la composition des mots l'indique déjà, dans le genre de la SF, les fictions et les histoires sont inspirés par la science, par la technique et en prennent leurs prophéties et imaginations du futur, inspirées par des développements courants, donnant carte blanche à l'imagination – qui, néanmoins, reste toujours en contact avec ce que l'on connaît du monde. Après avoir parlé de « scientifique fiction » et de « Scientification », le terme « science-fiction » a été utilisé pour la première fois par Hugo Gernsback en 1929¹⁶⁸, et il a été adopté à la langue française. Ce qui est imagé dans les histoires SF est toujours en relation avec la réalité sociale d'une époque. Michel Chion rassemble un choix d'événements et nouveautés qui sont censés avoir impacté sur les sujets littéraires et, plus tard, fil-

¹⁶³ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.30.

¹⁶⁴ Cf. Koebner (2003), p.9-10.

¹⁶⁵ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.30.

¹⁶⁶ Cf. Koebner (2003), p.10.

¹⁶⁷ Cf. Koebner (2003), p.11.

¹⁶⁸ Cf. Site internet sur Hugo Gernsback- http://www.sf-encyclopedia.com/entry/gernsback_hugo [8.10.2012]

miques : Les théories de Charles Darwin sur l'évolution, par exemple, ainsi que l'invention et l'amélioration des moyens de transport, les bâtiments toujours plus grands, la deuxième Guerre Mondiale qui suscite la peur de la bombe atomique et finalement les transformations génétiques rendus possibles ainsi que les modes de communication changeants. La science et la technique ont toujours été projetées sur l'écran, une continuation possible des développements y liés a été imaginé au fil des pages ou bien des images filmiques :

La technique, on l'a beaucoup dit, chasse Dieu et l'irrationnel (...), mais aussi elle crée une nouvelle culpabilité. On croit de moins en moins à l'Enfer chrétien, de plus en plus à un futur apocalyptique. C'est tout cela que va refléter la science fiction, qui permet de réfléchir sur nos peurs, de laisser aller les « mauvaises pensées. »¹⁶⁹

La SF s'occupe du conflit provoqué par ce qui est possible en termes techniques, ce qui est faisable et, de l'autre côté, ce qui est justifiable au niveau de la morale.¹⁷⁰

Le genre en tant que tel est hétérogène, les occupations vont de la quête philosophique sur le rôle de l'être humain à des films d'apparence enfantine, en passant par des films équipés de trucages sophistiqués. Comme on a vu plus haut, les thèmes sont très divers, et aussi les modes narratifs –la fiction spéculative, l'utopie, la féerie scientifique, la space opera, la politique-fiction et le fantastique, entre autres, sont évoqués.¹⁷¹ Pour Köbner, les films SF côtoient les films d'épouvante de même que la parabole politique, et ils peuvent également comporter des éléments mythiques. Selon lui, le genre était plutôt simple lors de ses débuts, mais est devenu de plus en plus philosophique. Une mixture de genres s'est développée – le western de l'espace comme *Star Wars* ou bien le soap-opéra de l'espace qu'est *Star Trek*. Concernant les développements à venir, Köbner formule des mots suivants:

Ein Ende für Science-Fiction-Inventionen ist nicht abzusehen. Schließlich hat sich der Glaube, da drinnen, da draußen müsse ein Mysterium wohnen, über oder in uns, nicht wegrationalisieren lassen. Auch Science Fiction lebt von der unerschöpflichen Bannkraft des Numinosen, des unerklärlich >Göttlichen<, das fasziniert und zittern lässt.¹⁷²

¹⁶⁹ Chion (2008), p. 23.

¹⁷⁰ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.32.

¹⁷¹ Cf. Berthomé (1995), p. 1932-1934.

¹⁷² Koebner (2003), p.13.

Les films français et la science-fiction

Il y a un accord sur le fait que le genre est en premier lieu issu du monde anglophone.¹⁷³ Berthomé parle de quelques productions isolées à part desquelles il n'y a pas de tradition remarquable en France.

Seul dans les années 1960 il « note pourtant un regain d'intérêt (...) avec des films comme *La Jetée* (Ch. Marker, 1962), *Alphaville* (J.-L. Godard, 1965) et *Fahrenheit 451* (F. Truffaut, 1966) (...). »¹⁷⁴ Par contre, Michel Chion dit que le « (...) nombre de films relevant directement du genre est étonnamment élevé. »¹⁷⁵ Il met en valeur les réalisateurs de la Nouvelle Vague qui ont tourné des films SF, surtout Godard, Resnais et Truffaut. Il révèle comme point commun de leurs films le fait qu'ils ne font pas beaucoup d'efforts concernant l'imagerie du monde imaginé au futur. Comme exemple il évoque le film de Chris Marker, *La Jetée*, où le voyage dans le temps s'effectue par une simple piqûre médicale. Il croit trouver la raison pour l'absence d'un décor futuriste sophistiqué dans « la peur bien française du mauvais goût et du ridicule. »¹⁷⁶ Néanmoins, l'auteur en est sûr, l'imagination du futur reste la même dans les films français et américains.

À part les films du corpus pour ce travail, on connaît plusieurs films français de science fiction, dont certains ont déjà été évoqués, et un choix de titres sera donné ici :

1902 Le voyage dans la Lune – Georges Méliès	1967 Playtime – Jacques Tati
1923 Paris qui dort – René Clair	1968 Je t'aime, je t'aime – Alain Resnais
1931 À nous la liberté – René Clair	1972 La planète sauvage – René Laloux
1953 Alerte au sud – Jean Devaivre	1982 Le dernier combat – Luc Besson
1958 A pied, à cheval et en spoutnik – Jean Dréville	1982 Les Maîtres du temps – René Laloux
1960 Les yeux sans visage – Georges Franju	1999 Peut-être – Cédric Klapisch
1963 La Jetée – Chris Marker	2004 Immortel – Enki Bilal
1965 Alphaville – Jean-Luc Godard	2008 La Possibilité d'une île – Michel Houellebecq ¹⁷⁷

¹⁷³ Cf. Berthomé (1995), p.1934, Koebner (2003), p.12, Chion (2008), p.51.

¹⁷⁴ Berthomé (1995), p.1934.

¹⁷⁵ Chion (2008), p.76.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Cf. Chion (2008). Note : j'ai essayé de sélectionner les films les plus connus. *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966) n'en fait pas partie, puisque c'était une production anglaise.

4.3. La science-fiction et l'espace

L'utopie et la dystopie

« Science-fiction films are not about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of art. »¹⁷⁸ La perspective de Susan Sontag envers la SF est carrément orientée vers le côté dystopique. Avant qu'une définition du dystopique ne soit possible, un regard sur son antonyme et précurseur, l'utopie, s'impose.

L'utopie et la dystopie sont deux notions liées au genre, qu'il soit littéraire ou cinématographique. Les racines du mot utopie sont grecques, il se compose du préfixe *ou* de la signification de « non », et de *topos*, dont l'équivalent français est « lieu ». La notion existe également en langue latine, *utopia*, de la signification d'« en aucun lieu. »¹⁷⁹ Thomas Morus, à l'époque chancelier d'Angleterre et auteur d'*Utopia*¹⁸⁰ (1516) y décrit une forme d'état idéal, un gouvernement qu'il considère être le meilleur.¹⁸¹ Morus n'est pas le premier à songer à une société meilleure – déjà à l'antiquité de tels textes ont été rédigés – mais son œuvre est si marquante que la notion d'utopie y est enlevée pour ensuite être appliquée à d'autres textes traitant des sujets similaires. Dans ce contexte, *utopie* désigne une idée politique et sociale concrète, qui vise à être réalisée ; un scénario politique qui est censé se transformer en pratique sociale.¹⁸²

La signification, cependant, a changé au fil du temps, de sorte que, de nos jours, le mot utopie est utilisé afin de désigner une « conception ou [un] projet qui paraît irréalisable ou inutile et inutilisable. »¹⁸³ Pour Georg Seeßlen et Fernand Jung, l'utopie a pris pied dans le domaine littéraire dans le 19^{ième} et 20^{ième} siècle. La dépolitisation de l'utopie a eu lieu, qui désormais existe sous forme d'utopie littéraire. Dès lors, ce sont des aspects particuliers, idéaux ou angoissants, de sociétés qui y trouvent leur représentation. L'utopie, devenant de

¹⁷⁸ Sontag, Susan : „The imagination of disaster“, dans : Redmond, Sean (Éd.) : *Liquid metal. The science fiction film reader*. London : Wallflower Press 2004, p. 41.

¹⁷⁹ Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p. 1698. [s.v. Utopie]

¹⁸⁰ Le titre complet en est : *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516). Cf. Coqui, Guillaume : „Utopie“, dans : Rey, Alain (Éd.) : *Dictionnaire culturel en langue française*. Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.1699.

¹⁸¹ Cf. Coqui (2005), p. 1699.

¹⁸² Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.56.

¹⁸³ *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p. 1698. [s.v. Utopie]

plus en plus une anti-utopie, prend la forme d'un avertissement littéraire. Cette dite anti-utopie est considérée être le précurseur de la Science-fiction (cinématographique).¹⁸⁴

Les différents aspects de l'utopie, dont l'anti-utopie, la dystopie, l'utopie négative ou bien l'utopie positive sont définis différemment, mais jamais précisément. Pour Guillaume Coqui, auteur de l'entrée sur l'utopie dans le *Dictionnaire Culturel*, la dystopie, l'anti-utopie, l'utopie ironique et autres sont toutes des variations du thème de l'utopie.¹⁸⁵ Les notions de dystopie, anti-utopie et utopie négative sont souvent utilisé comme des synonymes.¹⁸⁶

Krishan Kumar décrit la relation entre les deux aspects principaux, l'utopie et l'anti-utopie avec les lignes suivantes :

L'utopie et l'anti-utopie se confortent mutuellement ; ce sont les deux faces d'un même genre littéraire. L'une peint l'avenir dans des tons chatoyants, l'autre en noir. Mais toutes deux ont en commun l'imagination de sociétés entières et les techniques consistant à les représenter en détail. Toutes deux traitent de sociétés portées à leur perfection, la seule différence étant le signe qu'elles leur attachent – positif ou négatif.¹⁸⁷

La binarité articulée par l'auteur est ici formulé pour la littérature, néanmoins elle peut également être appliquée au domaine des films.

La Grande Guerre, la crise économique et la Seconde Guerre mondiale ont bouleversé l'idée de l'utopie – l'homme du 20^{ième} siècle se caractérise par une peur omniprésente à l'égard d'éventuels développements. Son expérience lui dit que l'on ne peut plus soupçonner une seule vérité salvatrice comme le faisait la vision de l'utopie classique. Ce que l'homme a dû éprouver pendant la première moitié du 20^{ième} siècle le mène à produire des visions de plus en plus sombres du futur. « Die ursprüngliche Idee der politischen Utopie, einen idealen Staat, eine ideale politische und gesellschaftlich-soziale Struktur des Zusammenlebens zu schaffen, wird zugespitzt dargestellt und bis ins Entsetzliche getrieben »¹⁸⁸ décrit Chloé Zirnstein la nature de la dystopie.

¹⁸⁴ Cf. Seeßlen; Jung (2003), p.57.

¹⁸⁵ Cf. Coqui (2005), p.1699.

¹⁸⁶ Cf. par exemple: Zirnstein (2006), p.42; Seeßlen;Jung (2003), p.57, p.68.

¹⁸⁷ Kumar, Krishan: „Utopie et anti-utopie au XXe siècle“, dans : Crouzet, Pierrette (Éd.) : *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*. Paris : Bibliothèque nationale de France / Fayard 2000, p.256.

¹⁸⁸ Zirnstein (2006), p. 43.

Comme pour la science-fiction en général, il y a des sujets qui sont chers à l'anti-utopie. Dans le *Heyne Lexikon des Science-Fiction Films* les éditeurs en ont rassemblé les plus importants : La description du monde et des hommes retournés à un mode de vie archaïque après une guerre nucléaire. Autre sujet dystopique, évoqué par *Alphaville*, est la dictature d'une technologie absolue qui s'est émancipée de l'homme et le traite d'esclave. La destruction de l'héritage tel qu'elle est thématisée dans *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966), le déclin culturel provoqué par l'oppression de la liberté de pensée et ensuite la destruction de l'individualité de l'être humain.¹⁸⁹

Selon Zirnstein la dystopie est surtout devenu importante pour le domaine de la cinématographie. Contrairement à l'utopie, la dystopie se prête à une mise en scène : Tandis que les utopies classiques ne sont que des descriptions d'état, la dystopie dispose de plus de dynamisme suite à l'introduction d'un caractère opposé au système, ayant pour but de surmonter la condition insupportable.¹⁹⁰

Les particularités de l'espace SF

L'article « Space » rédigé par le géographe James Kneale traite de la question spatiale dans la littérature SF. Malgré ce focus sur les textes écrits, les idées sont applicables à l'image en mouvement, et des exemples filmiques sont de même cités dans le texte. Après avoir rendu plus claire la notion de l'espace, Kneale parle de l'espace et sa relation avec la science-fiction. Il constate que la science-fiction représente des espaces pas encore existants, ou bien qui sont encore mystérieux d'une certaine façon. Certains espaces sont plus éloignés qu'autres, pour cela il propose de distinguer des environnements extrapolatifs des environnements spéculatifs, il les appelle « the close-to home and the truly alien. »¹⁹¹ L'espace extrapolatif est souvent considéré comme version déguisée du présent. Il peut être lu « symptomatically, as an expression of wider cultural developments. »¹⁹² Pour lui,

¹⁸⁹ Cf. Hahn, Ronald M.; Jansen, Volker: *Das Heyne Lexikon des Science-Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute*. München: Wilhelm Heyne 1993, p.19.

¹⁹⁰ Cf. Zirnstein (2006), p.79-81.

¹⁹¹ Kneale, James : „Space“, dans : Bould, Mark et. al. (Éd.): *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge 2011, p.428.

¹⁹² Kneale (2011), p.428.

un exemple en est *Blade Runner* de Ridley Scott qui réfléchit sur la ville et la postmodernité. Les espaces spéculatifs sont plus loin de la soi-disant ‘réalité’ du présent.¹⁹³

Pour Annette Kuhn le lieu filmique¹⁹⁴ est porteur de plusieurs fonctions dans les films SF. D’un côté Il est lieu d’action, de l’autre côté il peut prendre la fonction du spectacle lui-même. La narration dans les films SF peut être soit utopique soit dystopique, et elle crée les lieux selon cet optimisme respectivement pessimisme envers le futur : « (...) they [rem.: les narrations] set up a utopian and dystopian place as a setting for a story, while at the same time the place itself becomes the story. »¹⁹⁵

Le film représente une réalité existante hors le cadre des images filmiques. Le produit culturel qu’est le film est immergé dans son époque culturelle. L’entrecroisement entre l’histoire filmique et les lieux et espaces construits par lui, l’importance des lieux construits diffère de film en film, mais comme Annette Kuhn l’analyse, « (...) even where a cityscape figures as little more than a backdrop (...) the backdrop is never entirely neutral : at the very least, its visibility adds a layer of cultural meaning and intertextual reference to events in the story. »¹⁹⁶ Les films d’anticipation invitent le spectateur à réfléchir sur des questions sociales et politiques, et même si ces questions ne sont pas directement présentes, elles le sont indirectement par le paysage urbain.¹⁹⁷

¹⁹³ Cf. Kneale (2011), p.423-432.

¹⁹⁴ Kuhn, Annette: „Introduction to « City Spaces » “, dans: Kuhn, Annette (Éd.) : *Alien Zone II. The spaces of science fiction cinema*. London/New York : Verso 1999, p. 75-79. Remarque : Elle utilise le mot anglais „place“ qui désigne plutôt „lieu“ qu’„espace“

¹⁹⁵ Kuhn (1999), p.76.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Cf. Kuhn (1999) p.75-79.

5. L'espace dans les films de SF des années 1960

5.1. Quelques remarques sur la méthode

Des fragments choisis des films seront analysés de près, en prenant comme aide la description des plans et des photogrammes respectivement des photographies. L'analyse mènera à un texte écrit. Partant des séquences choisies, les particularités des films quant à la construction de l'espace seront abordées, donnant également de la place à des pensées concernant la dystopie et le genre de la science fiction concernant le film entier. Michel Marie et Jacques Aumont constatent que le « (...) problème pratique essentiel posé par l'analyse de fragments de films est évidemment celui du choix même de ce fragment. »¹⁹⁸ Selon eux, trois critères doivent être pris en considération pour le choix du fragment. Celui-ci doit être limité, comme l'est une séquence, par exemple. Il doit représenter une partie de film cohérent et consistant. En plus, c'est nécessaire qu'il soit représentatif du film entier respectivement pour la question que l'on se pose au début de l'analyse. Ce troisième point est, d'après les auteurs, d'autant plus difficile s'il s'agit d'un film du cinéma moderne, faisant souvent preuve d'une richesse au niveau du style, tandis que les films issus du cinéma classique forment pour la plupart une unité stylistique.¹⁹⁹

L'interprétation qui, dans l'analyse, suit la description, prendra en considération le contexte socio-historique auquel le film est lié. L'importance de cet aspect pour l'analyse de film a été soulignée auparavant. Pour une seule personne il n'est guère possible de comprendre et mettre en relation tous les films d'une époque.²⁰⁰ Néanmoins, on peut « (...) interroger le film en tant qu'il offre un ensemble de représentations renvoyant directement ou indirectement à la société réelle où il s'inscrit. »²⁰¹ Dans les films de fiction, on met en scène les sociétés, un monde fictif est créé à partir du réel. Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye précisent :

Dans un film, quel que soit son projet (décrire, distraire, critiquer, dénoncer, militer), la société n'est pas proprement montrée, elle est mise en scène. En d'autres termes, le film opère des choix, organise des éléments entre eux, découpe dans le réel et dans l'imaginaire, construit un monde possible qui entre-

¹⁹⁸ Aumont, Jacques; Marie, Michel: *L'analyse des films*. Paris: Nathan 1993, p. 80.

¹⁹⁹ Cf. Aumont ; Marie (1993), p. 80-81.

²⁰⁰ Cf. Goliot-Lété ; Vanoye (2010), p.44.

²⁰¹ Goliot-Lété; Vanoye (2010), p.44.

tient avec le monde réel des relations complexes: il peut en être en partie le reflet, mais il peut aussi en être le refus (...).²⁰²

La question, sur laquelle la personne analysant le film doit se concentrer, c'est de regarder de près comment « la représentation de la société en spectacle »²⁰³ est structurée. Et, pour la question de la mise en scène de l'espace en particulier : Quels lieux et espaces sont mis en scène, pourquoi, et par quels moyens techniques ?

5.2. La Jetée (1962) de Chris Marker

5.2.1. Biographie du réalisateur et résumé du film

« Chris Marker, c'est un peu le plus célèbre des cinéastes inconnus »²⁰⁴, écrit Philippe Dubois. Le *bricoleur* qu'est Christian-François Bouche-Villeneuve, né en 1921, selon sa propre définition, ne se contente pas d'un seul médium. Sous pseudonyme de Chris Marker, il fait usage de différents médias, tels que la photographie et le film de même que l'écriture, plus tard il découvre aussi l'art numérique. Voyageur passionné et sympathisant communiste, il produit une cinquantaine de films, dont les plus connus sont *La Jetée* (1962), le film collectif *Loin du Vietnam* (1967) auquel il contribue, et *Sans Soleil* (1982). Tout comme Godard, il commence sa vie intellectuelle par l'écriture – dès 1946 il écrit pour la Revue *Esprit*.²⁰⁵ En tant qu'artiste, il essaie tout au long de sa vie de faire parler son œuvre – en tant que personne réelle il n'est pas accessible. Très peu d'interviews et de photos nous restent de Marker, qui décède le 29 juillet 2012, la date exacte de son 91er anniversaire.²⁰⁶

La Jetée est un film de court-métrage de 29 minutes et le seul film de fiction dans l'œuvre de Chris Marker,²⁰⁷ qui sinon travaille surtout dans le domaine des documentaires.

²⁰² Goliot-Lété; Vanoye (2010), p.45.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Dubois, Philippe: „Présentation“, dans : Dubois, Philippe (Éd.) : *Recherches sur Chris Marker*., Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002a (= Théorème 6), p.5.

²⁰⁵ Cf.: Gester, Julien et al. : „Marker est mort, chat alors!“ Dans: Libération (Paris) du 31.07.2012, p.2-5.

²⁰⁶ Cf.: Gester et al. (2012), p. 2-5.

²⁰⁷ Cf. Dubois, Philippe : „*La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience“, dans : Dubois, Philippe (Éd.) : *Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002b (= Théorème 6), p.10.

Un dimanche à l'aéroport d'Orly, un petit garçon observe le va-et-vient des avions. Il devient témoin de la mort d'un homme sur la jetée. Plus fort encore que ce témoignage est l'image d'un visage féminin qu'il retiendra de cet après-midi. Des années plus tard, Paris est détruite. La ville, « *la surface de Paris, et sans doute de la plus grande partie du monde était inhabitable* »²⁰⁸ suite à la pollution radioactive causée par la Troisième Guerre mondiale. Des survivants traumatisés se sont réfugiés dans un camp souterrain. Ils y vivent dans une communauté hiérarchisée, la plupart d'entre eux sont des prisonniers soumis aux ordres des chefs du camp. Ils sont des cobayes pour des expériences menées, dont le but est de trouver un moyen afin de survivre – la seule possibilité d'y arriver est d'envoyer au futur un des prisonniers. Un homme (Davos Hanich), le protagoniste muet et anonyme, est choisi pour sa fixation à une image d'enfance, qu'est le visage d'une femme (Hélène Chatelain), souvenir du dimanche sur la jetée d'Orly. Lors de la première période d'essais, il est envoyé au passé où il retrouve la femme cherchée, au fur et à mesure, les deux s'approchent l'un de l'autre. Les chefs du camp sont satisfaits des résultats. Après deux périodes d'essais ils arrivent à préciser le moment dans le passé, la dose du sérum – les voyages s'effectuent par une simple piqûre – est parfaitement adapté. Etant soumis aux buts des recherches, le protagoniste est envoyé au futur pour négocier avec les hommes d'avenir. Il accomplit cette mission, et reçoit des moyens pour sauver l'humanité de la part des gens du futur. Ayant peur d'être liquidé, il peut voyager au passé encore une fois grâce à l'aide des gens de l'avenir. Il souhaite revoir la femme aimée et se retrouve sur la jetée. En cherchant son visage, il revoit un des chefs du camp qui le tue. « *On ne s'évade pas du temps* »²⁰⁹ doit-il apprendre en mourant. C'était sa propre mort qu'il a vue, le dimanche lorsqu'il était un petit garçon.

Le photo-film

La Jetée est un photo-film, ou bien un photo-roman comme c'est indiqué dans le générique. Il combine le médium de la photographie avec le médium du film. Lydia Nsiah parle d'un hybride, qui se sert de certains éléments de la photographie ainsi que d'éléments filmiques. Le photo-film utilise les photographies comme images fixes, la durée des photographies visibles ressemble à des plans dans un film habituel. L'image en mouvement ne

²⁰⁸ *La Jetée*, 4:22

²⁰⁹ *La Jetée*, 26:11

fait guère partie du photo-film – et si c’est le cas, c’est pour opposer les deux médias l’un à l’autre. Nsiah mentionne l’interdépendance des deux : le film tel que l’on le connaît n’aurait pas pu se développer sans la photographie. Le montage – qui dans un film narratif ordinaire n’est guère visible – témoigne d’une vraie présence dans le cas du photo-film. Comparé au film, tout est moins dynamique dans un photo-film, de sorte que le raccord entre les images est beaucoup plus perceptible. Un espace vide se manifeste entre les images. Le spectateur le remplit dans sa tête, le photo-film laisse une marge de manœuvre à son interprétation.²¹⁰

D’après Philippe Dubois, la production de *La Jetée* comme photo-roman ou photo-film aurait pu s’effectuer de deux manières différentes : Soit que le film ait été tourné comme un film, et que Marker a choisi les photographies après, soit que c’était à partir des photographies et la technique du banc-titre²¹¹ que le film a été fait.²¹² L’interdépendance entre photo et film est traitée de manière allusive dans l’œuvre de Marker, qui « (...) a joué d’emblée et délibérément sur le double support (...), tournant à la fois en photo et en film, et sur les deux effets, photographiques et photogrammatiques, tressant inextricablement un fil d’entre-images entre les deux dimensions. »²¹³ Un « concept hybride » que Dubois appelle le « cinématogramme ».²¹⁴

5.2.2. Description²¹⁵ et analyse d’une séquence choisie – la deuxième session d’expériences

Située au milieu du film, la séquence analysée montre la deuxième session d’expériences que le protagoniste doit subir. Lors de la première période d’expériences, il pouvait voir des images séparées venant du temps avant la guerre. Après le succès des premiers essais, il est de nouveau envoyé au passé et va rencontrer la femme dont l’image est fixée dans sa mémoire comme souvenir du temps de paix. Il va la voir brièvement dans de différents

²¹⁰ Cf. Nsiah, Lydia: *Hybrid Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*. Wien/Berlin: Turia&Kant 2011, p. 99-103.

²¹¹ Le banc-titre est un « support de caméra, permettant le déplacement (généralement vertical) de la caméra par rapport à une surface plane sur laquelle prennent place les documents (...) à filmer. » Définition tirée de : *Dictionnaire du cinéma*. Jean-Loup Passek (Éd.). Tome I (A-K). Paris : Larousse 1995, p. 149. [s.v. Banc-titre]

²¹² Cf. Dubois (2002b) p. 11-12.

²¹³ Dubois (2002b), p.12.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Pour la description de la séquence, une liste de paramètres proposée par Jacques Aumont et Michel Marie a été considérée, cf. Aumont ; Marie (1993), p.37.

endroits et lieux, avant qu'il ne puisse partager un long moment avec elle dans sa chambre. Cette séquence a une particularité au niveau de la technique du photo-film : à part des photographies immobiles on a comme point culminant de la séquence (et du film entier comme je trouve) quelques images en mouvement. La séquence comporte 30 images photographiques et un plan filmique.

La Jetée – 17'07"-19' Deuxième session d'expériences	
BANDE IMAGE	BANDE SON
<u>Image 1 : 3'' – salle d'expériences</u> Ouverture en fondu. Très gros plan du visage du docteur en contre-plongée. La moitié gauche du visage est éclairée, sombre à droite, fort contraste entre lumière et ombre. Il porte un pull-over à col roulé, il a les yeux à moitié fermés comme s'il regardait qn/qc en bas de lui. Raccord : cut	Voix hors-champ / in : « <i>Herr Professor ?</i> » « <i>Ja ?</i> » Voix off : « <i>C'était le début d'une période d'essais où il la retrouverait à de moments différents.</i> »
<u>Image 2 : 3'' – salle d'expériences</u> Plan rapproché du protagoniste dans le hamac où il est allongé, en plongée. Deux mains lui mettent des lunettes. Un objet difficile à identifier occupe la place au cadre gauche de l'image. La lumière vient d'en haut. L'arrière plan est noir. Raccord : cut	
<u>Image 3 : 5'' – salle d'expériences</u> Gros plan du visage du protagoniste, vue frontale. Il est allongé dans le hamac, les lunettes couvrent ses yeux et ses joues. Lumière venant de droite, ombre à gauche. Raccord : Fondu enchaîné	Voix hors-champ : les médecins murmurent en Allemand Bruit diégétique : battement du cœur du protagoniste
<u>Image 4 : 5'' – au passé</u> Plan rapproché de la femme, habillée d'un blouson blanc, devant un mur où sont écrits des dessins et des mots. La femme est placée à droite, elle a les yeux baissés, sa main droite, tenant des lunettes de soleil, est levée. Elle a l'air pensif. Lumière naturelle, diffuse. Raccord : Fondu enchaîné	Voix off : « <i>Quelques fois il la retrouve devant leurs signes.</i> »
<u>Image 5 : 2'' - salle d'expériences</u> Gros plan montrant le protagoniste, toujours avec les lunettes d'expérience dans le hamac. Image prise en plongée, vue latérale sur le corps et le hamac, il a penché sa tête à gauche. Raccord : Fondu enchaîné	
<u>Image 6 : 3'' – au passé</u> Plan rapproché de la femme assise dans un jardin, occupant la moitié droite de l'image, des buissons à l'arrière-plan. Vue frontale, elle regarde droit dans la caméra, son menton repose dans sa main. Lumière naturelle. Raccord : fondu enchaîné	Voix off : « <i>Elle l'accueille, simplement.</i> »
<u>Image 7 : 3'' - salle d'expériences</u> Gros plan du visage du protagoniste, vue frontale. Raccord : cut	Voix off : « <i>Elle l'appelle son spectre.</i> »
<u>Image 8 : 2'' – au passé</u>	

Très gros plan, vue frontale sur le visage de la femme.. Lumière naturelle, visage très bien éclairé.

Raccord : cut

Image 9: 4'' – salle d'expériences

Gros plan du protagoniste, vue latérale sur son visage Toujours allongé dans le hamac. Il a la bouche ouverte, semble avoir des émotions fortes.

Raccord : cut

Image 10: 2'' – au passé

Gros plan. Vue frontale sur le visage de la femme, occupant la moitié gauche de l'image. Eclairage de gauche, fort contraste entre lumière et ombre, de sorte que ses yeux et la moitié droite du visage sont sombres.

Raccord : fondu enchaîné

Image 11: 7'' – salle d'expériences.

Gros plan, visage du protagoniste dans le hamac. La tête penchée à droite, moitié droite de l'image. L'arrière-plan est noir.

Raccord : cut

Image 12: 2'' – salle d'expériences

Gros plan, vue latérale sur le visage de l'homme. Il a les yeux fermés. Quelqu'un lui enlève les lunettes. Un autre homme à l'arrière plan. Eclairage équilibrée, profondeur de champ.

Raccord : cut

Image 13: 2'' – salle d'expériences

Gros plan du visage de l'homme allongé dans le hamac.

Raccord : cut

Image 14: 3'' – salle d'expériences

Plan rapproché, vue latérale sur l'homme dans le hamac, endormi.

Raccord : Fermeture en fondu

Plan 1: 59'' – au passé

Gros plan, vue latérale sur la femme dormant au lit. Des photographies se succèdent, raccordées par des fondus enchaînés. La position de la femme est changée sur chaque image, jusqu'à l'image en mouvement, où elle ouvre les yeux, elle sourit, la couverture bouge un peu à cause de son respiration.

Raccord: cut

Image 28: 3'' – salle d'expériences

Gros plan, vue frontale en contre-plongée sur le visage du docteur. Eclairage de gauche, fond noir.

Raccord : cut

Image 29 : 3'' – salle d'expériences

Très gros plan, vue latérale du visage du protagoniste.

Raccord : cut

Image 30 : 2'' – salle d'expériences

Gros plan, visage du docteur.

Raccord : fermeture en fondu

Voix off : « *Un jour, elle semble avoir peur.* »

Fin chuchotement des médecins.

Voix off : « *Un jour, elle se penche sur lui.* »

Voix off : « *Lui il ne sait jamais s'il se dirige vers elle, s'il est dirigé..* »

Voix off : « *... s'il invente...* »

Voix off : « *... où s'il rêve.* »
Fin son hors-champ battement de coeur

Bruit hors-champ : cris d'oiseaux

Fin bruit oiseaux

Son hors-champ : battement du cœur du protagoniste

Battement devient plus fort.



Figure 1 – Image 1 (17 :09)



Figure 2 – Image 2 (17 :11)



Figure 3 – Image 3 et 4 (17 :19)



Figure 4 – Image 4 (17 :21)



Figure 5 – Image 8 (17 :36)



Figure 6 – Image 9 (17 :37)



Figure 7 – Image 14 (17 :52)



Figure 8 – Plan 1 (18 :08)

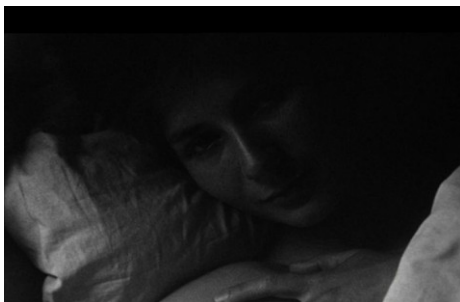


Figure 9 – Plan 1 (18 :39)



Figure 10 – Image 30 (18 :45)

Du cadrage au montage, de la lumière au son

La première photographie montre le docteur responsable des essais (cf. fig. 1). Son visage est mis en scène en contre-plongée dans un gros plan. Le lieu d'action est la salle d'expériences dans le camp au sous-sol parisien. Le fort contraste entre lumière et ombre en combinaison avec l'échelle du plan donnent l'air dangereux et angoissant au visage. Au niveau de la bande son, cette impression est renforcée par les chuchotements des autres personnes autour de lui, au hors-champ. L'image est suivie par deux gros plans du protagoniste (cf. fig. 2 et 3), qui, d'ailleurs, reste muet tout au long du film. Ce sont soit les docteurs qui parlent, soit le narrateur. Néanmoins il y a un son qui lui est attribué, à savoir le battement de son cœur pendant les essais, qui sonorise sa peur. On peut s'identifier à lui comme on voit à travers ses yeux la femme et le monde du passé ainsi que du futur, de même que des plans du docteur. Sur la photo suivante, quelqu'un lui met des lunettes, il est allongé dans le hamac (cf. fig. 2). C'est la deuxième période d'essais, il sera de nouveau projeté au passé, où il va rencontrer la femme, comme l'indique la voix off du narrateur hétérodiégétique. Par la suite, les photographies montrant le passé, donc la femme, et le présent du protagoniste dans le camp, alternent. Toutes les images sont seulement visibles pour une courte durée, de deux à cinq secondes environ. On peut déduire des vêtements de la femme et des lieux différents que chaque photographie correspond à un jour, que c'est donc dans de différents moments que la rencontre a lieu.

Les visages au sous-sol sont éclairés provisoirement. Ainsi les visages restent en partie noirs, invisibles et cachés dans l'ombre, ce qui donne des traits diaboliques surtout au visage du docteur. Tandis que le camp souterrain est sombre, les images dépourvues de la profondeur du champ, les moments vécus au passé sont représentés dans de tons plus clairs, les images ont plus de profondeur de champ. La lumière, l'éclairage ressemble à une lumière naturelle, il fait jour. Au sous-sol, les frontières entre nuit et jour ont disparues, les lumières en néon ont remplacé le soleil. Le doux visage féminin naturellement éclairé est opposé aux visages anguleux des hommes harassés.

Les informations spatiales dans la séquence sont rares. Grâce aux séquences précédentes on sait que l'action est située dans le camp souterrain. Des images de la ville détruite et l'introduction du sous-sol comme lieu d'action ont été montrés avant. Pour les voyages au

passé, le lieu ne peut pas toujours être indiqué, mais l'arrière plan des images peut aider : On y voit un mur, un buisson – donc probablement le jardin qu'ils ont déjà visité ensemble – et apparemment la chambre de la fille. Dans la séquence choisie, ce ne sont pas les endroits et lieux représentés qui occupent le premier plan, mais les personnages. L'espace est anthropocentrique, un effet provoqué par le choix de la grande échelle des photographies. Le choix d'échelle est significatif. Des plans rapprochés à de très gros plans – cela donne l'impression d'un espace étroit, angoissant, inquiétant. Le protagoniste ne peut pas bouger librement, ni dans le passé, ni dans le présent. Etant prisonnier au sous-sol dans le temps présent, ce sont les docteurs, les médecins qui guident ses pas au passé. Il ne peut jamais être sûr d'être celui qui décide de ce qui se passe.

Les deux espaces, les deux réalités du passé et du présent sont en partie liés par la technique du fondu enchaîné, où deux images se chevauchent pour quelques instants. Le monde, les lieux du passé et celui du présent sont ainsi visibles sur la même image (cf. fig. 3). Les différents espaces sont de même liés par la bande son. Sur la bande image, on voit la femme pensive devant le mur (cf. fig. 4), en même temps on entend murmurer les docteurs dans la salle d'expérience, et simultanément c'est la voix-off du narrateur hétérodiégétique qui parle. Les voix-in des médecins deviennent des voix hors-champ lors des voyages au passé. En tant que spectateur, on s'imagine les deux espaces à la fois : la salle d'expériences souterraine à cause des voix des médecins, et la mémoire du passé partagé avec la femme mise en scène par la bande image. Les différents espaces sont rapprochés l'un de l'autre. Ainsi, en tant que spectatrice, j'ai l'impression de voyager dans le temps et dans l'espace, moi aussi. L'espace du passé et celui du présent sont tous les deux présents dans un seul espace sonore et visuel qu'est celui de la simultanéité de l'image. En plus, la voix off du narrateur forme une sorte d'espace à elle.

La notion de l'espace est étroitement liée à celle du temps dans *La Jetée*. Par rapport au temps, Philippe Dubois parle d'une « (...) dialectique entre un Temps conçu comme objet de perception et un Temps pensé comme épreuve de conscience qui fait toute la puissance du film. »²¹⁶ Peut-on séparer l'espace du temps ? S'il y a deux temps, il doit y avoir deux espaces accompagnant le temps. Pour reprendre les expressions de Dubois, il doit y avoir un espace conçu comme objet de perception et un espace pensé. Cette dualité de temps et

²¹⁶ Dubois (2002b), p.39.

d'espace est due au voyage dans le temps. Le terme du voyage est, d'habitude, lié à un déplacement dans l'espace. Le voyage est un « déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné. »²¹⁷ Le voyage tout court implique le déplacement physique, implique une route, un trajet fait avec le temps, et non dans le temps. Le voyage dans le temps dans *La Jetée* s'effectue par une piqûre. Le corps du protagoniste ne change pas de lieu. C'est dans sa mémoire qu'il voyage.

Les raccords intraséquentiels s'effectuent soit sous forme d'un cut, soit sous forme d'un fondu enchaîné, par lequel les espaces de deux images s'entremêlent. Etre entre le temps et l'espace - pour le protagoniste le temps du passé et du futur se transforment en ici-maintenant, en présent, par les voyages. « Il n'y a donc plus », écrit Philippe Dubois, « dans cette conscience du héros, un passé, un présent et un futur clairement établis, organisés par une ligne de temps qui ferait repère et qu'on ne peut que suivre dans son déroulement qui vous emporte. »²¹⁸ Etre dans un temps sans espace. Avant les premiers essais, le docteur explique « *que la race humaine était maintenant condamnée, que l'espace lui était fermé, que la seule liaison possible avec les moyens de survie passait par le temps. Un trou dans le temps peut-être (...)* »²¹⁹ Etre dans un futur où l'espace n'existe plus.

C'est un rêve, où a-t-il eu une autre piqûre ? Sur la photographie du protagoniste suivant les brèves rencontres, il ne porte plus ses lunettes, quand même il semble voir la femme, sur l'image précédente, dormant dans son lit (cf. fig. 7 et 8). Des gros plans de la femme dans ses draps se succèdent, liés par des fondus enchaînés. Montrant des petits changements de la position de la femme, les images se succèdent toujours plus vite jusqu'au point culminant – elle ouvre les yeux, elle respire, les draps bougent, elle ferme les yeux, elle sourit – l'image est en mouvement (cf. fig. 9). Il ne s'agit plus de photographies immobiles, mais d'un plan dans le sens d'une succession de 24 images par seconde, perçu comme image en mouvement par l'œil humain. Marker montre l'évolution de la photo jusqu'au film en même temps qu'il établit un moment de tendre intimité. La voix-off du narrateur et les voix hors-champ se sont arrêtées. L'impression de réalité créée par le plan, le calme et le silence de l'image font surgir l'émerveillement du spectateur, qui tente

²¹⁷ *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Josette Rey-Debove, Alain Rey (Éd.). Paris : Dictionnaires Le Robert 2007, p. 2743 – 2744. [s.v. Voyage]

²¹⁸ Dubois (2002b), p.41.

²¹⁹ *La Jetée*, 6:55

d'interpréter que les deux, l'homme et la femme, s'approchent l'un de l'autre, partageant des moments intimes. S'il n'y avait pas la bande son, qui signale avec ses bruits d'oiseaux hors-champ (y-a-t-il une fenêtre ouverte dans la chambre ?) ou même extra-diégétiques (ce n'est pas clair) que le bonheur ne durera pas. Ce n'est pas un doux chant d'oiseaux, mais un bruit qui a l'air métallique, toute une volée en alerte. Et peut-être c'est aussi une prolepse, comme les deux amoureux se rencontreront dans un musée, où il y a, entre autres, des oiseaux. Pour Dubois, le motif de l'oiseau est d'une portée encore plus large, presque un leitmotiv qui surgit pour la première fois lors du début des voyages au passé. Le protagoniste voit « des vrais oiseaux » et plus tard, au musée, une image représente un oiseau avec des ailes ouvertes – comme s'il protégeait les amoureux – dans le musée. A la fin, le geste des bras de l'homme mourant ressemble aux ailes d'un oiseau.²²⁰

Le choc provoqué par le montage, montrant la fin du rêve, du voyage au passé, est grand : Au plan de la femme se réveillant suit l'image qui montre le docteur diabolique en contre-plongée. L'homme est de retour dans le sous-sol parisien post-apocalyptique, fait face à son destin incertain sous forme d'un docteur chauve (cf. fig.10).

L'espace entre les images

La deuxième session d'expériences continuera. Dans la séquence qui suit à celle analysée ci-dessus, une rencontre dans un musée aura lieu. Les deux séquences sont liées par un photogramme noir, où seulement la voix-off du narrateur est audible. Les images vides, noires sont tant dues au style du photo-roman qu'au choix esthétique du réalisateur. Les lacunes dans le film ont également été observées par Stefanie Diekmann, qui écrit là-dessus :

In dieser Geschichte um Lücken – Erinnerungslücken, Zeitlöcher oder –tunnel, Dunkelheiten, Passagen, etc. – erhält der Raum zwischen den Bildern gewissermaßen allegorische Qualität, gerade weil man eines so gut wie das andere in ihm sehen kann: den blockierten nicht weniger als den aufgelassenen Übergang; das verdeckte ebenso wie das fehlende, das verlorene oder das ersetzbare Erinnerungsbild (...).²²¹

²²⁰ Cf. Dubois (2002b), p.32-33.

²²¹ Diekmann, Stefanie: „Anmerkungen zu Chris Markers La Jetée“, dans: Hrachovec et.al. (Éd.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien: Turia&Kant 2004 (= Kultur.Wissenschaften 8.1.), p. 68.

L'espace entre les images a de l'importance, Diekmann lui attribue une qualité allégorique. La bande image entre deux séquences reste souvent noire – avec un voice-over du narrateur. Ce procédé peut être observé plusieurs fois durant le film, et pourra être interprété comme manière de mettre en scène les lacunes dans la mémoire du protagoniste en particulier, et la capacité insatisfaisante de mémoriser des choses du cerveau humain en général. Le film commence même avec une bande image vide, noire – c'est le son des turbines d'un avion qui vient à l'oreille avant que ne vienne l'image de l'aéroport, le son indique le lieu d'action.

L'espace filmique se développe avec des lacunes, il est construit en parties et non dans un continuum temporel. Pour le spectateur, il est difficile d'établir une cognitive map de cet espace filmique. La quantité de différents lieux et temps désoriente. Les espaces sont hétérogènes et souvent ils ne sont pas liés, ils sont disjoints. Pour certains lieux représentant le passé il n'y a qu'une seule image. La perception de la spatialité est limitée, le hors-champ des images restant un hors-champ imaginaire que le spectateur n'apprendra pas à connaître. Les photographies immobiles ne permettent pas que l'illusion en trois dimensions s'établisse. Le spectateur peut prendre comme aide l'idée qu'il s'agit de la mémoire du protagoniste pour établir sa cognitive map. Lors de ses voyages au passé et au futur, ce sont des lieux différents qu'il visite. Néanmoins, ce ne sont pas des souvenirs en ordre, mais des images qui « *commencent à sourdre, comme des aveux.* »²²²

5.2.3. L'espace socio-historique des lieux filmiques

« History as conceived by Marker's narrative in *La Jetée* thus consists of the traumatized, imprisoned present, the utopian (by comparison) pre-traumatic past, and an unrecognizable, undesirable future. »²²³ Le voyage à travers temps – et la question du temps est primordial dans *La Jetée* – implique un changement de lieu. Voyager, à la base, fait référence à un déplacement dans l'espace. (cf. plus haut). Les lieux représentés dans la diégèse sont des lieux d'un passé heureux, visité irrégulièrement par le protagoniste, d'un présent dystopique et d'un futur abstrait, éloigné, étranger.

²²² *La Jetée*, 10:20

²²³ Hilliker, (2000) p. 8.

La jetée d'Orly, donnant le titre au film, est le premier lieu d'action introduisant la narration et la closant à la fin. Orly, à l'époque, était le seul aéroport à Paris. Pour le spectateur et son espace filmique, la jetée est l'un des lieux qui s'établit comme espace perceptible. Plusieurs photogrammes, au début et à la fin du film, montrent ce lieu de différents perspectives et dans de plans variés. Comme « non-lieu monument »²²⁴, indiqué en tant que tel par Dubois, il devient lieu d'action dans plusieurs films des années 1950 et 1960. Jean-Luc Godard l'a choisi pour quelques séquences d'*À bout de souffle* (1959), François Tuffaut pour *La Peau douce* (1964), par exemple. Dubois évoque quelques caractéristiques de ce lieu, étant la scène pour nombre de films, comme « (...) son architecture technologique typée, (...), sa vacuité de pur espace de transit, le sentiment d'un lieu à la fois neutre, aseptisé (...). »²²⁵ Dans le contexte de *La Jetée* l'expression de *vacuité de pur espace de transit* est significative. Dans le film, ce vide, cette *vacuité* est rempli par le souvenir très personnel d'un homme – l'image à laquelle il tient tant, celle d'un visage de femme s'est inscrite dans sa mémoire sur ladite jetée. Finalement, c'est à cause de cette image qu'il est choisi pour les expériences, c'est par elle qu'il accède au passé et, par la suite, au futur, au transit. *Espace de transit* pour lui aussi dans le sens de transit entre la vie et la mort.

Les voyages du protagoniste, sont ils imaginés, sont ils réels, éprouvés physiquement par le protagoniste ou s'agit-il même d'un rêve ? Selon Diekmann, on ne le sait pas.²²⁶ Dans cette ville post-apocalyptique, l'espace est fermé aux hommes. Seulement l'espace de la mémoire est, en partie, accessible. La mémoire ressemble à une ruine, changée.²²⁷ La jetée est un de ces lieux de mémoire du protagoniste. Pendant la deuxième séance d'expériences l'homme va rencontrer son amante dans un musée qui s'avère être le Muséum d'Histoire Naturelle à Paris.²²⁸

Chez Foucault, le musée trouve mention comme hétérotopie, un terme appliqué à des lieux réels, une utopie (qui, d'après l'auteur, est un lieu sans lieu réel, donc irréel, inexistant) qui est devenue réalité.²²⁹ Une hétérotopie en tant que lieu est différente des autres lieux d'une société, ce sont « (...) des sortes des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant

²²⁴ Dubois (2002b), p.18.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Cf. Diekmann (2004), p.71.

²²⁷ Cf. Diekmann (2004), p.72.

²²⁸ Cf. Dubois (2002b), p. 32.

²²⁹ Cf. Foucault (1994), p. 755-756.

ils soient effectivement localisables. »²³⁰ Foucault formule plusieurs principes qu'il applique au concept des hétérotopies, dont, et c'est significatif pour le musée, le rapport anachronique qu'elles peuvent entretenir avec le temps : « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies. »²³¹ Le musée amoncelle des artefacts issus de plusieurs époques différentes, et pour cela est un lieu « (...) de tous les temps qui soit lui-même hors du temps. »²³²

Le musée comme lieu filmique réfère à la mémoire subjective du protagoniste, à ces souvenirs. Servant à conserver, à collectionner, ce lieu fait également allusion à la mémoire collective d'une société – celle qui a été détruite dans la Troisième Guerre mondiale dans la diégèse de *La Jetée*. Un musée rassemble des pièces d'art, des animaux (etc.) de différentes époques de l'Histoire, tout comme *La Jetée* rassemble des images du passé, du présent et du futur.

Les lieux et les espaces du futur sont abstraits. Les gens du futur semblent flotter dans l'air, les visages sont éclairés, le fond est noir. Ils sont des êtres sans corps, qui voyagent dans le temps. Pour rendre visite à ces gens, le protagoniste doit voyager à travers le nouveau monde : « *Il traversait une planète transformée. Paris reconstruite. Dix mille avenues incompréhensibles.* »²³³ La structure de l'espace est une autre, mise en scène par des images abstraites (cf. fig. 14). Ce qui est visible sur l'image ressemble à une structure cellulaire vue à travers un microscope.

Opposé au passé utopique, le présent des survivants traumatisés est sombre. Des images de Paris en ruines précèdent l'introduction du camp souterrain, où des gens vivent comme des rats, prisonniers, cobayes pour les expériences de ceux qui les dominent. Le camp souterrain où ils vivent est un labyrinthe de couloirs glauques, certains des prisonniers souffrent des maladies mentales suite aux effets négatifs des essais (cf. fig. 12). Les photographies dans la première partie semblent être des documents authentiques, faisant preuve de la destruction pendant la Deuxième Guerre mondiale (ou bien d'une autre guerre, cf. fig. 13). La

²³⁰ Foucault (1994), p.755-756.

²³¹ Foucault (1994), p.759.

²³² Ibid.

²³³ *La Jetée*, 23:05

référence des images à un contexte socio-historique est directe. « The still photograph has, as we know, since its inception been associated with the idea of documentation, the recording of reality, and referentiality »²³⁴, écrit Lee Hilliker. L'auteur se réfère dans ce contexte à Philippe Dubois et Roland Barthes, les deux faisaient référence à l'image comme témoin de la réalité.²³⁵ « Toute photographie est un certificat de présence »²³⁶, écrit Barthes dans *La Chambre claire* ; la photographie montre « ce qui a été. »²³⁷ D'après Hilliker, la photographie fait partie des techniques du style documentaire qu'utilise Marker dans *La Jetée*. La narration est établie par la combinaison du voice over du narrateur et les photographies. Il n'y a pas de dialogue tout au long du film. D'après Hilliker cela crée ce qu'il appelle « (...) a subtle but strong undercurrent of documentary realism. »²³⁸

L'impression de la dystopie est nourrie par le contraste, par l'opposition entre l'environnement sombre du présent, des images véhiculant l'idée du manque de liberté individuelle et le sous-sol 'inhumain', et le passé de tons gais, clairs, le sourire d'une femme et la possibilité de bouger librement. Au niveau de la technique, la mise en scène s'effectue par l'utilisation de la lumière et la technique de la contre-plongée, mettant en valeur l'infériorité du protagoniste. Les références spatiales sont en liaison directe avec la réalité des années 1960, en indiquant Paris comme lieu d'action. L'environnement est extrapolatif, inspiré par les circonstances actuelles de l'époque.

En tant que réalisateur, Chris Marker cherchait toujours à refléter avec un esprit critique ce qui se passait autour de lui, chose pour laquelle plusieurs de ses œuvres ont été censurées.²³⁹ Dans *La Jetée*, il se sert du genre de la science fiction pour cacher son message, il situe au futur l'action de ce film qui est un hybride à plus d'un titre : oscillant entre photographie et film, il parle d'un voyage dans le temps, un sujet répandu dans le genre d'anticipation, pour le travailler avec des moyens du style documentaire. Des aspects autobiographiques de Marker côtoient le trauma d'une société :

²³⁴ Hilliker (2000), p.10.

²³⁵ Cf. Hilliker (2000), p.9-10.

²³⁶ Barthes, Roland : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Dans : Marty, Eric (Éd.) : Œuvres complètes. Tome III. Paris : Seuil 1995, p.1169.

²³⁷ Barthes (1995), p.1169.

²³⁸ Hilliker (2000), p.10.

²³⁹ Cf. par exemple Hilliker (2000), p.12.

Marker's complex text, part metaphorical autobiography, part traumatic socio-historical allegory, wraps a severe and highly allusive critique of contemporary French culture in a genre hybrid that borrows codes from documentary and science fiction, a process that effectively renders the film unrecognizable as a threat (...)²⁴⁰

Marker, voyageur passionné lui-même (quoique dans l'espace plutôt que dans le temps...) a conscience du pouvoir de l'image, aussi parce que les images véhiculées dans ses films ont mené à la censure.²⁴¹ Malgré ce déguisement, les références aux événements durant la deuxième moitié du 20^{ième} siècle sont même très claires. La peur des armes nucléaires et des résultats possibles après l'abus de celles-ci se manifestent ici – le film est sorti une quinzaine d'années après la bombe atomique lancée sur Hiroshima. Les photographies mentionnées d'une ville détruite ainsi que la vie souterraine structurée dans une hiérarchisation de la société évoquent la Deuxième Guerre mondiale. Une association qui est intensifiée par les chuchotements en Allemand des chefs du camp et des médecins pendant les expériences. Ces périls et angoisses étaient encore très présents lors des années 1960 :

Strong sense of dystopia is projected into the future, but it is a future that remains nonetheless right at home spatially, in the evocation of Paris with its trauma-inducing past, and temporally in the immediate possibility of Cold War nuclear confrontation and colonial era torture.²⁴²



Figure 11 – La jetée (1 :55)

²⁴⁰ Hilliker (2000), p.12.

²⁴¹ Cf. Hilliker (2000), p.6.

²⁴² Hilliker (2000), p.7.



Figure 12 – Le camp souterrain (5 :38)



Figure 13 – La ville détruite (3 :20)

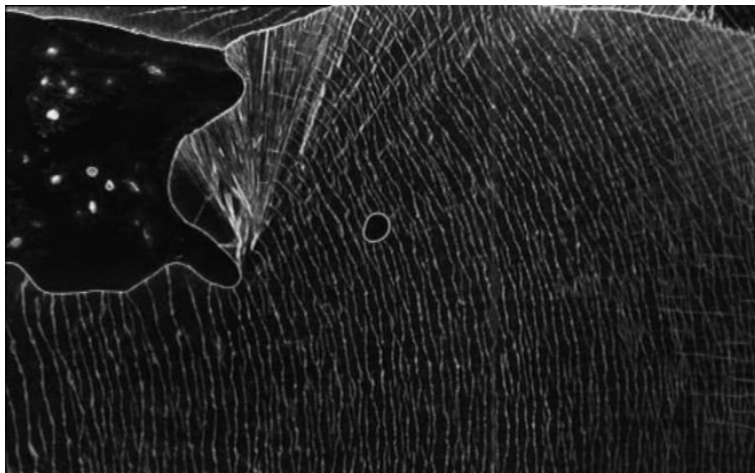


Figure 14 – Un futur abstrait (23 :05)

5.3. Alphaville (1965) de Jean-Luc Godard

5.3.1. Biographie du réalisateur et résumé du film

Jean-Luc Godard naît en France le 3 décembre 1930²⁴³ de parents suisses. Il grandit dans un environnement favorable, profitant d'une bonne éducation. Jeune homme, Godard s'inscrit à la Sorbonne pour des études d'ethnologie et fréquente le Ciné-club du Quartier Latin à Paris, où il rencontre François Truffaut, Jacques Rivette et Eric Rohmer. Après un long voyage en Amérique du Sud, il commence à écrire ses premiers articles pour les *Cahiers du Cinéma* à l'âge jeune de 22 ans.²⁴⁴ Il réalise des court-métrages comme *Opération béton* ou bien *Une histoire d'eau*, avant que ne sorte, en 1960, le fameux long-métrage *À bout de souffle*. Godard est souvent représenté comme personnage-clé du mouvement de la Nouvelle Vague. Son seul film d'anticipation, *Alphaville*, sort en 1965. *Alphaville* était, après *À bout de souffle*, le deuxième grand succès de Godard. Les critiques l'ont appréciée pour le côté SF – même ceux qui étaient « (...) connus pour leur aversion à l'égard du cinéma godardien (...) déclarent aimer, un peu ou beaucoup, *Alphaville*. »²⁴⁵

Dans *Alphaville*, Jean-Luc Godard envoie l'agent secret Lemmy Caution (Eddie Constantine) à Alphaville, une ville dans une autre galaxie où Alpha 60, une intelligence artificielle, a pris le pouvoir et règne sur un peuple soumis à la logique. Prétendant être le journaliste du nom d'Ivan Johnson, Caution commence à explorer la ville. Il doit retrouver un agent secret disparu (Akim Tamiroff) ainsi que le professeur van Braun, qui a programmé le super-ordinateur. Au début, il est surpris et étonné par les coutumes des habitants de la ville – certains mots de la langue quotidienne semblent avoir été rayés de leur mémoire et ils parlent dans un ton stérile et très attaché à la politesse. Les gens dans cette société déshumanisée fonctionnent sans émotions. Tout ce qui est lié à la poésie et à l'amour est un crime pour lequel des gens sont exécutés lors d'un spectacle public. Au fur et à mesure, Lemmy Caution comprend le comportement du peuple et le fonctionnement de la ville, aussi grâce à sa compagne Natasha (Anna Karina), la fille de van Braun, dont il

²⁴³ Cf. Mandelbaum, Jacques: *Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du cinéma 2007 (= Collection Grands Cinéastes 7), p.86.

²⁴⁴ Cf. Frodon (1995), p. 52-53.

²⁴⁵ Esquenazi (2010), p.185.

tombe amoureux. Finalement, il arrive à détruire Alpha 60, après avoir été identifié comme danger par ce dernier, et il s'enfuit vers les pays extérieurs avec Natasha.

5.3.2. La construction de l'espace dans Alphaville

L'espace architectural – l'extérieur et l'intérieur

Parler du décor en parlant d'un film de la Nouvelle Vague peut sembler paradoxal. La plupart des adhérents de la Nouvelle Vague renoncent à des coulisses artificielles, au lieu de tourner au studio tel que l'ont fait leurs précurseurs, ils favorisaient la rue. Cela vaut de même pour Godard et *Alphaville*, où les lieux de tournage étaient les rues et les bâtiments parisiens de l'époque. Ces décors 'naturels' filmés sont la Maison de la radio, l'aéroport d'Orly²⁴⁶ et des bâtiments dans le quartier de La Défense comme par exemple la Tour Esso²⁴⁷, qui était un des premiers bâtiments dans ce nouveau quartier.²⁴⁸ En plus, il a filmé de diverses rues dans des arrondissements parisiens et de l'hôtel Scribe qui existe toujours.²⁴⁹

La question du décor est liée aux lieux représentés dans le film. Prenant comme inspiration la ville réelle, quels lieux est-ce que Godard a mis en scène pour construire l'espace architectural de son film? Je propose ici de distinguer les intérieurs des lieux à l'extérieur.

Le lieu dominant les séquences à l'intérieur est la chambre d'hôtel de Lemmy Caution. Cette chambre est sans doute le lieu le plus représenté par rapport à la durée en minutes, d'où le fait qu'elle est, en tant que lieu filmique, très présente sur ma *cognitive map* bien subjective. Si on veut, cette chambre est la base, le nid depuis lequel l'agent secret fait ses plans. Un autre aspect à considérer par rapport à la chambre est le fait que c'est le seul endroit qui porte au moins des traces d'une sphère privée, c'est bien là que Natasha et Lemmy s'approchent l'un de l'autre. Attachée à la chambre il y a une salle de bain, dont on voit très peu. Néanmoins, on apprend qu'il y a une autre porte d'où peuvent entrer des policiers envoyés par Alpha 60. La chambre semble spacieuse, comportant un grand lit, deux fauteuils et un téléviseur. Une deuxième chambre d'hôtel devient lieu d'action dans le film,

²⁴⁶ Cf. Esquenazi (2010), p.186,

²⁴⁷ Cf. Darke (2005), p.30.

²⁴⁸ Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Tour_Esso [2.12.2012]

²⁴⁹ Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0058898/locations> [8.12.2012]

celle d'Henri Dickson. Celui-ci était le précurseur de Lemmy Caution mais ne pouvait pas résister à la force manipulatrice régnant sur Alphaville. Lors de la visite du protagoniste, il meurt dans la chambre usée.

A part ces deux chambres, il y a plusieurs bâtiments publics, comme par exemple un café-restaurant et la 'Maison de Dissuasion' où sont tenus les cours de sémantique générale, ayant pour but d'influer sur la langue et les mots utilisés par les gens. La centrale d'Alphaville est un lieu important, ses couloirs étroits, le bureau de l'ingénieur en chef et une pièce où Lemmy est interrogé par Alpha 60 ainsi que la cave du bâtiment hébergeant des appareils nécessaires pour le fonctionnement d'Alphaville. Monsieur van Braun, qui a programmé l'ordinateur Alpha 60, travaille dans un autre bâtiment avec son équipe.

Il reste encore les lieux d'exécution publique, où celles et ceux qui sont attachés aux émotions et agissent de façon illogique sont tués: Une piscine dans le sous-sol d'un bâtiment vitré, et une salle de cinéma – des lieux qui sont d'habitude liés aux loisirs dont la fonction a été complètement transformée selon la logique d'Alphaville.

Un tas de lieux sont liés aux trajets, tels que les ascenseurs, les couloirs, les escaliers et naturellement les rues de la ville. Les trajets du protagoniste Lemmy Caution s'effectuent en voiture – soit dans la sienne, soit dans un taxi ou bien dans une voiture volée. Je considère la voiture comme lieu de transition entre l'intérieur et l'extérieur, puisqu'elle ne correspond pas ni à l'un ni à l'autre.

La plupart des séquences se déroulent à l'intérieur, c'est pourquoi les extérieurs sont moins représentés. Au début et à la fin du film, Lemmy Caution prend les périphériques d'Alphaville pour venir respectivement pour quitter la ville. Les rues et les immeubles de la ville et des places publiques sont mis en scène. En plus, la ville est filmée plusieurs fois depuis l'intérieur, à travers des fenêtres des bâtiments et des voitures.

Les lieux montrés ont un caractère impersonnel, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de rapport avec la sphère privée de l'être humain. Ils sont ouverts à tout le monde, même la chambre d'hôtel de Lemmy Caution est accessible pour les policiers d'Alphaville. Pour Chris

Darke, l'architecture du film évoque la théorie des non-lieux de Marc Augé.²⁵⁰ Il définit comme non-lieux des espaces transitoires tels que les aéroports, les supermarchés et aussi les chambres d'hôtel. Ces lieux n'ont pas de signification privée et sont privés d'associations historiques.²⁵¹ Darke remarque qu'il n'y a pas de non-lieu au sens d'Augé dans un film, parce que l'espace filmé a la fonction de construire l'espace narratif. Néanmoins, le film fait référence à des non-lieux en les mettant en scène, en créant l'espace architectural avec leur aide. Darke fait la différence entre l'architecture utilisée comme décor et l'espace narratif qui est construit avec son aide :

Alphaville is almost entirely made up of architectural non-places: the city is a patchwork of transitional zones – corridors, staircases, offices, hotel rooms – liberally interspersed with their characteristic signage – arrows, numbers, neon (...). But the narrative space that Godard sculpts from details abstracted from the built environment is a labyrinth, warped and uncanny.²⁵²

Ce sont donc des non-lieux d'après Augé qui sont mis en scène – des chambres d'hôtel, des couloirs, des escaliers. Il s'agit de lieux réels qui sont transformés en espace architectural et narratif du film. L'espace narratif que Godard construit partant de ces non-lieux est, d'après Darke, comme un labyrinthe. Godard a réalisé son objectif de construire un environnement impersonnel, peu confortable, voire cauchemardesque en choisissant ces lieux précis.

5.3.3. Description et analyse d'une séquence choisie – le début du film

Regardant un film, c'est souvent à cause des premières minutes que l'on est convaincu par une histoire, par les images ou non. D'après Jacques Aumont et Michel Marie, les débuts des films sont de préférence utilisés dans l'analyse. Ils leur attribuent une « richesse sémantique particulière »²⁵³ étant inhérente aux débuts des récits (filmiques). En plus, ils qualifient les premiers plans de 'matrice' du film entier, ce qui veut dire que le film est engendré dans son début.²⁵⁴ Dans ce sens, partant des premiers plans d'*Alphaville* qui se-

²⁵⁰ Cf. Darke (2005), p.33.

²⁵¹ Cf. Augé, Marc : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil 1992, p. 97-102.

²⁵² Darke (2005), p.33.

²⁵³ Aumont; Marie (1993), p.84.

²⁵⁴ Cf. Aumont; Marie (1993), p.83-85.

ront décrits et interprétés dans le détail, des exemples choisis du film entier seront abordés afin d'illustrer les particularités des espaces d'*Alphaville*.

La première séquence introduit le lieu de l'histoire en montrant les rues et bâtiments d'une ville pendant la nuit. Plusieurs fois, on voit une voiture blanche sur des rues mouillées avant que l'on ne perçoive l'agent secret Lemmy Caution qui se trouve dans son intérieur. Armé d'un pistolet, il voyage à travers la nuit pour enfin arriver à son hôtel à Alphaville.

Alphaville - 00 :34-01 :56, durée 1'22''		
Début du film		BANDE SON
BANDE IMAGE		
<u>Plan 1</u> : 3''		
Gros plan, caméra fixe.		Musique extra-diégétique ; le motif musical du générique se prolonge –
Vue frontale sur une lumière ronde qui clignote dans un rythme variant, elle est placée au centre de l'image de fond noir.		musique pathétique, trompettes et flûtes
Raccord : cut / mouvement de la caméra à droite (c'est difficile à dire à cause du fond noir)		
<u>Plan 2</u> : 7''		Voix Alpha 60 : « <i>Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale</i> »
Plan d'ensemble, mouvement de la caméra à droite.		Musique extra-diégétique, trompettes
Il fait nuit, à l'extérieur. Dans la nuit, on voit des fenêtres illuminées des bâtiments,		flûtes et cuivres, devient encore plus forte et plus dramatique
Mouvement de la caméra à droite encore plus fort, les lumières disparaissent		
Raccord : mouvement		
<u>Plan 3</u> : 1''		
Plan de demi-ensemble, caméra fixe.		
Une voiture blanche sur une rue, roulant de gauche à droite.		
Raccord : cut		
<u>Plan 4</u> : 7''		Voix off Alpha 60 : « <i>La légende la recrée sous une forme qui lui permet de courir le monde</i> »
Plan d'ensemble, caméra en mouvement.		Musique extra-diégétique s'arrête
Une rue dans la nuit, des bâtiments hauts à gauche, des voitures ayant allumées leurs phares.		
Panoramique de la caméra à gauche, puis elle pivote en haut montrant la hauteur du bâtiment en contre-plongée,		
puis de retour en bas sur la rue, où une voiture blanche roule de droite à gauche, s'arrête, plan de demi-ensemble.		
Raccord : cut		
<u>Plan 5</u> : 16''		
Plan rapproché, caméra fixe.		Bruit diégétique hors-champ : bruit de voitures sur la rue.
Vue frontale sur un homme, assis derrière le volant d'une voiture, on ne voit que ses mains et le volant, son visage est sombre. Il s'allume une cigarette, le visage est visible pour un instant, après de nouveau sombre. Il prend un pistolet dans la main droite, puis met une main sur le volant.		Bruit diégétique in: claque du briquet.
Raccord. cut		Musique extra-diégétique recommence très brusquement
<u>Plan 6</u> : 2''		
Gros plan, caméra fixe.		

Vue frontale sur le phare illuminé d'une voiture.

Raccord : cut

Plan 7: 1''

Gros plan, caméra fixe.

Vue frontale sur une flèche blanche sur un fond noir.

Raccord : cut

Plan 8: 19''

Plan de grand ensemble, caméra en mouvement – panoramique.

Il fait nuit. Le ciel gris couvre la plus grande partie de l'image. En bas, à gauche se trouvent des gratte-ciels avec des fenêtres illuminées. Un train circule de gauche à droite, la caméra suit ce mouvement jusqu'à ce que les bâtiments se perdent de vue. On voit le train sur un pont et le fleuve en bas, en-dessous du pont à côté du fleuve : une rue mouillée, une voiture blanche s'approche, jusqu'à un plan de demi-ensemble, la voiture passe par la caméra, en ce moment – raccord : cut

Plan 9: 1''

Gros plan, Caméra fixe.

Vue frontale sur un panneau de fond blanc avec de l'écriture en lettres noires : Alphaville – silence-logique/sécurité-prudence

Raccord : cut

Plan 10: 15''

Plan d'ensemble, caméra fixe et en mouvement.

Une rue mouillée dans la nuit, des bâtiments, des voitures, des lumières. Mouvement de la voiture blanche de droite à gauche, elle s'approche, plan de demi-ensemble. La voiture clignote, ralentit, tourne à gauche et prend l'embouquement d'un bâtiment, où elle est arrêtée, panoramique de la caméra la suit. Plan moyen, vue latérale sur un homme ouvrant la porte de la voiture, l'homme vêtu d'un chapeau et d'un manteau descend avec une valise de la voiture et passe devant elle.

Raccord : cut

Plan 11: 5''

Plan américain, caméra fixe et en mouvement.

Vue frontale sur l'homme passant devant la voiture. Il s'approche de la caméra jusqu'au plan rapproché, passe par la caméra (au hors-champ) panoramique de la caméra le rattrape, vue arrière de l'homme qui entre dans un bâtiment par une porte vitrée.

Raccord : mouvement

Fin musique extra-diégétique.

Voix-off Lemmy Caution : « *Il était 24 :17 heures heure océanique quand j'arrivais dans les faubourgs d'Alphaville* ».

Musique extra-diégétique redevient plus forte.

Musique extra-diégétique très forte, dramatique, maintenant aussi des instruments à cordes.

Brusque fin de la musique extra-diégétique

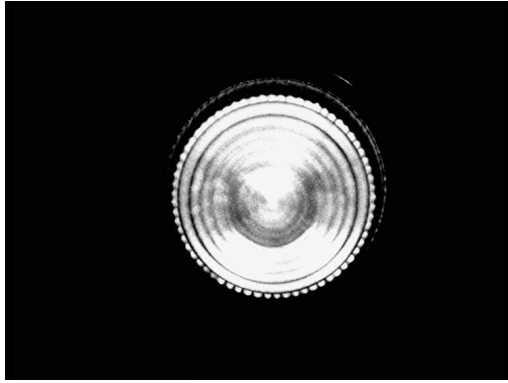


Figure 15 – Plan 1 (00 :35)

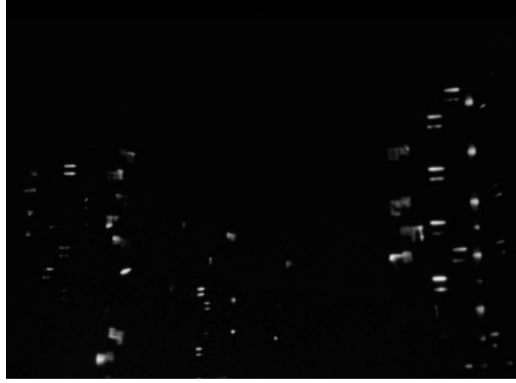


Figure 16 – Plan 2 (00 :40)



Figure 17 – Plan 4 (00 :47)



Figure 18 – Plan 4 (00 :52)



Figure 19 – Plan 5 (00 :56)

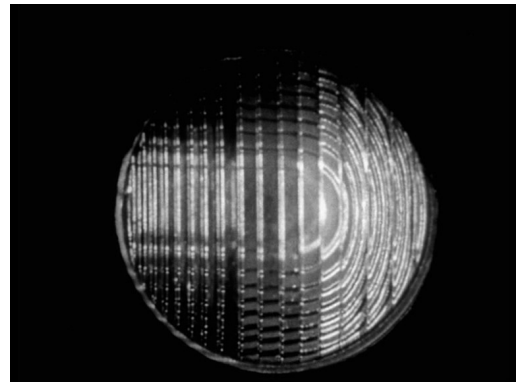


Figure 20 – Plan 6 (01 :10)

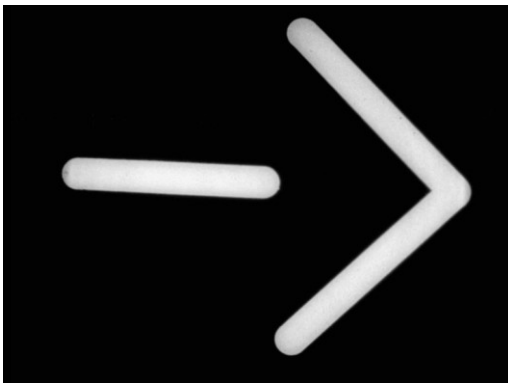


Figure 21 – Plan 7 (01 :13)

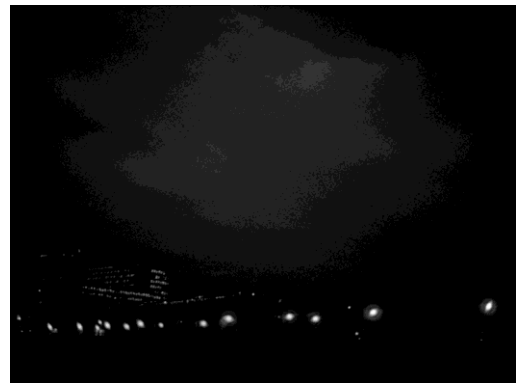


Figure 22 – Plan 8 (01 :19)



Figure 23 – Plan 9 (1 :34)



Figure 24 – Plan 10 (1 :37)

L'espace filmique – l'idée du mouvement – le montage et le cadrage du début.

L'enjeu de la séquence est d'introduire le lieu d'action et le protagoniste. L'action est située à l'extérieur, sur les rues d'une ville. D'après la terminologie de Goliot-Lété et Vanoye c'est une séquence de nuit où domine le côté visuel.²⁵⁵ Le rythme intraséquentiel peut être classifié comme plutôt rapide puisqu'il y a beaucoup de plans d'une durée courte ou moyenne. La séquence telle que je l'ai définie comporte onze plans²⁵⁶, dont trois sont des plans moyens (d'une durée de 15 à 19 secondes). Il reste huit plans courts, avec une durée d'une à sept secondes. L'échelle de plan varie du plan de grand ensemble pour introduire le lieu d'action au gros plan pour les détails tels que la flèche en néon.

Le contenu de la séquence est le voyage de Lemmy Caution, l'idée de l'action et du mouvement domine – ce qui est non seulement évoquée par les voitures et le métro (cf. figures 18 et 22), mais aussi par le travelling et le panoramique de la caméra. Sur cinq plans, la caméra est en mouvement, il s'agit des panoramiques qui accompagnent ou bien recadrent les déplacements de la voiture et du protagoniste même, ainsi que d'un panoramique montrant la hauteur d'un bâtiment. La caméra est fixée sur les six autres plans – ce sont des plans très courts d'une durée d'une à trois secondes. Seul le plan au milieu de la séquence introduisant le protagoniste y fait exception. Montrant une vue frontale et centrée sur le visage de Lemmy Caution s'allumant une cigarette, le plan dure seize secondes. Ce plan plus calme au milieu sert à introduire le personnage, on apprend son dessein. En plus, si les autres plans ont été tournés à l'extérieur, celui-ci joue à l'intérieur de la voiture. Les plans

²⁵⁵ Pour la terminologie cf. Goliot-Lété, Vanoye (2010), p.30.

²⁵⁶ J'ai défini la fin de la séquence avec le changement de lieu.

où la caméra est fixe alternent avec ceux de la caméra en mouvement – cette variation peut également être considéré comme un mouvement. Les plans montrant les bâtiments ont probablement été tournés avec une caméra à main (cf. figure 17). Tout cela rend la séquence dynamique – la rue, les voitures qui roulent de droite à gauche et, sur le plan suivant, de gauche à droite (ce qui, d’ailleurs, ne correspond pas au montage classique), les mouvements de la caméra, les plans courts et l’indication de la direction par la flèche ainsi que la lumière au début qui clignote.

Lié au mouvement, l’idée de la direction revient plusieurs fois durant le film – ou bien plutôt l’idée de diriger. La flèche en néon (cf. figure 21), qui prescrit la direction, revient à plusieurs moments. Au fil de l’histoire il est parfois question du nord et du sud de la ville – il y a des plans correspondants avec des signes indiquant nord et sud pour l’orientation dans la ville (cela également écrit en néon). L’orientation des habitants est guidée avec des flèches indiquant le chemin ‘logique’.

Alphaville, une BD ? Le montage du film.

« If it all sounds like a comic strip, it more or less is, and Godard has in fact built in references to comics (...) ». ²⁵⁷ Des éléments d’une bande dessinée sont, selon Lee Hilliker, inhérents au film de Godard. L’auteur fait surtout référence au héros Lemmy Caution, un personnage dont les vêtements (un trench-coat et un chapeau) ainsi que son évolution dans l’histoire (celui qui sauve la fille dont il est tombé amoureux) font, selon l’auteur, penser à des ‘comic-strips.’ Une idée étant également applicable au montage du film, où se manifestent des ressemblances à la bande dessinée.

En général, le film comporte des séquences de nuit et de jour, des séquences en intérieur ainsi qu’en extérieur. Des passages dialogués alternent avec des passages de mouvement ou d’action. L’enchaînement des séquences est marqué chronologiquement. ²⁵⁸ En quoi consiste donc le ‘côté BD’ du film ? D’une part, il est dû à l’hétérogénéité de l’espace. D’un plan à l’autre, les lieux sont différents, il s’agit d’une altérité spatiale dans les termes de Gaudreault/Jost.

²⁵⁷ Hilliker (2000), p.13.

²⁵⁸ Pour la terminologie cf. Goliot-Lété; Vanoye, p. 30.

L'impression provoquée par l'altérité spatiale est encore renforcée par l'utilisation de différentes échelles : Un gros plan est suivi par un plan de grand ensemble, les deux montrant de différents lieux. (cf. figures 21 et 22, par exemple). A part la séquence analysée, une séquence exemplaire serait celle où Lemmy Caution quitte le bâtiment central après la deuxième interrogation. Les espaces représentés dans la séquence sont disjoints, donc ne pas liés (cf. figure 25) L'image de la cave avec de grandes machines est succédée par un plan montrant le hall d'entrée du bâtiment, celui-ci suivi par l'image d'un parc électrique, après lequel on voit une sculpture de lumière, puis le visage de Natasha etc. Ce qui les tient ensemble c'est la voix-off du narrateur Lemmy Caution, qui, dans un monologue intérieur, fait son compte rendu sur le fonctionnement d'Alphaville. Les plans disjoints de cette séquence ressemblent à un collage, à une bande dessinée et sans doute font également preuve de la liberté créatrice de la Nouvelle Vague.

Le film et la BD, par ailleurs, ne sont pas si loin l'un de l'autre – le spectateur respectivement le lecteur établit une *cognitive map* grâce aux images se succédant.



Figure 25 – Le compte-rendu de Lemmy Caution (56 :00 – 57 :10)

Le cadrage

En ce qui concerne la mise en scène du pouvoir exercé par Alpha 60 dans la société technocratique d'Alphaville, le cadrage a de l'importance. Les bâtiments, on pourrait aussi les appeler des gratte-ciel, filmés dans le quartier neuf de la Défense, sont associés à l'intelligence artificielle qui règne sur Alphaville. A l'intérieur de ces bâtiments, les ingénieurs travaillent pour maintenir le fonctionnement logique de la ville. L'extérieur de ces

bâtiments est filmé lorsqu'une séquence joue à son intérieur. Un plan de quelques secondes introduit le lieu d'action. La manière dans laquelle les gratte-ciel ont été filmés attire l'intérêt : La prise s'effectuait probablement avec une caméra à main, de sorte que la caméra soit en mouvement. Le bâtiment est filmé en contre-plongée, ce qui lui attribue l'idée du pouvoir et de la supériorité. En plus, le panoramique de la caméra est flou, pris en hâte. Le regard sur le siège du pouvoir, si l'on veut l'appeler ainsi, est celui d'un citoyen petit par rapport à la hauteur du bâtiment, c'est un regard effrayé.

Par contre, les plans où l'on voit Natasha et Lemmy sur la rue (où bien Lemmy tout seul) sont parfois pris en plongée. Dans ce cas, la perspective à vol d'oiseau fait penser à une instance supérieure qui y jette son coup d'œil, un regard capable de tout voir et de tout entendre.



Figure 26 - Bâtiment en contre-plongée (1 :20 :31)



Figure 27 - Lemmy en plongée (18 :39)



Figure 28 - Lemmy prenant une photo, plongée (14 :37)

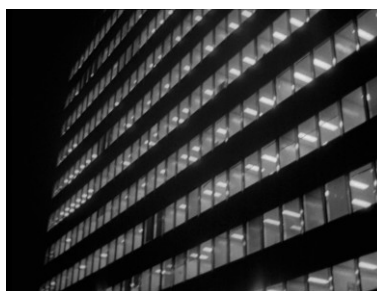


Figure 29 - Bâtiment en contre-plongée (44 :19)

Cette instance de contrôle de même occupe le hors-champ du film. Les policiers et espions envoyés par Alpha 60 semblent se trouver quelque part dans le hors-champ imaginaire de la salle de bain à côté de la chambre d'hôtel de Lemmy Caution. Déjà lors de son arrivée, l'agent secret est surpris par un espion envoyé par Alpha 60, se trouvant dans la salle de bain. Plus tard dans l'histoire, lorsque Lemmy décide de s'enfuir avec Natasha, les deux s'en vont par la porte de la salle de bain, au hors champ, pour un instant ils reculent à cause

de trois policiers qui sont venus pour emmener Lemmy. Même dans sa chambre d'hôtel, Caution peut être sûr d'être observé. Le hors-champ, dans ce cas, sert pour créer du suspense, mais n'est-il pas aussi le reflet de l'omniprésence du contrôle ?



Figure 30 – Ils quittent la chambre
(1 :18 :28)



Figure 31 – Ils ont disparu au
hors-champ (1 :18 :31)



Figure 32 – Le 'danger' venant du
hors-champ (1 :18 :35)

L'espace pictural – la lumière

C'est une ronde lumière clignotante qui est visible sur le premier plan de la séquence (cf. figure 15), après le générique c'est la première image visible. Au niveau de l'espace, on n'a pas beaucoup d'informations – un fond noir et une sorte de phare qui s'allume et, en alternance, laisse retomber le spectateur sur le fond noir. Il n'y a pas de lieu explicite, il manque d'informations spatiales. On ne voit que la forme ronde sur le rectangle noir. Au fur et à mesure que le film avance, le spectateur apprendra que cette lumière est associée à Alpha 60. C'est un élément étrange qui surprend, tenant compte des dimensions de l'écran au cinéma. Chris Darke le comprend comme réflexion du film sur le cinéma : « Its opening image of a glaring, screen-sized bulb beams right back into the projector bringing the image to the screen (...) »²⁵⁹ La lumière clignotante répond quasiment au projecteur, le film reflète son médium. Alphaville est un film sur la lumière, et pour cela renvoie au médium du film, au cinéma lui-même, en tant qu'art de la lumière.²⁶⁰

A la lumière ronde s'oppose, quelques plans plus tard, celle du phare de la voiture du protagoniste – un défi ? (cf. figures 15 et 20).

L'utilisation de la lumière dans la première séquence du film est marquée par de forts contrastes entre la lumière et l'ombre. Par conséquent, la profondeur du champ n'est pas très

²⁵⁹ Darke (2005), p.39.

²⁶⁰ Cf. Darke (2005), p.39.

élaborée. Lors du premier visionnement on ne comprend pas tout de suite de quoi il s'agit en voyant un fond noir avec des petites taches claires. (cf. figure 16) Tout comme les lieux montrés sont des lieux impersonnels, la lumière montrée est une lumière artificielle : des signes en néon, les phares des voitures, les fenêtres illuminées des bâtiments dans la nuit interminable d'Alphaville. (En effet, la plupart des séquences ont été tournées pendant la nuit). La lumière renvoie sur la question de l'électricité – dont Alphaville a besoin afin de maintenir le fonctionnement du système. En effet, le soleil respectivement la lumière du jour sont rares à Alphaville.

Le feu du briquet, une vraie flamme, s'oppose à l'artificialité d'Alphaville, et peut être considéré comme synonyme du monde extérieur. Chris Darke, qui consacre une partie de son analyse à la signification de la lumière dans le film, reconnaît dans Lemmy Caution deux personnages de la mythologie grecque : Orphée, qui nous guide dans ce royaume des enfers²⁶¹ et Prométhée apportant le feu divin aux hommes.²⁶² Pour Darke, tout autour du personnage de l'agent secret évoque la lumière : son manteau de couleur claire, sa voiture blanche, le briquet qu'il utilise pour allumer des cigarettes et aussi la flèche de son appareil de photo.²⁶³ En plus, la lumière diffusée par le briquet dans la voiture le permet de voir le visage du protagoniste pour un instant (cf. figure 19).

Pour un film de science-fiction les effets spéciaux dans Alphaville sont très réduits: Le petit télécommunicateur qui se trouve sur la table de chevet dans la chambre d'hôtel n'est qu'un petit truc en plastique. Pour mettre en scène Alpha 60 au niveau du décor, Godard s'est servi de moyens simples : un ventilateur et de la lumière.

La lumière est importante pour la représentation d'Alpha 60, mais aussi pour le film entier. « (...) light is both the substance and the theme of the film and is treated on many levels »²⁶⁴, écrit Chris Darke. En général, seulement de la lumière naturelle a été utilisée. C'est-à-dire que Godard a renoncé à travailler avec un éclairage artificiel pour illuminer la scène selon ses besoins. Comme pas mal de séquences ont été tournées pendant la nuit, le contraste entre lumière et ombre est fort. Les fenêtres illuminées des bâtiments, les phares

²⁶¹ Un Orphée adapté à l'histoire, qui dit à son amante de ne pas se retourner lors de la fuite en voiture.

²⁶² Cf. Darke (2005), p. 41.

²⁶³ Cf. Ibid.

²⁶⁴ Darke (2005), p. 41.

des voitures et leur réflexion sur l'asphalte mouillée, la lueur du briquet – la lumière crée de l'atmosphère, et ce mot évoque l'expressionnisme allemand ainsi que le style du film noir. Cette association, provoquée par l'utilisation contrastive de la lumière, a menée Lee Hilliker à écrire les phrases suivantes :

The 1965 film was shot in the nighttime city, which appears stark and nightmarish in high contrast black and white, and Godard uses this look to good effect to evoke good and evil, life and death. The black and white urban look calls to mind as well the film noir tradition (...).²⁶⁵

Les sources de lumière sont, comme déjà évoqué, des phares des voitures, des lumières en néon mais aussi des lampes et des ampoules ordinaires. La dernière, de même que tous les autres types de lumière, aide à établir la narration : Lorsque Lemmy Caution rencontre Henri Dickson dans l'Hôtel de l'Etoile Rouge, les deux s'arrêtent dans le couloir pour parler – Caution ne sait pas beaucoup sur la force d'Alpha 60, Henri Dickson le met au courant. En parlant, Caution touche l'ampoule qui ensuite bouge entre leurs têtes pendant qu'ils parlent. Leurs ombres changent constamment de forme suite au mouvement – un effet simple qui pourrait montrer leur destin incertain.



Figure 33 et Figure 34 - Les agents secrets dans le couloir (23 :50 et 23 :52)

Le son

Dès le début du film, la voix venant de l'off d'Alpha 60 accompagne de temps en temps l'image. Il s'introduit avec une phrase énigmatique (cf. description de la séquence : « *Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale.* ») Pourtant, la qualité de la voix sans corps est sans doute plus effrayante que le contenu du message qu'elle transporte : Apparemment, il s'agit de la voix d'un homme ayant souffert d'un cancer et duquel le larynx a été remplacé.²⁶⁶ A part Alpha 60, c'est aussi Lemmy Caution qui agit

²⁶⁵ Hilliker (2000), p. 12-13.

²⁶⁶ Cf. Darke (2005), p. 41.

comme narrateur avec ses pensées sous forme de commentaires venant de l'off. Dans la séquence analysée, on a également des bruits diégétiques des voitures et le claquement du briquet, par exemple et, bien sûr le son associé à Alpha 60 qui revient plusieurs fois (il s'agit du son d'un code morse selon Darke). De toute façon, la voix étrange d'Alpha 60 est un élément important pour la création d'un envi-



Figure 35 – L'image en négatif (1 :28 :38)

ronnement inquiétant. Ce caractère inquiétant se montre également au niveau de la musique extra-diégétique. Elle peut être décrite comme pathétique, émouvante. Son caractère grave se voit de temps en temps égayé par des tons aigus d'une flûte. Il est à mentionner qu'elle ne s'arrête jamais définitivement – il y a des moments où elle disparaît brusquement, pour enfin recommencer dans un moment inattendu.

L'espace plastique de l'image

Au niveau de l'espace plastique de l'image, il faut mettre en valeur les plans montrant des images en négatif. A la fin de l'histoire, juste après que Lemmy Caution est parvenu à détruire Alpha 60, quelques images ont été inversées. Ici l'on peut de nouveau renvoyer à la liberté avec laquelle les cinéastes se sont servis du médium, un artifice de la part de Godard donc. Or ces images en négatif contiennent une signification supplémentaire : Pour Chris Darke, elles sont des citations se référant à deux films, à savoir à *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau ainsi qu'à *Orphée* (1949) de Jean Cocteau. Dans les deux cas, des images en négatif sont employées afin d'annoncer un changement, « (...) an uncanny transition from one state of being to another. »²⁶⁷ Sauf que, dans *Nosferatu* et *Orphée*, le passage annoncé par les images est celle de la vie à la mort, tandis que chez Godard Natasha et Lemmy quittent la ville détruite et vont droit vers la vie.²⁶⁸

A part cet aspect concernant l'intramédialité, le film comporte également des références intermédiales. Par exemple, des poèmes écrits par Paul Eluard sont évoqués, dont l'œuvre

²⁶⁷ Darke (2005), p. 59.

²⁶⁸ Cf. Ibid.

Capitale de la Douleur, plus précisément des parties de l'œuvre, sont lues à haute voix par Natasha, qui ne connaît plus les significations des mots poétiques. Tout le film fait preuve d'un amour du détail, ainsi les références inter- et intramédiales sont vastes, les exemples donnés n'en représentent qu'une partie.

5.3.4. La dystopie d'Alphaville et sa relation avec les années 1960.

Jean-Luc Godard anticipe sur une société technocratique, le peuple fonctionne, bouge et parle selon l'autorité absolue d'une intelligence artificielle. Au niveau de l'espace, la dystopie se manifeste dans le manque de la mise en scène d'un espace privé. On vient de voir que ce sont surtout des lieux de transit, des lieux impersonnels tels que des rues ou des couloirs qui forment, au fur et à mesure que le film avance, l'espace filmique pour le spectateur, un espace filmique qui n'est pas homogène – vu le montage de plans montrant des lieux distincts. Alpha 60 est au pouvoir, il observe tout de la perspective à vol d'oiseau, en plus sa voix effrayante peut intervenir à n'importe quel moment.

Godard se sert de contrastes afin de montrer un environnement anti-utopique : La neige au nord, le soleil au sud de la ville comme deux pôles d'extrême quant à l'orientation. On peut retrouver l'opposition de neige-soleil dans le pair ombre – lumière qui joue un rôle principal au niveau de la plasticité de l'image. L'opposition de la logique et de la poésie est le comble des contrastes dans cette ville de contrastes.

Ce qui est pertinent pour le développement de la dystopie est, dans le cas de Godard, ce que celui-ci a fait du matériel : l'angle de prise de vue, le montage des espaces hétérogènes, le mouvement peu conventionnel de la caméra et la façon dont il utilise la lumière et le son.

Un aspect intéressant dans la discussion sur l'espace d'*Alphaville*, c'est que la ville de Paris a servi de décor. Une ville réelle que Godard a transformée en coulisse, c'est la mise en scène de la ville qui, entre autres, donne le côté futuriste au film. Malgré que la ville ait été transformée, est ce qu'il y a un rapport entre l'espace architectural du film et la vie des années 1960 ? L'espace dans le film n'est pas une représentation de la réalité, il a été mis en scène, certes, néanmoins il porte des traces de son époque. Vu que même un film

d'anticipation nous parle du présent²⁶⁹, ce sont probablement les angoisses et problématiques suivantes auxquelles Godard nous confronte dans son anti-utopie filmique.

Déjà le générique de début peut être interprété comme déclaration politique: Sur la première image on voit un homme passant en-dessous d'une affiche montrant des gens qui poussent une cuirasse à la mer. Cette image est succédée par celle de deux mains et une colombe de la paix qui s'en envole – un plaidoyer pour la paix ainsi que pour la victoire de l'agent secret.

Paris a beaucoup grandi à l'époque, la population de la campagne ainsi que des immigrants demandaient des logements dans la capitale française. L'urbanisme avançait, Michel Winock le décrit ainsi :

(...) les bétonneuses tournent à plein rendement : plus de 500 000 logements sont construits par an ; une armée de 6 000 architectes déploient leurs troupes sur le terrain et repoussent toujours plus loin les limites de la superficie urbaine, qui, entre 1954 et 1975 sera passée de 7 à 14 % du territoire national, au détriment des potagers, des labours, et des communes rurales absorbés par la mégalopolis dévorante. Progrès ou désastre ?²⁷⁰

Des quartiers entiers ont été construits – une critique ostensible des HLM se retrouve dans une séquence du film. Lorsque Lemmy Caution fait son compte-rendu sur le fonctionnement de la ville, il présente les HLM en les appelant des 'hôpitaux de longue maladie' pour celles et ceux qui n'arrivent pas à s'assimiler. La France, comme j'ai tenté de montrer dans le premier chapitre de ce travail, a connu un grand essor économique durant les années 1960. Les années 1950 et 1960 étaient une période de transition²⁷¹ où la modernisation et l'urbanisme ont pris la place des soucis de l'après-guerre. La vie quotidienne est en transition. On laisse derrière ce que l'on a vécu pendant la Deuxième Guerre mondiale (à laquelle Godard fait référence dans Alphaville en montrant des exécutions), l'essor économique devient visible grâce à de nouveaux bâtiments, étant des symboles du futur. Le regard vers ce futur n'était pas sans souci, tenant compte des atrocités du passé immédiat de la génération de la Nouvelle Vague.

²⁶⁹ Cf. Goliot-Lété ; Vanoye (2010), p. 44.

²⁷⁰ Winock (1987), p. 121.

²⁷¹ Cf. par exemple Darke (2005), p. 28.

Godard jette un coup d'œil angoissé sur le futur du technicisme qui semblait sans doute irrémédiable à l'époque. Le dangereux n'est pas le développement *per se*, mais l'abus de celui-ci : Que se passerait-il si un jour la technique régnait sur les hommes ? Les habitants d'Alphaville sont uniformes, dépourvus de leur individualité. Une critique de consommation y devient visible – la consommation de biens standardisés semble voler l'identité aux gens. Ils deviennent des objets pour la société de consommation. Cette pensée a également été articulée par Chris Darke :

Godard's films of the period (...) make explicit links between the emerging consumer society, the aesthetic appearance of its structures and objects and the inevitable objectification of its inhabitants.²⁷²

L'objectification dont il est question se montre par exemple sous forme des tatouages portés par les femmes. Elles ont des chiffres tatoués sur leur corps, et la plupart d'entre elles sont des 'séductrices' chargées de satisfaire les hommes.

D'après la terminologie de James Kneale, l'espace qui est construit dans *Alphaville* peut être qualifié d'espace extrapolatif. Il s'agit donc d'un espace étant construit à partir du présent, de l'ici-maintenant de l'environnement des années 1960. « The new wave aesthetic of shooting in the streets reaches an apotheosis in Alphaville »²⁷³, écrit Chris Darke et avec cette phrase il évoque la proximité entre Alphaville et Paris - un fait qui a suscité la préoccupation des critiques. Lors de la sortie d'Alphaville il n'était pas inusuel de tourner sur la rue, mais apparemment il l'était de projeter la ville de l'ici-maintenant à un futur *négatif*. Paris comme décor d'un film d'anticipation, cela est entre autre le résultat d'un budget limité. Le fait que cette idée à fonctionné même très bien – Chris Darke parle de « (...) Godard's bravura creation of the city itself (...) through filming some of the most modern structures Paris had to offer in 1965 (...) »²⁷⁴ – cela fait naître la question si le futur est déjà *présent* dans le Paris contemporain. Godard semble être quelqu'un de très attentif aux développements sociaux (ayant étudié l'ethnologie), il explore « (...) the city as a laboratory of emerging civilisation. »²⁷⁵ Est-ce qu'il a essayé de montrer la société des années 1960 telle qu'elle était, exagérée pour que cela soit plus claire ? Pour Jean- Pierre Esquenazi il

²⁷² Darke (2005), p. 29.

²⁷³ Darke (2005), p. 30.

²⁷⁴ Darke (2005), p. 26.

²⁷⁵ Darke (2005), p. 28.

n'y a pas de doute : « Pour la majorité des critiques, la proximité entre Alphaville et Paris, la fiction et la réalité, doit être interprétée comme une menace qui pèse sur la société actuelle. »²⁷⁶

5.3. L'univers de *Star Trek* – la science-fiction comme phénomène de la culture populaire

Chion a indiqué que le genre de la SF s'est scindé pendant les années 1960 (cf. plus haut). Dès lors, d'après l'auteur, il y a des films sincères voire intellectuels et d'autres films plus populaires. La télévision conquiert les salles de séjour, et la science-fiction s'infiltré dans la sphère privée sous forme de série télévisée. Dans le monde anglophone plusieurs séries télévisées ayant comme contexte des sujets SF se développent, dont la plus connue est certainement *Star Trek*.²⁷⁷ Des thèmes d'anticipation tels que des voyages dans le temps (comme dans *La Jetée*) et des peuples soumis (comme dans *Alphaville*) sont traités dans ce soap-opéra de l'espace.

Dans ce chapitre il sera question de la série originale distribuée aux Etats Unis de 1966 à 1969. Malgré des difficultés au début, *Star Trek* est devenu très populaire, la série connaît quatre *spin-offs* (*The Next Generation*, *Deep Space 9*, *Voyager* et *Enterprise*)²⁷⁸ ainsi que plusieurs productions de long-métrage.

5.4.1. Le concept et le contexte

Le concept pour la série a été créé en 1963 par Gene Roddenberry.²⁷⁹ Produit par Desilu productions c'est en 1966 que le premier épisode est diffusé aux Etats-Unis.²⁸⁰ L'auteur a vécu la Deuxième Guerre mondiale en tant que pilote et travaille pour la police à Los An-

²⁷⁶ Esquenazi (2010), p.186.

²⁷⁷ A part *Star Trek*, il y a d'autres séries télévisées anglophones à l'époque : *The Twilight Zone* (1959-1964) et *The Outer Limits* (1963-1965), les deux de Rod Serling, et *Voyage to the Bottom of the Sea* (1964-1968) de Irwin Allen. Cf : Wright, Peter : „Film and television, 1960-1980“, dans : Bould, Mark et.al. (Éd.): *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge 2011, p. 94.

²⁷⁸ Cf. Meyer, Uwe: *We only want to be your partners. Star Trek: Enterprise – Politisch-ideologische Dimensionen einer Fernsehserie zwischen Kaltem Krieg und war on terror*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2007, p.13-14.

²⁷⁹ Cf. Weber, Ingrid: „Heile Welt der kulturellen Vielfalt? Das Bild der Zukunft in STAR TREK“ in: Heinicke Herbert, Hörnlein Frank (Hg.): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction*. Magdeburg: Scriptorum 2000, p.143.

²⁸⁰ Cf. Weber (2000), p. 146.

geles après. Ses expériences ont certainement influé sur la série.²⁸¹ Créée dans une période difficile de l'Histoire américaine²⁸², des thèmes et préoccupations politiques et sociaux de l'époque se sont manifestés dans Star Trek. Gentejohann parle d'un re-enactement des soucis contemporains dans la série :

(...) the original Star Trek series was created during one of the most dramatic stages of recent American history – the late 1960's. This was the period of the Vietnam War, the Civil Rights Movement, the race to the moon and Flower Power. Star Trek took up all these themes and re-enacted them within its own peculiar ideological microcosm.²⁸³

Des problèmes actuels ont été extrapolés et solutionnés dans le sens humaniste par Roddenberry, qui, d'après Weber, tentait de réaliser le rêve américain dans une série télévisée fictive.²⁸⁴ L'équipe est formée par des personnes ayant des origines différentes, ce qui fait allusion à la métaphore du *melting-pot*.²⁸⁵ Lieutenant Uhura, une Afro-Américaine, Chekov qui est Russe, Lieutenant Sulu a des origines asiatiques, et Scotty, un Ecossais, en font partie. Mr. Spock, qui est à moitié Vulcain, représente les peuples des autres planètes. Le capitaine du vaisseau, James T. Kirk, est américain.²⁸⁶

Weber parle d'une extrapolation de conflits actuels, parce que ce n'est plus entre les habitants de la terre qu'ils sont réglés, mais sur un niveau interplanétaire.²⁸⁷ A ce stade (l'action est située au 23^{ième} siècle terrestre) la paix sur la terre semble assurée, « (...) and the historical problems of American society are projected onto other cultures. »²⁸⁸

5.4.2. Assignment : Earth²⁸⁹

Assignment : Earth est le dernier épisode de la deuxième saison, distribué en 1968. Dans cet épisode, ce ne sont pas les problèmes d'autres cultures qui sont mis en scène, mais ceux de la société américaine des années 1960 : l'équipe de l'Enterprise fait un voyage dans le

²⁸¹ Cf. Weber (2000), p. 143.

²⁸² Cf. Par exemple Weber (2000), p. 143.

²⁸³ Gentejohann, Volker: *Narratives from the Final Frontier. A Postcolonial Reading of the Original Star Trek Series*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2000 (= Reihe XIV Angelsächsische Sprache und Literatur, Bd. 373), p. 1.

²⁸⁴ Cf. Weber (2000), p. 143.

²⁸⁵ Cf. Weber (2000), p. 145.

²⁸⁶ Cf. Par exemple Weber (2000), p. 145.

²⁸⁷ Cf. Weber (2000), p. 145.

²⁸⁸ Gentejohann (2000), p. 65.

²⁸⁹ *Mission : terre* en français

temps et se retrouve dans l'année 1968, l'an même de la distribution de l'épisode. Captain Kirk et les membres veulent faire des recherches historiques. Le vaisseau spatial se trouve dans l'orbite de la terre, utilisant des boucliers déflecteurs afin de ne pas être découvert. Du coup, il y a un problème dans la salle de téléportation : Par accident, l'Enterprise a intercepté un humain d'une autre planète qui était en train de se téléporter sur la terre. Lorsqu'il est interrogé par Mr. Spock et Captain Kirk, il dit devoir protéger les hommes de la Troisième Guerre mondiale. Comme Kirk et Spock l'analysent, les terriens des années 1960 font des essais avec des fusées portant des bombes atomiques envoyés dans l'univers, le danger est imminent. Le capitaine ne fait pas confiance aux desseins prononcés par l'étranger Gary Seven. Quand celui-ci arrive à s'enfuir, Kirk et Spock se téléportent sur la terre pour le retrouver. Pendant que les scientifiques aux Etats-Unis préparent le départ d'une autre fusée, Spock et Kirk poursuivent Seven, (qui s'est mis à manipuler la fusée) avant de réaliser que celui-ci avait dit la vérité. En dernière minute, Gary Seven peut empêcher que le missile retombant s'écrase sur le sol de la terre, ce qui aurait amené au début d'une guerre nucléaire.

Certainement, il n'est pas possible d'analyser de manière satisfaisante une série qui s'étendait à trois saisons en parlant d'un seul épisode, mais j'essaierai d'en donner une idée.

La critique vis-à-vis des armes nucléaires ainsi que le voyage dans le temps sont présents dans *assignment : earth* de même que dans *La Jetée* (pour les deux) et *Alphaville* (pour la critique). J'ai choisi l'épisode pour ce lien ainsi que parce qu'il me semble intéressant qu'une série de l'année 1968, dont l'action est d'habitude située dans le futur trois siècles plus tard, met en scène un voyage dans le temps pour jeter un coup d'œil sur les problèmes de ses temps d'origine de façon directe. En même temps, une distance de trois siècles est simulée - l'équipe de l'Enterprise vient d'une société plus développée et va observer les problèmes de leurs ancêtres. La distance et la supériorité sont mise en scène par le caractère de l'agent Gary Seven. Dans la ville (qui est probablement New York), il regarde à travers une fenêtre qui donne sur une rue pleine de gens et de voitures. Il dit à son chat : « *You're right Isis, it is primitive. It's incredible that people can exist like this.* »²⁹⁰

²⁹⁰ *Assignment:earth*, 11:00

Des allusions aux difficultés vécues durant les années 1960 sont multiples. Déjà au début le capitaine dit : « *Our mission : historical research. We are monitoring earth communications to find out how our planet survived desperate problems in the year 1968.* »²⁹¹ Au moins sur ce point les personnages principaux de cet épisode, Kirk, Spock et Gary Seven sont d'accords dès le début, dont témoigne également une conversation entre le capitaine et le Vulcain : Kirk demande : « *Mr. Spock, historical report.* » L'officier lui répond : « *Current earth crisis would fill a tape bank, Captain !* »²⁹² Gary Seven, venant d'une planète plus développée du 20^{ième} siècle peut entreprendre une position distanciée envers ce qui se passe sur la terre et analyser d'une façon neutre : « *Problem. Earth technology and science has progressed faster than political and social knowledge.* »²⁹³

5.4.3. Les lieux et les espaces

Space : the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilisations, to boldly go where no man has gone before.²⁹⁴

Voici l'intro de la série *Star Trek*, que la voix du capitaine Kirk dit au début d'un épisode. L'idée de la spatialité qui s'y trouve est celle de l'immense espace de l'univers, de la Voie lactée plus précisément. Pour le vaisseau spatial, toutes les planètes sont accessibles, l'espace est conquis à grande vitesse. La Fédération unie des planètes n'est pas le seul pouvoir dans cet espace infini, et ce n'est que dans le territoire de la Fédération que l'équipe solutionne les conflits selon leurs valeurs idéologiques. À part la Fédération, il y a les Klingons et les Romulains, avec lesquels il y a des conflits, la relation entre les trois est tendue. Les Klingons sont représentés comme peuple belligérant et agressif. Dans la littérature critique sur *Star Trek*, la situation entre les trois pouvoirs dans l'espace fictif de la série est comparée à la situation politique actuelle de la Guerre Froide. Ainsi constate Gentemann :

Such intergalactic politics naturally conjure the politics of the Cold War, which divided the world into respective spheres of influence of three major powers as

²⁹¹ *Assignment: earth*, 00:24

²⁹² *Assignment: earth*, 7:10

²⁹³ *Assignment: earth*, 12:27

²⁹⁴ *Star-Trek Intro*, cf. Par exemple *Assignment: earth*, 02 :05 En Français : « Espace, frontière de l'infini, vers laquelle voyage notre vaisseau spatial. Sa mission de cinq ans : explorer de nouveaux mondes étranges, découvrir de nouvelles vies, d'autres civilisations, et, au mépris du danger, reculer l'impossible. »

well : one a democratic (...) union of states, the USA, and two communist 'empires' (...), the Soviet Union and China.²⁹⁵

Dans *assignment :earth* l'action est située dans l'orbite de la terre, il n'y a pas de contact avec d'autres pouvoirs du futur, mais avec les êtres humains des années 1960. Pour indiquer ce lieu d'action, le vaisseau spatial est montré dans un plan de grand ensemble, il flotte dans l'orbite de la terre. Cette image revient à plusieurs reprises durant l'épisode et c'est un procédé souvent appliqué, aussi dans d'autres épisodes, la voix-off du capitaine indiquant la planète respective. A part cet establishing shot, montrant l'espace infini dans un plan de grand ensemble, il y a des espaces et des pièces bien délimités, par exemple l'intérieur du vaisseau ou bien, dans *assignment: earth*, le bureau de Mr. Seven à New York. Au niveau technique, du (très) gros plan au plan de grand ensemble tout est possible – il n'y a pas non plus de frontières dans ce sens (cf. fig. 36 et 37).



Figure 36 – L'Enterprise dans l'orbite de la terre
(5:59)



Figure 37 – Scotty dans la salle de téléportation
(34:24)

Kirk et Spock essaient de rattraper Gary Seven, qui s'est enfui de l'Enterprise, et au dessein duquel le capitaine ne fait pas confiance. Les séquences alternées montrent les actions simultanées des personnages, il s'agit de séquences de jour. Dans la plupart des séquences, le dialogue domine le côté visuel. Une instance narrative importante est, dans tous les épisodes, le voice-over du capitaine. L'action et le mouvement sont importants, des événements imprévus demandent la réaction de l'équipe (comme, dans l'épisode mentionné, l'apparition de Gary Seven et le départ de la fusée). Le langage cinématographique du montage et du cadrage est appliqué de façon classique, les séquences se déroulent chronologiquement, les techniques conventionnelles comme celle de champ-contrechamp pour

²⁹⁵ Gentejohann (2000), p. 65.

mettre en scène un dialogue sont utilisées. Les actants sont bien centrés, la scène éclairée. La durée fictionnelle égale à peu près la durée de la projection, ce qui donne l'impression de l'immédiateté.

Pour le divertissement du spectateur, des gadgets SF sont très présents : Le petit communicateur (cf. fig. 38), les phaseurs et la possibilité de la téléportation, des ordinateurs parlants, pour mentionner des exemples. La téléportation (cf. fig. 39) est intéressante en rapport avec la question de l'espace, puisqu'elle rend possible de changer le lieu sans avoir besoin du temps. Les effets spéciaux sont simples, mais efficaces.²⁹⁶



Figure 38 – Spock et Kirk, déguisés à New York, utilisant le communicateur (14 :43)



Figure 39 – Téléportation (23:51)

La plupart des épisodes ont été tournés dans le studio, avec un décor artificiel pour mettre en scène les planètes étranges – souvent dans des couleurs criardes (et peuplées par de drôles d'êtres) dans le style des années 1960. Pour *assignment :earth* on a travaillé aussi avec des documents authentiques, comme par exemple avec des images de la McKinley Rocket Base, qui existait réellement. Dans le cadre de la fiction, la fusée y est située, et son départ est représenté par les images apparemment authentiques. Le vaisseau spatial lui-même et son intérieur portent les traces du design des années 1960. La passerelle sur l'Enterprise et la centrale de la Rocket Base ne sont pas très différents, ce que l'on peut voir en comparant les deux images (cf. fig. 40 et fig. 41).

²⁹⁶ Pour cette analyse, la version remaniée a été utilisée, dans laquelle les effets spéciaux ont été améliorés – surtout les images montrant le vol du vaisseau dans l'univers.



Figure 40 – McKinley Rocket base, 1968 (39:08)



Figure 41 – Chekov et Sulu sur la ‘bridge’, 23ième siècle (40:06)

Klaus Sachs-Hombach propose de distinguer la coulisse (Kulisse) du contenu (Inhalt) dans *Star Trek*.²⁹⁷ Selon l’auteur, l’action de la série est située au futur par l’utilisation du décor (donc par la coulisse) tandis que le contenu de la narration est lié à l’ici-maintenant de l’époque. La coulisse est « (...) Verfremdungsmittel im Rahmen einer traditionellen Dramenhandlung. »²⁹⁸ Cette pensée montre à quel point la production est liée à son contexte, et que l’idée de la science-fiction est probablement un prétexte afin de regarder de près les soucis actuels. Eventuellement, le fait que des séries télévisées surgissent pendant les années 1960 aux Etats Unis est aussi lié au contexte socioculturel : comme on l’a vu dans le chapitre sur la SF, la période des années 1950 à 1960 était féconde pour les productions de ce genre. Les efforts des Etats-Unis de conquérir l’espace et la compétition avec l’UdssR dans ce contexte peuvent être mentionnés comme facteurs d’influence additionnels. Avec les premiers pas réels sur la lune de Neil Armstrong en 1969, la production de Star Trek s’arrête pour un certain temps – soit parce que la fin de la série s’annonçait déjà auparavant,²⁹⁹ soit parce que l’idée de voyager dans l’univers est devenue moins fascinante avec sa réalisation et le buzz sur l’alunissage. Malgré que certains éléments de la série soient bien utopiques – tels l’équipe internationale et la paix sur le monde entier – elle est beaucoup plus conçue comme reflet de la société actuelle que comme scénario d’une société utopique situé au futur.

²⁹⁷ Cf. Sachs- Honbach, Klaus: „Pflicht, Neigung oder Kitsch? – STAR TREK als verfremdete Darstellung moralischer Grundprobleme.“ in: Heinecke Herbert, Hörnlein Frank (Hg.): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction*. Magdeburg: Scriptorum 2000, p. 156-161.

²⁹⁸ Sachs-Honbach (2000), p. 170.

²⁹⁹ Cf. Weber (2000), p. 144.

6. Conclusion

Le film comporte plusieurs espaces : celui de sa projection, où s'entrecroisent l'espace des images filmiques visibles sur l'écran et le monde du spectateur, qui établit une cognitive map à partir de ce qu'il voit. Pour que cela soit possible, le récit filmique doit avoir été cadré et monté. Le cadrage et le montage déterminent l'espace filmique, l'un par le choix de l'échelle d'un plan et par le mouvement de la caméra (par exemple), donnant à voir une partie choisie de l'espace architectural, du décor. L'autre en définissant la succession des images et pour cela celle des lieux. La notion de l'espace est difficile à saisir par sa complexité. Pour l'analyse des films, il s'avérerait utile de regarder de près la construction de l'espace à partir de la technique cinématographique ainsi que l'architecture du décor.

En tant que photo-roman, *La Jetée* est, à part quelques exceptions, construit à partir de photographies immobiles. La narration dans le film est partagée en trois niveaux temporels, une division qui est également applicable aux espaces du film : Il y a l'espace du présent dystopique, où les survivants vivent au sous-sol parisien soumis à un système d'hierarchie absolue, mis en scène par des tons sombres et une opposition extrême entre lumière et ombre – le fond souvent noir des images cache les informations spatiales. Comparé au passé, le présent apparaît utopique. Le protagoniste, voyageant dans le temps, rencontre la femme dans des endroits animés comme des jardins et des rues. L'environnement est éclairé d'une lumière naturelle, l'espace semble plus accessible. Le futur paraît être sans espace, représenté par des images abstraites. Parfois la frontière entre les images disparaît lorsque deux espaces s'entremêlent par deux photographies se chevauchant dans un fondu enchaîné prolongé. L'idée de l'anti-utopie est véhiculée par l'opposition des espaces du passé et du présent. Le son et la gestion de lumière ont également un rôle central dans ce contexte.

Dans *Alphaville*, Jean-Luc Godard transforme en dystopie la ville de Paris par des moyens techniques avec lesquels il expérimente beaucoup, tout en restant dans le style de la Nouvelle Vague: des angles de prise de vue variés, l'échelle du plan différant d'un plan à l'autre, le montage d'espaces hétérogènes, disjoints. Il filme des bâtiments en contre-plongée, en les décadrant et recadrant, accompagné par un jeu convaincant des contrastes entre lumière et ombre, entre poésie et logique. Dans *Alphaville*, non seulement la cons-

truction de l'espace filmique fait surgir l'impression d'une anti-utopie, aussi le caractère du protagoniste a de l'importance dans ce contexte : C'est lui qui s'oppose, venant des planètes extérieures, au système régnant dans cette ville étrange, dont l'espace architectural est construit entièrement à partir de non-lieux (des rues, des chambres d'hôtel et des bâtiments publics).

Alphaville et *La Jetée*, les deux parlent d'une société opprimée, un sujet classique dans la SF (comme l'est, d'ailleurs, le voyage dans le temps). Par rapport à la construction de l'espace l'on peut retrouver des parallèles : Marker et Godard ont construit des films hybrides du point de vue de genre, ils se sont servis de moyens tels que l'utilisation contrastive de la lumière ainsi que de la construction des espaces hétérogènes et disjoints. Ceci rend l'orientation pour le spectateur difficile et provoque le sentiment de se perdre dans un labyrinthe confus. Dans les deux films, le lieu du début est le même que celui de la fin : dans la séquence finale, Chris Marker confronte le spectateur à une situation inévitablement circulaire à laquelle l'on ne peut pas échapper, elle mène à la mort. Dans *Alphaville* le cercle se clôt aussi, mais différemment – les protagonistes peuvent s'enfuir.

L'espace est fermé aux hommes dans *La Jetée*, il est contrôlé par une instance supérieure dans *Alphaville* et il s'offre à être découvert dans *Star Trek*. L'espace y est infini et accessible pour le vaisseau spatial, qui vient d'une planète dont la population vit sans complications, où, dans un futur éloigné de quelques centaines d'années, des crises, guerres et problèmes sociaux sont surmontés. La construction de l'espace dans *Star Trek* est sans aucun doute moins artistique que dans les films issus de la Nouvelle Vague, comme la série se dirige à un public tout autre. Si Marker et Godard ont interprété les circonstances politiques de l'époque dans leur film de façon pessimiste, Roddenberry a créé avec son soap-opéra de l'espace une utopie positive.

Aussi ce phénomène pop-culturel reprend des préoccupations politiques afin de leur donner un cadre, un reflet de la société. Dans tous les trois cas il s'agit de la construction d'un espace extrapolé, lié au contexte sociohistorique du temps. *La Jetée* et l'épisode *assignment : earth* représentent des documents photographiques authentiques, faisant référence à des événements réels, le contexte social et politique est impliqué de façon directe. L'aéroport d'Orly dans *La Jetée* est indiqué en tant que tel dans le film, Paris est également

la coulisse pour *Alphaville* – l’essor économique et les nouvelles constructions qui y sont liées y trouvent leur pendant filmique dystopique.

Ce qui lie les deux films intellectuels et la série télévisé est la pensée que l’espace fictif dans la narration est une question de pouvoir : Dans *Alphaville*, l’ordinateur surveille tous les lieux de la ville, l’espace étroit au camp souterrain parisien dans *La Jetée* est contrôlé, les gens ne peuvent pas bouger librement et même dans l’univers de *Star Trek* les Klingons et Romulains font obstacle à l’accessibilité de l’espace infini. A l’époque des années 1960 des restructurations au niveau de l’espace géographique sont omniprésentes, la décolonisation fait diminuer le territoire français, le mur de Berlin sépare un pays, et ce ne sont que quelques exemples. Non seulement l’espace géographique est restructuré et contrôlé, mais aussi les films le sont : Plusieurs films de Chris Marker et Jean-Luc Godard ont été soumis à la censure, d’où peut-être le choix pour le genre de la science-fiction. Il offre un cadre pour la critique sans être tangible pour la censure. Ni Marker ni Godard ont tourné d’autres films d’anticipation, mais ont laissé deux films importants de ce genre.

Les deux films français choisis ne sont que des exemples, l’analyse ci-présente ne revendique pas d’être complète. D’autres films de SF français, tels que *Playtime* de Jacques Tati ou bien *Fahrenheit 451* de François Truffaut mériteraient d’être analysés en vu de leur spatialité. Cela vaut de même pour les autres épisodes de *Star Trek*. En analysant les films, d’autres questions ont émergé. Les références intra- et intermédiales, par exemple, sont nombreuses et se prêteraient à une analyse détaillée. Un aspect intéressant dans *Alphaville* m’a semblé l’utilisation de la langue et comment le pouvoir s’exprime à travers elle.

Les documents audio-visuels choisis ont été créés lors d’une époque de changement, où la question de ce qui se passera ne pouvait pas toujours trouver une réponse positive. Plus encore qu’une projection pronostique vers le futur, les espaces des films sont le reflet de la réalité présente des années 1960. Pour le dire avec les mots de Thierry Flamand: « Le cinéma n’invente pas. Il sait regarder, il sait nous faire voir et c’est peut-être dans ses visions de la ville future qu’il nous montre le mieux la ville du présent. »³⁰⁰

³⁰⁰ Flamand, Thierry: „Adapter la ville à l’écran“, dans: Niney, François (Éd.) : *Visions urbaines. Villes d’Europe à l’écran*. Paris : Centre Georges Pompidou 1994, p.11.

7. Annexe

7.1. Bibliographie

- Amiel, Vincent : *Esthétique du montage*. Paris : Nathan 2003.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmitt Verlag 2006. (=Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Band 27.)
- Augé, Marc : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil 1992.
- Aumont, Jacques : *L'image*. Paris : Nathan 1990.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel: *L'analyse des films*. Paris: Nathan 1993.
- Barthes, Roland : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Dans : Marty, Eric (Éd.): *Œuvres complètes*. Tome III. Paris : Seuil 1995.
- Berthomé, Jean-Pierre : „Science-fiction“, dans : Jean-Loup Passek (Éd.) *Dictionnaire du cinéma*. Tome II (L-Z). Paris : Larousse 1995, p. 1932-1934.
- Bould, Mark et.al. (Éd.): *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge 2011
- Bruno, Giuliana: „Spatial Turns in vier Einstellungen“, dans: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008. p. 71-74.
- Chion, Michel: *Les films de science-fiction*. Paris: Cahiers du cinéma 2008.
- Coqui, Guillaume : „Utopie“, dans : Rey, Alain (Éd.) : *Dictionnaire culturel en langue française*. Tome IV. Paris : Dictionnaires le Robert 2005, 1699-1704.
- Darke, Chris: *Alphaville*. London/New York : I.B. Tauris 2005. (=CINE-FILES : The French Film Guides)
- Darré, Yann : *Histoire sociale du cinéma français*. Paris : La Découverte 2000.
- Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.). Tomes I - IV. Paris : Dictionnaires le Robert 2005.
- Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.). Tome II (D-L). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.642. [s.v. Espace]
- Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.) Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.1444. [s.v. Topographie]
- Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (Éd.). Tome IV (R-Z). Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p. 1698. [s.v. Utopie]

- Dictionnaire du cinéma*. Jean-Loup Passek (Éd.). Tome I (A-K). Paris : Larousse 1995, p. 149. [s.v. Banc-titre]
- Dictionnaire du cinéma*. Jean-Loup Passek (Éd.). Tome II (L-Z). Paris : Larousse 1995, p. 1638. [s.v. Panoramique (1)]
- Diekmann, Stefanie: „Anmerkungen zu Chris Markers *La Jetée*“, dans: Hrachovec et.al. (Éd.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien: Turia&Kant 2004 (= Kultur.Wissenschaften 8.1.), S. 64-74.
- Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“, dans: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008, p. 7-45.
- Dubois, Philippe (Éd.) : *Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002 (= Théorème 6.)
- Dubois, Philippe: „Présentation“, dans : Dubois, Philippe (Éd.) : *Recherches sur Chris Marker.*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002a (= Théorème 6), p. 5-7.
- Dubois, Philippe : „*La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience“, dans : Dubois, Philippe (Éd.) : *Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002b (= Théorème 6), p. 9-45.
- Dubois, Régis : *Une histoire politique du cinéma. Etats-Unis, Europe, URSS*. Arles : Sulliver 2007.
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: „Vorwort“, dans: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Éd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt (Main): Suhrkamp 2006, p. 9-15.
- Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Éd.): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002.
- Esquenazi, Jean-Pierre: *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin 2010.
- Flamand, Thierry: „Adapter la ville à l'écran“, dans: Niney, François (Éd.) : *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. Paris : Centre Georges Pompidou 1994, p. 8-13.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres“, dans : Defert, Daniel ; Ewald, François (Éd.) : *Dits et écrits 1954-1988*. Tome IV (1980-1988). Paris : Gallimard 1994, p.752-762.
- Frodon, Jean-Michel: *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion 1995.

- Gardies, André : „L'espace à travers champ”, dans : Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Éd.): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002, p. 25-32.
- Gaudreault, André ; Jost, François : *Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan 1990.
- Gentejohann, Volker: *Narratives from the Final Frontier. A Postcolonial Reading of the Original Star Trek Series*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2000 (= Reihe XIV Angelsächsische Sprache und Literatur, Bd. 373.)
- Gester, Julien et al. : „Marker est mort, chat alors! “ Dans: *Libération* (Paris) du 31.07.2012, p.2-5.
- Goliot-Lété, Anne; Vanoye, Francis: *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin 2010.
- Goliot-Lété, Anne: „A travers le film et ses espaces”, dans: Dürr, Susanne; Steinlein, Almut (Éd.): *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt (Main): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002, p. 13-23.
- Günzel, Stephan: „Spatial turn – topographical turn – topological turn“, dans: Döring, Jörg ; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008. p. 219 -228.
- Hahn, Ronald M.; Jansen, Volker: *Das Heyne Lexikon des Science-Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute*. München: Wilhelm Heyne 1993.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford/Cambridge 1989. [Cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 14.]
- Heinecke Herbert, Hörnlein Frank (Éd.): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction*. Magdeburg: Scriptorum 2000.
- Hilliker, Lee: „The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960s“, dans: *Film Criticism* 24/3 (2000), p.1-22.
- Hrachovec, Herbert et al. (Éd.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien: Turia&Kant 2004.
- Journot, Marie-Thérèse : „Profondeur de champ“, dans: Marie, Michel (Éd.) : *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin 2008, p.98.
- Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz+Fischer, 2009 (= deep focus 5.)
- Kneale, James : „Space“, dans : Bould, Mark et. al. (Éd.): *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge 2011, p.423-432.
- Koebner, Thomas (Éd.): *Filmgenres Science Fiction*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Koebner, Thomas : „Vorbemerkung“, dans: Koebner, Thomas (Éd.): *Filmgenres Science Fiction*. Stuttgart: Reclam 2003, p. 9-14.
- Kuhn, Annette (Éd.) : *Alien Zone II. The spaces of science fiction cinema*. London/New York : Verso 1999.

- Kuhn, Annette: „Introduction to « City Spaces »“, dans: Kuhn, Annette (Éd.) : *Alien Zone II. The spaces of science fiction cinema*. London/New York : Verso 1999, p. 75-79.
- Kumar, Krishan: „Utopie et anti-utopie au XXe siècle“, dans : Crouzet, Pierrette (Éd.) : *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*. Paris : Bibliothèque nationale de France / Fayard 2000, p. 256-265.
- Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Josette Rey-Debove, Alain Rey (Éd.). Paris : Dictionnaires Le Robert 2007.
- Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Josette Rey-Debove, Alain Rey (Éd.). Paris : Dictionnaires Le Robert 2007, p. 2743 – 2744. [s.v. Voyage]
- Mandelbaum, Jacques: *Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du cinéma 2007 (= Collection Grands Cinéastes 7.)
- Mattl, Siegfried et al.: „Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft – Zur Einführung“, dans: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2007), p. 7-10.
- Meyer, Uwe: *We only want to be your partners. Star Trek: Enterprise – Politisch-ideologische Dimensionen einer Fernsehserie zwischen Kaltem Krieg und war on terror*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2007.
- Marie, Michel (Éd.) : *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin 2008.
- Niney, François (Éd.) : *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. Paris : Centre Georges Pompidou 1994.
- Nsiah, Lydia: *Hybrid Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*. Wien/Berlin: Turia&Kant 2011.
- Passek, Jean-Loup (Éd.): *Dictionnaire du cinéma*. Tomes I-II. Paris : Larousse 1995.
- Redmond, Sean (Éd.) : *Liquid metal. The science fiction film reader*. London : Wallflower Press 2004
- Rey, Alain : „L' « espace humain »“, dans : Alain Rey (Éd.) : *Dictionnaire culturel en langue française*. Tome IV. Paris : Dictionnaires le Robert 2005, p.647.
- Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.
- Sachs- Honbach, Klaus: „Pflicht, Neigung oder Kitsch? – STAR TREK als verfremdete Darstellung moralischer Grundprobleme“, dans: Heinecke Herbert, Hörnlein Frank (Éd.): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction*. Magdeburg: Scriptorum 2000, p.155-171.
- Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films*. Tome I. Marburg: Schüren 2003.
- Sieburg, Heinz-Otto: *Geschichte Frankreichs*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1995.

- Sloterdijk, Peter : *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land*. Frankfurt (Main) 1990. [Cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 30.]
- Soja, Edward: *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. London/New York 1996. [Cité par Döring; Thielmann (2008), p. 9.]
- Sontag, Susan : „The imagination of disaster“, dans : Redmond, Sean (Éd.) : *Liquid metal. The science fiction film reader*. London : Wallflower Press 2004, p. 40-47.
- Stockhammer, Robert : *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Fink 2005.
- Stockhammer, Robert: „Einleitung“, dans: Stockhammer, Robert (Éd.) : *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Fink 2005, p. 7-21.
- Virilio, Paul: „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, dans: Decker, Edith ; Weibel, Peter (Éd.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln 1990. [Cité par Döring ; Thielmann (2008), p. 14.]
- Weber, Ingrid: „Heile Welt der kulturellen Vielfalt? Das Bild der Zukunft in STAR TREK“, dans: Heinecke Herbert, Hörnlein Frank (Éd.): *Zukunft im Film. Sozialwissenschaftliche Studien zu Star Trek und anderer Science Fiction*. Magdeburg: Scriptorum 2000, p.144-153.
- Weghofer, Beate : *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld : Transcript 2010.
- Weigel, Sigrid: „Zum >topographical turn.< Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, dans: KulturPoetik 2/2 (2002), p. 151-165.
- Werlen, Benno : „Körper, Raum und mediale Repräsentation“, dans : Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Éd.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008. p. 365-392.
- Winock, Michel: *Chronique des Années soixante*. Paris : Seuil 1987.
- Wright, Peter: „Film and television, 1960-1980“, dans : Bould, Mark et.al. (Éd.): *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge 2011, p.90-101.
- Zirnstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München: Herbert Utz 2006.

Sites internet

Site de l'*international movie database* pour les lieux de tournage dans Alphaville :
<http://www.imdb.com/title/tt0058898/locations> [8.12.2012]

Site Wikipédia pour la Tour Esso dans le quartier de La Défense :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Tour_Esso [2.12.2012]

Site internet sur Hugo Gernsback :

http://www.sf-encyclopedia.com/entry/germsback_hugo [8.10.2012]

Site internet officiel du *centre national du cinéma et de l'image animée* :
www.cnc.fr [13.7.2012]

Site de l'international movie database sur *Alphaville* :
<http://www.imdb.com/title/tt0058898/> [18.7.2012]

7.2. Filmographie

Films du corpus

Alphaville, Jean-Luc Godard (1965), DVD, Arthaus 2010.

La Jetée, Chris Marker (1962), DVD, Optimum /Vintage Classics 2011.

Assignment: Earth, Gene Roddenberry, 2^{ième} saison de *Star Trek* (1968), DVD Season 2.2., CBS/
Paramount Pictures 2009.

Films cités dans le texte

À bout de souffle, Jean-Luc Godard (1960)

À nous la liberté, René Clair (1931)

À pied, à cheval et en spoutnik, Jean Dréville (1958)

Alerte au sud, Jean Devaivre (1953)

Alien, Ridley Scott (1979)

Blade Runner, Ridley Scott (1982)

Le Cabinet du docteur Caligari, Robert Wiene (1919)

Le dernier combat, Luc Besson (1982)

Docteur Jekyll et Mister Hide, Rouben Mamoulian (1933)

Fahrenheit 451, François Truffaut (1966)

Faust, W.F. Murnau (1926)

La Femme sur la lune, Fritz Lang (1929)

Flash Gordon, Frederick Stephani (1936)

Frankenstein, John Whale (1931)

La Guerre des étoiles, George Lucas (1977)

Godzilla, Ishirô Honda (1954)

L'Homme qui rétrécit, Jack Arnold (1957)

Immortel, Enki Bilal (2004)

Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais (1968)

Loin du Vietnam, Chris Marker et al. (1967)

Les Maîtres du temps, René Laloux (1972)

Metropolis, Fritz Lang (1927)

L'Odyssée de l'espace, Stanley Kubrick (1968)

Opération béton, Jean-Luc Godard (1958)
Paris qui dort, René Clair (1924)
Peut-être, Cédric Klapisch (1999)
La Planète des singes, F.J. Schaffner (1967)
La planète sauvage, René Laloux (1972)
Playtime, Jacques Tati (1967)
La Possibilité d'une île, Michel Houellebecq (2008)
Sans Soleil, Chris Marker (1982)
Star Trek, Robert Wise (1979)
Sunshine, Danny Boyle (2007)
Une histoire d'eau, Jean-Luc Godard (1961)
Le Voyage dans la Lune, Georges Méliès (1902)
Le Voyage fantastique, Richard Fleischer (1966)
Les yeux sans visage, Georges Franju (1960)

7.3. Table des illustrations

Screenshots *La Jetée*

Figure 1 – Image 1 (17 :09).....	53
Figure 2 – Image 2 (17 :11).....	53
Figure 3 – Image 3 et 4 (17 :19).....	53
Figure 4 – Image 4 (17 :21).....	53
Figure 5 – Image 8 (17 :36).....	53
Figure 6 – Image 9 (17 :37).....	53
Figure 7 – Image 14 (17 :52).....	53
Figure 8 – Plan 1 (18 :08).....	53
Figure 9 – Plan 1 (18 :39).....	53
Figure 10 – Image 30 (18 :45).....	53
Figure 11 – La jetée (1 :55).....	62
Figure 12 – Le camp souterrain (5 :38).....	63
Figure 13 – La ville détruite (3 :20).....	63
Figure 14 – Un futur abstrait (23 :05).....	63

Screenshots *Alphaville*

Figure 15 – Plan 1 (00 :35).....	70
Figure 16 – Plan 2 (00 :40).....	70
Figure 17 – Plan 4 (00 :47).....	70
Figure 18 – Plan 4 (00 :52).....	70
Figure 19 – Plan 5 (00 :56).....	70
Figure 20 – Plan 6 (01 :10).....	70
Figure 21 – Plan 7 (01 :13).....	70
Figure 22 – Plan 8 (01 :19).....	70
Figure 23 – Plan 9 (1 :34).....	71
Figure 24 – Plan 10 (1 :37).....	71
Figure 25 – Le compte-rendu de Lemmy Caution (56 :00 – 57 :10).....	73
Figure 26 – Bâtiment en contre-plongée (1 :20 :31).....	74

Figure 27 – Lemmy en plongée (18 :39).....	74
Figure 28 – Lemmy prenant une photo, plongée (14 :37).....	74
Figure 29 – Bâtiment en contre-plongée (44 :19).....	74
Figure 30 – Ils quittent la chambre (1 :18 :28).....	75
Figure 31 – Ils ont disparu au hors-champ (1 :18 :31).....	75
Figure 32 – Le ‘danger’ venant du hors-champ (1 :18 :35).....	75
Figure 33 et Figure 34 - Les agents secrets dans le couloir (23 :50 et 23 :52).....	77
Figure 35 – L’image en négatif (1 :28 :38).....	78

Screenshots *Assignment:earth*

Figure 36 – L’Enterprise dans l’orbite de la terre (5:59).....	86
Figure 37 – Scotty dans la salle de téléportation (34:24).....	86
Figure 38 – Spock et Kirk, déguisés à New York, utilisant le communicateur (14 :43).....	87
Figure 39 – Téléportation (23:51).....	87
Figure 40 – McKinley Rocket base, 1968 (39:08).....	88
Figure 41 – Chekov et Sulu sur la ‘bridge’, 23ième siècle (40:06).....	88

7.4. Fiche technique des films

La Jetée

Réalisateur : Chris Marker

Paris, 1963 Argos Films

Musique : Trevor Duncan

Narration : Jean Negroni

Montage : Jean Ravel

Avec : Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux

27 minutes

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution

Réalisateur : Jean-Luc Godard

Paris, 1965 Studiocanal/Filmstudio

Musique : Paul Misraki

Photographie: Raoul Coutard

Montage : Agnès Guillemot

Avec : Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon

105 minutes

Star Trek – Assignment :Earth

Scénario par Gene Roddenberry

1968 Desilu / Paramount Pictures

Musique: Alexander Courage

Avec: William Shatner, Kelley DeForest, Leonard Nimoy, Robert Lansing

48 minutes

8. Abstract

Science-Fiction als Genre ist vielfältig, filmischer wie literarischer Art bietet sie Raum für dystopische und utopische Vorstellungen einer Zukunft. Die Umbrüche der 60er Jahre und die soziopolitischen Hintergründe der Zeit erweisen sich als fruchtbar für die Frage *was wäre wenn* und Projektionen in eine nahe Zukunft, die, trotz ökonomischen Aufschwungs, ob der (welt)politischen Lage ungewiss scheint.

Ebendann treffen Antizipation und französischer Autorenfilm aufeinander – experimentierfreudige Cineasten der neuen Kinogeneration widmen sich dem Genre, das ansonsten eher dem anglophonen Raum zugeschrieben wird. Exemplarisch werden in dieser Arbeit Chris Markers *La Jetée* (1962) und *Alphaville* (1965) von Jean-Luc Godard analysiert, eine Auswahl, die durch eine Episode der popkulturellen Serie *Star Trek* (1966-1969) ergänzt wird.

Ausgehend von der Überlegung, dass Erzählungen über die Zukunft in Räumen ebendieser angesiedelt sind, wird die Konstruktion des fiktiven filmischen Raumes näher betrachtet. Dabei wird auch Augenmerk auf den Entstehungshintergrund und den soziokulturellen und –historischen Kontext gelegt, welcher sich im fiktiven Raum der gewählten Filmbeispiele manifestiert. Der Analyse ist ein theoretischer Rahmen vorangestellt, der mit einem Blick auf die 1960er Jahre eingeleitet wird. Überlegungen zu Raum, in filmischer wie in kulturwissenschaftlicher Hinsicht, als auch ein Überblick über die Science-Fiction in ihrer cineastischen Ausprägung werden gegeben. Letzteres impliziert neben einer Klärung der Begriffe Utopie und Dystopie auch Anmerkungen zum Räumlichen in der Science-Fiction.

9. Curriculum vitae

Martina Kerschhaggl

martina.kerschhaggl@gmail.com

Bildungsweg

9/2010 – 2/2011	Auslandssemester (Erasmus) an der Université de Lausanne, Schweiz
Seit 10/2009	Lehramtsstudium Französisch/Geographie und Wirtschaftskunde an der Universität Wien
Seit 10/2006	Diplomstudium Französisch an der Universität Wien, Studienabschluss mit Wintersemester 2012
10/2005 – 9/2006	Bachelorstudium Germanistik an der KFU Graz
6/2005	Matura am BG Tamsweg

Sprachen

Muttersprache Deutsch

Sehr gute Französischkenntnisse, gute Englischkenntnisse, Basiskenntnisse in Spanisch und Italienisch

Praktika

8/2012 – 10/2012	P.U.L.S – Presse, Umwelt, Leben, Sommer; Wien/Salzburg Pressepraktikum beim Österreichischen Alpenverein
2/2011-4/2011	Festival du film francophone, Wien Jurymitglied für die französische Kurzfilmnacht