



La prise de pouvoir sur le corps via l'extraction d'un corps étranger et le refus de la procréation. Critique gender du film Prometheus de Ridley Scott

Elodie Tiolais

► To cite this version:

Elodie Tiolais. La prise de pouvoir sur le corps via l'extraction d'un corps étranger et le refus de la procréation. Critique gender du film Prometheus de Ridley Scott. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00865064

HAL Id: dumas-00865064

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00865064>

Submitted on 23 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I – PANTHEON SORBONNE
UFR 04 – ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

MASTER 2
ETUDES CULTURELLES

ELODIE TIOLAI

***La prise de pouvoir sur le corps via l'extraction d'un
corps étranger et le refus de la procréation***

Critique gender du film Prometheus de Ridley Scott

Mémoire dirigé par Monsieur Christophe GENIN

Jury : Christophe GENIN et Geneviève SELLIER

Mots clefs : *Prometheus* – Procréation – Science-fiction – *Gender Studies* – Technologie – Féminisme

Résumé : Le film *Prometheus* (2012) de Ridley Scott met en scène une jeune femme fécondée par un extraterrestre. Le seul moyen pour qu'elle survive est de programmer une machine chirurgicale hyper développée, appelée Medipod, extraire le corps étranger qu'elle a en elle, ce qui lui sauvera la vie. La créature extraite ne présente rien de connu. L'héroïne, personnage chétif tout au long du film, refuse ce à quoi on l'assigne et prend ainsi le pouvoir sur son corps. Le film met en place un discours ambigu sur les genres qui est renforcé par la présence des « ingénieurs », êtres créateurs des êtres humains, représentant la masculinité par excellence. Utilisant les outils des *Gender Studies* et du féminisme, nous analyserons ici la représentation de la procréation au regard des technologies et les différents discours sur les identités genrées.

Key words : *Prometheus* – Procreation- Science Fiction – Gender studies – Technology - Feminism

Abstract : Ridley Scott's movie *Prometheus* displays a young woman fertilized by an alien. The only way for her to survive is to program a surgical machine hyper developed called Medipod to extract the foreign body from her, which will save her. The creature extracted doesn't look like anything known. The heroin, which is a puny character during the all movie, refuses what she was assigned to take the power on her body. *Prometheus* creates ambiguous discourses on gender, reinforced by the "engineer" presence, creators of humans, who embody masculinity. Using tools from Gender Studies and feminism, we will analyse the representation of procreation on the look of technology and discourses on gendered identities.

AVIS AU LECTEUR

Ce mémoire est rédigé selon les normes bibliographiques APA6. Tous les ouvrages cités apparaîtront donc dans la bibliographie. Dans le texte il sera seulement mentionné le nom de l'auteur, l'année de parution et la page de l'ouvrage. Les ouvrages bénéficiant d'une traduction française seront cités en français et les ouvrages ne bénéficiant pas de traduction seront cités dans leur langue originale, avec en note de bas de page une traduction personnelle.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord Christophe Génin pour son soutien et l'intérêt porté à ma recherche tout au long de cette année.

Merci à Geneviève Sellier pour avoir accepté d'être membre de mon jury et pour ses conseils méthodologiques.

Je souhaite également remercier toutes les personnes sans qui ce mémoire n'aurait pu voir le jour : Françoise Julien-Casanova pour son soutien sans faille tout au long de mes deux années de Master recherche ; Tiffany Princep, pour ses précieux conseils, les discussions passionnantes autour de nos thèmes de recherches respectifs et son amitié ; Sylvain Rimbault pour la motivation qu'il m'a transmise au cours de ces deux années, Florent Trioux pour ses relectures, ses conseils et son aide au découpage séquentiel de mes scènes ; Angélique Bélizaire pour ses relectures et enfin Morgane Fovelle, et Ayilé Delageot pour leur soutien inconditionnel.

Table des matières

INTRODUCTION	6
1 CONTEXTUALISATION : ETAT DE LA RECHERCHE, DEFINITION DE L'OBJET DE RECHERCHE ET MISE EN TENSION AVEC LA PROBLEMATIQUE CULTURALISTE	8
1.1 LES PROBLEMATIQUES <i>GENDER STUDIES</i>	8
1.1.1 Butler, De Lauretis et Haraway	8
1.1.2 <i>Gender studies</i> et études filmiques	11
1.1.3 Les <i>Science Fiction Studies</i>	12
1.2 METHODE	20
1.2.1 Positionnement du chercheur	20
1.2.2 L'ambivalence des films hollywoodiens	24
1.3 OBJET DE LA RECHERCHE	25
1.3.1 Le film : la mythologie <i>Alien</i>	25
1.3.2 Un blockbuster américain	26
2 REPRESENTATION DE LA PROCREATION DANS LA CULTURE POPULAIRE	28
2.1 <i>PROMETHEUS</i> : UNE PROCREATION MONSTRUEUSE PARMI D'AUTRES ? ANALYSE DES SCENES SELECTIONNEES	28
2.2 LA PROCREATION, UNE QUESTION DE VOCABULAIRE	38
2.2.1 Le vocabulaire employé dans le film	38
2.2.2 Les termes médicaux	41
2.2.3 Mise au point sur les expressions courantes	42
2.3 CHEMINEMENT INTELLECTUEL : REPRESENTATIONS ALTERNATIVES DE PROCREATION DANS LA CULTURE POPULAIRE	43
2.3.1 <i>Twilight</i> : le choix d'une procréation monstrueuse et mortelle	43
2.3.2 <i>The Walking Dead</i> : le choix d'être enceinte dans un univers monstrueux	45
3 <i>PROMETHEUS</i> : L'AMBIGUÏTE DES GENRES	48
3.1 LES FEMMES	48
3.1.1 Retour sur « la mère sacrificielle » et la « maternité monstrueuse »	49
3.1.2 Le surpasement de l'épreuve comme gage d' <i>empowerment</i>	51
3.1.3 Elizabeth : une <i>final girl</i>	54
3.2 DAVID : UN ETRE ASEXUE ?	56
3.2.1 David, ange démoniaque de l'annonciation	56
3.2.2 Un androïde qui se rapproche du cyborg	58
3.2.3 L'androïde, une tradition de la saga <i>Alien</i>	59
3.3 LES INGENIEURS	61
3.4 L'AMBIGUÏTE DES CREATURES EXTRATERRESTRES	63
3.4.1 Les <i>face hugger</i>	63
3.4.2 Le « tribolite »	65
3.4.3 L'alien Xénomorphe	67
4 DECONSTRUCTION DES IDEES REÇUES SUR LA PROCREATION	68
4.1 FEMMES ET PROCREATION : L'ORIGINE D'UN MYTHE	68
4.1.1 Une scène d'avortement ?	68
4.1.2 La maternité serait elle l'ultime tabou ?	71
4.2 LES TECHNIQUES ET LA PROCREATION	78
4.2.1 « This Medipod is calibrated for male only »	78
4.2.2 Les techniques, une forme d'émancipation ?	79
4.2.3 Vague critique sur l'emprise du champ médical sur la procréation	82
4.2.4 Penser la femme autrement : l'ectogenèse	87
BIBLIOGRAPHIE	95
ANNEXES	100
Analyse séquentielle des scènes choisies	100
Détournement : Elizabeth et l'extraction du corps étranger	125
Détournement : Elizabeth en vierge Marie	126

INTRODUCTION

« Get it out of me ! » hurle Elizabeth lorsqu'on lui annonce qu'elle est enceinte et que le fœtus qu'elle porte n'est pas tout à fait normal. C'est bien d'une procréation monstrueuse dont il est question dans le film américain *Prometheus*¹ réalisé par Ridley Scott et sorti en France en 2012. Un *blockbuster* très attendu des fans d'*Alien* car, bien que pouvant être vu indépendamment de la saga, le film est censé relater ce qui se passe avant le film *Alien*, sorti en 1979, devenu culte aujourd'hui. Un pari risqué pour le réalisateur qui a subi de nombreuses critiques de la part des connaisseurs qui considèrent que le film est bourré d'incohérences par rapport à l'univers d'*Alien*. Ridley Scott a dit par la suite que « le film peut être pris comme une entité à part entière² », tentant ainsi de se réconcilier avec son public. Le film est classé dans le genre particulier de la « science fiction horrifique », genre qui mêle des scènes d'horreur dans un univers de science fiction. Il raconte l'histoire de scientifiques partant sur une planète dont ils ont trouvé le plan sur terre, et qui répondrait aux origines de la création de l'être humain. Sur cette planète, ils découvriront une espèce similaire à celle des être humains, dont ils appelleront les membres « ingénieurs ». Ils se révéleront être en effet à l'origine de leur création, mais ils découvriront aussi que les ingénieurs avaient décidé de les tuer, pour une raison qui reste mystérieuse. Mon mémoire est une lecture française de ce film issu de la culture populaire américaine.

Pour aborder mon propos, je commencerai premièrement par faire un état des lieux de la recherche sur les femmes dans la science-fiction et expliquerai ma méthodologie. A travers une sélection de scènes, j'analyserai les discours construits sur la procréation qui sont mis à l'œuvre par rapport aux relations entre les extraterrestres et les êtres humains ; les discours sur les nouvelles technologies, notamment en rapport

¹ *Prometheus* raconte l'histoire de scientifiques partant à la recherche des origines des êtres humains : ils trouvent des dessins archéologiques à plusieurs endroits sur Terre qui leur indiqueraient un endroit bien précis dans l'espace, dessin qu'ils transcrivent en une carte spatiale leur permettant de trouver cette planète. Sur cette planète ils trouveront les êtres à l'origine de leur création : les ingénieurs. Ces êtres les auraient créés, eux, ainsi qu'une étrange créature extraterrestre qui s'avèrera dévastatrice pour l'espèce humaine. Plusieurs scènes seront décrites dans le cadre de mon mémoire.

² Annonce faite en janvier 2011 par Ridley Scott et dévoilée en France par le site *Allociné* : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18600883.html consulté le 15 avril 2013

avec la machine chirurgicale présentée dans le film, appelée « Medipod » se trouvant sur le vaisseau des scientifiques ; et les discours produits sur les femmes, à travers l'héroïne du film, Elizabeth Shaw, incarnée par Noomi Rapace. Je décrirai ensuite les scènes sélectionnées à l'aide d'une analyse de séquence dont le détail est disponible en annexe. J'y intégrerai des détails techniques propres à l'analyse filmique lorsque cela s'avèrera pertinent pour mon objet de recherche. Ensuite je reviendrai sur d'autres représentations de la procréation issues la culture populaire pour montrer en quoi *Prometheus* établit un discours relativement nouveau concernant ce sujet, et en quoi il permet de penser positivement les techniques. Enfin, j'analyserai la représentation des genres de tous les personnages apparaissant dans le films, en les catégorisant en fonction de leur appartenance biologique : les femmes, David, les ingénieurs et les créatures extraterrestres, en les analysant à partir des scènes sélectionnées. Enfin, je reviendrai sur les critiques féministes des techniques concernant la procréation pour déconstruire les idées reçues sur celle-ci.

En réalisant une analyse critique « *gender* » et féministe de la représentation de la procréation dans ce film de science fiction, mon travail est bien évidemment engagé : je me situe dans la lignée des théoriciennes féministes anglo-saxonnes dites de « la troisième vague » sur laquelle je reviendrai dans mon mémoire. Plus qu'une lecture de film, mon mémoire mettra en avant les problématiques sociales qui sont abordées dans le film. Je prendrai comme scène de référence le point culminant du film où l'héroïne subit une grossesse extraterrestre et demande à ce qu'on la lui retire. Devant le refus des scientifiques qui voudront continuer l'expérience, elle s'échappera et programmera le Medipod pour lui extraire ce « corps étranger ». Sans la machine, l'engendrement de l'extraterrestre aurait été fatal. L'héroïne surpassera cette épreuve physique qui lui a été imposée. Il s'agira de dépasser la traditionnelle vision de la femme dans la science-fiction comme « mère sacrificielle », telle qu'elle le fut décrite pour l'héroïne dans *Alien*. En effet, la procréation y est perçue comme une épreuve qui permet à l'héroïne de prendre conscience de sa force et de devenir ainsi l'égale de l'homme. Mon but est d'ouvrir de nouvelles perspectives sur les réflexions dans ce domaine. Une partie de la science-fiction semble représenter la femme en rapport avec sa capacité à procréer. Y a-t-il une alternative à la représentation de la femme génitrice et *Prometheus* permet-il de dépasser cette considération ?

1 Contextualisation : Etat de la recherche, définition de l'objet de recherche et mise en tension avec la problématique culturaliste

1.1 Les problématiques *Gender studies*

Il est aisé de classer ma recherche dans les études culturelles : *cultural studies*, *gender studies*, *science fiction studies*, *film studies*... Cependant, devant me situer et établir un état de la recherche en état de cause, j'ai choisi d'étudier le film *Prometheus* d'un point de vue *gender* car les *gender studies* sont les études via lesquelles j'ai rencontré les études culturelles et leur point de vue permet une critique sociale des rôles attribués aux hommes et aux femmes qui me semble pertinente pour l'analyse filmique. Mais ne pouvant retracer l'émergence des *gender studies* à défaut de pouvoir être exhaustive sur un sujet si vaste, je présenterai les auteures les plus représentatives de ma pensée.

1.1.1 Butler, De Lauretis et Haraway

Les *gender studies* sont nées aux Etats-Unis dans les années 1980. Le terme *gender* a été différencié officiellement du sexe en tant qu'identification psychologique en 1968 par le psychanalyste Robert Stoller dans le cadre de ses études sur la transsexualité. Les *gender studies* pensent le genre d'après une approche constructiviste. Le genre est construit socialement : à la différence du sexe biologique, désignant les appareils génitaux féminin ou masculin, le genre féminin et masculin est construit et il s'apprend : on peut donc avoir un appareil génital masculin et être féminin. Les *gender studies* remettent donc en cause les discriminations faites sur le genre de quelqu'un en fonction de son sexe. Parmi tous les auteurs ayant contribué à la théorie, je citerai prioritairement trois auteurs phares de ce courant qui reflètent ma propre vision des *gender studies* en tant qu'elles critiquent les féminismes essentialistes et soulèvent les dichotomies entre nature et culture : Judith Butler, qui est une des théoricienne les plus connues pour son ouvrage fondateur *Trouble dans le genre* (1990) ; Teresa de Lauretis, qui a développé le concept de « technologie de genre » et l'a appliqué au cinéma ; et Donna Haraway qui a pensé les savoirs situés et l'abolition des dualismes dans le

Manifeste Cyborg (1985). Teresa de Lauretis (2007 : 1987, 38) développe le concept de « technologie de genre », dans son article portant le même nom dès 1987 où elle remet en cause la critique féministe théorisant « la différence sexuelle » en la prenant pour universelle, qui rend impossible l'articulation entre « les femmes et la Femme, c'est à dire, les différences qui existent à l'intérieur de chaque femme ». Elle définit le genre comme « étant le produit et le processus d'un certain nombre de technologies sociales, d'appareils techno-sociaux ou bio-médicaux ». Elle attire notre attention sur la déconstruction des stéréotypes de genre dans les films, prenant pour exemple le film *M. Butterfly* (1993).

Les *gender studies* permettent d'analyser les représentations des genres, notamment féminin et masculin, d'un point de vue critique, en partant donc du principe que les genres sont le résultat d'une construction sociale. Issus des *cultural studies* et donc remettant en question les savoirs académiques classiques, et la neutralité sous entendue de ces savoirs, déconstruisant les essentialismes, les *gender studies* utilisent avec précaution le concept de nature qui produit des essentialisations. « La femme » à proprement parler n'existe pas du point de vue des *gender studies*, ni « l'homme », mais il existe des femmes et des hommes. Les genres seraient appris, on conditionnerait les personnes à répéter des comportements en fonction de leur genre ; un apprentissage qui passe également par le visionnage de films qui « participent à la construction des normes sexuées et à la fabrique du genre » (Sellier : 2009, 13). Le concept de « nature » est souvent utilisé pour justifier les inégalités. Il est évoqué dans un principe de naturalisation, ici, du corps féminin ou du corps masculin. La nature est donc un terme trop souvent utilisé rapidement sans prendre en compte le fait qu'elle soit une croyance, une vérité ou un concept.

L'approche de Judith Butler (1990) est quelque peu différente des analyses classiques des genres, car pour elle, le sexe est produit par le genre. Le genre est l'identité et le rôle social que l'on attribue aux individus par la partition par sexe, qui désigne classiquement des attributs biologiques « mâle ou femelle ». L'appréhension du sens commun dit : le fait d'être mâle ou femelle fera le féminin ou le masculin. Butler nous dit l'inverse : ce sont les genres et les pratiques sociales, qui vont déterminer le corps comme étant mâle ou femelle. Elle se positionne donc contre une nature pré-existante : isoler le genre réinstaurerait une réalité du sexe « vrai », binaire et pré-culturel. Sa pensée du genre est complexe mais permet une véritable déconstruction des

idées reçues sur ce propos. Le courant *gender studies* que j'illustre ici peut être envisagé comme un courant postmoderne tel que l'envisage l'auteure Donna Haraway, qui est également une auteure de référence qui ne peut être contournée. Son manifeste fondateur s'interroge sur des possibilités de dépasser les « frontières » que sont les dualismes aux origines des discriminations, notamment les frontières entre masculinité et féminité et naturel et culturel. Son manifeste est ainsi un outil théorique pour les détruire, les repenser. Elle s'interroge également sur un moyen de ne plus penser les hommes comme modèle du « logos occidental » et les femmes comme leur subalterne. La figure du cyborg qu'elle emploie est une métaphore culturaliste qui envisage un monde où la fin des dualismes entre nature et culture, organisme et machine, ou corps et esprit, qu'elle condamne, serait effective. Elle y pose la question de ce que sera « l'être cyborg » d'après, en affichant une volonté pédagogique de « ne pas être homme » et de ne pas se penser ainsi. Comme tout manifeste, il se veut engagé. L'auteur y prône un point de vue féministe anti essentialiste : elle est contre le fait que l'on différencie les hommes et les femmes pour des raisons naturelles : « La notion de femme est construite à partir des discours scientifiques sur le sexe et d'autres pratiques sociales tout aussi discutables. » et elle se place donc dans une logique constructiviste. Notre société est selon Haraway régie par ces dualismes qui provoquent l'oppression des minorités. Le *Manifeste Cyborg* est pour elle le moyen de les détruire pour mieux se reconstruire, un pas « nécessaire pour notre survie ».

Les *gender studies* sont pour la plupart des études engagées d'un point de vue féministe et les auteures citées ci dessus en font partie. Elles s'opposent au patriarcat, une conception de la société comme étant dominée par les pères qui opprresseraient les femmes et qui exploiteraient largement leur travail, notamment au niveau domestique. Au delà de la critique du patriarcat, ces féministes que nous pouvons appeler « de la troisième vague » sur laquelle nous reviendrons, s'opposent au modèle du couple hétérosexuel comme norme. On retrouve dans l'œuvre d'Eve Kosovsky Segdwick (1990) cette critique. Elle utilise le terme d'hétéronormativité pour conceptualiser cette norme, qu'elle interroge à partir de l'idée du placard, image que l'on attribue aux homosexuels n'ayant pas avoué leur homosexualité à leur entourage. L'hétéronormativité est le concept selon lequel la société tournerait autour d'un imaginaire hétérosexuel, qui représente « la » norme de notre société. Etre homosexuel dans ce contexte d'hétéronormativité déroge à la norme, car cela s'écarte de cette norme et est considéré

comme « anormal ». L'hétérosexualité est d'ailleurs assimilée au concept de naturel dans les discours s'érigeant contre la reconnaissance de l'homosexualité, ou celle-ci serait promue comme allant « contre nature³ ». Elle interroge ainsi l'émergence du binarisme homosexuel et hétérosexuel, en montrant comment une prolifération de discours qui visent à classer la sexualité est apparue à partir du XIXe, où les individus sont pensés nécessairement hétérosexuel ou homosexuel. Ce binarisme devient un prisme structurant pour penser la situation des individus dans la culture occidentale. Ce binarisme en aurait induit beaucoup d'autres et il se serait placé au cœur de l'épistémologie occidentale. Eve Kosofsky Sedgwick rend cette métaphore centrale dans son ouvrage et elle en étudie notamment les formes chez les auteurs comme Proust et dans leurs œuvres littéraires. Cette conception binaire des individus a selon elle contribué à l'idée de la modernité. J'étudierai cette critique de l'hétéronormativité notamment concernant les rôles attribués aux hommes et aux femmes dans les couples hétérosexuels dans mon étude des personnages du film.

Les termes « homme » et « femme » seront donc toujours utilisés en connaissance de cause et en accord avec le prisme théorique choisi, notamment pour décrire les personnages du film étant décrit comme tel.

1.1.2 *Gender studies* et études filmiques

Si le cinéma a tout de suite été un objet d'étude des *gender studies* aux Etats-Unis, cela ne fut pas le cas en France. Le cinéma fut longtemps l'objet de critique et très vite on discerna deux types de cinéma : le cinéma d'auteur et le reste, l'un élitiste et l'autre populaire et décrié, l'un noble et l'autre non. Pourtant le cinéma dit d'auteur ne touche qu'une infime partie de la population alors que le flux de population regardant le cinéma populaire est beaucoup plus important, un phénomène révélateur qui a tout intérêt à être étudié. Geneviève Sellier développe ce phénomène dans son ouvrage *La drôle de guerre des sexes au cinéma n'aura pas lieu* (2005) et dans *La nouvelle vague, un cinéma masculin au singulier* (2005) tout en introduisant les *gender studies* dans la critique

³ Lors des récents débats sur le mariage pour les couples de même sexe en France, les *HomMens* ont repris ces termes pour exprimer leur désaccord avec le mariage, selon le quotidien 20minutes : article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.20minutes.fr/ledirect/1140953/torse-nu-contre-mariage-gay> consulté le 21 avril 2013.

cinématographique, peu développées en France à ce moment là. Dans l'article publié sur [Lemonde.fr](http://lemonde.fr)⁴ en mars 2013, Geneviève Sellier s'exprime une nouvelle fois sur cette problématique :

« Le deuxième aspect est de s'intéresser à tous les films et de considérer que les fictions audiovisuelles sont l'expression de l'imaginaire collectif d'une société et non pas le reflet d'une société. Si on veut comprendre ce qui se passe dans la tête de nos contemporains, ce ne sont pas les films d'avant-garde qu'il faut regarder mais les films que la majorité des publics vont voir, sans avoir une posture méprisante à l'égard de ces films. »

Les *gender studies* sont donc un outil essentiel pour l'analyse de film et pour comprendre les représentations des femmes qui y sont présentes. Il est en effet intéressant d'aller voir comment les genres sont représentés dans un cinéma qui plait. Un regard sur ces représentations permet de rendre compte des stéréotypes qui sont invoqués ou non d'un point de vue critique. « Notre travail s'inscrit donc dans une analyse critique des représentations filmiques en tant qu'elles reconfigurent inlassablement, et plus rarement critiquent les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination masculine. » (Sellier : 2005, 13). L'objet cinématographique permet de rendre compte des jeux de pouvoirs tel que le décrit Foucault (1976) ; pouvoir qui est relationnel et qui s'exerce sous différentes formes. Le cinéma permet également de rendre compte du mode discursif du pouvoir, dont nous en analyserons les formes.

1.1.3 Les *Science Fiction Studies*

« Science Fiction notoriously reflects contemporary realities back to us through the lens of a particular type of imagination, one associated with the future, with the potentials of technology, and with the important idea that life does not remain static ; what we

⁴ Article en ligne disponible à cette adresse : <http://sabrinalouarour.blog.lemonde.fr/2013/03/26/le-cinema-dauteur-est-un-mythe-et-un-fantasme-reactionnaires/> consulté à Paris le 29 mars 2013

know today may be entirely different tomorrow⁵ » W. G. Pearson (2010)

La science fiction est un genre aux frontières mouvantes. Mettant en scène des mondes futuristes, des mondes parallèles ou des mondes envahis par des extraterrestres, le genre n'a pas de définition figée. La mise en scène de monde aux temporalités différentes de la notre invite à faire une « prise de distance avec notre réalité immédiate » (Moisseeff : 2005 : 73). Genre cinématographique phare aux Etats-Unis où les studios de production financent des superproductions aux budgets grandiloquents⁶, la production française se veut plus hésitante. Très peu de réalisateurs français s'y sont attardés, et les films déjà produits ne sont pas des *blockbusters* mais des films « d'auteurs », exceptées les œuvres de Luc Besson et de Jean-Pierre Jeunet, qui ont cependant tourné leurs films dans des studios américains (*Le cinquième élément*, Besson : 1995 ; *Alien 4*, Jeunet, 1986).

Les *cultural studies* qui sont bien plus développées aux Etats-Unis⁷ et intégrées dans les cursus universitaires ont permis l'apparition de nombreux « sous-genres », dont les *science fiction studies* font partie. Apparue quasi simultanément à la création des *cultural studies*, en témoigne la revue du même *Science Fiction Studies* fondée en 1973 par R. D. Mullen, qui aborde les problématiques culturalistes à partir de l'objet qu'est la science-fiction. Mettant en ligne⁸ tous les textes publiés trois ans après leur parution, cette revue est une source énorme d'analyses culturalistes sur la science fiction. Beaucoup d'analyses ont été réalisées sur la littérature de science-fiction, qui représente un énorme corpus. Les *science fiction studies* permettent d'appliquer les analyses intersectionnelles propres aux *cultural studies* aux œuvres de la science fiction, en littérature, et par la suite aux films. La science-fiction mettant en scène des

⁵ « La science fiction reflète notoirement notre réalité contemporaine à travers l'objectif d'un type particulier d'imagination, un associé au futur avec le potentiel de la technologie et avec l'idée importante que la vie n'est pas statique. Ce que nous savons aujourd'hui sera peut-être totalement différent demain. » Traduction personnelle.

⁶ Le budget du film *Prometheus* était de 130 millions de dollars.

⁷ Maxime Cervulle (2007) développe cette problématique dans son introduction au livre *Identités et cultures* qui regroupe différents articles de Stuart Hall : en France, seules quelques universités abordent les problématiques des *cultural studies*, qui ont du mal à s'insérer dans la tradition universitaire française malgré leur apparition dans les années 1960 en Angleterre et dans les années 1980 aux Etats-Unis.

⁸ Les articles sont disponibles sur le site de la revue disponible à cette adresse, consulté le 23 avril 2013 : <http://www.depauw.edu/sfs/>

représentations du futur ou des mondes parallèles, permet un regard sur les futures technologies. Elle permet de penser des univers aux règles totalement différentes des nôtres, lui étant propre, elle peut réinventer également les êtres vivants comme le fait la série *Starreck* en inventant des espèces extraterrestres ayant intégré la vie des êtres humains. *Prometheus* fait partie d'un genre dans le genre science-fictionnel, qui est celui de la « science-fiction horrifique », c'est à dire qui mêle univers « SF » et scènes d'horreur.

La science-fiction a permis de mettre en scène des mondes qui interrogent la procréation traditionnelle et la dichotomie homme et femme. Dans la littérature de science-fiction, il y a énormément d'histoires traitant de la confusion des genres. L'auteur Theodore Sturgeons imagine un monde où l'évolution des sciences et l'accès à la procréation des hommes est devenu possible dans son roman *Venus plus X* (1960 : 1976). L'égalité n'a pu être établie que sur la transformation du biologique et l'annihilation de la différence sexuelle : la possibilité de procréer est donnée à tous et dans ce monde il n'y a qu'une forme de sexualité. Cette question est également traitée dans le livre culte pour la science-fiction *The left hand of darkness* (1969 : 1971) d'Ursula Le Guin. Elle y développe l'idée d'une société androgyne, ou une partie de celle-ci est « neutre » et où une minorité d'êtres choisit d'être homme ou femme. Ces romans questionnent les identités telles que nous les connaissons et ainsi permettent une réflexivité sur les problématiques *gender*. Certains auteurs ont imaginé des mondes où la fécondation est désormais séparée des corps humains, appelée *ex-utero* où les êtres humains sont désormais créés dans des utérus artificiels. On peut bien évidemment citer sur cette question Aldous Huxley qui, dans *Le meilleur des mondes* (1931 : 1932) raconte l'histoire d'un monde où procréer est devenu quelque chose de répugnant : seule une minorité résiste à ce phénomène et procède encore à la fécondation corporelle, rejeté par les personnes ayant adopté cette technologie, qui permet de reproduire la vie via des machines. L'œuvre de l'écrivaine Octavia Butler est également fondatrice dans le démantèlement fictionnel de la procréation humaine. Dans ses romans, elle parle d'enfants génétiquement modifiés et d'un troisième genre. Selon Veronica Hollinger (2003), le livre *Bloodchild* (1995) suggère le fait que le genre ne soit pas seulement un corps mais « une position ». La représentation d'une autre forme de procréation au cinéma n'est traitée à ma connaissance que dans la comédie américaine *Junior* (1994) réalisé par Ivan Reitman, qui met en scène des scientifiques travaillant sur la possibilité

pour un homme de porter un enfant. Cette expérience est réalisée sur un scientifique joué par Arnold Schwarzenegger. Le film est classé dans le genre « science-fiction comique » et tourne en dérision la soudaine féminité attribuée à ce scientifique masculiniste qui se met à cause de cette expérience à avoir un comportement dit féminin.

L'auteure culturaliste de référence mêlant la question *gender* à la science-fiction est Helen Merrick qui développe la notion de genre dans la science-fiction dans un chapitre de *The Cambridge companion to science fiction* (2003) où elle établit un état des lieux des romans de science-fiction interrogeant les identités de genre. Elle a également écrit *Women of Other Worlds : Excursions through Science Fiction and Feminism* (1999) et *The Secret Feminist Cabal, a Cultural History of Science Fiction Feminism* (2009). Helen Merrick a également participé à la rédaction de l'ouvrage collectif *Queer universes, sexualities in Science Fiction* (2010) qui prolonge l'interrogation identitaire de la science fiction au travers du regard homosexuel et lesbien. Ce dernier ouvrage collectif a été réalisé avec Veronica Hollinger, co-éditrice actuelle de la revue *Science Fiction Studies* qui a rédigé le chapitre « Feminism and Science Fiction » du *Cambridge companion to Science Fiction* (2003, 125) dans lequel elle exprime ses affections culturalistes :

« Whatever their founding assumptions, however, all feminist theories resist the ideological self-representations of the masculinist cultural text that traditionally offers itself as the universal expression of a homogeneous 'human nature'. As history since the Enlightenment has demonstrated, more often than not the subject of that universal 'human nature' has been white, male and middle-class⁹. »

Elle reconnaît que comme tout discours, la science fiction n'est pas dénuée d'idéologie (2003 : 126) :

« Although sf has often been called 'the literature of change', for the most part it has been slow to recognize the historical contingency and cultural conventionality of many of our

⁹ « Peu importe leur hypothèse de départ, néanmoins, toutes les théories féministes résistent à l'idéologie de l'autoreprésentation des textes culturels masculinistes qui s'offrent traditionnellement comme l'expression universelle d'une « nature humaine » homogène. Tout comme l'histoire qui depuis le siècle des Lumières l'a montré, le plus souvent le sujet de cette « nature humaine » universelle était un homme, blanc, venant de la classe moyenne. » Traduction personnelle.

ideas about sexual identity and desire, about gendered behaviour and about the 'natural' roles of women and men¹⁰ ».

Les femmes dans la science-fiction sont également l'objet d'étude de Ximena Gallardo et C. Jason Smith (2004) qui établissent un historique des femmes dans les films de science-fiction. Comme le suggère la citation donnée plus haut, la science-fiction est un milieu d'homme, et elle a en effet longtemps utilisé des hommes comme personnages principaux dans ses films, et les femmes n'étaient présentes que dans des seconds rôles qui étaient « stéréotypés », c'est à dire féminine, passive et au service des hommes. L'exemple que les auteures prennent est celui de la femme apportant un plateau repas aux protagonistes masculins qui eux sont le plus souvent au cœur de l'action du film. L'autre visage féminin présent dans les films de science-fiction qu'elles mentionnent est celui des femmes « non-humaines » qui permettaient une représentation exotique de la femme, toujours séduisante, de toutes les couleurs, avec des corps différents mais n'étant pas moins attirants. Il n'existait pas jusque 1979 d'autres visages féminins.

« *And then there is Ripley*¹¹ » (Gallardo & Smith : 2004, 2) le personnage principal d'*Alien*, incarné par Sigourney Weaver en 1979, qui révolutionna la représentation de la femme dans la science-fiction et marqua le monde universitaire. De nombreux écrits ont en effet été rédigés sur ce film dans le milieu universitaire américain depuis la sortie du film jusqu'à aujourd'hui avec l'exemple cité précédemment et *Meanings of Ripley, the alien quadrilogy of gender* (2010). Un sujet qui est même parvenu en France : Marie-Hélène Bourcier souligne l'important développement sur le sujet outre-atlantique dans *Q comme queer* en 1999 en posant la question des traductions françaises des écrits américains qui mettent parfois des dizaines d'années avant d'être réalisées. L'article dont il est question dans *Q comme queer* (1999, 48) est celui de Ros Jennings écrit sur *Alien* en 1995 « Desire & Design, Ripley undressed ». *Alien* est un très bon exemple qui révèle en quoi un film peut être interprété de différentes manières en fonction de son

¹⁰ « Bien que la science fiction ait souvent été appelée « la littérature du changement » pour la plupart (des auteurs) il a fallu beaucoup de temps avant de reconnaître la contingence historique et la conventionalité culturelle de beaucoup de nos idées sur l'identité sexuelle et du désir, sur les comportements genrés et sur le rôle « naturel » de la femme et de l'homme ». Traduction personnelle.

¹¹ « Et ensuite vint Ripley. » Traduction personnelle.

identité. C'est en tant que « spectatrice lesbienne » que parle Ros Jennings en évoquant trois scènes dans les différents films de la saga où Ripley se déshabille et les sensations éprouvées.

Les études sur la science-fiction en France sont récentes, et sont d'autant plus rares que le genre n'est pas développé comme il l'est aux États-Unis. Cependant, un retour sur l'œuvre d'une auteure en particulier est nécessaire pour l'état de la recherche. En France, la spécialiste de la question de la représentation de la procréation dans les films de science-fiction est Marika Moisseeff, ethnologue et psychiatre. Située dans une lignée de critique psychiatrique, son point de vue est différent de celui des études culturelles. La science-fiction selon elle reflète les angoisses de la société occidentale. Elle a rédigé de nombreux textes sur le film *Alien* dont le premier s'intitule « *Alien*, une initiation familiale bien particulière de mère en fille » (2001). Pour elle, la créature *Alien* est le symbole monstrueux de la procréation non assistée médicalement qui viendrait hanter les humains. Elle oppose deux conceptions de la procréation, l'une médicalement assistée, ayant une forte tendance dans les pays dits développés, et la procréation « naturelle », non régulée, représentée par les pays « en développement ». Le film *Alien* met l'héroïne, Ripley, interprétée par Sigourney Weaver, face à sa « fonction procréatrice ». Ripley est une femme forte qui combat l'extraterrestre qui s'introduit dans leur vaisseau. Elle met en scène « une solution originale » pour y faire face : « celle d'une initiation féminine autorisant les femmes à juguler elles-mêmes leur puissance maternelle. » (2001, 46). Selon l'auteure, « l'occident », qu'elle ne définit pas vraiment et qui semble former un tout homogène univoque les considérerait comme « primitives » car ces populations ne se servent pas autant des technologies médicales pour accoucher. L'occident est un terme largement critiqué par les études culturelles et notamment par les études postcoloniales en tant qu'il est un terme qui s'oppose en lui-même au reste du monde, l'orient, créant un dualisme entre riche et pauvre, développé et non développé. Un des aspects problématiques de la pensée de Marika Moisseeff est cette conception univoque de l'occident. Ses textes laissent entendre un binarisme radical entre ces deux parties du monde. Néanmoins, ses critiques de la procréation dans la science-fiction sont très enrichissantes et posent un véritable état des lieux en la matière. Mon apport culturaliste me permet d'avoir une approche différente de la question qui est néanmoins complémentaire. Elle compare ensuite le périple accompli par l'héroïne à une initiation

qui pourrait être pratiquée dans une société traditionnelle :

« L'épreuve la plus périlleuse consiste donc pour elle à intégrer à son corps l'animalité qui la consacre femme en se soumettant à Alien, son alter ego maternel, pour la faire taire à tout jamais : elle doit mourir pour renaître totalement métamorphosée, encore plus forte et féminine qu'avant. Elle peut alors être réagregée à la société humaine avec un statut nouveau de femme pleine et entière, habilitée à vivre une sexualité libérée de toute contrainte reproductrice. » (2001, 52)

Elle se veut critique sur les femmes qui « sont susceptibles d'accéder à un statut social aussi valorisé que celui des hommes, à la condition expresse de mettre de côté leur rôle maternel » et oppose ainsi un monde qui aurait renié la procréation et lui aurait préféré la sexualité.

« Dans la mythologie hollywoodienne, l'ennemi du futur est clairement désigné comme la procréation : déchue de ses droits naturels, elle flotte en quelque point de l'espace, en dehors de «notre» système solaire, et tente à toute force de revenir sur terre, chez ses chers humains qui l'ont désavouée. »

Elle développe son propos sur la procréation dans les films de science-fiction dans son article « La procréation dans les mythes contemporains, une histoire de science-fiction » (2005). Elle y développe son idée de la représentation de la procréation en occident qui selon elle, maintenant qu'elle est contrôlée, ce qui est contestable, permettrait aux femmes d'être les égales des hommes, et que donc l'égalité passe par le fait de ne pas avoir d'enfant.

« Cette nouvelle mythologie, en nous faisant assister au face-à-face entre *La* femme et sa fonction procréatrice, fait donc ressurgir de manière dramatique ce qui tend à être occulté dans nos sociétés « égalitaires » : une asymétrie primordiale en faveur des femmes au plan de la reproduction qui permet de leur attribuer des pouvoirs exclusifs. » (2005, 77)

Elle revient également sur l'héritage idéologique de Darwin et de Malthus qui selon elle a intégré l'idée de procréer moins et de différencier sexe et procréation, séparation devenue synonyme d'évolution à la différence d'une procréation non maîtrisée qui elle serait réservée désormais aux peuples dont l'évolution serait différente.

Plus récemment, dans son entrée « Alien » du *Dictionnaire du corps* paru en 2007, Marika Moisseeff lie les films du « genre Alien » à la perspective évolutionniste mêlée aux « progrès en matière de prévention des infections (qui) a permis d'envisager la reproduction entre membres de groupes ethniques distincts et ennemis comme une véritable infection – les femmes des uns étant inoculées par la semence des autres – laissant supputer la possibilité de la victoire des plus prolifiques ». Elle développe ainsi l'idée qu'une procréation prolifique renverrait à un imaginaire pauvre et sous développé et que le contraire renverrait à un imaginaire riche et développé, et les métissages des deux sociétés mènerait à la régression des sociétés hypofertiles à un stade antérieur, plus animal » (2007, 8). La science fiction ferait donc allusion au métissage en mettant en scène des hybridations monstrueuses. De plus Marika Moisseeff prête une intention aux grandes boîtes de production américaines qui sembleraient s'être mis d'accord sur une image barbare de la procréation à pointer. Enfin, en 2011, dans son article « Grossesses extraterrestres et implant nasal : une mythologisation du biopouvoir ? », elle revient plus particulièrement sur les femmes fécondées par des extraterrestres dans les films de science-fiction. Elle établit un état des lieux de ces représentations en s'appuyant sur un large corpus de films et établit grâce à cela une typologisation de ces femmes. Elles sont inséminées le plus souvent à leur insu, « vivent généralement cet événement de manière très traumatique » (2011, 1), et cela arrive généralement alors qu'elles sont « vierges ou stériles » (2011, 2) ce qui est pour les trois exemples le cas dans *Prometheus*. Grâce à cette analyse, nous pouvons d'ores et déjà dire que notre objet s'inscrit dans une lignée de films de science-fiction identifiable et que le thème qu'il développe est un *topos*, récurrent dans cet imaginaire. Elle se focalise dans son analyse à un autre *topos* qui est celui de l'implant nasal posé dans les films sur les femmes fécondées par les extraterrestres.

Les critiques réalisées par Marika Moisseeff apposent un regard négatif sur une remise en question de la procréation traditionnelle. Alors que nous avons exactement le même objet d'étude, nous ne nous posons pas les mêmes questions, ceci étant dû à nos approches intellectuelles totalement différentes. En effet, pour Marika Moisseeff la science-fiction reflète des angoisses liées à un passé où le corps reproducteur féminin était subi, chose qui est toujours d'actualité dans les pays en voie de développement, portant un regard critique sur cette accoutumance aux nouvelles technologies et à la

médecine qui se serait réapproprié la grossesse à défaut de la connaissance de la femme sur son propre corps. Mon regard cependant considère que prendre pour acquis les nouvelles technologies partout dans le monde est contestable, et que de plus, l'idée de sexualité différenciée de la reproduction n'est pas un acquis. Mon hypothèse est que les femmes sont toujours assignées au rôle de mère, même s'il est possible aujourd'hui de contrer cette assignation. Nous essayerons en regard à cette critique de poser les problématiques liées à la procréation différemment. Moisseeff ne remet pas en question les apports médicaux et le bienfait que cela a apporté aux femmes, cependant elle critique le fait que l'on puisse déconsidérer une image de la procréation non médicalement assistée comme rattachée aux pays « en voie de développement », une procréation qui serait « naturelle » non contrôlée et donc envahissante car débordante. Mon étude sera donc différente et s'occupera de revenir sur la procréation comme assignation faite aux femmes pour tenter de déconstruire les idées reçues dont elle fait l'objet, à travers les films de science-fiction.

1.2 Méthode

1.2.1 Positionnement du chercheur

Issue d'un cursus d'études culturelles, il est important pour la compréhension de mon propos de me situer par rapport à mon sujet. Pleinement en accord avec les critiques culturalistes sur les savoirs qui ont toujours été majoritairement « blancs masculins et hétérosexuels » (Harding : 2008), je parlerai donc d'un point de vue situé, de jeune étudiante de culture française, et je reprendrai pour justifier mon propos les arguments de Donna Haraway (1988) qui développe la notion de « savoirs situés » dans son article traduit en français « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». Elle remet en cause la prétendue objectivité des savoirs et s'interroge sur le type de savoir que les subalternes peuvent produire. Il s'agit de déplacer le savoir et de créer une objectivité subalterne : « L'identité ne produit pas de science : la position critique, si ». Aussi, mon mémoire est le fruit d'une réflexion constructiviste. Le constructivisme social est le fait de penser que tout est issu d'une construction sociale et donc que tout est culturel. Ce mémoire n'a la

prétention de fournir une vérité sur le film. Mon analyse est le fruit de mon raisonnement et ainsi il n'a aucune visée dogmatique telle qu'elle soit. Ma réflexion étant située, j'emploierai parfois le « je » dans mon mémoire.

Il s'agira également d'une position féministe engagée et assumée, pouvant être rapprochée de la troisième vague féministe, celle de laquelle je suis la plus proche en tant qu'elle « mise sur la résistance aux normes de genres et sur des micropolitiques que sur la seule dénonciation de l'oppression et de la domination masculine. Il rejoint en cela la famille des féminismes alternatifs et non victimisants » (Bourcier : 2012, 32) contrairement à la deuxième vague. La troisième vague féministe s'oppose également à un féminisme différentialiste, c'est à dire prônant une différence essentielle entre les hommes et les femmes, où la femme « serait radicalement différente de l'homme sur le plan biologique et/ou psychique » (Bourcier : 2012, 61). Et par dessus tout, le féminisme de la troisième vague « est de vouloir briser le carcan naturaliste des genres indexé sur la différence sexuelle, en proposant une utilisation critique et politique des genres » et de « pluraliser les modèles de féminité et de masculinité ». Comme le résume très bien Veronica Hollinger (2003, 26) :

« La théorie féministe s'est développée en tant que projet politique. Pour dire simplement, le féminisme travaille pour l'accomplissement d'une justice sociale pour les femmes. Le but est de rendre obsolète l'ordre patriarcal dont l'hégémonie signifie l'inégalité et l'oppression des femmes en tant qu'« autre » de l'homme. En d'autres termes, le féminisme ne désire rien de moins que changer le monde¹² ».

Ainsi, mon but assumé est de continuer à réaliser des critiques féministes grâce aux discours de la culture populaire, pour faire valoir une position revendicatrice dans le milieu universitaire et faire entrer un savoir différent. Aussi, la sensation éprouvée en regardant *Prometheus* a été le contentement devant une femme qui n'hésite pas à vouloir retirer de son corps quelque chose dont elle ne veut pas, et qu'elle se rebelle devant les scientifiques qui veulent l'obliger à porter la procréation à son terme.

La critique féministe attribuée aux études de films est reconnue dans le monde

¹² « Feminist theory has developed as part of a consciously political project. Quite simply, feminism works to achieve social justice for women. It aims to render obsolete the patriarchal order whose hegemony has meant inequality and oppression for women as the 'others' of men. In other words, feminism desires nothing less than to change the world ».

universitaire et notamment dans les études culturelles. Noël Burch (2007) dans son introduction à la deuxième édition de *Revoir Hollywood*, dit à propos des critiques féministes : « elles voient dans le cinéma Hollywoodien une production idéologique dont l'étude permet d'aborder de façon à la fois pratique et théorique des questions politiques au sens propre ». De plus, selon Marie-Hélène Bourcier :

« Les *film studies* vont proposer des réponses à ces questions et des stratégies pour renouveler le langage cinématographique. Elles déplacent le questionnement sur la représentation. Il ne s'agit plus de savoir si les films constituent ou non un reflet fidèle de la réalité sociale des femmes. Il faut les aborder comme des discours, des textes qui structurent des manières de voir présentées comme universelle, naturelles ou neutres, alors qu'elles résultent de rapports de pouvoir qui traversent notre société » (2012, 73)

Personnellement amatrice des films de science-fiction, mon intérêt pour ce film et ces scènes en particulier vient du doute que j'ai rencontré face au consensus concernant l'assignation à la procréation faite aux femmes dans la sphère publique. Le fait de ne pas avoir d'enfant ou de ne pas vouloir d'enfant par exemple suscite systématiquement l'interrogation, mis à part dans les milieux féministes où ceux qui leur sont familiers. On retrouve cette assignation dans le milieu médical, où chaque choix concernant la contraception par exemple est rattaché à un futur procréatif. Le milieu médical est en effet pétri de croyances. Certains gynécologues praticiens entretiennent la croyance autour du stérilet qui rendrait stérile ou qui ne tiendrait pas sur les femmes n'ayant pas d'enfant, et qui donc refusent la mise en place de ce moyen de contraception sur une certaine catégorie de femme. Nous sommes toujours dans une logique d'un futur procréatif. De plus la question de la procréation n'est rattachée qu'aux femmes. Cyril Desjeux (2009) fait un état des lieux concernant la contraception masculine dans son article « Histoire et actualité des représentations et pratiques de contraception masculine » :

« Premièrement le développement d'une contraception hormonale masculine ne répond pas vraiment aux enjeux économiques des laboratoires pharmaceutiques. Friedericke Weber-Dielt du groupe Schering estime que le développement de l'injection d'enanthate de testostérone coûterait près de 250 millions de dollars, et ne « vaudrait pas le coup car l'investissement resterait disproportionné par rapport au coût » [Courrier *international*, no 338, 1997]. La contraception masculine médicalisée peut donc à la fois faire

concurrence à la contraception féminine et au contraire rester totalement marginale ».

Des anecdotes comme celles ci sont présentes dans des écrits féministes critiquant l'assignation de procréation faites aux femmes, montrant la dimension pragmatique de ce sujet. J'ai ainsi réalisé que ces croyances étaient récurrentes et institutionnalisées dans le milieu médical. J'ai donc voulu axer mes recherches par rapport à cela, dans le but de diffuser cette critique à mon échelle relationnelle et universitaire. Il ne semble n'y avoir aucun complexe à parler à une femme de son futur rôle de mère présenté comme allant de soi. Le fait d'être dans un couple composé d'un homme et d'une femme suppose l'enfantement comme une étape finale, universelle et nécessaire vers laquelle tous les couples hétérosexuels se dirigent. Je suppose que cette idée est le fruit de l'analogie permanente entre corps féminin et grossesse qui a forgé une croyance en la femme comme désireuse de procréer, et une habitude d'action, qui est que le doute ne se pose pas forcément quant au fait d'avoir ou de vouloir des enfants ou non.

Mon engagement féministe me permet de remettre en cause le système patriarcal dans lequel nous vivons. Nous sommes ancrés dans un dispositif hétérosexuel basé sur le modèle de la famille composé d'un homme, d'une femme, et d'enfants. Rappelons que lorsque l'on remplit un document administratif, nous pouvons être appelés à différencier le « chef de famille » de l'autre parent, et donc bien souvent, le père de la mère. Il est érigé en dispositif institutionnalisé : jusqu'au 27 avril 2013, seuls les couples composés d'un homme et d'une femme pouvaient se marier, eux seuls peuvent aujourd'hui encore adopter, et eux seuls pouvaient avoir une reconnaissance sociale officielle et légale, faisant de ce modèle le seul schéma de vie qui ne pose pas de problème produisant des impératifs normatifs comme la procréation. Le récent changement légal autorisant les couples de même sexe à se marier a suscité de grandes protestations, montrant ainsi la volonté pour d'une partie de la population de vouloir conserver un modèle hétérosexuel affirmé.

La façon dont est envisagée la procréation dans ce film est donc intéressante : elle passe par le corps d'une femme mais n'hésite pas à transgresser la norme car sont fécondés aussi bien les hommes que les femmes. La scientifique rejette totalement le produit de son corps et refuse de mourir à cause de cette procréation monstrueuse. Elle

prend le dessus sur sa condition et refuse de subir cette épreuve. Elle prend la main mise sur son corps et empêche les hommes ayant programmé l'expérience sur elle de la dominer. Une vision moderne de la femme s'éloignant d'un conservatisme américain que l'on peut retrouver dans la culture populaire américaine sur laquelle je reviendrai, qui produit des discours au sujet de la procréation, de l'avortement, et du statut du fœtus très différents. Il s'agira ici de repenser le corps de la femme comme fatalement procréatif selon le prisme théorique remettant en question l'hétérosexualité comme régime politique et anti-essentialiste. L'intérêt est pour moi de pouvoir expliquer en quoi le film produit un discours différent sur la procréation et comment on peut envisager des figures féminines plurielles et différentes les unes des autres.

1.2.2 L'ambivalence des films hollywoodiens

Il ne faut pas oublier que notre objet est un film américain et que je parlerai d'un point de vue français, étant consciente que le passé féministe français joue un rôle important dans mon interprétation de ce film, la France étant le pays où la « libération » des femmes est assimilée au droit de vote (1944), à la contraception et au droit à l'avortement (1975). Le contexte américain concernant l'avortement est plus délicat : autorisé depuis 1973 par la Court Suprême des Etats-Unis dans tous les états, l'avortement connaît une grande vague de contestation de la part du mouvement « pro-vie » qui a un véritable impact sur les centres d'interruption de grossesse. Depuis 2010 des mesures restrictives ne cessent d'être énoncées pour limiter l'accès à l'avortement des américaines¹³.

Ce qui m'amène à préciser que mon travail sera une lecture du film qui n'a pas l'ambition de s'élever au niveau de la vérité, partant du prisme des études culturelles selon lequel la vérité est une construction sociale et que la vérité est en fait ce qui fait consensus. De plus, un film Hollywoodien est « ambivalent », comme le théorise Noël Burch (2000) dans son article « Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma américain ». Il montre en quoi le box office met en place une stratégie pour contenter

¹³ Etat des lieux de l'avortement aux Etats-Unis réalisé par le *Guttmacher Institute*, institut de recherche fournissant les statistiques sur l'avortement. <http://www.guttmacher.org/media/inthenews/2011/07/13/index.html> consulté le 19 avril 2013

plusieurs publics. De fait, de nombreux films peuvent être lus de différentes manières. Ainsi, le film *Robocop* de Paul Verhoven qu'il prend pour exemple s'adresse à un « public de masse » et à un « public libéral et sophistiqué » en tant qu'il critique le capitalisme américain et propose un scénario d'action. Certains ont interprété *Prometheus* d'une autre façon, comme le critique Alex Jones qui y voit une propagande Illuminati¹⁴.

Je suis consciente que je dois interroger le film en tant que film, et ne pas oublier le medium cinématographique. Ma lecture sera une critique parmi d'autres. D'où l'intérêt d'identifier et de connaître le medium étudié.

1.3 Objet de la recherche

1.3.1 Le film : la mythologie *Alien*

Le film *Prometheus* de Ridley Scott est sorti au cinéma en 2012. Il a été pensé par le réalisateur comme préquelle d'*Alien*, c'est à dire l'antépisode, qui raconte ce qui se passe avant l'intrigue proposée par *Alien*. *Alien* est devenu un film classique du genre « horreur/science-fiction¹⁵ » sorti en 1979. Même s'il peut être considéré comme une œuvre à part entière, son lien à la saga *Alien* est indéniable. Les références quasi-systématiques à la saga seront donc inévitables, sans que le mémoire ne se limite à cette comparaison. De plus, une vraie fiction mythologique s'est développée avec la saga *Alien*, développant un univers qui lui est propre et qui comporte de nombreux mythes. Marika Moisseeff (2005) s'interroge sur le statut mythologique qu'appréhende la science-fiction : « la science-fiction doit être appréhendée comme un corpus mythologique au sens propre dont le contenu et la fonction ne peuvent être compris qu'en référence à l'aire culturelle au sein de laquelle il a émergé : l'Occident moderne où les sociétés accordent une place prééminente à la science dans les représentations autant que dans les pratiques ». Un vocabulaire propre à cette mythologie s'est également créé et je définirai donc chaque terme lors de leur première utilisation.

¹⁴ La vidéo du critique Alex Jones est disponible sur le site du *Huffington Post* à cette adresse : http://www.huffingtonpost.fr/2012/04/07/prometheus-aliens-bande-annonce-ridley-scott-strategie-virale_n_1363331.html consulté le 15 avril 2013

¹⁵ Pascale Fakry (2011) classe dans sa thèse le film *Alien* dans ce genre, « horror/science fiction ». Nous aborderons son travail plus tard dans cette étude.

Prometheus s'inscrit pleinement dans cette mythologie, au grand désespoir de certains. En effet, si l'on questionne le film au niveau de sa cohérence, il y a beaucoup de choses à souligner, une bonne partie l'a été par un internaute¹⁶ qui dans une série de vidéos explique en quoi le film comporte des incohérences. Cependant il me semble que ce genre de critique peut être faite pour n'importe quel film. Les attentes pour ce film étaient de compléter l'histoire d'*Alien*, de la préciser, et de donner au spectateur des précisions sur cet univers.

1.3.2 Un blockbuster américain

Cet univers réunit une communauté de fans importante sur internet. Deux sites de référence ont été créés par les fans pour la sortie de *Prometheus*, *Prometheusnews* (www.prometheusnews.net) et *Prometheus2-movie* (www.prometheus2-movie.com), où les fans échangent dans la partie « forum », réservé à la discussion, leur permettant d'émettre leur avis sur les films et éventuellement d'imaginer la suite de l'aventure. Les sites sont mis à jour régulièrement et permettent d'avoir un aperçu de la réception du film chez les fans, ce que je ne pourrai pas aborder dans le cadre de ce mémoire, à défaut du temps imparti.

Le film a bénéficié d'une communication énorme. Trois vidéos indépendantes par rapport au film ont été dévoilées une à une avant même la bande annonce, une idée originale qui a ravi les fans. Ce genre de vidéo peut être appelé des « vidéos virales » car elles sont diffusées sur Internet et partagées de manière épidémique, maximisant le nombre de vues. En France, à Paris, une station de métro fantôme, entre les stations République et Strasbourg Saint Denis sur la ligne 9, fut consacrée pendant quelques jours au film en y exposant les décors. Des scènes furent rajoutées sur le DVD et notamment des scènes finales alternatives, cependant je ne le centrerai ici que sur la première version, celle diffusée au cinéma.

Le nom du film, *Prometheus*, est le nom donné au vaisseau dans lequel les scientifiques effectuent leur expédition. Ce nom renvoie au mythe de Prométhée, le titan

¹⁶ Timothé Lefebvre est un étudiant en études filmiques. Il a élaboré une critique sur les incohérences du film en trois vidéos disponibles sur le wordpress de Zanybao à cette adresse : <http://zanybao.wordpress.com/tag/prometheus/>

qui modela les hommes et les femmes à partir de terre et d'eau, et qui vola le feu aux dieux. Zeus le condamne à être enchaîné à un rocher et de se faire arracher le foie par un aigle pour l'éternité. L'allusion au mythe de Prométhée est présentée dans une des vidéos virales précédant le film, où le mécène de l'expédition, Peter Weyland, affirme que les avancées technologiques ont permis aux êtres humains d'accéder au statut divin. Ce titre n'est pas donné par hasard. Un couple de scientifiques découvre des dessins archéologiques qui représentent une constellation de planètes et des êtres la pointant du doigt. Ils retracent la constellation sur une carte et partent à la recherche de cette planète. Lorsqu'ils exposent leur projet aux autres scientifiques à bord du vaisseau, ils émettent l'hypothèse que cette planète posséderait la réponse au mystère de l'humanité, à savoir, qui ou quoi nous a créé. Cela rappelle également la scène d'*Alien* où lors de l'expédition sur cette même planète, les scientifiques passent devant la carcasse d'un être semblant avoir fusionné avec le siège sur lequel il repose, avec la cage thoracique explosée, tel Prométhée sur son rocher. La dimension mythique du film est présente de toutes parts : « Sur l'affiche de *Prometheus* se profile une tête sculptée colossale dont les contours semblent mêler la statuaire grecque et celles des moaï, monolithes de l'île de Pâques¹⁷. »

Une des questions que je ne traiterai pas est celle de l'intention du réalisateur, qui est pour moi contre productive. Il n'est pas nécessaire de savoir si Ridley Scott est féministe ou non pour avoir mis en scène des féminités alternatives à l'écran, mais de savoir ce que produisent les discours sur cette féminité. Maxime Cervulle (2009) utilise le même raisonnement dans son article sur le film *Boulevard de la Mort* de Quentin Tarantino, à propos de l'intention du réalisateur : « A l'évidence, cette question ne peut être résolue sans au préalable forclure le champ définitionnel du féminisme ; une option qui, pour utile stratégiquement qu'elle puisse être, nous conduirait à bloquer l'horizon des perspectives théoriques, méthodologiques et politiques qu'a précisément permis l'indéfinition et la non-clôture du champ. »

¹⁷ Disponible en ligne sur le site du journal *La croix* à cette adresse <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/La-mythologie-inspire-les-films-de-science-fiction-hollywoodiens-NG-2012-05-29-812015> consulté le 10 avril 2013

2 Représentation de la procréation dans la culture populaire

2.1 *Prometheus* : une procréation monstrueuse parmi d'autres ? Analyse des scènes sélectionnées

Beaucoup de critiques voient dans les représentations de procréation dans les films de science-fiction comme *Alien* et dans les films d'horreurs une image monstrueuse. En effet, la procréation est ici meurtrière, seule Elizabeth échappe à la mort grâce à la technologie dans la scène que je vais décrire. Les trois scènes que j'ai sélectionnées sont problématiques. Elles abordent la question de l'engendrement traditionnel qui est remis en question. L'engendrement qui est censé renouveler la vie est ici dévastateur. Le film et ces scènes en particulier mettent en place un discours sur la technologie, sur « la » femme et sur la procréation. Le découpage séquentiel des trois scènes est disponible en annexe et je m'appuierai dessus pour les descriptions suivantes. La première est celle où l'héroïne, Elizabeth Shaw, interprétée par Noomi Rapace, apprend qu'elle est enceinte de son compagnon, Charlie, venant de mourir suite à une contamination de type extraterrestre. La contamination est due à un composant extraterrestre que David a recueilli sur la planète et qui l'a introduit dans le verre de Charlie. Il a donc ingurgité ce composant inconsciemment, moment sur lequel nous reviendrons. La scène¹⁸ dure huit minutes trente. Elle commence au moment où Elizabeth se réveille après avoir perdu connaissance suite à la mort de son compagnon. Elle se trouve dans l'infirmerie du vaisseau et est allongée sur une table d'examen, en blouse d'hôpital. Elle est encore inconsciente quand David tente de lui enlever la croix qu'elle porte autour du cou. Elle se réveille en sursaut et lui attrape les mains. Il lui présente ses condoléances pour la perte de son compagnon et lui dit qu'il doit enlever sa chaîne et son pendentif en forme de croix car il y a un risque de contamination. Elizabeth répond que si contagion il y a, tout le vaisseau y est exposé et que le vaisseau doit être mis en quarantaine. David s'apprête à lui faire un scanner afin de déterminer si elle est contaminée également. Il lui demande une première fois si elle a eu des relations sexuelles avec son défunt compagnon. Elizabeth n'a pas le temps de répondre. Les résultats du scanner s'affichent sur l'écran qu'est en train de regarder David. L'image du ventre d'Elizabeth présente une forme qui lui remplit tout le ventre, suggérant

¹⁸ Découpage technique de cette scène page 102, dans le film la scène commence à 1 :13 :57 et termine à 1 :21 :28.

explicitement le fait qu'elle soit enceinte. Le plan rapproché montre Elizabeth allongée avec le corps est coupé à partir du ventre par le scanner. Elle regarde David qui est hors champ. Le scanner se rétracte vers le bord gauche et laisse apparaître le ventre fécondé d'Elizabeth, qui ne semble pas être plus gros que précédemment. Ce plan montre qu'une fois que la grossesse est annoncée, le corps féminin devient public, en vue aux yeux de tous. David lui annonce donc son état. Elizabeth se relève alors de la table d'examen et affirme qu'il est impossible qu'elle soit enceinte. David lui demande à nouveau si elle a eu des rapports sexuels avec son compagnon. Elle répond qu'en effet, elle a eu un rapport mais qu'il date de la nuit précédente, réaffirmant ainsi qu'il soit impossible qu'elle soit enceinte. David lui annonce à ce moment là que le fœtus n'est pas « tout à fait normal¹⁹ ». A cette annonce, Elizabeth panique et demande à voir le fœtus. David refuse à deux reprises. Elle se lève de la table d'examen et agit sous l'effet de la panique. Elle tape de manière compulsive sur le clavier du scanner en répétant qu'elle veut voir le fœtus. L'annonce qui lui a été faite n'est pas pour elle une source de joie mais au contraire de terreur. L'héroïne semble considérer que cette annonce est similaire à l'annonce d'une maladie grave, elle est infectée, en proie à un virus. Sans réaction de David, elle demande à ce qu'on lui retire. David répond qu'il n'y a pas un personnel suffisant à bord du vaisseau ni le personnel adéquat. Il lui propose de la mettre en biostase jusqu'à ce qu'il retourne sur terre où elle pourra être traitée. Elizabeth devient alors folle de rage. Elle hurle « *Get it out of me!* » en saisissant David, le menaçant. Cependant des douleurs abdominales la prennent et elle s'affaisse, ne pouvant plus tenir debout à cause de la douleur. David la retient pour qu'elle ne tombe pas, et d'un air totalement stoïque, lui dit que « cela doit être très douloureux²⁰ ». Cette scène montre que le fait qu'il soit un robot ne lui permet pas d'avoir des sentiments, car même s'il prononce ces mots, son visage montre explicitement qu'il ne s'en soucie pas. Les phrases qu'il prononce sont dites car il est programmé pour être courtois et poli. Il lui injecte un somnifère, et la replace sur la table d'examen. Enfin, il lui dit que son dieu semble l'avoir abandonné. Il évoque également la mort de sa mère due au virus Ebola, qu'il compare à ce qui lui arrive. Devant l'incompréhension d'Elizabeth, David explique qu'il regardait ses rêves pendant son hyper sommeil. Il quitte la pièce sans un mot de plus et Elizabeth

¹⁹ L'humanoïde lui annonçant sa grossesse utilise ces termes dans le film : « Well doctor, it's not exactly a traditionnal fœtus »

²⁰ « It must be very painful » 1 :16 :13

s'endort sous l'effet des tranquillisants. La séquence s'achève. Le fondu enchaîné²¹ montre qu'un temps s'est écoulé entre les deux séquences. Elizabeth se trouve toujours dans l'infirmierie, sur la table d'examen mais dans une position différente. Elle est entourée par des scientifiques en combinaison qui annoncent être là pour la mettre en biostase jusqu'à ce qu'ils regagnent la terre, ce qui permettrait que sa grossesse soit mise en pause jusque là. Avec un scientifique de chaque côté d'elle, Elizabeth semble être totalement la proie de l'expérience scientifique qui se prépare sur elle, sans aucune possibilité de fuir. Cependant, feignant d'être endormie, elle donne un coup de pied violent au scientifique qui s'approche d'elle et repousse le deuxième, arrivant ainsi à s'échapper de la salle. Ce moment marque l'arrivée en puissance d'Elizabeth qui se rebelle et refuse ce à quoi on veut l'assigner. Il convient dès lors de s'interroger sur le statut de la scientifique. Est-elle simple génitrice, un corps réceptif et outil pour l'accomplissement de l'expérience au contact de l'extraterrestre, ou au contraire, est-elle une femme active, qui prend le dessus sur son corps et refuse ce statut ? Elle allait en effet être utilisée pour être un corps réceptacle de l'extraterrestre, simple vecteur de l'expérience. Mais son refus permet de changer de statut et de s'affirmer en tant qu'être pensant. Plutôt passive tout au long du film, cet acte malveillant qui est fait contre elle, à son insu et dont elle est victime lui permettra de prendre le pouvoir. Après avoir assommé les deux scientifiques, elle se rue dans une autre pièce du vaisseau où se trouve la machine hyper développée présentée plus tôt dans le film, appelée Medipod. Le Medipod est une machine qui a été présentée plus tôt comme pouvant opérer tous les maux. Elle ressemble à un grand cercueil de verre sur pied ou autre cryotube. Un clavier et un écran permettent de la programmer. Quand Elizabeth ouvre les portes de la salle où se trouve le Medipod, un plan d'ensemble²² parfaitement symétrique nous dévoile en son centre la machine. Il n'y a rien autre autour de l'engin qu'un espace vide, blanc, totalement aseptisé, renforçant l'univers hospitalier qui annonce l'intervention chirurgicale. Le Medipod est l'élément principal de la scène, il se trouve donc au centre de l'espace et de l'écran. Ce plan d'ensemble dévoile en même temps la petitesse d'Elizabeth face à cette structure imposante. S'opère alors un véritable décalage entre Elizabeth, représentant la faiblesse de l'être humain, qui est ici blessée et utilisée comme un corps réceptacle à la différence de la machine qui est elle inébranlable. Elizabeth

²¹ Voir découpage technique p. 106

²² Voir découpage technique p.109

affronte seule l'espace et la machine, qui contraste avec son corps par son impassibilité. La grandeur de la machine est renforcée par les contre-plongées d'entrée et de sortie dans la machine qui décuplent sa taille et nous donne une impression d'écrasement de la structure. La machine est un monstre technologique dans lequel Elizabeth doit grimper pour s'installer, dépassant sa taille humaine. Les plans rapprochés et les gros plans sur Elizabeth empêchent de voir la machine dans son intégralité lors de l'intervention. Nous ne la voyons que par morceaux, elle est imposante et déborde de l'écran.

La machine est dans l'imaginaire opposée à l'être humain, l'une technologique et l'autre organique. Cette impression est renforcée par la machine qui nous éblouit de son blanc « immaculé », alors qu'Elizabeth est montrée suintante et transpirante. La machine totalement déshumanisée, complètement aseptisée, robotique, mécanique s'oppose aux organismes qui s'introduisent en elle. Le corps humain, organique et vivant, est en opposition avec la froideur du plexiglass et du fer de la machine, ce qui est amplifié une nouvelle fois lorsque la créature est extraite. Un gros plan sur cet organisme inconnu dévoile l'opposition entre la créature et la machine, l'une gluante et collante de laquelle coule du liquide amniotique venant souiller l'autre, un espace aseptisé. Un autre gros plan est fait sur la plaie sanglante d'Elizabeth, que la machine vient agraffer, encore une fois de façon mécanique et sans attention particulière. Nous ne sommes pas dans l'humain, ni dans l'empathique mais dans le mécanique. Le corps humain devient un simple emballage, un objet que l'on vient refermer, agraffer sans se soucier de la douleur et du sensible. Elizabeth s'arrache elle même le cordon en gros plan. La machine a en effet été programmée pour une extraction et ne prévoit donc pas de couper un cordon ombilical. La tâche doit être faite par Elizabeth les plans rapprochés sur cet acte amplifient l'empathie physique que peut ressentir le spectateur, d'où le fait que cette scène soit la plus marquante. L'absence de sentiment de la machine et le fait qu'Elizabeth soit livrée à elle même dans cette épreuve peuvent rendre cette scène difficile à regarder.

Les gros plans sont donc nombreux dans cette séquence. Ils sont utilisés dès l'entrée d'Elizabeth dans la machine, créant une intimité, un confinement dans un espace devenu étroit, opposé au plan d'ensemble précédent qui la montrant seule dans l'espace, opposée à la machine et à elle même. Nous sommes grâce à cette mise en scène au plus

proche de l'héroïne, au corps à corps. L'espace est réduit, les caméras subjectives confortent et renforcent le cloisonnement, l'enfermement volontaire d'Elizabeth qui doit aller jusqu'au bout de l'intervention pour survivre. Les gros plans sont de plus en plus serrés sur le ventre, nous offrant cette proximité avec Elizabeth et l'organisme qui lui est extrait. La machine a donc un statut ambiguë : elle est à la fois un cocon protecteur qui s'est refermé sur Elizabeth pour lui redonner le corps qui a été plus tôt bafoué mais elle est également un appareil totalement déshumanisé, ce qui est accentué par les sons électroniques qu'elle émet durant toute l'intervention, témoignant de sa mise en marche et remplaçant presque la musique extra-diégétique.

Elizabeth s'y adonne, premièrement en tentant de la programmer pour effectuer une césarienne, mais devant le refus de la machine qui précise n'avoir été réalisée que pour les hommes, elle choisit alors de la programmer pour effectuer une extraction de « corps étranger²³ », désignant ainsi ce qui se trouve en elle. Cette scène m'a marqué lorsque je l'ai vu au cinéma. Elle est le climax du film et elle est probablement la scène la plus marquante et la plus gore. Elle est en effet très violente et sanguinolente : l'héroïne n'hésite pas à utiliser une machine qu'elle ne connaît pas et elle se fait opérer pratiquement à vif. On voit très bien la machine utiliser un laser pour lui ouvrir le ventre, des pinces lui écartent l'ouverture créée par le laser afin d'extraire le corps étranger, et une pince²⁴ descend du haut de la machine pour saisir ce corps. La plongée frontale surplombant la machine permet de voir Elizabeth à travers le verre, nous mettant en position de témoin, voire de voyeur, assistant à son intervention. Nous la voyions à travers une vitrine qui nous laisse observer Elizabeth qui est parquée, et placée sous verre, comme étudiée, scrutée au microscope par la caméra en plongée et d'un axe de point de vue frontal, face à elle. Durant cette séquence, la caméra subjective montre la scène du point de vue d'Elizabeth, mettant le spectateur au cœur de la narration. Cette scène est également riche en suspens car jusqu'au dernier moment on

²³ Dans le film : «abdominal penetrating injuries foreign body » 1 :18 :28

²⁴ Cette pince ressemble à un grappin utilisé dans les machines pour attraper des peluches dans les fêtes foraines, comme le représente les artistes Tina Alexander et Daniel Baxter dans leur vidéo animée sur *Prometheus*, où ils reprennent plusieurs passages du film pour les détourner, notamment cette scène que j'étudie, où c'est effectivement un grappin qui saisit du ventre d'Elizabeth un extraterrestre du film de Walt Disney *Toy Story* (voir la capture d'écran en annexe). Il revisite également la fin du film, illustrant la frustration des fans qui ont critiqué. L'intégralité de la vidéo est disponible en ligne à cette adresse : www.howitshouldhaveended.com

ne sait pas si l'opération aura le temps d'aboutir avant que l'organisme vivant extrait de son corps ne l'attaque. Cette scène est similaire à une scène du film *Alien 3*, où Ripley, qui a survécu au crash de sa navette spatiale, demande à ce qu'on lui fasse un scanner pour vérifier son état de santé. Elle apprend alors qu'elle porte un alien. Cependant la gestation dure plus longtemps, et ce n'est qu'à la fin du film que l'alien sortira de son torse. Elle le plaque contre elle en se jetant dans une cuve en feu afin de détruire la race alien. La créature extraite n'a rien d'humain. Elle est tenue par une pince ressemblant à celle des machines attrape-peluche. La créature est tout d'abord recroquevillée sur elle même, formant une boule. Il suffit de quelques secondes pour que celle-ci se mette à se débattre, continuant sa croissance accélérée. Elle était entourée de résidus sanguinolents et lorsqu'elle s'est mise à bouger, le sang accumulé éclabousse Elizabeth et la machine. Elizabeth qui contemplait la créature d'un air effrayé panique. Pendant cette courte durée, le Medipod agrafe la plaie béante d'Elizabeth. La créature extraite ne ressemble à rien, sinon à un poulpe. Elle est reliée à Elizabeth par un cordon ombilical. A peine recousue, Elizabeth s'extirpe du Medipod en hurlant, face à la bête toujours tenue par la pince qui semble grandir de plus en plus. Elle referme la machine et appuie sur le bouton permettant de décontaminer et stériliser l'intérieur de celle-ci, pensant ainsi avoir tué sa progéniture. Tenant à peine sur ses jambes, elle quitte la pièce. Sa réaction première à l'annonce de sa grossesse est confirmée, car c'est bien un parasite qu'elle attendait, et qui a failli la tuer. La procréation représentée dans cette scène est le résultat de plusieurs actions : l'ordre du commanditaire de l'expédition qui demande à ce que soit introduit un composant extraterrestre dans le verre de Charlie, le robot qui exécute cet ordre et la relation sexuelle entre le couple qui permet à l'hybridation du composant et de Charlie de féconder Elizabeth. C'est néanmoins les corps humains qui sont sacrifiés pour la réalisation de cette expérience : Charlie meurt car l'introduction du composant introduit chez lui une métamorphose qui n'aboutira pas car il est brûlé avant que cela n'arrive, et Elizabeth décide de séparer cette expérience de son propre corps pour sa survie. Notons que durant cette scène, Elizabeth enlève sa blouse d'hôpital montrant qu'en dessous elle est vêtue d'un bandeau blanc lui protégeant la poitrine et d'une culotte blanche sans artifice, n'érotisant pas la femme alors qu'elle se dévête. Elle est montrée de manière simple enlevant d'elle même sa blouse pour s'apprêter à subir l'extraction. L'endroit où son ventre a été ouvert permettait à l'héroïne de garder ses

sous-vêtements. Ce moment symbolise le courage dont elle fait preuve à ce moment là, en allant contre ce à quoi on a voulu la forcer.

Cette scène peut être rapprochée des annonces telles qu'elles sont faites dans les récits religieux, notamment l'annonciation faite à Marie²⁵ par l'archange Gabriel, qui lui révèle sa grossesse, qui est conté dans l'évangile selon Luc de la *Bible*. Nous verrons dans la troisième partie en quoi David se rapproche de la figure de l'ange par rapport à cette mythologie. On y voit également l'annonciation faite à Sarah la femme d'Abraham dans la « Genèse ²⁶ », le premier livre de la Bible hébraïque. Cette annonce est faite par « l'Eternel » : un être décrit comme « non humain » ou comme dieu selon les traductions, qui lui annonce qu'elle enfantera un enfant d'Abraham, Isaac, un an après cette annonce à l'âge de 97 ans. Sarah était stérile, comme Elizabeth l'est dans *Prometheus*²⁷. La même histoire est mentionnée dans le Coran²⁸, sans utiliser le nom de Sarah : il est question également d'une femme stérile à qui l'on annonce qu'elle aura un enfant qui sera prophète. A chaque fois, les annonces sont faites par des êtres transcendants. Elles sont similaires à notre objet car en effet l'héroïne ne pouvait avoir d'enfant, comme Marie qui était vierge. Elizabeth, qui se plaignait de ne pouvoir créer la vie, fait face à une grossesse tout aussi « miraculeuse ». Cependant Elizabeth comprend que cette grossesse est dangereuse et n'embrasse pas cette annonce, elle la refuse et la rejette.

Les deux autres scènes qui m'intéressent sont liées à la première. Elles concernent la procréation qui va avoir lieu avec la créature issue d'Elizabeth. Alors que le dernier ingénieur vivant décide de s'envoler, le capitaine du vaisseau décide de se sacrifier en percutant son vaisseau. En effet, celui-ci s'est révélé menaçant à l'égard de l'espèce

²⁵ La critique a également relevé les multiples allusions à la religion dans le film. Elizabeth est un personnage très croyant qui affirme sa foi tout au long du film. Comparer cette scène avec l'Annonciation est d'autant plus pertinent que le jour d'avant, une scène montre le capitaine du vaisseau en train de décorer un sapin de Noël, fête célébrant la naissance du Christ. Elizabeth serait donc une Marie des temps moderne, comme le montre le détournement d'image représentant Elizabeth en vierge en annexe. Le film peut être envisagé comme une métaphore de l'histoire chrétienne, montrant comment la femme a été utilisée pour penser la religion comme figure maternelle depuis la vierge Marie, mère du prophète Jésus. Plusieurs scènes mettent en avant le fait qu'Elizabeth porte une croix, que David lui retire dans la scène sélectionnée. Cependant je ne m'attarderai pas sur ce détail car mon propos est tout autre.

²⁶ Genèse 18-10

²⁷ Dans le film : « I can't create life » 56 :04

²⁸ Coran 11 – 69-73

humaine et a tué le commanditaire de l'expédition qui avait quitté sa biostase, pour le rencontrer. L'ingénieur essaye alors de quitter la planète. Meredith Vickers, ne voulant pas être sacrifiée, éjecte la partie du vaisseau pouvant se suffire à elle même, contenant le Medipod et donc la progéniture issue du corps d'Elizabeth qui a survécu à cette extraction. La bête s'est développée au point de briser le Medipod, chose que l'on ne voit pas mais qui est sous-entendu, car l'on voit la créature qui est devenue plus grosse que la machine. Elizabeth, tentant d'échapper à l'ingénieur qui s'est lancé à sa poursuite après le choc entre les deux vaisseaux qui a empêché l'ingénieur de partir. Elle aperçoit la bête à travers l'œil de bœuf donnant sur cette pièce. Alors que l'ingénieur se rue sur elle pour la tuer, tentant de la plaquer sur le sol, Elizabeth tend son bras et réussit à ouvrir la porte les séparant de la créature, qui saisit l'ingénieur à l'aide d'une de ses tentacules. Elizabeth, qui était plaquée au sol par l'ingénieur, peut alors s'enfuir. L'ingénieur est à son tour plaqué au sol par la créature, qui le féconde. Cette chose est monstrueuse car elle n'a rien de connu physiquement. A ce stade d'évolution, la seule ressemblance avec quelque chose que nous connaissons serait une pieuvre, à cause des tentacules. Son attitude est dévastatrice et effrayante. La fécondation s'opère via le dévoilement de l'intérieur de la créature, visqueux et denté, duquel sort un membre qui pénètre un ingénieur par la bouche qui meurt sur le coup. Une fois ce geste effectué la créature semble mourir également, elle s'affaisse, toujours emboîtée à l'ingénieur. La créature ici présentée est le fruit de la fécondation inhumaine qui a eut lieu via le corps d'Elizabeth. L'homme, en ayant voulu créer une autre espèce, est puni comme dans le mythe de Prométhée. L'ingénieur est ligoté par les tentacules de la créature comme Prométhée à son rocher, la créature qui sortira du torse de l'ingénieur dans la scène décrite ci dessous lui ouvrira le torse tel celui de Prométhée dans le mythe grec à qui le foi est arraché. La propagation de cette espèce, se reproduisant de manière hyper rapide, semble condamner l'humanité à avoir le torse explosé pour avoir voulu créer une autre espèce.

La troisième scène en jeu dans cette étude est la toute dernière scène du film, qui montre que de cette fusion meurtrière entre la créature et l'ingénieur vient au monde un xénomorphe. « Xénomorphe » est le nom utilisé dans la saga *Alien* pour décrire l'alien, terme employé par les personnages des films. Cette dernière scène semble donc montrer comment a été créé le xénomorphe d'*Alien*. Cette scène, qui dure une minute, est entrecoupée avec une musique extra diégétique inquiétante et de coupures au noir,

renforçant le dramatique de la scène. Le corps mort de l'ingénieur commence à convulser et son torse se déchire. Le xénomorphe est expulsé, recroquevillé tel un fœtus, entouré d'un liquide de composants physiques qui rappellent le liquide amniotique et le placenta expulsés lors d'un accouchement traditionnel. Un plan montre le xénomorphe encore recroquevillé sur lui même, et l'ingénieur, étendu à ses côtés. Les deux semblent reliés par un cordon ombilical. L'intérêt de cette courte scène réside dans le fait qu'elle soit la plus proche d'un accouchement traditionnel dans son visuel, comme le montre cette capture d'écran. Le « bébé » est expulsé via le torse de l'ingénieur mais une fois le corps de l'ingénieur ouvert, il se déploie comme un bébé venant de naître.



Capture d'écran du film *Prometheus* : Accouchement du xénomorphe

Le xénomorphe se met à remuer petit à petit et arrive enfin à se mettre debout. Il ouvre sa bouche, déployant ses dents et sa deuxième bouche, montrant sa similarité avec le xénomorphe d'*Alien*. Cette seconde créature est moins informe que la première.



Capture d'écran *Prometheus* 1 :53 :08 Xénormorphe

La fécondation première du film s'opère via une relation « sexuelle traditionnelle », c'est à dire qu'elle s'inscrit dans la norme hétérosexuelle, impliquant un homme cisgenre²⁹ et une femme cisgenre. Le premier engendrement qui advient dans le film vient du seul couple présent sur le vaisseau. Cependant cette fécondation est problématique : Elizabeth évoque le fait qu'elle soit stérile. La fécondation n'aurait pas eu lieu sans l'intervention de David, humanoïde au service du mécène de l'expédition joué par Michael Fassbender, qui a introduit un composant extra-terrestre non défini dans le verre du scientifique. Nous apprendrons plus tard dans le film que c'est le mécène de l'expédition qui lui a demandé d'agir de la sorte. David sert de médiateur pour cette procréation, il est le medium technologique permettant à l'expérience de se réaliser. Le couple ne pouvant avoir d'enfant, il s'agit d'une fécondation qui n'est pas « traditionnelle » dans le sens où quelque chose, ici un composant, a joué dans la fécondation. Ces procréations sont également ambiguës, voir incestueuses, car elles sont transgénérationnelles. David est la création des êtres humains et provoque leur procréation. Il intervient dans le processus physiologique des êtres humains alors qu'il est leur création. A cause de cela, les êtres humains vont mettre au monde une nouvelle espèce. Les amants sont des êtres humains et donc selon la logique du film, la création des ingénieurs. Le liquide noir est également une création des ingénieurs et un composant d'une autre espèce. Les deux créations sont assemblées et provoquent

²⁹ Cisgenre est le terme employé pour décrire une personne dont le genre « correspond » à son sexe. Une femme féminine par exemple est cisgenre.

l'existence d'une créature qui s'accouple avec *le* créateur ingénieur, provoquant l'existence d'une dernière créature, fruit des créations et du créateur. Les créatures semblent de plus en plus meurtrières au fil de leur évolution. Le film montre donc une totale rébellion de l'ordre établi par les ingénieurs. Le mélange de leur création provoque sa destruction et une nouvelle espèce se crée en dépit de l'espèce originelle.

2.2 La procréation, une question de vocabulaire

En actualisant ma pensée à l'écrit, je me suis rendue compte de la difficulté qu'il y avait à mettre des mots sur les scènes à analyser. De nombreux mots sont employés pour parler de la procréation. En effet, le sujet dont je traite fait appel à un champ lexical très connoté : « être enceinte », « donner la vie », « mettre au monde », « donner naissance », termes qui renvoient à un imaginaire autour de la femme et de la grossesse. Je commencerai donc par l'analyse des termes afin d'avoir un regard éclairé sur la question. Il n'existe pas *un* langage de la procréation *mais* des langages.

2.2.1 Le vocabulaire employé dans le film

David : « You're pregnant. »

Elizabeth : « What ? »

David : « For the look of three months. »

Elizabeth : « That's impossible... I can't be pregnant. »

David : « Did you have intercourse with doctor Holloway ? »

Elizabeth : « Yes, but... That was one night ago. There is no bloody way I'm three month pregnant. »

David : « Well doctor, it's not exactly a traditionnal fœtus. »

Elizabeth : « I want to see it »

David : « I don't think that it is a good idea. »

Elizabeth : « I want to see it. I want to see it. I want to get it out of me. »³⁰

David, androïde au service des scientifiques sur le vaisseau, examine Elizabeth après la mort de son mari contaminé par le composant inséré dans son verre, pour détecter une quelconque forme de contamination. Il utilise les appareils disponibles à

³⁰ Dialogue entre David et Elizabeth au moment où il lui apprend qu'elle est enceinte. (1 :13 :56)

l'intérieur du vaisseau, qui sont technologiquement avancés, notamment un scanner qui en quelques secondes donne l'état de santé et toutes les données médicales de la patiente. Il lui pose quelques questions pour établir un diagnostic et estimer la probabilité de contagion, dont une pour déterminer la date de la dernière relation sexuelle entre la scientifique et son compagnon. Docteur Shaw n'a pas le temps de répondre car David constate en même temps les résultats de son scanner et s'aperçoit alors qu'elle est enceinte : « You're pregnant ». Il lui annonce en ces termes simples et directs, termes autant employés dans le milieu médical que dans le langage commun. Il estime qu'elle est enceinte de trois mois, ce à quoi la scientifique répond que cela est impossible, car trois mois auparavant, l'équipe à bord du vaisseau était plongée dans un sommeil artificiel appelé la biostase, pendant la durée du voyage jusqu'à la planète découverte. De plus, l'agencement des scènes suppose que la conception date de la nuit précédente, car la scène avant la mort de son mari les montrait en train d'avoir un rapport sexuel, alors que lui était déjà contaminé. Le fait que le docteur Shaw dise que cela est impossible est également lié avec le fait qu'elle soit stérile, ce qui est dit également dans les scènes précédentes. D'où son incompréhension lors de cette scène. Elle ne peut être enceinte de trois mois. Si elle est tombée enceinte, cela s'est produit la veille. Elle se lève de la table d'examen pour voir l'image qui apparaît sur l'écran, et demande à voir cette chose indéfinie, en employant le sujet « it ». L'emploi du pronom « it » montre que l'héroïne ne donne pas une once d'humanité à son fœtus. Rappelons qu'Elizabeth ne sait pas de quoi elle est enceinte. L'impossibilité factuelle de ce phénomène le rend monstrueux. David lui répond en employant le terme « fœtus » pour décrire ce qu'elle a en elle, en précisant que ce n'est pas un fœtus « traditionnel ». Le terme traditionnel est synonyme ici de « normal » ou « classique ». David fait donc signifier à Elizabeth que ce n'est pas quelque chose d'humain qu'elle attend. Cela sous-entend également qu'il y a une « tradition » du fœtus, une normalité ou un fœtus classique. On dénote donc une norme dans le système procréatif, qui est d'attendre un fœtus « normal ». L'idée de normalité est à comprendre en terme physique : un fœtus doit correspondre à un canon et ne présenter aucun écart morphologique. Il doit donc avoir une tête, deux bras et deux jambes, pour ne citer que quelques exemples. Le fait d'évoquer un écart à cette norme met Elisabeth dans un état de panique immédiat. Cette réaction représente les angoisses des femmes enceintes liées à l'enfant qu'elles portent. Cela met également en lumière les problématiques idéologiques concernant le fait de

garder un enfant ou non s'il ne correspond pas au canon de la normalité, ou s'il s'avère qu'il ait une différence au niveau des gènes. Ces problématiques relèvent des débats sur la bioéthique et les arrêts volontaires de grossesse dans les cas « d'anormalités », opposant les personnes proclamant un statut d'être humain au fœtus et aux personnes voulant interagir avec leur corps³¹ et refusant de mettre au monde un être « différent ». Il n'est pas question ici de faire des jugements de valeur, mais de mettre en lumière le fait qu'un fœtus doit correspondre à un fœtus type. Le mot « fœtus », employé par David suppose le fait que ce corps étranger provienne d'un accouplement ayant mené à la conception de celui-ci. Il précise que le fœtus, d'après sa taille, indiquerait que la fécondation a eut lieu trois mois auparavant. Dans le cas contraire, le terme exact aurait été « embryon », car ce n'est qu'après trois mois que l'on peut utiliser le mot fœtus. Pourtant, ce terme ne l'humanise d'aucune sorte. Avec cette phrase il montre que le fœtus en question n'est pas « normal », ce qui signifie au docteur Shaw que la fécondation est due à la contamination de son mari venant de mourir. Cette impression est renforcée par le fait que David ne veuille pas lui montrer l'écran présentant l'échographie et la forme du fœtus. Il tourne l'écran pour qu'elle ne puisse pas l'apercevoir, confortant l'idée que le fœtus ne soit même pas montrable. Il prive Elizabeth avec cet acte de voir ce qu'elle porte en elle, se mettant ainsi en position de supériorité par rapport à elle. Il sait ce qu'elle porte, et pas elle. Elizabeth est donc dans l'ignorance visuelle. Elle sait seulement que ce qu'elle porte n'est pas normal. La réaction au fait que David ne veuille pas lui montrer l'écran est de vouloir retirer ce qu'elle a dans le ventre. Lorsqu'elle demande à ce qu'on le lui retire, elle emploie toujours le mot « it »³². David lui répond de se calmer et il lui ingère sans lui demander son accord un somnifère qui la plonge dans un profond sommeil.

³¹ On peut rapprocher ce débat et celui de l'avortement qui oppose les *pro-life* et *pro-choice* aux Etats-Unis. En effet ici nous questionnons ici le fait d'avorter si le fœtus présente des différences mais la question concerne le fait de pouvoir avorter tout court.

³² Voir l'analyse séquentielle pour une description complète.

2.2.2 Les termes médicaux³³

Le mot que j'emploie depuis le début de cette étude est « procréation ». « Procréation » est un terme qui signifie l'acte de produire de la chair par deux êtres humains. Il est utilisé pour décrire les fins du mariage : « La fin du mariage est de procréer des enfants », nous dit le centre de ressources textuelles et lexical. Nous pouvons premièrement nous intéresser à la différence de sens qu'induisent les termes « procréation » et « reproduction ». Le terme spécifique à la conception de l'être humain est « procréation », terme qui se différencie de « reproduction » qui est employé pour les animaux, ce pourquoi je ne l'emploierai pas : la reproduction n'est pas employée pour les humains car elle signifie « reproduire à l'identique ». Le terme de reproduction ne devrait pas être utilisé non plus pour les animaux si l'on veut rester près du sens originel, car les animaux produisent également des êtres nouveaux à chaque fécondation. Le terme reproduction, concernant le fait de créer une nouvelle vie, devrait être utilisé pour les cas de clonage uniquement. Reproduire est tout de même utilisé, dans le sens où il produit un être de la même espèce que son géniteur. Notons que « reproducteur » ou « reproductrice » est employé pour les animaux d'élevage. En revanche, dans les usages, la confusion règne. La procréation désigne donc le phénomène de « produire quelque chose de nouveau », phénomène biologique qui implique l'acte sexuel, la rencontre des gamètes qui sont les cellules reproductrices et la fécondation. La fécondation désigne le moment du parcours des spermatozoïdes jusqu'à l'ovule à jusqu'au développement embryonnaire. On voit ici l'évolution d'un terme utilisé dans le milieu médical qui existe depuis le XIIe siècle, et qui signifiait à l'origine « rendre la femelle pleine ». Il est utilisé aujourd'hui pour décrire le phénomène biologique de la rencontre des gamètes. Le terme grossesse décrit la période de gestation, pendant laquelle la mère biologique porte le fœtus. La science s'est appropriée la procréation et l'a régulée. Pour ne citer qu'un exemple³⁴, la gestation jusqu'au XIXe siècle en Europe n'était pas limitée à neuf mois. On considérait que tant que

³³ Les synthèses sur ces mots ont été réalisées à l'aide de différents dictionnaires : le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* de Baumgartner et Menard (1996), l'*Encyclopedia Universalis*, le *Dictionnaire historique* d'Alan Rey (2006) et le centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), disponible en ligne à cette adresse : <http://www.cnrtl.fr/>.

³⁴ Cet exemple est tiré de l'essai d'Elsa Dorlin, *La matrice de la race* (2006), dans lequel elle montre comment les discours médicaux se sont appropriés le corps féminin et la procréation dans le but de fortifier la nation.

l'accouchement ne se déclenchait pas, c'est que la gestation n'était pas terminée. Le développement des sciences médicales a normé ce phénomène à neuf mois et aujourd'hui personne ne doute de cette durée. On voit donc comment se crée un imaginaire autour de la grossesse, rien qu'en regardant l'évolution des termes s'y rapprochant.

Dans le cas de *Prometheus*, la fonction reproductrice assignée à Elizabeth est totalement subie. Elle pensait ne pas pouvoir être enceinte et donc n'utilisait pas de contraceptif. Elle ne pouvait donc imaginer qu'une relation sexuelle avec son compagnon en arriverait là. David, un robot humanoïde, a contaminé son compagnon de manière volontaire, expérimentale. La façon dont il tente de s'approprier le corps d'Elizabeth quand il voit qu'elle est enceinte est révélatrice de ce qu'on essaye de lui faire subir. Elle n'est à ce moment là « que » corps, cobaye, et sa volonté n'est pas questionnée. Cependant, et on peut faire une lecture féministe de ce moment, le personnage s'échappe pour mettre fin à cette expérience et dans le but d'extraire ce qui est en elle.

2.2.3 Mise au point sur les expressions courantes

Le langage autour de la procréation est également très mystifié. « Mettre au monde », « donner la vie », « enfanter » sont des figures de styles qui sont toutes en rapport avec la création et le renouvellement de la vie, des expressions courantes qui sont très différentes des termes scientifiques. Ce langage est à rattacher aux croyances autour de la maternité et des spiritualités qui mystifient la procréation, et s'interroger sur le poids de ces expressions. Ne participent-elles pas à renforcer les idées reçues de la procréation et de son essentialisation ? On peut parler d'essentialisation de la procréation au corps de la femme qui dans toute culture fut vénéré pour sa possibilité à procréer. Le critique Claude Lafon revient sur l'expression « donner la vie » dans *Idées reçues en biologie* (2004). La vie en effet n'est pas donnée mais « transmise », c'est donc une interprétation que de parler de donner la vie pour parler de la naissance. Sur le plan biologique, il n'y a pas de début mais seulement une continuité entre les rencontres des gamètes, l'embryon, le fœtus et le nouveau né.

Partout, la procréation fut accompagnée de la transmission d'un savoir sur les soins à porter aux femmes pendant la grossesse mais également aux techniques

d'accouchement. Je considère que ces savoirs sont une forme de technicisation de la procréation à mettre en parallèle avec les techniques médicales telles que nous les connaissons. Il n'y a pas de grossesse et de maternité « naturelle » : tous les savoirs autour de la maternité sont construits. De nombreuses civilisations eurent des dieux de la fécondité et des rites pour la promouvoir et le renouvellement de la vie fut longtemps incompris scientifiquement, d'où cette mystification. L'aspect technologique m'intéresse car il regorge de problématiques contemporaines et permet de penser la démystification de la procréation car là elle s'en détache en rendant le processus très technique et scientifique, permettant d'avancer et de repenser la procréation à travers une nouvelle façon de penser ce processus, qui est également une croyance, et d'en arriver à sa déconstruction, grâce aux outils des études culturelles.

2.3 Cheminement intellectuel : représentations alternatives de procréation dans la culture populaire

Malgré mon choix de me focaliser sur un seul film, ma réflexion est née de la confrontation de ce dit film avec d'autres représentations de la procréation dans la culture populaire. Afin d'éclairer mon raisonnement, je reviendrai donc sur deux exemples indispensables à la compréhension de mon raisonnement. J'ai regardé *Prometheus* lors de sa sortie au cinéma en mai 2012. Peu de temps après, j'ai visionné le film *Twilight IV – Révélation, 1^{ère} partie* (2011) et la série *Walking Dead* de Frank Darabont qui a débuté en 2010. Ces contres exemples sont issus de la culture populaire américaine mais d'un autre genre. *Twilight* est un film fantastique, et *Walking Dead* est une série qui est composée à ce jour de trois saisons, mettant en scène des zombies, mais qui est pourtant rattachée au genre science-fictionnel.

2.3.1 *Twilight* : le choix d'une procréation monstrueuse et mortelle

Dans *Twilight*, l'héroïne tombe enceinte de son compagnon, un vampire, dès leur premier rapport sexuel après leur mariage. Cette saga, qui est à l'origine un livre, fut décriée pour les croyances de l'auteur faisant partie de l'église des Mormons. Cependant ici ce n'est pas l'intention de l'auteur qui m'intéresse mais les discours produits par le film. Il y a une similarité avec mon objet dans le sens où elle ne sait pas qu'elle porte car

cet événement est tout à fait unique. Personne ne sait ce que donnera la procréation d'une humaine et d'un vampire. Lorsque le couple comprend que Bella, l'héroïne, est enceinte, et que cela va la tuer, les paroles d'Edward, son compagnon, sont : « *I'm not gonna let it hurt you. Carlisle will get this thing out*³⁵ ». Il montre donc sa volonté de préserver la vie de sa compagne plutôt que de laisser ce qu'elle porte la tuer. Deux semaines plus tard, l'héroïne est amaigrie, le visage creusé et elle tient à peine debout. On aperçoit son ventre plein de bleu. Lorsqu'un troisième protagoniste, un loup-garou amoureux de Bella également, la voit dans cet état, il demande au médecin du groupe « d'enlever cette chose d'elle³⁶ ». Le mot « fœtus » est également invoqué par une des protagonistes, sœur d'Edward, pour parler de ce qu'elle porte, en mentionnant qu'il n'est pas bon pour elle, s'opposant avec une autre des sœurs qui emploie le mot « bébé ». Malgré ces trois avis contraires, l'héroïne prend seule le choix de garder ce qu'elle porte. Elle parle de ce qui lui arrive comme un miracle. Elle semble sereine et confiante. Les scènes liées à la grossesse de l'héroïne sont très violentes car la gestation est accélérée et le fœtus lui prend toutes ses forces. Ses os cassent petit à petit. Le docteur lui dit qu'elle ne survivra pas. Elle est considérablement affaiblie et elle est obligée de boire du sang car c'est la seule chose qui puisse nourrir son fœtus. Sa colonne vertébrale se brise lorsque l'accouchement se déclenche. Ne pouvant sortir le bébé, il faut lui ouvrir le ventre. Elle meurt et le bébé vit, mais sera ressuscitée en étant changée en vampire. On assiste également à une grossesse monstrueuse car Bella est fécondée par un vampire, qui est dans notre imaginaire une créature démoniaque, et la grossesse est également accélérée, comme dans *Prometheus*.

Un tout autre discours est produit : elle veut garder ce qu'elle porte même si cela doit la tuer. C'est ce qui m'a interrogé et ce que j'ai tout de suite comparé à *Prometheus* : pourquoi risque t-elle sa vie ? Cela fait écho à toutes les problématiques contemporaines liées aux grossesses à risque. Aujourd'hui des tests sont faits sur les femmes enceintes pour savoir si le fœtus qu'elles portent est « normal » ou pas. Dès lors de l'annonce de la grossesse en France, une série d'analyses est réalisée sur la femme enceinte et sur le fœtus pour vérifier la « normalité » du fœtus : l'amniocentèse par exemple, qui constitue en un prélèvement du liquide amniotique est effectuée sur toute femme enceinte. Elle permet d'établir le caryotype du fœtus et de détecter une possible infection fœtale. Les

³⁵ « Je ne voulais pas le laisser te blesser. Carlisle va enlever cette chose. », Traduction personnelle.

³⁶ « Take it out of her » dans le film.

échographies ont pour but de vérifier le bon développement du fœtus, la première permet notamment de vérifier les irrégularités des proportions morphologiques de celui-ci. Il y a donc un stress relatif à la grossesse, stress qui révèle les angoisses des femmes enceintes. C'est une des questions que pose ces exemples. Elizabeth comprend tout de suite que sa grossesse n'est pas « normale » et elle décide de l'interrompre.

2.3.2 *The Walking Dead* : le choix d'être enceinte dans un univers monstrueux

Le récit sur la grossesse d'une des héroïnes de la série *The Walking Dead* est mon deuxième élément de comparaison. *The Walking Dead* est une série télévisée adaptée de la bande dessinée portant le même nom créé par Robert Kirkman et Tony Moore, qui comprend à ce jour 17 volumes en France publiés depuis 2003. La bande dessinée a été adaptée en série en 2010 par Frank Darabont en partenariat avec Robert Kirkman, un des deux créateurs. Elle met en scène les péripéties d'un groupe de personnes ayant survécu à une épidémie propagée par des zombies : jusqu'à maintenant, on ne sait pas ce qui a causé cette épidémie. La série commence « dans le feu de l'action », les zombies dévorent tous les êtres vivants qu'ils croisent et il suffit d'une morsure pour être contaminé et devenir en quelques heures un zombie. Mais le but de la bande dessinée, comme celui de la série, est de montrer comment survivre dans la durée. Nous voyons donc comment les êtres humains essaient de survivre sans se faire mordre, leur regroupement et les dangers qui se créent avec les autres survivants. Une des choses à savoir est que les protagonistes apprennent au cours de la série que tous les êtres humains sont tous infectés : ils se transforment en zombie à leur mort, même s'ils n'ont pas été mordus. Une des héroïnes du groupe des héros de la série, Lorie, découvre qu'elle est enceinte. La présence de ce récit est présente de l'épisode 4 de la saison 2 de la série jusqu'à l'épisode 4 de la saison 3. Il est intéressant de noter que le discours produit dans la série et celui produit par la bande dessinée n'a rien à voir. Au cours des saisons, la série s'est de plus en plus détachée de l'histoire originale³⁷.

³⁷ L'adaptation de la bande dessinée à l'écran est surprenante. La bande dessinée met l'accent sur le fait que tous les systèmes de croyance ont explosé. Il est impossible de reproduire la vie qu'ils avaient avant. Elle montre à mon sens comment peuvent être remises en question les normes qui nous entourent. Par exemple, une des protagonistes, Carol, demande à Lorie si elle pourrait faire partie de leur couple, à elle et Rick, être donc en couple à trois et élever leurs enfants respectifs ensemble, mentionnant le fait que la société a changé et que personne ne les

Lors de l'épisode 2 de la saison 4, Lorie demande à Glenn, un membre du groupe, de lui ramener un test de grossesse lors d'une excursion dans une pharmacie pour ravitailler le campement où ils se réfugient. Lorie est la compagne de Rick, héros principal de la série, désigné comme leader. Le spectateur sait que Lorie avait une aventure avec Shane, le meilleur ami de Rick, avant qu'il ne les rejoigne car elle le croyait mort. Nous savons d'emblée que Rick n'est donc peut-être pas le père de l'enfant. Glenn lui ramène le test et ne lui fait aucun commentaire à ce sujet. Elle s'éloigne du campement à la nuit tombée pour effectuer le test. Lorsque celui-ci s'avère positif, elle s'effondre en larmes. Elle réalise en effet qu'elle est enceinte dans un monde en plein déclin. L'épisode suivant, Glenn lui demande si elle est enceinte. Elle lui dit la vérité mais lui demande de garder le secret. Il lui dit de le dire à Rick. Dans l'épisode 6, Glenn revient à la charge en pressant Lorie de le dire à Rick, montrant que le fait d'être en couple induit le partage des informations concernant le corps de la femme. Selon Glenn, elle ne peut garder ça pour elle car Rick est impliqué dans le processus. Il manifeste alors un rôle protecteur en lui demandant de manger et essaye de lui donner sa part de nourriture, affirmant que si elle ne laisse pas Rick s'occuper d'elle, elle doit le laisser « au moins » le laisser s'occuper d'elle³⁸. Cela montre qu'il considère que son état la fragilise et qu'elle a besoin de quelqu'un, en l'occurrence d'un homme pour la protéger. Glenn finit par le dire à un autre membre du groupe, Dale, qui va en parler Lorie. Elle se confie à lui et lui dit qu'elle ne sait pas qui est le père. La deuxième chose qu'elle invoque est que son enfant ne sera « jamais heureux dans un monde comme celui-ci et qu'il ne connaîtra jamais la joie ». Dale lui répond « qu'elle ne peut pas penser cela »³⁹. Dale sous-entend par ses paroles qu'elle doit positiver sur le fait d'être enceinte, même si tout semble montrer cette grossesse comme la pire chose pouvant arriver à une femme dans ce monde : les survivants sont amenés à se déplacer de campements en campements si les zombies arrivent à franchir leurs portes. Les soins médicaux sont rares et la

jugerait pour cela ; un élément supprimé de l'adaptation en série, tout comme la relation sexuelle entre deux sœurs et un homme âgé, qui est minoré dans la série. Concernant la grossesse de Lorie dans la bande dessinée, le choix d'avorter ou non ne se présente pas. Lorie comprend qu'elle est enceinte mais n'a pas le choix d'un recours aux pilules abortives. Elle accepte donc ce qui lui arrive et elle accouche sans problème, et donc ne meurt pas des suites de son accouchement.

³⁸ Dans la série (épisode 5 saison 2) : « *If you don't let Rick take care of you, someone else has to* » 5 :00

³⁹ Dans la série : « *You can't think like that* ».

nourriture également. Les zombies sont attirés par le bruit, et les cris d'un bébé s'avèreraient dangereux pour l'ensemble du groupe.

Lorie demande à Glenn de lui ramener des pilules abortives. Il retourne donc à la pharmacie, accompagné d'un autre membre du groupe, Maggie. Cependant ils manquent de mourir, suite à l'attaque d'un zombie, réussissant tout de même à ramener les pilules. Maggie qui comprend pourquoi ils sont allés à la pharmacie, s'en prend violemment à Lorie lors de leur retour au campement. Elle lui jette les pilules « au visage » qui tombent devant elle, tout en lui hurlant dessus, et la laisse seule pour les ramasser. La réaction de Maggie sous-entend que non seulement ils ont failli mourir, mais en plus pour qu'une femme commette un acte qu'elle considère comme honteux. Lorie prend les pilules et plus tard dans l'épisode les avale toutes d'un coup, en larmes. A peine les avait-elle avalées qu'elle se rue hors de sa tente et se fait vomir, regrettant son geste. Son compagnon rentre dans la tente et voit les emballages de pilules. Il retrouve Lorie à l'extérieur qui lui dit qu'elle est enceinte. Il lui demande si elle l'est toujours en lui jetant les emballages des pilules « au visage ». Par cet acte, il montre son mépris par rapport au fait que Lorie ait songé à avorter sans lui en parler. Ils se disputent violemment. Tandis qu'il hurle, elle lui demande s'il veut vraiment qu'ils aient un enfant qui aura une vie courte et cruelle dans ce monde. Il lui répond : « Comment peux-tu penser une chose comme ça ? »⁴⁰. Pour la deuxième fois, on lui reproche de penser de telle ou telle façon sur l'avenir. Ils décident alors de garder le bébé, décision qui se base sur une note d'espoir, positionnant le corps de Lorie et sa décision en totem d'espérance. Le début de la saison 3 montre qu'il s'est passé plusieurs mois entre ce moment et la fin de la saison 2 qui s'achevait aux premières nausées de Lorie. Elle est désormais presque à terme. Le groupe de réfugiés trouve un nouveau campement dans une prison. Ils sont accompagnés de nouveaux membres qui avaient une ferme et qui pensaient pouvoir aider pour l'accouchement, ayant de l'expérience avec les animaux. La présence de personnes étant familières aux mises bas sous entend de meilleures conditions pour l'accouchement de Lorie. Cependant, des zombies envahissent la prison, et le groupe est séparé. Elle s'enferme avec une des filles du fermier et son premier fils dans une pièce fermant à clef et l'accouchement se déclenche. Il faut peu de temps à la jeune fille pour comprendre que l'accouchement se présente mal. Lorie perd beaucoup de sang et la jeune fille comprend que le bébé se présente par le siège. Lorie comprend à son tour

⁴⁰ Dans la série : « How can you think like that ? »

qu'elle ne pourra pas accoucher comme elle l'avait prévu, et que le bébé va mourir si elles ne le sortent pas de son ventre. Elle demande donc à la jeune fille de lui ouvrir le ventre à l'aide de son couteau, ce qu'elle fait. Lorie meurt dans d'atroces douleurs et le bébé survit.

Ce passage par la description des épisodes de la série était nécessaire pour montrer comment l'entourage de la protagoniste est didactique : ils utilisent tous la formule « *you have to* » pour lui dire ce qu'elle doit faire ainsi que le processus de mépris employé à discréditer son acte concernant la tentative d'avortement, à deux reprises les pilules lui sont « jetées au visage ». Ici, les protagonistes décident de garder l'enfant dans le contexte apocalyptique qui les entoure, sachant qu'ils sont tous infectés. En poussant à l'extrême le scénario, le fœtus aurait pu mourir dans son ventre par exemple, comme c'est parfois le cas, et se transformer en zombie et la dévorer de l'intérieur. Rien n'indique en effet que cela soit impossible. A la différence de *Prometheus* que j'ai visionné la même année, le doute est tout de suite posé sur le fait de garder l'enfant ou non. Ils n'ont ici aucun recours technologique ou médical. Pourtant plus tôt dans l'épisode, Glenn, alors qu'il lui demande de manger et de faire attention à elle lui rappelle qu'elle est en « situation d'avoir besoin de soins médicaux » et qu'elle a besoin de « médicaments » et de « vitamines »⁴¹. La procréation, sans recours à la médecine et à la technologie, est ici mortel.

3 *Prometheus* : l'ambiguïté des genres

3.1 Les femmes

L'égalité et la parité ne semblent pas être de mise en 2089, année de l'expédition lancée dans *Prometheus*, à la différence du film *Starships troopers* de Paul Verhoven sorti en 1997 où la représentation des hommes et des femmes se veut égalitaire : une des scènes cultes de ce film est celle où les protagonistes, tous soldats, prennent leur douche ensemble sans séparation binaire entre les hommes et les femmes. Dans *Prometheus*, sur l'équipage, il n'y a que trois femmes : la commandante du vaisseau, Elizabeth,

⁴¹ Dans la série : épisode 6 saison 2 « you need medicine and vitamins » ; « You have a medical condition »

scientifique, et une autre femme qui n'apparaît pratiquement pas dans le film. Le reste de l'équipe est composée d'hommes virils ou intelligents, soit onze hommes pour trois femmes. Mentionnons que la commandante du vaisseau l'est uniquement que parce qu'elle est la fille du riche mécène de l'expédition. Les deux autres femmes présentes sont des scientifiques. Lors de la découverte d'une tête d'ingénieur en parfait état de conservation, les deux femmes s'occupent avec délicatesse de faire les prélèvements, sous le regard bienveillant du compagnon d'Elizabeth, buvant une bière sur le côté. C'est la seule scène qui met en avant la troisième femme, absente le reste du film. David participe à l'analyse, montrant son acclimatation au milieu féminin. Meredith Vickers lors d'un entretien privé avec le couple de scientifique leur montre clairement sa supériorité hiérarchique : ils n'auront pas le droit d'envisager ne serait ce qu'un contact avec les ingénieurs s'ils existent, ce dont elle doute. Chacun de leurs actes devra être annoncé à sa personne avant sa réalisation. La pièce qu'elle occupe, présentée comme la seule possibilité de survie en cas de problème, est luxueuse et les place en situation d'infériorité : alors qu'Elizabeth s'approche de la machine chirurgicale, qui s'étonne d'en trouver une sur le vaisseau car il n'en existe que peu, Meredith lui demande de ne pas s'en approcher, mentionnant d'un ton condescendant que cette machine est très chère.

Elizabeth et Charlie représentent le couple hétérosexuel traditionnel : ils veulent un enfant, ils s'aiment, et Elizabeth dépend de lui. Les deux personnages n'ont pas une personnalité exacerbée. Ils sont la plupart du temps montrés ensemble, liés dans leur ambition de découvrir les origines de la vie. Ils incarnent la norme hétérosexuelle du couple voulant un enfant. Dans plusieurs scènes, Elizabeth travaille et son compagnon la regarde en tant que spectateur. Lors de l'analyse d'une tête d'un ingénieur retrouvé dans un état de conservation complet, l'héroïne réalise les analyses scientifiques pendant que Charlie la regarde, un verre à la main.

3.1.1 Retour sur « la mère sacrificielle » et la « maternité monstrueuse »

On retrouve dans le personnage d'Elizabeth l'épreuve qu'a du passer Ripley dans *Alien*. Pascale Fakry (2011) rappelle les commentaires faits sur Ripley dans les critiques : dans le deuxième épisode, alors que Ripley est de retour sur terre après avoir survécu à l'alien, on la voit à deux reprises avoir des cauchemars de l'alien tentant de la

féconder. Ces cauchemars seraient « représentatifs de la peur qu'éveillent chez Ripley la grossesse et les transformations du corps féminin durant ces neuf mois et l'accouchement qu'elle semble considérer comme une expérience tellement traumatisante qu'elle se réveille en sursaut pour ne pas y assister » (Berenstein : 1990, 58). L'alien féminin, « reine pondeuse », représenterait la maternité monstrueuse, largement décrite dans les œuvres féministes (Bundtzen : 2000 ; Doane : 2000 ; Creed : 2000). Dans l'épisode 3 de la saga, Ripley s'aperçoit qu'elle porte un alien. Elle décide alors de se suicider pour empêcher ce qu'elle porte de vivre et de détruire le monde. De la même manière, Elizabeth n'hésite pas à tuer « le fruit de ses entrailles » une fois le corps étranger retiré de son ventre. Elle referme le Medipod et lance une procédure de décontamination. Les seuls sentiments qu'elle éprouve devant cette créature sont la terreur et la répugnance.

Après l'extraction, elle ne se préoccupera pas de voir ce qu'il reste de la créature, car son objectif est de savoir pourquoi les ingénieurs ont voulu détruire l'espèce humaine. A titre d'exemple, la saga *Alien* est souvent évoquée pour parler de la peur que renvoie la mère monstrueuse. Ce propos est tenu par Pascale Fakry dans sa thèse soutenue en 2011 (183) « le féminin dans le film (*Alien*) est synonyme de débordements horribles qui doivent absolument être contenus pour que l'humanité puisse survivre ». Elle évoque également que dans *Alien*, ce sont majoritairement des hommes qui sont fécondés, et une des seules femmes du vaisseau, Ripley, survit. (192) « Dans un monde où une femme peut devenir un leader, un personnage héroïque et l'égal de l'homme peut aussi devenir l'égal de la femme, se mettre à avoir un corps fécondable et à pouvoir accoucher ». Nous pouvons plus ou moins appliquer ce raisonnement à *Prometheus* car c'est Elizabeth qui est fécondée la première. Cependant, la réussite de la fécondation de l'ingénieur nous laisse entendre que la fécondation des créatures du film peut atteindre n'importe qui. On peut donc également interpréter la maternité comme monstrueuse dans *Prometheus* car c'est une femme qui subit cet événement qui risque de la tuer. Les courts moments où nous la voyons enceinte sont inquiétants car elle hurle de douleur, la chose qu'elle porte semble bouger de manière inquiétante et le fait que la grossesse soit accélérée lui a fait comprendre la différence de son état.

3.1.2 Le surpassement de l'épreuve comme gage d'empowerment

Elizabeth est un personnage chétif. Lorsque l'équipage sort de biostase, état d'hypersommeil qui permet un arrêt de la vie temporaire, elle est en état de choc et vomit, alors que la commandante, Meredith Vickers, fait des pompes. Deux stéréotypes féminins semblent s'opposer : la femme forte et son contraire.

Revenons au pourquoi de la conception. David le robot insère un composant extra-terrestre dans le verre du compagnon de l'héroïne à son insu. Il y a, dès lors, violation de la personne, une « soumission chimique » qui n'est pas sans rappeler « la drogue du violeur », substance psychotrope altérant les comportements des victimes, faisant débat depuis les années 1990. Le compagnon se retrouve contaminé par cette substance. Il faut s'interroger sur le pourquoi de cette action : ce n'est pas David qui a eu l'idée de faire cette expérience, puisque c'est un robot, il a été programmé pour faire cela par le financeur de l'expédition. Si l'on suit la logique du film, cette expérience est certainement réalisée dans le but de recréer les personnes à l'origine de la vie humaine. En effet, cet homme qui a financé l'expédition veut savoir comment a été créé l'être humain avant sa mort, et dans le risque qu'il ne reste aucun habitant sur cette planète, le seul moyen de voir à quoi ils ressemblent ou de voir s'ils sont « comme nous » est de mêler leur gène avec ceux d'un être humain. Le composant a été trouvé dans un caveau qui ressemble à un endroit funéraire, rempli d'urnes. L'hypothèse est donc que les gènes de ces habitants sont à l'intérieur de ces urnes. Le compagnon d'Elizabeth est donc hybride d'être humain et de ces créatures supposées. Il retourne dans sa chambre après avoir vidé son verre et a un rapport sexuel avec l'héroïne. Le lendemain, il se rend compte de la contamination en se regardant dans le miroir, car un parasite semble être dans son œil. Lors d'une expédition, il commence à ne pas se sentir bien et hurle de douleur. La capitaine du vaisseau ne le laissera pas remonter à bord par peur d'être contaminée, et l'immolera. Le rapport sexuel entre le couple s'avère fécond, lorsqu'Elizabeth se réveille à l'infirmerie après s'être évanouie devant la mort de son compagnon. C'est à ce moment là que David lui annonce qu'elle est enceinte et le spectateur comprend à ce moment là que c'est la contamination qui a permis à ce phénomène d'arriver, car comme je le mentionnais plus haut, le personnage est stérile. David ajoute qu'elle ne porte pas un fœtus traditionnel. Ce qui confirme que c'est bien la contamination qui est à l'origine de cette grossesse monstrueuse. Peut-on considérer

que l'héroïne est également victime d'un viol, par l'intermédiaire de son compagnon ? Deux hypothèse s'offrent à nous concernant l'injection de ce composant dans la boisson : soit elle était le moyen de voir simplement ce que provoquait le mélange des gènes des deux espèces sur un seul homme, soit elle a été pensée dans le but de voir ce qu'un hybride des deux espèces ayant une relation sexuelle avec une femme permettrait. En effet, Charlie est le seul homme en couple avec une femme sur le vaisseau. Nous supposons donc que par l'intermédiaire de Charlie, c'est bien sa compagne qui était visée. Elle est donc non seulement victime de cet acte malveillant, mais en plus elle est utilisée en tant que femme à des fins procréatives, rejoignant donc mon hypothèse des femmes assignées à la reproduction. Son corps est abusé et violé. Ripley dira la même chose dans *Alien 3* quand elle s'apercevra qu'elle porte un alien : « *I've been violated* ». *To violate* est ici utilisé pour montrer que son corps a été forcé et offensé mais elle n'utilise pas le mot *to rape*. *To rape* et *to violate* sont des synonymes mais *to rape* est un mot beaucoup plus fort que le premier. En français nous n'utilisons que « violer ».

On peut voir cette expérience comme une « fin » à sa stérilité. Cependant, à la différence d'une insémination artificielle qui peut être employée pour résoudre un cas de stérilité, dans un cadre médical, il n'y a pas ici de « consentement éclairé » de l'héroïne, terme donné au rapport qu'entretient un patient avec son médecin qui se doit de l'informer de tous les risques qu'il encoure. Au contraire, Elizabeth n'est pas au courant de l'expérience qui est en train d'être faite sur elle. Son corps est abusé et violé et n'est considéré que comme réceptacle permettant l'expérience. A la différence de la saga *Alien*, où les fécondations étaient toujours faites par les aliens mêmes, c'est l'homme qui utilise le corps de la femme.

La scène venant après l'extraction du corps étranger montre comment les hommes présents sur le vaisseau n'ont aucune compassion pour ce que vient de subir Elizabeth. Ils ne lui posent aucune question sur son état de santé, et ne se préoccupe pas de savoir ce qu'elle a fait du fœtus. Les hommes du vaisseau sont à ce moment là en train de se préparer pour aller à la rencontre du dernier ingénieur présent sur la planète, que David a découvert. En voulant participer à l'expédition pour rencontrer l'ingénieur juste après son intervention, Elizabeth ne se place pas en position de victime et refuse ce statut. Malgré le regard du commanditaire de l'expédition, complice de ce « viol », et de David qui lui fait comprendre qu'il est à l'origine de ce qui lui est arrivé, Elizabeth s'apprête pour une nouvelle expédition sur la planète, avec ses bourreaux. Son absence de

reproche et le fait qu'elle n'évoque pas le sujet montre qu'elle les dépasse et qu'elle est plus forte qu'eux, car elle a survécu à cette épreuve et à déjoué leur expérience. On peut donc voir Elizabeth comme une icône postmoderne, faisant gage d'*empowerment*. Raphaëlle Moine (2010, 123) définit la notion d'*empowerement* comme :

« empruntée à la théorie politique et aux théorisations du gender, (qui) résiste à la traduction française (« automisation », « encapacitation », « empuissancement », « puissance d'agir »). Elle désigne le processus d'acquisition d'un « pouvoir », la prise en charge de l'individu (ou d'un groupe discriminé par lui même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale ».

Le postmodernisme est un courant largement décrié et porteur de beaucoup de sens, mais il est possible d'y identifier un féminisme. Frédéric Clément (2011, 10) définit le féminisme postmoderne comme « privilégiant l'étude de l'individu plutôt que celle du groupe », dont les auteures *gender* citées dans la première partie seraient des représentantes. Il reprend les propos de Michèle Ollivier et Manon Tremblay (2000) qui spécifient que pour les féministes postmodernes « la femme n'existe pas : elle serait le produit d'un construit social et il y aurait trop de différences entre les femmes pour les réduire à une seule catégorie ». Elizabeth, en refusant l'annonciation et l'assignation de procréation, est une héroïne postmoderne, faisant gage d'*empowerment* et prenant le pouvoir sur son corps et sur les hommes qui ont essayé de la soumettre.

L'héroïne attendue par les spectateurs de science fiction pour le nouveau film de Ridley Scott était une héroïne à la Ripley qui est également considérée comme une héroïne postmoderne par Marika Moisseff (2005, 4), une femme forte, indépendante, correspondant au stéréotype mis en place dans les années 1970 selon Yvonne Tasker (1993, 40). Celle-ci selon l'auteur, serait « indépendante », « libre sexuellement » et « déterminerait sa propre vie⁴² ». La représentante cette image de la femme forte et indépendante est pourtant à première vue Meredith Vickers. En effet, ce personnage incarne une femme forte au tempérament d'acier, sa froideur, sa rigueur et sa droiture, semblant tellement inusuels pour une femme que le capitaine du vaisseau lui demande si elle est un robot. Elle réagit en lui ordonnant de la rejoindre dans sa chambre. Elle fait

⁴² Intégralité de la citation originale de d'Yvonne Tasker : « The independent heroine as stereotype » : « these films centre around the stories of women are independent of men, who are sexually free and whe, to an extend, determine their own lives. »

le premier pas et fait passer sa supériorité par son indépendance sexuelle : « *10 minutes, my room* ». Ce personnage, qui lors de son réveil après l'hyper sommeil s'était mise à faire des pompes, laissait entendre être l'héroïne stéréotypée telle Milla Jovovich dans *Resident Evil*. Mais le stéréotype est retourné : c'est Elizabeth la chétive qui se révèle l'incarnation de la femme forte. Ce stéréotype récent, incarné par la figure de Jovovich, ou Lara Croft, est une femme forte et féminine. Elles maîtrisent les technologies de guerre, se battent : ce sont des héroïnes. Leur corps sont typiquement codés pour plaire aux spectateurs masculins, elles sont souvent dotées de forte poitrine et sexy, mais elles sont également pensées pour les spectatrices, car ces femmes se différencient des traditionnelles femmes passives dans les films, faibles et reléguées au second plan. Ce stéréotype n'est donc pas présent dans *Prometheus*, il est contourné.

3.1.3 Elizabeth : une *final girl*

Elizabeth est la seule survivante à l'expédition. L'héroïne est donc aussi une « final girl », terme repris par Raphaëlle Moine (2005, 46) pour décrire les femmes dans les films d'horreur qui survivent alors que tous les autres protagonistes du film sont morts. Elle décrit la *final girl* comme « ambivalente par son rôle dans le récit – après avoir occupé la position féminine de victime terrorisée, elle s'approprie les armes masculines du tueur, son pouvoir de blesser ou de tuer – elle l'est également par son androgynie ». Carol Clover théorise cette figure féminine dans son ouvrage *Men, women and chainsaws* (1993) pour parler des héroïnes des *Slashers*, un sous genre des films d'horreur mettant en scène des meurtriers psychopathes à la poursuite d'un groupe d'adolescents à l'esthétique gore. En effet, dans *Prometheus*, le personnage n'a pas une féminité exacerbée. Elle n'est pas une « *bimbo space* » terme utilisé par Thomas Doherty (1996) pour décrire les femmes dans les films de science fiction avant le personnage de Ripley dans *Alien*. Elizabeth « n'est pas pleinement féminine » (Moine : 2005, 47) à l'instar de Ripley. Les cheveux ébouriffés, un corps plutôt androgyne, et une attitude qui n'est pas le cliché de l'attitude féminine. Elle correspond tout à fait à cette définition. L'actrice Noomi Rapace est associée au film suédois qui l'a révélé au monde, *Millenium* (2009) de Stieg Larson, où elle incarnait le rôle de Lizbeth Sallander, un personnage androgyne gothique et bisexuel rejetant toutes les normes de féminité. Notons que les deux personnages incarnés par Noomi Rapace ont les mêmes noms. Dans le film, son

personnage est violé par l'homme qui est en charge d'elle, son tuteur, et le film montre cette scène dans son intégralité. Une scène très difficile où l'on voit le viol dans les moindres détails. L'héroïne prémédite sa vengeance par la suite et l'actualise, en violant à son tour son agresseur à l'aide d'un godemichet, faisant tourner la vidéo de son propre viol qu'elle avait filmé (laissant sa caméra allumée dans son sac) pendant la vengeance et en finissant par tatouer son agresseur de « sale porc violeur ». Un rôle marquant de l'actrice qui reste lié à ce personnage. *Millenium* est un film novateur dans sa représentation du féminin car il montre une de manière très claire le refus de victimisation de l'héroïne. Elle ne voit pas sa vie détruite par cet acte innommable et le retourne à son avantage, prenant le plein pouvoir. Il me fut donc difficile de voir aux premiers abords le personnage d'Elizabeth dans *Prometheus* qui est en retrait toute la première partie. Elizabeth n'est jamais maquillée et les scènes où elle apparaît dévêtue sont dépourvues d'érotisme. La seule scène où elle apparaît dénudée sur son lit, de manière aguichante est la scène ayant lieu juste après une relation sexuelle avec son mari, qui est juste à côté d'elle. Ce n'est qu'après la mort de son compagnon et l'épreuve de la grossesse extraterrestre qu'elle prendra le pouvoir. Elle est également « vengeresse » dans le sens où elle annonce à la fin du film qu'elle se lance à la recherche d'autres ingénieurs pour les tuer et empêcher qu'ils ne se lancent dans la quête de tuer l'être humain. C'est une attitude que l'on pourrait également qualifier de protectrice qu'elle souhaite accomplir dans le but de préserver l'humanité. Elle laisse donc entrevoir une attitude qui promet courage et force contre les ennemis que représentent les ingénieurs. Un nouveau parallèle peut être fait avec *Alien* : Elizabeth comme Ripley se distinguent des autres femmes présentes sur le vaisseau par leur calme. Dans *Alien*, la deuxième femme du vaisseau panique à partir du moment où ils découvrent une présence extra-terrestre, étant à chaque scène au bord de la crise de nerf, Ripley devant élever la voix pour qu'elle se calme. Dans *Prometheus*, la commandante du vaisseau panique et semble être terrorisée par l'idée d'une contagion à bord. Lorsque le compagnon d'Elizabeth est contaminé et qu'il est évident qu'il puisse contaminer le reste de l'équipage, elle l'empêche de rentrer sur le vaisseau et lorsque celui-ci s'approche d'elle, elle l'immole à l'aide d'un lance-flamme. A la fin du film, le capitaine décide de sacrifier le vaisseau sur lequel réside l'ingénieur menaçant de s'envoler pour détruire l'humanité. Vickers n'arrive pas à l'en empêcher, elle décide donc de prendre la fuite afin de survivre en programmant la pièce du vaisseau où elle vit, celle où est

présente la machine chirurgicale, et qui forme un vaisseau à part entière programmé pour se séparer du vaisseau principal, ayant une autonomie de survie. Cependant le vaisseau s'écrase également sur la planète. Elle est tuée par les débris des vaisseaux s'écrasant sur la planète et dont une partie lui tombe dessus. Vickers fuit et pense uniquement à sa et meurt en tentant de s'enfuir. Son personnage est déshumanisé et cette personnalité est donc liée à un personnage méchant. Nous avons donc ici l'image de la femme indépendante prête à tout pour survivre au dépend des autres, n'hésitant pas à tuer un homme pour ne pas être contaminée. Elle est donc présentée comme une personne n'ayant pas d'humanité, comme si son indépendance l'avait dénué de tous sentiments.

3.2 David : un être asexué ?

Un personnage se démarque de ces stéréotypes féminins : David, le robot humanoïde de l'équipage. David est doux, cultivé, feignant l'innocence de l'enfance. David est un personnage troublant et troublé : c'est lui qui annonce à Elizabeth qu'elle est enceinte, d'un fœtus non traditionnel, et c'est également lui qui refusera qu'elle interrompe sa grossesse.

3.2.1 David, ange démoniaque de l'annonciation

Tels les anges présents dans les annonces divines, David annonce à Elizabeth sa grossesse. Parallèle plus que troublant, car David est un être au genre indistinct. Physiquement masculin, il est le personnage le plus efféminé du film. En effet, il est toujours très soigné, bien peigné et on le voit à plusieurs reprises prendre soin de lui. Comme l'a rappelé Christophe Génin lors de son intervention sur l'ange et l'androgynie (2012) lors de la journée d'étude *A côté du genre : sexe, culture et philosophie*, l'ange est un être ni féminin ni masculin mais il mêle pourtant ces deux genres. Les anges ne sont ni des hommes ni des femmes : ce sont des êtres dés sexués, en ce qu'ils n'ont pas de sexe. David est également dés sexué car il a été créé ainsi, mais il est aussi asexué, c'est à dire qu'il n'a aucun désir de la chaire. Son corps est dés incarné, sans organes. Pourtant, même si les techniques de fabrication des androïdes ne sont pas abordées, il semble

qu'ils soient fait à partir de composants humains, car on voit David se teindre les racines de ses cheveux qui auraient donc poussé. Son teint, très blanc, et ses cheveux blonds rappellent ainsi les anges des peintures d'annonciation. Il dépasse les êtres humains par ses connaissances. Il est montré à de nombreuses reprises en train d'apprendre des langues anciennes, et il semble se passionner pour le cinéma, apprenant les répliques du film anglais *Lawrence d'Arabie* par cœur, il semble ainsi transcender les autres.

Comme les anges qui sont au service de dieu, David est au service de Weyland, son créateur. C'est donc pour obéir à l'ordre de Weyland qu'il a inséré un composant extraterrestre dans le verre du seul homme en couple avec une femme sur le vaisseau. Peter Weyland est toujours en biostase alors que les autres sont réveillés et seul David est au courant de sa présence sur le vaisseau. On apprend dans la suite du film qu'étant d'un âge avancé, il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre. Il préserve donc ses derniers jours pour rencontrer l'ingénieur. Il communique pourtant avec David grâce à un casque relié à l'appareil permettant la biostase que l'on voit dans une scène précédente. Il est son représentant sur le vaisseau. David est donc un robot soumis à son créateur, et correspond à sa fonction de machine servile, créée par l'homme et à son service. David, par l'accomplissement des désirs de Weyland, est tel l'ange, l'intermédiaire entre deux mondes : celui de Peter Weyland qui est à part. Ils communiquent par la pensée, dans l'univers de la biostase, un monde à part de celui bien réel où les personnes sont éveillées sur le vaisseau. Les anges sont les messagers de dieu et David est le messager de Weyland. Quand il annonce la grossesse à Elizabeth, il réalise le vœu de Weyland qui veut jouer à dieu, en tentant de créer une nouvelle espèce. Elizabeth cependant refuse cette annonciation divine, à la différence de Marie et Sarah dans les livres religieux, et David va accomplir la volonté de son créateur en forçant Elizabeth à mettre au monde cette créature maudite. On retrouve peut-être ici également le mythe de Prométhée, car le créateur de l'homme, et donc de Weyland, le tuera pour l'avoir retrouvé et peut-être également pour avoir tenté de créer une nouvelle espèce. Parfois au service des humains et parfois aux origines de leurs maux, David, dont l'apparence angélique cache une personnalité ambivalente, est un personnage inquiétant.

3.2.2 Un androïde qui se rapproche du cyborg

David est le personnage le plus ambivalent du film. Androïde, robot, ange du futur, il est aussi troublant dans sa ressemblance avec l'homme, son créateur. En effet, à de multiples reprises, le spectateur peut détecter de l'humanité en David. Le premier exemple flagrant est lorsque celui-ci est attaqué verbalement par le compagnon d'Elizabeth. Plusieurs fois au cours du film, Charlie rappelle à David qu'il n'est *qu'un* robot, une création de l'être humain, faisant de lui un être inférieur. Il lui fait donc remarquer qu'il n'est pas apte à comprendre les sentiments humains, car il n'en a pas. Le film semble s'attarder sur ce jeu entre Charlie et David, mettant une trame psychologique autour de Charlie. Il est montré plusieurs fois en train de boire, et les seuls moments où il se sent supérieur est quand il attaque David par des répliques méprisantes. A chacun de ces piques, David semble touché. Pourtant, si c'est un robot, la logique veut qu'il n'ait pas de sentiments, à moins qu'il ait été programmé pour ressentir. On touche avec cette problématique la question de la frontière entre l'être humain et le robot, problématique phare du film *Blade Runner* de Ridley Scott. Dans *Blade Runner*, des androïdes sont mis en scène : ils ont une apparence totalement humaine et ont été créés pour faire les tâches que les êtres humains ne voulaient pas faire. Ils sont appelés « répliquants ». Ce sont des êtres de synthèse ayant une durée de vie limitée, et qui n'ont aucun sentiment humain. Cependant, certains parviennent à développer le désir de s'émanciper et de vouloir vivre comme les humains. Une police est donc mise en place pour détecter ceux qui cachent leur appartenance pour les détruire. Au cours de ses enquêtes, le personnage principal du film, qui est policier dans la section poursuivant les répliquants, rencontre Rachel, une répliquante hyper développée qui ne sait pas qu'elle est répliquante et qui pense être humaine. Son concepteur lui a intégré une mémoire d'être humain, celle de sa nièce. On peut alors s'interroger sur la définition même de l'être humain et du robot. Qu'est ce qui différencie un robot ou un répliquant d'un être humain puisqu'ils croient être humains ? Ne croyons nous pas être humains également ? Dans cette optique, qu'est ce qui peut différencier l'être humain du robot, de la répliquante ou du cyborg ?

Les frontières de son identité sont floues. David semble troublé par les attaques répétées de Charlie. David est un personnage intrusif. Lors de la biostase des personnages, il regarde leurs rêves. Cela sous entend une curiosité du robot, il dépasse

une nouvelle fois ses fonction. Au contraire, quand Elizabeth panique lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte, David montre qu'il n'éprouve aucune compassion. Il parle d'un ton neutre et sans émotion. Après l'intervention, Elizabeth retourne dans une des pièces de l'infirmerie, ensanglantée et ne tenant plus sur ses jambes. David se précipite pour la retenir et il l'enroule dans une couverture. Son visage redevient impassible dès que cette action est effectuée. Enfin, les participants se mettent en route pour rencontrer l'ingénieur : lorsque David et Elizabeth se retrouvent seuls, David la regarde avec un air de défi, et s'excuse, prétendant qu'il ne savait pas ce qu'elle avait dans le ventre. Elizabeth lui demande ce qu'il fera quand son créateur sera mort et il lui répond qu'il pense qu'il sera libre. A la question de savoir s'il le veut, il répond que vouloir n'est pas un concept avec lequel il est familier⁴³. Après ces mots, David fait clairement comprendre à Elizabeth qu'il est à l'origine de la contamination de Charlie et donc de ce qui lui est arrivé. David semble donc être un personnage « d'entre deux ». D'une part, à cause de ses composants qui font de lui un être hybride entre l'humain et la machine, qui le rapprochent de la définition du cyborg. Un cyborg est selon la définition originelle un être vivant que l'on hybride à des composants technologiques pour qu'il puisse survivre dans un environnement extérieur⁴⁴. Mais il est tout d'abord un être robotique créé par l'homme. Il s'acclimate cependant au milieu humain en copiant les attitudes et en reproduisant leurs sentiments. Il a donc dépassé sa condition première d'androïde et c'est en cela qu'il est un personnage de « l'entre deux », plus tout à fait robot mais loin d'être humain.

3.2.3 L'androïde, une tradition de la saga *Alien*

La figure du robot dans l'univers *Alien* est ambivalente, mais il reste est un des personnages incontournables de la saga. Dans chaque épisode, un androïde est présent. Dans *Alien*, les personnes présentes sur le vaisseau ne savent pas au début de l'expédition que le personnage Ash est un robot. Ils se comportent avec lui comme n'importe quel autre membre. Lorsque le système informatique dirigeant le vaisseau,

⁴³ Dans le film : « Want... Not a concept I am familiar with » 1 :31 :03

⁴⁴ Les premiers à utiliser le mot « cyborg » sont les scientifiques travaillant à la NASA Manfred Clynes et Nathan Cline en 1960, hybridant les mots « *cybernetic* » et « *organism* », dans leurs recherches visant à améliorer les conditions d'un être vivant dans un milieu hostile.

appelé *Mother*, décide de faire passer l'expérience scientifique avant la sécurité des passagers, et donc de condamner tous les passagers à mourir pour pouvoir rapporter sur terre le spécimen alien, Ripley se révolte et souhaite contourner le système. C'est à ce moment là que Ash montre son vrai visage et prend son service sous les commandes de *Mother*. Il montre alors qu'il va tout faire pour l'accomplissement de sa volonté et use de sa force sur Ripley qui refuse de se soumettre. Il l'a plaque sur une table et lui enfonce un magazine dans la bouche pour l'étouffer, scène qui rappelle étrangement une scène de viol. Elle réalise donc que Ash est un robot, et lorsque les membres du vaisseau viennent en aide à Ripley, ils le neutralisent. Un bruit métallique retentit lorsqu'un des passagers le frappe et le robot se met à dérailler. Il est pris de convulsions qui n'ont rien d'humaines, car son système informatique est en train de défaillir. Un des membres de l'équipe lui met un dernier coup qui l'achèvera et le robot rejette alors un liquide blanc qui sera la marque de fabrique des robots dans *Alien*. Dans le deuxième volet de la saga, lorsque Ripley apprend qu'un robot se trouve sur le vaisseau elle se mettra dans une rage folle et interdira au robot de s'approcher d'elle, reprochant aux organisateurs de l'expédition de ne pas lui avoir signalé qu'un robot se trouvait à bord. Contrairement au premier volet, ce robot, Bishop, sera le personnage faisant la preuve de plus d'humanité. Il mettra son existence en péril pour faire venir un vaisseau de secours pour sauver l'équipage et empêchera à l'enfant présente d'être aspirée par une ouverture de la porte du vaisseau en la retenant. Dans *Alien 3*, Bishop est hors circuit à cause du crash du vaisseau, mais Ripley réussira à le remettre en route pour qu'il lui fasse écouter la boîte noire du vaisseau, qu'il a gardé en mémoire interne, pour comprendre la cause du crash. A la fin du film, les spectateurs peuvent voir l'homme qui a servi de modèle pour le robot Bishop, un des membres de la *Weyland Company* avide de découverte scientifique qui tentera tout pour convaincre Ripley de les suivre sur terre. La seule gynoïde, femme robot, sera Call, personnage d'*Alien Resurrection*, une sorte de robot inconnue jusque là, appelée « Auton », robot de deuxième génération, ayant été créé par des robots. On apprend dans le film que ces robots ont été retirés du marché car il avait trop d'émotions. En effet, Call est un personnage troublant qui semble être très empathique, et Ripley lui dira, lorsqu'elle découvre que c'est un robot, qu'elle aurait dû s'en douter car elle « semblait plus humaine que les autres ». Enfin, dans *Prometheus*, David est au service du commanditaire de l'expédition et ce n'est qu'à la fin du film, alors que ce

même commanditaire est mort qu'il semble se reprogrammer et vouloir aider Elizabeth à sauver le monde.

3.3 Les ingénieurs

Les ingénieurs représentent une réponse pour les fans de la saga Alien. Ils répondent au mystère du *Space Jockey*, présent dans le film *Alien* de 1979. Dans ce film, les explorateurs de la planète découvrent une carcasse fossilisée avec le torse éclaté. Ils n'oseront pas s'approcher de la chose et retourneront au vaisseau. Les fans lui donneront le nom de *Space Jockey* et *Prometheus* répond à ce mystère en révélant que cet être est en fait un ingénieur. Les ingénieurs se révèlent être les créateurs de l'espèce humaine, d'où leur nom qui leur est donné par Elizabeth qui explique ce choix au début du film : « *They engineer us* ». Cependant, ils apprendront que les ingénieurs ont voulu retourner sur terre pour les tuer après les avoir créés. Il reste un seul ingénieur sur la planète qui est en biostase depuis des milliers d'années. Lorsque les scientifiques le réveillent, l'ingénieur tue ceux étant à sa portée, et arrache la tête de David du reste de son corps. Le spectateur découvre alors que la pièce où dormait l'ingénieur est un vaisseau, qu'il met en route.

La parité ne semble pas respectée non plus chez les ingénieurs. Même si l'on en voit très peu dans le film, il semble n'y avoir que des hommes. Les ingénieurs ont une apparence humaine, mais avec quelques différences. Ils sont plus grands, plus blancs, pâles, et ils ont une musculature plus développée.



Illus Capture d'écran du film *Prometheus* Physique de l'ingénieur 3 :19

Ils se différencient légèrement les uns des autres par leur visage. Ils semblent donc avoir une apparence hétérogène. On peut alors s'interroger sur leur genre. Existe t-il un seul genre d'ingénieur, celui présenté dans le film, un genre neutre ? Où les femmes ne sont-elles tout simplement pas montrées, voir non imaginées et non pensées par le réalisateur ?

De plus, les ingénieurs sont considérés comme des créateurs. Selon Michelle Coquillat (Sellier : 2005), « La création dans notre tradition culturelle est pensée comme une prérogative exclusivement masculine où l'écrivain s'expérimente comme un dieu, à l'origine de son œuvre par opposition aux femmes qui sont assignées à la reproduction » qui prend tout son sens au regard de *Prometheus*, un film réalisé par un homme où les ingénieurs sont l'incarnation du masculinisme par excellence, ils sont les créateurs et Elizabeth est utilisée comme reproductrice. Le masculinisme est un terme employé pour caractériser un concept. Si celui ci est masculiniste, c'est qu'il a été pensé par des hommes et pour des hommes. L'ingénieur est masculiniste dans le sens où il comporte toutes les attitudes dites masculines. Il est violent, refuse tout contact, maîtrise les technologies développées, des caractéristiques traditionnellement attribués aux hommes. Son physique est tout ce qu'il y a de plus masculin, il n'a pas de cheveux, il est musclé, il n'a pas de poitrine.

Les ingénieurs incarnent-ils le neutre, où une société peuplée d'hommes ? Ces êtres sont ils une critique de l'évolution de l'homme ? Maîtrisant les technologies, et étant à l'origine des êtres humains, peut être même des créatures comme le suggère le film, ils incarneraient ainsi le stade d'évolution suprême : plus grands, plus musclés, tous similaires. L'évolution mènerait alors à une uniformisation des corps humains, annihilant les différences. Cette évolution semblerait également supprimer toute once d'humanité : les ingénieurs sont des êtres froids, qui ne se soucient guère de la quête des scientifiques humains étant venu à leur rencontre. Ils dressent donc un portrait peu flatteur de l'évolution qui serait déshumanisante. Si les ingénieurs sont bien des hommes, et qu'ils arrivent à être fécondés, cela aurait pu arriver aux hommes du vaisseau, tous morts. La créature est donc aussi destructrice que celle dans *Alien*, où les corps des hommes servent aussi bien de lieu où conserver les œufs de la bête que le corps des femmes. Gallardo et Smith (2004, 7) soulignent également ce point : « Les hommes sont pénétrés, imprégnés et donnent naissance, la distinction entre le corps

masculin et le corps féminin sur lequel notre culture est basé est troublée. Voici la base sur laquelle repose l'horreur *Alien* : face aux aliens, nous sommes tous féminisés⁴⁵. »

Nous disions précédemment ne pas savoir le genre des ingénieurs, ou leur sexe, donc qu'émettre l'hypothèse selon laquelle un homme puisse être fécondé, dans les *Alien* hommes et femmes sont fécondés de manière indistincte : l'ingénieur est peut être un homme ou peut être un être hermaphrodite, mais la fécondation aboutit.

3.4 L'ambiguïté des créatures extraterrestres

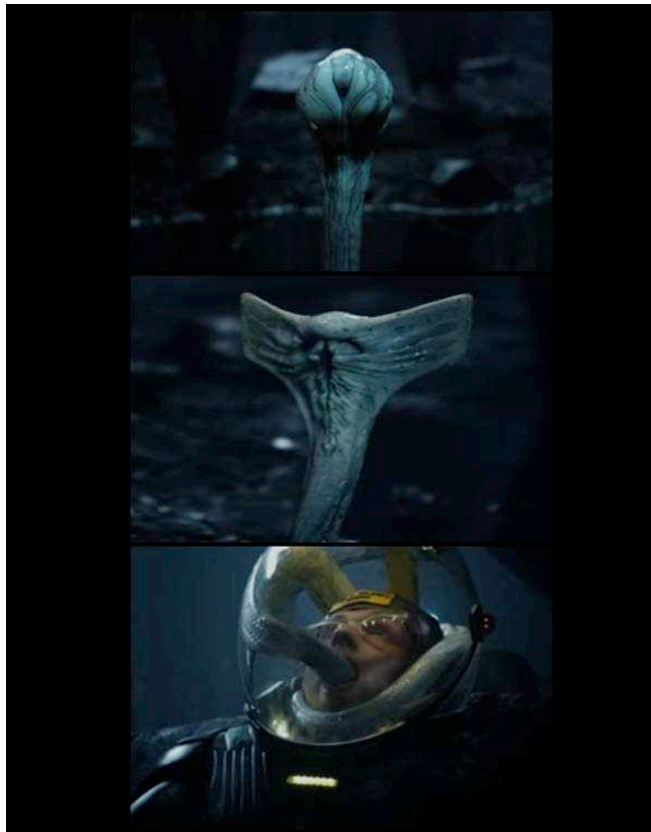
Les êtres extraterrestres dont les composants sont présents dans les urnes trouvées sur la planète seraient une création des ingénieurs également. En effet, le film laisse entendre que ce sont eux qui ont créé un sanctuaire en l'honneur de ces créatures que l'on aperçoit sur les gravures du sanctuaire. Lorsque les scientifiques pénètrent ce sanctuaire, des images holographiques mouvantes apparaissent prenant la forme des ingénieurs, s'échappant du sanctuaire, qui est sûrement mis en place pour dissuader quiconque de le pénétrer. Rappelons que trois sortes de créatures sont présentes dans le film. Les *face hugger*, que nous allons définir, la créature sortie du ventre d'Elizabeth, et l'alien de la scène finale.

3.4.1 Les *face hugger*

Lors de la première expédition où David rapportera l'urne contenant le composant extra-terrestre, une tempête surprend l'équipe de scientifique et deux d'entre eux se retrouvent coincé à l'endroit découvert, devant attendre la fin de la tempête pour sortir. Ils attendent dans la salle où se trouvent les urnes. Le fait d'avoir ouvert la porte du tombeau a modifié l'air que contenait la salle. S'opère alors un phénomène de transformation au niveau des urnes, duquel un liquide noir, qui est le même liquide qui fut inséré dans le verre du compagnon d'Elizabeth. Le mélange de ce liquide au contact des flaques d'eau présentes dans la salle crée une autre créature, celle que l'on trouve

⁴⁵ « As males are penetrated, impregnated and give birth, the distinction between the male body and the female body upon which our culture is based begin to blur. This is the site of the *Alien* horror : Faced with the Alien, we are all feminized »

également dans *Alien* : « les *face hugger* », qui signifie mot pour mot en français les « agrippes faces » terme donné à ces créatures par la communauté des fans. Ces créatures sont blanches, visqueuses et elles peuvent être également comparée avec les organes génitaux « homme » et « femme » :



Captures d'écran *Prometheus* assemblées montrant les étapes de l'attaque du *Face hugger*

Les agrippes faces sont long et se déplacent comme des serpents. Ils se dressent pour se jeter dans la bouche de leur proie. On voit avant leur attaque que leur « tête » se déploie pour laisser apparaître une ouverture. Dans *Alien*, l'attaque mène à une fécondation de l'être humain et à la mort du *face hugger*, qui retombe du visage de sa proie. L'être humain vit alors encore quelques temps avant que ce qu'il ne porte ne lui explose le torse, alors que dans *Prometheus*, le *face hugger* ressort de la bouche de sa proie qui meurt sur le coup. Le deuxième scientifique présent lors de cette attaque, qui s'est fait attaqué par la bête qui lui a lancé de l'acide, semble contaminé par cette intrusion. Son visage est boursoufflé et il attaque les autres êtres humains. Nous ne savons pas cependant si cette attaque aboutit à une fécondation car il est tué par les autres membres, qui paniquent en le voyant.

3.4.2 Le « tribolite »

Les créatures sont « corporellement ambiguës » la procréation est rendue monstrueuse en partie à cause de leur aspect. Les créatures qui se créent dans le film ne ressemblent à rien de connu. Comme je le disais précédemment, la seule chose à laquelle on pourrait comparer la créature issue d'Elizabeth est une pieuvre, une fois sa taille adulte atteinte, à cause de ses tentacules. La communauté de fan sur les forums les appelle des « trilobites », noms donnés aux arthropodes marins fossiles ayant vécu durant l'ère primaire. Pour faciliter leur nomination, j'utiliserai également ce terme. Si on note l'apparence particulièrement répugnante de ce trilobite, on peut également noter le fait qu'elle soit dérangeante. Pourvus de tentacules, le trilobite issu du ventre de l'héroïne, lorsqu'il atteint sa taille adulte, tue un ingénieur en déployant de son intérieur humide et visqueuse un membre très long et dur dans sa bouche qui s'avère être son mode de fécondation. L'ingénieur meurt, et de son corps naît une deuxième créature, similaire à l'extraterrestre meurtrier du film *Alien*. Une monstruosité qui réside également dans le fait que le corps entier de la créature soit procréatif. La créature n'a des tentacules que pour immobiliser ses proies et un appareil reproducteur monstrueux, rien d'autre.

Cette apparence inquiétante et la description que nous en faisons ne peuvent qu'être liés aux appareils génitaux dit masculin et féminin. L'intérêt réside dans le fait que la créature ait les deux appareils génitaux humain en un. De son appareil génital qui serait d'un premier regard féminin sort un membre phallique qui connote le masculin. Appareil féminin s'il en est, celui-ci est pourvu de dents aiguës. Il se trouve que le mythe de vagin pourvu de dents soit un mythe très ancien et qui se trouverait dans plusieurs cultures : le *Vagina Dentata*. Le mythe du vagin à dent se baserait sur des faits réels, la légende disant qu'un jour, les hommes d'une ville se seraient retrouvés le pénis arraché par un vagin à dent. Selon la psychanalyse, le vagin à dent symboliserait la peur de la castration par le sexe des femmes.



Capture d'écran de la créature dévoilant son intérieur. *Prometheus* 1 :46 :51

Gallardo et Smith (2004, 7) évoque cette ambiguïté présente chez les créatures d'*Alien*. Ils appellent le membre sortant de la bouche des créatures « phallic tongue » et mentionnent également le mythe *Vagina Dentata*, qui est lié pour eux à l'image de la « femme phallique » qui est créée par exemple par une femme tenant un couteau et à la « monstrueuse mère générative, dont le vagin menace de dévorer et de réincorporer sa progéniture⁴⁶ ». Raphaëlle Moine (2010, 15) souligne également ce phénomène dans *Alien* :

« (...) un univers saturé de représentations horribles du féminin et de la maternité, et où les identités sexuelles sont brouillées. L'Alien pénètre indifféremment hommes et femmes, « féconde » un personnage masculin, a des allures de vagin denté quand il attaque Parker mais se fait ouvertement phallique lorsqu'il enroule sa queue reptilienne autour de Lambert (une femme) avant de la tuer ».

Dans *Prometheus* la créature est à elle un vagin phallique et pourrait être qualifiée en ce sens de créature transgenre.

⁴⁶ « (...) the monstrous generative mother, whose vagina threatens to devour and reincorporate her offsprings. » dans le texte.



Capture d'écran de la créature d'où commence à sortir le membre. *Prometheus*. 1 :47 :02

3.4.3 L'alien Xénomorphe

L'alien de la dernière scène, qui serait à l'origine de celui de 1979, est appelé « xénomorphe » dans la mythologie Alien, qui signifie « forme étrangère ». Ces créatures sont de types « endoparasitoïdes », un terme scientifique renvoyant aux organismes qui se développent à l'intérieur d'un autre organisme appelé « hôte », le tuant une fois son développement arrivé à terme. Les endoparasitoïdes sont un type de parasite présents dans le milieu agricole par exemple. La scène de la mise au monde ressemble vraiment à une naissance. L'alien est expulsé du torse de l'ingénieur entouré d'un liquide ressemblant au liquide amniotique et au placenta expulsé lors d'un accouchement. La bête se lève lentement après avoir été expulsée. Elle n'est pas informe comme l'était la première créature. Elle a deux « jambes » et deux « bras » et se tient debout, comme l'être humain. Cette créature est une création de l'hybridation entre une créature issue d'un composant extraterrestre et d'un couple d'humains et d'un ingénieur. Un curieux retour à l'envoyeur, puisque c'est l'ingénieur qui est « le père créateur » des humains et du liquide noir composant des *face hugger*, qui ont été assemblés par la création de l'être humain pour retourner dans le corps de l'ingénieur qui est tué. Il est tué par ses créations.

4 Déconstruction des idées reçues sur la procréation

4.1 Femmes et procréation : l'origine d'un mythe

« Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ». Elisabeth Badinter (2010)

4.1.1 Une scène d'avortement ?

L'intérêt ressenti face à la scène de la réaction d'Elizabeth est certainement du à l'histoire du féminisme français. Les droits à l'avortement et à la contraception représentent en France un droit des femmes inconditionnel et un acquis du aux féministes françaises. Simone de Beauvoir (2006 : 1976, 203) dit à propos du temps ou la fécondation n'était pas régulée et où l'avortement n'était pas légal :

« Un des problèmes essentiels qui se posent à propos de la femme, c'est, nous avons vu, la conciliation de son rôle reproducteur et de son travail producteur. La raison profonde qui est à l'origine de l'histoire voue la femme au travail domestique et lui interdit de prendre part à la construction du monde, c'est son asservissement à la fonction génératrice. »

Cette condition condamnait les femmes voulant avorter à utiliser des techniques dangereuses pour y arriver, comme la technique de la tringle, l'ingestion de produits nocifs ou de médicaments divers, où le recours à un médecin favorable à cette pratique mais risquant sa place à chaque intervention, pouvant réaliser l'intervention dans un cadre autre que médical pouvant engendrer des infections à la patiente. Ces techniques sont toujours utilisées dans les pays n'autorisant pas l'avortement et la contraception. Dans le film, la seule solution pour qu'Elizabeth survive à cette procréation monstrueuse est de la lui retirer, d'où son emploi du Medipod. L'acte réalisé par la machine peut être

décrit comme une césarienne ou un avortement⁴⁷, considération qui n'est pas rare pour les spectateurs de ce film. J'ai moi même considéré cette scène comme un avortement et j'ai employé ce mot pour la décrire après mon premier visionnage de ce film. Pourtant, quand on connaît les pratiques médicales de l'avortement, celui-ci n'en est pas un. L'avortement se fait par voie médicamenteuse ou par aspiration, mais pas par une ouverture dans le ventre. On pourrait donc se demander si cette assimilation reflète une mauvaise connaissance des méthodes d'avortement, où si l'avortement est dans l'imaginaire le processus permettant aux femmes enceintes de ne plus l'être, sans prendre en compte la méthode employée.

Dans *Twilight* et de *The Walking Dead*, les femmes enceintes décident de poursuivre leur grossesse au péril de leur vie. Les jugements de valeurs provoqués par ces scènes sont totalement différents et font appels à des imaginaires opposés. Regarder *Twilight* et *The Walking Dead* m'a interrogé sur la production de tels discours. Sont ils « conservateurs » et anti féministes ? Selon mon point de vue, en partie. Ces deux exemples semblent prôner la réalité d'un instinct maternel qui serait inné et « naturel » prônant le fait que la femme soit immédiatement liée d'amour à son enfant au moment même où elle apprend qu'elle est enceinte. L'instinct maternel est pourtant une croyance, une construction sociale, comme l'a montré Elisabeth Badinter (1980). Ces croyances sur l'instinct maternel alimentent également l'idée qu'une femme veut forcément un enfant au cours de sa vie. En effet, dans chacun de ces extraits, les femmes semblent écouter leur instinct maternel à défaut de leur raison, sachant qu'elles risquent de mourir. Remis dans leur contexte américain, où la question de l'avortement est intimement liée à la religion, et beaucoup moins évidente qu'en France où l'avortement passe pour un acquis, ces exemples sont peut-être plus frappants dans leur anti féminisme pour moi que pour un américain. Il faut néanmoins nuancer le rapport à l'avortement en France compte tenu des politiques actuelles faisant que les centres où il est possible d'avorter reçoivent de moins en moins de subvention et sont de moins en moins nombreux.

La question d'avoir un enfant ou non en France semble donc être simple : les femmes peuvent choisir quand elles seront enceintes et si elles le veulent. Si elles tombent

⁴⁷ Exemple d'un critique parlant de la scène comme d'un avortement « la scène d'avortement assez hard de Shaw » dans l'article « Un come back mitigé », disponible en ligne à cette adresse : <http://www.senscritique.com/film/Prometheus/critique/19640616> consulté le 28 avril 2012.

enceintes et qu'elles ne veulent pas avoir d'enfant, elles peuvent avorter. Cependant je m'interroge sur cette possibilité de ne pas vouloir d'enfant aujourd'hui, et donc de refuser l'engendrement. Dans notre objet, Elizabeth refuse l'engendrement, mais parce qu'il est monstrueux. Elle énonce son regret de ne pas pouvoir avoir d'enfant plus tôt dans le film. Bien que ne pas avoir d'enfant soit possible, il semble que cela soit le choix d'une minorité. Dans mon parcours personnel, j'ai rencontré très peu de femmes qui ne voulaient pas avoir d'enfant ou n'en ayant pas. J'ai également constaté qu'une femme affirmant ne pas vouloir d'enfant suscite toujours l'étonnement chez ses interlocuteurs, à moins qu'ils ne soient sensibles à la question féministe. Ne pas vouloir d'enfant suscite l'incompréhension et est souvent discrédité par des propos renvoyant au futur procréatif de la personne qui ne se serait pas encore rendue compte de cette envie. Le fait de vouloir ou non un enfant ne serait donc pas le résultat des technologies s'offrant aux femmes en matière de contraception, mais la contraception serait le moyen de choisir le moment de la conception, pour offrir un cadre parfait pour la venue de l'enfant : une situation professionnelle stable, une maison et des ressources économiques. La procréation n'est pas offerte comme un choix. Elle est une fatalité à laquelle chaque femme est vouée. Malgré le fait de pouvoir ne pas avoir d'enfants, un impératif social se dessine, naturalisé dans les discours qui invoquent souvent « l'horloge biologique » féminine, accentuant la pression sociale d'avoir un enfant pendant la période fertile d'une femme. Cette pression à l'enfantement est omniprésente dans les discours institutionnels, publicitaires et bien d'autres. Pourquoi semble t-il y avoir une absence de réflexion sur les possibles des femmes, qui ne veulent pas forcément enfanter ? Mes hypothèses sont que les femmes sont réduites à une image type, *la* femme, dont le corps serait voué à procréer, et qui serait dotée d'un instinct maternel ; image sacralisée de *la* femme, dont toute femme ne s'y pliant pas serait interrogée. Cette femme en question est donc celle représentée dans la culture populaire. On peut déceler un début d'explication à cette sacralisation dans la conception de la filiation telle qu'elle est faite en France par exemple. Marcela Iacub (2004) développe ce propos dans son ouvrage *L'empire du ventre, pour une autre histoire de la maternité*, qui montre comment l'accouchement et le ventre de la mère sont devenu au XXe siècle les conditions *sin equa non* de la maternité. Alors que la vérité de la filiation résidait sur une volonté du mariage d'enfanter, et que l'enfant du couple pouvait ne pas être celui de la mère jusque dans les années 1970, le droit « plaçait les volontés

humaines au dessus des faits de nature ». La « révolution familiale » de ces années a fait de « l'accouchement la nouvelle institution fondatrice de la filiation ». Le droit a donc joué dans la conception de la filiation que nous avons aujourd'hui. Les récents débat sur l'ouverture de l'adoption pour les couples de même sexe ont de nouveau fait ressortir les discours sur l'institution familiale composée du père et de la mère qui serait le modèle fondateur pour l'enfant qui pourrait manquer de repères en étant élevé par deux personnes de même sexe.

4.1.2 La maternité serait elle l'ultime tabou ?

Les préjugés autour de la maternité et du corps de la femme sont certains. Notons que l'on peut trouver une origine à ces croyances que j'évoquais plus haut avec le mythe de la grande déesse, également appelé mythe de la déesse mère qui est encore aujourd'hui une source d'inspiration pour beaucoup de féministes⁴⁸. La déesse mère aurait été vénérée avant l'apparition des grandes religions monothéistes qui existent aujourd'hui, à l'ère du paléolithique. Elle représentait la terre, la fécondité et la maternité et permettait une représentation sacrée du féminin, considéré comme source de pouvoir, notamment par l'acte procréatif qui représenterait la puissance de la femme, telle la terre qui est la mère de tous les hommes et qui est à l'origine de la fertilité.

Peut-on parler d'une idéologie vantant la procréation compte tenu de ces arguments avancés ? L'idéologie est un système de valeur qui serait prôné dans une société donnée, se pensant comme vrai et dans l'intérêt de tous alors qu'elle cache des présupposés et se révèle être une construction. L'idéologie peut être perçue à un niveau étatique, institutionnel ou personnel, comme vecteur de vérité et de principe. L'idéologie prônée ici serait donc celle de la famille traditionnelle composée d'un homme et d'une femme dont le but de leur union serait la procréation. L'auteur Jean-Christophe Lurembaum s'interroge sur ce sujet qu'il appelle « l'idéologie de reproduction » dans son ouvrage

⁴⁸ Zoë Sofia (1984) fait référence à l'univers de la science-fiction comme masculiniste dans son article « Exterminating fetuses: abortion, disarmament and the sexo-semiotics of extraterrestrialism » où elle montre comment cet univers est rempli d'allusion à la procréation, mais d'un point de vue masculin, en tant que les hommes essaieraient de reproduire techniquement l'acte de procréation pour pouvoir se passer des femmes. La conquête de l'espace serait un moyen pour les hommes de quitter définitivement la Terre, que l'on appelle également « Terre Mère », pour ainsi se détacher de leurs origines, et de briser le lien que les hommes auraient avec les femmes, la terre, rappelant le mythe de la déesse.

disponible en ligne *Naître est-il dans l'intérêt de l'enfant* (2011). Cet ouvrage surprenant, qui respecte les codes universitaires, invente un espace temps nommé « l'ère de non souffrance », sans entrer pour autant dans un registre de science-fiction. L'auteur est un militant engagé dans la lutte contre la souffrance dans le monde. Une de ses revendications pour arriver à son but est de commencer un nouveau calendrier, rentrer dans une nouvelle ère qui serait appelée « l'ère de non souffrance ». Dans la deuxième partie du livre il date ses propos selon son calendrier. Les études culturelles étudient les discours tels qu'ils soient, je me suis permis d'utiliser cette source, en restant très critique mais en reconnaissant son intérêt. Bien que semblant vouloir interroger la question éthique de la procréation du point de vue de l'enfant, l'auteur revient sur une chronologie de fait marquant assignant les femmes à la procréation. Il regroupe également de nombreux textes concernant la procréation, donnant un aperçu des différences culturelles concernant la signification de celle-ci dans le monde. Ainsi, il reprend l'exemple des Nas de Chine, un peuple où la procréation est la « composante centrale du pouvoir politique » et où les femmes ont les pleins pouvoirs. Il n'y a ni père ni mari, et les hommes sont considérés comme des « jardiniers qui arrosent le graine » des femmes. Elles sont l'exemple selon lui que « la procréation fonderait le pouvoir politique, ce pourquoi les hommes s'en serait emparés ». Il établit ainsi un panel historique d'évènements montrant en quoi la procréation est devenue centrale et obligatoire pour les femmes, idéologique. Sa méthode est donc toute autre : il montre comment l'évidence de la procréation s'est toujours posée par rapport aux hommes et aux sciences, et comment cette question ne s'est jamais posée en fonction de l'enfant. Les propos de l'auteur seraient à nuancer mais cependant, il montre que la volonté des femmes voulant des enfants se serait construite sur un phénomène visant à les instrumentaliser au profit des hommes. Je rajouterai à cela que la procréation est présentée à toute femme comme une évidence, un chemin à prendre, et que la dimension de choix n'est jamais évoquée à ce sujet.

Elizabeth refuse la domination de son corps dans le film, corps que les scientifiques veulent s'approprier en la forçant à accomplir cette expérience procréative. Le film montre donc comment les hommes se servent du corps féminin selon leur bon vouloir, à la différence d'une des premières scènes d'*Alien Resurrection*, où des scientifiques ont réussi à cloner le corps de Ripley, qui s'était sacrifier à la fin d'*Alien 3* car elle portait un alien en elle. La scène montre donc les scientifiques entourant Ripley, qui se trouve dans

un « cercueil de verre » aseptisé, la maintenant en vie. Les scientifiques entourent ce cercueil de toutes parts, omniprésents, et font une césarienne à Ripley grâce à un laser leur permettant de se saisir de l'alien qu'elle attendait avant de mourir. A la différence de *Prometheus*, les hommes se servent des technologies pour se saisir de Ripley, commentant un acte problématique en la clonant, et en décidant de lui prendre l'alien qu'elle attendait. Ripley se réveille brusquement après la césarienne effectuée. L'alien fœtus est inséré dans une couveuse portative et emmené loin de Ripley. Celle-ci saisit le bras d'un scientifique à travers les gants permettant d'agir sur la personne dans le cercueil et lui casse le bras.

Comme nous le disions, la procréation est l'un des phénomènes permettant à l'homme se s'approprier la femme, que ce soit en la fécondant, en utilisant son corps, où en la considérant comme fragile à cause de l'état physique qu'entraîne la procréation. Est-ce la cause naturelle et biologique qui permette l'appropriation du corps féminin par l'homme ? Dans *La pensée Straight*, Monique Wittig (1992) explicite l'idée de la femme comme monnaie d'échange du père au mari. Cet argument se positionne dans la lignée critique montrant que les femmes se construisent en opposition avec l'homme, qui est présenté comme modèle universel, et que les femmes auraient toujours été asservies par leur opposé. Les femmes sont assignées à un rôle social créé par « la catégorie de sexe ». Dans son article intitulé du même nom, Wittig pose la question du « devoir reproductif » assigné aux femmes : « La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle dans laquelle les hommes s'approprient pour eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d'un contrat qui s'appelle le contrat du mariage ». Le mariage est ici présenté comme un moyen institutionnel pour permettre les échanges de femmes, qui se transmettent du père au mari. Le mariage représente donc l'institution permettant l'assignation à la procréation de la femme. Cependant cela est également une construction. Le mariage a été créé pour permettre aux hommes d'avoir un héritier et d'établir une filiation du patrimoine et d'avoir ainsi une reconnaissance sociale. Ce n'est qu'au VI^e siècle que le mariage en France est devenu réellement synonyme de procréation, car les fléaux comme la peste ont suscité une terreur d'un monde dépeuplé, et donc on valorisa l'institution maritale comme vecteur procréatif (Burguière : 2011). Cette idéologie dont nous tentons de décrire pour décrire ce consensus autour des femmes et de la procréation, dans une

société hétéronormative est ici nommée « la pensée straight », comme l'indique le titre de son ouvrage.

Wittig (1992, 39) considère que cette société hétéronormative qu'est la notre est à la base de cette assignation des femmes à la procréation « impose aux femmes l'obligation absolue de la reproduction de « l'espèce », c'est-à-dire de la reproduction de la société hétérosexuelle. L'obligation de reproduction de « l'espèce » qui incombe aux femmes est le système d'exploitation sur lequel se fonde économiquement l'hétérosexualité ». La procréation, ou reproduction, permettrait aux hommes d'exploiter le travail des femmes, qui seraient alors assignée à cette tâche et aux « corvées domestiques ». Elle revient sur cette idée reçue selon laquelle l'oppression des femmes serait due à des causes biologiques, tant dans les communautés féministes et lesbiennes que chez les personnes hétérosexuelles, coupant court à tous les préjugés biologisant :

« (ils) continuent de penser que la base de l'oppression des femmes est biologique autant qu'historique. Certaines d'entre elles prétendent même trouver leurs sources chez Simone de Beauvoir. La référence au droit maternel et à une « préhistoire » où les femmes auraient créé la civilisation (à cause d'une prédisposition biologique) est la symétrique de l'interprétation biologisante de l'histoire que la classe des hommes a produite jusqu'ici. Elle relève de la méthode même qui consiste à chercher dans les femmes et les hommes une raison biologique pour expliquer leur division, en dehors des faits sociaux. (...) Cette conception, outre qu'elle reste prisonnière des catégories de sexe (femme et homme) maintient de plus l'idée que ce qui seul définit une femme, c'est sa capacité de faire un enfant (biologie). (...) Ce faisant, si nous admettons qu'il y a une division « naturelle » entre les femmes et les hommes, nous naturalisons l'histoire, nous faisons comme si les hommes et les femmes avaient toujours existé et existeront toujours. Et non seulement nous naturalisons l'histoire, mais aussi par conséquent nous naturalisons les phénomènes sociaux qui manifestent notre oppression, ce qui revient à rendre tout changement impossible. Au lieu de considérer par exemple que le fait de faire un enfant relève d'une production forcée, nous le regardons comme processus « naturel », « biologique » oubliant que nous-mêmes nous sommes programmés pour produire des enfants, alors que c'est la seule activité sociale « excepté la guerre » qui présente un tel danger de mort ». (1992, 44)

Cette citation ne pouvait être retranscrite que dans son intégralité car chaque passage est important pour comprendre le propos de l'auteure. Elle y montre bien comment la procréation peut-être considérée comme « une production forcée » par le

modèle idéologique hétéronormatif, rappelant le danger qu'il y a à procréer, un acte physique qui peut être mortel s'il n'est pas encadré. Considérer la procréation comme « allant de soi » ne permet pas une réflexivité sur ce processus et les catégorisations qu'il implique. Penser la procréation comme un système figé implique de réduire la femme à cet acte et donc de s'aligner sur les discours visant à vouloir ériger la femme en vecteur procréatif absolu, un argument qui n'est qu'une « justification théorique et idéologique de l'oppression » Cela implique également la création d'une norme de la femme comme procréative, excluant les femmes ne se reconnaissant pas dans ce modèle. Cette société hétéronormative favorise un modèle en particulier, le modèle du couple homme femme, dont la fin est d'avoir des enfants. Nous vivons donc dans une société hétérosexuelle, où la norme est d'être en couple et « d'avoir beaucoup d'enfants » modèle favorisé par les aides sociales : le mariage permet en effet de faire bénéficier de sa sécurité sociale à son conjoint, et un mariage peut être annulé s'il est prouvé que les conjoints n'ont pas de relations sexuelles selon la loi, laissant peu de reconnaissance aux personnes célibataires ou sans enfant. Adrienne Rich (1981) décrit l'hétérosexualité comme « un régime politique qui a du être imposé, dirigé, organisé, répandu par la propagande et maintenu par la force. C'est une institution politique à l'intérieur du patriarcat ». Ces propos montrent comment peut-être vécu cette assignation à l'hétérosexualité pour toute personne ne s'y identifiant pas. Dans une telle société, le fait d'avoir une sexualité différente peut être sujet à discrimination. Les lois actuelles favorisent les couples mariés et des aides sont attribuées aux couples ayant des enfants, favorisant ainsi le modèle de la famille accepté.

Dans la lignée de Wittig et afin de déconstruire cette idée de maternité naturelle, je propose quelques outils théoriques : premièrement, toutes les femmes ne peuvent avoir des enfants, et vice versa, tous les hommes ne peuvent avoir des enfants. La stérilité fut érigée en problème de santé : ne pas pouvoir avoir d'enfant s'élèverait contre une norme procréative, serait un défaut du corps, et donc la médecine viendrait en aide aux personnes ne pouvant pas avoir d'enfants. S'il est « naturel » que les femmes et les hommes aient des enfants, alors ne pas pouvoir en avoir irait contre le nature, la science se proposant de résoudre cela. Ce qui me conduit à mon deuxième point : il n'y a plus rien de naturel dans la procréation. Elsa Dorlin (2006, 109) montre comment la santé féminine fut créée au XVIII^e siècle où « la santé est en passe de devenir un objet de préoccupation sociale et politique », et rappelle que le corps féminin était considéré

comme un corps malade avant cela : « de l'antiquité à l'âge classique, le corps des femmes est le paradigme du corps malade. Suffocation de la matrice, grossesses, accouchements ». Tous les phénomènes liés à la procréation étaient donc considérés comme rendant la femme malade, car subissant des bouleversements qui s'avéraient souvent mortels : « Dans la plupart des cas, ils sont face à des accouchements dits « contre nature » (accouchements par le siège, naissance multiples (...), cas où l'enfant et la mère sont presque toujours condamnées. » (2006, 110). On voit donc comment être enceinte n'était pas un idéal à pourvoir dans un espace temps qui n'est pas si éloigné du notre, car la procréation était bien plus mortelle qu'aujourd'hui. Un des facteurs ayant permis de diminuer les décès à cause des grossesses est sa prise en charge par le milieu médical et le développement de technologies médicales.

Selon le rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé, l'OMS, 800 femmes meurent chaque jour « de causes évitables liées à la grossesse et à l'accouchement »⁴⁹ et 99% des décès surviennent dans les pays en voie de développement. Face à ces chiffres, il est difficile de penser les technologies médicales comme négatives. Les technologies permettent aussi bien aux femmes de survivre des suites d'un accouchement qu'aux nouveaux nés présentant des problèmes de santé, comme par exemple les prématurés qui naissent avant que la durée de gestation nécessaire à leur survie ne soit terminée. Ils sont placés sous couveuse, ce qui leur permet donc de vivre. *Prometheus* pourrait donc être lu comme une métaphore de ce phénomène : l'évolution des techniques permet aux femmes de survivre d'une procréation dangereuse.

Les critiques féministes critiquant l'assignation à la procréation ont émergées dans les années 1970. Les critiques actuelles semblent redorer l'image de la maternité en la l'envisageant d'un point de vue féministe, et en critiquant l'évolution des techniques qui prendraient de moins en moins en compte le corps de la femme. Elisabeth Badinter (2010) constate ce phénomène dans son livre *Le conflit, la femme et la mère*, où elle parle d'« involution » pour décrire ces dernières années et la « remise en place de la maternité au cœur du destin féminin ». Elle utilise dans son ouvrage le terme « idéologie » pour décrire le « naturalisme » qui est fait au sujet de la maternité, et de l'instinct maternel qui serait comme son nom l'indique propre à la femme. Elle se positionne dès les premières pages en spécifiant que « le désir d'enfant n'est ni constant

⁴⁹ Chiffres disponibles sur le site officiel de l'OMS disponible à cette adresse : <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs348/fr/> consulté le 22 avril 2013.

ni universel ». Elle revient donc sur des revendications phares du féminisme qui semblent selon elle oubliées, revenant sur le fait que désormais la femme doit être épanouie dans sa carrière et dans sa maternité, cumulant deux travaux en quelque sorte. Ce double impératif s'imposerait à la femme qui doit pouvoir gérer les deux. Les luttes des années 1970 auraient été oubliées, et devenir mère serait redevenu le but de chaque femme. Elle voit la grossesse et la maternité comme un phénomène qui permettrait d'aliéner les femmes, et donc de les éloigner de leur liberté. Je serai un peu moins radicale que l'auteure spécifiant qu'il en va du choix de chacun. Je conçois totalement qu'une femme puisse s'épanouir dans le rôle de mère, qu'elle juxtapose deux rôles, ou qu'elle veuille accoucher sans aide médicale, mais en retour les personnes ayant ces opinions devraient pouvoir concevoir également que cela reste un choix et que certaines femmes ne veuillent pas d'enfants, et que surtout, cela ne soit pas forcément inscrit dans la destinée des femmes.

David est passé par Charlie pour réaliser son expérience car il est le seul homme en couple avec une femme du vaisseau, et qu'il est donc le seul susceptible d'avoir une relation sexuelle avec une femme pouvant mener à une fécondation. Cet acte est commis dans une logique du corps féminin comme procréatif. Qu'aurait engendré cet acte si c'est dans le corps d'Elizabeth qu'aurait été introduit le composant ? Si l'on suit la logique du film, elle aurait été directement contaminée et serait morte, comme l'est Charlie. Au contraire, passer par l'homme a permis une hybridation du composant, qui par son transfert ne se révèle plus contagieux mais fécond, mélangé avec son sperme. Ce composant a permis de démultiplier les capacités procréatrices de Charlie, dont la femme ne pouvait tomber enceinte.

Revenir sur les critiques féministes concernant la procréation montre que c'est un sujet qui est toujours d'actualité, notamment avec l'ouvrage de Badinter (2010) qui montre qu'un retour à cet idéal procréatif s'est établi. Il est important à mon sens d'être conscient de cette évolution concernant la procréation dans le milieu féministe car c'est un sujet qui revient régulièrement, et qui reste un éternel combat entre les féministes dites « essentialistes » qui considèrent que la procréation est un pouvoir de la femme et les féministes constructivistes qui relativisent ce phénomène d'un point de vue social et prenant en compte la pluralité des points de vues féminins et n'oublient pas l'histoire de la procréation et comment elle a pu être source d'assignation des femmes à un devoir.

4.2 Les techniques et la procréation

L'injonction à la maternité est présentée comme un phénomène intégré à la condition féminine.

4.2.1 « This Medipod is calibrated for male only⁵⁰ »

Quand Elizabeth s'échappe de la salle d'infirmerie, elle se rue vers la salle personnelle de la chef du vaisseau dans laquelle se trouve le Medipod, la machine hyper-développée qui fut présentée au début du film. La commandante précise que c'est une machine très chère, le dernier cri de la technologie. La machine est programmable de l'extérieur. L'héroïne tente de la programmer et tape « césarienne » sur le clavier tactile. C'est à ce moment là que la machine lui répond qu'elle n'est programmée que pour les hommes. Est-ce une incohérence scénaristique ? Pourquoi une machine développée ne prendrait en compte que les hommes alors qu'elle se trouve dans la pièce où vit une femme ? Une des explications serait qu'elle appartenait en faite à son père, le mécène de l'exposition. Une seconde explication serait qu'il existe deux types de machines, une faite pour les hommes et une autre pour les femmes. On peut également penser que comme la machine a été créée par un homme pour des hommes sans prendre en considération un certain type d'intervention. Le fait que la machine ne soit pas configurée pour les femmes renforce l'idée que les technologies seraient masculiniste, faite pour les hommes et pensée pour les hommes, qui oublieraient les femmes et tenteraient de se détacher d'elle dans le futur, afin de pouvoir vivre sans elle. Le faite qu'Elizabeth force l'accès de cette machine retourne complètement cette idée, car même si les technologies sont faites pour les hommes et pensées pour eux, les femmes sont loin de se laisser faire et de se laisser oublier de la sorte. Elizabeth force donc la machine qui se retrouve réduite à pratiquer une intervention sur une femme. Paradoxalement, c'est une voix humanoïde féminine qui est utilisée pour la machine. C'est une voix froide et en aucun cas rassurante, qui s'exprime, ne dénotant aucun lien avec un personnel médical qui assisterait le patient.

⁵⁰ Ce Medipod est calibré pour les hommes uniquement » Traduction personnelle.

Telle une ironie du sort, Elizabeth contourne les mots et arrive à faire de la machine ce qu'elle veut. Elle programme en effet la machine pour une « extraction de corps étranger au niveau du bassin » puisque celle-ci se trouve dans l'impuissance de réaliser l'opération « césarienne ». Cela montre d'une part que le binarisme poussé à l'extrême par les concepteurs de la machine est réduit à néant car il suffit de changer de vocabulaire pour accéder à la même chose. Ce qui met le spectateur face à la problématique induite par le binarisme homme femme de la création: les hommes sont assimilés à la création, ici la création de la machine, qui de fait n'est pensée que pour l'homme, et la reproduction, qui est assignée à Elizabeth qui subit son état. Elle a pourtant pu, comme un homme, se faire opérer dans cette machine pour les hommes, et cela sans problème. On peut y voir une métaphore de l'univers science-fictionnel : oui le monde n'a été pensé que pour les hommes mais les femmes s'y acclimatent toujours, car conceptualiser quoi que ce soit uniquement pour l'homme est idéologique. C'est une transposition ici de toutes les créations faites pour les hommes ou pour les femmes, jouets, créations binaires qui se déclinent infiniment.

4.2.2 Les techniques, une forme d'émancipation ?

« Les techniques ont joué un rôle majeur dans la conquête progressive par les femmes de droits fondamentaux en matière reproductive: le développement de méthodes contraceptives fiables et dont elles avaient la maîtrise, la mise au point de techniques permettant de limiter les risques associés à l'avortement, l'amélioration globale des conditions de suivi de la grossesse et de l'accouchement, toutes ces innovations ont été décisives et ont, dans certains cas, devancé voire provoqué la reconnaissance juridique d'un droit des femmes à disposer d'elles-mêmes et de leurs corps. » Madeleine Akrich in *Les cahiers du genre* 25/1999

Les techniques sont également assimilées à la conquête des femmes du droit à disposer de leur corps. Elles ont ainsi pu gérer la procréation, décider quand elles voulaient tomber enceinte et avorter si la grossesse n'était pas désirée. La lutte contre la stérilité, dans le développement de techniques pour contourner le fait de ne pas pouvoir avoir d'enfant, a également permis aux femmes ne pouvant pas avoir d'enfants d'en avoir. Il est intéressant de mettre en tension le développement des techniques aujourd'hui et la « non possibilité » de procréer pour l'héroïne dans le film. Pourquoi en

effet, s'il existe des machines chirurgicales n'a-t-elle pas réussi à tomber enceinte, sachant que des milliards sont investis pour combattre la stérilité ? Les technologies dans le film sont extrêmement développées mais elles n'ont pas réussi à permettre à Elizabeth de procréer. La technologie n'a pas réussi à la faire accéder à ses désirs mais le composant extraterrestre, lui, a pu la faire tomber enceinte. Une création des ingénieurs, qui peut être vue également comme une création technique, car nous ne savons quels moyens ont été employés pour leur création, en défie une autre. Les êtres humains sont selon le film des créations des ingénieurs, et assemblées, elles peuvent créer autre chose, dans un jeu infini de créateurs, créations et créatures qui se mêlent s'entremêlent et se rebellent, nous offrant un schéma presque impossible à reconstituer.

Les films de science-fiction mettent en scène le développement des technologies tel que nous ne les connaissons pas encore ou telles que nous ne les connaissons probablement jamais⁵¹. Les films mettant en scène des femmes fécondées par des extraterrestres ne sont pas rares. Marika Moisseeff, dans sa contribution à l'ouvrage *Imaginaire médical dans le fantastique et la science fiction* (2011) en esquisse une typologie, faisant une division dans la manière dont ils envisagent la procréation. On peut donc repérer un schéma type, où les femmes vivent cette procréation extraterrestre comme « engageant un traumatisme », car faites à l'insu de la « femme réceptrice », comme c'est le cas dans *Prometheus*. Le traumatisme en question renvoie au fait que la femme soit choquée de voir son corps qui subit une intrusion, comparable à un viol, et d'être hybridé à la monstruosité par ce qu'elle porte, qui n'est donc pas humain. Elle souligne le fait que dans ces films, les protagonistes tombant enceintes d'extraterrestres à leur insu, sont souvent stériles, ce qui est également le cas de notre héroïne, ce qui reprend les mythologies religieuses évoquées plus tôt. Encore une fois, cette analyse que ce sont le plus souvent les femmes qui sont réduites à des ventres porteurs dans les scénarios. Ici, même si le composant est introduit dans l'homme, c'est la femme qui porte la créature extraterrestre. Le deuxième type de grossesse est du à un enlèvement extraterrestre où la femme victime est toujours enfermée dans une pièce aseptisée et entourée par des extraterrestres, consciente de l'agression qu'elle est en

⁵¹ Les données informatiques qui s'affichent aujourd'hui sur des écrans d'ordinateur s'afficheront bientôt sans écran, devant nos yeux tel que le met en scène de façon splendide les films *Iron Man* (dates). Cependant certaines évolutions technologiques présentées sont des fantasmes propres à l'univers fictionnel, tels les vaisseaux par exemple.

train de subir. Elle relève également que ces grossesses sont toujours accélérées par rapport au temps de gestation long des femmes, renforçant cette dimension terrifiante de la grossesse. C'est également le cas dans *Prometheus* où l'héroïne apprend qu'elle est enceinte de trois mois alors que la fécondation a eu lieu la veille, et pendant qu'elle subit l'intervention, on voit que ce qu'elle a en elle est en train de grossir et de se « tortiller » à l'intérieur d'elle-même, comme voulant sortir rapidement de son ventre, ce qui est impossible lors d'une grossesse traditionnelle.

Dans d'autres articles (2001 ; 2005) que nous citons dans l'état de la recherche, Marika Moisseff analyse le film *Alien* comme une « initiation féminine de mère en fille où l'héroïne doit apprendre à juguler sa puissance maternelle ». Cependant une initiation, dans les sociétés traditionnelle est plus ou moins voulu, par la personne initiée, où tout moins, cela lui est énoncé. Ici, « l'initiation » est imposée à la femme, et à Elizabeth, qui subit totalement ce qui lui arrive. La science-fiction serait le reflet des craintes contemporaines et la saga *Alien* illustrerait la peur de l'enfantement par voie naturelle. A moins que l'engendrement ne soit l'initiation que devrait subir chaque femme à une période de sa vie, chose que nous répudions ici. Elle rapproche les phénomènes procréatifs à l'œuvre dans les films de science-fiction comme une peur de l'occident devant une recrudescence de la procréation qui serait l'objet des sociétés en voies de développement, en témoigneraient également les films d'horreur et de science-fiction où des insectes géants menaceraient la planète terre à cause de leur procréation grouillante et incontrôlable, dans une société où procréer est devenu programmable. L'« idéologie occidentale » serait en effet la liberté des femmes par la contraception et le choix d'avoir des enfants ou non, et avoir des enfants, beaucoup d'enfant, de manière non assistée médicalement, renverrait au reste du monde. (2005 : 90) « La morale des histoires que je viens de conter est simple : la femme a tout intérêt à se soumettre à une contraception libératrice, et l'humanité évoluée à développer d'autres modes de reproduction, artificiels, plutôt que de rester subordonnée à mère Nature dont la cruauté peut s'avérer sans égale ».

Je pense que ces hypothèses sur la procréation dans la science-fiction réassignent le corps de la femme à la grossesse, comme le suggère Badinter avec le destin maternel qui serait redevenu au centre des préoccupations féminines. Cela contribue à la théorie faisant de l'épreuve de la grossesse un pouvoir féminin, qui la rendrait plus forte et qui

ferait des femmes des « vraies femmes » une fois cet acte accompli. Nous serions donc avec ces théories dans une période de ré-essentialisation du corps de la femme, voire même une re-sacralisation, où la grossesse permettrait d'ériger une figure unique de *la* femme et non des femmes comme procréatrices garantes du renouvellement de « l'espèce » comme le suggérait Wittig. Ici Elizabeth embrasse les technologies et elle refuse le « tu enfanteras dans la douleur » de la Bible en s'injectant tout au long de l'extraction des piqûres d'anesthésiant. Après l'opération, on la voit à plusieurs reprises prendre des médicaments pour contrer la douleur. La technologie sauve Elizabeth de la créature et pose la question de la reproduction contrôlée, réglée par les technologies médicale, et l'avortement. La procréation non contrôlée n'est ici vouée qu'à tuer.

4.2.3 Vague critique sur l'emprise du champ médical sur la procréation

Mon propos ne signifie pas que la technologie soit la seule possibilité d'émancipation pour les femmes. En effet, la technologie peut s'avérer envahissante comme le note le numéro des cahiers du genre « De la contraception à l'enfantement : l'offre technologique en question » (1999) qui montre que les technologies peuvent dans certains cas effacer totalement la femme de la question de la procréation. Bateman et Salem, dans l'article « L'embryon en suspens » analysent la main mise de la technologie sur l'embryon puis le fœtus : « la technologie de la grossesse que notre civilisation a développé est une technologie de la séparation et de l'individuation et cette technologie conduit à reconnaître le fœtus comme une entité séparée du corps de la mère ». Ils font référence aux différents examens qui sont procédés sur le fœtus, à travers le corps de la mère, pour justement vérifier que le fœtus convienne aux normes et aux embryons congelés, qui permettent aux femmes stériles d'avoir un enfant, mais qui dissocient totalement le corps de la mère et l'embryon. Dans l'article « La péridurale un choix douloureux », Akrich revient sur la question de la péridurale. Selon son enquête réalisée auprès de femmes ayant accouchées, la péridurale est proposée systématiquement, et très peu d'informations seraient fournies aux femmes ne voulant pas bénéficier d'une péridurale. Elle y conclut que les femmes seraient moins aptes à connaître leur corps en voyant dans le choix de la péridurale une alternative « facile ». Elle fait allusion dans son article au « courant intimiste », un courant qui pense la procréation et notamment

l'accouchement de façon familial, revendiquant le fait d'accoucher chez soi, en connaissant son corps et en ayant le moins possible recours aux technologies médicales. Pour Moisseeff (2011, 2), c'est cette emprise du champ médical sur la procréation qui est un des facteurs ayant inspiré les thèmes des films de science-fiction.

Cependant il est pour moi important de rappeler que la médicalisation de l'accouchement a permis de réduire la mortalité des femmes en couche. La technologie permet en partie l'émancipation des femmes mais elle reste un savoir assujéti dirigé par les hommes et fortement influencé par une idéologie dualiste entre les hommes et les femmes comme je disais précédemment. Il faut donc être critique quant à l'offre technologique médicale. Je pense également qu'il est dangereux de parler d'un retour à une naturalisation de l'accouchement qui naturalise la femme et empêche d'avoir une vision constructiviste des sexes et des genres.

Comme le disait Simone de Beauvoir « C'est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique ; c'est là sa vocation « naturelle » puisque tout son organisme est orienté par la perpétuation de l'espèce ». Il peut donc être difficile de penser la femme autrement. On peut parler également du « biopouvoir » installé autour de la procréation, terme de Michel Foucault, qui explique dans le tome 1 de *l'Histoire de la sexualité* comment le pouvoir s'est donné pour tâche de gérer la vie, et comment la reproduction et la santé se sont mis au service de la nation, d'où ce terme pour décrire le contrôle de la nation par les institutions médicales. La procréation n'est pas une obligation. Les femmes ne sont pas contraintes à avoir des enfants comme elles l'étaient sous le régime de Vichy, où une propagande nataliste était effective. Les recherches médicales sont cependant biaisées car il n'existe pas d'offre de contraception pour les hommes. Donc la technologie médicale n'est pas neutre et elle n'est pas lavée de tout soupçon. Marie-Hélène Bourcier (2012, 91) résume la pensée des féministes des *sciences studies* et des *technology studies* qui « s'emploient donc à mettre en évidence les biais de l'objectivité scientifique et à restituer la contingence de la science telle qu'elle se fait vraiment ».

Donna Haraway se positionne également contre l'impératif de reproduction assigné aux femmes dans le *Manifeste Cyborg* (1985). Elle tente donc de songer à une autre forme de reproduction. Le cyborg qu'elle conceptualise dans son manifeste est un

outil théorique pour repenser le féminisme et les femmes. Il permet de « subvertir les structures de désir et les structures des modes de reproduction de l'identité occidentale ». Elle considère que la famille centrée autour de l'homme a été bouleversée à partir du moment où se sont établies des connexions autour du monde, et que donc les connexions seraient un facteur émancipatoire. Le cyborg avec ses connexions avec l'animal et la technique, est donc une solution à l'oppression. « Le cyborg ne rêve pas d'une communauté établie sur le modèle de la famille organique ». Haraway rejette le dictat de la famille patriarcale, centrée autour du père. Avec le cyborg nous dit elle, « de nouvelles formes de familles, d'unions, d'affinités » sont possibles. Haraway porte donc une contribution à la culture et au féminisme sur un mode qui n'est ni naturaliste, ni essentialiste. Elle ne prend pas les technologies et les biotechnologies de façon négative, puisqu'elle ne pense pas les hommes et les femmes comme naturels. Ces nouvelles techniques sont donc selon Haraway des outils décisifs qui refaçonnent nos corps. Plutôt que d'être effrayé par les nouvelles technologies et de les rejeter, profitons en pour repousser le possible humain pensé jusqu'à maintenant. Penser en ces termes permet aux femmes de nouveaux types de relations sociales. Partons du principe que nos corps soient désormais construits de façon médicale : au stade embryonnaire, nous sommes déjà exposés aux technologies via le corps de la mère, et ensuite, les traitements médicamenteux modifient les êtres humains. Par la suite, dès la naissance nous sommes soumis à des traitements pharmaceutiques, via les vaccins et autres. Nous ne sommes donc jamais dès êtres « naturels ». Haraway pose ensuite la question « pourquoi nos corps devraient ils s'arrêter aux frontières de nos peaux » ? A cela, elle répond que les personnes handicapées ont la possibilité d'avoir des prothèses. Cela en fait des êtres hybrides entre être humains et technologie. Ces processus et les traitements médicamenteux mécanisent les organismes. Nos corps deviennent de simples accessoires pour l'esprit : nous avons de moins en moins à se soucier de nos corps, ils sont assistés.

L'hybridation du corps humain et des technologies pressentie par Donna Haraway a néanmoins mis en place une gestion de la vie, qui s'apparente à la biopolitique de Foucault. La biopolitique met en place un biopouvoir qui prend pour tâche de gérer la vie, avec un « assujetissement des corps et un contrôle de la population » (1976, 185). Si Michel Foucault a utilisé ces termes pour montrer comment

les « dispositifs du pouvoir » s'exerçaient sur les corps au moment où la sexualité a été mise en discours, nous semblons toujours être enrôlés dans un jeu de biopouvoir. Beatriz Preciado poursuit l'analyse de Michel Foucault dans son ouvrage *Testo Junkie, sexe drogue et biopolitique* (2005) qui est également en continuité avec le *Manifeste Cyborg* en tant qu'il participe des réflexions dans le domaine des technologies médicales. Selon l'auteure, nous sommes passés dans une ère « pharmacopornographique », c'est à dire que nos corps sont hybridés et assistés tout au long de notre vie par les nouvelles technologies, notamment médicales, et qu'ils sont nécessairement hybridés avec les enjeux pharmaceutiques qui influencent la sexualité. L'hybridation du mot pharmaceutique et pornographie vient du fait que l'auteure analyse ces techniques et les discours du milieu médical comme tentant de réguler la sexualité, « une transformation du sexe en objet de gestion politique de la vie » (2005, 25). Nous serions donc dans une économie politique du sexe où la sexualité et les corps sont gérés technopolitiquement. Les créations pharmaceutiques participent des technologies médicales et sont également un enjeu politique. Tous les processus de la vie et du corps sont ainsi pris dans une machine technopolitique : la puberté, la procréation, la vieillesse, et cela prend en compte la non possibilité de procréer et les faits physiologiques empêchant la fécondation, comme la stérilité, l'impuissance, ou encore les assignations à un sexe bien défini dans les cas d'intersexualité. On assiste à une régulation des corps qui doivent se conformer à une norme féminine ou masculine tout au long de la vie et qui mettent en jeu des problématiques sociales. La stérilité comme nous le voyions précédemment engendre des troubles chez les personnes concernées car elles peuvent se sentir non conforme à la norme procréative, les hommes impuissants ont recouru à des techniques pour remédier à ce phénomène, et un seul type de sexualité est promulgué : la sexualité hétérosexuelle traditionnelle. Par cette analyse, l'auteure prolonge les propos sur les discours sur la médecine de Foucault, nous fournissant ce qu'on pourrait appeler une analyse « post-foucaldienne ». Nous assistons à une mutation du corps vivant et le genre à venir serait réglé par ces politiques. L'auteure assimile ces problématiques à une mutation du capitalisme qui se caractérise par la transformation du sexe en objet de gestion politique de la vie, dans de nouvelles dynamiques de « technocapitalisme » avancé. Ces métamorphoses prennent en compte les techniques de contraception. Elle prend l'exemple de la pilule contraceptive qui est apparu entre 1946 et 1951, créée à base d'oestrogènes synthétiques, qui sera « la molécule synthétique la plus rentable de

toute l'humanité » (2005, 26). La science devient donc la nouvelle « religion de la modernité », à laquelle nous nous vouons en toute confiance dans son habileté à réguler nos corps et la sexualité. Beatriz Preciado reprend Haraway pour dire que « le corps d'aujourd'hui est une entité technovivante multiconnexionnée incorporant la technologie. Ni organisme ni machine, un technocorps ». Nous ne pouvons que difficilement nous penser aujourd'hui sans les technologies. Elles ne font que remplacer d'autres techniques qui n'étaient pas nommées ainsi, et les êtres humains qui n'ont jamais été naturels, le sont encore moins, car hybridé du statut d'embryon jusqu'à la mort aux technologies médicales. Les lectures de nos corps tels qu'elles sont faites par des auteurs comme Preciado ou Haraway permettent l'appréhension de la technologie qui fait désormais partie intégrante de notre vie, notamment dans les pays où ces technologies sont disponibles. Elles tendent néanmoins à s'étendre dans le monde entier. Ces technologies sont de plus en plus présente réellement dans les milieux médicaux et notamment en ce qui concerne la procréation.

Les travaux sur le genre et la bioéthique prennent en compte les analyses sur le cyborg et l'hybridation des corps et des technologies. Les cyborgs sont partout, et ne ressemblent en rien aux icônes cyborg érigées par la culture populaire tel Robocop ou Terminator. Bien loin de cette image, nous sommes des êtres hybridés de technologies médicales qui nous servons des technologies pour gérer au mieux nos corps. Dans cette optique, nous sommes bien loin de la vision négative des technologies et de ce qu'elles pourraient provoquer dans la société. Dans sa contribution à l'ouvrage *Genre et Bioéthique* (2003) Nina Lykke voit également dans le cyborg une réalité empirique. Elle prolonge la pensée de Donna Haraway qui disait que le fait de prendre la pilule fait d'une femme âge de procréer un cyborg, car le corps est alors constitué de ce moyen biotechnologique et va contre sa finalité, dans un but assumé de contrôler le moment voulu de la procréation. Pour Nina Lykke les images culturelles autour du cyborg, telle celle de *Junior* (1994) « s'appuient sur une redéfinition du corps en tant que dispositif de production culturelle » et témoignent d'une « fuite du corps matériel ». Elles sont le résultat des avancées en bioéthique qui favorisent l'imaginaire et permet une production culturelle fructueuse. Elle cite Margrit Shildrick, bioéthicienne féministe, qui dit que le cyborg permet une « réévaluation du corps au delà des présupposition normatives universalistes et biologiques » : le corps n'est plus une entité qu'il faut subir. Les progrès scientifiques alliés aux produits culturels, permettent donc un déplacement

de l'idée même du corps. Il y a donc bien une évolution et les présupposés liés au corps sont en pleine redéfinition. Le film *Prometheus* en propose une en montrant que les femmes refusent désormais ce à quoi la biologie et le système patriarcal les assignaient. Les genres sont mis à l'épreuve et redéfinis : Elizabeth refuse la procréation, et celle-ci s'empare du corps des hommes représentés par les ingénieurs.

4.2.4 Penser la femme autrement : l'ectogénèse

Comment faire pour sortir d'une vision de la femme comme potentiellement procréative ou tout du moins pour introduire l'idée d'un choix concernant la procréation, à savoir : est-ce que les femmes doivent forcément procréer au cours de leur vie ? Comment aller au bout de ce que les féministes luttant pour les droits des femmes ont commencé en se battant pour l'avènement de la contraception et de l'avortement ? Peggy Sastre (2009, 129) dans son livre *Ex utero, pour en finir avec le féminisme*, propose de repenser la procréation par l'ectogénèse, l'emploi d'un utérus artificiel pour la procréation. Elle permettrait une différenciation de sexualité et procréation effective :

« L'environnement demandeur d'ectogénèse est là : des individus veulent en finir avec la poule pondeuse, la prise en charge de la reproduction fixée par l'existence d'un organe interne, l'utérus, né dans d'autre temps, avec tous ses processus biochimiques accédant au rang de symboles inviolables et faisant vivre à « la » femme une vie d'enterrée : utérus > recherche de l'homme > ponte > sevrage du pondu > ménopause > mort. L'ectogénèse est à envisager comme vecteur pour diversifier un peu plus l'éventail des possibles qu'on nous dit fermé pour des raisons qui n'ont rien de technique, et juste tristement bioéthiques. »

Ethiquement, l'idée de l'ectogénèse pose de nouvelles problématiques. L'ectogénèse, pensée jusqu'à aujourd'hui uniquement dans la science-fiction, notamment dans le roman d'Huxley, dresse un portrait peu réjouissant de l'être humain et de son rapport avec les techniques. Dans son livre, la procréation est devenue quelque chose d'animal et les personnes passant par les voix « naturelles » pour procréer sont considérées comme des êtres primitifs. Cependant, penser théoriquement l'ectogénèse

permet de repenser « la » femme et le modèle procréatif traditionnel. Les femmes ne seraient plus idéologiquement l'unique vecteur permettant pour la procréation. Ainsi se termineraient peut être les représentations de procréation monstrueuse. Les débats actuels sur les mères porteuses et leur éventuelle légalisation en France font polémique. Des raisons éthiques sont invoquées et l'on parle de marchandisation du corps. De la même manière, l'ectogénèse serait un moyen de lutter contre la procréation médicalement assistée et en particulier l'emploi des mères porteuses, qui est souvent décrit de « location des ventres des femmes » pour les personnes ne pouvant pas avoir d'enfant. Cependant, la machine est lancée : la possibilité de faire recours à une mère porteuse dans d'autres pays a donné lieu à un tourisme procréatif. Dans des pays comme l'Inde, cette pratique est autorisée mais non régulée à la différence de certains pays des Etats-Unis et la Grande Bretagne. Cependant, dans les pays où la grossesse par procréation est toujours limitée aux personnes en couple hétérosexuel, et l'un des deux doit être stérile. Ce droit exclut donc les couples de même sexe, les personnes seules où les couples qui peuvent procréer mais qui ne le veulent pas. Cette exclusivité des couples hétérosexuels en âge fécond ayant le droit d'avoir des enfants est développé par Marcella Iacub (2002) qui montre bien qu'en France, ce seul modèle a le droit d'avoir des enfants, établissant ainsi un « nouvel ordre procréatif » qui réassigne les femmes au rôle de mère :

« Ce n'est pas pour maintenir un quelconque "ordre symbolique" que le droit a continué à sexuer les personnes, mais pour imposer une certaine distribution légale des obligations inhérentes à la reproduction biologique et sociale, nommément celle qui impose aux femmes la charge des enfants ».

Le droit participe donc également de cette assignation du corps féminin à la procréation. Les réticences en France au sujet de la gestation pour autrui sont dues au fait qu'il n'y a pas de distinction entre procréation et engendrement selon Irène Théry⁵². Elle distingue en effet les deux en mettant en tension le fait que procréer ne veut pas dire engendrer. Procréer tiendrait du biologique, et l'engendrement serait le fait d'aimer et d'élever un enfant. Dans ce cas, les donneurs de spermes jouent dans le processus de procréation mais pas d'engendrement, les femmes accouchant « sous x » également. Elle évoque également le fait que le don de sperme soit considéré comme « un don » et pas la

⁵² Propos rapportés de la conférence « Le genre du don d'engendrement » le 4 mars 2013

gestation pour autrui. Le droit français empêcherait de penser le don et donc la gestation pour autrui est toujours envisagée comme un acte de marchandisation du corps. Ces questions procréatives sont en France toujours rattaché à la biomédecine, et sont encadrées par le milieu médical à un tel point qu'il semble être pensé d'une seule manière. Irène Théry nous montre donc que l'on peut tout à fait envisager ces pratiques d'un point de vue différent, et que repenser le système est possible. Il ne s'agit pas ici d'émettre un jugement de valeur sur le pour ou le contre de cette pratique, qui compte tenu des conditions sociales actuelles, me semble bien loin de pouvoir exister. Ces faits permettent de montrer que les phénomènes sociaux sont pensés à partir des cadres qui les entourent. Cependant la conceptualisation de cette technique permet de penser les femmes sans ce possible procréatif. De plus, ce moyen permettrait aux femmes de se penser autrement et de ne plus voir la procréation comme une fin en soit, mais bien comme un choix : quelle méthode souhaiterais-je utiliser pour avoir un enfant ? Une des conquêtes futures du féminisme se trouve peut être bien là. Cependant si un jour nous en arrivons là, il faudra veiller à ce que cette pratique ne devienne pas une norme ou une pression sociale pour ne pas en arriver au roman d'Huxley. Avant même de penser l'ectogénèse, penser le choix d'avoir ou non un enfant, en rapport avec les interventions permettant la stérilisation n'est pas moins tabou. En effet, en France les démarches pour se faire stériliser sont très lourdes et complexes. Cette démarche s'oppose également à un certain nombre de croyances. Une de ces croyances est celle dont nous parlions plus tôt, concernant le corps féminin accompli dans la procréation. Elle est en effet très difficile d'accès pour les femmes n'ayant pas d'enfant, car les discours mis en place tendent à insister sur le fait que cet acte est définitif et qu'il faut donc sérieusement être sûr de ne pas vouloir d'enfant. Il est donc fortement recommandé, voire imposé, d'avoir déjà eu un enfant pour envisager la stérilisation. Tous les médecins ne sont d'ailleurs pas d'accord pour accomplir cette opération. Une autre croyance pesant sur cette méthode est celle disant que la stérilisation enlèverait toute envie sexuelle, engendrant donc une perte de désir. Ce qui est également faux. Les discours sur cette opération tendent donc à inciter les femmes à ne pas la pratiquer, juste dans le cas où ce choix s'avèrerait rétractable. Les femmes ne voulant pas d'enfant et en étant sûre sont donc condamnées à se protéger toute leur vie contre une éventuelle grossesse. Tant que les ultimes tabous autour du ventre de *la* femme existeront, *la* femme sera toujours pensée comme procréative et le sexe ne sera jamais totalement séparé de la reproduction. Tant que la

filiation ne sera pas repensée, et que le facteur biologique restera le seul facteur faisant d'une mère ce qu'elle est, la procréation ne sera pas différenciée du corps de la femme. Les personnes ne voulant pas procréer ou ne le pouvant pas n'auront pas d'enfant. Penser la désacralisation du corps féminin nous inscrit dans la tradition du « *transgressing boundaries*⁵³ » formulée par Donna Haraway, pour qui le cyborg est un moyen de repenser ces frontières. En ce sens, la théoricienne féministe Anne Balsamo (2000) voit le corps bionique, donc cyborg, mêlant nouvelles technologies et corporéité fait du corps quelque chose de non naturel permettant de repenser la compréhension du corps traditionnel qui serait porteur d'une essence qui lui serait propre, ce qu'essayent de faire les théoriciennes féministes. Si le cyborg semble avoir échoué dans la culture populaire à repenser la femme, aux vues du « *gender-reinforcing* » (Balsamo, 2000) qu'ont produit les représentations populaires d'icônes stéréotypées des cyborgs, le cyborg reste un outil théorique fort du féminisme et des études culturelles.

Elizabeth, par son emploi du Medipod, est-elle un cyborg ? Les technologies sont une partie intégrante du film. Rien que par le vaisseau, les personnages décuplent leurs capacités. Il est en quelque sorte la prolongation des êtres humains dans l'espace. Sans les technologies, un tel scénario n'aurait pu être pensé. Du vaisseau à l'androïde, les technologies sont partout. Elizabeth est une scientifique qui utilise les technologies dans le but de découvrir les mystères de la création du monde. Au début du film, on voit Elizabeth et Charlie dans une grotte située en Ecosse, dans un paysage magnifique, paisible et vert, les plongeant au cœur de la flore. Munis d'une lampe torche, ils s'extasient devant un dessin archéologique. Le couple semble donc en harmonie avec une nature qui semble bien loin du vaisseau qui sera le tombeau de Charlie. Lorsqu'Elizabeth sort de biostase, nous voyions qu'elle a très mal supporté ce sommeil artificiel, elle vomit et a du mal à s'en remettre. Elle n'a jusque là qu'une relation très éloignée avec la technologie mais le vaisseau l'y a plongé. Lorsqu'elle se prépare pour les expéditions sur la planète, même si c'est elle qui décide comment doit se passer l'expédition, ce sont les hommes scientifiques qui lui indiquent comment se préparer. Son travail en tant que scientifique consiste en l'observation des phénomènes inconnus. Lorsqu'elle récupère une tête en parfait état de conservation sur la planète, elle l'observera et en analysera les prélèvements. Jusque là, l'utilisation de manière distante

⁵³ Transgresser les frontières. Traduction personnelle.

de la technologie par Elizabeth est confirmée. Cependant lorsque qu'elle se livre au Medipod, elle semble s'hybrider totalement avec lui. Cette machine qu'elle n'avait vu qu'une seule fois auparavant et devant laquelle elle était en admiration lui a sauvé la vie. Elle n'hésite pas une seconde à programmer la machine pour lui confier sa vie, preuve en est qu'elle ne s'attendait pas à ce que lui machine lui réponde qu'elle n'était prévue que pour les hommes. Malgré ce deuxième bouleversement, Elizabeth trouve une alternative pour pouvoir utiliser la machine, en en contournant les mots et permettant à son corps « féminin » d'être opéré malgré tout. La machine s'est révélée être d'une précision sans faille lors de l'intervention, prouvant sa qualité et l'efficacité de sa fusion avec Elizabeth. A chaque instant, des calculs étaient faits et retranscrits sur le dessus de la machine où apparaissent des écrans virtuels reproduisant l'intérieur de son corps. Pendant l'opération Elizabeth est enfermée dans la machine et elle ne peut plus reculer. A ce moment là, une véritable hybridation s'établit entre elle et la machine. Cette scène permet de faire prendre conscience à Elizabeth du possible cyborg, et que la technologie permet de prendre le pouvoir sur le corps et qu'elle n'est pas seulement extérieure à nous. Sans en arriver aux rêves transhumanistes⁵⁴, qui pensent les technologies comme un moyen de perfectionner le corps humain au point de défier la mort, les sciences ont énormément à gagner en les pensant de manières positives. C'est le cas notamment du courant post-évolutionniste qui considère le corps comme une « coquille vide », un simple entourage biologique qui ne tend qu'à être modifié et amélioré, ce que prônent les artistes comme Stelarc par exemple, qui dans une revendication artistique et à travers l'art de la performance, n'hésite pas à s'hybrider volontairement avec la technologie en se greffant une prothèse sur le bras qui lui permet de décupler sa force, à l'œuvre dans sa performance *Third Hand* réalisée entre 1979 et 1981 où sa main artificielle est fixée à son avant bras droit, actionnée par ses muscles du ventre et ses jambes auxquelles les mains sont reliées par des capteurs électromagnétiques. Les trois mains sont ainsi totalement indépendantes. Stelarc commence ainsi sa métamorphose effective et assumée en cyborg, cherchant à amplifier les pouvoirs de l'être humain pour

⁵⁴ Le courant transhumaniste est incarné par Ray Kurzweil, auteur de *Humanité 2.0, la Bible du changement*, (ouvrage original publié en 2005 sous le titre de *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. New-York, NY : Penguin Books). Kevin Warwick, chercheur en cybernétique, voit dans les nouvelles technologies un moyen pour améliorer l'être humain, et a lui-même fait l'expérience sur son corps en se faisant greffer une puce lui permettant de guider un bras mécanique à distance. Il témoigne dans son livre *I, Cyborg*, paru en 2004 de son expérience, et montre en quoi l'homme tend à être perfectionné.

lui permettre de survivre dans le nouveau milieu qu'il a lui même engendré. Ces processus, qui sont un topos de la science-fiction et réapproprié dans l'art, deviennent effectifs dans le quotidien, ils sont développés par l'armée américaine qui a mis en pratique des exosquelettes sur des soldats américains ce qui leur permet de marcher pendant plus longtemps et de moins forcer. Ses techniques se développent également chez les personnes handicapées à qui il manque un membre par exemple, une soldat américaine⁵⁵ s'est en effet fait greffer un bras bionique qui fonctionne par la pensée et chez les sportifs, dont l'exemple le plus célèbre est certainement Oscar Pistorius, l'athlète sud-africain ayant eu les deux tibias amputés qui court avec des prothèses en carbone, dans la catégorie « handisport ». Cependant, ces technologies restent encore très coûteuses et ne sont donc pas accessibles pour tous. Ces exemples montrent en quoi la technique bionique peut être utilisée dans la vie effective et permettre aux êtres humains de dépasser ses conditions. L'artiste Stelarc affirme (in Lafargue : 1998)

« Il faut prendre conscience de l'obsolescence du corps pour organiser des stratégies post-évolutionnistes... Il n'est plus question maintenant de perpétuer l'espèce par la reproduction, mais de renforcer l'individu en le remodelant. Il faut aujourd'hui implanter la technologie miniaturisée et bio compatible dans le corps. »

Stelarc parle ici de post-évolutionnisme, qui viendrait donc après l'évolutionnisme et l'évolution du corps humain. On peut également parler du courant post-humain, envisageant les humains d'après. Beaucoup de courants pensent donc la technologie de manière philosophique et s'interrogent sur ce qu'elles feront des êtres humains actuels, et reflètent les questionnements que soulève l'évolution des technologies. La technologie, qui peut être déclinée en plusieurs formes, bionique, médicale, informatique, inspire et est partout. De la même manière que les prothèses que nous avons abordé, Elizabeth se sert de la machine comme une prothèse et intervient sur son corps. Elle prend le pouvoir sur son corps grâce à cela et décuple ses capacités. La prothèse est nécessaire car le corps, notamment dans ce cas précis, n'est plus assez suffisant au regard de ce croisement soudain entre l'être humain et un composant étranger. Face à cela, le corps n'est plus capable de remplir certaines tâches et s'avère

⁵⁵ Il s'agit de l'américaine Claudia Mitchell qui s'est fait greffé un bras bionique en 2005, dont il est question dans cet article disponible en ligne, consulté le jeudi 9 mai à cette adresse : http://www.lefigaro.fr/sciences/20070207.FIG000000013_un_bras_artificiel_intuitif_pour_amp_utes.html

impuissant. Nous devons y remédier en accroissant la faculté du corps par l'intensification et l'amplification. Le corps est prolongé et renforcé par le Medipod. Il permet une puissance propre à la fusion de la femme et de la machine, et c'est à ce moment là que la technologie prend toute son importance. Sans son interaction avec l'être humain, la machine est inutile, et sans la machine, l'être humain aurait ici disparu.

CONCLUSION

Prometheus permet de repenser la procréation au regard des technologies. Les différentes représentations de la procréation dans les films de science-fiction jusqu'à aujourd'hui avaient permis de montrer le dualisme énoncé entre la maternité « naturelle » et monstrueuse et la maternité « technologique et assistée », la deuxième sous-entendue comme culturelle et donc supérieure. Cependant, 34 ans après le premier *Alien*, les discours sur la technologie et la procréation se font de plus en plus clairs. On oppose une vision de la procréation naturelle et monstrueuse à une procréation assistée qui serait « bonne ». On peut comprendre ce propos car en effet, la médecine et les nouvelles technologies permettent une sécurité face à un phénomène qui reste dangereux. Cependant, le film s'inscrit dans une tradition où la femme est toujours pensée en rapport avec son possible procréatif, et où son corps et sa vie sont mis en jeu face à cette épreuve. La dimension du « choix » de vouloir un enfant ou non n'est jamais rappelé et beaucoup de problématiques sociales sont liées à cet impensé : l'avortement, l'ouverture de l'adoption aux couples de même sexe et la question des mères porteuses. Loin de moi l'idée de vouloir différencier procréation et corps féminin, j'affirme juste ma volonté de vouloir penser les femmes en dehors de leur fonction procréatrice. Cela peut passer par une entreprise de désacralisation du corps féminin, pour une liberté de choix concernant la procréation, car le destin procréatif est pensé à travers les femmes uniquement.

Ce travail est une ébauche en considération de mon ambition de recherche en

thèse sur les *gender studies* et la science-fiction. J'aimerais élargir mon corpus de recherche dans le cadre d'une thèse sur les films de science-fiction et la façon dont ils mettent en scène les femmes, afin de déterminer si les discours qui sont fait sur les identités et la technologie sont toujours les mêmes. En effet, est-ce que la femme, dans les films de science-fiction, est toujours renvoyée à sa fonction procréatrice? Quel rapport entretient-elle avec les nouvelles technologies ?

BIBLIOGRAPHIE

AKRICH, M. ; LABORIE, F. (1999). « De la contraception à l'enfantement. L'offre technologique en question » in *Les cahiers du genre* n°25 pp 5-16.

BACQUET, M-H. ; BIEWENER, C. (2012). *L'empowerment, une pratique émancipatrice*. France : La découverte.

BADINTER, E. (1980). *L'amour en plus*. Paris, France : Flammarion.

BADINTER, E. (2010). *Le conflit, la femme et la mère*. Paris, France : Flammarion.

BEAUVOIR, S. (2006). *Le deuxième sexe tome 1 et 2*. Paris : Gallimard. (ouvrage original publié en 1949 sous le même titre).

BERENI, L., CHAUVIN, S., JAUNAIT, A., REVILLARD, A. (2008). *Introduction aux Gender Studies, manuel des études sur le genre*. Bruxelles, Belgique : De Boeck

BOURCIER, M-H. (1999). *Q comme Queer*. Paris, France : Gay-kitsch-camp.

BOURCIER, M-H. (2011). *Queer zones : identités, cultures et politiques*. Paris, France : Amsterdam.

BOURCIER, M-H. (2012). *Comprendre le féminisme*. Paris, France : Max Milo

BURGUIERE, A. (2011). *Le mariage et l'amour en France*. Paris, France : Le Seuil.

BUTLER, J. (2005). *Trouble dans le genre*. Paris, France : La découverte (ouvrage original publié en 1990 sous le titre *Gender Trouble*. New-York, NY : Routledge).

BURCH, N. ; SELIER, G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, France : Vrin.

BUTLER, J. (2009). *Ces corps qui comptent*. Paris, France : Amsterdam (ouvrage original publié en 1993 sous le titre *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New-York, NY : Routledge).

BRAIDOTTI, R. (1996). *Between Monster, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with science, Medicine and Cyberspace*, London, Zed Press

CLEMENT, F. (2011), *Machines désirées : la représentation du féminin dans les films d'animation Ghost in the Shell de Mamoru Oshii*. Paris, France : L'Harmattan

DE LAURETIS, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg* (M-H. Bourcier, trad.) Paris, France : La dispute. (ouvrage original publié en 1987 sous le titre *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana : Indiana University Press).

DORLIN, E. (2006). *La matrice de la race*. Paris, France : La découverte

- FOUCAULT, M. (1926-1984). *Histoire de la sexualité* (Tome 1 à 3). Paris, France : Gallimard
- GALLARDO, X., SMITH, C. J. (2004). *Alien woman, the making of Lt Ellen Ripley*. Continuum
- GARDEY, D. ; LOWY, I. (2000). *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*. Paris, France : Archives contemporaines
- GARDEY, D. (2002). *L'engendrement des choses : des hommes, des femmes et des techniques*. Paris, France : Archives contemporaines
- GAY PEARSON, V., GORDON, W., HOLLINGER, J. (2010). *Queer universes, Sexualities in Science Fiction*. Liverpool, UK : Liverpool University Press
- GOFETTE, GUILLAUD, . (2011). *L'imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction*
- GRANT, B. K. (1996). *The dread of difference (gender and the horror film)*. University of Texas Press.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a queer time and space, transgender bodies, subcultural lives*. New-York, NY : New-York University Press
- HARAWAY, D. (2007), *Manifeste cyborg, et autres essais ; sciences-fictions-féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Paris, France : Exils (ouvrage original publié en 1985 sous le titre A Cyborg Manifesto. *Socialist Review*).
- HARDING, S. (2008). *Sciences From Below: Feminisms, Postcolonialities, and Modernities*. London, GB : Duke University Press
- IACUB, M. (2002). *Le crime était presque sexuel*. France : Flammarion.
- IACUB, M. (2004). *L'empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*. Saint-Amand-Montrond, France : Fayard.
- JAMES, E. ; MENDLESOHN, F. (2003). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge, UK : Cambridge university press.
- JANES, L., KIRKUP, G. et WOODWARD, K. (1999). *The gendered cyborg a reader*, London-New-york : Routledge
- LAFON, C. (2004). *Idées recues en biologie*. Ellipses.
- LAQUEUR, T. (1990). *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en occident*. Paris, France. Nrf Essai Gallimard (ouvrage original publié en 1990 sous le titre *Making Sex. Body and gender from the greeks to Freud*, Harvard College).

LAQUEUR, T. (1992). *Le sexe en solitaire, contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*. Essai Gallimard.

LURENBAUM, J-C. (2011). *Naître est-il dans l'intérêt de l'enfant*. France : Auto-édition.

MAIGRET, E. (2005). *Penser les médiacultures*. Paris, France : Armand Colin.

MAIGRET, E. (2007). *Sociologie de la communication et des médias*. Paris, France : Armand Colin.

MOINE, R. (2010). *Les femmes d'action au cinéma*. France : Armand Collin.

OLLIVIER, M. ; TREMBLAY, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. France, Paris : L'Harmattan.

PINSAR, M.-G. (2003). *Genre et bioéthique*. Bruxelles, Belgique : Annales de l'Institut de philosophie de l'Université de Bruxelles.

PRECIADO, B. (2008). *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*. Paris, France : Grasset.

RUSS, J. (1995). *Essay in feminism and science fiction*. New-York, NY : America University press.

SASTRE, P. (2009). *Ex utero, pour en finir avec le féminisme*. Paris, France : La Musardine.

SEGDWICK, E.K. (2008). *Epistémologie du placard*. France : Amsterdam. (ouvrage original publié en 1990 sous le titre *Epistemology of the closet*. US).

STOLLER, R. (1968). *Sex and Gender. On the development of masculinity and femininity*. Nex-York : Science House.

TABET, P. (1998). *La construction sociale de l'inégalité des sexes*. Paris, France : L'Harmattan.

TASKER, Y. (1993). *Spectacular bodies : Gender, crime and the action cinema*. Routledge.

WITTIG, M. (1992). *La pensée straight*. France : Amsterdam (ouvrage original publié en 1992 sous le titre *The straight mind*. Beacon Press.).

CHAPITRES D'OUVRAGE

HARAWAY, D. (1991). Situated Knowledges. The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective. In Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature* : Routledge.

LAFARGUE, B. (1998). « Artistes-Mutants, A l'aube du XXI^e siècle », in *Corps, art et société, Chimères et utopies*. France : L'Harmattan : 144.

MOISSEEFF, M. (2007). « Alien ». In M. Marzano : *Dictionnaire du corps*. France : PUF.

MOISSEEFF, M. (2011). « Grossesses extraterrestres et implant nasal : une mythologisation du biopouvoir ? », in Jérôme Goffette et Lauric Guillaud (sous la direction de), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction*. France : Bragelonne : 303-316.

ARTICLES

BERENSTEIN, R. (1990). Mommie Dearest : Alien Rosemary's baby and mothering. *The journal of popular culture*. 24/2, 55-73.

BURCH, N. (2000). Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma américain. *Réseaux*, 18/99 99-130.

CERVULLE, M. (2009). Quentin Tarantino et le (post)fémisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort*. *Nouvelles Questions Féministes* 28(1), pp. 35-49.

DESJEUX, C. (2009). Histoire et actualité des représentations et pratiques de contraception masculine. *Autrepart*, 4/52, p. 49-63 disponible en ligne à cette adresse : <http://www.cairn.info/revue-autrepart-2009-4-page-49.htm>

MOISSEEFF, M. (2001). Alien, une initiation familiale bien particulière de mère en fille. *Le divan familial*, 7, 45-65.

MOISSEEFF, M. (2005). La procréation dans les mythes contemporains, une histoire de science-fiction. *Anthropologie et Sociétés*, 29, 69-94.

RICH, A. (1981). La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. *Nouvelles questions féministes*, 1(03), 15-43.

SELLIER, G. (2005). Gender studies et études filmiques. *Cahiers du genre*. Paris, France : L'Harmattan : 38, 63-86.

SOFIA, Z. (1984). Exterminating fetuses : abortion, disarmament and the sexo-semiotics of extraterrestrialism. *Diacritics*, 14(2), 47-59.

THESE

FAKRY, P. (2011). *Le film d'horreur Hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir de leur émergence dans les années 1970*. Doctorat de l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

ROMANS

BUTLER, O. (1995). *Bloodchild and other shortstories*. US.

HUXLEY, A. (1932). *Le meilleur des mondes*. France. (ouvrage original publié en 1931 sous le titre *Brave new world*. GB : Chatto and Windus).

LE GUIN, U. (1971). *La main gauche de la nuit*. France : Robert Laffont (ouvrage original publié en 1969 sous le titre *The left hand of darkness*. US : Acebooks).

STURGEON, T. (1976). *Venus plus X*. France : Champ Libre (ouvrage original publié en 1960 sous le titre *Venus plus X*. US).

FILMOGRAPHIE

Alien. Ridley Scott. 1979. US. 20th Century Fox

Aliens. James Cameron. 1986. US. 20th Century Fox

Alien 3. David Fincher. 1992. US. 20th Century Fox

Alien Resurrection. Jean-Pierre Jeunet. 1997. US. 20th Century Fox

Blade Runner. 1982. Ridley Scott. US. Ladd Company

Junior. 1994. Ivan Reitman. US. United International Pictures

Millenium. Niels Arden Opley. 2009. Suède/Danemark. Yellow Bird

Prometheus. Ridley Scott. 2012. US. 20th Century Fox

Starship Troopers. Paul Verhoven. 1997. US. Touchstone pictures

The Twilight saga : Breaking down part 1. Bill Condon. 2011. US. Summit Entertainment

SERIE

The Walking Dead. Frank Darabont. 2010. AMC. Saison 2 et 3.

SEMINAIRES SUIVIS

Atelier Genre, norme procréatives et périnatalité : « Avortement et normes contraceptives ». Sabine Lambert, et Maud Gelly, le 27 février 2013, CNRS.

« Le genre du don d'engendrement : l'impensé du débat français ». Irène Théry, le 4 mars 2013, Science-po Paris.

A côté du genre : Sexe, Culture et Philosophie : « L'ange et l'androgynisme », Christophe Génin, le 24 novembre 2012, UFR Saint Charles Paris 1.

ANNEXES

Analyse séquentielle des scènes choisies

PROMETHEUS Découpage Technique

Légende :

APV : Axe de point de vue
TGP : Très Gros Plan
GP : Gros Plan
PRE : Plan Rapproché Epaule
PRP : Plan Rapproché Poitrine
PRT : Plan Rapproché Taille
PDE : Plan Demi Ensemble
PD : Plan d'Ensemble
PGE : Plan Grand Ensemble
Pano : Panoramique

Séquence	Bande Image	Bande son
Séquence 1 :	Ouverture au blanc	
Temps indéfini - Intérieur – Poste médical du Prometheus 1:13:57	Plan Rapproché Epaule en APV de face sur Elizabeth endormie. Au second plan le fond blanc éblouissant.	Bruit de claquement de mains + inspiration. Voix hors champ de David. « My deepest condolences » Voix IN de David : « I have to take this. May be contaminated. »
	Entrée de champ des mains de David par le bord droit, venant lui détacher son pendentif. Le reste de son corps reste hors champ.	
	Elizabeth se débat et entrave les mains de David avec les siennes et enfin ouvre les yeux en regardant vers le bord droit (David en hors champ)	
	CUT (contre-Champ)	
	PRE en léger ¾ sur David dont les mains sont retenue par Elizabeth.	
	CUT (Champ)	

	PR en $\frac{3}{4}$ dessous de bras de David. Elizabeth entravée par les bras et mains de David.	Elizabeth : « If there is a contagion, we were all exposed. »
	CUT (Contre-champ)	
	Reprise du PRE en Léger 3/4 sur David.	David : « Yes of couse. » E. : « Yes »
	CUT (Champ)	
	Reprise du PRE sur Elizabeth APV face. Elle relâche les mains de David.	
	CUT	
	PDE en APV $\frac{3}{4}$ avec au Premier plan Elizabeth allongée sur le dos, les jambes coupées par le bord droit. David au second plan lui retire son pendentif.	Bruit de la chaîne enlevée + soufflement d'Elizabeth
	CUT	
	Reprise du PRE APV face sur Elizabeth, avec le fond blanc éblouissant au second plan. Elle tourne la tête vers le bord droit, David qui est Hors champ.	« I understand how...
	CUT	
	Gros Plan sur la main de David tenant un bocal, dans lequel est placé le pendentif.	... inappropriate this is » + Son du pendentif qui tombe dans le verre.
	CUT	
	PDE en APV $\frac{3}{4}$ avec au Premier plan Elizabeth allongée sur le dos, les jambes coupées par le bord droit. David au second plan lui parle tout en refermant le tube. Elizabeth regarde désormais vers le bord gauche, sortie de champ de David par le bord droit.	Bruit du couvercle sur le bocal + Bocal posé sur la table. “...given the circumstances but as you ordered quarantine”
	CUT	
	PDE en léger APV $\frac{3}{4}$ sur la machine où est	

	allongée Elizabeth. On ne voit pas sa tête. Sur le bord droit David met en marche la machine. Le scanner se met en marche.	Mise ne marche du scanner.
	CUT	
	PR sur David en APV de profil sur David. Léger traveling haut bas qui suit le mouvement de David, nous mettant au même niveau que Elizabeth couché sur le bord bas de l'écran.	D. « It's my responsibility to ask : Have you and doctor Holloway had any intimate contact recently ? »
	CUT	
	PDE en APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth allongée. David APV de dos sur le bord gauche. Le scanner coupe Elizabeth en deux.	D. « Since you and he
	CUT	
	PRE en $\frac{3}{4}$ sur David, avec en profondeur de champ le scanner. Très léger traveling avant.	were so... close »
	CUT	
	PRE APV face sur Elizabeth.	
	CUT	
	PRE en $\frac{3}{4}$ sur David, avec en profondeur de champ le scanner.	
	CUT	
	GP sur l'écran du scanner qui montre le scan de son bas-ventre.	
	CUT	D. « My my... »
	PR APV Profil sur les deux personnages. Au premier plan bord bas Elizabeth, au second plan David penché qui regarde un écran hors champ, en profondeur de champ un autre écran.	D. « You're pregnant »
	Il se relève, la camera le suit avec un panoramique bas-haut pour se fixer sur un PRE de David en AVP $\frac{3}{4}$	Musique extra-diégétique
	CUT	

	PR en APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth, dont le corps est coupé à partir du ventre par le scanner. Elle regarde David en hors champ. Le scanner disparaît par le bord gauche et laisse apparaître le ventre « fécondé » de Elizabeth. Elle se relève suivit par la caméra via un léger traveling bas-haut.	E. « What ? »
	CUT	
	PDE sur Elizabeth en APV de dos, David au second plan. Traveling latéral arrière droit amplifiant le $\frac{3}{4}$ et dévoilant plus nettement David au second plan.	D. « For the look of three months »
	CUT	
	PRE en léger $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth.	
	CUT	E. « That's impossible »
	PDE APV face sur le scanner, avec Elizabeth en APV de profil assise, regardant David. David de dos sur le bord droit.	E. « I can't be pregnant » D. « Did you have intercourse with doctor Holloway ? »
	CUT	
	PRE APV face sur Elizabeth.	E. « Yes, but that was one night ago. There is no bloody way I'm 3 months pregnant »
	CUT	
	PDE en APV $\frac{3}{4}$ avec Elizabeth de dos sur le bord gauche et David de profil sur le bord droit.	D. « Well doctor it is not exactly a traditionnal foetus »
	CUT	
	Reprise du PRE en léger $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth.	E. « I want to see it »
	CUT	
	PDE en $\frac{3}{4}$, Elizabeth de dos au premier plan et David APV $\frac{3}{4}$ de profil au second plan. En profondeur de champ l'écran.	D. « Don't think that it is a good idea. » + Bruit du scanner que D. éteind.
	CUT	
	PDE en léger $\frac{3}{4}$ avec Elizabeth de face sur la gauche et David de profil sur le bord droit.	

	Elizabeth descend de la machine. Traveling arrière. Elizabeth vient utiliser la machine. Camera fixe toujours en $\frac{3}{4}$ mais Elizabeth APV de profil. David en profondeur de champ APV profil sur le bord droit qui tourne l'écran ou apparaissait le scan.	E. « David I want to see it » D. « No doctor » E. I want to see it »
	CUT	
	PRE en APV profil sur Elizabeth légèrement baissée qui utilise la machine. Elizabeth se relève et se met face suivie via un traveling vertical bas-haut fixant un PRE APV face.	
	CUT	E. « I want it out of me » D. « I'm afraid we don't have the personnel to ...
	PDE en $\frac{3}{4}$ avec Elizabeth de dos au centre de l'écran et David APV $\frac{3}{4}$ face sur le bord droit.	
	CUT	D. « ..perform a procedure like that. Our best option... »
	PRE APV face sur Elizabeth. Un léger traveling arrière vient dévoiler l'épaule de David APV de dos sur le bord droit. Elizabeth vient poser ses mains sur les épaules de David et l'agrippe.	E. « I want it out » D. « Put you back in cryostase until we return»
	CUT	
	PR avec Elizabeth en APV $\frac{3}{4}$ e dos, agrippant David par les épaules en APV $\frac{3}{4}$ face. Une légère contre-plongée montre David plus grand que Elizabeth.	E. « David, get it out of me. GET IT OUT OF ME. Please. » + Cri d'E.
	CUT	
	PRE APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth agrippant les épaules de David, qui est à moitié hors champ sur le bord droit. Légère plongée sur Elizabeth.	
	Elizabeth se baisse (douleur atroce).	
	CUT	
	PDE en léger $\frac{3}{4}$ avec Elizabeth en AVP de dos se pliant de douleur, David AVP face la retient. Traveling latéral droite-gauche compensé avec un $\frac{3}{4}$ qui montre les personnages en	

	profondeur de champ sur le bord droit.	D. « It must be very painfull »
	CUT	
	GP sur la seringue (David administre un produit à Elizabeth).	
	Traveling vertical bas-haut nous place en APV profil de David.	D. « There. I will give you something » Bruit de la seringue
	CUT	
	PDE en légère plongée en ¾ avec les personnages sur le coté droit de l'écran. Elizabeth à genoux est retenu par David qui vient la prendre dans ses bras pour la remettre sur le scanner. Un traveling vertical bas-haut ainsi qu'un léger pano gauche-droite vient suivre le mouvement.	
	CUT	D. « That's it »
	Raccord mouvement	
	PDE AVP face à David qui pose Elizabeth sur le scanner sur le coté. Elle se remet sur le dos.	
	CUT	D. « We will be with you shortly to put you back into cryostase »
	PRE APV face sur David avec une légère contre-plongée	
	CUT	
	PR en ¾ sur Elizabeth avec le bras de David sur le bord droit (le reste du corps hors champ)	D. « Must feel like your god abandoned you Bégaiements E. « What ? »
	CUT	
	PRE APV face sur David en légère contre plongée.	
	CUT	D. « To loose doctor Holloway after you father died under such similar circumstances » D. « What was it killed him ?
	PRE APV de face sur Elizabeth, Au second plan la lumière éblouissante. Elle regarde David hors champ.	
	CUT	

	PRE APV face sur David en légère contre plongée.	D. « Ebola ? » E. « How do you know that ? » D. « I watched your dream. » Respiration de plus en plus lente
	CUT	
	Gros Plan sur le visage de Elizabeth en APV ¾ qui regarde David hors champ.	
	CUT	
	PRE APV face sur David en légère contre plongée.	
	CUT	
	Gros Plan sur le visage de Elizabeth en APV ¾ qui regarde David hors champ.	
	CUT	
	PDE en ¾ avec Elizabeth au premier plan et David au second plan APV profil. Il sort du cadre par le bord droit.	
	CUT	
	PRE APV face sur Elizabeth. La lumière blanche au second plan nous éblouie. Elle s'endort.	
	CUT	
	PR sur Elizabeth allongée en APV de profil. Elle dort. Une personne en hors champ vient tapoter le visage de Elizabeth par le bord gauche.	
	CUT	
Séquence 2 :		Son de tapotement sur le visage Voix off féminine: « Doctor Shaw ? » « We're here to put you in anti contamination suit, put you back in cryostase »
Temps indéfini - Intérieur - Post médical du Prometheus		
1 :17 :21	PRE APV face à l'agent médicale en scaphandrier. Très léger contre champ. On voit la main de l'agent médicale dans le reflet de son masque.	
	CUT	
	PRE APV de profil sur Elizabeth allongée. Elle	

	dort.	Bruit de gant au pincement de la peau
	CUT	
	PE en léger $\frac{3}{4}$ dans le labo. AU premier plan un agent en tenue APV de profil. Au second plan Elizabeth allongée qui dort. En profondeur de champ un deuxième agent en tenue qui se rapproche vigoureusement de Elizabeth.	« Doctor Shaw ? »
	CUT	
	PRE en APV face au deuxième agent médical masculin. Il s'abaisse vers Elizabeth.	« She is totally dopped. Prepare her. »
	CUT	
	PRE APV profil sur Elizabeth allongée qui se réveille et se retourne vivement.	Musique extra-diégétique d'action
	CUT	+
	Raccord mouvement	Bruit métallique du au choqe
	Plan Demi Ensemble en APV $\frac{3}{4}$ et légère contre plongée et pano gauche-droite montrant Elizabeth se retournant et frappant violemment l'agent qui est en APV profil sur le bord droit. Elle se retourne.	+
	CUT	Gémissement
	Raccord mouvement	+
	PDE léger $\frac{3}{4}$ avec au premier plan la première agent médicale APV de dos, au second plan Elizabeth qui se retourne pour la frapper et en profondeur de champ le second agent qui accuse le coup.	Second bruit métallique + bruit de la combinaison
	CUT	
	PR en APV de dos sur Elizabeth, une main d'un agent hors champ la retient par le coup et la met sur la claue sur la table. Entrée de champ de l'agent en APV $\frac{3}{4}$ de profil. Elizabeth hors champ mais dont les bras repousse l'agent.	Cri + Débattement

		Gémissement de l'agent homme + Tombé de l'homme à terre Crie d'agonie d'Elizabeth Bruit ouverture de la porte + pas sur le sol
	CUT	
	Plan rapproché sur Elizabeth APV de Profil qui est allongé mais repousse l'agent hors champ. Elle le fait basculer.	
	CUT	
	PDE léger $\frac{3}{4}$ avec au second plan Elizabeth à moitié allongée qui repousse l'agent qui tombe en profondeur de champ. Sorti de champ par le bord bas de l'agent qui tombe. Pano droite-gauche suivant la fuite de Elizabeth.	
	CUT	
Séquence 3 : Temps inconnu - Interieur - couloir du Prometheus.	PDE en APV face à Elizabeth qui se rapproche de l'écran. En profondeur de champ les deux agents à terre sur les bords gauche et droit. Elizabeth tombe suivie par un Pano vertical haut-bas puis se relève, suivie par un pano bas-haut et sort du champ par le bord gauche. En profondeur de champ les agents qui se relèvent.	Cri de douleur Halètement Pas dans le couloir Cri d'agoni « Toc » sur la paroi
	CUT	
	CUT	
	Raccord mouvement	
	PDE en $\frac{3}{4}$ avec entrée de champ par le fond en courant de Elizabeth.	
	Traveling arrière semi circulaire qui précède Elizabeth. Elle s'arrête et tient son ventre. Elle se baisse légèrement suivie par un Pano haut-bas, elle a mal puis se relève suivie par un pano bas-haut et continue. Traveling arrière semi circulaire continue avec la progression de Elizabeth. Elle a une seconde contraction et se baisse quelques instants suivie d'un pano haut-bas et se relève suivie par un pano bas haut. Elle se retrouve désormais en APV face et cours vers la caméra.	
	CUT	
	PDE APV face à Elizabeth qui cours et entre dans la pièce obscure.	

	Traveling arrière semi circulaire puis pano droite-gauche qui laisse passé Elizabeth de profil jusque APV de dos en Plan Rapproché Taille. Elle ouvre une porte. La porte s'ouvre. Traveling arrière tendis que Elizabeth s'éloigne en courant, toujours en APV de dos. Camera fixe.	Pas rapides Gémissement d'agoni Halètements rapides
	CUT	« Bip »
Séquence 4 :	Gros plan sur un écran	Ouverture mécanique de la porte
Temps inconnu - Intérieur - labo du Prometeus	CUT	Pas rapides
	Plan Rapproché Poitrine en léger $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth de profil. Sur le bord gauche la machine.	Bips de l'écran
	CUT	Respiration rapide
	PDE en APV $\frac{3}{4}$ sur E. avec une légère contre plongée. La machine occupe tout le coté gauche de l'écran. Elizabeth tape quelque chose sur l'écran.	Voix In humanoïde de la machine « Emergency procedure . Please say the nature of the ingery »
	CUT	E. « I need cesarian »
	CUT	Bips
	Reprise du Gros Plan sur l'écran qui affiche « Error ».	« Error. This medipod is calibrated for male patients only »
	CUT	
	PRT en APV $\frac{3}{4}$ et Contre-plongée sur Elizabeth. Elle souffre.	Bip aigu d'erreur
	CUT	
	Très Gros Plan sur un bouton de l'écran. Léger pano gauche-droite qui dévoile le schéma du corps.	Coup sur la machine
	CUT	
	PRE sur Elizabeth en APV profil, la tête	Bip

	baissée qui regarde l'écran hors champ et tape quelque chose.	E. « Surgery. Abdominal. Penetrated injuries »
	CUT	
	Gros Plan sur l'écran. La main de Elizabeth sur le bord droit tape quelque chose.	Bruits électroniques + Bips
	CUT	E. « Foreign body »
	Reprise du PRE sur Elizabeth APV profil tête baissée.	Respiration rapide
	CUT	E. « Initiate »
	PDE APV ¾ sur Elizabeth en légère contre plongée. Elle souffre et se plie de douleur en hurlant.	Bruits électroniques. Machine : « Surgery procedure initiated »
	CUT	
	PE sur le labo en caméra fixe avec au centre Elizabeth en APV profil qui est pliée de douleur.	Hurlement de douleur
	La lumière s'affaiblit, la machine s'allume et tourne. Léger traveling avant. Elizabeth se déshabille.	Bruit d'ouverture de la machine
	CUT	
	Gros plan sur la seringue. Elizabeth s'administre un produit.	Bruit d'injection de la seringue
	CUT	
	PRE sur Elizabeth à moitié nue en APV ¾ la seringue dans la bouche. Elle se relève suivie par un traveling bas-haut. En profondeur de champ la machine continue de tourner et s'ouvre. Elizabeth lève la tête vers le plafond puis retire la seringue de sa bouche et regarde son ventre. Le mouvement est suivi par un rapide traveling haut-bas.	Gémissements de douleur +
	CUT	Bruits de la machine qui tourne
	PDE en APV face décadré sur la droite de Elizabeth en légère contre plongée. Sur le côté gauche la machine est complètement ouverte.	Alarmes de la machine

	CUT	
	PRE APV profil de Elizabeth sur le bord droit. Elle souffre. Se relève. Elle se dirige vers la machine suivie par un Pano droite-gauche puis bas-haut lorsque qu'elle grimpe dans la machine. APV de dos sur Elizabeth puis APV de face avec léger 3/4. Elle est installée dans la machine. Un demi cercle lui coupe la moitié du corps. Elle tient la seringue dans la bouche.	
	CUT	
	PDE caméra fixe en APV de profil sur Elizabeth et la machine ne faisant plus qu'un. Les portes se referment. La machine s'installe horizontalement.	
	CUT	
	PR ¾ en légère plonger qui ne dévoile pas le visage de Elizabeth. La machine continue de s'installer horizontalement nous laissant voir le visage de Elizabeth.	
	CUT	
	PRE APV profil sur Elizabeth allongée qui tient la seringue dans sa bouche puis la retire.	
	CUT	
	Gros plan sur écran (plafond de la machine) en contre plongée ¾. La main de Elizabeth entre dans le champ et tape.	
	CUT	
	PRT APV face sur Elizabeth dans la machine, le ventre hors champ. L'écran sur la paroi au premier plan. Elle tape quelque chose.	
	CUT	
	Caméra subjective en contre plongée qui laisse voir la machine de l'intérieur et les éléments se mettre à fonctionner.	

Douleur + machine + alarme

Bruit de décompression +
gémissements + alarmes

Bruit sourd de la machine

Gémissements

« Bips »

Voix humanoïde de la
machine

	CUT	
	Reprise du PRT APV face sur Elizabeth dans la machine. L'écran sur la paroi au premier plan. Elle regarde vers son ventre hors champ.	Bruit mécanique
	CUT	
	Caméra subjective, le scanner revient.	E. « GET IT OUT ! COME ON ! PLEASE ! OH GOD ! »
	CUT	
	PR en APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth allongée. Un laser vert vient couper son ventre au centre. Entrée de champ par le bord haut d'un outil mécanique. Elle regard son ventre.	« COME ON ! »
		« Please ! »
	CUT	
	PRE APV face sur Elizabeth.	Bruit mécanique Cri
	CUT	
	Gros Plan en $\frac{3}{4}$ sur le ventre de Elizabeth qui bouge de l'intérieur.	
	CUT	
	Cam Subjective montrant l'écran intérieur (sur la paroi) avec le scan du ventre.	Bruit de grouillement
	CUT	
	Reprise du PRT APV face sur Elizabeth dans la machine. L'écran sur la paroi au premier plan. Elle regarde l'écran.	
	PR APV de dos sur Elizabeth allongée en Plongée met le ventre hors champ. Pano bas-haut dévoile le ventre et les instruments mécaniques.	
	CUT	
	PR APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth. L'outil mécanique sur le bord droit bouge vers le ventre.	Bruit mécanique du laser « cuivres »
	CUT	

	Cam Subjective. Gros plan sur le ventre et l'outil qui vient verser un produit. Le ventre se gonfle.	Bruits mécaniques Voix hors champ de la machine Bruit du laser + Hurlement Sons mécaniques Son mécanique de l'écarteur
	CUT	
	PR APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth. L'outil mécanique au premier plan se rapproche du ventre.	
	CUT	
	PRE en Plongée APV face à Elizabeth allongée qui ferme les yeux.	
	CUT	
	Gros Plan sur le ventre en $\frac{3}{4}$. L'outil vient ouvrir le ventre sur toute la largeur.	
	CUT	
	PRE APV Face en léger $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth qui souffre. Le ventre en hors champ.	
	CUT	
	PRE APV profil sur Elizabeth qui agonise.	
	CUT	
	PR APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth allongée. Les outils au premier plan viennent se placer de chaque côté de l'ouverture du ventre.	
	CUT	
	Cam Subjective. Gros plan sur le ventre et l'outil qui pénétré le ventre et écarte l'ouverture.	
	CUT	
	PR en $\frac{3}{4}$ sur le ventre. Les outils écartent de plus en plus l'ouverture.	
	CUT	
	Gros plan en plongé sur visage de Elizabeth agonisant à l'envers.	

	CUT	Cri
	Cam subjective. PR sur la paroi et l'outil grappe qui descend.	
	CUT	Son mécanique
	PRE APV ¾ sur Elizabeth qui agonise et se relève un peu.	
	CUT	Son de la seringue
	PR en ¾ sur le ventre. Les outils écartent l'ouverture. Elle utilise la seringue et s'administre un produit.	
	CUT	Cri
	PRE avec au premier plan la seringue qu'elle lâche.	
	CUT	Son mécanique
	PRE en plongé sur visage à l'envers de Elizabeth s'apaisant.	
	CUT	Hurlements
	Cam subjective. PR sur la paroi et l'outil grappe qui descend. Un pano haut-bas le suit.	
	CUT	Bruits mécaniques + visqueux
	PR en ¾ sur le ventre. Les outils écartent l'ouverture. Le grappin s'introduit dans le ventre.	
	CUT	
	Gros Plan en APV profil sur le visage agonisant.	
	CUT	
	Cam Subjective. Gros plan sur le grappin qui extirpe ce qu'E. a dans le ventre.	
	CUT	
	PR en APV ¾ sur Elizabeth avec au premier plan le grappin qui extirpe le corps étranger.	

	CUT	
	Cam subjective. Gros plan sur le corps étranger.	
	CUT	
	Gros plan sur la tête de Elizabeth à peine relevée.	
	CUT	
	Cam Subjective. Gros plan sur l'organisme qui s'ouvre et laisse s'échapper du liquide.	
	CUT	
	Cam Subjective, en légère plongée avec gros plan sur le ventre ou le liquide est tombé.	
	CUT	
	PR en APV $\frac{3}{4}$ sur Elizabeth avec au premier l'organisme qui se développe. Au second plan Elizabeth qui crie.	
	CUT	
	PR en $\frac{3}{4}$ sur le ventre de Elizabeth, qui extirpe « le cordon ombilicale de son ventre.	
	CUT	
	Gros plan sur l'organisme et au second plan Elizabeth qui hurle de douleur.	
	CUT	
	Cam subjective. Gros plan en contre plongé sur la paroi et l'écran. Elle tape quelque chose.	
	CUT	
	Cam Subjective. Gros plan sur l'organisme qui se développe et s'étend.	
	CUT	
	Très gros plan sur une partie de l'organisme.	

	CUT	
	Gros plan sur le visage de Elizabeth qui sert les dents.	
	CUT	
	PR sur le ventre de Elizabeth en $\frac{3}{4}$. Les outils mettent des agrafes sur l'ouverture	
	CUT	
	Gros Plan en $\frac{3}{4}$ sur l'organisme qui se débat.	
	CUT	
	Gros Plan sur la tête de Elizabeth avec au premier plan, au bord haut droit, l'organisme qui bouge.	
	CUT	
	Cam subjective. Gros plan en contre plongée sur l'organisme qui se débat avec vigueur.	
	CUT	
	PDE en APV face sur Elizabeth allongée dans la machine. Au dessus d'elle l'organisme se débattant.	
	CUT	
	PRT APV profil sur Elizabeth allongée. L'organisme est caché par la structure de la machine mais on aperçoit les tentacules grâce au léger $\frac{3}{4}$. La machine bouge pour se remettre en position verticale.	
	CUT	
	PDE APV $\frac{3}{4}$ sur la machine qui s'ouvre. Elizabeth se débat et tente de s'extirper.	
	CUT	
	PR APV profil sur Elizabeth qui glisse vers le bord droit (la machine se remettant en position verticale).	
	CUT	

	PR en Plongée APV face à Elizabeth qui sort de la machine en glissant par le bas. L'organisme hors champ sur le bord haut. Un pano gauche-droite suit l'extirpation de Elizabeth de la machine, puis un pano droite gauche suit sa fuite.	
	CUT	
	PRT en APV profil sur Elizabeth qui tape sur l'écran de la machine. Sur le bord gauche la machine.	
	CUT	
	PR AVP $\frac{3}{4}$ de dos sur Elizabeth tapant quelque chose sur u écran.	
	CUT	
	PRT en Contre-plongée APV $\frac{3}{4}$ face sur Elizabeth. Elle tape quelque chose sur l'écran hors champ.	
	CUT	
	PRT en APV profil sur Elizabeth qui tape sur l'écran de la machine. Sur le bord gauche la machine. La machine se referme.	
	CUT	
	PR sur la machine en APV profil. La machine se referme. L'organisme au centre est caché par une partie de la structure. De la fumée apparaît dans la machine.	
	CUT	
	Gros plan sur l'organisme dans la machine, qui disparaît sous la fumée.	
	CUT	
	PRE en APV profil sur Elizabeth qui regarde dans la machine hors champ. Elle s'abaisse et un traveling Haut-bas la suit.	
	CUT	

	PDE sur la machine en APV $\frac{3}{4}$ remplie entièrement de fumée.	
	CUT	
	PDE en contre plongée qui suit la fuite de Elizabeth via un pano gauche-droite.	
	CUT	
	PDE avec au premier plan la machine qui coupe l'écran en deux. Sur la partie droite, en profondeur de champ, Elizabeth en APV profil récupère une seringue.	
	CUT	
	PDE sur la machine en APV $\frac{3}{4}$ remplie entièrement de fumée.	
	CUT	
	PRP en APV profil sur Elizabeth qui regarde la machine hors champ sur le bord gauche.	
	CUT	
	PDE dans le labo avec en profondeur de champ Elizabeth qui ouvre la porte et s'échappe.	
	CUT	
	Gros plan sur l'organisme dans la machine enfumée.	

Séquence	Bande Image	Bande son
----------	-------------	-----------

Séquence 1 :	CUT	
Jour - Intérieur - Prometheus 1:46:15	PRT en contre jour en léger APV ¾ face sur l'ingénieur qui pénètre dans la salle.	Musique extra-diégétique de suspens/action
	CUT	Alarmes
	PRE en léger ¾ face sur Elizabeth qui regarde l'ingénieur hors champ.	Son de la porte qui s'ouvre
	CUT	
	PDE en légère contre-plongée ¾. L'ingénieur en profondeur de champ cours et se jette sur Elizabeth au premier plan de dos. Un léger pano droite-gauche suit l'intercation.	Hurlement
	CUT	Son du placage
	PRE en APV ¾ sur Elizabeth qui est plaquée contre le mur par l'ingénieur.	Crie
	CUT	Hurlement « DIE ! »
	Gros plan sur le panneau de contrôle de la porte. Entrée de champ de la main d'Elizabeth qui tape dessus.	« Bip » et son d'ouverture de la porte
	CUT	
	Camera subjective (Elizabeth) montrant la porte s'ouvrir et la tentacule venir chopper l'ingénieur par le coup. Celui ci doit lâcher Elizabeth et est emporté vers la porte, il se débat.	Bruits de la créature indéfinissable
	CUT	Grogement de l'ingénieur
	Camera subjective (L'organisme) nous offrant un PRE APV face sur l'ingénieur qui se débat sous l'emprise des tentacules.	Bruits de la créature indéfinissables
	CUT	
	PDE caméra au sol décadré sur la droite, avec en profondeur de champ droit Elizabeth qui tombe, chopé par la créature, l'ingénieur tombant sur elle.	Bruits de la créature indéfinissables
	CUT	Hurlement de douleur d'Elizabeth
	Gro plan sur la bête entravant l'ingénieur	
	NOIR	Bruits de la créature indéfinissables
	PR caméra au sol APV profil sur l'ingénieur se faisant mettre au sol par la créature hors champ	

	sur le bord droit. Sortie de champ de l'ingénieur par le bord droit, tiré par la créature laissant apparaître Elizabeth au second plan souffrant.	Bruits de la créature indéfinissables Grognements de l'ingénieur
	CUT	
	PDE, camera au sol, Elizabeth s'extirpant du poids de l'ingénieur.	Cris d'Elizabeth
	CUT	Grognements et cris
	Reprise du PR caméra au sol APV profil sur l'ingénieur soulevé par la créature, Elizabeth à moitié hors champ s'extirpant.	
	CUT	Bruits de la créature indéfinissables Cris d'Elizabeth
	PDE, caméra au sol en léger ¾. Sur le bord droit l'ingénieur se débat avec la créature. au centre Elizabeth s'éloignant.	
	CUT	Bruits de la créature indéfinissables Cris d'Elizabeth
	PDE camera au sol APV profil sur l'ingénieur. La créature en hors champ sur le bord droit. Elizabeth s'enfuit par le bord gauche.	
	FONDU AU NOIR	
	PR en léger ¾ profil, l'ingénieur se débat. La créature est hors champ sur le bord droit.	Grognement de l'ingénieur
	CUT	
	PR APV face sur Elizabeth qui récupère un casque au premier plan. Sortie de champ par le bord droit.	Bruits de la créature indéfinissables
	CUT	
	PDE en ¾ avec Elizabeth APV profil qui cour, suivie par un pano gauche-droite vers la porte.	Musique extra-diégétique suspens/action
	CUT	
	PDE en léger APV profil sur la porte qui s'ouvre et Elizabeth qui s'enfuit. Elle est suivie par un pano gauche-droite qui suit sa fuite.	Bruit ouverture de la porte
	CUT	
	PDE APV profil sur l'ingénieur se débattant avec la créature.	Gémissement d'Elizabeth
	CUT	

	PR sur l'ingénieur, le haut de la tête en hors champ. Il se débat.	Grogement de l'ingénieur Bruits de la créature indéfinissables
	CUT	
	Caméra subjective, gros plan APV face sur la créature avec des dents. Ouverture et rapprochement.	
	CUT	
	PR APV ¾ face sur l'ingénieur qui regarde « la bouche dentelée » de la créature. D'autres tentacules venant de la bouche tentent de s'agripper à son visage.	
	CUT	
	PDE camera au sol en légère contre-plongée sur le bord droit. L'ingénieur se débat.	
	CUT	
Séquence 2 : Jour - extérieur - Planète 1 : 47 : 01	PDE APV profil sur l'ingénieur qui se débat, apparition par le bord droit de la « tête » de la créature	Bruits de la créature indéfinissables
	CUT	
	PDE en APV ¾ sur el couloir, Elizabeth se dirige vers la porte.	
Séquence 3 : Jour - Intérieur - Prometheus 1 : 47 : 05	CUT	
	PE en Contre plongée, montrant Elizabeth sautant du vaisseau. Le saut est suivi par un pano haut-bas.	
	CUT	
	PRE sur Elizabeth au sol, qui roule puis stop.	
	CUT	
	PR APV profil sur l'ingénieur qui regarde la bouche hors champ sur el bord droit.	
		Bruit de la porte qui s'ouvre
		Cri d'Elizabeth

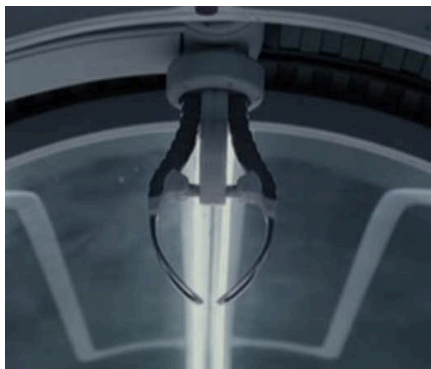
	CUT	Grognement de l'ingénieur + Bruit indéfinissable de la créature
	PDE en contre-plongée APV face avec un léger $\frac{3}{4}$ sur l'ingénieur face à la bouche qui se rapproche de lui.	
	CUT	
	Gros plan sur la bouche de la créature, la « mâchoire » s'ouvre, et des tentacules sortent.	Bruit indéfinissable de la créature
	CUT	
	PRE APV $\frac{3}{4}$ face sur l'ingénieur, les tentacules se rapprochent de son visage puis l'entravent.	
	CUT	Grognement de l'ingénieur + Bruit indéfinissable de la créature
	Gros plan sur la bouche de la créature qui s'ouvre. Une dernière tentacule en sort.	
	CUT	
	PDR APV face à l'ingénieur dont la dernière tentacule s'insère dans la bouche.	Bruit indéfinissable de la créature
	CUT	
	PR APV profil sur l'ingénieur et la créature. Une tentacule lie les deux personnage bouche à bouche.	
	CUT	Bruit indéfinissable de la créature
	PE caméra au sol en légère contre-plongée $\frac{3}{4}$. L'ingénieur de dos se fait posé sur le sol par la créature suivie par un pano haut-bas le suit. La créature recouvre entièrement l'ingénieur.	
	CUT	
	PR APV face en léger décadage sur la droite sur la créature recouvrant intégralement l'ingénieur.	La musique extra-diégétique diminue, se calme. Bruit indéfinissable de la créature Bruit de sussions
	CUT	
	PDE en léger $\frac{3}{4}$, caméra au sol, la créature recouvre entièrement l'ingénieur.	

		Bruit de sussions Fin de la musique Extra-diégétique
--	--	--

Séquence	Bande Image	Bande son
Séquence finale :	OUVERTURE AU NOIR	Musique extra-diégétique « Lourd »
Jour - Intérieur - Prometheus 1: 52 : 17	Traveling arrière, caméra en plongée dévoilant le corps inerte de l'ingénieur. Compulsons du corps.	Craquements
	NOIR	
	Gros Plan en APV profil sur le torse de l'ingénieur. Mouvements dans le torse. Explosion de la cache thoracique, un espèce d'aileron transperce le torse depuis l'intérieur et l'incise dans toute la longueur.	Bruits de mouvement à l'intérieur du corps Bruit de l'incision
	NOIR	
	PDE en légère plongée sur le corps. Du sang jaillit du corps	Bruit du sang qui jaillit et des os qui se coupent/cassent
	NOIR	
	Gros plan sur le thorax de l'ingénieur. Une créature en sort.	Déchirure, cassement d'os...
	NOIR	
	Gros plan sur l'organisme au sol qui s'est extrait du corps	Musique extra-diégétique très subtile
	NOIR	
	Camera subjective (Elizabeth) montrant la porte s'ouvrir et la tentacule venir chopper l'ingénieur par le coup. Celui ci doit lâcher Elizabeth et est emporté vers la porte, il se débat.	Bruits de la créature indéfinissable Grognement de l'ingénieur

		Bruits de la créature indéfinissables Son mouvement main pate créature sur le sol humide Son mouvement, glissement sur le sol humide Petit grognement de la créature La créature tousse Grognement de la créature Hurlement de la créature
	NOIR	
	PR en plongée sur les deux corps (ingénieur + créature gisant sur le sol).	
	NOIR	
	TGP sur la pate (main) de la créature qui bouge.	
	NOIR	
	PR en légère plongée APV profil sur les deux corps gisants au sol. Les deux corps parallèles. La créature ventre au sol se relève.	
	NOIR	
	Plongée en gros plan sur la créature qui se relève.	
	NOIR	
	PR en légère plongée APV profil sur la créature qui se relève.	
	NOIR	
	Plongée en gros plan sur la créature qui se met debout.	
	NOIR	
	PR en légère plongée APV profil sur la créature debout.	
	NOIR	
	PRP APV face avec léger $\frac{3}{4}$ sur la créature qui ouvre la bouche, se tourne de profil. Une seconde bouche sort de la première.	
	NOIR	
	Générique de fin.	

Détournement : Elizabeth et l'extraction du corps étranger



Capture d'écran *Prometheus*, 1 :20 :20, 2012



Capture d'écran, Tina Alexander & Daniel Baxter, vidéo disponible en ligne à cette adresse : <http://www.howitshouldhaveended.com/>

Détournement : Elizabeth en vierge Marie



Image disponible en ligne à l'adresse : www.zanybao.wordpress.fr auteur inconnu.