



Fiche technique	1
Réalisatrice	2
Une cinéaste tout-terrain	
Genèse	3
Profession : astronaute	
Découpage narratif	4
Récit	5
Séparation, libération	
Société	6
Un métier pour les femmes	
Séquence	8
La disparition de Stella	
Personnage	10
Stella, singulière enfant	
Montage	12
Relier à distance	
Motif	14
Le corps transfiguré	
Figure	16
Entre ciel et terre	
Parallèle	18
Le cinéma dans l'espace	
Document	20
Une ethnographie spatiale	

● Rédacteur du dossier

Critique de cinéma, Romain Lefebvre a cofondé la revue *Débordements* en 2012. Il écrit aujourd'hui pour plusieurs revues (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, AOC). Après avoir soutenu une thèse sur le cinéaste sud-coréen Hong Sang-soo, il enseigne actuellement dans différentes universités et intervient régulièrement dans les salles, notamment avec l'ADRC et le GNCR.

● Rédactrice en chef

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tenk.

Fiche technique



Affiche française, 2019 © Pathé Distribution

Synopsis

La vie de Sarah se partage entre ses entraînements d'astronaute et son quotidien de mère d'une fille de neuf ans, Stella. Cette organisation se voit bouleversée à l'annonce de sa sélection pour une prochaine mission, Sarah devant se préparer au vol et Stella à leur séparation prochaine, avec toutes les craintes que cela peut susciter. Après une rencontre éprouvante avec Wendy, employée de l'Agence spatiale européenne chargée d'organiser ce départ, Sarah laisse Stella chez son ex-mari, Thomas, pour aller poursuivre son entraînement en Russie, à Star City. Elle y côtoie le reste de l'équipage, le Russe Anton et l'Américain Mike, un astronaute chevronné qui manifeste quelques tendances sexistes. Tout en se prêtant à des tests, mesures et épreuves physiques intenses, Sarah tient un journal de bord sur le blog «Proxima» et tente de garder contact avec Stella par téléphone. Après un exercice en forêt où les liens avec ses coéquipiers se renforcent, elle reçoit la visite de sa fille. Mais l'emploi du temps de Sarah ne lui permet pas de s'occuper pleinement de Stella, qui disparaît au cours d'un briefing. Alors que l'entraînement se fait de plus en plus dur, Sarah rédige une lettre destinée à Stella, et Mike se révèle être un soutien précieux. Dernière étape avant le décollage, l'équipage arrive à Baïkonour, où Stella, en raison d'un avion manqué, ne peut assister à la cérémonie d'au revoir. Sarah mise en quarantaine, mère et fille ne peuvent échanger qu'à travers une vitre, froidement. Sarah décide alors d'enfreindre le protocole et s'échappe pour emmener Stella voir la fusée. Le jour du décollage, Stella assiste au départ de sa mère, qui lui lance un dernier regard. La petite fille repart en voiture, la lettre de sa mère sur le cœur, observant par la vitre des chevaux, puis le ciel.

Générique

PROXIMA

France | 2019 | 1h46

Réalisation

Alice Winocour

Scénario

Alice Winocour,
Jean-Stéphane Bron

Image

George Lechaptz

Son

Pierre André,
Laure-Anne Darras,
Valérie Deloof,
Marc Doisne

Décors

Florian Sanson

Costumes

Pascaline Chavanne

Montage

Julien Lacheray

Musique

Ryūichi Sakamoto

Production

Dharamsala, Darius Film

Distribution

Pathé Distribution

Format

1.85, couleur

Sortie France

27 novembre 2019

Interprétation

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

Réalisatrice

Une cinéaste tout-terrain

VIDÉO
EN
LIGNE

La parenté entre les films d'Alice Winocour, qui s'ancrent dans des contextes divers, ne saute pas immédiatement aux yeux : l'écriture et l'imaginaire se déplient chez elle à partir d'enquêtes documentaires menées dans différents univers.

D'un monde à l'autre

Née en 1976 à Paris, Alice Winocour obtient une maîtrise en droit pénal avant d'étudier le cinéma à la Fémis, dont elle sort en 2002. Bien qu'ayant intégré le département scénario, la jeune femme nourrit l'envie de mettre elle-même en images les histoires couchées sur le papier. Tout en collaborant à l'écriture de films d'autres cinéastes, elle se lance rapidement dans ses propres réalisations. Elle tourne son premier court métrage, *Kitchen*, en 2005. S'ensuivent deux autres courts et quatre longs métrages.

Alice Winocour aime s'absorber dans des univers inconnus, qui font à chaque fois l'objet de recherches : c'est le cas de l'hôpital de la Salpêtrière pour *Augustine* (2012), qui explore la relation trouble entre une jeune hystérique de 19 ans et le professeur Charcot, ou du travail des soldats des forces spéciales pour *Maryland* (2015), où l'on suit Vincent, militaire victime de stress post-traumatique fasciné par Jessie, une femme dont il assure la sécurité en tant que garde du corps. Attaché au personnage de Mia, qui souffre de trous de mémoire après avoir survécu à une attaque terroriste et qui entreprend de combler ses souvenirs de l'événement en enquêtant, *Revoir Paris* (2022) s'est nourri d'échanges avec des psychiatres et des rescapés d'attentats, tandis que *Proxima* s'enracine dans le milieu de l'aérospatial.

Des préoccupations récurrentes traversent ces déplacements. Dès *Kitchen*, qui met en scène une femme face à un sale boulot domestique (elle doit préparer des homards, tandis que son mari est au travail), Alice Winocour manifeste le désir de questionner et modifier les représentations dominantes des femmes en les faisant sortir des places auxquelles elles sont ordinairement assignées. La détermination et l'endurance dont fait preuve Sarah dans *Proxima* trouvent ainsi des échos chez *Augustine* et *Mia*. D'abord objet d'étude,



la première finit par trouver une forme d'ascendant sur le médecin Charcot, tandis que la deuxième va au bout de sa quête personnelle en traversant Paris à moto.

Des corps dans tous leurs états

Être attentive aux personnages féminins ne veut pas dire s'enfermer dans une case. Contre l'idée d'un « cinéma de femme », Winocour revendique le fait de s'approprier des registres qui ont longtemps été vus comme l'apanage des hommes. Sa représentation des figures féminines trouve un pendant à travers des personnages masculins dont l'apparence virile cache des failles, ce qu'incarne exemplairement Vincent dans *Maryland*.

Il est symptomatique qu'une des références les plus citées par Alice Winocour soit le cinéaste canadien David Cronenberg, l'un des pères du « *body horror* » dont les films mettent souvent en scène des corps mutants, hybrides entre l'organique et le technologique, à l'instar de *Videodrome* (1983), où le personnage se transforme après l'exposition à une émission de télévision. Le cinéma de Winocour creuse lui-même discrètement le lien entre le psychique et le physique. Le corps s'y trouve fréquemment poussé à bout, soumis à des épreuves et des expériences (un harnais imposé à Augustine rappelle ainsi les multiples entraînements de Sarah dans *Proxima*). Sa mise en scène s'attache également à capter et restituer à l'écran des perceptions altérées, faisant entendre les acouphènes de Vincent dans *Maryland* ou intervenir des souvenirs et visions de *Mia* au fil de *Revoir Paris*.

Liens privilégiés

Si les conditions physiques et psychiques des personnages témoignent d'une souffrance, les récits les mènent souvent vers un dépassement et une guérison qui passe par l'appui ou l'affirmation d'un rapport privilégié à l'autre. Au-delà de la dépendance ou de l'attraction, un regard final scelle ainsi dans *Augustine* un lien plus profond entre médecin et patiente, tandis que *Maryland*, sous sa trame de film d'action, décrit l'attachement naissant entre Vincent et Jessie. À travers la rencontre d'autres survivants, la trajectoire de *Mia* exprime également ce qui relie des êtres confrontés à l'expérience de la mort. *Proxima* et sa relation mère-fille ne fait pas exception, si bien qu'Alice Winocour peut légitimement affirmer que tous ses films sont, à leur façon, des histoires d'amour.

Augustine (2012) © ARP Sélection



Maryland (2015) © Mars Films



Genèse

Profession : astronaute

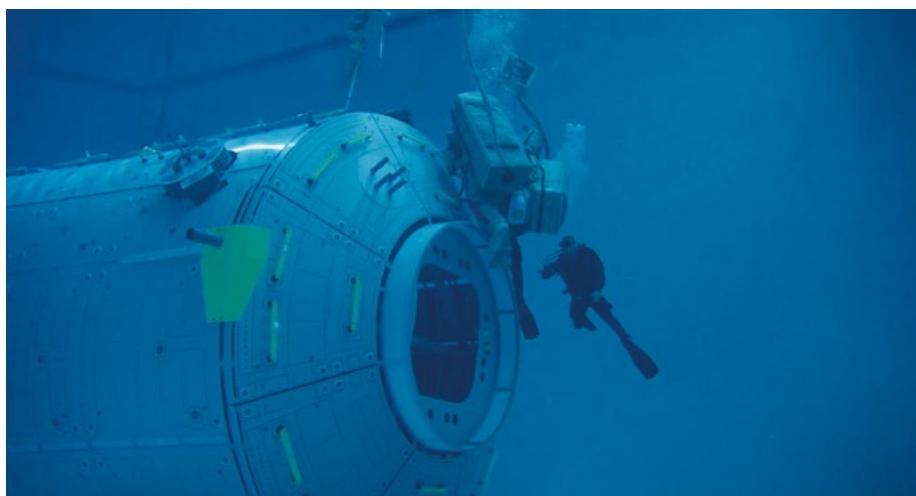
Proxima est le fruit d'un enracinement dans le monde de l'aérospatial, au sein duquel la réalisatrice a mené un long travail de recherche.

● Une longue immersion

«J'ai l'impression que la seule façon de parler de mon intimité, c'est de me projeter dans des mondes lointains et inconnus¹», dit Alice Winocour. *Proxima* a pour spécificité d'intégrer une base documentaire à la fiction. Au cours de l'écriture et du tournage, la cinéaste et son équipe ont pu accéder à des espaces qui sont les véritables lieux de vie et de travail des astronautes. Le film nous conduit ainsi du centre d'entraînement de Cologne (où se situe la base de l'Agence spatiale européenne) au Cosmodrome de Baïkonour, au Kazakhstan (d'où partent les navettes Soyouz), en passant par la ville fermée de Star City, près de Moscou (où logent les astronautes avant le départ). Poussée par un attrait pour le monde de l'espace, Alice Winocour s'est d'abord rendue à

«Mon idée de départ était de filmer dans les vrais lieux d'entraînements spatiaux. [...] On a eu accès à ces lieux qui n'ont jamais été filmés auparavant, car ce sont comme des bases militaires, avec des checkpoints»

Alice Winocour



Cologne avec pour idée première de s'intéresser à la figure de la femme astronaute. La fréquentation des lieux l'a cependant conduite à envisager plus concrètement la manière de renouveler le regard sur cet univers: montrer le temps de préparation long et intense nécessaire avant le départ.

À partir de cet argument et du désir d'offrir un contrepoint à un imaginaire largement dominé par la NASA et les États-Unis, la cinéaste a pu obtenir le soutien de l'Agence spatiale européenne. L'écriture s'est ainsi faite *in situ*, nourrie d'une immersion étalée sur deux ans au cours desquels Alice Winocour a pu assister aux entraînements, au lancement d'une fusée, et discuter avec de nombreux astronautes. Considéré comme un «parrain» du film, Thomas Pesquet fut rencontré au début des repérages, alors qu'il s'entraînait pour sa première mission. Il ira jusqu'à accepter d'apparaître dans une scène – le titre du film est d'ailleurs inspiré du nom de la mission dans l'espace qu'il a effectuée à partir de novembre 2016.

● Tournage *in situ*

Effectué en 47 jours, le tournage a supposé de fortes contraintes logistiques. L'équipe devait s'adapter aux emplois du temps des astronautes, qui continuaient parallèlement leurs entraînements. Elle devait également livrer des mois à l'avance les emplacements des caméras pour obtenir les autorisations russes. Cette adaptation a permis de tourner dans la piscine d'entraînement, de filmer un véritable prototype d'exosquelette ou encore le lancement d'une fusée.

Ce souci de réalisme concernait aussi Eva Green, l'actrice principale, qui a travaillé avec un entraîneur de l'Agence spatiale européenne. La préparation avait cependant des limites. Deux scènes d'entraînement ont nécessité le recours à des doublures et à des effets spéciaux, mêlant prises de vues réelles dans les lieux et scènes tournées sur fond vert à Paris. La condition physique d'Eva Green ne lui permettait pas de supporter dans la piscine une combinaison spatiale pesant près de 120 kilos, ni la pression exercée par la centrifugeuse, équivalente au poids de quatre éléphants...

Les missions spatiales impliquant la collaboration de plusieurs pays, le réalisme de *Proxima* se manifeste aussi à travers le casting réunissant acteurs français, américain, russe et allemand. Bien qu'elle se soit inspirée d'échanges avec des astronautes, Alice Winocour a eu la surprise de découvrir *a posteriori* que certaines scènes qu'elle avait imaginées trouvaient des échos dans l'expérience d'autres professionnels du milieu: l'astronaute américain Story Musgrave lui a ainsi confié avoir, comme le personnage d'Anton, enregistré des sons de nature avant de partir dans l'espace. On pourrait juger invraisemblable la scène où Sarah s'échappe de la quarantaine pour voir sa fille. Pourtant, l'astronaute Anna Lee Fisher raconte s'être déjà libérée d'une telle situation pour passer Halloween aux côtés de sa fille².

¹ «Les pieds sur terre», entretien avec Alice Winocour, *Cahiers du cinéma* n°760, décembre 2019.

² *Ibid.*



Récit Séparation, libération

Le récit de *Proxima* se développe autour d'un éloignement progressif, qui fait résonner deux séparations : celle d'une mère avec sa fille, celle d'une femme avec la Terre.

Anticiper le départ

Alice Winocour explique qu'elle a construit le scénario en suivant les différentes étapes de la séparation mère-fille, «à la manière de la fusée qui s'arrache de la pesanteur terrestre et se débarrasse de ses différents éléments propulseurs¹.» Si la séquence d'ouverture permet de saisir l'articulation des deux rôles qui font le quotidien de Sarah (astronaute à l'entraînement, mère s'occupant de sa fille à la maison), l'annonce du départ constitue la première étape venant bouleverser cette répartition et signe le début d'un processus de séparation. La rencontre avec Wendy [séq. 3] réunit la mère et la fille, mais l'objet de cette entrevue est de gérer la séparation à venir. Le déménagement de Stella chez son père marque le premier éloignement physique, que Stella essaie d'ailleurs de compenser en demandant à sa mère, à défaut de l'avoir près d'elle, de lui laisser un tee-shirt.

Sarah ne cesse ensuite de se déplacer de plus en plus loin, selon des étapes qui la mènent à Star City, puis à Baïkonour. Ce mouvement n'est cependant pas linéaire : chaque étape intègre des contre-mouvements provoqués par les deux visites de Stella. Le scénario joue ainsi de variations dans la relation mère-fille, comme un élastique qui serait parfois tendu au maximum et parfois relâché. Si les visites permettent un rapprochement, l'écriture du film accentue la difficulté à déjouer l'éloignement par l'ajout d'un entraînement ou encore par la nécessité de se rendre à une réunion quand Stella est sur place. Le film multiplie ainsi les rendez-vous perturbés ou manqués. C'est encore le cas à travers la désynchronisation des sommeils à la fin de la visite à Star City : mère et fille sont réunies dans un même espace, mais la fille dort quand la mère est éveillée, et vice versa. La visite à Baïkonour obéit à un même régime de tension en passant d'une contrariété (Stella rate son avion) à une transgression qui recrée une proximité (Sarah s'échappe et emmène Stella voir la fusée).

Entremêlements

Si l'écriture se focalise largement sur un processus de séparation entre mère et fille, le rapport que chacune entretient avec d'autres protagonistes participe de leur évolution et constitue un élément important du récit. À l'accroissement de la distance entre Sarah et sa fille répond ainsi, après un début de relation difficile, le renforcement de la camaraderie entre l'astronaute et ses coéquipiers [séq. 7]. Pour permettre d'appréhender au mieux l'évolution des rapports, le récit se construit également selon un entremêlement des perspectives, accueillant au fil des séquences le point de vue de Stella et pas seulement celui de sa mère. On le remarque dans des séquences partagées avec Sarah, au sein desquelles la petite fille marque sa distance, jusqu'à s'éloigner deux fois, à l'Agence spatiale européenne, puis à Star City. Stella bénéficie ainsi à l'intérieur du récit de moments qui lui sont dédiés, à l'image de celui où deux voisins viennent frapper à sa porte [séq. 9], action qui peut sembler anodine, mais qui importe pour la construction du récit : de manière symétrique à ce que vit Sarah avec ses coéquipiers, elle montre que Stella continue sa vie chez son père. La petite fille ne reste pas dans le manque et la frustration, elle construit de nouveaux liens indépendamment de sa mère. Entériné par un dernier plan accordé à Stella, ce partage du point de vue à l'intérieur du récit est essentiel au processus que décrit le film, qui est en réalité double. Parce qu'il joue d'une proximité et d'une distance relative en alternant le point de vue de la mère et celui de la fille, *Proxima* peut bien apparaître, selon les mots d'Alice Winocour, comme «une histoire de libération. Libération d'une forme de culpabilité pour la mère, mais aussi libération de la fille vis-à-vis de sa propre mère²».

1 «Entretien – Alice Winocour pour *Proxima*», *L'Avant-scène cinéma*, 15 janvier 2020.

2 *Ibid.*



Société

Un métier pour les femmes

En faisant d'une femme prête à s'envoler dans l'espace sa figure centrale, *Proxima* déjoue les stéréotypes associés à la représentation de l'aérospatial.

Avant même d'interroger la conquête de l'espace, le film questionne l'accès des femmes à des milieux professionnels dominés par un imaginaire viril.

● Exception et modèle

«Quand j'avais huit ans, j'ai mis un abat-jour sur ma tête. J'étais prête à aller dans l'espace. À ce moment, j'ai su que je voulais devenir astronaute. Mais ma mère m'a dit que ce n'était pas un métier pour les filles.» Cette déclaration de Sarah devant le personnel de l'Agence spatiale européenne affirme la possibilité d'accomplir une vocation: Sarah a fait mentir sa mère. Loin d'une vision idyllique que résumerait la maxime «quand on veut on peut», *Proxima* rend cependant sensibles des obstacles, tant concrets que psychologiques.

On peut noter factuellement que, sur toute l'histoire des vols spatiaux, on comptait en 2021 seulement 60 femmes sur un total de 570 astronautes (soit à peine plus de dix pour cent). Ce caractère fortement minoritaire est indiqué lors de l'arrivée de Sarah à Star City, où l'employée russe qui l'accueille chaleureusement lui fait remarquer que peu de femmes sont arrivées jusque-là. L'arrêt devant la photographie de la

première femme astronaute, Valentina Terechkova, permet d'inscrire Sarah dans la lignée de pionnières qui ont pu faire office de modèles (Sarah dit avoir fait un exposé sur elle à l'école), tout en pointant l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de l'aérospatial. C'est ce qu'exprime symboliquement une réplique indiquant que le nom de Terechkova a été donné à un cratère sur la lune, mais sur la face cachée.

● Des standards masculins

Dans son livre *La Fabrique de l'astronaute: Ethnographie de la station spatiale internationale*, Julie Patarin-Jossec évoque un «sexisme institutionnalisé», qui tient en grande partie à l'instauration de standards physiques et de valeurs calquées sur un idéal-type masculin, l'autrice qualifiant la formation des astronautes de «processus de masculinisation» [Document]. L'échange entre Sarah et un médecin qui lui demande si elle opte pour un arrêt temporaire de ses menstruations le montre bien. Si l'objectif est d'être le plus «fonctionnel» possible, on comprend que cette «efficacité» implique la négation de certains caractères féminins: réduire les règles pour minimiser les déchets, se couper les cheveux pour faciliter les mouvements. Si Sarah rejette ces injonctions, la réaction du médecin indiquant que l'on déduira le poids des tampons de son quota de bagages signale bien que l'institution n'entend pas s'adapter à la biologie féminine.

La prédominance des standards masculins est particulièrement sensible dans ce qui concerne les épreuves d'aptitude. L'entraînement suscite une recherche de la performance qui



aiguise un sens de la compétition. Au défi de rivaliser physiquement avec les hommes s'ajoute pour les femmes une pression supplémentaire liée aux biais sexistes et à une présomption d'ilégitimité. Ce sexismne ambiant transparaît dans les remarques de Mike – qu'il se réjouisse de l'avoir dans l'équipe car les femmes françaises sont censées savoir cuisiner ou qu'il lui suggère avec condescendance de suivre un entraînement allégé –, remarques qui renvoient Sarah à des stéréotypes de genre.

La séquence où Mike s'amuse aux dépends de Sarah devant ses coéquipiers confine au bizutage, et illustre une tendance à l'entre-soi masculin [séq. 5]. Alice Winocour enchaîne avec une séquence où Sarah regarde une vidéo de l'astronaute américain déclarant qu'il n'éprouve pas de peur liée au vol. Un rapport ambivalent s'installe alors. Au fil des entraînements, qu'elle sorte fébrile du fauteuil tournant ou qu'elle coure sur un tapis, Sarah ne manque pas d'observer Mike. Tout en le sachant porteur de préjugés, elle semble craindre son jugement. Ces moments illustrent des sentiments connus de nombreuses femmes au sein de milieux masculins : celui d'avoir à faire ses preuves et l'attente d'une forme de validation.

«C'est plus dur pour les femmes de se faire accepter dans ce type d'univers, et quand c'est le cas, elles doivent s'adapter à un monde qui est pensé par les hommes, pour les hommes»

Alice Winocour



● Les personnages masculins

Comment perçoit-on les personnages masculins, dans le film ? Si Alice Winocour propose un personnage féminin allant à l'encontre des stéréotypes de genre, elle veille également à éviter tout manichéisme concernant les personnages masculins, qu'il s'agisse de l'ex-mari de Sarah, Thomas, ou de ses coéquipiers, Mike et Anton. On peut par exemple observer dans les rapports de Sarah avec Thomas et Mike un mélange de compétition et d'entraide. Les premiers échanges avec Thomas laissent pointer une forme de tension autour de la garde de Stella : cela prend la forme d'une taquinerie, mais la remarque qu'il fait au restaurant – selon laquelle il a toujours une planète d'avance sur Sarah – dénote une rivalité. Cependant, Thomas rend possible le départ de Sarah en prenant soin de leur fille, et c'est lui qui «remet en selle» Sarah quand elle craque au téléphone [séq. 9]. Mike, à la fois antagoniste, point de comparaison et soutien, a un caractère plus contrasté. Ses premières apparitions en font l'incarnation d'un sexismne ordinaire, qui accentue la pression sur Sarah. Quand bien même une tension demeure après la disparition de Stella lors du briefing, il se révèle au fur et à mesure un coéquipier plus attentionné, complimentant et protégeant Sarah après ses exercices. La scène où il accompagne sa collègue au magasin est cruciale dans l'évolution de l'image qu'on s'en fait : s'il constitue d'un côté un modèle masculin oppressant, c'est aussi lui qui prononce une phrase qui soulage Sarah des idéaux (socialement construits) qui pèsent sur son esprit en déclarant qu'il n'existe pas de mères ou d'astronautes parfaits [séq. 10]. Tout comme Sarah peut être mère et astronaute, les confidences de Mike sur son état au retour d'Afghanistan et la scène où il déclame un poème font coexister en lui une virilité grossière et une véritable sensibilité.



● Mère et astronaute

L'une des barrières les plus importantes face à certaines carrières est la nécessité de conjuguer les exigences d'un métier avec la maternité. Les femmes pâtissent de l'idée que le fait d'être mère réduirait leur implication et constituerait une faiblesse. Comme pour les menstruations, le milieu professionnel conduit les femmes à effacer une partie de ce qui les constitue dans un souci d'apparaître «capables». Anna Lee Fisher, la première femme de l'histoire à la fois astronaute et mère, raconte qu'elle s'est rendue à une réunion le lundi suivant son accouchement du vendredi, désireuse de montrer que sa nouvelle condition ne changeait rien.

Proxima s'attache à mettre en évidence la difficulté des femmes à cumuler les rôles en raison de la charge qui leur incombe socialement dans l'éducation des enfants : quand Mike lui lance avec réprobation qu'il faut couper le cordon, Sarah répond qu'il n'a pas de leçon à donner, car sa propre épouse s'occupe de tout, le soulageant de la culpabilité de l'absence [séq. 8]. Alors que Sarah est exposée à une double pression, *Proxima* fait tenir ensemble ce que l'imaginaire sexiste dominant pose comme incompatible. Le générique de fin, pour lequel la cinéaste a demandé à des femmes astronautes de lui envoyer des photos avec leurs enfants, affirme bien que l'on peut être mère et exercer ce métier.

Julie Payette, une astronaute canadienne visible sur ces clichés, est partie dans l'espace alors qu'elle était mère de trois enfants et divorcée. Si *Proxima* contribue à sa manière à décloisonner l'imaginaire, il faut également noter que l'ouverture du métier d'astronaute passe aujourd'hui par une politique de recrutement plus volontariste de la part des institutions : l'Agence spatiale européenne a lancé en 2021 une nouvelle procédure de sélection affichant un désir de diversité, avec une incitation à candidater non seulement pour les femmes, mais aussi pour les personnes en situation de handicap¹.

¹ «Appel aux futur-e-s astronautes», Agence spatiale européenne : esa.int/Space_in_Member_States/France/Appel_aux_futur_e_s_astronautes



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence La disparition de Stella [00:56:40 – 01:00:55]

Dans cette séquence, Sarah retrouve Stella, qui lui rend visite à Star City après une période de séparation. Pourtant, la présence de la petite fille accuse de manière directe la difficulté pour Sarah de concilier sa profession et son statut de mère.

● Une attention divisée

La séquence débute sur un plan de Stella qui, assise seule à une table, semble moins prêter attention à ses dessins et crayons qu'aux paroles qui parviennent du hors-champ, en anglais [1]. Le plan suivant cadrant Thomas Pesquet nous dévoile le contexte: l'astronaute expérimenté briefe l'équipage concernant la conduite à tenir lors d'un atterrissage. Alors qu'il regarde vers Sarah, dont le dos se trouve en amorce du plan, un raccord nous montre le visage de la jeune femme et offre une meilleure appréhension de l'espace de la scène, puisque l'on aperçoit la silhouette de Stella en arrière-plan. Sarah apparaît attentive, mais le découpage qui alterne plusieurs fois entre elle et Thomas Pesquet permet d'observer dans la scène une division de l'attention qui parcourt le film [Montage]. Dans le deuxième plan qui lui est consacré, Sarah se retourne en effet brièvement vers Stella, signalant une difficulté à ne pas avoir «la tête ailleurs» [2]. L'incursion d'un plan de Mike jetant un œil vers elle montre que son coéquipier remarque cette distraction passagère, et prépare une tension qui éclatera au bout de la séquence [3]. C'est néanmoins Sarah qui pose ensuite une question, tandis

que Stella, que l'on voyait se lever à l'arrière d'un plan précédent, ne tarde pas à apparaître à côté de sa mère, lui demandant dans le creux de l'oreille quel est le sujet de la conversation. Dans un plan d'ensemble où la petite fille est seule à se tenir debout, Sarah l'invite à se tenir tranquille [4], évacuant ensuite la gêne dans un sourire. Le premier temps de la séquence installe ainsi deux principes que la suite va déployer: une division de l'espace entre les adultes et Stella, et la perturbation apportée par une petite fille qui a des difficultés à tenir en place.

● Dessus/dessous

La division spatiale s'accentue: Stella n'est plus attablée derrière sa mère, mais sous la table [5], s'amusant avec les lacets de Sarah, qui saisit sa main dans un geste où la tendresse se mêle à la discipline. Privée de cette distraction, Stella se tient assise, remuant des pieds dans des mouvements qui laissent deviner sa frustration, avant qu'un gros plan sur Thomas Pesquet ne nous ramène au briefing qui se poursuit du côté des adultes. Découvrant avec plaisir les défis qui l'attendent, Sarah profite d'un répit entre deux phrases pour jeter un œil sous la table [6] et se redresse, inquiète, cherchant du regard la petite fille qui n'est plus là, avant de se lever, sa silhouette traversant brièvement un nouveau plan sur Thomas Pesquet. La réunion continue ainsi sans elle, et le plan suivant amorce un changement au cœur de la séquence. La caméra passe pour la première fois à l'extérieur du bâtiment; l'élargissement du cadre donne lieu à une composition qui marque une séparation entre le groupe, encadré par une fenêtre sur la gauche, et Sarah, visible à travers une porte-fenêtre à droite [7], qu'elle ne tarde pas à franchir pour sortir et se mettre à la recherche de sa fille.



9



13



10



14



11



15



12



16

● Un moment de panique

La sortie de Sarah s'accompagne d'un changement d'atmosphère. Sur le plan sonore, le calme de la conversation fait place à des bruits d'ambiance et aux appels répétés de Sarah, ainsi qu'à une nappe musicale qui participe d'un sentiment de tension. Sur le plan visuel, un raccord¹ sur le mouvement de Sarah installe également un nouveau style: aux plans fixes de la première partie se substituent des plans filmés en caméra portée qui, par leur agitation, vont communiquer au spectateur l'état de panique qui envahit Sarah, ce qu'établit rapidement un plan en contre-plongée sur son visage inquiet et haletant, se détachant de l'obscurité nocturne [8]. Les plans suivants pourraient ainsi être tirés d'un film d'horreur, la caméra accompagnant de ses mouvements cahotés l'avancée de Sarah dans le parc, ponctuée d'appels et de regards fébriles vers le hors-champ. Les points de vue alternent alors entre le dos [9] et le visage de Sarah [10]; cette courte série de plans montrant la quête de Stella vise à communiquer le sentiment du personnage et à faire sentir son isolement, puisque aux mouvements de caméra s'ajoute le choix de réduire la profondeur de champ: l'attention est concentrée sur Sarah craignant pour sa fille. Tant que Stella n'est pas là, sa mère scrute le hors-champ comme s'il était rempli de menaces invisibles. Un plan filmant son avancée de dos s'achève avec un bruit de crissement de pneus, laissant imaginer un accident. Le plan suivant, qui nous fait revenir face à Sarah, résout cependant la crainte et rompt le régime visuel de ce passage. Entendant un appel de Mike, Sarah se retourne et la mise au point change, passant du premier plan, où elle se situe, au parc à l'arrière-plan [11].

● Tensions

La réapparition de la profondeur de champ «décontracte» la vision et relâche la tension. Du moins en partie: sous le coup de l'émotion, Sarah rejoue en courant Mike et Stella, dont elle agrippe brusquement le bras en l'entraînant à part. La nappe musicale s'efface pour faire place à un face-à-face de la mère et de la fille saisi en champ-contrechamp. Devant Sarah qui, entre panique et colère, réprimande Stella [12], la petite fille se dégage de son emprise et affiche un air buté [13]. Un nouveau plan fait alors sentir une inflexion de Sarah qui, larme visible sur la joue, s'adoucit. Face aux bras tendus d'une mère chez qui la colère se teinte de culpabilité, la petite fille reste inflexible et lui crie deux fois de partir. L'arrivée de Wendy interrompt l'échange; Stella repart avec elle après avoir repoussé une dernière fois les bras de sa mère, qu'un plan large montre immobile, regardant sa fille s'éloigner, retrouvée et pourtant distante [14]. Après un gros plan sur Sarah soulignant son émotion, un plan sur l'équipe en train de charger une voiture avec des combinaisons marque le retour au travail [15]. Si Anton se préoccupe d'elle avec bienveillance, Mike, alors qu'elle rejoint la voiture, lance à Sarah que ce n'est pas un endroit pour les enfants [16], ce à quoi elle rétorque qu'il n'a pas de leçon à donner puisque son épouse s'occupe de tout. Pas de retour au calme qui marquait le début de la séquence, donc: il s'agissait de passer du temps ensemble, pourtant la présence de Stella implique entre la fille et la mère, entre l'astronaute et ses coéquipiers, une série de divisions et de tensions.

1 Pour une définition de tous les termes techniques, voir:
upopu.cliclic.fr/vocabulaire/fr/glossaire

Personnage

Stella, singulière enfant

Avec Sarah, Stella est l'autre personnage principal de *Proxima*. La représentation à l'écran d'une petite fille de neuf ans constitue l'un des enjeux du film. Alice Winocour a construit le personnage avec délicatesse, de manière à rendre sensible son caractère d'enfant.

● L'inquiétude du départ

Dès sa première apparition, au milieu de son bain, Stella demande à Sarah si elle va mourir avant elle. La réponse traduit une angoisse qui pourrait toucher n'importe quel enfant, mais que l'annonce du départ vers l'espace rend bientôt concrète, imminente : en plus de la séparation, le décollage implique le risque de perdre sa mère. Cette inquiétude est au cœur du rendez-vous avec Wendy, qui demande directement à Stella si cette perspective lui fait «très peur» ou «un peu peur». La réaction de Sarah, qui interrompt l'entretien et fait sortir sa fille, démontre une divergence : la mère tente de protéger Stella en évitant d'attiser inutilement la crainte, quand Wendy essaie de s'assurer que l'enfant comprend la situation. Rejointe dans le couloir par sa mère, Stella, obligée de se confronter à des pensées angoissantes, apparaît de fait en pleurs.

Si Stella peut se définir par son amour pour sa mère et l'inquiétude que lui fait éprouver son départ, il faut pourtant noter que cette scène est une exception : on ne voit Stella pleurer qu'une fois. À part quelques moments, comme lorsqu'elle demande à sa mère de rester avec elle dans la piscine, Stella se caractérise plutôt par une forme de retenue. Même lorsque les larmes viennent à la petite fille, Alice Winocour repousse tout débordement affectif : sans gros plans sur les visages, elle saisit en plan d'ensemble la mère et la fille ; cette dernière, droite contre le mur, exprime un souci prosaïque qui concerne sa chatte plutôt qu'elle-même.

Ancré dans l'amour réciproque d'une mère et d'une fille, *Proxima* marque d'abord pour ce qu'il évite : l'angoisse de l'enfant y apparaît moins par crises démonstratives que par touches distillées au fil des scènes, passant par un dialogue (lorsque Stella, en forêt, demande à sa mère si elle pourra s'occuper d'elle en cas de problème), une situation (Stella demande par deux fois de laisser la lumière allumée la nuit). Comme les autres personnages féminins de la cinéaste [Réalitrice], la petite fille n'est pas cantonnée au registre de la fragilité, se retrouvant aussi en position de prendre soin des autres : si elle est inquiète vis-à-vis de sa mère, c'est elle qui rassure la chatte Laïka lors du déménagement.



● La place de l'enfant

En rendant Stella irréductible à un type de position et d'émotion, Alice Winocour travaille plutôt à faire valoir une singularité. Parallèlement à un récit qui joue d'alternances entre la mère et la fille [Récit], la mise en scène et le découpage s'attachent à marquer le point de vue de Stella à l'intérieur des scènes. La caméra prend ainsi à de nombreuses reprises ses distances vis-à-vis des adultes et de leurs discussions pour cadrer Stella en train d'observer, ou livrée à sa propre activité. C'est notamment le cas au cours de la cérémonie célébrant la nouvelle mission [séq. 2], lors du déménagement chez Thomas [séq. 4], ou encore au moment de l'interview de Sarah par des journalistes de Mir TV [séq. 3]. Cette dernière scène procède à une division de l'espace particulièrement

sensible: Winocour choisit de laisser la parole de Sarah hors champ pour focaliser l'attention sur Stella, que l'on voit d'abord caresser Laïka, puis se lever et se positionner derrière un rideau, comme si elle essayait de se cacher, dans un mélange de présence et de retrait.

Alors que l'action et la parole se concentrent du côté des grandes personnes, filmer Stella revient souvent à faire coexister à l'intérieur des scènes le monde des adultes et sa présence physique. On l'observe simplement lorsque Sarah, peu après son arrivée à Star City, téléphone pour prendre des nouvelles [séq. 5]. Elle ne parle pas à sa fille, puisque Thomas l'informe qu'elle dort déjà. Cependant, un plan qui précède l'apparition de la mère montre Stella allongée dans son lit, écoutant, les yeux ouverts, la voix de son père qui parvient de l'autre pièce. Le plan marque le souci de donner une place à Stella à l'image; il est aussi caractéristique de la tendance de l'actrice à l'impassibilité. De la même manière, le cadre s'attarde sur le visage de Stella lors de son arrivée à Star City [séq. 7], mais lorsque Wendy lui demande si elle est déçue que sa mère ne soit pas venue la chercher, celle-ci répond par un simple hochement de tête.

● Singularité de l'actrice, mystère du personnage

Stella est une petite fille attachée à sa mère, mais aussi une personnalité singulière; montrer son visage ne suffit pas à rendre ses pensées accessibles. Cette perception du personnage doit beaucoup à son incarnation par la jeune actrice Zélie Boulant-Lemesle. En la choisissant parmi environ 300 petites filles, Alice Winocour déclare avoir été attirée chez elle par «une forme d'étrangeté et de sauvagerie», en

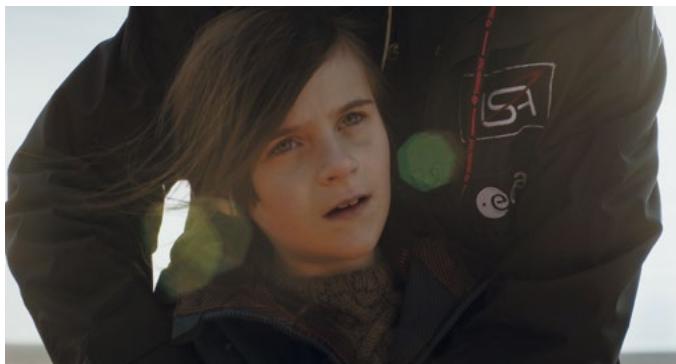
● Filmer l'enfance

La manière dont Winocour construit le personnage de Stella peut être rapprochée ou différenciée de la façon dont d'autres cinéastes ont représenté l'enfance. Depuis un texte de 1949 du critique André Bazin autour d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (1948), jusqu'au livre *Enfances de cinéma* de Carole Desbarats (2022), on a pu opérer une distinction fondamentale entre deux tendances. La première consiste à idéaliser l'enfant, à susciter la sympathie en lui faisant exprimer des sentiments lisibles, clichés. «Nous leur demandons des signes de complicité et le public se pâme et tire vivement son mouchoir quand l'enfant traduit les sentiments habituels aux adultes¹», écrit ainsi Bazin. On peut observer cette tendance dans tout un pan du cinéma américain, des films avec l'enfant star Shirley Temple à ceux de Steven Spielberg, en passant par *Maman, j'ai raté l'avion!* (Chris Columbus, 1990). D'autres films scrutent au contraire l'opacité de corps et de visages sur lesquels «les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes²». Le film de Rossellini, ceux d'Abbas Kiarostami ou de Maurice Pialat peuvent ici servir de modèles. En travaillant sur *Proxima*, Alice Winocour déclare avoir pensé à *Alice dans les villes* de Wim Wenders (1974), dans lequel un photographe voyage en compagnie d'une petite fille abandonnée par sa mère (et qui, comme Stella, ne peut pas dormir sans lumière). Alice y apparaît tour à tour têtue, curieuse ou triste, mais Wenders filme aussi son regard et son corps dans ses mouvements quotidiens : le jeu, le sommeil. Comme dans *Proxima*, l'enfant n'est pas pliée aux besoins de la narration, mais considérée dans ses états physiques et sa présence propre, irréductible.

1 Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Cerf, 1985, p. 203.

2 Ibid., p. 205.

notant qu'elle pouvait également «se montrer très adulte¹». La cinéaste joue de cette «forme d'étrangeté» pour préserver au personnage une part de mystère, évitant ainsi les facilités du sentimentalisme et de l'identification. Stella exprime parfois des émotions simples et attendues, comme lorsqu'elle applaudit sa mère avec fierté [séq. 2], mais d'autres émotions apparaissent moins évidentes, par exemple deux rires. Le premier survient au début de la réunion festive pour la mission de Sarah, lorsque Stella observe les enfants de Mike à travers une vitre. Après un plan qui les montre courant dehors, la petite fille est prise d'un rire. L'autre intervient lorsque deux voisins, après l'avoir aperçue sur le balcon, viennent frapper chez elle [séq. 9]. Stella se tient alors de l'autre côté de la porte. Le visage qu'elle garde impasible, sans ouvrir, pourrait suggérer une anxiété et une timidité. Or, une fois retournée, dos contre la porte, elle laisse échapper un rire. La joie est ici exprimée, mais le rire marque par sa soudaineté et son absence de lien explicite avec ce qui précède – d'où l'impression d'étrangeté. La façon dont Winocour se rend attentive aux gestes «gratuits» de l'enfance est tout aussi emblématique: battre des mains en l'air en attendant le rendez-vous avec Wendy ou sa mère sur un ponton à Baïkonour, écrire sur la buée pendant que les adultes discutent... *Proxima* poursuit ainsi un double désir: décrire le lien d'une mère et d'une fille tout en étant fidèle à la part d'opacité de l'enfance.



1 «Entretien – Alice Winocour pour *Proxima*», déjà cité.



Montage Relier à distance

Dès son arrivée à Star City, la relation entre Sarah et Stella devient une relation à distance, entretenue à travers deux moyens privilégiés : le téléphone et des textes rédigés par l'astronaute. L'intervention de ces moyens est l'occasion pour la cinéaste de jouer sur le rapport son/image, le montage rendant sensible une tension entre l'ici et l'ailleurs.

De la division à la distance

Après le départ de Sarah pour Star City, la division temporelle entre sa vie professionnelle et sa vie familiale se voit remplacée par une distance spatiale : le rapport mère-fille doit désormais passer par des intermédiaires technologiques et humains (Thomas ou Wendy). Le smartphone apparaît comme le moyen privilégié de l'échange, chacune pouvant partager avec l'autre des bribes de son quotidien en recréant à travers l'écran une impression de proximité : c'est exemplairement le cas lorsque Stella filme et décrit sa chambre, apparaissant elle-même en gros plan [séq. 11].

La distance se fait néanmoins sentir : en deux plans successifs, le premier coup de fil montre la petite fille éveillée dans son lit, puis la mère tenant le combiné contre son oreille, le contact entre les deux ne s'opérant que de façon indirecte à travers la voix du père. La série des appels ponctuant le récit creusera la difficulté à combler l'écart. La conversation précédant la venue de Stella à Star City, au cours de laquelle Sarah annonce qu'elle doit effectuer un entraînement supplémentaire, s'achève sur la déception de la petite fille et sur son image qui se fige et se coupe. La perte de connexion entre les appareils prend ici un aspect métaphorique : la perte du lien entre la mère et la fille. Cette difficulté apparaît sous une autre forme, celle d'un problème de

communication, lorsque Stella refuse de parler français à sa mère, le choix de l'allemand signalant un basculement dans un autre univers culturel, celui du père [séq. 10].

● La tête ailleurs

La division spatiale implique également une forme de division mentale. Celle-ci se manifeste d'abord dans une scène où Sarah parle avec Stella tout en enfilant sa combinaison avant un exercice [séq. 5]. Le défi apparaît ici de faire deux choses en même temps : les mouvements de Sarah sont compliqués et ralentis, car une de ses mains tient le téléphone. La distance a un effet visible : son attention étant divisée entre ses gestes et sa conversation, Sarah n'est pas pleinement à ce qu'elle fait. L'astronaute est censée se concentrer et être efficace, quand la mère doit prêter attention à sa fille.

Suivant de peu cet appel, une scène fait apparaître cette division de façon limpide. Sarah se livre à un exercice de simulation de sortie dans l'espace. À un plan où on la voit portant un casque de réalité virtuelle succèdent des plan filmés par une caméra fixée sur une combinaison spatiale, où l'on voit des mains effectuer un déplacement (qui correspond aux mouvements des mains de Sarah), puis des jambes flottant dans le vide. Alice Winocour superpose à ces images le son d'une conversation téléphonique au cours de laquelle



Sarah essaie de rassurer Stella, qui exprime sa détresse face à un problème de mathématiques. La séquence se construit ainsi sur un grand écart entre l'image et le son, Sarah étant en quelque sorte au milieu d'une double projection. Du côté de l'image, elle se voit au plus loin, flottant au-dessus de la Terre, tandis qu'elle se rattache à sa fille du côté du son. En souhaitant bonne nuit à Stella, Sarah entretient avec elle un rapport quotidien qui contraste avec le caractère spectaculaire de la vision qui lui est offerte. Physiquement à son entraînement, Sarah est ici doublement ailleurs : raccordée à l'espace par son casque et à Stella par le téléphone.

Le son constitue donc ici un élément capital. Comme dans une séquence ultérieure, au début d'un exercice de survie en forêt [séq. 7], l'état profond de Sarah, sa préoccupation pour sa fille ne sont pas exprimés par le jeu de l'actrice. À l'image, Sarah a l'air absorbée par son action, griseée par l'exercice de réalité virtuelle, efficace en traversant la forêt avec son parachute. C'est par la structure formelle et le choix de doubler les images par une conversation intime qu'Alice Winocour rend sensible la condition de l'astronaute : la dichotomie entre image et son révèle que Stella reste présente à son esprit alors même que son corps s'active.

● L'espace au quotidien

Si le début du film montre que la vie de Sarah est divisée, n'y a-t-il pas dans *Proxima* des signes indiquant que vie professionnelle et vie privée ne cessent de communiquer ? Le simple fait que Sarah ait formé un couple avec Thomas, un astrophysicien, montre l'absence de frontière hermétique. Les noms établissent également une connexion directe avec l'espace : Stella signifie « étoile » en italien et le prénom de la chatte, Laïka, se réfère à la chienne envoyée dans l'espace par l'URSS en 1957. En réalité, le quotidien est dès le départ imprégné par le monde astronautique. Le film s'ouvre sur la voix de Sarah qui explique à Stella comment se déroule un décollage, et la première séquence s'achève sur un jeu complice entre la fille et la mère qui, pour amener Stella au lit, simule avec elle les étapes du lancement d'une fusée. On constate aussi, lors de la visite de Stella à Star City, qu'une petite figurine d'astronaute est attachée à son sac à dos. Cette imprégnation du quotidien et de l'imaginaire de la petite fille par le monde aérospatial a-t-il une importance dans la trajectoire des personnages ? Alors que *Proxima* met en scène une relation à distance et une séparation, cela ne participe-t-il pas à rapprocher et familiariser la petite fille de l'univers de sa mère ? On constate lors du décollage que Stella, grâce aux jeux avec sa mère, en connaît le déroulé et prononce les mots scellant le départ en même temps que les opérateurs professionnels. La petite fille n'est alors pas simplement une spectatrice distante et effrayée ; elle comprend cet événement et y participe à sa façon.



● Le journal et la lettre

Les échanges téléphoniques ne sont pas les seuls éléments sonores venant se superposer à l'image. Lors de son entraînement à Star City, Sarah rédige un texte sur le blog «*Proxima*», qui nous parvient à travers sa voix off [séq. 6]. Ce texte où Sarah évoque son entraînement et les changements qui surviendront dans l'espace permet de donner davantage de profondeur subjective au personnage, tout en amenant une dimension descriptive et pédagogique pour le spectateur peu familier de l'espace. La fin de la séquence ajoute cependant une autre dimension. Si ce texte est *a priori* destiné à n'importe quel anonyme lisant le blog, Alice Winocour effectue une transition entre la voix de Sarah et celle de Stella, qui s'y superpose et la remplace, avant de montrer l'enfant en train de lire face à un ordinateur. Le blog devient ainsi une manière de tisser un lien à distance, que la réalisatrice rend sensible par le frottement et le relais des voix.

Le récit fait également intervenir deux lectures off des lettres que Sarah écrit à Stella. Si le scénario s'appuie ici sur une pratique réelle (le protocole veut en effet que les astronautes écrivent à leurs enfants avant leur départ), ces lettres directement adressées à Stella contribuent à maintenir le lien entre la mère et la fille.

Le montage travaille également, lors de la lecture de la première lettre [séq. 9], à rapprocher des mondes distants par des moyens visuels : un raccord entre les mouvements tournoyants d'un manège et ceux d'un fauteuil où Sarah se livre à un exercice, le passage d'une image de Stella sur son vélo plein cadre à cette même image regardée par Sarah sur l'écran de son téléphone. En mêlant une lettre adressée par la mère à la fille à une vidéo de la fille vue par la mère, la séquence travaille une forme d'entremêlement des échanges. Mais le recul de l'image pleine à l'image vue sur un petit écran réinscrit l'idée de distance et de séparation. Lorsque Sarah, plus tard, regarde une vidéo de Stella dans sa chambre, un raccord dévoile que l'astronaute avait la tête à l'envers [séq. 11]. La sensation de proximité de la première image est ainsi teintée d'étrangeté par la façon dont elle est vue. Entre les images et les sons, comme d'une image à l'autre, *Proxima* travaille à mettre en rapport des espaces distincts tout en soulignant les écarts.





Motif

Le corps transfiguré

En observant la mise à l'épreuve constante des corps des astronautes lors de leurs entraînements, Alice Winocour confie avoir retrouvé l'une de ses obsessions de cinéaste.

● Dépasser la mesure

Au cinéma, filmer un visage est sans doute le moyen le plus sûr d'établir un lien d'identification entre un personnage et le spectateur. Or la première apparition de Sarah la montre absorbée dans un exercice incendie, le visage recouvert par un imposant masque assorti d'un tuyau protubérant relié à une bouteille à oxygène. Sa voix elle-même ne nous parvient qu'étouffée. Si le masque tombe au sortir de cette première simulation, la suite continue de nous présenter le corps de Sarah appareillé. Tandis que son bras est rattaché à un exosquelette, un plan s'attarde sur le mouvement fluide des doigts mécanisés; son corps entier se voit bientôt sanglé dans un harnais et rattaché à un dossier qui lui permettent d'effectuer une course à l'horizontale, compensant la gravité.

Peu après l'arrivée à Star City [séq. 5], une série de plans manifeste bien le statut donné au corps tout au long de sa préparation au vol. Autour du visage souriant et serein de l'astronaute, des techniciens s'affairent pour prendre différentes mesures: le tour de son crâne, la distance qui sépare ses oreilles ou les extrémités de ses bras. La vie affective exprimée par le visage côtoie ainsi une activité à travers laquelle le corps est renvoyé à une dimension d'objet chiffrable. Le choix d'ouvrir cette série de mesures par l'image de Sarah, bras tendus tandis que le mètre se déploie, produit une analogie avec un célèbre dessin de Léonard de Vinci, *l'Homme de Vitruve*, qui, à travers une géométrisation du corps, visait notamment à établir un mètre étalon de l'homme idéal. Avant ces mesures, Alice Winocour montre un gros plan de cuvette remplie d'échantillons sanguins, indiquant que les tests concernent l'extérieur comme l'intérieur: chaque dimension doit être analysée pour établir des aptitudes du corps et réunir les conditions d'un dépassement.

● Mutation

Sarah écrit sur le blog «Proxima»: «Je cours quinze kilomètres par jour, mon acuité visuelle est de 20/20^e, mon rythme cardiaque est de 53 battements par minute au repos et ne dépasse plus 160 battements après un effort.» Cette attention aux données physiologiques indique que le souci de la mesure s'articule à un souci de performance et de progression. Son texte exprime d'ailleurs par la suite qu'il ne s'agit pas simplement d'optimisation, mais bien plus profondément de transformer le corps humain pour l'adapter aux conditions «inhumaines» de l'espace. Décrivant l'état d'un corps en vol, Sarah écrit ainsi: «Je n'aurai plus de poids, je ne transpirerai plus, mes larmes ne couleront plus.» L'horizon qui consiste à conformer le corps à une autre manière d'être est alors inscrit dans un plan qui la montre en train de regarder un film depuis son lit, allongée sur le dos, tête renversée

«**Je suis fascinée par les corps cobayes. D'une certaine manière, les astronautes doivent muter, devenir des "space persons". Je tenais énormément à filmer cette mutation**»

Alice Winocour

en arrière.

«Je deviens une *space person*.» L'expression dit bien qu'il s'agit non seulement d'un changement de degré (un corps plus performant), mais en quelque sorte aussi d'un changement de nature. Si les exercices et technologies représentés par Alice Winocour comportent une base documentaire, sa façon de mettre en images le corps exprime la dimension presque fantastique de ce processus de mutation.

Qu'il soit en train de tournoyer sur un fauteuil ou contraint de se livrer à des manœuvres de survie sous l'eau d'une piscine, le corps de Sarah est soumis à des conditions extrêmes afin de l'amener à dépasser ses limites. Il apparaît ainsi comme un corps hybride. D'une part, la survie en milieu spatial et l'accroissement des performances passent par l'adjonction de combinaisons, d'appareils et de prothèses, comme cela est évident avec l'exosquelette. Associée à la



quête d'une performance et d'une surpuissance, l'image de l'astronaute rencontre ainsi celle des sportifs de haut niveau ou des super-héros. D'autre part, comme l'indique la douche à la Bétadine, lors de laquelle Sarah se frotte la peau tandis que le liquide orange dégouline, la transformation peut engendrer une forme de monstruosité plus organique.

● Humaine, malgré tout

S'il représente la façon dont l'entraînement implique un changement de nature, *Proxima* suggère aussi que ce changement est contre-nature et paradoxal: tout en visant une forme de surpuissance, l'astronaute fait l'expérience de la fragilité humaine. On l'observe par des réactions physiques. Au sortir de la machine rotative soumettant son corps à une pression énorme, Sarah fait bonne figure devant Mike, mais finit par vomir dans les toilettes [séq. 5]. Une séquence d'exercice sous l'eau, à l'issue de laquelle Sarah perd connaissance, montre aussi que les limites sont parfois atteintes sans pouvoir être immédiatement dépassées. Lors d'un retour à Star City, un plan de Sarah sur un tapis de course équipée d'un masque à oxygène est précédé d'un autre plan la montrant assoupie à l'arrière de sa voiture [séq. 9]: l'astronaute connaît aussi la fatigue et la douleur.

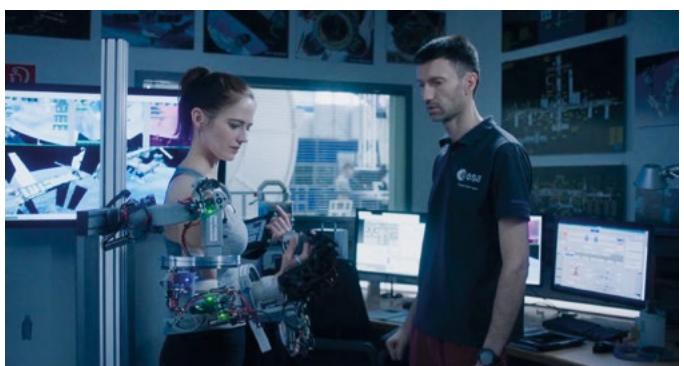
La séquence consacrée au texte de «*Proxima*» [séq. 6] montre également une blessure à l'arrière d'une jambe. Cette blessure revient plus tard, le médecin s'inquiétant qu'elle ne cicatrice pas. Cette lésion rappelle ainsi le personnage à sa fragilité, contrepoint de sa quête de perfection. Face à Sarah

éprouvant une pression et répétant inlassablement les procédures, la phrase de Mike rappelant qu'ils ne sont pas des robots prend, dans le contexte de l'entraînement, un poids particulier. Si *Proxima* montre à travers la douleur une limite négative, le film vise aussi à faire jouer de manière plus volontaire un attachement à l'humanité. Le refus de Sarah d'arrêter temporairement ses menstruations témoigne bien d'un désir de ne pas renoncer à certaines fonctions biologiques. Les plans où Alice Winocour montre le corps de Sarah dans son intimité – dans les vestiaires ou sous la douche – constituent aussi une mise en avant du corps humain et des formes féminines contre l'esthétique souvent mécanique et fonctionnelle du monde spatial.

● Le transhumanisme

La tension mise en jeu au cours de l'entraînement pose question: si la réussite de Sarah comme astronaute demande des efforts importants, le spectateur voit-il dans ses limites une incapacité à atteindre un idéal ou les juge-t-il positivement? Ce questionnement peut être rattaché à un courant de pensée: le transhumanisme. Celui-ci voit dans les innovations scientifiques la possibilité pour l'être humain de transcender sa condition et ses limites biologiques et physiques en s'«augmentant» par la technologie (l'exosquelette en est un exemple). Appelant de ses vœux l'avènement d'une «post-humanité», le transhumanisme parle sur l'idée que le progrès technique apportera les solutions aux menaces qui pèsent sur l'espèce, fantasmanant l'établissement de colonies sur des planètes lointaines. Cet imaginaire positiviste rencontre toutefois de nombreuses critiques. Comme le signale Stanislas Desprez¹, le désir d'augmentation s'assimile pour certains à un amoindrissement, voire à une négation de l'humain, sa réduction au calcul scientifique. Le désir de le «corriger» témoigne d'une forme de honte, allant jusqu'à percevoir la vieillesse comme une maladie à combattre. Sous un aspect de scientificité, le transhumanisme ravive aussi des mythes antiques: le désir de toute-puissance, d'immortalité et d'absence de corps – toutes choses participant d'un goût de la démesure et d'un déni de réalité. *Proxima* fait sentir dans certaines séquences la puissance engendrée par la technologie et le rêve de s'alléger pour flotter dans l'espace. Mais en faisant valoir la chair et l'attachement à l'humanité, il prend aussi position et interroge un idéal qui se retournerait contre la vie. «Nous ne sommes pas des robots», dit Mike. Les élèves pourront s'interroger: faut-il aspirer à devenir des robots ne connaissant pas la douleur, ou la douleur est-elle au contraire ce qui nous rend humains et vivants?

1 Le Transhumanisme, La Découverte, 2024.



Figure

Entre ciel et terre

VIDÉO
EN
LIGNE

S'il est tendu vers l'espace, *Proxima* est travaillé par une série de contrastes qui témoignent également d'un ancrage terrestre.

Orientations

Après s'être penchée pour donner le bain à Stella et la coucher, s'être baissée pour nourrir la chatte Laïka, Sarah sort sur son balcon et incline la tête en arrière pour lancer un regard soutenu vers le ciel. À ce regard de la mère qui conclut la première séquence répond le regard qui clôt le film : à l'arrière d'une voiture, la tête glissée à l'extérieur, Stella lève les yeux vers l'azur où sa mère se trouve à présent. Entre le début et la fin, le récit se trouve ainsi encadré par cette attraction céleste. Mais celle-ci est contrebalancée par une sensibilité exprimée par Sarah dans son texte pour le blog «*Proxima*» : «Je fais attention à toutes les choses avec lesquelles on vit. L'odeur des gens autour de soi, le goût des choses qu'on mange, comme si c'était la dernière fois.» L'imminence du départ dans l'espace a pour effet d'accentuer l'attention envers les détails d'un quotidien qu'elle s'apprête à abandonner. Ce qu'elle confirme ensuite dans sa lettre à Stella : «Je m'entraîne depuis si longtemps à quitter la Terre, et maintenant qu'il est l'heure de partir, je ne me suis jamais sentie aussi attachée à elle.»

Cette tension entre l'attraction spatiale et l'attraction terrestre passe en premier lieu par la coexistence de différents espaces. Au-delà d'un partage entre les centres d'entraînements aux allures froides et fonctionnelles et les intérieurs domestiques plus chaleureux, Winocour donne une place à la nature : l'importance du moment où Sarah et Stella relâchent des tritons [séq. 3] tient notamment à ce qu'il offre une première vision des personnages dans un cadre naturel.

Un exercice de survie simulant un atterrissage en forêt fait plus tard écho à cette première occurrence : il s'achève en campement à la belle étoile [séq. 7]. La nuit venue, les astronautes sont d'abord saisis dans un plan large qui confronte leurs trois corps aux grands arbres qui les entourent, tandis que le contenu des discussions manifeste leur attachement à la Terre. Suite à l'évocation des liens familiaux (Anton se soucie d'une mère proche de la mort), Mike cite quelques vers du poème de Walt Whitman «*Give Me the Silent Splendid Sun*», qui exprime un éloge des richesses sensibles de la nature.



« Dans les films américains, il y a aussi régulièrement l'idée que la Terre est un espace désolé, et qu'il faut donc aller coloniser l'espace. J'ai voulu inverser le regard et montrer l'attachement à la Terre »

Alice Winocour

Saisissant en contre-plongée les cimes des arbres élancés vers le ciel étoilé, ainsi que le visage souriant de Sarah emmitouflée dans un sac de couchage, à la lueur du feu et bercée par le vent, les plans qui concluent la séquence communiquent moins le désir de quitter la Terre qu'une sensation de réconfort et la beauté immédiate du moment, éprouvée depuis le sol. Plus tard, la vision d'Anton tendant le micro afin d'enregistrer et d'emmener dans l'espace des sons de forêt et de pluie qui lui avaient manqué lors d'un premier vol [séq. 10] vient appuyer le fait que le projet de quitter la Terre n'annule pas la sensibilité à la nature.

Points de vue incarnés

À la question des types d'espaces présents dans le film s'ajoute celle du regard porté sur eux. Dans l'enchaînement de quatre plans, l'arrivée de Sarah à Star City offre un exemple de passage entre points de vue différents [séq. 5]. Alors qu'un premier plan aérien pris par-dessus les nuages évoque la perspective quasi divine de l'astronaute planant au-dessus du monde, les plans suivants – qui montrent Sarah à l'arrière de la voiture, captant en travelling latéral



les rayons du soleil qui percent la trame serrée des arbres – soulignent les perceptions physiques de Sarah en restituant une sensation incarnée: ces rayons (qu'évoque d'ailleurs le poème de Whitman) caressent sa peau (elle semble en profiter en fermant les yeux un bref instant). Contre un regard désincarné et «objectif», qui peut être associé à l'aérospatial et à une approche scientifique du monde, *Proxima* fait valoir formellement des perspectives situées, jouant du contraste entre différents types d'images.

Deux choix de la cinéaste convergent. On peut tout d'abord remarquer au fil des séquences (particulièrement celles portées par la voix de Sarah et montrant des fragments de son quotidien) l'intrusion de visions qui apparaissent relativement détachées de la narration. Les scènes consacrées aux lettres de Sarah à Stella s'ouvrent ainsi respectivement sur un plan montrant une petite fille sur une patinoire [séq. 9], puis deux chiens en train de jouer [séq. 10]. À partir de l'arrivée à Star City, où Sarah filme son appartement, *Proxima* introduit des images filmées par les personnages à l'intérieur du récit: appareil de type GoPro pour Sarah et caméras de téléphone. Leur usage recouvre bien sûr un enjeu de communication: il s'agit pour la mère et la fille de partager des images de leur vie de tous les jours et de conserver un lien [Montage]. Mais le recours à ces images, souvent de moindre qualité, a aussi un effet sur la manière dont le spectateur perçoit le monde et le rapport des personnages à celui-ci. On s'en rend clairement compte dans un plan où une course de Sarah nous parvient depuis une GoPro fixée à son torse [séq. 6]: les mouvements brusques, les sons du vent, des gestes et de la respiration accentuent la sensation physique produite par l'image.

● Valeurs d'images

Des mouvements cahotés, un tremblement du cadre sur le plan montrant une petite fille à la patinoire, un zoom lorsque Sarah filme la pluie: autant de «défauts» qui permettent de lier l'image au corps qui porte la caméra (et dont elle dépend), pour la faire apparaître à la fois subjective et

incarnée. *Proxima* invite ainsi à interroger les valeurs d'images: selon la façon dont il est filmé, un plan peut sembler détacher ou rattacher les personnages à terre, laisser flotter la perception dans les airs ou accuser l'inscription d'un regard dans le monde physique. Cette inscription est également sensible lorsque Alice Winocour superpose une discussion téléphonique avec des plans qui nous font avancer sur une aire de jeu [séq. 10]. On peut remarquer qu'elle n'a même pas besoin de faire apparaître Sarah à l'image: le type d'image et son mouvement indiquent que c'est le personnage qui filme.

● Des animaux

Proxima est ponctué de présences animales: la chatte Laïka, les tritons de Stella, des chiens, des chevaux. Qu'apportent-elles? Conformément à une orientation terrestre du film, on peut penser que ces présences accompagnent une attention au vivant: il faut faire place aux animaux, aux insectes, à chaque forme de vie peuplant la Terre. En parallèle à cette forme de décentrement, les animaux prennent aussi vis-à-vis des personnages une valeur plus symbolique, suivant une logique de transfert entre les humains et eux. L'inquiétude que Stella manifeste envers la chatte Laïka lors du déménagement n'évoque-t-elle pas l'attention qu'une mère pourrait avoir pour sa fille? La scène où Sarah et Stella relâchent les tritons dans une rivière offre une sorte de préfiguration: avant de se séparer elles-mêmes, mère et fille se séparent de ces êtres devenus familiers. La vision des chevaux qui marque la fin du film peut revêtir plusieurs valeurs. L'intention d'Alice Winocour était de marquer un passage à la réalité: Stella a affiché un poster de cheval dans sa chambre; elle découvre à la fin des chevaux réels¹. La vue des chevaux galopant librement dans la steppe participe également d'un apaisement: au lieu d'être tournée vers la perte de la mère, la pensée de Stella s'absorbe dans une vision extérieure. Sa capacité à en apprécier la beauté suggère que la petite fille saura trouver un épanouissement par elle-même, en l'absence de Sarah. La logique du transfert n'est cependant peut-être pas loin: on remarque aux côtés des chevaux la présence de poulains, et Stella y voit peut-être aussi une image de lien parental.

1 «Entretien – Alice Winocour pour *Proxima*», déjà cité.



Parallèle

Le cinéma dans l'espace

Alice Winocour se distancie de représentations dominantes de l'espace en brisant notamment une forme de monopole exercé par le cinéma américain, friand de héros masculins et d'actions spectaculaires.

Ad Astra (2019) © Walt Disney



● L'imaginaire de la conquête

La première inversion opérée par *Proxima* par rapport aux représentations courantes de l'univers spatial tient au choix de situer l'histoire avant le départ. S'il y a des exceptions, la plupart des films propulsent rapidement leurs personnages dans l'espace. *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *Seul sur Mars* (Ridley Scott, 2015) ou encore *Ad Astra* (James Gray, 2019) débutent alors qu'ils sont déjà dans l'espace. Or ce parti pris participe d'une idéalisation : il laisse penser au spectateur que les vols s'opèrent sans avoir besoin d'en passer par toutes les étapes de l'entraînement ni par la violence faite au corps que montre *a contrario* *Proxima* (et qui donne peut-être moins envie de s'envoler !).

L'un des principaux critères qui détermine les valeurs et imaginaires portés par les «films d'espace» tient à leur orientation : sont-ils tournés du côté de la Terre (comme *Proxima* [Motif]) ou du côté de l'espace ? Avec une Terre minée par la catastrophe écologique, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) pose d'emblée la nécessité pour les humains de trouver un nouvel habitat. Celle-ci s'articule dans le film à un imaginaire de la conquête à travers un discours qui valorise l'esprit d'aventure : pour le personnage principal, Cooper, le voyage spatial répond au fait que l'homme est par nature un «explorateur». La fable d'*Interstellar*, montrant une humanité qui va toujours de l'avant (quitte à laisser derrière elle une planète) et qui trouve dans l'espace les moyens de sa survie, manifeste une forte croyance dans le progrès, également présente dans *Seul sur Mars*. À travers l'histoire d'un astronaute laissé pour mort et survivant seul sur la planète rouge pendant de longs mois, le film se construit comme une succession de problèmes que l'ingéniosité humaine permet *in fine* de résoudre. Les difficultés deviennent des moyens de célébrer une capacité d'adaptation, selon une vision positive qui s'accorde assez bien aux valeurs du transhumanisme [Encadré : Le transhumanisme].

On peut également observer que les films d'espace lorgnent généralement du côté du film d'action, voire du film de survie, l'astronaute devant régulièrement surmonter des épreuves liées à des avaries techniques ou à des dangers spatiaux (tempêtes, météorites, etc.). Peu importe que les personnages ne soient pas eux-mêmes technologiquement «augmentés» : la manière de relever ces défis contribue à elle seule à forger l'image héroïque d'individus incarnant la capacité des humains à se dépasser.

Gravity (2013) © Warner Bros.



L'Astronaute (2022) © Diaphana Distribution



● L'attrait de l'espace

Certains films interrogent cependant l'ambivalence contenue dans le désir de s'élanter vers l'espace. *L'Astronaute* de Nicolas Giraud (2022) prend pour personnage principal un ingénieur qui, des années après avoir échoué à devenir astronaute, s'accroche à son rêve en se lançant dans la construction d'une fusée «maison». À travers ce personnage, le film valorise la passion et le sens du possible qui motivent la recherche spatiale, à rebours d'un pur aspect technologique et financier. Pour autant, en faisant apparaître les risques (une fusée part en fumée lors d'un test), en montrant à plusieurs reprises le personnage collé à un arbre, le récit prône un sens de la mesure exprimé au détour d'une réplique : «C'est bien de regarder les étoiles, mais il faut aussi regarder ce qui se passe sur Terre.»

Si *Proxima* montre la difficulté de la préparation au départ, *Lucy in the Sky* de Noah Hawley (2019) offre un point de comparaison intéressant en prenant une situation inverse : la difficulté à revenir sur Terre après un vol. On y retrouve certains motifs de *Proxima*, comme le désir de performance lié à l'entraînement : répétant sans cesse une procédure, risquant sa vie dans un exercice sous l'eau, Lucy veut être la meilleure. Le film montre toutefois la dérive pathologique de l'idéal de perfection et de la quête spatiale à travers une protagoniste qui apparaît profondément divisée, le corps revenu sur Terre, mais l'esprit absent, tourné vers l'espace. S'ouvrant sur la contemplation du globe terrestre depuis l'espace, *Lucy in the Sky* suggère que l'expérience du vol est



source d'une ivresse addictive qui rend le quotidien terrestre insuffisant. La force du personnage, prêt à tout pour repartir alors que sa vie sur Terre se délite, met ainsi en évidence que le désir d'espace peut aussi cacher une inadaptation au réel, un désir de fuite.

● Retour au point de départ

Gravity et *Ad Astra* témoignent d'une tentation: se détacher pour s'abandonner à l'immensité grisante du vide. Cependant, selon une dramaturgie qui fait écho à la réflexion de Sarah selon laquelle elle ne s'est jamais sentie aussi proche de la Terre qu'à l'approche de son départ, la solitude extrême apparaît dans ces films comme une expérience transitoire. *Gravity* a ainsi des airs de récit métaphorique: le périple de Ryan, qui fait face à de multiples dangers faisant d'elle l'unique survivante de son équipe, tient lieu d'épreuve au cours de laquelle s'effectue le deuil de sa petite fille, morte à quatre ans. La solitude et la proximité de la mort rattachent à la vie; d'une séquence où Ryan adopte une position foetale à un finale où elle se redresse en sortant de la mer, le film met en scène la redécouverte du corps et la renaissance d'une femme à travers l'espace.

Situé dans un futur proche, *Ad Astra* fait également du retour sur Terre l'horizon du voyage spatial. James Gray défait le mythe du progrès et la quête d'un ailleurs. Il montre que la conquête de l'espace peut offrir un cadre d'expansion aux logiques capitalistes (notamment via le tourisme spatial) davantage qu'un renouveau de l'imaginaire. Il met

en scène un astronaute, Roy, chez qui l'efficacité machinique va de pair avec une incapacité à s'investir sentimentalement. Le récit se noue également autour d'une dimension familiale: le voyage vers les confins de l'univers se confond avec la quête d'un père qui a abandonné les siens et qui incarne un mythe spatial dont il faut se libérer pour vivre sur Terre.

● L'immensité, théâtre de l'intime

Si filmer l'espace suppose souvent des moyens spectaculaires, plusieurs films en viennent ainsi à faire de l'infini spatial une caisse de résonance de l'intime, où l'être humain fait face à ses troubles et réévalue son rapport aux autres et au monde – les thèmes de la séparation et des liens familiaux circulent en effet au gré des récits. Le finale de *L'Astronaute* conjugue l'isolement de son personnage en vol et son attachement à sa famille, réunie pour le décollage (le vol permet notamment de poursuivre le rêve d'un grand-père). *Interstellar* repose sur l'articulation entre imaginaire de la conquête et exaltation de l'amour entre un père et sa fille, capable de transcender le temps et l'espace.

Cette liaison du voyage spatial et de l'intime est également au cœur de *First Man : Le Premier Homme sur la Lune* (2018) de Damien Chazelle. Si le film met en scène un événement qui a marqué l'histoire collective, le premier alunissage, la conquête de l'espace y apparaît en même temps comme le moyen pour l'astronaute Neil Armstrong (joué par Ryan Gosling)

de surmonter une épreuve personnelle: la perte de sa fille, victime d'une tumeur au cerveau. Hanté par ce souvenir, l'astronaute se renferme sur lui-même et trouve dans le défi spatial une façon de fuir sa douleur. La séquence de l'alunissage opère directement un raccord entre l'immensité et l'intime: alors qu'Armstrong regarde vers l'espace depuis le sol lunaire, ce sont des plans de sa famille et de sa fille qui s'inscrivent dans le montage. Comme si seul l'infini cosmique pouvait être à la mesure de l'amour d'un père, Armstrong dépose un bracelet appartenant à sa fille dans un cratère, et la guérison s'amorce: retrouvant son épouse dans un parloir après son retour, l'astronaute semble à nouveau capable de vivre. Plusieurs films épousent ainsi une trajectoire de deuil – celui d'un parent dans *Ad Astra*, celui d'un enfant dans *Gravity* et *First Man*. Le passage par l'espace permet alors de se défaire d'un poids et, dans *Ad Astra* comme dans *First Man*, de renouer avec une compagne sur Terre.

Cette tendance à faire des astronautes des pères et des mères contraste avec la tentation de les présenter comme des surhommes et surfemmes. On peut toutefois, d'un point de vue critique, s'interroger sur cette psychologisation: si elle permet de faciliter l'identification du spectateur, elle conduit à reléguer au second plan des questions plus cruciales dans la réalité, tels les enjeux économiques et géopolitiques attachés à l'exploration spatiale.



Document

Une ethnographie spatiale

Chercheuse en sociologie, Julie Patarin-Jossec a elle aussi, comme Alice Winocour, effectué une longue immersion au sein du monde de l'aérospatial.

Fruit de trois années d'enquête, son ouvrage *La Fabrique de l'astronaute: Ethnographie terrestre de la station spatiale internationale* fait largement écho aux observations de la cinéaste. Il décrit et questionne les pratiques et les imaginaires constituant le métier d'astronaute. Si l'autrice déplie une réalité qui va de l'histoire du vol habité à ses différents étapes et acteurs (s'intéressant aussi aux opérateurs des salles de contrôle), un chapitre dédié à l'entraînement permet d'approfondir les réflexions suscitées par *Proxima*. Évoquant notamment des exercices visibles dans le film comme celui du «fauteuil tournant», l'autrice note la façon dont ils relèvent autant d'un entraînement physique que d'un rite de passage: en contraignant les corps, ils contribuent à ériger le dépassement en valeur morale, l'épreuve de la douleur étant capitale pour créer un «esprit de corps» et une solidarité entre les membres d'un équipage. Une sous-partie exposant en quoi l'entraînement est une «épreuve de masculinité» éclaire également l'expérience de Sarah en évoquant des logiques sociales qui s'expriment par des comportements (exclusion ou bizutage) autant que par des cadres institutionnels et matériels. L'autrice consacre ainsi un passage au problème des combinaisons spatiales qui, longtemps pensées à partir d'un standard physique masculin, produisaient un désavantage et une dévalorisation des femmes astronautes, comme l'exprime cet extrait, basé sur un témoignage.

«En février 2020, je rencontre l'une de ces premières femmes astronautes sélectionnées par la NASA. [...] Elle en vient à tout évoquer : l'expérience difficile d'être enceinte en entraînement, comment le fait d'être mariée à l'époque de sa sélection l'a fait voler après ses concurrents célibataires, et combien son corps de petite taille ne convenait ni aux combinaisons, ni aux tâches qu'elle était supposée réaliser avec :

“Je ne sais pas si c'était une décision consciente, si c'était inconscient ou si c'était intentionnel... c'est simplement arrivé comme ça. Mais le fait reste que les trois premières femmes qui ont volé n'étaient pas mariées et n'avaient pas d'enfants, et les trois dernières l'étaient.”

[...] Elle raconte son entraînement avec les combinaisons du programme Apollo, [...] notant leur largeur et leur manque de flexibilité:

“On coulait littéralement dans la combinaison, c'était vraiment extrêmement dur. Non seulement nous devions réaliser des activités difficiles, mais nous devions constamment lutter dans une combinaison qui ne nous allait pas et qui n'était pas conçue pour ce que l'on faisait.”

Elle se compare à son coéquipier de l'époque, un Marine largement bâti “vraiment fort et vraiment bon en sortie dans l'espace”. Comme d'autres astronautes rencontrés avant elle, elle ne semble pas avoir jamais pensé à ces questions, mais apparaît prendre conscience à mesure qu'elle m'explique:

“Je ne crois pas que c'était intentionnel... mais par ailleurs, les entraîneurs étaient également tous des hommes. Donc je ne crois pas qu'ils comprenaient vraiment les difficultés que cela impliquait pour des femmes de plus petite taille. Je ne crois pas qu'ils essayaient de rendre ça plus difficile, juste qu'ils ne savaient pas. Tant de choses auraient pu être faites différemment pour nous aider, mais je pense qu'ils ne réalisaient pas.”

La construction de standards masculins n'est ainsi pas l'apanage du programme soviétique. Elle marque au contraire un processus d'invisibilisation au long cours qui, appuyé par un éthos de la profession défendant des valeurs assimilées à une forme entendue de virilité (courage, endurance, résistance physique, etc.), fait de l'entraînement une éducation historiquement genrée.»

Julie Patarin-Jossec, *La Fabrique de l'astronaute : Ethnographie terrestre de la station spatiale internationale*, Petra, 2021, pp. 124-125.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Proxima, DVD, Pathé.

Autres films d'Alice Winocour

Augustine (2012), DVD, ARP.

Maryland (2015), DVD et Blu-ray, France Télévisions Distribution.

Revoir Paris (2022), DVD et Blu-ray, Pathé.

Films autour de l'espace

Solaris (1972) d'Andréi Tarkovski, DVD et Blu-ray, Potemkine.

Gravity (2013) d'Alfonso Cuarón, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Interstellar (2014) de Christopher Nolan, DVD et Blu-ray, Warner Home Video.

Ad Astra (2019) de James Gray, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

L'Astronaute (2022) de Nicolas Giraud, DVD et Blu-ray, Diaphana.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens avec la cinéaste

- Stéphane Delorme et Paola Raiman, «Les pieds sur terre», entretien avec Alice Winocour, *Cahiers du cinéma* n°760, novembre 2019.

- «*Proxima*, dans les coulisses de la conquête spatiale», CNC, 27 novembre 2019:
↳ cnc.fr/cinema/actualites/proxima-dans-les-coulisses-de-la-conquete-spatiale_1091046

- Jean-Philippe Guerand, «Entretien – Alice Winocour pour *Proxima*», *L'Avant-scène cinéma*, 15 janvier 2020:
↳ avantscenecinema.com/entretien-alice-winocour-proxima

Critiques

- Sébastien Barbion, «*Enjoy the Gravity*», *Le Rayon vert*, 28 avril 2020:
↳ rayonvertcinema.org/proxima-alice-winocour
- Paola Raiman, «Proximité», *Cahiers du cinéma* n° 760, novembre 2019.
- Léo Soesanto, «*Proxima*, l'espace des possibles», *Libération*, 25 novembre 2019:
↳ liberation.fr/cinema/2019/11/25/proxima-l-espace-des-possibles_1765497

Ouvrages sur l'espace

- Clémence Haigneré et Yolaine de la Bigne, *Une Française dans l'espace*, Plon, 1996.

- Thomas Marlier et Pierre-François Mouriaux, *Profession astronaute*, Paulsen/Arte éditions, 2017.

- Pierre-François Mouriaux (dir.), *Femmes de l'espace (1963-2023)*, Ginkgo, 2023.

- Julie Patarin-Jossec, *La Fabrique de l'astronaute : Ethnographie terrestre de la station spatiale internationale*, Petra, 2021.

VIDÉOS

- Entretien avec Alice Winocour autour de son œuvre, «Ma classe au cinéma», CNC, 1^{er} juillet 2024:

↳ cnc.fr/cinema/videos/entretien-avec-la-realisaatrice-alice-winocour_2218364

- Romain Charles et Jules Grandsire, «Le film *Proxima* est-il réaliste ?», Science et Vie TV, 23 juin 2021:
↳ youtube.com/watch?v=YoKOr-uguRI

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma*:

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/collège-au-cinéma/dossiers-pédagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinéma

UNE FEMME EN QUÊTE D'ESPACE

Astronaute sélectionnée pour une mission, Sarah est obligée, pour aller au bout de sa préparation, de s'éloigner de sa fille de neuf ans. Quatrième long métrage d'Alice Winocour, *Proxima* est un film d'espace singulier, situé avant le décollage. La perspective du départ est l'occasion d'interroger le lien avec la Terre comme le rapport maternel, en faisant droit au point de vue de l'enfant. Écrit après une longue observation sur le terrain et tourné dans de véritables sites spatiaux grâce à la collaboration de l'Agence spatiale européenne, le film se distingue également pour sa part de réalisme documentaire et la fenêtre ouverte sur des questions sociales et contemporaines. À travers Sarah, *Proxima* montre la difficulté à trouver sa place dans un métier dominé par des représentations masculines, tandis que la mise en scène de son entraînement rend sensible la tension entre recherche d'un corps performant et attachement à l'humanité.

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : Gaëtan Bruel | PROPRIÉTÉ : Centre National du Cinéma et de l'Image animée - 291, bd Raspail - 75675 Paris Cedex 14 - Tél. : 01 44 34 34 40 |
RÉDACTRICE EN CHEF : Olivia Cooper-Hadjian, Cahiers du cinéma | RÉDACTEUR DU DOSSIER : Romain Lefebvre | ICONOGRAPHIE : Magali Aubert | RÉVISION : Mathilde Trichet | CONCEPTION GRAPHIQUE : formulaprojects.net |
CONCEPTION ET RÉALISATION : Cahiers du cinéma - 64, rue de Turbigo - 75003 Paris.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU CINÉMA