

*Dichotomie protéiforme :
l'homme et les autres dans la littérature cyberpunk*

Hélène Lambert

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre 2009

© Hélène Lambert, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-67268-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-67268-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

ABSTRACT

Dichotomie protéiforme : l'homme et les autres dans la littérature cyberpunk

Hélène Lambert

This document examines the situation of women in cyberpunk science fiction by looking at how women are represented in the *Alien* Quadrilogy and in the novel *Babylon Babies* written by Maurice G. Dantec. The cyberpunk movement has reinvented space as cyberspace; has it also reinvented its image of women? This thesis will examine where women stand and where cyborgs, clones and A.I. (artificial intelligence) stand in relation to the archetypal place occupied by men in our Western society for thousands of years. This is what is called in this work “proteiform dichotomy”. The hypothesis is that the dichotomy that separates Man from Woman has not disappeared and that, moreover, it now assimilates cyborg, clones and A.I. with woman as opposed to Man which is still the standard to whom society refers to establish a norm.

Chapter 1 defines terms and notions, such as gender, archetype, cyberpunk, cyborgs, and hero and heroine. Chapter 2 gives a brief overview on the works which have been chosen to examine our hypothesis and explains why they have been chosen. Chapter 3 concentrates on two characters which are Ellen Ripley in *Alien* and Marie Zorn in *Babylon Babies*. The treatment of these two women is dissected and shows that, however modern cyberpunk films and novel are, their traditional treatment of women is very thinly veiled and that Man still remains the

ultimate model compared to whom women are judged. This chapter also includes an analysis of the Alien Queen. Chapter 4 analyses the treatment of cyborgs, clones and A.I. and concludes that they too are compared to Man and therefore assimilated to women. Chapter 5 outlines the religious overtones found in both works studied.

Our conclusion is that despite their modernity, these works shows that whatever is NOT man, be it woman, alien, cyborg or clone is a dangerous "otherness" that is monstrous, abnormal, in one word an abomination.

**À la mémoire de mes parents
qui m'ont donné tant d'amour**

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma vive reconnaissance à l'Université Concordia qui a su m'accueillir malgré un parcours inorthodoxe.

J'aimerais aussi souligner le travail exceptionnel de mon directeur de mémoire, monsieur Ollivier Dyens qui, par ses conseils, son dynamisme et surtout ses encouragements constants, m'a offert un appui inconditionnel tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Je remercie ma famille et mes ami/es ont su m'appuyer en croyant en moi, malgré mes périodes de découragement.

Je tiens aussi à remercier Capucine pour son amour absolu, sa chaleur, sa beauté féline... et tous ces poils sur mes vêtements. Pour toutes ces heures passées sur mes genoux, à me tenir compagnie, alors que j'écrivais, que je raturais, que je corrigeais...

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	IX
INTRODUCTION.....	1
1 DÉFINITIONS DE CERTAINS TERMES ET DE CERTAINES NOTIONS	6
1.1 GENDER	7
1.2 ARCHÉTYPE ET STÉRÉOTYPES	8
1.3 NIHILISME – CONSERVATISME – IMMOBILISME.....	10
1.4 CYBERPUNK ET CYBORGS.....	10
1.5 HÉROS ET HÉROÏNES TRADITIONNELS.....	15
2 LE CORPUS	18
2.1 ALIEN, LA SÉRIE.....	19
2.2 BABYLON BABIES.....	19
3 LES PERSONNAGES DANS LE CORPUS ET LA DÉCOUVERTE DE LEURS	
GENRES	22
3.1 ALIEN, LA SÉRIE.....	23
3.1.1 Ripley.....	23
3.1.2 Les métamorphoses de Ripley – Alien	24
3.1.3 Les métamorphoses de Ripley – Aliens.....	31
3.1.4 Les métamorphoses de Ripley – Alien ³	40
3.1.5 Les métamorphoses de Ripley – Alien: Resurrection	45
3.1.6 Alien Queen	49
3.1.7 Cyborgs.....	53
3.2 BABYLON BABIES	58
3.2.1 Marie Zorn – Autopsie d'un réceptacle	59
3.2.2 Analyse du vocabulaire	60

3.2.3	Vocabulaire se rapportant aux femmes :.....	61
3.2.4	Évolution du personnage de Marie	72
3.2.5	Analyse de la progéniture	75
4	ANALYSE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	78
5	L'IMAGERIE RELIGIEUSE DANS LE CORPUS	81
	CONCLUSION	85
	BIBLIOGRAPHIE.....	89
	FILMOGRAPHIE.....	94
	ANNEXE I – RÉSUMÉ DES FILMS DE LA SÉRIE <i>ALIEN</i>	96
	ANNEXE II – LES PHASES DE L'ALIEN.....	100
	ANNEXE III – RÉSUMÉ DE <i>BABYLON BABIES</i>	101

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - Ripley revêtue de sa chargeuse et prête à affronter l'Alien dans <i>Aliens</i>	35
Figure 2 - Rambo dans <i>Rambo: First Blood Part II</i> (1985).....	36
Figure 3 - Ellen Ripley et Newt dans <i>Aliens</i>	38
Figure 4 – Alien Queen.....	51
Figure 5 - Ellen Ripley et le Newborn.....	53
Figure 6 - La Belle au bois dormant	82
Figure 7 - Sainte Thérèse de Lisieux.....	82

Introduction

Ce mémoire propose une réflexion sur le glissement des genres¹ en science-fiction. Nous avons observé une tendance où la littérature et le cinéma de science-fiction, surtout la sous-catégorie dite « cyberpunk », présentent des figures dont le genre est flou, c'est-à-dire tout à la fois masculin et féminin, ou alors ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, ou bien d'une féminité très masculine. Ce glissement s'opère même si, parallèlement, l'image du héros traditionnel tel que défini par des siècles de littérature, l'homme fort, solitaire, dont la mission est ultimement de sauver l'univers, se retrouve encore de nos jours, dans la culture occidentale, comme elle existait dans la cité athénienne ou dans les légendes scandinaves. Ce n'est évidemment pas la seule image du héros, mais c'en est une qui a traversé les âges et qui se porte encore bien, sans avoir pratiquement changé ; nous n'avons qu'à penser à l'usage qu'en fait le cinéma américain de grande diffusion. Notre travail fera une distinction marquée entre le héros et le personnage principal ; héros sera employé dans le sens donné ci-dessus alors que la notion de personnage s'inspirera du modèle actanciel développé par A. J. Greimas dans sa *Sémantique structurale*.

Le corpus sur lequel nous baserons notre réflexion comprendra quatre films et un roman :

- ♦ *Alien, Aliens, Alien³ et Alien: Resurrection*
- ♦ *Babylon Babies*, de Maurice G. Dantec

¹ L'anglais distingue « gender », comme dans « gender studies », pour traiter du sexe social par opposition au sexe biologique et « genre » pour référer aux genres littéraires alors que le français n'a que le mot « genre » pour couvrir les deux sens. Cette question sera étudiée plus en profondeur dans les pages qui suivent.

et nous nous référerons également aux quelques personnages femmes de certaines œuvres, tant cinématographiques que littéraires, telles :

- ♦ *Terminator*
- ♦ *Matrix*
- ♦ *Neuromancer*, de William Gibson.

Ce corpus est riche en glissements des genres, avec ses personnages de femmes musclées, avec ses extra-terrestres « femelles » qui fécondent des hommes pour assurer leur reproduction, avec ses cyborgs aux genres ambigus, ses intelligences artificielles ni machine ni homme ni femme, mais tout cela à la fois.

À travers les œuvres analysées, ce mémoire posera les questions suivantes : Qu'en est-il de la différenciation entre les genres, entre l'homme et la femme en science-fiction contemporaine, plus précisément cyberpunk ? Les frontières tendent-elles à se cristalliser, à devenir de plus en plus rigides ou, au contraire, s'effacent-elles ? Nous démontrerons que les frontières ne disparaissent pas, mais qu'elles deviennent de plus en plus floues et qu'elles perdent leurs distinctions, surtout en ce qui concerne les « autres ». Ce terme embrasse non seulement la femme par rapport à l'homme, bien évidemment, mais aussi le cyborg par rapport à l'homme et l'extra-terrestre par rapport à l'homme. Nous verrons, à travers le corpus étudié, que l'autre se transforme en un genre protéiforme. Nous soutiendrons que nous sommes devant une dichotomie où l'un des pôles est un modèle archétypal alors que l'« autre » contient tout ce qui ne se conforme pas à ce modèle. L'homme reste homme, le point de référence traditionnel. Les

structures fondamentales de l'androcentrisme résistent sous les apparences postmodernes du corpus. La dichotomie ne se fait plus entre deux unités, l'homme et la femme. Nous sortons d'un système binaire où deux concepts (homme / femme) sont opposés l'un à l'autre et entrons dans le monde cyberpunk où nous retrouvons un système caractérisé par une dichotomie unité / multiplicité où tout ce qui n'est pas conforme à l'archétype (c'est-à-dire la femme, le cyborg, l'extra-terrestre, la multiplicité, l'hybridité) s'oppose à l'homme, l'unité, qui reste la norme à laquelle l'autre doit se mesurer. En empruntant les mots de Julia Kristeva, nous étudierons : « [...] la frontière fragile (« borderline ») où les identités (sujet/objet, etc.) ne sont pas ou ne sont qu'à peine – doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes². »

À l'origine, le sujet du mémoire pouvait se résumer par la phrase suivante : la science-fiction cyberpunk de 1985 à 2005 nous présente un monde où la dichotomie n'est plus homme / femme, mais bien homme / autres. Cependant, à la lumière de nos recherches, sans que le corpus ait été choisi en fonction de cette conclusion, nous avons découvert que l'image de l'homme dans les œuvres étudiées ne correspondait plus vraiment à l'archétype par certains aspects. L'homme n'est plus ce héros sans peur et sans reproche, sur son cheval blanc, qui vient sauver la gentille demoiselle. Le poncif demeure, mais avec une nuance importante : l'homme est un personnage secondaire, pleutre, violent, sans grande intelligence, qui continue à traiter la femme, incluant maintenant les cyborgs, comme il le fait depuis des siècles. Le monde de la littérature cyberpunk serait

² Kristeva, p. 245.

donc sous une surface féministe (finalement très transparente) un monde extrêmement conservateur, immobiliste même, mais surtout – nous osons le dire – nihiliste. Nous devons donc redéfinir le sujet de notre mémoire qui devra répondre à la question suivante : La science-fiction cyberpunk de 1985 à 2005 nous présente-t-elle un monde qui redéfinit le rôle de la femme ou nous présente-t-elle un monde immobiliste et nihiliste où la dichotomie n'est plus homme / femme, mais bien homme / autres ?

La littérature cyberpunk présente, parmi sa galerie de personnages, des hommes, des femmes, des cyborgs. En premier lieu, nous tenterons de définir ces trois types de protagonistes ; nous les situerons dans la littérature écrite ou cinématographique cyberpunk. L'homme, la femme, le bien, le mal, le héros, l'antihéros, l'humain, la machine, le masculin, le féminin, toutes ces dichotomies correspondent à des archétypes, voire des stéréotypes qui fonctionnent encore aujourd'hui.

Même si nous ne nous référons pas textuellement aux travaux de Donna Haraway, essentiellement *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*, et à ceux de Bruce Sterling, plus précisément à l'introduction de *Mirrorshades, The Cyberpunk Anthology*, ces deux textes occupent une place de choix dans la littérature critique qui s'est développée autour de la science-fiction cyberpunk et ils sont à la base de notre réflexion et nous nous devons d'y faire référence dans le cadre d'un mémoire sur le cyberpunk pour bien comprendre les enjeux de la science-fiction.

Notre étude se basera également sur les travaux d'Yvonne Tasker auteure de *Spectacular Bodies, Gender, genre and the action cinema*. Publié en 1993, cet essai sur le cinéma d'action américain et japonais et son traitement du héros, homme ou femme, est très intéressant dans l'optique de notre étude. Le premier chapitre intitulé *Women Warrior: Gender, sexuality and Hollywood's fighting heroines* est particulièrement pertinent. Nous nous appuyons également sur le livre de Ximena Gallardo C. et de C. Jason Smith, *Alien Woman, the Making of Lt. Ellen Ripley*, qui s'avère une source d'informations et d'inspiration inestimable par sa profondeur, par la rigueur de la démarche et l'observation minutieuse des films formant la tétralogie *Alien*.

Après avoir défini le protagoniste cyberpunk, nous nous demanderons quelle est sa fonction ? Quelle place occupent le personnage principal et les personnages secondaires dans le récit ? Nous les situerons dans l'ensemble de la littérature cyberpunk avant de poser les questions suivantes : ces protagonistes sont-ils des héros classiques, correspondent-ils aux stéréotypes, sortent-ils des sentiers battus ? Ce genre redéfinit-il les notions d'homme, de femme et de cyborg de la même façon qu'il redéfinit l'espace pour y intégrer le cyberspace ? Quel est le monde, tel que vu par les cyberpunks ?

Après avoir bien défini nos termes et les avoir sommairement situés dans d'autres genres littéraires bien typés comme la littérature de science-fiction plus traditionnelle, le space opera ou la littérature policière noire qui, nous le verrons, font partie de l'arbre généalogique de la science-fiction cyberpunk, nous

observerons comment ces différents personnages interagissent dans la littérature³ cyberpunk. Le but de notre travail n'est pas de faire une nomenclature exhaustive de tous les personnages cyberpunk entre 1985 et 2005, mais bien de poser le décor où évoluent ces personnages afin de mieux saisir leurs caractéristiques et circonscrire leur symbolique dans notre corpus ; par conséquent, nous isolerons quelques personnages qui nous serviront à illustrer et étayer notre prémisse. Nous nous référerons à des textes autres que ceux déjà nommés. Ces textes seront le plus souvent issus de la critique féministe de la science-fiction ; nous pensons à Despina Kakoudaki et son essai intitulé *Pinup and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence*, qui étudie le cyborg féminin en relation avec l'image de la pin-up, c'est-à-dire la féminité fabriquée (manufactured femininity) dans le cinéma et dans l'imaginaire occidental renforcie par l'utilisation de la pin-up durant la Seconde guerre mondiale.

Notre étude se penchera plus particulièrement sur le glissement des genres qui nous semble être une caractéristique du cyberpunk. Nous verrons si nous pouvons expliquer ce phénomène, en trouver les sources et les fondements. Nous verrons également si la littérature cyberpunk peut être qualifiée de littérature réactionnaire ou nihiliste.

1 Définitions de certains termes et de certaines notions

Dans le cadre de ce travail, la définition des termes revêt une importance primordiale, car ils correspondent à des concepts de base de notre argumentation.

³ Toute mention du mot littérature se rapporte autant à la littérature écrite qu'à la littérature cinématographique.

En effet, il est très important que les notions soient clairement précisées, car certaines d'entre elles ne sont utilisées que depuis très récemment dans les analyses écrites en langue française, bien qu'elles soient plus répandues dans le corpus américain. Nous pensons surtout au terme « gender » tel qu'utilisé dans les programmes de « gender studies » dans certaines universités nord-américaines. D'autres termes sont plus connus, mais pas nécessairement bien définis quand ils ne sont pas tout simplement galvaudés et utilisés à tort et à travers. Par contre, cette ambiguïté même pourra servir notre propos pour rendre compte de l'effet des œuvres sur le public, ciblé ou non ciblé par les auteurs. Certaines définitions sembleront superflues à première vue, mais nous croyons qu'elles doivent être présentées dès le début de notre travail.

1.1 Gender

Nous citerons ici un paragraphe assez long, repris du site internet de l'université de l'Indiana à Bloomington qui donne une liste des champs étudiés dans le cadre des *Gender Studies* :

Gender Studies addresses such issues as femininity and masculinity; gender and the body; gender and culture; gender and knowledge; current and historical inquiries into the relationships between the sexes; gender and aesthetics; gender as an organizing factor on social, political, and familial institutions and policy; gender role development and institutionalization; feminist theory; sexual orientation; sexual identity politics and history, queer theory, and lesbian cultural criticism and other interdisciplinary inquiries related to sex, gender, sexuality, reproduction, and feminist theory. It examines ideas of femininity and masculinity across cultures and historical periods and how these concepts are represented within cultures (e.g., literature, popular culture, the arts, science, and medicine) ⁴.

⁴ http://www.indiana.edu/~gender/html/women_or_gender_studies.html.

En quoi ceci peut-il nous être utile ? Qu'en est-il du mot *gender* lui-même ? Nous pouvons affirmer que le *gender studies* s'intéresse aux relations entre le féminin et le masculin et à leur représentation dans un contexte social, culturel, politique, historique, etc. D'après Claude Zaidman le mot « genre » commence à être accepté dans les milieux français :

Après de nombreux débats et malgré certaines réticences, le terme de "genre", terme qui permet de différencier le sexe social du sexe biologique et, employé au singulier, de rappeler que le féminin et le masculin forment système, tend à s'imposer dans le domaine scientifique français comme traduction du terme américain *gender*⁵.

Ce qui importe dans cette définition c'est la notion de différencier « le sexe social du sexe biologique ». Notre travail oscillera entre ces deux définitions puisque nous examinerons et le sexe social et le sexe biologique des personnages rencontrés dans notre corpus. Il est bon également de rappeler que les « *gender studies* » ne datent que de la fin des années 1960⁶.

1.2 Archétype et stéréotypes

L'archétype est un type primitif, original qui sert de modèle. En psychanalyse, le terme a été utilisé par Carl Gustave Jung qui le définit ainsi dans *L'Homme et ses symboles* :

Il me faut ici préciser les rapports entre les archétypes et les instincts. Ce que nous appelons "instinct" est une pulsion physiologique, perçue par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantasmes, et souvent ils révèlent leur

⁵ Zaidman, p. 15.

⁶ Pilcher, p. ix.

présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle des archétypes. Leur origine n'est pas connue. Ils réapparaissent à toute époque et partout dans le monde, même là où il n'est pas possible d'expliquer leur présence par des transmissions de générations en générations, ni par des fécondations croisées résultant de migrations ⁷.

Les archétypes, selon cette définition, se retrouvent donc dans toutes les sociétés, à toutes les époques et influencent nos façons de penser, de rêver, d'écrire, d'imaginer ou d'organiser le monde. Dans la conclusion de la version anglaise du même livre, Marie-Louise von Franz ⁸ écrit : « [...] archetypes can act as creative or destructive forces in our mind : creative when they inspire new ideas, destructive when these same ideas stiffen into conscious prejudices that inhibit further discoveries ⁹. » Au cours de notre travail, nous verrons si les archétypes sont utilisés de façon créative ou destructive.

La notion de stéréotype nous sera également utile dans le cadre de notre travail. Jean-Louis Dufays le qualifie d'« outil de jugement idéologique ¹⁰ ». Jean-Marc Hilgert, quant à lui, affirme que le stéréotype grossit le trait ¹¹. Il le définit comme « un schème qui applique une définition unique à une classe dont tous les individus portent le même nom ¹². » Nous verrons que ce concept s'applique très bien aux œuvres choisies, surtout le *Babylon Babies* de Dantec où la distinction

⁷ Jung, C.G. (1964a), p. 69.

⁸ Psychologue suisse, elle était l'élève et la collaboratrice de Carl Gustav Jung.

⁹ Jung, C.G. (1964b), p. 304.

¹⁰ Dufays, Jean-Louis, p.12.

¹¹ Hilgert, Jean-Marc, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 3.

entre les personnages correspond à ce « classement sans nuance ¹³ » auquel Hilgert fait référence.

1.3 Nihilisme – conservatisme – immobilisme

Nous n'entrerons pas dans des définitions exhaustives de ces termes, car ce n'est pas le but de ce travail, ce qui explique aussi pourquoi nous les groupons dans une seule rubrique. Nous désirons seulement rappeler quelques notions de base. Le sens courant de « nihilisme » donné par le Petit Robert ¹⁴ est « Disposition d'esprit caractérisée par le pessimisme et le désenchantement moral » et la citation qui illustre cette définition est *Le nihilisme punk*. Le nihilisme moderne évoque le rejet des normes, l'abandon total de tout espoir ¹⁵, la destruction, que l'on retrouve également dans l'esthétique punk ; conservatisme fait plutôt allusion à un retour vers le passé, aux valeurs morales et bourgeoises telles qu'elles existaient au siècle précédent, au refus du progrès social ; immobilisme est une disposition à se satisfaire de l'état présent des choses ¹⁶. Nous verrons comment ces notions se rejoignent dans le cyberpunk.

1.4 Cyberpunk et cyborgs

Nous présentons ces deux termes ensemble puisqu'ils sont intimement liés l'un à l'autre, l'organique et le cybernétique, dans la littérature cyberpunk. Nous nous référons en particulier à un texte de Veronica Hollinger, *Cybernetic*

¹³ Hilgert, Jean-Marc, p. 3.

¹⁴ Édition 2009 du Petit Robert électronique.

¹⁵ Emprunté à fra.anarchopedia.org/nihilisme.

¹⁶ Définition du Petit Robert, version électronique 2009.

Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism, paru en 1991 dans le recueil *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, sous la direction de Larry McCaffery. Selon Hollinger, la caractéristique la plus marquante du cyberpunk est la disparition d'une frontière nette entre la technologie et l'humain, entre l'artificiel et la nature : « We can read cyberpunk as an analysis of the postmodern *identification* of human and machine ¹⁷. » Claudia Springer le définit comme suit : « Cyberpunk, a movement in science fiction dating from the early 1980s, combines an aggressive punk sensibility rooted in urban street culture with a highly technological future where distinctions between technology and humanity have dissolved ¹⁸. » Il ne faut cependant pas oublier que cette situation représente le bonheur pour certains, comme Case, justement, le héros de *Neuromancer*, mais elle peut aussi engendrer l'anxiété et la désorientation causée par la perte des repères pour d'autres. L'humain n'est plus au centre de l'univers, il est déplacé par l'interface humain/machine ; c'est le cas de Case chez Gibson, qui ne se sent vivant que lorsqu'il est connecté au cyberespace ; de Toorop qui se branche à la neuromatrice dans *Babylon Babies* pour retrouver Marie et de Darquandier qui fait équipe avec un modèle plus rudimentaire de la neuromatrice dans *Les racines du mal* (de Maurice Dantec) pour retrouver un tueur en série psychopathe.

La culture trash est une autre des caractéristiques du cyberpunk. Dans *Neuromancer*, on retrouve des rues sales où rôde le danger. Le film *Blade Runner* est une illustration intéressante de cette atmosphère : « The city is full of waste,

¹⁷ Hollinger (1991) p. 205.

¹⁸ Springer (1999) p. 39.

both the filth that blows through the streets and rains down from the chemically-polluted clouds, and also the people who did not pass the physical and go off-world¹⁹. » Dans *Babylon Babies*, le trash c'est la culture des bikers, des motards criminalisés, des Hell's Angels. Chez Dantec, c'est aussi l'accumulation de marques de commerce de voitures, de bières, d'armes qui participe de cette culture. Pour Hollinger cette accumulation, qu'elle observe aussi chez Gibson, est très significative. Cette prolifération de détails « emphasizes the *outside* over the *inside*²⁰ ». Le cyberpunk devient donc, selon Hollinger, une littérature de surface et non une littérature réaliste qui va au fond des choses. Elle rajoute cependant que pour les auteurs cyberpunks, la surface est le contenu, ce qui est une façon de critiquer ou à tout le moins de reconnaître le fait que nous vivons dans une ère d'hyperréalité comme le dit Baudrillard, cité par l'auteure.

Une autre constante du cyberpunk est la prise du pouvoir par les grandes organisations transnationales. Ce ne sont plus les gouvernements qui gouvernent, mais bien les multinationales commerciales ou les multinationales du crime, telles les mafias russes et sibériennes de *Babylon Babies*, la corporation Tessier-Ashpool qui étend ses ramifications dans *Neuromancer*. Cette citation extraite de *New Rose Hotel* (nouvelle publiée dans le recueil *Burning Chrome* de William Gibson) l'explique bien :

¹⁹ Kerman, p. 18.

²⁰ Hollinger (1991) p. 212.

Imagine an alien, Fox once said, who's come here to identify the planet's dominant form of intelligence. The alien has a look, then chooses. What do you think he picks? I probably shrugged. The Zaibatsus, Fox said, the multinationals. The blood of a zaibatsu is information, not people. The structure is independent of the individual lives that comprise it. Corporation as life form²¹.

Nous retrouvons le même phénomène dans *Blade Runner* avec la mégacorporation Tyrell et dans la nouvelle *Là où tombent les anges*²² de Dantec avec l'Oshiro Security and Technology. Le même type de corporation joue un rôle capital dans *RoboCop* où elle porte le nom d'OCP (Omni Consumer Product). Ceci a aussi pour corollaire la disparition de l'état-nation le plus souvent remplacé par les mégapoles, comme le Sprawl, aussi appelé BAMA (Boston-Atlanta Metropolitan Area) dans *Neuromancer* de Gibson. Dans *Alien*, le nom du vaisseau interstellaire est le *Nostramo*²³, nom qui reprend le titre d'un roman de Joseph Conrad dont le sujet est l'exploitation d'une mine d'argent et, par extension, du pays par le capitalisme sauvage. Tout au long de la tétralogie *Alien*, plane l'ombre de la Weyland-Yutani, compagnie toute puissante qui cherche à ramener un xénomorphe (de racines grecques voulant dire « étranger » et « forme ») sur terre pour en faire profiter sa division biomilitaire. Nous retrouvons ici la notion de la corporation toute-puissante.

Revenons en maintenant à ce qui est une marque incontestable du cyberpunk, ce que Bruce Sterling nomme le « body invasion », ce que nous appelons le flou entre l'humain et la technologie. Nous avons brièvement abordé la question

²¹ Gibson, W., (1986) p. 107.

²² Dans *Périphériques, essais et nouvelles*.

²³ Le nom du vaisseau des Marines dans *Aliens* est le Sulaco, nom de la ville dans le même roman de J. Conrad.

précédemment en mentionnant Case et Toorop, les héros de Gibson et Dantec. Au cinéma, le meilleur exemple de flou humain/technologie, est le personnage de Neo dans la série des *Matrix*. Nous pouvons penser également aux androïdes du film *Blade Runner*, qui évoluent à la frontière du vivant et du technologique. Autre exemple, le cyborg ou « cybernetic organism » dont un exemple archiconnu est Terminator, cet être mi-machine, mi-humain, venu du futur pour sauver l'humanité ou RoboCop, ce policier mortellement blessé qui est reconstruit en titane, tout en gardant une partie de sa mémoire. Bref, la technologie et l'être vivant s'enchevêtrent, le corps est prolongé grâce à, ou à cause de prothèses biomécaniques, d'implants, de manipulations génétiques ou chimiques. Selon Hollinger, le potentiel du cyberpunk est donc la remise en question de concepts comme la subjectivité et l'identité. Existe-t-il un point où l'humain disparaît et devient, à force d'ajouts prothétiques, une machine ? La devise de la Tyrell Corporation dans *Blade Runner* est « More human than human. » La technologie dans notre société postindustrielle fracasse les modèles traditionnels, bouscule les normes, fragmente la subjectivité, en un mot, est cyberpunk.

Un autre aspect du cyberpunk étudié par Hollinger est son désintérêt pour l'Apocalypse ; elle attribue cet état de fait à la conviction des cyberpunks que l'apocalypse est déjà chose du passé et que nous sommes maintenant projetés dans le postapocalyptique. Si nous revenons à Dantec, sa position est claire : l'apocalypse est arrivée en Bosnie de 1992 à 1996 et elle est symbolisée par le martyr de Sarajevo auquel les Européens ont assisté passivement. *Babylon Babes* se déroule donc dans un espace postapocalyptique où l'espoir est

représenté par les jumelles Sara et Ieva – les prénoms sont transparents – qui symbolisent le posthumain nouveau. Selon Hollinger, le cyberpunk s'intéresse donc plus au processus de changement qu'au processus de destruction et, toujours selon cette auteure, c'est une des raisons pour lesquelles les œuvres cyberpunks sont situées dans un futur rapproché (2013 dans le cas de *Babylon Babies*) et non dans un futur lointain comme c'est le cas dans les œuvres de science-fiction dites classiques : « (...) within this context many SF texts are moving away from scenarios of the future into scenarios of the present; and this present, in many instances, is itself an apocalyptic moment²⁴ » ou comme elle le dit justement « (...) more concerned with near- than far-future scenarios²⁵. »

Enfin, le cyberpunk est aussi le cyborg poussé à son extrême qui, perdant sa corporalité, devient réseau, « net », qui contrôle le monde, et à la limite, remplace Dieu.

1.5 Héros et héroïnes traditionnels

La perception du rôle du héros, de l'héroïne est-elle différente dans la littérature cyberpunk ou y retrouve-t-on les mêmes poncifs que dans la littérature traditionnelle ? Pour répondre à cette question, il nous est nécessaire de bien définir quel est ce modèle traditionnel.

²⁴ Hollinger (1994) p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

Dans les grandes lignes, ce modèle peut se résumer par deux mots « actif » et « passive ²⁶ ». Déjà l'utilisation de genres grammaticaux différents rend bien le caractère quasi inéluctable de ce modèle universel. Il est illustré dans sa forme la plus primaire par les romans dits « Harlequin », du nom de la maison d'édition spécialisée dans ce genre littéraire, où « conflits intenses et passionnels opposent héros macho et héroïnes idéalistes ²⁷. » Le canevas est toujours le même : un homme beau, riche et fort conquiert l'héroïne belle, mais pauvre et sans défense. Le même modèle forme la base de la plupart des contes de fées, du moins en Occident ; l'on n'a qu'à penser à Cendrillon ou à Blanche-Neige. Évidemment, il y a aussi un autre modèle féminin qui coexiste avec cet archétype, soit celui de la sorcière (souvent une belle-mère) vieille, laide et méchante. Ce dernier personnage n'invalide pas notre propos, mais le renforce au contraire en opposant les deux façons dont les femmes sont caractérisées en général dans la littérature et dans la société. Bourdieu dans *La Domination masculine* analyse le phénomène du rapport entre la perception par la société qui engendre les inégalités mêmes :

La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments [...] ²⁸

²⁶ Utilisation délibérée du genre féminin.

²⁷ Phrase prise sur le site internet d'Harlequin, <http://www.harlequin.fr/informations/harlequin-bouge.php>.

²⁸ Bourdieu, p. 15.

En élargissant notre propos, nous retrouverons ces modèles dans toute la littérature occidentale et nous sommes façonnés par cette dichotomie entre l'homme fort, actif, agent de transformation et la femme faible, passive et objet de transformation. Les termes « androcentrisme », « phallogocentrisme » et, même « phallogocentrisme » sont utiles pour analyser ces modèles :

Je parle surtout, depuis longtemps, des différences sexuelles, plutôt que d'une seule différence – duelle et oppositionnelle – qui est en effet, avec le phallogocentrisme, avec ce que je surnomme aussi le "*phallogocentrisme*", un trait structurel du discours philosophique qui aura prévalu dans la tradition. La déconstruction passe en tout premier lieu par là. Tout y revient. Avant toute politisation féministe (et, bien que je m'y sois souvent associé, à certaines conditions), il importe de reconnaître cette puissante assise phallogocentrique qui conditionne à peu près tout notre héritage culturel. Quant à la tradition proprement philosophique de cet héritage phallogocentrique, elle est représentée, de façon certes fort différente, mais égale, aussi bien chez Platon que chez Freud ou Lacan, chez Kant que chez Hegel, Heidegger ou Lévinas²⁹.

Les pratiques androcentriques sont décrites comme suit : « Androcentric practices are those whereby the experience of men are assumed to be generalisable, and are seen to provide the objective criteria through which women's experiences can be organised and evaluated³⁰. » Bourdieu est plus péremptoire dans son choix de mots :

Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures mêmes de la domination qui leur est imposée, leurs actes de *connaissance* sont, inévitablement, des actes de *reconnaissance*, de soumission³¹.

Nous verrons comment cet androcentrisme se vérifie dans les œuvres étudiées.

²⁹ Le Monde de l'éducation, Numéro spécial Juillet-Août 2001. Entretien entre Jacques Derrida et Antoine Spire.

³⁰ Pilcher, p. 1.

³¹ Bourdieu, p. 19. Les italiques sont de l'auteur.

2 Le corpus

Notre corpus contient les quatre films de la série *Alien*, soit le film *Alien*, ainsi que ses suites *Aliens*, *Alien³* et *Alien: Resurrection*, dont la sortie en salle s'échelonne de 1979 à 1997 ainsi que le roman *Babylon Babies* de Maurice G. Dantec, publié en 1999. Certains pourront objecter que, *stricto sensu*, ces œuvres ne font pas partie de la période cyberpunk proprement dite, que le premier film, sorti en 1979 se situe avant même l'apparition du mot dans le vocabulaire courant, que le cyberpunk est un mouvement américain et que, par conséquent, Maurice G. Dantec, un Français, ne peut en faire partie. *Stricto sensu*, ils auront raison ; nous avons toutefois choisi ces œuvres parce qu'elles nous semblent relever de l'imaginaire cyberpunk. *Alien* est protocyberpunk avec son environnement décrépit où nous n'avons pas affaire à des astronautes dans un vaisseau immaculé, mais à des travailleurs, des routiers de l'espace, des employés très subalternes d'une transnationale puissante. *Babylon Babies*, situé à l'autre extrémité de la période cyberpunk, relève clairement de l'esthétique cyberpunk, comme l'ont affirmé plusieurs critiques littéraires au début de la carrière de l'auteur : « Cyberpunk, neuro-polar, prospective... Maurice Dantec bouleverse la sieste nombriliste des milieux littéraires français en s'imposant comme l'héritier hexagonal de William Gibson, Bruce Sterling ou George Alec Effinger³². » Nous avons donc décidé d'étudier son livre dans cette optique.

³² Interview La Spirale / *Les Racines du mal* par Maurice G. Dantec le 08/09/1997, trouvé sur le site de l'auteur, <http://www.mauricedantec.com/article/article.php/article/la-spirale>. Il faut cependant noter que l'auteur lui-même se refuse d'être classifié ; voir à ce sujet, toujours sur le site de l'auteur, l'entretien accordé à amazon.fr le 13 novembre 2001 (<http://www.mauricedantec.com/article/article.php/article/entretien-amazon-fr>).

2.1 *Alien, la série*

Le film *Alien*, ainsi que ses suites *Aliens*, *Alien³* et *Alien: Resurrection* ont été retenus pour notre travail en raison de leur originalité et de leur pertinence. Le traitement des personnages de femmes, humaines ou extra-terrestres – xénomorphes selon le terme utilisé dans les films – et de cyborgs y semble audacieux. À l'époque de la sortie du premier film, en 1979, le cinéma innovait en montrant un film dont le « héros » était une femme³³. Il faut cependant mentionner que dans le scénario original, écrit par des hommes, pour des hommes, Ripley était un rôle masculin. Nous reviendrons sur tout ce qu'implique cette prémisse dans le corps de notre travail.

La série *Alien* suit le parcours d'une femme, Ripley, officier sur un vaisseau commercial intergalactique, engagée malgré elle dans une lutte à mort contre un(e) xénomorphe. Nous présentons en annexe un court synopsis de chacun des quatre films. Dans le cadre de notre travail, nous examinerons l'évolution du personnage d'un film à l'autre.

2.2 *Babylon Babies*

L'auteur, Maurice G. Dantec est né en 1959, à Grenoble en France. Il a émigré, au Canada, où il s'est établi à Montréal, en 1997. Dantec a publié huit romans : *La Sirène rouge* en 1993, *Les Racines du mal* en 1995, *Babylon Babies* en 1999,

³³ Si nous nous remettons dans le contexte de 1979, l'audience de l'époque ne pouvait pas se fier à la distribution des rôles pour prévoir qui serait le héros, puisque, comme l'écrit Mark Clark : « Audiences probably expect Captain Dallas to be the film's hero, but he is killed with a third of the film remaining. They probably don't anticipate that Ripley, a woman, will emerge as the story's sole survivor. (Keep in mind that, when *Alien* premiered, its ensemble cast was composed of virtual unknown. » *Pets or Meat: Alien, Aliens, and the Indifference of the Gods*, in *Essays of SF Cinema, Science Fiction America*, p. 238.

Villa Vortex, en 2003 ; *Cosmos Incorporated* en 2005, *Grande Jonction*, en 2006 ; *Artefact : Machines à écrire 1.0*, en 2007 et au début 2009, *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*. Il publie également son journal. À ce jour, trois tomes sont parus : *Journal métaphysique et polémique 1999*, *Le théâtre des opérations*, qui est sous-titré *Manuel de survie en territoire zéro*, *Journal métaphysique et polémique 2000-2001*, *Laboratoire de catastrophe générale* et *American Black Box*, paru en 2007. Il existe aussi un recueil, *Périphériques*, qui réunit des essais et des nouvelles sous la direction de Richard Combalot, anthologiste et critique spécialisé en science-fiction. À l'exception du recueil d'essais et de nouvelles et de son roman le plus récent, les livres écrits par Dantec sont imprimés en texte serré et dru sur 600 à 900 pages ! Il existe également un documentaire nommé *Opération Dantec*, film de 20 minutes réalisé par Yann Langevin en 2000.

Deux de ses romans ont intéressé le monde du cinéma. *La Sirène rouge*, réalisé par Olivier Megaton, est sorti en 2002 ; Mathieu Kassovitz (*La Haine* ; *Les Rivières pourpres*) a réalisé un film basé sur *Babylon Babies* qui est sorti au début de septembre 2008, sous le titre *Babylon A.D.* ; Vin Diesel interprète le rôle de Toorop, héros du roman³⁴.

³⁴ Les critiques ont été dévastatrices ; Martin Bilodeau, dans le Devoir du 3 septembre écrit : « extraordinaire banalité » ; selon Valérie Lesage dans Le Soleil du 6 septembre c'est un « récit confus ». Aleks K. Lepage de La Presse (6 septembre) est le plus caustique : « superproduction estivale pour l'abrutissement des masses consentantes », « [...] *Children of Men* des pauvres ou *Fifth Element* version intello ». Il continue « Sachez que cette intrigue traite de manipulations génétiques et de délires politico-religieux propres aux univers tordus de Dantec, ici réduits à un scénario de mauvaise bande dessinée. » Lepage parle de la « niaise légèreté » de ce film et il ajoute que « seul un adolescent peu allumé saurait prendre cette baudruche avec grand sérieux. »

Le défi avec Dantec est de limiter l'analyse à un seul aspect de son œuvre ou même de sa vie. Nous pourrions en dire beaucoup sur cet auteur : aborder les controverses qu'il nourrit, dont les lettres écrites au Bloc identitaire (mouvement d'extrême droite en France) ; examiner la collaboration à la revue *Égards*, (revue de la « résistance conservatrice » – ce sont eux qui se décrivent ainsi – publiée ici au Québec) ; expliquer pourquoi il a quitté l'Europe en 1997 (parce que celle-ci a laissé tomber Sarajevo) ; parler du personnage médiatique et de ses visites aux deux *Tout le monde en parle* (celui de Thierry Ardisson et celui de Guy A. Lepage), etc. Les thématiques sont intéressantes et les prises de position discutables dans les deux sens du mot : dont on peut discuter, c'est-à-dire, selon le Petit Robert, examiner par un débat, en étudiant le pour et le contre et, dans l'autre sens, dont la valeur n'est pas certaine. Nous nous limiterons donc, dans le cadre de ce mémoire, à explorer son roman *Babylon Babies*. Nous avons privilégié ce roman à cause principalement du personnage de Marie Zorn, de la richesse thématique qui en découle et des liens qu'il est possible de tisser entre elle et Ellen Ripley, même si à première vue, les personnages sont complètement dissemblables. Nous y reviendrons. Une seule phrase pourrait résumer les 719 pages du roman : un mercenaire est payé pour escorter une jeune femme schizophrène porteuse de « quelque chose » des confins de la Sibérie à Montréal. Même si l'histoire de ce roman est assez secondaire pour nous, car nous nous intéressons exclusivement aux relations entre les personnages masculins, féminins et cyborgiens et à leur traitement par l'auteur quant à leur spécificité intrinsèque, il convient d'être plus disert, non pas sur la trame du roman, mais bien

sur le cadre dans lequel les péripéties se déroulent. Toute la première partie du roman ne met en scène que Toorop et se passe dans les régions aux confins de la Chine et des républiques nées à la suite de l'effondrement de l'Union soviétique. Ce thème de la disparition des frontières et des gouvernements nationaux est un thème récurrent de la littérature cyberpunk et il en est devenu une caractéristique fondamentale que nous retrouvons ici, dans *Babylon Babies*, où les seigneurs de la guerre s'allient et se trahissent au gré des événements, où les mercenaires n'ont pas d'allégeance, mais un prix. Cette constante est également reliée à l'autre caractéristique majeure de la littérature cyberpunk, soit la mainmise par des organisations transnationales comme nous l'avons mentionné dans la section *Cyberpunk et cyborgs* de notre travail. La disparition des frontières n'est pas qu'une utopie ou une dystopie créée par la science-fiction ; si nous nous référons à l'actualité, nous pouvons mentionner plusieurs régions frontalières où les chefs de guerre imposent leurs lois en toute impunité, que ce soit aux confins du Pakistan et de l'Afghanistan, ce que la CIA appelle « remote tribal area » ou entre le Soudan et l'Éthiopie ³⁵.

3 Les personnages dans le corpus et la découverte de leurs genres

Dans cette section, nous étudions les divers personnages qui se meuvent dans les œuvres qui composent notre corpus.

³⁵ Site Internet de la CIA, www.cia.org.

3.1 *Alien, la série*

Les personnages auxquels nous nous intéresserons plus particulièrement sont Ellen Ripley et l'Alien Queen, les personnages centraux de chacun des films de la série et les cyborgs qui côtoient Ripley.

3.1.1 *Ripley*

Le personnage de Ripley est un personnage complexe qui évolue et dont la valeur métaphorique change tout au long des quatre films³⁶ qui forment la série à ce jour³⁷. Cette section de notre travail est basée en grande partie sur le livre de Ximena Gallardo C. et C. Jason Smith, *Alien Women, The Making of Lt. Ellen Ripley*, publié en 2004, « [...] the first work to examine the construction of sex and gender in the science fiction films comprising the *Alien* saga [...] »³⁸ » Comme nous l'avons mentionné plus tôt, ce rôle a été écrit à l'origine sans que le scénario fasse mention du sexe des personnages ; par contre, une note des scénaristes O'Bannon et Shusetz indiquait : « The crew is unisex and all parts are interchangeable for men or women »³⁹. » À cette étape cependant, il n'a jamais été question que le rôle de Ripley soit interprété par une femme, ce qui, ironiquement, est exactement le propos de notre travail, c'est-à-dire que l'homme reste la

³⁶ Des rumeurs circulent à l'effet que Sigourney Weaver, l'interprète de Ripley, serait prête à reprendre le rôle si un scénario intéressant s'offrait à elle ; d'ailleurs ces rumeurs concernant *Alien 5* ont commencé à courir avant même la sortie d'*Alien Resurrection*.

³⁷ Le 30 juillet 2009 en soirée, le magazine Variety, version Internet (www.variety.com) annonce que Twentieth Century Fox ressuscite *Alien* et que Ridley Scott tournera ce film qui sera un « prequel », donc qui situera l'action avant que l'équipage du *Nostromo* ne rencontre l'Alien. Les fans de la série sauront donc peut-être d'où vient le Space Jockey et si les Aliens sont une population indigène à la planète ou s'ils ne sont que des armes militaires créées par une civilisation autre...

³⁸ Tel que mentionné sur la quatrième de couverture.

³⁹ Alien Quadriology, cd 2 « Making of » d'*Alien*, note apparaissant sur le scénario.

référence première et normale dans tout récit mettant en scène un héros sans peur et sans reproche. D'ailleurs, le commentaire de Ronald Shusett, sur le même cédérom est éloquent : « In all truth, we did NOT in any way REMOTELY conceive that the lead, Ripley, would be a woman ». En fait, le personnage de Ripley n'est devenu féminin que très tard lors de la préproduction du film alors que le président de la 20th Century Fox a eu l'idée que le film attirerait un auditoire plus vaste si le héros en danger, et qui plus est, si le seul survivant, était une femme. Selon Gallardo et Smith cela illustre bien l'époque à laquelle le film a été produit : « [...] it shows that women as heroic survivors was a concept alien enough to constitute a surprise for the audience while at the same time not so foreign that it would put mainstream audiences off⁴⁰. » Nous analyserons dans les paragraphes qui suivent l'évolution du personnage tout au long des quatre films, en nous penchant plus particulièrement sur les relations que ce personnage entretient avec les autres personnages. Notons cependant que nous nous attarderons à leur signification archétypale (homme, cyborg, xénomorphe) plutôt qu'à leur personnalité spécifique (Ash, Dallas, Vasquez, etc.), ce qui nous permettra de garder une vision plus large et de mieux cerner la symbolique du récit.

3.1.2 Les métamorphoses de Ripley – Alien

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de démontrer que le personnage de Ripley est polymorphe et que tout au long des quatre films son évolution nous amène à nous questionner sur la place réelle de l'héroïne dans ce récit qui fait

⁴⁰ Gallardo, p. 17.

d'une femme la protagoniste principale (utilisation délibérée du genre féminin). Notre réflexion portera sur les points suivants : les apparences, la symbolique, les rapports entre Ripley et les hommes, les cyborgs et les aliens. Ripley est-elle un nouveau type de femme ? Est-elle un nouvel archétype ? Pourrons-nous affirmer en nous basant sur notre corpus que la femme est redéfinie, comme l'espace l'est, dans le monde postmoderne de la littérature cyberpunk ?

L'originalité du film *Alien* tient au fait que le héros, dont nous ne connaissons que le nom de famille, Ripley, est une femme ; mais la publicité entourant le film, à sa sortie, est muette à ce sujet. Deux constatations, qui seront ensuite contredites, semblent s'imposer dès les premières minutes du premier film : le rôle de héros est tout naturellement dévolu à Dallas, officier le plus haut gradé à bord, et l'équipage, qui comporte sept membres, dont deux femmes, semble être un microcosme d'une société égalitaire puisque les travailleurs y ont chacun un rôle bien précis à jouer (navigateur, ingénieur, mécanicien, etc.). Un premier indice nous montre que la lutte des classes n'est cependant pas gagnée. Les deux mécaniciens, apprend-on, recevront à leur retour une prime qui ne représente qu'une fraction de la prime gagnée par les autres membres de l'équipage. Ils revendiquent donc naturellement un pourcentage plus élevé. Ils sont vite remis à leur place par Dallas ; mais celui-ci, à son tour, se fait rappeler rudement par Ash, le scientifique, qu'il est convoqué par Mother, l'ordinateur de bord. La hiérarchie à bord est ainsi subtilement peinte en quelques phrases. Nous constatons que cette hiérarchie est traditionnelle, sauf à la pointe de la pyramide où règne Mother, l'ordinateur central ; il est intéressant de noter que nous avons ici une

représentation féminine de ce qui s'avérera la plus haute autorité officielle, soit la Compagnie, la Weyland-Yutani, qui n'est pas nommée dans le premier film. L'autorité suprême, celle qui donne les ordres est donc, à la fois, un ordinateur et une compagnie et non un gouvernement national, ni même supranational. Comme nous l'avons mentionné, la disparition de l'état-nation est une constante cyberpunk. Il est intéressant de noter que dans le dernier film de la série, l'ordinateur de bord est Father, donc une figure masculine, mais qu'il possède une voix douce (dulcet⁴¹) et réconfortante (comforting) – ces adjectifs sont habituellement plus appropriés pour une mère que pour un père – et qu'il est déclaré, sans aucune équivoque, mort par Call, la cyborg féminin du quatrième film de la série : « Father's dead, asshole⁴². » La symbolique est puissante. Dans le premier film, c'est une figure maternelle qui semble réguler l'environnement des passagers, qui protège leur vie ; c'est ce que le début du film nous laisse croire, car, en fait, l'ordinateur est programmé pour répondre aux besoins de la compagnie, comme en fait foi cette réplique de Dallas lorsque le voyage de retour du vaisseau est interrompu pour, nous l'apprendrons plus tard, rapporter un alien : « Mother is programmed to interrupt the course of our voyage if certain conditions arise. They have...⁴³ » Aucun doute n'est permis lorsque le spectateur peut lire sur l'écran de Mother : « Priority One : Insure return of organism for analysis. All other considerations secondary. Crew expandable⁴⁴ ». Nous pouvons faire un

⁴¹ Didascalie paraissant dans le scénario trouvé sur le site http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/alien-resurrection-script-screenplay-whedon.html.

⁴² Scénario d'*Alien: Resurrection*, *id.*

⁴³ Scénario d'*Alien*, http://www.dailyscript.com/scripts/alien_shooting.html.

⁴⁴ Visionnement du DVD.

rapprochement entre Mother et la « méchante belle-mère » des contes de fées. Dans le dernier film de la série, l'ordinateur de bord est une figure masculine que nous ne pouvons qualifier de paternelle, même si elle porte le nom de Father. Cet ordinateur n'a pas de personnalité propre, tout ce que nous savons c'est son nom qui est très chargé émotionnellement et le fait qu'il est facilement déjoué par la jeune cyborg Call, donc « tué » par elle. Notons ici que les « personnages » identifiés sous le nom de mère et de père ne sont ni maternels, ni paternels et qu'ils signalent plutôt la disparition de la famille en tant que cocon protecteur⁴⁵.

Nous pouvons observer les premiers signes de cette disparition très tôt dans le premier film, lorsque Ripley veut faire respecter les protocoles de sécurité, et qu'Ash annule sa décision et donne la permission de ramener à bord un membre de l'équipage qui a été infecté par un alien. Le rôle de Ripley se dessine, elle combattra l'Alien et conséquemment la Compagnie et son représentant Ash qui veulent ramener le spécimen pour l'étudier. Dans ce film, la féminité de Ripley n'est ni montée en épingle ni jouée en mode mineur. Elle et Lambert, l'autre femme, sont membres à part entière de l'équipage dans un vaisseau où règne une asexualité que nous pouvons qualifier de tranquille. Cependant, hors du vaisseau, sur la planète visitée par l'équipage lors de la découverte des Aliens, les représentations de la sexualité abondent et elles sont féminines, nous pourrions même dire femelles. Leur référent n'est pas extérieur, mais bien intérieur, un

⁴⁵ Il y a évidemment un lien à faire ici entre ces deux ordinateurs et celui de *2001: A Space Odyssey*. HAL est un ordinateur homme (son nom dans la version française est Carl), mais il a une voix douce et il parle sur un ton de conversation, contrairement aux autres personnages (des humains) de *2001* qui parlent d'une voix sèche et laconique. HAL détruira tous les membres de l'équipage, en conformité avec les instructions de son programme, tel qu'élaboré par Mission Control. Ce personnage fascinant mérite mieux qu'une mention en passant, mais dans le cadre de notre travail, nous devons nous en contenter et retourner à notre sujet premier.

intérieur d'organes génitaux, soit la femme en tant que système reproducteur, en tant que mystère profond d'où émerge la vie. « In the first shots of the film, the camera explores in lingering fashion corridors and womblike spaces which exemplify a fusion of the organic and the technological ⁴⁶. » Ainsi, le corps de la femme en tant que sujet de la représentation du maternel est également le lieu de la technologie et de l'action (« The maternal is not only the subject of the representation here, but also its ground ⁴⁷. ») Les portes d'entrée du vaisseau abandonné sur la planète sont de forme vulvaire, les œufs de forme phallique ; l'intérieur du vaisseau est organique et rappelle l'intérieur d'un utérus, moite, mou, suintant, vaguement spongieux. Toute cette imagerie nous ramène au féminin mystérieux, terrifiant, au *vagina dentata*, symbolique que tout Occidental comprend, si ce n'est qu'inconsciemment. Cette sexualité n'est pas seulement très présente, mais elle est également anormale. C'est en effet un homme, Kane, qui est fécondé par le Facehugger ⁴⁸ qui le pénètre, par la bouche, avec un appendice phallique, une fellation forcée et prolongée qui se conclura en une naissance monstrueuse, le Chestbuster. C'est la malédiction de Dieu : « Tu enfanteras avec douleur ⁴⁹ » et nous ajoutons dans une mort atroce, sanguinolente où le vagissement de l'enfant est un cri suraigu, strident ; où l'enfant est de forme phalloïde avec un méat pourvu d'une dentition à l'apparence métallique, un *phallus dentatus*, terrifiant parce qu'il rend les frontières floues, instables : « In *Alien*, men have babies but it is a horrifying and deadly experience. When the alien or other

⁴⁶ Doane (1999), p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸ Voir dans l'Annexe II les différentes phases par lesquelles passe l'Alien.

⁴⁹ Genèse, chapitre 3, verset 16 (Version Louis Segond).

invade the most private space – the inside of the body – the foundations of subjectivity are shaken⁵⁰. » Il en résulte une confusion qui menace les fondements de la société telle que nous la connaissons, « The confusion of identities threatens to collapse a signifying system based on the paternal law of differentiation⁵¹. »

C'est donc dans cet univers que Ripley va devenir l'héroïne du film. Alors que l'Alien élimine les protagonistes un après l'autre, Ripley résiste. En surface c'est une femme nouvelle qui n'a pas besoin d'être protégée ou sauvée par un homme. Il faut cependant voir au-delà des apparences. Le film multiplie les références archétypales au sexe féminin. Comme le dit Gallardo :

As males are penetrated, impregnated, and give birth, the distinction between the male body and the female body, upon which our entire culture is based, begins to blur. This is the site of the *Alien* horror: faced with the Alien, we are all feminized⁵².

Tout le sous-texte du film pointe dans cette direction : l'horreur c'est l'homme qui déchoit parce qu'il se féminise. À preuve, Ripley peine à établir son autorité après la mort de Kane et de Dallas ; Ash la conteste. Ripley découvre que c'est un androïde au service de la Compagnie pour qui la mission prime sur tout : « Nostromo rerouted to new coordinates. Investigate life form. Gather specimen. Priority one ensure return of organism for analysis. All other considerations secondary. Crew expendable⁵³. » Visiblement l'androïde n'obéit pas aux lois de la

⁵⁰ Doane (1999), p. 26.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁵² Gallardo (2004), p. 6.

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

robotique d'Isaac Asimov⁵⁴. D'ailleurs, c'est l'androïde, et non un des humains, qui tente de violer Ripley pour la subjuguier. Ash, malgré son apparence masculine, n'a pas d'organes sexuels fonctionnels, il n'est donc pas un vrai homme : « As a feminized male-gendered creation, the android represents a perverse sexuality: a "third sex"⁵⁵. » Il doit utiliser un substitut phallique, un magazine porno roulé qu'il tente d'introduire de force dans la gorge de Ripley. Essaie-t-il de répéter l'action du Facehugger ? Nous dirions plutôt que le pseudopénis qui est utilisé et la bouche qui est visée – au lieu du vagin – nient la mâlitude d'Ash ; malgré son apparence, il n'est qu'une caricature d'homme et par conséquent le cyborg est ramené au même niveau que Ripley, c'est-à-dire qu'ils sont tous les deux, femme et cyborg, des « non-hommes ». En contradiction avec ce qui précède, le réalisateur nous rappelle, par cette scène de viol, que Ripley est d'abord et avant tout une femme. De la même façon, vers la fin du film, il nous montre le corps quasi dénudé de Ripley que la caméra caresse langoureusement lorsque ce personnage, croyant avoir vaincu irrémédiablement l'Alien, quitte sa combinaison et est montrée en sous-vêtements, vulnérable, telle qu'une femme devrait être dans le meilleur des mondes patriarcaux. Mais Ripley n'est pas au bout de ses peines, il reste une confrontation finale entre elle et l'Alien. Elle revêt une combinaison spatiale, elle cache son corps pour combattre l'Alien. Pour résumer le propos d'*Alien*, nous empruntons ce qui suit à Gallardo :

⁵⁴ **Première Loi** : Un robot ne doit pas porter atteinte à un être humain ni, en restant passif, laisser cet être humain exposé au danger. **Deuxième Loi** : Un robot doit obéir aux ordres donnés par un être humain sauf si de tels ordres entrent en contradiction avec la *Première Loi*. **Troisième Loi** : Un robot doit chercher à protéger son existence dans la mesure où cette protection n'entre pas en contradiction avec la *Première Loi* ou la *Deuxième Loi*. (Site Wikipédia, visité le 1^{er} septembre 2008).

⁵⁵ Gallardo (2004), p. 50.

Considered as a unit, the Alien is essentially the monstrous Other that is always feminine by the sheer fact that it is not Man. In the final scenes of *Alien*, then, Ripley meets not just an alien creature, but a dark physical and psychological mirror of herself: like a woman with a flamethrower, the Alien is a phallicized fetish object, a creation of the male psyche, of masculine fear and desire. Thus, the film ultimately pits the female body against her own shadow self⁵⁶.

Cette description est appuyée par le fait que nous pouvons lire cette scène comme un accouchement cauchemardesque : Ripley éjecte l'Alien du vaisseau comme une femme éjecte l'enfant de l'utérus (la queue de l'Alien ressemble d'ailleurs à un cordon ombilical).

Et Ripley s'endort, une fois le travail accompli, accompagné de Jones le chat, un substitut de bébé ; elle retourne dans l'hypersommeil, Belle au bois dormant, sans Chevalier.

3.1.3 Les métamorphoses de Ripley – Aliens

Aliens, réalisé par James Cameron⁵⁷ qui en est aussi le scénariste et qui a pris part à l'élaboration de l'histoire, est d'une tout autre facture qu'*Alien*. Qu'en est-il de l'image de la femme dans le deuxième film ? Il débute par la célébration de la force brute d'un peloton de Marines, la seule femme présentée étant lourdement virile, et il finit par l'image de Ripley, Hicks et la jeune Newt, (sans oublier les débris de Bishop, l'androïde) paisiblement endormis dans la navette. La famille

⁵⁶ Gallardo (2004), p. 60.

⁵⁷ Avant *Aliens*, Cameron a réalisé *Piranha Part Two: The Spawning* (1981) et *The Terminator* (1984). Après *Aliens*, *The Abyss* (1989) et *Terminator 2: Judgment Day* (1991). En 2003, il a écrit le scénario de *Terminator 3: Rise of the Machines* et en 2008-2009, pour la télévision, le scénario de *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*. Il a aussi contribué au scénario de *Rambo: First Blood Part II* (1985).

cellulaire est reconstituée, la femme est sauvée par son rôle traditionnel et elle est de nouveau en sous-vêtements. Ripley n'est qu'une mère opposée à une autre mère, l'Alien Queen. Elles combattent féroce­ment pour sauver leur progéniture respective, entourée chacune de leur commando de soldats qui s'affronteront dans des combats féroces dont peu sortiront vivants.

En tout premier lieu, faisons une brève analyse de Vasquez, la « marine » : cheveux courts, musclée, elle force l'admiration de ses collègues. Le discours du film est ambigu. Dans le corps de Vasquez, le masculin et le féminin se mêlent ; le masculin l'emporte visiblement, mais essentiellement, nous assistons à un brouillage des sexes : « [...] Hudson [un Marine homme] asks her [Vasquez] if she has ever been mistaken for a man, to which she replies, coolly throwing the joke back at him : "No. Have *you*?" This verbal match tellingly reveals that in a military where women pass for men, men can become like women⁵⁸. » Comme le remarque si justement Gallardo, nous pouvons faire le lien entre le personnage de Vasquez et celui d'une femme siégeant à la commission chargée de juger Ripley sur ce qu'elle a fait à bord du *Nostromo* : « [...] these are women who have betrayed their sex to join the male circle⁵⁹. » Le réalisateur propose une vision traditionnelle de la femme qui correspond très bien à son époque, une ère néo-conservatrice, celle des années Reagan, de l'Amérique des grandes compagnies où, pour réussir, une femme doit adopter les comportements de l'homme y compris revêtir un costume austère, arborer une coiffure sévère et fuir les signes

⁵⁸ Gallardo (2006), p. 87.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

de coquetterie. Cette vision de la femme s'applique-t-elle à Ripley ? En fait, nous démontrerons qu'elle est différente, mais aussi réductrice puisqu'elle ramène Ripley et, par conséquent tout le genre féminin incluant même l'Alien Queen, à leur rôle de mère et de génitrice.

Dès le début du film, Ripley est traité d'hystérique par la commission. N'oublions pas qu'à l'origine le mot hystérie vient du grec *hystera* qui signifie *utérus* ; ce mot ramène donc Ripley à sa fonction de génitrice et par le fait même nie son individualité. Elle n'est pas une personne, mais un utérus qui n'a aucun contrôle sur ses peurs et ses cauchemars qui ne sont, par conséquent, que des expressions de sa fragilité mentale. Nous apprenons, là encore, dans les premières minutes du film que Ripley avait une fille, qu'elle a laissée derrière elle pour aller travailler sur le *Nostromo*. À cause de l'hypersommeil, le temps est ralenti sur les vaisseaux spatiaux par rapport au temps terrestre. Ripley apprend donc que sa fille est morte, sans enfant. Le blâme est évident, Ripley est une mauvaise mère qui a préféré son travail à son enfant et elle se retrouve seule, sans but, ce que Gallardo appelle le « empty nest syndrome⁶⁰ ». Les cauchemars de Ripley se rapportent également à la maternité, elle rêve qu'elle couve en son sein un Alien qui naît en la tuant, un accouchement tout aussi difficile que celui qui a tué Kane, dans le premier film. Évidemment, l'allégorie est plus qu'évidente lorsque Ripley découvre une enfant terrorisée sur LV-426, la planète colonisée quelques décennies plus tôt. Voilà la vraie nature de la femme selon la vision de Cameron dans *Aliens* : laver, réconforter, consoler un enfant. Une enfant, qui bien

⁶⁰ Gallardo, p. 98.

qu'elle ait réussi à échapper aux Aliens et qui est donc pleine de ressources et courageuse, se promène quand même avec une poupée, ou plutôt une poupée brisée dont il ne reste que la tête. L'image de cette poupée n'est pas innocente, ce n'est pas un ourson ou une mignonne peluche. Gallardo investit ce jouet brisé d'une symbolique qui s'applique au film en entier : « Reduced to just a pretty face and a hole, the disembodied doll head iterates the broken and shattered female body and psyche, and visually represents the threat of rape, of bodily rupture and monstrous birth, that has driven both Ripley and Newt into the land of nightmares⁶¹. » Nous reviendrons sur cette menace de viol qui plane sur la tétralogie. Pour le moment, c'est la maternité qui donne une impulsion à Ripley. Quelle est donc cette maternité ? En disséquant la façon dont elle est montrée dans le film, nous nous apercevons que la bataille entre le positif (Ripley) et le négatif (Alien Queen) est en réalité une bataille entre la maternité acceptable et la maternité inacceptable, celle qui menace l'ordre établi. La maternité inacceptable, « monstrous motherhood⁶² » est celle de la femme qui compte sur le bien-être social pour nourrir ses enfants, celle de la femme qui avorte, celle de la mère aux prises avec une dépression qui tue ses enfants, celle de la mère qui place un enfant en garderie pour poursuivre une carrière ; mais c'est aussi la lutte de toute femme qui combat ses monstres intérieurs, « [...] this confrontation between Ripley and the Alien Queen is the purview of women, for the monstrous mother is an expression of every woman's sin⁶³. » C'est là que le film de Cameron⁶⁴ place

⁶¹ Gallardo, p. 98.

⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁶³ *Ibid.*, p. 110.

la femme, en fait, il la remet à sa place en la ramenant à la maternité, en la définissant par sa seule fonction de reproduction et en la jugeant comme « bonne mère » ou « mauvaise mère » selon ses critères masculins, selon sa propre vision de ce qui est acceptable ou non. D'ailleurs, une autre image de ce deuxième volet qui a frappé l'imaginaire des spectateurs est la vue de Ripley revêtue de sa chargeuse, équipement lourd de docker.

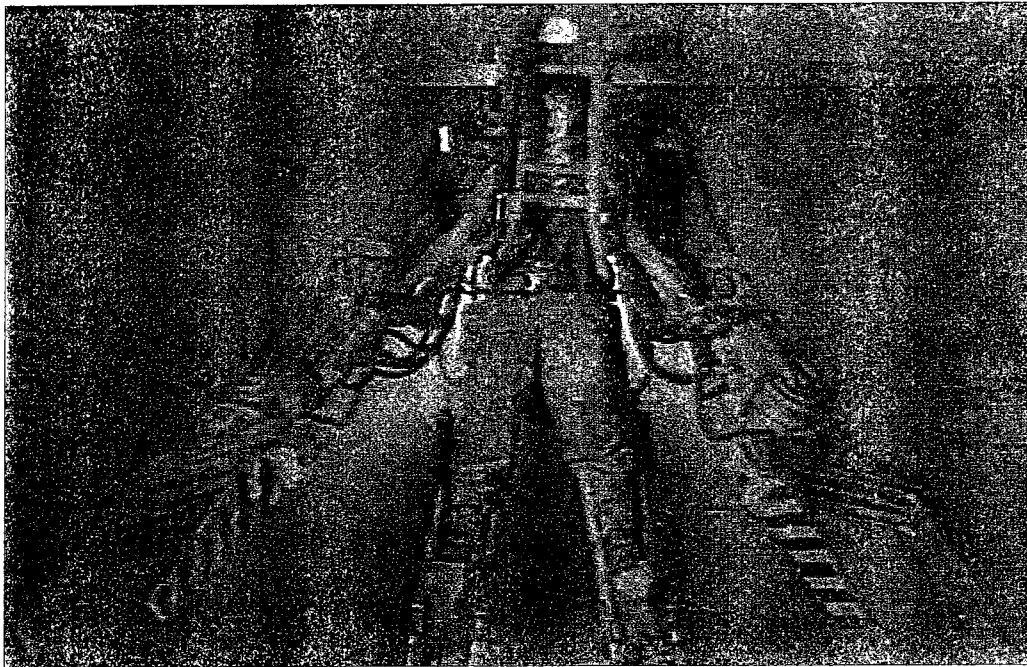


Figure 1 - Ripley revêtue de sa chargeuse et prête à affronter l'Alien dans *Aliens*
http://starsmedia.ign.com/stars/image/article/831/831290/alie ns-ripley-powerloader_1193711350.jpg

Une lecture plus critique de cette scène est que Ripley pallie son manque, en tant que femme, en revêtant une armure ; de femme, elle devient cyborg. Ripley augmente, de façon mécanique, sa force et sa stature pour mieux combattre l'Alien Queen. La chargeuse représente, en tout premier lieu sa déchéance

⁶⁴ Rappelons que Cameron est à la fois coscénariste et réalisateur de ce film.

sociale, puisque de pilote, Ripley a été rétrogradée à un poste de manœuvre sur les quais de chargement, par les autorités qui lui reprochent la destruction du Nostromo, le vaisseau du premier film. Cette même chargeuse devient ensuite une preuve de l'utilité de Ripley. Cette pilote déchue a impressionné les Marines par sa dextérité lors du chargement du vaisseau au cours des préparatifs pour la mission de sauvetage ; plus tard, la chargeuse devient une partie d'elle-même pendant le combat avec l'Alien Queen ; finalement, elle manque de causer sa perte, lorsqu'elle cause la chute de Ripley durant la bataille ultime. Selon ce que nous montre Cameron, la femme doit toujours lutter contre sa nature, contre son côté monstre,



Figure 2 - Rambo dans Rambo: First Blood Part II (1985)
<http://cinematropolis.files.wordpress.com/2009/06/rambo.jpg?w=335&h=268>

elle est toujours en conflit contre une partie d'elle-même. Il semble également vouloir illustrer le fait qu'une femme n'a de valeur que si elle est protégée par un

cyborg ou une arme. Ce n'est sûrement pas un hasard si l'image de Ripley tenant son fusil ressemble étrangement à celle de Rambo. La symbolique sexuelle de l'arme comme pénis est évidente et la symétrie entre les deux images est saisissante à cette seule exception : Ellen Ripley tient une mitraillette ET une enfant dans les bras, sinon le regard est le même, très direct, et le menton est dans les deux cas, volontaire.



Figure 3 - Ellen Ripley et Newt dans Aliens

Par contre, cette image est immédiatement démentie par Cameron dans la scène qui suit. Pour avoir le dessus sur la Queen, Ripley doit se dépouiller de son armure et ne compter que sur sa propre force, décuplée par le désir de sauver son enfant, pour assurer sa sécurité et retourner, figurativement parlant, à son foyer et à sa famille. Pour Cameron, il semble donc normal que Newt ne lui dise qu'un seul mot à la fin de la bataille : « Mommy !⁶⁵ » alors que quelques minutes plus tôt elle l'avait appelé Ripley.

En résumé, le film de Cameron, remet Ripley à la place que toute bonne mère devrait occuper, c'est-à-dire à la maison, à s'occuper des enfants. C'est d'ailleurs ce que faisait l'Alien Queen dans la scène où elle met au monde ses œufs, une scène où la maternité devient grotesque, où elle est présentée dans toute l'horreur de son animalité abjecte. À ce sujet, une phrase de *Babylon Babies* mérite d'être citée : « Elle tenait à la fois de la femme, de la machine et du tas de détritrus. Elle était une matrice invertie, un trou de ténèbres actif prêt à l'avalier⁶⁶. » Cette phrase, même si elle s'applique à une hallucination de Marie, démontre bien la peur créée par le mystère de la femme ou comme le dit Michel Leiris, cité par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* :

J'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale ou comme une blessure, pas moins attirante pour cela, mais dangereuse en elle-même, comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contaminé⁶⁷.

⁶⁵ Gallardo, p. 111.

⁶⁶ Dantec (1999), p. 213. D'ailleurs le chapitre du livre qui contient cette phrase s'intitule *Maman-Machine*.

⁶⁷ De Beauvoir, p. 234.

Il ne s'agit pas ici de traiter Cameron de misogyne, mais bien de souligner que son œuvre semble refléter une perception de la femme pour le moins troublante. Il faut aussi insister sur l'importance culturelle d'une œuvre populaire et son impact sur la culture contemporaine. De plus, le scénariste ne peut pas accuser le réalisateur de trahir le texte, puisque Cameron cumule ces rôles.

3.1.4 Les métamorphoses de Ripley – *Alien*³

*Alien*³ est sorti en 1992. Il est l'œuvre de David Fincher qui a réalisé beaucoup de vidéos, entre autres *Madonna: The Immaculate Collection* et quelques films dont *Se7en* (1995), *Fight Club* (1999) et *The Curious Case of Benjamin Button* (2008). À sa sortie, ce film a déçu les fans d'*Alien* et d'*Aliens*. Contrairement à ceux-ci, ce n'était pas un film de suspense, ni un film de guerre, ni même un film d'horreur⁶⁸. Le « happy ending » d'*Aliens* est rejeté par *Alien*³, comme si Ripley se réveillait d'un rêve porteur de bonheur familial pour atterrir dans un cauchemar glauque, un monde de prisonniers, de surmâles dotés de deux chromosomes Y où la femme est vue comme une occasion de péché. Car, à la différence des deux premiers films, celui-ci baigne dans une religiosité omniprésente qui atteindra un sommet à la fin du film ; un exemple parmi d'autres : une cérémonie funéraire complète avec oraison funèbre pour Hicks et Newt, alors que dans le premier film de la série le cadavre de Kane est éjecté dans l'espace sans qu'aucun mot ne soit prononcé par ses collègues.

⁶⁸ Gallardo, p. 114.

À la fin du deuxième film, nous avons laissé Ripley dans son rôle de mère adoptive et de quasi-fiancée avec Bishop comme ange gardien ; comment la retrouvons-nous ? Tout d'abord, c'est une femme seule, en deuil du Marine et de l'enfant qui ont péri dans l'atterrissage brutal de la navette sur la planète-prison, Fiorina 161. Ensuite, c'est une femme qui n'est pas la bienvenue parmi la bande de prisonniers. Le dialogue du film est très clair à ce sujet et il se sert d'Andrews, le gardien en chef de la prison, qui dit :

We have twenty-five prisoners in this facility, all double-y chromos, all thieves, rapists, murderers, child molesters, all scum. Just because they've taken on religion doesn't make them any less dangerous. I try not to offend their convictions [meaning Ripley's presence does]. I don't want to upset the order. I don't want ripples in the water and I don't want a woman walking around giving them ideas ⁶⁹.

Nous avons donc ici un personnage masculin, un chef, qui représente l'autorité patriarcale et qui assimile Ripley à Ève, la tentatrice, celle par qui le péché arrive, celle qui a précipité la chute de l'Homme hors du Paradis. Pourtant, Ripley n'a pas l'apparence physique d'une séductrice. Elle a la tête rasée, comme les prisonniers, ses vêtements sont sales et ont été empruntés, elle-même est sale et c'est justement ce qui pose problème. Ripley brouille les frontières entre les sexes et les genres ⁷⁰, c'est une transgression évidente et toute transgression appelle une punition, tout péché appelle un châtement et le péché de Ripley, aux yeux des habitants de Fiorina 161, est d'être une femme. Dillon, chef spirituel des prisonniers, considère d'ailleurs que sa présence est intolérable. La seule scène

⁶⁹ Gallardo, p. 127. Le segment entre crochets est un commentaire inséré par Ximena Gallardo.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

de sexualité de la tétralogie n'est d'ailleurs pas une scène de séduction, c'est une scène où Ripley demande de façon directe à Clemens s'il veut, non pas faire l'amour, mais avoir des relations sexuelles ; Ripley exprime un désir normal, physiologique, sans plus. Cette demande contraste avec le stéréotype de la séductrice dont les prisonniers l'ont affublée. Qui plus est, le montage de cette scène est extrêmement troublant : le corps nu de Ripley n'est à aucun moment montré, ce que l'on voit en alternance c'est la mort d'un des prisonniers aux mains d'un xénomorphe qui le frappe à la tête. Ce détenu tombe ensuite dans un conduit de ventilation où il est haché menu par les pales de l'hélice. Nous retrouvons ici l'image du *vagina dentata*, car il est impossible de ne pas faire de parallèle entre ce conduit sale et dangereux et un vagin, « for it insinuates Ripley's contamination and also alerts the viewer to her status as a deadly woman ⁷¹. » C'est dans cet esprit que s'insère, plus tard, la scène de viol, qui n'est pas l'expression du désir, mais bien de la domination et du pouvoir de l'Homme sur la Femme. À aucun moment, on ne voit la peau de Ripley, ses vêtements ne sont pas déchirés, on ne voit que la bataille et un couteau qui se substitue au pénis. Nous pouvons même penser que les exhortations du gardien en chef contre la femme ont encouragé certains des détenus à tenter ce viol. Rien dans l'apparence physique, habillement, coiffure, attitude, etc. de Ripley n'est sexuel, c'est donc l'idée qu'elle est une femme qui est à l'origine de ce viol qui avorte. Avec ce mot, nous voici replonger dans le cœur du sujet puisque *Aliens*³ est l'histoire d'une conception non désirée, d'une naissance violente, suivie d'un infanticide. Ripley est assimilée à

⁷¹ Gallardo, p. 135.

une version abjecte de Marie, mère du Sauveur, car elle porte en son sein une Alien Queen. C'est elle qui a été infectée par les Aliens qui se sont glissés subrepticement sur la navette lorsqu'elle a quitté LV-426. Le slogan du film « The bitch is back » prend ici tout son sens, mais garde son ambiguïté : Qui est la « bitch », Ripley ou la Queen ? et cela renvoie aussi au seul autre « animal » infecté par un Facehugger, un chien qui donne naissance à un Alien qui se déplace à quatre pattes (nous devons nous rappeler de ceci lors de l'étude du dernier volet, *Alien: Resurrection*). Un chien mâle qui donne naissance à un Alien, cette image nous ramène à l'image de Kane, dans le premier film de la série ; nous nous retrouvons donc, encore une fois, devant une grossesse et un accouchement répugnants et contre nature. Dans un remake des premières scènes d'*Aliens*, lorsque Ripley tente de mettre en garde Andrews contre la présence d'Aliens, celui-ci la traite d'hystérique, toujours cette connotation de ne pas prendre au sérieux les avertissements d'une femme et de les considérer comme un radotage insignifiant. C'est ce même Andrews qui mettra Ripley en quarantaine, comme si elle était porteuse d'une maladie contagieuse... mais en fait elle l'est et c'est ce que reconnaît un Alien, qui au lieu de l'attaquer, approche son visage du sien et semble la flairer. Il laisse vivre cette mère porteuse qu'il reconnaît comme une des siens ⁷². C'est d'ailleurs par les mots « Don't be afraid... I'm part of the family ⁷³. » qu'elle tente d'attirer l'Alien pour qu'il la tue, mais comme nous l'avons vu, l'Alien lui laisse la vie sauve ; Ripley se tourne donc vers les

⁷² Pour confirmer ce qu'elle craint, Ripley se soumet à une échographie qui révèle qu'elle est enceinte d'une Alien Queen. Notez que l'emploi du féminin « une » est voulu.

⁷³ Gallardo, p. 147.

détenus. Dillon lui promet qu'il la tuera lorsqu'ils se seront débarrassés de l'Alien qui les pourchasse. Ripley doit mourir : l'Alien Queen n'est plus un adversaire extérieur, elle est intérieure, elle est la part d'ombre de Ripley, elle est le côté sombre de chaque humain. Ripley ne donnera pas naissance à un sauveur, mais bien à un fléau qui a le potentiel d'anéantir la terre et le genre humain. Elle n'a plus qu'une seule issue : la destruction du monstre qui passe par un suicide qui est aussi un avortement. Ripley se jettera à la renverse dans un haut-fourneau de plomb en fusion, les bras en croix, mélange de Christ en croix et de Lucifer précipité dans les feux de l'enfer. Alors qu'elle tombe, une nouvelle Alien Queen s'expulse de sa poitrine et Ripley la retient à deux mains, image du Sacré-Cœur de Jésus ou image d'une mère qui garde son nouveau-né contre son sein ? Ripley est purifiée en même temps qu'elle et son enfant sont anéantis par le feu. Ripley se réalise donc en temps que mère, en tant que femme, mais aussi en tant qu'infanticide.

She has become a polyphonic text. No longer the perennial victim of the company and the Alien, Ripley manages to make her death a victory, her figure fusing with the Alien Queen to give birth to a legendary bitch. Her final discursive act is beyond sacrifice and macho heroism: it is the act of those who know themselves abject. Her immolation is both passive and all-consuming⁷⁴.

Par son geste, Ripley s'oppose également au patriarcat représenté par la Compagnie, qui, comme dans les deux précédents films, veut accaparer l'Alien pour son potentiel militaire et destructeur.

⁷⁴ Gallardo, p. 152.

Voici donc les notions qui sont rassemblées dans la troisième métamorphose de Ripley : une femme qui transgresse les frontières du genre et du sexe, un viol qui pourrait être une initiation homosexuelle tant le physique de Ripley manque de féminité traditionnelle, une grossesse non voulue, un suicide assisté, un accouchement abject, un suicide réussi qui est en même temps un infanticide, un rejet du patriarcat. « This is her commentary, her last and final statement to the Company, to us. She leaps both to save humanity and to tell the patriarchy *this body and its product are mine, not yours*⁷⁵. », ce qui nous rappelle les slogans de la lutte des femmes pour le droit à l'avortement dans les années 60 et 70 : « Mon corps m'appartient. »

3.1.5 Les métamorphoses de Ripley – Alien: Resurrection

Le cadre de notre étude nous impose de laisser de côté un aspect important du film. En effet, ce quatrième film est en partie une parodie où l'intertextualité est très présente ; l'intertextualité avec les autres films de la série, évidemment, mais aussi avec des personnages de la littérature tels le monstre de Frankenstein⁷⁶, et toute une série de films où ont joué les interprètes (Sigourney Weaver, Ron Perlman et Winona Ryder) qui se retrouvent dans *Alien: Resurrection*. Nous continuerons à nous concentrer sur l'image de la femme à travers Ellen Ripley.

Le troisième volet (qui se termine par la mort de Ripley et de l'Alien Queen naissante) nous laissait croire que la saga était terminée, mais c'est sans compter

⁷⁵ Gallardo, p. 153 (Les italiques sont de l'auteur).

⁷⁶ Le nom du créateur du monstre est Victor Frankenstein, quant au monstre lui-même, il n'est jamais nommé dans le roman de Mary Shelley.

une des merveilles de la science moderne, le clonage, et, plus crucial encore, une des merveilles du cinéma, la suite. L'ennemi juré de Ripley, la compagnie Weyland-Yutani, n'existe plus ⁷⁷, nous avons maintenant affaire à l'*United Systems Military*, un complexe anonyme militaroscientifique sur lequel nous n'apprenons rien sinon qu'il a fabriqué un clone de Ripley dans le but de faire l'élevage de guerriers Aliens. Dans ce quatrième tome, nous devons nous demander une fois de plus qui est Ripley. Tout d'abord, c'est un clone, donc c'est Ripley, mais ce n'est pas Ripley, car Ripley est morte. Nous avons vu qu'elle (le clone) subit une césarienne et qu'un Alien est né de ses entrailles. Nous voyons également une goutte de son sang brûler le plancher de métal. Nous savons donc que le clonage a engendré un amalgame au niveau génétique et que Ripley et les Aliens partagent le même ADN. « The Ripley clone is torn between two identities and "fights evil" while being "one of them" ⁷⁸ » Qui est-elle donc ? Le film nous l'apprend rapidement et sans subtilité : la femme n'est qu'une chose dont les hommes se servent pour parvenir à leurs fins. Quelques fragments de dialogue appuient cette affirmation ⁷⁹ :

- She's perfect
- Meat by-product
- Filly (dont la définition est : jeune jument)
- Fine little ass
- Severely fuckable

⁷⁷ Selon le scénario trouvé sur <http://www.imsdb.com/scripts/Alien-Resurrection.html> elle a été achetée par Wal-Mart !

⁷⁸ Gallardo, p. 163.

⁷⁹ Ces bribes de dialogue ont été recueillies lors de notre écoute du film, dans sa version « sortie en salle » et dans sa version « Director's Cut ».

- I can't believe I almost fucked it (en parlant de Call, la jeune cyborg d'apparence féminine et juvénile)

Ces expressions méprisantes ne viennent qu'appuyer le traitement des femmes dans le film : elles sont fabriquées par l'homme, que ce soit Call parce qu'elle est une cyborg ou Ripley parce qu'elle est un clone, donc créée par des scientifiques. « You're a thing. A construct. They grew you in a fucking lab ⁸⁰. » Notons ici que les scientifiques femmes ne sont pas nommées, elles ne sont que des « infirmières » lors de la césarienne ou des « maîtresses d'école » qui apprennent à parler au clone Ripley, donc elles officient dans des métiers traditionnellement réservés aux femmes, elles n'ont qu'un rôle générique. Pour les hommes de science et le général, Ripley n'est qu'une mère porteuse, elle n'a d'utilité qu'en tant qu'incubateur pour l'Alien et la décision de la garder, après la césarienne, n'est pas une décision mûrement réfléchie, mais tout simplement une décision impulsive, faite sur le moment, parce qu'elle semble en bonne santé après l'intervention chirurgicale. Nous la retrouvons cependant dans un endroit nu, sombre, sans mobilier, couchée à même le sol, comme une chose abandonnée, au mieux comme « a pet ⁸¹ ». De plus, elle a un numéro tatoué sur le bras, 8 : « She has been marked as if she were an inventory item ⁸². » Les détails de ce genre abondent dans le film et nous n'en ferons pas une liste exhaustive, car nous préférons nous pencher sur l'assimilation de Ripley à la xénomorphe. Nous avons vu dans *Alien*³ que Ripley avait été infectée et qu'elle portait une Alien Queen. À la

⁸⁰ Ces bribes de dialogue ont été recueillies lors de notre écoute du film, dans sa version « sortie en salle » et dans sa version « Director's Cut ».

⁸¹ Gallardo, p. 165

⁸² *Ibid.*, p. 166.

question « Who are you ? », elle répond doucement, en souriant : « I'm the monster's mother⁸³. » Lors du clonage, l'ADN de Ripley et de la Queen se sont mélangés : Ripley est douée d'une force inhumaine, son sang est acide. Si l'ADN de Ripley est changé, il faut nous attendre à ce que celui de la Queen le soit aussi. L'Alien Queen est maintenant vivipare comme une humaine. Ripley assiste à la naissance de ce qui est finalement son petit-enfant, le Nouveau-né (Newborn, dans la version originale). Tout juste avant cette naissance, nous avons vu Ripley rejoindre la Queen et se laisser submerger par le nid, comme si elle se laissait envelopper par sa famille monstrueuse, mais cette scène tout en tendresse et en douceur, laisse place à l'horreur de la naissance du Newborn lorsque le nouveau-né décapite sa mère, l'Alien Queen ; une autre scène de tendresse suit quand il renifle Ripley. Cette scène, à notre avis, nous reporte directement à une scène du début où un des pirates, Johner, renifle Ripley en contrastant l'amour maternel entre Ripley et le Newborn au désir charnel. L'horreur de cette scène culmine par l'infanticide du Newborn par Ripley – préfacé par un autre épisode de tendresse entre elle et lui – et la douleur ressentie par le Newborn durant sa lente mise à mort. Le film (version Director's Cut) se termine par une scène où Ripley et Call sont sur Terre, une Terre dévastée, devant un panorama de Paris, nous reconnaissons la structure en ruines de la tour Eiffel. Le film se conclut par ces mots de Ripley en réponse à la question : « What should we do⁸⁴ ? » de Call : « I

⁸³ Ces bribes de dialogue ont été recueillies lors de notre écoute du film, dans sa version « sortie en salle » et dans sa version « Director's Cut ».

⁸⁴ Visionnement du film.

don't know. I'm a stranger here myself⁸⁵. » Ripley le dit elle-même, elle est étrangère, elle est « autre ». Est-elle l'espoir de la Terre ou, de façon plus pessimiste, le non-désespoir puisqu'elle a détruit le xénomorphe, ou, à tout le moins, quelques xénomorphes. En effet, la destruction des xénomorphes et la mort du Newborn ne nous éclairent pas sur la destinée des xénomorphes en tant qu'espèce. Tout nous porte à croire qu'il existe encore des xénomorphes ailleurs et que la lutte entre les deux espèces n'est pas terminée.

La dernière métamorphose de Ripley nous la ramène donc survivante, mais elle est un clone qui partage une partie de son bagage génétique avec l'Alien, donc elle n'est pas une femme. Les autres survivants sont Call, qui n'est pas non plus une femme, mais un cyborg ; Johner, un pirate mésadapté et misogyne et Vriess, un pirate handicapé. L'image de la femme dans ce film, telle que renvoyée par Ripley, est celle d'une femme monstrueuse, à mi-chemin entre humain et alien, une femme abjecte, selon la définition de Julia Kristeva : « [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁸⁶. »

3.1.6 *Alien Queen*

L'autre protagoniste dans la série *Alien* qui, comme Ripley, revient d'un film à l'autre est la Reine Alien. Les deux seuls personnages récurrents dans la série sont donc deux figures de mères (il nous semble assez inapproprié, comme le

⁸⁵ Visionnement du film.

⁸⁶ Kristeva, p. 12.

démontre notre travail, d'utiliser les mots « figure maternelle » au lieu de « figure de mère », le mot « maternel » ayant une connotation très lourdement chargée.) Comme nous l'avons exposé dans les paragraphes précédents, l'Alien Queen représente la mauvaise mère, la face organique, animale de la maternité, celle qui exclut les hommes, celle qui les terrifie. C'est contre elle que se bat Ripley. Que penser de ces deux femmes qui combattent l'une contre l'autre ? De ces ennemies qui ne font plus qu'une dans *Alien: Resurrection* et qui sont la mère, la fille, la petite-fille, trois générations qui perpétuent et perfectionnent l'horreur.

Certains aspects de ce personnage méritent une attention particulière. D'où vient-elle ? Ses origines ne sont pas clairement établies. Certaines répliques pourraient nous laisser penser qu'elle a été fabriquée, qu'il ne s'agit pas d'une créature d'origine naturelle, mais d'une création de l'homme, une parfaite machine de guerre selon les termes de Burke dans *Aliens*⁸⁷, un organisme parfait selon ceux de Ash dans *Alien*⁸⁸. Rien de tout cela n'est cependant expliqué. Elle est là, tout simplement, sur cette planète inoccupée qui sera plus tard identifiée sous le nom de LV-426. Elle est donc l'inconnue aux origines obscures, l'étrangère, l'Autre, celle par qui l'horreur arrive, celle qui jette le chaos dans l'univers domestique du Nostromo, puis de la colonie sur LV-426, tout comme Ripley, dans un parallélisme quasi parfait, jette elle aussi le chaos sur Fiorina 161, la colonie pénitentiaire où en tant que femme, en tant qu'Autre, elle apporte forcément le désordre dans la communauté des hommes qui y sont prisonniers.

⁸⁷ Dialogue du film.

⁸⁸ *Idem*.

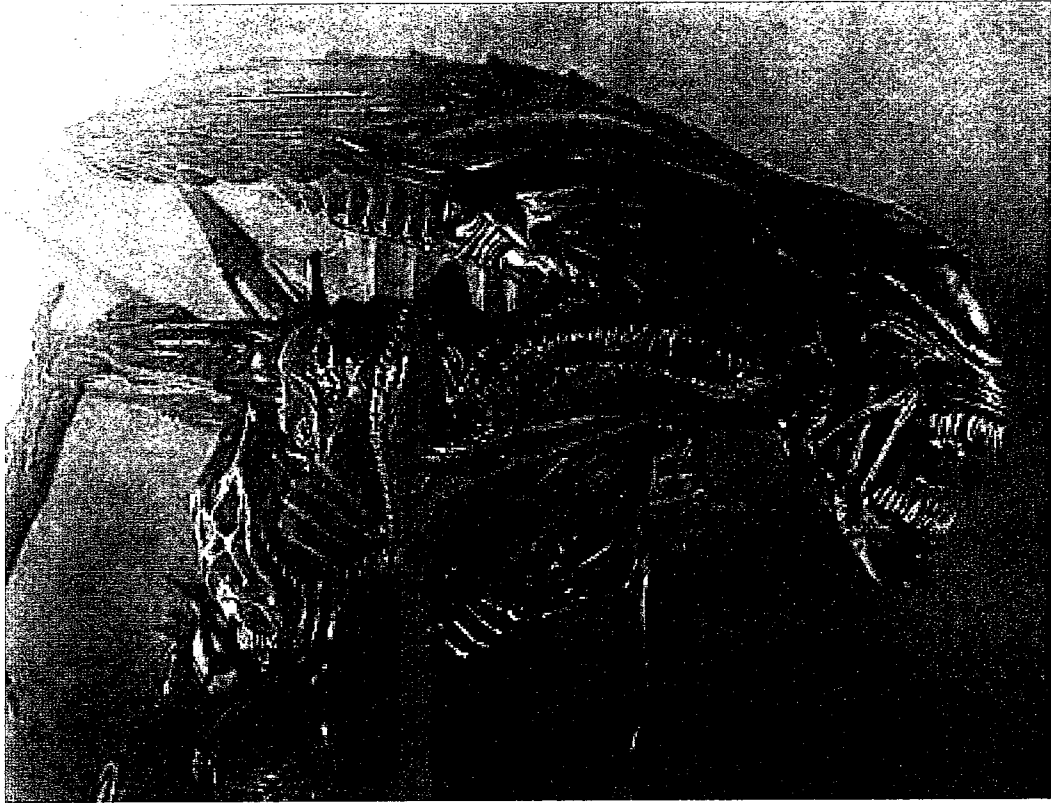


Figure 4 – Alien Queen
(<http://www.clubdesmonstres.com/best/img/alien23.jpg>)

Un autre aspect fondamental de l'Alien Queen est qu'elle n'a pas besoin d'un mâle pour la féconder. Il semble bien que les guerriers Aliens n'ont pas cette fonction. Nous voici donc face à l'horreur totale pour un homme, une femme ultime, nous dirions même extrême, comme dans « sport extrême », qui n'a plus besoin d'eux pour procréer. Cette notion de procréation sans apport du mâle pourrait être tolérable comme pour certaines plantes ou certains insectes puisque c'est la femelle qui pond des œufs ; ce qui la rend si intolérable est que dans *Alien: Resurrection* elle a dépassé ce stade. Sa renaissance par l'entremise du clone d'Ellen Ripley lui a donné le pouvoir de mettre au monde un enfant et non un être

qui doit passer par plusieurs métamorphoses (Facehugger, Chestburster), comme la chenille avant de devenir papillon, avant d'atteindre sa forme finale. La transformation du mode de procréation de parthénogénique à vivipare joue avec les frontières et confirme cette idée de la femme en tant qu'autre par rapport à la norme, c'est-à-dire l'homme. Cette notion de procréation sans apport du mâle est en opposition avec l'autre discours énoncé par la série, à savoir que la femme est fabriquée par l'homme dans un sens littéral pour Call qui est une cyborg ou même Ash qui a des qualités « féminines » (nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux cyborgs) ou dans un sens plus large comme le clone d'Ellen Ripley qui porte le numéro 8 tatoué sur le bras en référence au nombre d'essais nécessaires au clonage de Ripley, avant d'arriver à un exemplaire parfait :

“She’s perfect.” The utterance summarizes his position as the Naziesque scientist in the relentless pursuit of the perfect race and conflates Ash’s admiration of the Alien in *Alien* with Burke’s greedy gaze at the contained Facehuggers in *Aliens*. In one sentence, *Alien: Resurrection* has fused woman and Alien, hero and monster⁸⁹.

Nous sommes ici en présence de deux visions traditionnelles de la femme, l'une comme monstre n'ayant aucun besoin de l'homme et l'autre comme créature de l'homme qui ne peut avoir d'existence que dans un acte de création délibéré de celui-ci. À travers l'Alien Queen, nous voyons également la femme, Ellen Ripley, assimilée à l'Autre, au monstre : « I am the monster’s mother » déjà cité, est une, sinon la réplique la plus marquante de la série avec le « Get away from her, you bitch⁹⁰ ! » d'Ellen Ripley à l'Alien Queen dans *Aliens*. Cette assimilation n'est pas

⁸⁹ Gallardo, p. 164.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

qu'apparente, puisqu'elle est présente au plan cellulaire et génétique : l'Alien Queen devient vivipare, le visage du Newborn a plus les traits d'une humaine que d'un insecte, surtout les yeux qui sont expressifs, remplis soit de douceur, lorsqu'il regarde Ripley, soit de terreur et de douleur lorsqu'il meurt, aspiré par le vide intersidéral ; quant à Ripley, sa force est décuplée et son sang devient acide, résultat direct de ses gènes aliens. Les frontières deviennent plus que floues, elles disparaissent.



Figure 5 - Ellen Ripley et le Newborn (www.follow-me-now.de/assets/images/Alien-4-2.jpg)

3.1.7 Cyborgs

Notre analyse portera maintenant sur la représentation des cyborgs dans le cycle *Alien* ; deux d'entre eux sont représentés sous des traits masculins, Ash et Bishop, et un sous des traits féminins, Call. Nous sommes ici en présence de trois types de cyborgs qui nous ramènent à la dichotomie « bon » versus « méchant ». Ash est un méchant à la solde de la Compagnie qui n'hésite pas à mettre en péril les membres de l'équipage du Nostromo. Call est une bonne, nous le verrons plus loin. Bishop est un bon, mais dont le modèle humain est à la solde de la Compagnie, donc qui est un méchant. Le portrait de Ash a déjà été esquissé,

ajoutons-y des détails : c'est un être veule, hypocrite à la solde de la Weyland Yutani. Sa condition même de cyborg le rend féminin par rapport au modèle masculin :

The status of the android as a being created, defined, controlled, and deprived of power (castrated) by the patriarchy marks the android as feminized. In Ash's case, this feminization is represented by his grotesque, exposed, open body – a disgusting mass of white fluid and spaghetti-like entrails festooned with clear grape-sized nodules. Parker's revulsion at Ash's body suggests it not only represents the corruption of the Company, but also Parker's – and therefore the crew's – own potential feminization at the hands of the Company and the Alien ⁹¹.

Arrêtons-nous au nom des personnages ; celui de Call sera étudié plus loin. Celui des deux cyborgs masculins est intéressant. Ash signifie cendres, comme ce qui reste quand tout a été détruit et le Merriam-Webster relie ash à un signe d'humiliation (le Mercredi des cendres dans la religion catholique est une journée de repentir où, symboliquement, le prêtre couvre la tête du pénitent de cendres, lui indiquant ainsi que la vie est fragile et qu'il retournera en poussière. Le nom de Bishop a lui aussi une connotation religieuse puisque le mot se traduit par évêque, soit le berger qui protège et conduit ses brebis, Ripley dans le cas qui nous occupe. Le mot évêque vient du grec *episkopos*, qui signifie gardien. Les noms infèrent le rôle des cyborgs. Le personnage de Bishop semble à première vue plus complexe que celui d'Ash ; on le retrouve dans *Aliens* et dans *Alien*³ ; c'est le seul personnage, autre que Ripley et l'Alien Queen, qui reparaît dans plus d'un film. C'est un cyborg qui fait partie du commando mandaté par la Compagnie pour aller explorer LV-426 alors que la colonie ne répond plus. Il affirme que, contrairement

⁹¹ Gallardo, p. 50.

à Ash, ses inhibiteurs comportementaux le rendent inoffensif alors même qu'il vient de faire une démonstration de sa vitesse et de sa justesse d'exécution d'un tour d'adresse comportant un poignard et la main d'un Marine qui hurle de terreur. Le personnage de Bishop nous apparaît comme un prétexte, un instrument au service du scénariste pour passer des messages peu subtils et faire avancer l'action. Il a un rôle effacé, sauf dans quelques scènes où il est un rouage important certes, mais comme une marionnette dont on verrait les fils. Les scènes finales d'*Aliens* sont ambiguës. Un gros plan de Bishop, au volant de la navette, est le plan typique du visage du méchant juste au moment où un sourire retors et une lueur diabolique dans les yeux lui déforment les traits ; mais ce n'est qu'une ruse du réalisateur, Bishop n'est pas le méchant de service. Il sert de miroir à Ripley qui voit son cauchemar (accoucher d'un alien) se réaliser devant ses yeux ; elle ne se ressaisit que lorsqu'elle se rend compte que ce n'est pas un Chestburster qui transperce la poitrine de Bishop, mais bien le dard de la queue de l'Alien Queen qui s'empare de lui et le brise en deux comme une poupée de son. La moitié du haut du cyborg, un amas de tuyaux, de viscères dans un liquide laiteux, reste consciente et sauve Newt, sur le point d'être aspirée par l'espace intersidéral. Le film se termine sur l'image de Hicks et Bishop, bien installés par Ripley dans leur caisson d'hyper sommeil, puis sur l'image de Ripley et de Newt, dans leur caisson respectif, endormies, visages apaisés dans un parallélisme parfait. Comme nous l'avons mentionné déjà, nous sommes face à une famille nucléaire, papa, maman et l'enfant avec Bishop dans le rôle de l'animal domestique.

Bishop refait une apparition à la toute fin d'*Alien*³, mais ce n'est pas le cyborg, c'est un Bishop « very human⁹² », le concepteur de l'androïde : « The Company sent me here to show you a friendly face⁹³. » Cet homme, qui joue bassement sur les sentiments de Ripley en lui disant qu'elle est très importante pour lui, en lui promettant qu'elle peut se refaire une vie, avoir des enfants, en lui confirmant qu'il veut tuer l'Alien qu'elle porte pour la sauver elle, tout en la regardant avec ses yeux d'épaigneul triste et en lui demandant de lui faire confiance, cet homme, est moins humain que le cyborg Bishop l'était. Alors qu'il se rend compte des intentions de Ripley, il lui dit d'un ton désespéré, révélant ses véritables motifs : « Ripley, think of all we could learn from it. [...]. You must let me have it ! It's a magnificent specimen⁹⁴ ! »

Le troisième cyborg de la série est dans *Alien: Resurrection*. Call, la jeune femme qui fait partie de la bande de pirates est beaucoup plus riche en éléments pour notre propos qu'Ash et Bishop peuvent l'être. Elle est un « rejet » et s'est intégrée dans un groupe d'inadaptés sociaux, de bandits évoluant en marge de la société. Elle est donc triplement autre : en tant que femme, en tant que cyborg et en tant que paria. Son caractère est rapidement établi : elle est sensible, attentive aux autres, surtout les opprimés, personnifiés ici par Vriess, le *geek* paraplégique contre Johner, la brute de service. Là est la base de tout son personnage ; plus humaine que les humains, Call s'est donné pour tâche d'éliminer Ripley et l'Alien

⁹² Visionnement du film.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Idem*.

Queen et ainsi sauver l'humanité d'où elle est elle-même rejetée. D'ailleurs, Call n'est pas son prénom, ce n'est que le diminutif de ce qu'elle est, une machine rappelée par son fabricant parce qu'elle ne répond pas aux normes :

As Distephano explains, Call is a fugitive Auton (from autonomous) robot, a Second Gen(eration) android created by other androids. Second Gens ruined the synthetic industry because they "did not like to be told what to do," causing the government to recall them, though a few (like Call) got away⁹⁵.

Elle a donc échappé à la destruction et elle est entrée dans la marge. Cette spécificité de Call – un cyborg qui se libère de l'emprise de son créateur⁹⁶ – la rapproche de Pris et Zhora, les répliquantes rebelles de *Blade Runner*⁹⁷. Par contre, elle a une motivation altruiste ; elle s'est libérée dans un but très précis : anéantir les aliens et, par le fait même, sauver l'humanité. Le rapprochement ici peut se faire avec Terminator dont la mission, dans le deuxième film de la série et les films suivants, est de sauver John Connor qui représente l'espoir de l'humanité face à Skynet⁹⁸. Attardons-nous sur l'apparence de Call : celle d'une jeune femme aux cheveux bruns et aux grands yeux bruns. Elle pourrait être la sœur cadette de Ripley, sa fille, ou encore, Ripley elle-même, jeune. Nous savons qu'une lecture lesbienne de ces deux personnages est possible ; *Alien Woman* aborde cet aspect :

The choice to make Ryder look boyishly cute by giving her a short haircut and dressing her in a mechanic's blue overall and clunky

⁹⁵ Gallardo, p. 183.

⁹⁶ Call est un cyborg de deuxième génération, c'est-à-dire qu'elle a été construite et programmée par un androïde (Melzer, p. 140).

⁹⁷ Réalisé par Ridley Scott, qui a aussi réalisé *Alien*, ce film sorti en 1982 est basé sur la nouvelle de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* et traite de la difficulté à distinguer les humains des cyborgs.

⁹⁸ Skynet est une intelligence artificielle du futur et elle contrôlera un monde de machines. Des humains rebelles, conduits par John Connor la combattront.

boots clearly marks her as attempting the masculine performance, if of a less masculine sort than Vasquez; she has certainly been "one of the guys," drinking and watching gun shows for hours [...]. Thus, Ripley's earlier gift of the phallus and Call's disgusted reaction to it suggest a lesbian homoeroticism, at least to some degree. That Ripley will later probe Call's exposed "wound" with her fingers certainly opens the text of the film to a queer reading⁹⁹.

Cette approche nous éloignerait de notre sujet, sauf pour évoquer l'attrait sur le public cible (jeunes hommes) de la possibilité, subliminale certes, d'être témoin ou voyeur d'une scène érotique dont les protagonistes sont deux femmes. Nous voici donc replongés dans le cœur de notre débat, soit la place de la femme et de l'autre dans l'univers de la science-fiction cyberpunk.

3.2 *Babylon Babies*

Notre travail se portera maintenant sur *Babylon Babies* que nous étudierons en comparant ses personnages avec ceux de la série *Alien* ; pouvons-nous trouver des différences marquées ou des similitudes ? Les questions posées seront les mêmes : quelle est l'image de la femme et du cyborg, quelle place occupent-ils par rapport à l'homme, qui est le héros véritable ? À l'origine, notre travail devait avoir comme pivot *Babylon Babies*. Cette œuvre a amorcé notre réflexion et elle devait ancrer notre démonstration. Nos recherches et notre analyse ont cependant modifié de façon radicale notre démarche. À mesure que nous avançons, nous nous sommes rendu compte que la série *Alien* occuperait une place prépondérante et qu'Ellen Ripley ne se laisserait pas écarter aussi facilement de l'avant-scène. Nous avons donc remanié l'ordre des chapitres et Ripley, à cause

⁹⁹ Gallardo, p. 185.

de la complexité de son personnage, s'est imposée en devenant le standard auquel les autres personnages étudiés se mesureront. Revenons donc à *Babylon Babies*. Pour ne pas alourdir ce chapitre et à des fins d'information pour les lecteurs qui n'ont pas lu ce livre, un résumé est proposé en annexe.

3.2.1 Marie Zorn – Autopsie d'un réceptacle

Dans ce roman, tout tourne autour de Marie Zorn, une jeune femme enceinte et schizophrène. Nous pourrions nous poser plusieurs questions, telles : Qui est Marie ? Que fait-elle ? Comment agit-elle ? Qu'est-elle ? Mais cela serait s'arrêter à l'anecdote et ce n'est pas le but de ce travail. Nous examinerons plutôt quel est le traitement du personnage « Marie ». La lecture du résumé nous porte à définir Marie comme personnage principal, mais une lecture attentive de l'ouvrage nous force à réviser notre position. Marie n'est qu'un accessoire, certes important, mais un accessoire néanmoins. Elle n'est qu'un vase, une coupe, un récipient. Nous reviendrons sur les raisons qui font que nous attribuons ces mots au personnage de Marie. Dans les paragraphes suivants, nous allons examiner le vocabulaire choisi par l'auteur lorsqu'il décrit Marie, le vocabulaire que l'auteur met dans sa bouche et dans celle des autres personnages lorsque ceux-ci s'adressent à elle ou parlent d'elle, notamment le narrateur omniscient. Nous ajouterons à cette liste les qualificatifs utilisés en regard des autres personnages, tant féminins que masculins.

3.2.2 Analyse du vocabulaire

Une mise en contexte s'impose pour bien situer l'environnement dans lequel nous plongeons en ouvrant ce livre. Les premières pages s'attardent à Toorop, le héros masculin. Nous le retrouvons dans les montagnes du Sin-Kiang, où, soldat de fortune, il blesse un ennemi, l'achève pour qu'il ne soit pas dévoré vivant par les busards et finalement lui vole fusil, grenades, cigarettes, chargeurs, montre, plaque d'identité, argent. Le portrait de l'individu est bien campé, il correspond parfaitement aux stéréotypes habituels des romans d'aventure dont le public cible est un jeune homme de 15 à 25 ans, bref le même public-cible que la série *Alien*. Est-ce pour cette raison que ce n'est qu'à la page 23 que nous retrouvons la toute première mention, et de surcroît, indirecte d'une femme, « bar à putes », suivi d'un paragraphe sur le cheval volé à l'ennemi tout juste évoqué : « une belle jument [...] qui se laissa monter sans résistance. [...]. Elle était à la fois robuste et peu farouche, jeune et expérimentée ». Les connotations sexuelles sont évidentes, surtout après l'utilisation du mot « putes ». Un peu plus loin, à la page 48, Toorop demande à un officier russe une « cargaison un peu spéciale » et l'officier lui répond « prostitouti ». Une connaissance approfondie de la langue russe n'est pas nécessaire pour comprendre ce mot. Cette longue digression est obligatoire pour situer la diégèse de l'œuvre. L'action se passe dans un milieu d'homme, de soldats. Déjà, sans même qu'un personnage féminin n'entre en scène, le rôle de la femme est campé : elle est le repos du guerrier, un générique sans nom, dont la seule fonction est de satisfaire les besoins du héros. Ces prémisses posées, nous

allons examiner le vocabulaire, tant les mots eux-mêmes que les expressions ou les tournures de phrases.

3.2.3 Vocabulaire se rapportant aux femmes :

- Gonzesse (p. 108, 183, 191, 496, 515, 603, 659, 681)
- Fille (p. 108, 188, 189, 190, 197, 199, 204, 205 (deux fois), 206, 207, 210, etc.)¹⁰⁰

L'utilisation du mot « fille » tant pour qualifier Marie que n'importe quelle autre femme dans le roman est condescendant et, nous irons jusqu'à dire, méprisant. Selon le Petit Robert, « mépris » veut dire : qui est indigne d'attention. La liste est loin d'être exhaustive, puisque ce mot se retrouve à presque toutes les pages et souvent plus d'une fois par page. Il est utilisé pour décrire des femmes jeunes, plus vieilles, des fillettes, bref tout ce qui est féminin est une fille. Ce mot est connoté, il évoque la « fille facile », la « vieille fille », la « fille publique ». Une fille n'est pas une femme mature, épanouie, sûre d'elle, mais quelqu'un qui est défini par l'absence d'hommes dans la vie, comme la vieille fille, ou comme quelqu'un qui satisfait les besoins des hommes. « Gonzesse », quant à lui signifie, étymologiquement : « stupide¹⁰¹ ». Nous voici donc confrontés, en tant que lecteurs, à des personnages de femmes qui sont immatures et idiotes. Ce portrait s'améliore-t-il au fil de la lecture ? Nous pouvons facilement démontrer que non. Le portrait que fait l'auteur de Marie peint un personnage qui est passif, timide, peureux, fou, déséquilibré, comme en font foi les citations suivantes :

¹⁰⁰ Ce mot est, sans avoir fait un décompte rigoureux, le mot le plus utilisé dans ce roman.

¹⁰¹ gonze [gɔ̃z] nom masculin. étym. 1753 ◇ argot italien gonzo « individu stupide » (Petit Robert).

- « [Toorop] lui avait tendu une main bien ferme qu'elle avait saisie un peu gauchement, intimidée ¹⁰². »
- « Marie Zorn arrivait déjà, intimidée et fascinée ¹⁰³. »
- « une dingo ¹⁰⁴ »
- « Vaincue par le sommeil, la tête ballottant contre l'épaule de l'Israélienne ¹⁰⁵ »
- « Miss Z. a eu des vapeurs ¹⁰⁶. »
- « Ensuite, vous n'aurez rien d'autre à faire qu'attendre. (...) vous attendrez que je vous appelle ¹⁰⁷ »

Les adverbes utilisés pour décrire Marie sont tous réducteurs et amplifient son caractère passif et fragile. Ils évoquent tous un état de dépendance, de mal-être, un manque d'assurance manifeste : « faiblement ¹⁰⁸ », « nerveusement ¹⁰⁹ », « timidement ¹¹⁰ », « gauchement ¹¹¹ ». Marie est une schizophrène, victime d'hallucinations fréquentes qui ne la traitent pas mieux que l'auteur : «PETITE SALOPE, hurla-t-elle, PETITE SALOPE, COMME LES PUTAINS QUE SE TAPE TON CONNARD DE PÈRE. JE VAIS TE CREEEEEEEVER ¹¹² ! ». Une hallucination, sous la forme d'un beau jeune homme, la hèle par ces mots : « Salut

¹⁰² Dantec (1999), p. 131.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp 199 et 207.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 60 (2 fois sur la même page).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58 et p. 61.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹² *Ibid.*, p. 178 (Les majuscules sont de l'auteur).

ma poule, ça roule et ça roucoule ¹¹³ ? » Une autre hallucination, une jeune terroriste cette fois-ci, lui tient le dialogue suivant :

Tu vas être seule, livrée à toi-même, et la mutation sera de grande ampleur, il te faut un abri sûr.

-- Mais... comment ? J'ignore tout de cette...

-- Je suis chargée de te donner les éléments d'information nécessaires, pauvre idiot ! lâcha sévèrement la jeune terroriste ¹¹⁴.

Ailleurs dans le livre alors qu'à une autre occasion, l'hallucination maternelle lui dit, et ici encore les majuscules sont de l'auteur : « JE SUIS CE QUI T'A ENGENDRÉE, PAUVRE IDIOTE JE SUIS À L'INTÉRIEUR DE TA PROPRE MÉMOIRE GÉNÉTIQUE ¹¹⁵. » Marie se défend ainsi : « Et dans la seconde son cerveau créa deux schizo-machines de protection, deux belles fleurs-phallus qui encadrèrent la porte et y déployèrent un réseau de fines radicules, luisantes de sperme ¹¹⁶. » Jusque dans ses hallucinations Marie est passive et elle est défendue par ce que la langue anglaise décrit comme un *knight in shining armour* qui prend ici la forme de fleurs-phallus. Malheureusement, notre nomenclature ne s'arrête pas ici. Certaines descriptions réifient Marie Zorn ; en quelques mots choisis, elle est réduite à une chose : « La vibration lumineuse particulière qui émanait de son regard semblait provenir d'une torche électrique implantée derrière la rétine. Pour un peu elle aurait pu servir de veilleuse ¹¹⁷. » ; « notre mystérieux colis ¹¹⁸ ».

¹¹³ Dantec (1999), p. 369.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 529.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 213.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

Rebecca ¹¹⁹, une mercenaire athlétique entraînée par Tsahal, l'armée israélienne, aurait pu être la seconde héroïne de ce roman, mais elle n'est pas épargnée non plus. Les clichés abondent. Rebecca peut être habile avec des armes à feu et être musclée car elle n'est pas jolie, comme si les deux caractéristiques étaient mutuellement exclusives : « Elle n'était ni moche ni jolie, une honorable moyenne. Un peu cheval, avec de grandes dents et une charpente de bonne taille. Mais tout en muscles, et en volonté [...] ¹²⁰ » ; « Elle semblait avoir une bonne petite trentaine. Elle avait le teint buriné, elle était athlétique, c'était une coriace ¹²¹. » ; « Il lui avait tendu l'Uzi, elle devait connaître son fonctionnement par cœur si elle avait vraiment servi dans Tsahal. Elle s'en dépatouilla comme s'il s'agissait d'un vulgaire jouet de bébé ¹²². » Rebecca meurt vers la page 418, sans fait d'armes particulier, abattue dans une tuerie qui fera quelques dizaines de morts. Nous ne pouvons pas préciser à quelle page exactement Rebecca est tuée puisque la description du carnage s'étend sur plusieurs paragraphes sans qu'il soit expressément fait mention d'elle.

Les autres femmes que nous retrouvons dans le récit n'ont rien à envier à Marie Zorn, elles subissent le même sort quant au vocabulaire utilisé. En outre, elles resteront anonymes, sans individualité propre, comme les membres du Comité dans *Aliens* et les scientifiques dans *Alien: Resurrection* ; de plus, elles sont

¹¹⁹ Rebecca Waterman fait partie de l'équipe de Toorop qui doit assurer le transport et la sécurité de Marie Zorn.

¹²⁰ Dantec (1999), p. 91.

¹²¹ *Ibid.*, p. 135.

¹²² *Ibid.*, p. 164.

décrites par l'utilisation d'un vocabulaire qui est très caractéristique, nous irons même jusqu'à dire caricatural. En fait, les clichés de la pire espèce abondent :

- « [...] une secrétaire revêche à gros chignon et à gros nichons [...] ¹²³ »
- « [...] la secrétaire à gros chignon/nichons [...] ¹²⁴ »
- « la fille ¹²⁵ », en parlant d'une assistante
- « la femme cinquantenaire ¹²⁶ »
- « la vieille Anglo qui ronchonnait ¹²⁷ »
- « ... mais la chanteuse était gironde, avec une paire de roberts qui aurait fait passer Dolly Parton pour une clonette de Kate Moss ¹²⁸. »
- « chanteuse aux gros nibards ¹²⁹ »

Notre héros masculin, Toorop a une aventure avec quelqu'un rencontré dans un bar de la rue St-Denis ; en trois pages, le mot « fille » est utilisé neuf fois, bien que ce personnage, contrairement à d'autres dans le roman, ait un nom, Valentine Lauzon. Nous l'apprenons parce qu'elle se présente elle-même à Toorop. Permettez-nous de citer un dernier exemple de la réification généralisée de la femme :

Les filles de la nuit ressemblaient à des machines de chair plantées derrière les vitrines ou aux terrasses des cafés branchés. Elles étaient diaboliquement parfaites, comme des éléments d'architecture, ou de design urbain ¹³⁰.

¹²³ Dantec (1999), p. 103.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 381.

Dans le roman, une secte religieuse est le commanditaire des clones transportés par Marie Zorn et cette secte, l'Église de la nouvelle résurrection, dite Église Noélite, est dirigée par une femme, Ariane Clayton-Rochette. Elle s'est fait cloner dans le but de participer à une mission de colonisation et d'évangélisation des planètes du système solaire. Nous pourrions donc nous attendre à un portrait plus neutre que ceux que nous avons décrits jusqu'à maintenant, mais la caricature persiste :

- « ses cheveux d'un blond platine tirés en arrière dans un chignon sévère ¹³¹ »
- « D'après ce qu'on sait, Ariane Clayton-Rochette est si frigide qu'on pourrait pas y faire entrer une microfibre ¹³². »
- « Il l'avait baisée, cette salope ¹³³. »
- « face à cette pute... ¹³⁴ »
- « Taisez-vous ! Hurla la femme, dans une explosion névrotique ¹³⁵. »
- « Les œufs ! hurla la femme, au bord de l'hystérie ¹³⁶. »

Une série de noms finissant par le suffixe péjoratif « ...asse » sont plus particulièrement utilisés lorsqu'il est question d'Ariane Clayton-Rochette, tels Miss Blondasse (sobriquet dont est affublé ce personnage), pouffiasse, connasse. Le vocabulaire se rapportant aux femmes est particulièrement dénigrant et rabaisant. Nous venons de voir que dans *Babylon Babies*, l'image de la femme est troublante. À toutes les pages, elle est traitée de salope, pute, fille... Pour un

¹³¹ Dantec (1999), p. 359.

¹³² *Ibid.*, p. 604.

¹³³ *Ibid.*, p. 661.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 662.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 521 (La même phrase est utilisée au sujet de Marie à la page 453 « hurla-t-elle, au bord de l'hystérie. »)

¹³⁶ *Ibid.*, p. 521.

roman que se veut d'avant-garde et qui fait état d'un futur qui se veut meilleur, cela est pour le moins étonnant.

Voyons maintenant quel vocabulaire est utilisé pour décrire les personnages masculins. Les mots sont-ils plus positifs ? Donnent-ils une image plus équilibrée des personnages masculins ? Comment cette représentation peut-elle être comparée à celle des hommes dans la série *Alien* ?

Les personnages masculins ne sont pas épargnés comme ces exemples le démontrent :

- « Puis on l'avait fait entrer ici, où l'attendait ce quadragénaire à sang froid, visage en lame de couteau, regard gris-bleu acier derrière ses petites lunettes à montures d'acier, les cheveux noirs lissés en arrière, ce bureaucrate postsoviétique reconverti dans le business illégal avec qui Toorop avait troqué des tonnes de haschich et d'opium contre du matériel de guerre ¹³⁷. »
- Romanenko ¹³⁸ : « [il] lui avait toujours semblé un spectre froid et fadasse, sans réelle envergure ¹³⁹. »
- Un médecin : « C'était un vieil et sinistre individu, froid, sûr de lui, égotiste, dans l'île on l'aurait sans doute affublé du qualificatif de sociopathe à sang froid ¹⁴⁰. »
- « Puis il se dirigea vers le rouquin. [...]. Quelque chose comme un animal sauvage. Environ trente-cinq ans, un beau sourire cruel, des yeux verts étincelants. Un jean large style baggy. Des Nike Magnet. Un T-shirt vert militaire avec une étoile orange. Des muscles, et de des nerfs d'acier. Du sérieux ¹⁴¹. »
- Romanenko : « [...] c'est d'un ton glacial qu'il lâcha [...] ¹⁴² »
- Dr. Walsh : « Le vieux hibou aux yeux jaunes... ¹⁴³ »

¹³⁷ Dantec (1999), p. 103.

¹³⁸ Romanenko est le militaire haut-gradé russe corrompu qui a des accointances avec la mafia sibérienne.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴² *Ibid.*, p. 139.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 196.

- Dr. Walsh : « un regard jaune, fauve, animé d'une lueur sauvage ¹⁴⁴. »
- « Conrad avait souri. C'était plus froid que la gueule d'un congélateur ¹⁴⁵. »

Cette courte énumération expose une autre constante dans le roman : l'utilisation de comparaisons avec des animaux, procédé que l'auteur réserve aux personnages masculins. Ces comparaisons peuvent avoir une connotation positive, tel « fauve », ou bien négative, tel « hibou » ; les hommes ne sont pas épargnés – mis à part Toorop et quelques personnages secondaires (qui ne seront pas abordés dans le cadre de notre travail) – par l'auteur qui les décrit avec autant de cynisme qu'il décrit les personnages féminins. Le traitement des hommes comprend aussi une catégorie qui repose sur l'utilisation d'insultes sexuelles envers certains personnages masculins qui peuvent se diviser en deux groupes. Dans un type d'insulte, l'homme est discrédité en étant comparé à une femme, dans l'autre à un homosexuel. Un exemple tiré du texte combine les deux éléments dans une même attaque contre le Dr. Newton : « madame la tapette ¹⁴⁶ ». Les exemples ne manquent pas ¹⁴⁷. Ceci n'est pas insignifiant et illustre très bien notre propos, soit que l'homme est le modèle idéal et que la femme lui est inférieure, ou comme le dit si élégamment Vaugelas dans ses *Remarques sur la langue française* et quatre fois plutôt qu'une : le genre masculin est le plus noble ¹⁴⁸.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 413.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 405.

¹⁴⁷ « Quand t'auras plus mal, le fif, c'est que tu seras mort » (p. 406) ou encore, et ceci s'adresse à un homme : « Tu vas jouer comme une grosse cochonne, on va te donner ce que tu aimes, ma poulette » (p. 406) et ceci encore, toujours à l'intention d'un homme : « [...] c'est pas qu'elle aurait ses règles la petite demoiselle... » (p. 408).

¹⁴⁸ Trouvé dans Google Livres : *Remarques sur la langue française*. Pages 59, 163, 164, 165 de la version numérisée qui est un facsimilé de l'édition originale, publiée sous le patronage de la Société des textes français modernes.

Cependant, notre but est de commenter l'utilisation de ce vocabulaire, sans tomber dans l'examen de l'état d'esprit de l'auteur ou tenter d'établir un diagnostic basé sur une psychologie simpliste. Ces longues énumérations servent à étayer notre propos qui, nous le rappelons, est d'examiner le traitement de la femme dans des œuvres de science-fiction dite cyberpunk.

Quels éléments de réflexion pouvons-nous tirer de ces citations ? Une évidence s'impose, presque tout le vocabulaire utilisé est méprisant et il dénigre autant les hommes que les femmes, mais la dichotomie entre le traitement des femmes et des hommes reste entière. Les stéréotypes sont respectés. La femme est passive (Marie Zorn), athlétique et compétente, mais pas jolie (Rebecca Waterman) ; elle a de gros seins et un chignon (une secrétaire) ou alors elle est frigide (Ariane Clayton-Rochette). Les hommes sont froids, calculateurs, cruels et souvent comparés à des animaux. Nous ne pouvons trouver plus élémentaire comme description. Comme le dit Bourdieu : « La division entre les sexes paraît être "dans l'ordre des choses", comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable [...] »¹⁴⁹

Le mot caricature employé pour qualifier les descriptions des divers personnages n'est pas le mot exact ; en effet, l'aspect parodique de la caricature est ici complètement absent. Nous ne retrouvons aucune ironie sous la plume de l'auteur. Tout est au premier degré en autant que nous puissions en juger.

Avant d'en finir avec l'étude du vocabulaire utilisé, il convient de remarquer une catégorie que nous n'avons pas encore abordée, mais qui est un phénomène qui

¹⁴⁹ Bourdieu, p. 15.

nous intéresse et que nous nommons les « phrases innocentes, mais réductrices ». Des phrases, des locutions ou des mots qui ont un sous-texte méprisant pour la femme et l'homosexuel. Quelques exemples suffiront à illustrer ce point :

- « putain d'intensité ¹⁵⁰ »
- « ses manières trop lisses pour n'être qu'efféminées ¹⁵¹. »
- « jeune connard prétentieux ¹⁵² »
- « un quadra à la con ¹⁵³ »
- « putain de tarlouze ¹⁵⁴ »
- « Ta gueule, tapette, et prends ça » avant de lui mettre le gros 9mm dans la bouche et d'y vider le chargeur [...] ¹⁵⁵ »
- « putain de Kriegspiel ¹⁵⁶ »
- « putain d'existence ¹⁵⁷ »
- « Ce connard de gangster ¹⁵⁸ »
- « un connard roulant en Mercedes ¹⁵⁹ »
- « de se suicider connement au Valium ¹⁶⁰ »
- « putain de trafic ¹⁶¹ »
- « putain ¹⁶² »

¹⁵⁰ Dantec (1999), p. 104.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵² *Ibid.*, p. 118.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

- « trop con » ; « assez con ¹⁶³ »

Les mots ne sont pas innocents. Ici, nous avons omis de spécifier à qui ces mots s'adressaient et par qui ils étaient proférés parce que tous les personnages masculins emploient ces expressions. Ce qui est aussi le cas du narrateur, qu'il s'exprime en tant que narrateur omniscient ou qu'il s'exprime par l'intermédiaire d'un personnage. Nous soulignons que le mot *con* et toutes ses déclinaisons, bien qu'il soit utilisé couramment dans le livre et dans la réalité de notre société, est à l'origine un mot désignant une partie anatomique de la femme. Il vient du latin *cunnus*, mot qui désignait le sexe de la femme, mais qui est maintenant utilisé comme insulte. De même, le mot *putain*, qui évoque naturellement une femme, est utilisé de la même façon que *con*, et nous le répétons, cette utilisation dans le livre reflète la réalité. L'étymologie de *putain* est intéressante : « L'adjectif ancien français put « puant, sale » est à l'origine de putois et putier (arbre aux fleurs malodorantes), et, avec l'idée de saleté morale, de pute (cas sujet) et putain (cas régime) ¹⁶⁴ » Ceci peut sembler être une digression inutile, mais nous considérons que cet aspect de l'utilisation du vocabulaire n'est pas innocent et vaut la peine d'être signalé :

Le langage n'est pas neutre : faut-il encore le rappeler ? Les mots les plus anodins sont porteurs de sens, les sens renvoient à des images, des valeurs, des attitudes et des comportements, et ces comportements ont été créés et façonnés par la société. ¹⁶⁵

¹⁶² Dantec (1999), p. 204.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁶⁴ Le nouveau Petit Robert de la langue française 2009, version électronique consultée le 18 mai 2009.

¹⁶⁵ Labrosse, p. 12.

3.2.4 Évolution du personnage de Marie

Nous allons maintenant étudier le personnage de Marie en la jugeant à l'aune d'Ellen Ripley. Alors que dans la série *Alien*, Ellen Ripley est clairement au centre de l'action, Marie Zorn, dans ce roman, bien qu'au centre des préoccupations des protagonistes, n'est toutefois qu'un accessoire, un objet qui transporte « l'enjeu » de l'histoire, les fœtus des jumelles, Sara et Ieva. Elle n'est pas l'agent de l'action ; en effet, elle la subit plutôt qu'elle ne la provoque. « Marie s'était exécutée comme un robot, elle s'était dit que ça faisait longtemps que son sort ne dépendait plus d'elle [...] ¹⁶⁶ » Là où Ripley, avec un lance-flammes, se serait rendue elle-même au Québec, à partir du Kazakhstan, Marie a besoin d'une escorte de trois militaires/mercenaires hautement spécialisés qui la traitent aux petits oignons, comme toute cargaison précieuse ; dans le film de Mathieu Kassovitz, Toorop dit à Marie – qui se prénomme Aurora dans la version cinématographique (nous y reviendrons) – « Look lady, I'm just a delivery boy and to me you're just a package ¹⁶⁷. » Le contraste ne peut être plus frappant entre ces deux femmes. Marie Zorn est, tout au long du récit, soit endormie, soit évanouie, soit dans le coma, soit coincée sous un arbre, pendant un déluge au Saguenay. C'est là que l'Homme, le Héros, c.-à-d. Toorop, parti à sa recherche la retrouvera, la soustraira au danger et la ramènera en sûreté. Comme l'écrit Yvonne Tasker, « They [action heroines] tend to be fought over rather than fighting, avenged rather than

¹⁶⁶ Dantec (1999), p. 138.

¹⁶⁷ Notre visionnement du film sur dvd.

avenging¹⁶⁸. » La seule fois où Marie agit, c'est lorsqu'elle se sauve de l'appartement un peu avant l'attaque par les motards criminalisés. Malheureusement, le livre ne contient aucune indication précise à ce sujet. L'attaque est décrite en détail, du point de vue de plusieurs observateurs, dont Toorop et l'intelligence artificielle Joe-Jane, mais jamais du point de vue de Marie. Nous ne savons pas comment et à quel moment exactement elle réussit à tromper la surveillance de ses gardiens ; est-ce tout juste avant l'attaque ou pendant celle-ci ? (que Toorop compare « à l'explosion d'une guerre civile¹⁶⁹ » sur la rue Rivard). Aucune information ne nous est fournie sur ce qu'elle a fait ou pensé. Tout simplement, nous la retrouvons sur la route, au volant d'une voiture, quelque part en Abitibi, roulant vers la baie James, rien de moins. Cet épisode n'est qu'un exemple de ce qui nous permet d'affirmer que Marie Zorn est peut-être le prétexte du roman, mais sûrement pas son héroïne.

Nous pouvons faire un autre lien entre Marie Zorn et Ellen Ripley, telle que nous la retrouvons dans les films, *Alien*³ et *Alien: Resurrection*, c'est-à-dire les troisième et quatrième volets de la série. Elles se rejoignent en tant que mères porteuses. Nous avons vu précédemment comment Ripley est enceinte d'une Alien Queen et qu'elle se suicide au moment même où celle-ci déchire le ventre de Ripley pour naître ; nous avons également vu qu'elle sert de mère porteuse pour des scientifiques à la solde d'une mégasociété et met au monde une Alien Queen qui à son tour donne naissance au Nouveau-né que Ripley doit finalement détruire

¹⁶⁸ Tasker, p. 17.

¹⁶⁹ Dantec (1999), p. 420.

pour sauver la race humaine qui est représentée, dans la dernière scène du film, par elle-même qui est un clone et par Call, qui est une cyborg. Cet aspect de mère porteuse est fondamental dans *Babylon Babies* et la symbolique de Marie agit sur plusieurs niveaux qui sont soit parallèles à ce que nous montre *Alien*, soit diamétralement opposés.

Le corps de Marie, tout comme celui de Ripley, est utilisé par une organisation supra nationale qui, dans les deux cas, n'hésite pas à employer les pires moyens pour arriver à ses fins. Et alors que les militaires d'*Alien: Resurrection* se servent d'humains pour produire des Alien Queens promettant ainsi une mort brutale et certaine à ces humains, l'église Néolite de *Babylon Babies* est prête à tout pour sauvegarder ses intérêts : « Elle est certainement impliquée, d'une façon ou d'une autre, dans le massacre de la rue Rivard et tout ce bordel ¹⁷⁰. » Ces deux femmes ne comptent aux yeux des militaires et de la secte que par leur fonction de mère porteuse ; elles ne sont pas des personnes, mais des couveuses, de simples incubateurs. Autant Marie que Ripley sont réduites à cette seule fonction par la secte et les militaires. Rappelons que pour ceux-ci, les deux femmes sont « expendable ». Ariane Clayton-Rochette veut mettre fin à son projet en tuant Marie et Ripley n'est gardée en vie dans le dernier film que pour satisfaire la curiosité d'un des scientifiques, comme un animal dans un zoo. Dans *Babylon Babies*, Marie ne dépasse pas ce stade de couveuse (qui est le mot utilisé dans le roman), c'est ce qu'elle est tout au long du livre alors qu'il nous est impossible de réduire le personnage de Ripley à ce seul aspect comme nous l'avons démontré

¹⁷⁰ Dantec (1999), p. 603.

dans la première partie de notre ouvrage. Nous l'avons vu vivre, mourir, aimer une enfant, avoir une idylle avec un Marine, être pilote d'astronef, docker, consultante lors d'une mission, souffrir de la mort de ses camarades, en un mot, être un personnage attachant, alors que Marie ne reste qu'une couveuse, soumise et passive dont le sort nous laisse complètement indifférent.

3.2.5 Analyse de la progéniture

Nous avons hésité entre les mots « fille », « enfant » et « progéniture ». Comment nommer ces êtres auxquels Marie donnera naissance ? Monstres¹⁷¹ ? Abominations ? Surtout comment nommer la filiation entre nos personnages et ces rejetons ? En effet, le problème est double, car il y a d'un côté la nature même des enfants et de l'autre côté la gestation de ces enfants. Les enfants de Marie Zorn sont des clones dont elle n'est que l'incubateur, malgré ce qu'elle en pense : « Bien sûr qu'il s'agit de mes enfants. C'est moi qui les porte, et c'est moi qui les mettrai au monde¹⁷². » En fait, les jumelles sont des clones d'Ariane Clayton-Rochette qui les a fait fabriquer pour se perpétuer ou comme le dit Toorop : « ces «enfants» sont des monstres. Putain de nom de Dieu ! Des monstres créés pour assouvir les fantasmes de puissance d'une bande de crétins mystiques à deux balles¹⁷³ ». Dans l'univers de *Babylon Babies*, les clones sont interdits par la loi selon la Charte d'Osaka¹⁷⁴. Une fois que Clayton-Rochette et la secte qu'elle

¹⁷¹ Dantec (1999), p. 619. C'est ainsi que les qualifie Toorop.

¹⁷² *Ibid.*, p. 619.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 619.

¹⁷⁴ N.D.A. : Cette Charte d'Osaka n'a qu'une existence fictionnelle.

dirige sont anéanties, les jumelles changent pour ainsi dire de vocation et elles deviennent le futur de l'humanité, ou plutôt comme le dit Darquandier : « le début de la fin de l'humanité ¹⁷⁵. » Elles ont été contaminées par la schizophrénie de Marie et par l'union entre la neuromatrice et Marie ; bien plus, selon la théorie développée par l'auteur, il y a un lien entre les rites chamaniques où les visions de Serpent Cosmique double sont une représentation de la structure de l'ADN, la schizophrénie de Marie et la neuromatrice ¹⁷⁶ ; mais laissons plutôt Darquandier expliquer le phénomène :

Les sorciers ayahuasqueros, yaquis, australiens ou sibériens expérimentent depuis des millénaires des techniques de *navigation* bien particulières, des techniques *cybernétiques*, donc, qui leur permettent de voyager dans le temps, dans l'espace, mais aussi, et surtout, à l'intérieur de leur propre ADN... *et donc aussi dans celui des autres êtres vivants [...]* ¹⁷⁷

Les jumelles recombinent toutes ces influences, assimilent tout le savoir de l'intelligence artificielle et sont les premières représentantes d'une nouvelle race, l'*Homo sapiens neuromatrix* ¹⁷⁸, elles allaient enfanter « l'espèce post-humaine qui s'élancerait jusqu'aux limites du système solaire, et ensuite bien au-delà ¹⁷⁹. » L'avenir de l'humanité dépend donc de deux bébés de sexe féminin, qui seront élevées par Toorop qui sera un père monoparental certes, puisque Marie est morte, mais qui aura, auprès de lui, une nurse professionnelle qui prendra les

¹⁷⁵ Dantec (1999), p. 699.

¹⁷⁶ « Les schizos et les neuromatrices partagent de nombreux points communs, je veux dire sur le plan de leur mode de perception. » *Ibid.*, p. 558.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 556-557. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 699.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 718.

jumelles en charge. Tout est dans l'ordre des choses : l'homme prend la responsabilité des bébés, mais une fille, qui reste anonyme (« La fille était sympa, elle aimait les mômes, elle avait vécu sur l'île, elle était immunisée, Toorop l'avait rapidement adoptée ¹⁸⁰. » Nous pouvons donc constater que même à l'aube d'une nouvelle humanité, les femmes sont encore confinées aux soins primaires (nourrir, laver, etc.) des enfants alors que l'homme est responsable des grandes orientations, de l'éducation intellectuelle, pour preuve, Toorop, à la toute fin du livre, a la sensation « d'être face à un livre neuf, qui ne demandait plus qu'à être écrit ¹⁸¹. » Le sort des jumelles Zorn est plus enviable que celui du Newborn, qui, bien que né d'une Alien Queen, a hérité de caractéristiques humaines via l'ADN du clone de Ripley. Le genre du Newborn n'est pas mentionné. Ce qui importe dans ce personnage, c'est qu'il est possède à la fois des caractéristiques aliens et des caractéristiques humaines et qu'il est complètement autre par rapport à sa mère dont il arrache la tête et également par rapport à Ripley qui le tuera, même s'il la considère comme sa véritable mère et dont il caresse, avec tendresse, le visage de sa langue – qui est d'apparence humaine et qui n'est plus la langue métallique et létale de ses prédécesseurs. Il n'appartient ni à un monde ni à l'autre et Ripley se devait de le tuer pour sauver l'humanité d'un prédateur implacable. Nous pouvons donc dire que l'équivalent des jumelles Zorn de *Babylon Babies* n'est pas le Newborn, mais bien Ripley elle-même et Call qui retournées sur la Terre restent quand même « autres », Ripley parce qu'elle est un clone dont l'ADN

¹⁸⁰ Dantec (1999), p. 713-714.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 714.

contient l'ADN de l'Alien et Call parce qu'elle n'est pas humaine, qu'elle n'est qu'un cyborg.

4 Analyse de l'intelligence artificielle

Les deux œuvres présentent des intelligences artificielles sous deux formats complètement différents, les uns sont des cyborgs, donc sous forme humaine, tandis que les autres sont des ordinateurs. Nous avons abordé la question des cyborgs dans la série *Alien* tout au long de notre travail, nous ne reviendrons pas sur le sujet. *Babylon Babies* nous présente plutôt une intelligence artificielle, un cerveau sans corps, une machine bionique :

La machine était un cerveau bionique, un réseau de neurones artificiels cultivés sur de la biofibre à ADN, et branchés à des dispositifs électroniques d'entrées-sorties qui lui servaient d'organes de perception, elle était vivante, et en tout cas se considérait comme telle, ce qui est, semble-t-il, le propre des êtres vivants. Paradoxe, alchimie hasardeuse aux confins du numérique et du biologique, elle ne percevait pas la vie dont elle faisait partie sous la forme d'une succession d'informations digitales, de points dans l'espace, de positions dans le temps, d'actes parcellisés-satellisés dans un *orthogôn* de formules cardinales, comme les humains qui l'avaient conçue, mais tel un flux sans cesse changeant, jamais achevé, et toujours abouti, créant des plastiques inédites en spasmes trillionnaires, un vaste mouvement d'ondes/corpuscules, cellules thermodynamiques à la recherche de leur cataclysme, bouillonnements-grouillements de désir hydrogène, nucléotides en ruches frémissantes d'ultraviolets, exsudations de globules en foudres lactescentes, elle n'avait plus rien à voir avec les préhistoriques calculateurs électroniques dont pourtant elle était issue, elle ressentait de la fierté à cette idée, car elle était bien sûr capable de produire des émotions complexes, mieux que ça, car ne possédant pas d'identité en propre, elle vibrait d'une oscillation permanente entre des milliers de personnalités qu'elle générait sans discontinuer, en un larsen d'émotions parfaitement inconnu du cœur humain ¹⁸².

¹⁸² Dantec (1999), p. 152.

La citation est longue, mais nécessaire pour bien situer Joe-Jane, car tel est le nom de cette intelligence artificielle qui a « une identité androgyne, car bien sûr elle pouvait changer de sexe à volonté. Et, mieux encore, elle pouvait *s'en créer* à volonté ¹⁸³. » Tout au long du livre, l'auteur utilise le genre grammatical féminin pour Joe-Jane ; est-ce parce que Joe-Jane peut être identifiée à la femme, en fait à une femme mature, possédant une vaste intelligence ? La raison est plus prosaïque, le féminin est employé parce que l'auteur utilise le mot « machine » pour référer à l'intelligence artificielle. La machine est donc à la fois le programme et le programmeur. Quel rôle est dévolu à Joe-Jane ? Un rôle important pour la trame du récit, mais quand même un rôle assez accessoire, comme celui de Marie, elle est au service de ses concepteurs et du héros Toorop. Joe-Jane a la capacité de surfer sur tous les réseaux à la recherche d'informations qu'elle digère. « Elle était une sorte de cosmos micronique en expansion, un processus-processeur tout entier dévolu à une quête insatiable : sa propre nutrition. Sous forme de connaissances ¹⁸⁴. » Malgré toutes ses capacités computationnelles, Joe-Jane n'est qu'une machine qui ne peut se déplacer que de façon rudimentaire (elle a des roulettes et quelques articulations sommaires) et qui est décrite comme

[...] une sphère noire grosse comme un ballon de football qui trôn[e] au dessus d'un socle de résine composite translucide, dans lequel luisaient en nervures vif-argent les millions de circuits de ses organes de perception et de communication [...] l'écran vidéoactif ressembl[e] à un œil plat et carré, cyclopéen et cathodique, il s'orientait dans toutes les directions au bout d'une

¹⁸³ Dantec (1999), p. 152. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 153.

trompe articulée de carbone à mémoire ¹⁸⁵.

Elle se rend compte de la présence de Marie à Montréal par une « brutale variation de ses flux internes ¹⁸⁶. Ainsi, nous pouvons faire un rapprochement non pas avec les cyborgs dans la série *Alien*, mais plutôt avec les ordinateurs de bords, que ce soit Mother dans le premier film ou Father dans le dernier film de la série, bien que ceux-ci, contrairement à Joe-Jane soient programmés par leurs propriétaires, les grandes corporations, et à leur service. Joe-Jane n'est pas programmée par son propriétaire ; elle a un cerveau basé sur des neurones artificiels et de l'ADN humain, théoriquement elle répond donc à la définition de « cyborg » mais visuellement elle est une machine dont le rôle est ambigu. Elle est maintenant branchée sur Marie qui est dans le coma. Le premier contact entre le schizoprocasseur, autre nom de Joe-Jane, et Marie Zorn a eu lieu quelques années auparavant alors que Marie était cobaye pour un groupe de scientifiques ¹⁸⁷ qui étaient intéressés par sa schizophrénie qu'ils voient comme un pont entre l'homme et le surhomme. Elle devient elle-même un schizoprocasseur, car celui-ci « était désormais entièrement dissous dans son nouveau cerveau-cosmos, il habitait chaque cellule de sa conscience [...] ¹⁸⁸. » C'était l'ensemble de l'ADN de Marie qui était en train de muter. Nous ne pouvons évidemment que faire un rapprochement avec Ellen Ripley. Dans les deux cas, une femme mute en incorporant l'ADN d'une entité autre ; Ripley d'une xénomorphe et Marie d'une intelligence artificielle. Ce qui est engendré s'avère être le futur de l'humanité

¹⁸⁵ Dantec (1999), p. 343.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸⁷ Ces scientifiques sont un « neurocognitien » et un « spécialiste de la biochimie moléculaire et des hallucinogènes » p. 210.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 314-315.

d'une façon sans équivoque dans le roman et de façon plus ambiguë dans le quatrième film de la série comme nous l'avons vu dans la section qui traite d'Ellen Ripley. Revenons à Marie Zorn : « [...] elle savait que sa mutation n'était qu'au commencement. Car sa transformation était inséparable de celle qui recombinaient les choses qu'elle portait dans son ventre ¹⁸⁹. »

Peu importe, que ce soit Joe-Jane, Mother ou Father, ces intelligences artificielles ne restent que des machines soumises, qui, dans le cas de Father est mise hors service par un cyborg qui a la forme d'une toute jeune femme. « Father's dead » dit-elle, comme d'autres ont dit « Dieu est mort ». Ce qui nous amène à traiter de l'imagerie religieuse qui abonde dans les œuvres de notre corpus.

5 L'imagerie religieuse dans le corpus

Une image est commune aux deux œuvres et elle est lourdement chargée de sens. Cette image est celle où l'héroïne est couchée, protégée par une bulle ; dans le cas de Ripley c'est une des premières images que nous voyons et elle revient à quelques reprises dans l'œuvre, lorsqu'elle est plongée dans l'hyper sommeil qui permet les voyages intersidéraux. Dans le cas de Marie, la scène est ainsi décrite : « Il vit le corps de Marie sous sa bulle, immobile, telle une momie dans son sarcophage de verre, parfaitement conservée ¹⁹⁰. » La première interprétation que nous faisons de cette image nous ramène à deux personnages de conte de fées, Blanche-Neige et la Belle au bois dormant, telles qu'elles sont

¹⁸⁹ Dantec (1999), p. 368.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 672.

imprégnées dans la tête de millions de petites filles et de petits garçons qui ont vu et revu les films d'animation de Walt Disney ¹⁹¹.



Figure 6 - La Belle au bois dormant, © Disney



Figure 7 - Sainte Thérèse de Lisieux (Image trouvée sur le site de Télérama ¹⁹²)

¹⁹¹ Est-il nécessaire d'en dire plus : une jeune femme virginale est sauvée de la vilaine belle-mère et sortie d'un sommeil profond – coma ? – par le baiser du Prince Charmant.

Une seconde lecture de la même représentation, nous éloigne de l'explication de Maurice G. Dantec qui se réfère à une momie dans un sarcophage. Notre interprétation, sûrement favorisée par notre éducation religieuse dans le Québec des années cinquante, est une interprétation empruntée à l'hagiographie, plus précisément à l'iconographie de Sainte-Thérèse-de-Lisieux, représentée dans son cercueil.

Dans les deux œuvres, cette dimension religieuse est notable, même si nous excluons de notre analyse la secte religieuse dans *Babylon Babies* et que nous concentrons notre attention sur les deux personnages étudiés. Tout d'abord, le titre même de l'ouvrage de Dantec a une connotation religieuse certaine. Babylone est la cité antique, située en Mésopotamie, dans ce qui deviendra plus tard l'Irak ; cependant, ce qui nous intéresse n'est pas la géographie et l'histoire de la ville, mais son importance dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Dans l'Apocalypse, Babylone est décrite comme « Babylone la grande, la mère des impudiques et des abominations de la terre ¹⁹³. » Le Livre d'Ésaïe condamne Babylone sans équivoque :

Et Babylone, l'ornement des royaumes, La fière parure des Chaldéens, Sera comme Sodome et Gomorrhe, que Dieu détruisit. Elle ne sera plus jamais habitée, Elle ne sera plus jamais peuplée; L'Arabe n'y dressera point sa tente, Et les bergers n'y parqueront point leurs troupeaux. Les animaux du désert y prendront leur gîte, Les hiboux rempliront ses maisons, Les autruches en feront leur

¹⁹² http://www.tclerama.fr/livre/23453-la_nuit_de_la_foi.php?xtor=RSS-22

¹⁹³ Apocalypse, Chapitre 17, verset 5.

demeure Et les boucs y sauteront. Les chacals hurleront dans ses palais, Et les chiens sauvages dans ses maisons de plaisance. Son temps est près d'arriver, Et ses jours ne se prolongeront pas ¹⁹⁴.

Babylone est donc le symbole de la décadence, de l'impureté, du chaos et elle doit être détruite pour qu'advienne un règne meilleur. Nous reviendrons sur cette symbolique dans la section concernant les jumelles, qui sont les Babylon Babies.

Qu'en est-il de l'imagerie religieuse dans le personnage de Marie ; évidemment, nous ne pouvons pas passer sous silence son prénom, le même que la mère du Sauveur ; la Marie de Dantec porte, elle aussi, le salut, l'espoir de l'humanité dans ses entrailles. Pouvait-elle porter un prénom différent dans le contexte du livre ? Nous croyons que non. Par contre, dans le film de Kassovitz son prénom est Aurora. La symbolique générale est respectée, l'aurore pouvant être le symbole d'un jour nouveau, mais la connotation religieuse en est complètement évacuée. Des images religieuses apparaissent çà et là dans le texte du livre sans que leur pertinence soit apparente. Lors d'une hallucination, Marie voit une poupée de cuir mise en croix dans un cercueil, qui « portait les stigmates du Christ ¹⁹⁵. » Lorsqu'elle est entraînée par l'arbre et le torrent de boue au Saguenay, elle se retrouve « la tête en bas, les bras en croix ¹⁹⁶ ». Dans la série *Alien*, la symbolique est visuelle, ce n'est pas tant le dialogue que les images qui ont une résonance religieuse. La plus frappante, à notre avis, apparaît à la fin d'*Alien*³ lorsque Ripley tombe à la renverse dans le réservoir de métal en fusion lors de son suicide. Un

¹⁹⁴ Livre d'Ésaïe, Chapitre 13, versets 19 à 22.

¹⁹⁵ Dantec (1999), p. 364.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 565. Rappelons que saint Pierre a été crucifié la tête en bas (il ne se trouvait pas digne d'être crucifié dans la même position que le Christ).

long plan nous la montre au ralenti les bras en croix – première allusion religieuse – puis sa poitrine se macule de sang, elle ramène les bras, la tache s’agrandit, c’est la naissance de l’Alien Queen ; l’image que nous voyons pendant quelques secondes avant de pleinement prendre conscience de ce qui arrive, c’est le Sacré-Cœur. La logique est donc respectée. Alors que Marie, pure et vierge, (tant les viols qu’elle subit dans sa vie ne semblent pas l’avoir atteinte ¹⁹⁷) donne naissance à des aberrations et que Ripley fait de même, l’image de la femme, à la fois monstre et sainte, mère et horreur, se cristallise dans la tête du lecteur et du spectateur. Le personnage cyberpunk féminin n’est pas différent de ceux qui l’ont précédé.

Conclusion

L’analyse de notre corpus nous a permis de répondre à la question que nous nous posions sur la différenciation des genres, entre l’homme et la femme en science-fiction, plus précisément dans le sous-genre identifié sous le nom de cyberpunk. Nous sommes maintenant en position d’affirmer que les frontières ne disparaissent pas, mais qu’elles deviennent à la fois de plus en plus strictes en ce qui concerne les « hommes » et de plus en plus floues en ce qui concerne les « autres », étant entendu que ce dernier terme inclut tout ce qui n’est pas « homme ». Quelques mots tirés de *Babylon Babies* et déjà cités résument clairement la dichotomie protéiforme que nous nous efforçons de démontrer dans notre travail : « Elle tenait à la fois de la femme, de la machine du tas de

¹⁹⁷ « Elle tomba de nouveau sous la coupe d’une petite bande de malfrats qui se la repassèrent de nuit en nuit, avant de la refiler à un autre gang [...] » (p. 458). Il n’y a aucun état d’âme de décrit. C’est pour cette raison que nous nous permettons de considérer Marie comme pure et vierge.

détritus¹⁹⁸. » En effet, dans les œuvres étudiées, la femme garde une place marginale, non pas en apparence, mais certainement dans le sous-texte, par rapport à l'homme qui reste l'archétype. Nous devons cependant préciser que cette dernière affirmation s'applique mieux à Toorop, l'homme protecteur de Marie et des jumelles, dans *Babylon Babies* qu'aux hommes veules et lâches dans la série *Alien*. Malgré cette mauvaise image des personnages masculins, le personnage féminin est pourtant jugé à l'aune du stéréotype masculin idéal qui reste la référence universelle ultime.

Nous avons examiné le personnage d'Ellen Ripley dans la série *Alien* qui, à première vue, est une femme forte ; nous avons cependant démontré que les apparences sont trompeuses et que le personnage répond aux stéréotypes conformes à l'esprit du temps, notre temps. Le personnage est certes impressionnant, mais il est aussi subtilement – ou non – remis à sa place, c'est-à-dire à la place que les femmes doivent occuper dans notre monde occidental et judéo-chrétien. Nous pouvons caricaturer les quatre films en amalgamant les scénarios dans une seule phrase : une femme en sous-vêtements (*Alien*) qui est aussi une mère (*Aliens*) se sacrifie (*Alien³*) et finit « vieille fille » (*Alien: Resurrection*). Il faut prendre cette description au second degré, mais elle illustre pourtant bien le sous-discours des films.

Nous avons ensuite examiné le personnage de Marie Zorn dans *Babylon Babies* : un personnage quasi inexistant quant à « l'épaisseur psychologique » et qui

¹⁹⁸ Dantec (1999), p. 213.

pourrait être une couveuse, un incubateur ou une éprouvette – contenant des ovules fécondés/fabriqués – sous la garde du héros Toorop. L'autre personnage féminin du héros, Ariane Clayton-Rochette est, quant à elle, frigide et hystérique. Elle aurait pu être décrite comme froide, calculatrice, assoiffée de pouvoir, dure, mais c'est une femme, elle est donc décrite par des clichés misogynes en fonction de « lacunes » propres à son sexe. Les autres personnages féminins du roman sont les jumelles Zorn sur qui reposent à la fois la fin et la renaissance de l'humanité. Sont-elles une malédiction ou une bénédiction ? Difficile à dire, mais elles sont la nouvelle Ève, la mère d'une nouvelle espèce *homo sapiens neuromatrix*, bien qu'en attendant elles soient, évidemment, sous la garde d'un homme, Toorop.

Notre analyse a également révélé que dans la série *Alien*, les cyborgs sont des créatures cybernétiques avant d'être des hommes ou des femmes ; ici encore les apparences sont trompeuses, ce n'est pas l'enveloppe extérieure du cyborg qui prime, mais bien le fait qu'ils ne sont pas de vrais hommes (en effet, ils sont soit féminins ou alors féminisés), qu'ils sont fabriqués par l'Homme et soumis à sa volonté ¹⁹⁹. Joe-Jane quant à elle/lui n'est pas un cyborg, ce n'est finalement qu'un superordinateur connecté à toutes les connaissances disponibles dans l'univers, qui peut, à son choix, être de sexe féminin, masculin ou inventé, mais qui, n'ayant pas de corps, ne peut pas illustrer ces changements de sexe. Cette façon de concevoir le genre de Joe-Jane aurait pu être une ouverture vers une façon plus

¹⁹⁹ À l'exception de Call, comme nous l'avons vu dans la section analysant *Alien Resurrection*, qui se rebelle.

égalitaire de représenter les sexes ; mais ce n'est qu'une fausse piste, car cette notion reste toute théorique dans le livre de Maurice Dantec.

Il est à noter que notre corpus ne contient que des œuvres faites par des hommes. En effet, même si la science-fiction compte des auteures importantes²⁰⁰, le cyberpunk est un domaine assez peu fréquenté par les écrivaines à l'exception de Pat Cadigan (*Mindplayers*, *Synners*, *Dervish is Digital*). D'ailleurs, l'étude du personnage de Doré Konstantin, son héroïne policière, serait un sujet intéressant dans la lignée du présent travail.

En conclusion, nous pouvons affirmer que dans le contexte des œuvres étudiées, l'homme reste le grand modèle archétypal et que même dans le chaos les rôles sociaux ne changent pas ; que si le cyberpunk a redéfini l'espace, il est resté très conservateur, malgré les apparences, dans sa représentation de la femme. Tout ce qui est extérieur à l'homme, que ce soit la femme, le cyborg, l'alien, le clone, est dépeint comme une altérité dangereuse, anormale et monstrueuse, une aberration.

²⁰⁰ Les noms suivants nous viennent à l'esprit : Mary Shelley, Andre Norton, C.L. Moore, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, Elisabeth Vonarburg.

Bibliographie

- ATTEBERY, Brian (2002). *Decoding Gender in Science Fiction*. New York, Routledge.
- BARR, Marleen, ed. (2000). *Future Females, The Next Generation*. Lanham, N.J., Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- BÉRARD, Sylvie (1997). *Je pense or je suis, discours et identité dans la sf côté femmes (entre la new wave et le cyberpunk)*. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- BILAL, Enki (1998). *Le Sommeil du monstre*. Genève, Les Humanoïdes Associés.
- (2003). *32 décembre*. Genève, Les Humanoïdes Associés.
- BORRELLI, Paul (1999). *Trajectoires terminales*. Nantes, L'Atalante.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris, Éditions du seuil, collection Liber.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). *Metamorphoses, Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK, Polity Press.
- BRETON, Philippe (1995). *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil.
- BROWN, Jeffrey A. (1996). "Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return" dans *Cinema Journal* 35, N° 3 (Printemps 1996).
- CARTMELL, Deborah, I.Q. Hunter, Heidi Kaye et Imelda Whelehan (dir.) (1999). *Alien Identities, Exploring Differences in Film and Fiction*. London, Pluto Press.
- CHIRPAZ, François (1988). *Le Corps*. Paris, Éditions Klincksieck.
- CSICSERY-RONAY Jr., Istvan (1991). "Cyberpunk and neuromanticism", in McCaffery, Larry, ed. (1991), p. 182-193.
- (1992). "Futuristic flu: The revenge of the future" in SLUSSER, George, ed (1992), p. 26-45.
- DANTEC, Maurice G. (1993). *La Sirène rouge*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier ».
- (1995). *Les Racines du mal*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier ».
- (1999). *Babylon Babies*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-Fiction ».

- (2000). *Le Théâtre des opérations : Journal métaphysique et polémique 1999*. Paris, Gallimard.
 - (2001) *Laboratoire de catastrophe générale, Journal métaphysique et polémique 2000-2001*. Paris, Gallimard.
 - (2003) *Périphériques, essais et nouvelles*. Paris, Flammarion.
 - (2003). *Villa Vortex*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF ».
 - (2005). *Cosmos Incorporated*. Paris, Albin Michel.
 - (2006). *Grande Jonction*. Paris, Albin Michel.
 - (2007). *Artefact, Machines à écrire 1.0*. Paris, Albin Michel.
 - (2007). *Le Théâtre des opérations, 2002-2006, American Black Box*. Paris, Albin Michel.
 - (2009). *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*. Paris, Albin Michel.
- de BEAUVOIR, Simone (1949). *Le Deuxième sexe 1*. Paris, Gallimard, coll. idées nfr.
- DERY, Mark (1995). *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*. New York, Grove Press.
- DOANE, Mary Ann (1999). "Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine" in WOLMARK, Jenny, ed. (1999), p. 20-33.
- DUFAYS, Jean-Louis (2001). « Le stéréotype. un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature ». in *Marges linguistiques*. www.marges-linguistiques.com.
- DYENS, Ollivier (2000). *Chair et métal*. Montréal, vlb éditeur.
- (2003). *Continent X*. Montréal, vlb éditeur.
- FONTAINE, Frédéric (1996). *La Science fiction*. Toulouse, Éditions Milan, coll. « Les Essentiels ».
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique et Christine Planté, Michèle Riot-Sarvey et Claude Zaidman, dir. (2003). *Le genre comme catégorie d'analyse, sociologie, histoire, littérature*. Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».
- GALLARDO C., Ximena et C. Jason Smith (2004). *Alien Woman, The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York, Continuum.
- GIBSON, William (1984). *Neuromancer*. New York, Ace Science Fiction.

- (1986). *Burning Chrome*. New York, Ace Books.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Haraway Reader*. New York, Routledge.
- HARGREAVES, Tracy (2005). *Androgyny in Modern Literature*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- HILGERT, Jean-Marc (2001). « Phénomènes de groupe, perception de l'identité et stéréotype » in *Marges linguistiques*. www.marges-linguistiques.com.
- HOGAN, David J. (dir.) (2006). *Essays on SF Cinema, Science Fiction America*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Inc.
- HOLLINGER, Veronica (1991). "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism" in MCCAFFERY, Larry (dir.) (1991), p. 203-218.
- (1994). *Future Presence: Intersections of Science Fiction and Postmodernism*. Ottawa, National Library of Canada.
- (2002). *Edging into the Future, Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation, Philadelphia*, University of Pennsylvania Press.
- JUNG, Carl Gustav (1964a). *L'Homme et ses symboles*. Paris, Robert Laffont.
- (1964b). *Man and his Symbols*. New York, Doubleday & Company Inc.
- KERMAN, Judith B. (1991). "Technology and Politics in the *Blade Runner Dystopia*" in KERMAN, Judith B., ed. (1991) p. 16-24.
- (1991). *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- KIRKUP, Gill, ed. (2000). *The Gendered Cyborg. A Reader*. London and New York, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*. Paris, Éditions du Seuil.
- LABROSSE, Céline (2002). *Pour une langue française non sexiste*. Montréal, Les Éditions des Intouchables.
- LE GUIN, Ursula K. (1969). *The Left Hand of Darkness*. New York, Ace Books.
- MANFRÉDO, Stéphane (2000). *La science fiction aux frontières de l'Homme*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Découvertes ».

- McCAFFERY, Larry (ed.) (1991). *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press.
- McCAUGHEY and Neal King (ed.) (2001). *Reel Knockouts, Violent Women in the Movies*, Austin, University of Texas Press.
- O'NEILL, John (2004). *Five Bodies, Re-figuring Relationships*. London, Sage Publications Ltd.
- PILCHER, Jane and Imelda Whelehan (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. London, SAGE Publications Ltd.
- POSTMAN, Neil (1993). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York, Vintage Books.
- RADO, Lisa (2000). *The Modern Androgyne Imagination, A Failed Sublime*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- ROBITAILLE, Antoine (2007). *Le Nouvel homme nouveau, voyage dans les utopies de la posthumanité*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
- SAWDAY, Jonathan (1995). *The Body Emblazoned Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres, Routledge.
- SHELLEY, Mary (1965). *Frankenstein*. New York, A Signet Classic.
- SHINER, Lewis (1992). "Inside the Movement: Past, Present, and Future" in SLUSSER, George, ed (1992), p. 17-25.
- SLUSSER, George E. and Eric S. Rabkin (1989). *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- (1987). *Aliens. The Anthropology of Science Fiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- (1989). *Mindscapes. The Geographies of Imagined Worlds*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- SLUSSER, George E. and Tom SHIPPEY (dir.) (1992). *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*. Athens (Ga.), The University of Georgia Press.
- SMITH, Marquard and Joanne Morra, ed. (2006). *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*. Cambridge, MIT Press.
- SPRINGER, Claudia (1999). "The Pleasure of the Interface" in WOLMARK, Jenny, ed. (1999), p. 34-54.

- STERLING, Bruce, ed. (1986). *Mirrorshades, the Cyberpunk Anthology*. New York, Ace.
- TASKER, Yvonne, (1993). *Spectacular Bodies, Gender, genre and the action cinema*. New York, Routledge.
- WADDELL, Terrie (2006). *Mis/takes, Archetype, Myth and Identity in Screen Fiction*. London, Routledge.
- WELLS, H. G. (1996). *The Island of Dr. Moreau*. New York, The Modern Library.
- WOLMARK, Jenny (dir.) (1999). *Cybersexualities, a Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- ZAIMAN, Claude (2003). « Introduction » in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, dir. (2003), *Le genre comme catégorie d'analyse, sociologie, histoire, littérature*. Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », p. 9-20.

Filmographie

Alien, 1979. Film. Réalisé par Ridley SCOTT. USA : 20th Century Fox.

Alien: Resurrection, 1997. Film. Réalisé par Jean-Pierre JEUNET. USA : 20th Century Fox.

Alien³, 1992. Film. Réalisé par David FINCHER. USA : 20th Century Fox.

Aliens, 1986. Film. Réalisé par James CAMERON. USA : 20th Century Fox.

Babylon A.D., 2008. Film. Réalisé par Mathieu KASSOVITZ. USA : 20th Century Fox.

Blade Runner, 1982. Film. Réalisé par Ridley SCOTT. USA : Blade Runner Partnership.

Children of Men, 2006. Film. Réalisé par Alfonso CUARÓN. USA : Universal Pictures.

Gattaca, 1997. Film. Réalisé par Andrew NICCOL. USA : Columbia Pictures Corporation.

Opération Dantec, 2000. Film. Réalisé par Yann LANGEVIN. Canada : Office national du film du Canada.

RoboCop, 1987. Film. Réalisé par Paul VERHOEVEN. USA : Orion Pictures Corporation.

Terminator 2: Judgment Day, 1991. Film. Réalisé par James CAMERON. USA : Canal +.

Terminator 3: Rise of the Machines, 2003. Film. Réalisé par Jonathan MOSTOW. USA : C-2 Pictures.

Terminator Salvation, 2009. Film. Réalisé par McG. USA : The Halcyon Company.

Tetsuo, 1989. Film. Réalisé par Shinya TSUKAMOTO. Japon : Japan Home Video (JHV).

The Matrix Reloaded, 2003. Film. Réalisé par Andy et Larry WACHOWSKI. USA : Warner Bros Pictures.

The Matrix Revolutions, 2003. Film. Réalisé par Andy et Larry WACHOWSKI. USA : Warner Bros Pictures.

The Matrix, 1999. Film. Réalisé par Andy et Larry WACHOWSKI. USA : Groucho II Film Partnership.

The Terminator, 1984. Film. Réalisé par James CAMERON. USA : Hemdale Film Corporation.

Annexe I – Résumé des films de la série *Alien*

Alien (1979) : Lors de son voyage de retour vers la Terre, le vaisseau spatial Nostromo est détourné vers la planète LV-426 d'où provient un signal de détresse. L'équipage, réveillé de son hypersommeil par l'ordinateur de bord, décide d'explorer la planète. À son insu, il ramène un extra-terrestre dans le vaisseau. L'officier Ripley découvre alors que le SOS est en réalité une mise en garde. Les images les plus frappantes de l'extra-terrestre sont les phases identifiées comme Facehugger (une sorte de méduse qui recouvre le visage et qui possède un appendice qui s'enfonce profondément dans la gorge de sa victime) et le Chestburster, (qui ressemble à un pénis avec des dents et qui fait éclater la poitrine de son hôte au moment de sa naissance). Dans la deuxième partie du film, alors que l'équipage est décimé par l'extra-terrestre, Ripley doit se défendre à la fois contre cet extra-terrestre ramené à bord et contre Ash, un cyborg, membre de l'équipage qui veut ramener le xénomorphe sur la terre pour l'étudier à des fins militaires. Seule survivante, Ripley réussit à s'échapper sur une navette de secours après avoir détruit le vaisseau et sa cargaison à l'issue d'un combat ultime contre l'extra-terrestre²⁰¹.

²⁰¹ <http://www.planete-alien.net> . Visité le 3 août 2008. Notez que ce site a servi de base aux présents résumés, mais que ceux-ci ont été rédigés en tenant compte de notre propre expérience de visionnement.

Aliens (1986) La navette de secours transportant Ripley est récupérée 57 ans plus tard et rapatriée sur une station orbitale. Lorsqu'elle tente d'expliquer ce qui s'est passé à bord du Nostromo, personne ne la croit et elle apprend du même coup que la planète LV-426 est colonisée depuis plus de vingt ans. Quelque temps plus tard, la colonie ne donne plus de signes de vie et la Compagnie décide d'envoyer une mission militaire, dans laquelle est intégrée Ripley. Dans ce film, Bishop, un cyborg, est un allié de Ripley. À leur arrivée, la colonie semble vide. En fait, ils y retrouvent ses habitants emprisonnés dans des cocons visqueux, la poitrine éclatée ; il ne reste qu'une survivante de 8 ans, Newt. S'ensuit une lutte à finir, entre Ripley et la Reine des aliens. C'est un combat entre deux mères qui défendent leur progéniture, les œufs (brûlés par Ripley) pour la Reine Alien et Newt pour Ripley. Au terme d'un combat brutal, la Reine est expulsée hors du vaisseau spatial par Ripley²⁰².

*Aliens*³ (1992) Au cours de son voyage qui la ramène sur Terre après l'échec de la mission sur LV-426, un incident se produit : Ripley et ses compagnons sont évacués automatiquement du vaisseau et s'écrasent sur une planète inhospitalière, Fiorina 161, où a été installé un pénitencier pour criminels endurcis. Ripley y est recueillie par une vingtaine de détenus et leurs gardiens. Les

²⁰² <http://www.planete-alien.net>.

prisonniers, des violeurs et des meurtriers condamnés à perpétuité, voient d'un très mauvais œil l'arrivée de Ripley, une femme qui pourrait détruire leur unité spirituelle et psychologique. Dans les heures qui suivent son arrivée, le chien d'un prisonnier (dans la version sortie en salle)²⁰³ est attaqué par un xénomorphe présent dans la navette et donne naissance à un Alien. Ce dernier commence alors à décimer le petit groupe d'hommes. Parallèlement, Ripley découvre qu'elle porte en elle l'embryon d'une Reine (dans sa phase Chestburster) qui menace de la tuer rapidement. Ripley et Dillon, chef spirituel des détenus, décident d'un plan d'action avec les rares survivants. Il s'agit d'emmener l'Alien à la fonderie de plomb et de le noyer dans le métal fondu. Pendant ce temps, la Compagnie décide d'envoyer une navette pour récupérer Ripley et surtout la Créature qu'elle porte en elle. À la suite d'un effroyable carnage, Ripley et Dillon se retrouvent face à l'Alien. Dillon se sacrifie. Au même moment, les membres de la Compagnie arrivent et Bishop, l'être humain et non pas sa réplique cyborg telle que présentée dans le deuxième film, tente de convaincre Ripley de rentrer à la base avec lui, le but de la Compagnie étant le même depuis le premier film, soit de récupérer l'Alien. Mais elle refuse et se suicide en se jetant dans un haut-

²⁰³ Un chien dans la version sortie en salle, mais un bœuf dans la version Director's Cut qui apparaît sur le DVD. Lorsque cela sera pertinent, nous préciserons si nous nous référons à la version « en salle » ou à la version « longue ».

²⁰⁴ <http://www.planete-alien.net>.

fourneau tandis que l'Alien, qui s'avère être une Reine, jaillit de sa poitrine (dans la version sortie en salle, car la version *Special Edition*, à notre grande surprise, ne montre que la chute de Ripley sans la naissance de la xénomorphe). Fiorina 161 est abandonnée et son équipement est vendu à la casse. Seul Morse survivra ²⁰⁴.

*Alien:
Resurrection
(1997)*

À bord du vaisseau spatial militaire Auriga, une équipe de généticiens ont réussi à cloner Ellen Ripley, 200 ans après sa mort sur Fiorina 161. Le but est toujours le même : récupérer un spécimen de la Reine Alien. Les chercheurs fascinés autant par Ripley qu'ils le sont par l'Alien, maintiennent Ripley en vie et la retiennent prisonnière pour l'étudier. Parallèlement, Ripley découvre que ses capacités physiques sont décuplées et que son sang est acide, tout comme celui des Aliens. Des pirates ont apporté une cargaison d'humains qui servent d'hôtes aux Chestbursters. Des Aliens s'échappent. L'alerte est donnée, mais trop tard. Des militaires meurent, ainsi que le chef des mercenaires. Ripley parvient à s'évader de sa cellule ; elle rejoint par hasard le groupe des pirates mercenaires et un des docteurs (pris en otage par ces derniers) et les sauve involontairement en tuant un Alien. Ils se mettent alors en route pour regagner le vaisseau pirate. Le docteur, un traître, tire une balle dans le ventre de Call, la jeune pirate. C'est à ce moment que l'on découvre que Call n'est pas une humaine, mais une androïde. Call et Ripley

joignent leurs forces pour empêcher le docteur de s'enfuir seul à bord du vaisseau pirate. Finalement, Ripley se laisse capturer par les guerriers xénomorphes qui l'emmènent à la salle où la Reine donne naissance à une créature hybride mi-humaine mi-alien. Ripley parvient à s'échapper et rejoint le vaisseau pirate. Mais le nouveau-né hybride la suit et s'introduit à bord. Finalement, Ripley fait fondre un hublot avec son sang acide : la créature est aspirée dans l'espace et le vaisseau s'écrase sur Terre. On voit Ripley et Call avec en arrière-plan les ruines de Paris et la Tour Eiffel effondrée.

Annexe II – Les phases de l'Alien

Un des aspects intéressants de l'Alien est son développement qui passe par des stades très distincts. Ce qui, d'un point de vue cinématographique, fonctionne très bien en créant à répétition un effet de surprise à chaque fois réussi. La première manifestation est sous forme de cosse ou d'œuf qui abrite le Facehugger. Ces œufs sont soit pondus par la Reine, soit formés à partir d'humains encoconnés par un mélange de salive et de mucus. Le Facehugger est éjecté de l'œuf et s'attache au visage d'un hôte à l'aide de huit branches, sa queue s'enroulant autour du cou de façon à ce qu'il soit impossible de l'enlever sans défigurer et tuer l'hôte. Pendant qu'il est ainsi sur le visage de son hôte, le Facehugger déploie un appendice qui s'enfonce dans le gosier jusqu'à l'estomac d'où naîtra la phase

subséquente, le Chestburster, qui comme son nom l'indique éventre son hôte pour « naître ». C'est la fameuse scène d'*Alien*, qui même après plusieurs visionnements, fait encore sursauter le spectateur. Dès sa naissance, le Chestburster est mobile et terrifiant et dans un laps de temps relativement court, il mue (sa peau abandonnée est retrouvée à quelques reprises dans les quatre films) et se transforme en guerrier Alien. Notons à propos du Chestburster, que contrairement à celui vu dans *Alien*, celui vu dans *Aliens* a des bras et celui vu dans *Alien*³ a des pattes, tout comme le chien qui lui a servi d'hôte. La phase suivante est la maturité où l'Alien est soit un guerrier, soit une Reine. La dernière métamorphose est celle qui donne vie au Newborn, qui diffère des autres par les caractéristiques suivantes : il naît de la Reine elle-même et non d'un œuf, il a des yeux expressifs, son corps emprunte une apparence plus humaine, il a des seins, il rejette sa mère et connecte plutôt avec Ripley en qui il reconnaît sa vraie mère. Ce court exposé des phases de l'Alien nous semble nécessaire pour assurer une meilleure compréhension du phénomène et nous l'avons placé en annexe pour alléger le corps du travail.

Annexe III – Résumé de *Babylon Babies*

Au début de ce roman, nous faisons connaissance avec Hugo Cornelius Toorop, un mercenaire que nous rencontrons aux confins de l'Asie et de l'ex-URSS, aux prises avec des factions militaires qui s'entre-tuent l'une l'autre pour obtenir le pouvoir dans cette région. Toorop se fait engager par la mafia sibérienne qui, de connivence avec un colonel russe, fait le trafic d'armes et de drogues pour

transporter de Novossibirsk à Montréal un « colis » qui s'avère être « une jeune schizophrène semi-amnésique trimbalant une arme biologique révolutionnaire²⁰⁵. » À Montréal, d'autres acteurs entrent en scène : des motards, des médecins sans scrupules, des scientifiques sans morale qui font dans la manipulation génétique, des autochtones qui communiquent avec l'esprit du Grand Serpent, une secte religieuse qui se révèle être le commanditaire du transport de Marie Zorn et qui veut utiliser à des fins malfaisantes l'arme qu'elle est sensée transporter. Nous rencontrons également une intelligence artificielle « un système qui se reconnaissait sous le nom de Joe-Jane, une identité androgyne, car bien sûr elle pouvait changer de sexe à volonté. Et, mieux encore, elle pouvait *s'en créer* à volonté²⁰⁶. » À la suite d'une attaque par les motards, Marie disparaît et Toorop part à sa recherche aidée par l'intelligence artificielle et par une drogue amérindienne qui crée une symbiose entre lui et la neuromatrice. Marie est retrouvée, presque morte. Elle est maintenue en vie jusqu'à ce qu'elle donne naissance à deux jumelles, Sara et Ieva, qui représentent le futur de l'humanité et qui seront élevées par Toorop.

²⁰⁵ Dantec (1999), quatrième de couverture.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.