

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« LE MONSTRE EN MOI NE LÂCHE PAS L’AFFAIRE » : RÉCUPÉRATION  
FÉMINISTE DE LA VIERGE MARIE DANS ROSEMARY’S BABY ET ALIEN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
GENEVIÈVE MORIN-L’HEUREUX

AVRIL 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À la toute dernière journée de mon emploi étudiant, un client (habitué) s'est approché de moi et m'a demandé quels étaient mes plans d'avenir. Je lui ai parlé de cette maîtrise, de ce projet que je voulais finir, de cette obsédante recherche qui m'a emprisonnée dans une temporalité à la fois d'angoisse et d'excitation. Je souris, mais il voit derrière mon œil la peur qui m'habite. Il me dit alors une chose que je n'oublierai pas : « Tant que tu as de l'amour, *the rest is bullshit* ». Je suis rentrée chez moi ce soir-là, le cœur gros. J'ai réalisé dès lors que ce qui a permis d'écrire ce mémoire, ce qui m'a permis de croire en moi, d'être qui je suis... je le dois aux gens qui m'aiment... et que j'aime tendrement en retour. Je tiens donc à remercier, *elle, eux, et lui*... quoi que je ne sois plus ou moins certaine de la part qu'il a pris à tout ça.

MERCI À ELLE : âme tourmentée qui sait toujours poser les bonnes questions.

À elle, sans qui ce mémoire n'aurait pas eu le sens qu'il a pris.

À elle, avec qui j'ai traversé toutes les déchéances de l'écriture, de l'angoisse et des remises en question.

À nos prises de tête imaginaires.

À nos larmes...et surtout à nos rires hystériques.

À ce sourire que tu vas me faire lorsque j'aurai déposé ce mémoire, merci.

MERCI À EUX : les amis et les parents qui m'encouragent via messages textes ou par une main rassurante dans le creux du dos.

À eux, qui me demandent vraiment *comment vas-tu ?*

À eux, qui me soutiennent et qui me complimentent sur mon intelligence.

À eux, avec qui j'ai la joie de partager ma vie au quotidien et de me montrer authentique, merci.

MERCI à Martine Delvaux : sa direction m'a laissé l'espace pour créer des idées et m'a permis de me surpasser. Merci surtout de m'avoir lu.

MERCI À LUI : bel ami, partenaire, amoureux... qui a abandonné l'équipe un peu trop tôt, à mon avis. J'aimerais sincèrement que ce mémoire te prouve que je suis capable de tout.

De Blogiasco à Manhattan, du Coco Bongo à Strasbourg et de la rue Victoria à Darling, je te dis merci sincèrement. Je ne serais pas la personne que je suis aujourd'hui, sans tout ça, sans toi. Comme un alien qui s'est inséré en moi, tu as laissé des marques et je me souhaite désormais un peu plus d'hybridité, à la mémoire de ma très chère Ripley.

Finalement,

Merci à mon courage et mon entêtement. Ça aura fini par payer d'être une tête de cochon.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I MARIE ET LE CULTE DE LA VIRGINITÉ .....	8
1.1 Les Vierges Mères .....	10
1.2 La Nouvelle Vierge.....	13
1.3 <i>Théotokos</i> , La Nouvelle Ève.....	17
1.4 Virginité perpétuelle .....	22
1.5 Mater inviolata.....	24
1.6 Vers une mythologie contemporaine de la pureté .....	27
1.7 Les idéologies du cinéma américain.....	29
1.8 Les gender studies.....	31
CHAPITRE II ROSEMARY, LA VIERGE ET LA MÈRE DU DIABLE .....	33
2.1 Féminisme de deuxième vague et modèles impossibles.....	34
2.2 Cinéma américain, modèles érotiques et passifs .....	38
2.3 L'horreur et gothique gynécologique .....	41
2.4 Grossesse gothique et conception virginale : <i>Rosemary's Baby</i> .....	46
2.5 Double récit et trompe-l'œil .....	47
2.6 Une <i>Baby night</i> qui tourne au cauchemar.....	52
2.7 Le diable est dans les détails.....	57
2.8 Maternité monstrueuse et résilience .....	59
CHAPITRE III L'INQUIÉTANT ÉTRANGER .....	61
3.1 L'environnement angoissant féminin normé par le masculin.....	62
3.2 Les huis clos comme espaces virils .....	63
3.3 Le féminin comme espace ouvert.....	69
3.4 L'alien comme agent déconstructeur.....	74
3.5 Les personnages et la déstructuration des genres .....	78

3.6 L'alien déconstruit les masculinités.....	79
3.7 Le héros déchu : Kane .....	80
3.8 Ash le cyborg : paradoxe d'un idéal masculin.....	82
3.9 Hudson et Gorman : les guerriers dysfonctionnels.....	83
3.10 Les violeurs pathologiques .....	84
3.11 L'alien déconstruit les féminités.....	87
3.12 Les Vierges : Lambert, Newt et Vasquez .....	87
3.13 Les Mères : Mother et la Reine.....	90
3.14 Suicide et résistance.....	93
CONCLUSION.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	102

## RÉSUMÉ

L'objectif scientifique de cette étude réside dans l'intention de présenter une réflexion féministe et littéraire des films, *Rosemary's Baby* et de la quadrilogie *Alien*, à partir du dogme entourant la figure de la Sainte Vierge. D'une part, nous voulons rendre manifeste la reprise de l'iconographie de la Vierge qui confine le féminin dans un paradoxe mêlant virginité et maternité ; d'autre part, nous voulons montrer comment cette image de pureté, construite par le masculin, est renouvelée par une lecture féministe.

Le premier chapitre de ce mémoire parcourt l'origine de la figure paradoxale de la vierge-mère, de la mythologie ancienne jusqu'à sa cristallisation dans l'univers catholique. Nous montrerons que la figure de Marie est constitutive d'un ensemble de traditions qui visent à fabriquer un féminin impossible, hors d'atteinte et restreint à sa biologie. À partir de l'étude de Marina Warner sur la Sainte Vierge, nous définirons le dogme de la conception virginale et le ferons dialoguer avec des critiques féministes du mythe. Enfin, ce premier chapitre permettra d'identifier clairement la figure de la Vierge et le discours critique qui entoure le dogme.

Le second chapitre retrace les discours féministes de deuxième vague qui concernent le corps de la femme. Nous montrerons que le féminisme des années 1960 et 1970 s'attaque aux représentations qui figent le féminin dans des paradoxes, en ce qu'ils font cohabiter des images disparates et contradictoires dans l'image hégémonique de la Vierge Marie. Ainsi, le cinéma, parce qu'il s'affranchit des contingences du réel, permet de repenser les spectres identitaires qui confinent le féminin dans les tropes de maternité et de virginité. L'analyse du film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, reconduit le récit de Marie et le transforme, remettant en question les tensions paradoxales qui construisent une figure à la fois maternelle et virginale. Le film donne une vision cauchemardesque de la maternité, tout comme il interroge la crédibilité du catholicisme. De même, il subvertit la vision du modèle de la maternité catholique et divise l'image de la vierge-mère par le biais de l'horreur gynécologique.

Le dernier chapitre s'attarde à l'analyse de la quadrilogie *Alien*. Ces films réinvestissent les tropes de maternité et de virginité dans un contexte à la fois futuriste et horrible et présentent une analogie complexe, montrant le corps humain comme un espace pénétrable, féminisé et institué par une politique de domination. Du monde masculin viril, l'alien redéfinit les espaces selon ses propres conditions phénoménologiques, qui sont fluides. Nous étudierons donc la notion d'espace et les rapports de force qui en découlent afin de comprendre en quoi ces films proposent de montrer l'impossible lien entre la maternité et la virginité et comment ils soulignent le caractère monstrueux et oppressif du patriarcat.

Mots clés : virginité, Vierge Marie, maternité, féminisme, cinéma américain, *Rosemary's Baby*, *Alien*, *Aliens*, *Alien*<sup>3</sup>, *Alien Resurrection*, science-fiction, horreur.

## INTRODUCTION

Hotel Broadmore, Colorado. Vêtues de robes blanches, de satin et de paillettes, des jeunes filles pénètrent dans le hall de l'hôtel, radieuses. Un long corridor les mène à une salle de bal décorée pour une grande occasion. Fascinées devant l'apparat matrimonial de la réception, les adolescentes s'accrochent au bras de leur père. Cette soirée leur est spéciale à tous les deux : une promesse de pureté les liera jusqu'au mariage de la jeune fille. La cérémonie commence, et une après l'autre, elles remercient leur père, leur promettent de *fermer leur corps et d'être pure*, puis elles leur remettent une clef en échange d'une bague sur laquelle on peut lire *Purity*<sup>1</sup>.

À l'autre bout du pays, plusieurs milliers de militants pro-vie manifestent à Washington, lors de la journée « Marche pour la vie ». Revendiquant un changement de législation, la droite catholique cherche encore à ce jour à remettre en question le droit des femmes à interrompre une grossesse, dénonçant ainsi le caractère horrible de l'avortement.

Si ces pratiques peuvent paraître choquantes, elles témoignent néanmoins de l'importance et de la persistance des discours conservateurs chrétiens et catholiques aux États-Unis. Depuis une vingtaine d'années déjà, le programme d'éducation sexuelle *Abstinence-only*, qui insiste sur le message « pas de sexe avant le mariage », reçoit d'importantes subventions du gouvernement américain. L'office de la gestion et du budget rapporte d'ailleurs que le programme a reçu 1,3 billions de dollars entre les années 2001 et 2009<sup>2</sup>. Par conséquent, les États-Unis, dont le premier amendement de la constitution interdit au Congrès de légiférer contre la liberté de religion, restent « le pays comptant le plus de chrétiens dans le monde », déclare Gregory Smith, auteur principal d'une récente enquête du Pew Research Center intitulée « America's Changing Religious Landscape<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Plusieurs documentaires s'intéressent à ces cérémonies qui se déroulent dans les états du centre et du sud des États-Unis. Voir le documentaire anglais réalisé par Jane Treays, « The Virgins Daughters », dans *Cutting Edge*, Granada Television, 25 septembre 2008, 48 min.

<sup>2</sup> Sharon Jayson, « Obama budgets cuts funds for abstinence-only sex education », *USA TODAY*, 11 mai 2009, en ligne.

<sup>3</sup> Alan Cooperman et Gregory Smith, « America's Changing Religious Landscape », *Pew Research Center*, 12 mai 2015, en ligne.

Depuis sa campagne électorale, le président Donald Trump ne cesse de gagner la confiance des chrétiens évangéliques et passe à l'offensive sur l'avortement : il s'attaque au financement public des cliniques pratiquant l'IVG ; il élit deux juges conservateurs au Sénat ; l'état de la Géorgie vote une loi antiavortement la plus restrictive du pays ; et en Louisiane, le débat s'articule autour d'une loi qui vise à imposer aux médecins d'exercer l'avortement dans un hôpital à plus de 50 kilomètres du lieu de la clinique. De plus, la sortie récente du film catholique *Unplanned* rencontre un succès monstre aux États-Unis, alors que le pays est en plein débat politique entourant le droit à l'interruption des grossesses.

De ce fait, tout porte à croire que les bals de pureté et les débats face à l'avortement sont les résultats d'une éducation sexuelle qui révèle une pensée encore binaire du monde et qui est singulière aux États-Unis. En effet, la philosophie occidentale, foncièrement dualiste et catholique, est ce qui donne corps au mythe et à la société américaine<sup>4</sup>. C'est donc sur des représentations dichotomiques du monde telles que Bien/Mal, Dieu/Diable, nature/culture, masculin/féminin, etc., que la société s'est construites. Une des représentations binaires les plus problématiques reste celle qui structure le masculin en opposition au féminin, celui-ci entendu à partir de l'impératif de l'activité, de l'âme, celle-là à partir de la passivité et donc, du corps. Ultimement, et sur le plan du symbolisme, le masculin est Père et le féminin est Mère. S'il est entendu que la paternité dans le catholicisme relève de Dieu, la maternité elle, relève de Marie, la Sainte Vierge. Ainsi, les bals de pureté se dessinent comme l'un des multiples symptômes d'une féminité encore définie par le trope virginité/féminité. D'autre part, le débat autour de l'avortement souligne quant à lui que le corps féminin relève systématiquement de sa biologie.

Ayant placé depuis deux mille ans le féminin dans une représentation limitée à la fois à celle de la jeune fille et à celle de la mère, le mythe de la Vierge Marie incarne le rêve impossible d'une féminité exemptée de la souillure jusqu'alors réservé à son sexe. Jessica

---

<sup>4</sup> « L'esprit américain [s'est] construit sur des bases idéologiques et religieuses. L'idéologie américaine s'appuie sur trois grandes notions inscrites dans le temps, qui ont été des facteurs clés dans l'élaboration de l'identité nationale : le puritanisme colonial, le concept de la "destinée manifeste", apparu au moment de la conquête territoriale, et l'idée d'un messianisme vis-à-vis des autres nations du monde » dans : Nicole Guétin, « USA : généalogie du religieux dans le discours politique », *Les Temps Modernes*, 2004, vol. 1, n°626, p. 99. Voir aussi : Nicole Guétin, *États-Unis : imposture messianique ? – Genèse et sources*, Paris, L'Harmattan, 2009, 141 p.

Valenti avance même que l'imagerie de la virginité semble se glisser dans la culture populaire ; qu'il s'agisse de la psychose médiatique autour de la virginité de Britney Spears ou de la croissance inquiétante des bals de pureté aux États-Unis. En effet, l'auteure de *The Purity Myth* souligne l'acharnement de certains médias et personnalités américaines à vouloir transmettre aux jeunes femmes de ne pas avoir de sexe, mais aussi à mettre de la pression sur le mariage et sur la maternité : « Remember that motherhood doesn't always happen when the time is right for you; there's a window of opportunity, then the window closes<sup>5</sup>. »

Ce que nous affirme Valenti, c'est que les tropes de virginité, de maternité de féminité s'associent et se confondent afin qu'il ne soit plus possible de les dissocier. L'auteure de l'ouvrage *The Purity Myth* met de l'avant l'idée que la pureté reflète la virginité et que ces deux états sont strictement réservés au féminin. Le collage de ces conceptions entre elles crée l'effet d'installer une double pensée dans un seul signifié : la pureté est féminine et le féminin est vierge. Ce collage s'avère réel jusque dans l'étymologie, comme l'explique Eftihia Mihelakis :

Mes recherches m'ont amené à préférer le mot « *parthénos* ». Ce mot étranger est d'une richesse idiomatique incomparable par rapport à celui de « jeune fille ». « *Parthénos* » veut dire « jeune fille » et « vierge » en grec ancien ; mais aussi « jeune » et « éternellement enfant ». Le mot est aussi employé dans le contexte du mariage (« fille nubile »).<sup>6</sup>

Ainsi, la langue inscrit le féminin dans une limite qui réfère essentiellement à son corps. Quoique la société postmoderne accorde une grande importance à la pureté, elle continue d'inscrire et d'essentialiser le féminin dans des paradoxes. Les symboles se confondent partout et présentent des images de femmes difficiles à décrypter. La place des femmes dans la société contemporaine s'avère, de ce fait, imposée par un consensus fermement implanté qui les soumet à l'autorité de structures dominantes patriarcales. En tant que figure importante pour les femmes, la Vierge Marie sert encore à ce jour de modèle pour le féminin.

---

<sup>5</sup> Jessica Valenti cite Miriam Grossman, auteure du guide *Unprotected: Jessica Valenti, The Purity Myth. How America's Obsession with Virginity is Hurting Young Women*, New York, Seal Press, 2009, p. 187.

<sup>6</sup> Eftihia Mihelakis, « Vers une autre temporalité de la *parthénos*. Entre mythe, littérature et disciplines du corps. », Thèse de doctorat, Université de Montréal, Août 2015, p. 25.

Il apparaît effectivement clair que la représentation des femmes reste fortement inspirée par la Sainte.

Idéal personnifié du féminin<sup>7</sup>, la figure de Marie fascine depuis des siècles, inspirant aux artistes de tous genres des œuvres parmi les plus grandioses. Façonnée par l’imaginaire des théologiens et admirée par la dévotion populaire, la femme la plus légendaire du catholicisme s’esquisse à même un conte merveilleux : celui d’un destin transfiguré par la venue d’un fils miraculé. En gardant sa virginité intacte, la Sainte confirme le miracle que Jésus est bien le fils légitime de Dieu. Or, si elle est la femme la plus dévoilée de l’Église catholique, Marie n’en demeure pas moins la plus méconnue. Avec ses quelques dizaines d’apparitions dans les Évangiles et les quatre fois où on lui accorde la parole<sup>8</sup>, il semble que le parangon de la pureté ait été instrumentalisé par le discours patriarcal, de sorte à instituer une figure utopique, investie d’un féminin paradoxal. En Marie, maternité et virginité se croisent au fondement même d’un discours patriarcal qui cherche à la fois dans le corps de la femme un jardin clos et une terre féconde.

De ce mythe découle un « éternel féminin<sup>9</sup> » inquiétant. En effet, si Marie n’a pas eu la chance de s’exprimer à travers le récit de sa propre vie, d’ailleurs construit et transmis entièrement par les hommes<sup>10</sup>, c’est parce que le dogme marial a un envers des plus horribles qui nous incite à poser les questions suivantes : et si Marie imposait un modèle impossible ? Et si la conception virginale n’était qu’une manière de taire le viol, de le *voiler* ? Et si la figure prescrivait une attitude passive aux femmes ? Et si elle enferme le féminin dans des tropes contradictoires dans le but de restreindre les femmes dans la pureté, la chasteté et la maternité ? C’est sous un regard féministe que nous tenterons, dans la présente étude, de questionner l’instrumentalisation de la femme à travers la reprise féministe de l’archétype de la vierge-mère dans le cinéma contemporain.

---

<sup>7</sup> Marina Warner, *Seule entre toutes les femmes : Mythe et culte de la Vierge Marie.*, Nicole Ménant trad., Paris, Rivages, « Rivages/Histoire », 1989 [1976], p. 16.

<sup>8</sup> *La Bible*, LC I, 26-38; I, 46-55 ; 2, 48 ; JN 2, 1-12.

<sup>9</sup> Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, « Idées NRF », 1968 [1949], p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 170.

L'objectif scientifique de cette étude consiste à présenter une réflexion féministe et littéraire des films *Rosemary's Baby* et de la tétralogie *Alien* à partir du dogme de la conception virginale. D'une part, nous voulons rendre manifeste la reprise de l'iconographie de la Vierge qui confine le féminin dans un paradoxe mêlant virginité et maternité ; d'autre part, nous voulons montrer comment cette image de pureté, construite par le masculin, est renouvelée par une lecture féministe qui est propre à son temps. Il sera question, dans le premier chapitre de ce mémoire, de dresser une topologie de l'imaginaire mythologique relié à la figure de la vierge-mère. Nous parcourrons ainsi l'origine d'un mythe qui a évolué et qui a été récupéré par le catholicisme. La figure de la Vierge Marie est en effet constitutive d'un ensemble de traditions qui visent à fabriquer un féminin hors d'atteinte et restreint à sa biologie. À partir des études théologiques et féministes de Marina Warner et d'Uta Ranke-Heinemann sur la Sainte Vierge, nous définirons le dogme de la conception virginale et nous suggérerons qu'il participe à construire un éternel féminin, voire à inscrire le féminin dans un modèle impossible. Ce premier chapitre permettra d'identifier clairement la figure de la Vierge en tant que dispositif et les impacts relatifs à cette représentation.

Nous concluons le chapitre en dressant un portrait du cinéma américain et en interrogeant la machine géante de l'*entertainment* américain qu'est Hollywood : est-elle seulement productrice de divertissement ou a-t-elle le potentiel de critiquer sa société ? Les films sont, en effet, beaucoup plus que de simples miroirs de la société. À ce propos, Joel W. Martin affirme qu'ils ont le pouvoir de subvertir les représentations admises dans l'espace social :

one of the essential ways [that] American learn politics, values, and role is through exposure to cinematic narratives, stories in film. [Furthermore] films transcode or translate the social order into images and narratives, teaching us through screen representations which boundaries we must honor and which we might be able to transgress [...] When the social order is in crisis, a simultaneous crisis occurs in the realm of representation<sup>11</sup>.

Ainsi, le cinéma est un médium particulièrement intéressant pour réactualiser des idées et les défaire.

---

<sup>11</sup> Joel W. Martin, « Anti-feminism in Recent Apocalyptic Film », *Journal of Religion & Film*, vol. 4, n°1, p. 8.

Le deuxième chapitre de ce mémoire s'intéresse à l'exploration des grandes revendications du mouvement féministe de la seconde vague. Nous montrerons que les décennies 1960 et 1970 ont été particulièrement importantes pour le féminisme, qui tente alors de bousculer l'ordre établi dans le but de libérer les femmes des formes d'oppressions telles que la maternité, la virginité et le service domestique. L'usage du corps participe à la réappropriation et à la revendication des femmes à disposer de soi : il s'agit, pour les féministes, de replacer le féminin dans son corps, mais aussi de le désinvestir de l'érotisme et du symbolisme qui le marquent depuis des millénaires. L'étude du film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, permettra de voir que cette œuvre participe à remettre en question les tropes de la maternité et de la virginité qui caractérisent le féminin. Le récit terrible de Rosemary reprend audacieusement le mythe de la Vierge Marie et révèle son envers le plus horrifiant : il montre une jeune femme violée et manipulée par une secte satanique. Non seulement le film de Polanski parodie le culte religieux en représentant la secte à travers des personnages grotesques, mais il élabore aussi la conception virginale comme le résultat d'une escroquerie, voire d'un coup monté. En ce sens, le film suggère que la virginité est un concept inventé : elle est normative et culturelle; et bien qu'elle soit sexuellement opposée à la maternité, elle participe à marquer le genre et à assurer « la reproduction de corps dociles : ceux de l'épouse et de la mère<sup>12</sup>. »

La grossesse de Rosemary est douloureuse et transforme la jeune femme en monstre, soulignant dès lors une opposition entre la docilité de Rosemary et la rébellion de son corps. Rosemary est dépossédée et se trouve instrumentalisée à la fois par une secte religieuse et par son corps qui cache un monstre hostile. Son histoire horrible montre aussi que la Vierge, en tant que modèle sublime de chasteté, ne tient pas, et que la conception catholique qui la soutient, d'une femme à la fois mère et vierge, représente une impossibilité. La grossesse de Rosemary révèle que la maternité et la virginité sont installées par un système patriarcal qui se matérialise, dans le film, dans le huis clos de l'appartement. Le corps de la jeune femme apparaît alors défini par l'exercice de l'intervention masculine : la sexualité devient synonyme de souillure. Il apparaît ainsi clairement qu'aucune femme ne peut se conformer au modèle et qu'il arrive malheur à celles qui tentent de le reproduire.

---

<sup>12</sup> Eftihia Mihelakis, *op.cit.*, p. 5.

Le dernier chapitre s'attarde à l'analyse des films *Alien*. La quadrilogie *Alien*, *Aliens*, *Alien<sup>3</sup>* et *Alien Resurrection* joue avec les codes de genres et remet en question les tropes de la maternité et de la virginité. Ces films interrogent la notion d'espace et, plus particulièrement, font du corps le sujet central de la quadrilogie. L'extraterrestre parasitaire représente en cela une présence intrusive autant pour les espaces humains que pour les corps. Ses pulsions reproductrices incarnent l'expression inquiétante de la sexualité et de la maternité : l'alien devient, de fait, le dispositif dialectique de la reproduction et du viol. Nous montrerons que le monstre agit en tant qu'agent et qu'il détruit l'environnement à la fois normé et établi par des forces phallogocentriques et masculines. Il remet en question les espaces et déconstruit les marqueurs de genre sexué institués par le patriarcat. Tout en révélant que l'environnement est le produit d'une construction, l'alien s'attaque aux corps en tant que produits d'une construction et montre de fait que les représentations stéréotypées du féminin et du masculin ne tiennent plus.

En outre, ces films travaillent à construire une figure résistante aux tropes de maternité et de virginité. Le personnage de Ripley est en effet traversé par plusieurs contradictions relatives à sa sexualité et à sa féminité. Ce lien est entretenu au fil des quatre films et pose la question à savoir si la lutte que mène Ripley contre l'alien n'en est pas plutôt une contre la société qui tente d'investir dans son corps des tropes contradictoires. En tant que représentation monstrueuse de la Vierge, le personnage de Ripley repense complètement les discours qui la construisent : son suicide marque l'autodétermination qui l'habite et fait d'elle un personnage profondément résistant qui choisit de posséder son corps et son avenir.

Ainsi, nous montrerons que le fantasme exacerbé de la virginité est intrinsèquement lié à celui du viol<sup>13</sup>. En dénonçant une telle violence, les fictions à l'étude remettent en question ce que la tendance occidentale a voulu imposer aux femmes. En associant ainsi féminin et espèce femelle, cette culture insiste pour que le « deuxième sexe » reste conforme à la Vierge Marie en tant qu'idéal. Ce mémoire remet en question l'importance de la virginité et son impact sur la femme tout en montrant que de nouvelles images du féminin sont possibles grâce à celles véhiculées dans les œuvres à l'étude.

---

<sup>13</sup> Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 238.

## CHAPITRE I

### MARIE ET LE CULTE DE LA VIRGINITÉ

Marie dit à l'ange : Comment cela se fera-t-il,  
puisque je ne connais point d'homme ?  
L'ange lui répondit : Le Saint-Esprit viendra  
sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de  
son ombre. C'est pourquoi le saint enfant qui naîtra  
de toi sera appelé Fils de Dieu.  
(...)  
Car rien n'est impossible à Dieu.  
Marie dit : Je suis la servante du Seigneur ;  
qu'il me soit fait selon ta parole !

Luc 1, 34-38

« Je suis la servante du Seigneur. » Pour la première  
fois dans l'histoire de l'humanité, la mère s'agenouille  
devant son fils ; elle reconnaît librement son infériorité.  
C'est là la suprême victoire masculine qui se consomme  
dans le culte de Marie : il est la réhabilitation de la femme  
par l'achèvement de sa défaite<sup>14</sup>

Simone De Beauvoir

Le modèle de pureté associé à Marie la Sainte Vierge à travers les récits catholiques et chrétiens fascine depuis des siècles les théologiens, les plus grands artistes et la dévotion populaire. Depuis plus de deux mille ans, cette figure féminine mythique inspire tant par sa virginité sacrée que par sa maternité divine. Les visages de la Sainte Vierge sont multiples : mère obéissante, médiatrice, guérisseuse et pieuse, elle est l'incarnation de la bonté divine. Même s'il existe des archétypes féminins importants dans l'histoire de l'humanité, il est clair que la Vierge Marie incarne à la fois un des modèles les plus marquants, et une dimension importante de « l'éternel féminin ». La puissance de son symbole impose au féminin une nature féminine immuable basée sur des concepts paradoxaux<sup>15</sup>. Avec Marie, virginité et

---

<sup>14</sup> Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 238.

<sup>15</sup> Samuel, Albert, *Les Femmes et les Religions*, Paris, Les Éditions de l'atelier/Éditions Ouvrières, 1995, p. 9.

maternité fondent les bases des morales sexuelles et sociales prescrites au genre féminin par le catholicisme, et confirment ce que le dispositif patriarcal, qui l'englobe plus largement, ne cesse de réaffirmer dans tous ces axiomes définitifs. Primitive et idéale, Marie de Nazareth porte en elle la virginité spirituelle et corporelle, une valeur importante de la religion catholique. La vertu céleste<sup>16</sup> de cette femme est devenue dès le II<sup>e</sup> siècle, l'expression forte des fantasmes d'une société qui, en vénérant la conception immaculée du Christ, a jeté une ombre sur la physiologie féminine liée à la reproduction<sup>17</sup>. Mère du Christ, Marie est en fait la mère de l'Église et sa virginité spirituelle sacralise la fidélité, l'obéissance et la vénération qu'elle voue envers son Dieu, son Père et son Fils. L'extraordinaire puissance suggestive de la Vierge tient au fait qu'elle se soumet pleinement aux rapports de domination entre les sexes. Soumise au système de classification hiérarchique qui régit les sexes entre eux, Marie occupe une place décentrée dans l'histoire divine du Christ. Non seulement les Évangiles ne daignent pas lui accorder un rôle important dans la vie de Jésus, mais aussi le cercle religieux ne cesse de reformuler ses titres pour cimenter son image, et par extension celle des femmes, dans des tropes de maternité et de virginité. En sacralisant ses principes fondamentaux en une figure immuable, le catholicisme départage le féminin en deux grands pôles : à la virginité divine s'oppose la curiosité sexuelle d'Ève, la première mère de la Genèse. Obéissance et servilité permettent le renversement de l'image, et toute femme peut trouver refuge en Marie qui rachète la faute de sa prédécesseure.

En tant que telle, Marie la Vierge est probablement une des icônes féminines les plus présentes depuis l'Antiquité. Il est en effet impossible de douter de sa pérennité, et son ascension au titre de modèle féminin par l'Église a eu des impacts importants sur les discours que la société a pu avoir sur le genre féminin, et ce, même encore aujourd'hui<sup>18</sup>. Nous

---

<sup>16</sup> J'emprunte cette expression à Yvonne Knibiehler, *La Virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation.*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>18</sup> À ce propos, trois militantes Femen ont été arrêtées au Vatican, le 25 décembre 2017, alors qu'elles tentaient de s'introduire dans l'enceinte du Vatican « pour s'insurger contre les violences perpétrées par les institutions religieuses à l'égard des femmes », raconte l'activiste féministe Inna Shevechenko. Les femmes sont entrées dans une crèche et ont affiché ce message sur leur torse nu: #Metoo Assaulted by Church. Le mouvement #Metoo, instauré pour inciter les victimes à dénoncer les agressions sexuelles, sert de moteur à ces militantes qui ont l'habitude de s'en prendre aux symboles. Cf. Gabriel

sommes en cela en droit de nous demander si le récit de cette grossesse miraculeuse n'a pas servi à enraciner, d'abord et avant tout un principe intrinsèque du patriarcat, soit la patrilinéarité. Est-il possible de voir en Marie un fantasme antimaternel ? Est-ce que Marie incarne « la grande défaite historique du sexe féminin<sup>19</sup> » ? Les discours qui portent sur la virginité de Marie consolident certainement la construction de ce que la société définit comme étant *féminin*. Que peut-on penser de cette représentation à l'ère contemporaine, dite *l'ère des femmes* ? Les mythologies anciennes nous ont montré en abondance des femmes toutes-puissantes, capables d'engendrer par parthénogenèse, des déesses autocréatrices parfois génératrices du monde. On remarque que les déesses païennes les plus puissantes tirent leur pouvoir d'une sexualité libre et d'une puissance génératrice de vie. Est-ce que les Pères fondateurs de l'Église catholique marquent la fin de la sexualité féminine avec l'édification du mythe de la Vierge ?

### 1.1 Les Vierges Mères

De part et d'autre, toutes les mythologies ont eu leur lot de grossesses extraordinaires. En effet, le trope de la vierge mère n'est pas inconnu des dévotions et des cultes aux quatre coins du globe. À ce propos, la Professeure Béatrice Marbeau-Cleirens explique que « les vierges mères abondent en multitude sur la terre<sup>20</sup> » de notre monde occidental à l'Égypte Antique. La mythologie grecque regorge de vierges fécondées sans l'aide d'un homme ; le *Coran* évoque à quelques reprises que Jésus, l'apôtre d'Allah, est le fils de Marie la vierge<sup>21</sup> ; l'Évangile de Matthieu précise que « Marie, sa mère [...] se trouva

---

Mihai, « Les Femmes au Vatican : "La Vierge Marie rompt le silence" », *Impact European*, 25 décembre 2017, en ligne.

<sup>19</sup> Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, traduit de l'Allemand par les Éditions du Progrès, Moscou, Éditions du Progrès, 1976 [1884], p. 45.

<sup>20</sup> Béatrice Marbeau-Cleirens, *Les Mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1988, p. 70.

<sup>21</sup> *Le Coran*, Régis Blachère trad., Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1966. Voir les quelques rares passages qui traitent de la virginité de Marie dans Sourate IV, 169/171, p. 130 : « Ne dites, sur Allah, que la vérité ! Le Messie, Jésus fils de Marie, est seulement l'Apôtre d'Allah, Son Verbe jeté par Lui à Marie et un Esprit [*émanateur*] de Lui. » Aussi, dans Sourate XXI, 17 : « Nous lui envoyâmes Notre Esprit et il s'offrit à elle [*sous la forme*] d'un mortel accompli. "Je me réfugie dans le Bienfaiteur, contre toi", dit [Marie], "Puisses-tu être pieux ! Je ne suis", répondit-il, " que l'émissaire de ton Seigneur, [*venu*] pour que je te donne un garçon pur. Comment aurais-je un garçon", demanda-

enceinte par l'action du Saint-Esprit<sup>22</sup> » ; la figure est revisitée ainsi à plusieurs reprises en Chine et en Asie centrale, en Inde et même en Afrique<sup>23</sup>. Le thème de la vierge mère étant aussi répandu, il est sans aucun doute universel. Sa présence constante au sein de la mystique de chaque époque peut supposer que le catholicisme n'a pas le monopole de la virginité. Pensons à Isis, en Égypte antique, qui sauve son mari Osiris — kidnappé et démembré par son frère Seth — et qui en embaumant le défunt est miraculeusement fécondée par l'amour et la pensée omniprésente d'Osiris<sup>24</sup>. La déesse Héra, dans la mythologie grecque, aurait été enceinte d'Arès au contact d'une fleur, et aurait eu recours à la parthénogenèse pour créer Héphaïstos<sup>25</sup>. Mâyâ, en Asie, conçu en rêve et en restant toujours vierge, un enfant dont elle accoucha au bout de trois cents jours<sup>26</sup>. Elle l'appela Bouddha. C'est la lumière d'une étoile qui féconda la mère de l'Empereur Yao<sup>27</sup>. Les Bantous sud-africains et les Touaregs sud algériens vénèrent un serpent hermaphrodite qui apparaît souvent sous la forme d'une déesse : le serpent géant Minia a utilisé son corps seul pour créer le monde<sup>28</sup>. Brigit, chez les Celtes, était associée à la fertilité et son culte était si populaire que le catholicisme a fini par l'identifier à la Vierge Marie<sup>29</sup>. La déesse la plus importante de la Mésopotamie, Ishtar, a la faculté d'associer et de briser les interdits avec sa féminité. Elle est la déesse symbolisant un féminin libre de toutes les contraintes imposées par un régime patriarcal<sup>30</sup>. Les enfants nés du ciel en Chine ainsi qu'en Asie centrale sont si nombreux qu'il serait long de les énumérer.

---

t-elle, "alors que nul mortel ne m'a touchée et que je ne suis point femme ? Ainsi sera-t-il", dit [l'Ange]. »

<sup>22</sup> *La Sainte Bible*, Matthieu I, 18-25.

<sup>23</sup> Béatrice Marbeau-Cleirens, *op.cit.*, p. 70-73.

<sup>24</sup> Fernand Compte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, coll. « Compact », 1988, p. 150.

<sup>25</sup> Roland Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, p. 47 et p. 115.

<sup>26</sup> Joseph-Jacques Odolant-Desnos, *Mythologie pittoresque*, Lausanne, Lavigne, 1839, p. 444.

<sup>27</sup> Béatrice Marbeau-Cleirens, *op.cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> Shahrukh Husain, *La grande Déesse-Mère : Création, fertilité et abondance : Mythes et archétypes féminins*, Paris, éditions Evergreen, coll. « Sagesses du monde », 2001, p. 30.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>30</sup> J.-J. Glassner, « Ishtar, maîtresse des inversions, patronne des rites de passage », *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, 2012, p. 261.

La constante apparition des vierges mères dans les mythologies n'est certainement pas anodine. Si, comme l'affirme Pierre Saintyves, les diverses religions ont souvent eu l'occasion de se confronter entre elles et de s'inspirer les unes et les autres, il est certainement plausible que la rencontre entre les icônes virginales fut fertile<sup>31</sup>. L'archétype de la Déesse en tant que matrice génératrice de vie et créatrice surnaturelle du monde est soupçonné d'être présent au sein de plusieurs cultes datant de l'époque paléolithique. La quantité surprenante de *Vénus préhistoriques* retrouvées sur les sites archéologiques en France, en Allemagne, en Autriche, en Espagne, en Tchécoslovaquie et en Russie<sup>32</sup> prouve bien que la préhistoire entretient un culte marqué pour la maternité. S'il est impossible d'affirmer hors de tout doute qu'il ait existé une ou plusieurs formes de matriarcat dans les sociétés primitives, il est certainement plausible de croire à une période *préatriarcale*, pour reprendre les termes de la philosophe Olivia Gazalé<sup>33</sup>, période qui aurait vraisemblablement laissé place à une égalité entre homme et femme. On remarque d'ailleurs qu'une Égyptienne pouvait être pharaon, qu'elle « pouvait faire des études, hériter, léguer, divorcer et se remarier<sup>34</sup> ». Le culte voué à la déesse Isis inspire par ailleurs quantité de cultes qui suivront. Cette déesse, capable d'auto-engendrement, est vénérée pour ses multiples pouvoirs de fertilité, mais aussi pour sa détermination et pour son courage. Dans un papyrus gnostique datant du IV<sup>e</sup> siècle et découvert en 1945, en Haute-Égypte, on découvre que l'exaltation de la virginité peut référer au pouvoir attractif de la Déesse Isis. Il montre surtout le pouvoir exhaustif accordé à la Vierge :

*Car je suis la première et la dernière.*

*Je suis l'honorée et la méprisée.*

*Je suis la prostituée et la sainte.*

---

<sup>31</sup> Pierre Saintyves, *Les Saints, successeurs des dieux : essais de mythologie chrétienne*, Paris, Librairie critique Émile Nourry, 1907, p. 5.

<sup>32</sup> Les Vénus sont en fait le nom donné aux figurines de femmes aux seins et aux fesses très prononcés et au ventre gonflé. L'historien Henri Delporte rapporte que les archéologues en ont trouvé plus de cinq cent et qu'elles datent du paléolithique supérieur. Henri Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1993, p. 85. Voir aussi : Merlin Stone, *Quand Dieu était femme, À la découverte de la Grande Déesse, source du pouvoir des femmes*, Paris, Étincelles, 1978, 348 p.

<sup>33</sup> Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes.*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2017, p. 40.

<sup>34</sup> Antoine Flandrin, « La femme au temps des pharaons » *Le Monde*, 4 mars 2016, en ligne.

*Je suis l'épouse et la vierge.  
 Je suis la mère et la fille.  
 Je suis les membres de ma mère.  
 Je suis la stérile, et nombreux sont mes fils.  
 Je suis la magnifiquement mariée et la célibataire.  
 Je suis l'accoucheuse et celle qui n'a pas procréé.  
 Je suis l'épousée et l'époux, et c'est mon mari qui m'a engendrée.  
 Je suis la mère de mon père ; je suis la sœur de mon mari, et il est mon rejeton...  
 Ayez du respect pour moi.  
 Je suis la scandaleuse et la magnifique<sup>35</sup>.*

Virginité et maternité se rencontrent et cohabitent dans l'image de la Déesse universelle, celle qui a tous les visages et qui « génère sa propre force<sup>36</sup> ». Nous sommes en droit de nous demander à quel moment le renversement a eu lieu. Pour reprendre les mots de Simone de Beauvoir, à quel moment la vierge mère s'est-elle *agenouillée devant son fils* ? Lorsque l'empereur Constantin 1<sup>er</sup> fait du catholicisme la religion officielle de l'Empire romain en l'an 313, il met fin non seulement à la tradition polythéiste, mais surtout à la possibilité que des femmes puissantes et sexuelles se retrouvent au panthéon des dieux. Le dogme catholique, alors débarrassé de la concurrence païenne, se structure de plus en plus, cherche à asseoir sa doctrine et à la rendre universelle<sup>37</sup>. Avec plus de 2,2 milliards de croyants dans le monde au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>, le catholicisme a décidément élaboré un ensemble de textes et de dogmes qui ont su perdurer et dominer à travers les siècles.

## 1.2 La Nouvelle Vierge

Le rôle exceptionnel alloué à Marie, la mère de Jésus, dans la théologie et dans l'histoire de la chrétienté et du catholicisme, a permis à des milliers de femmes de trouver

---

<sup>35</sup> Denise Chrzanowska, *Astrologie Stellaire et Mythologie*, Paris, Astro log, 2015, p. 133.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p 133.

<sup>37</sup> Charalambos Petinos, *Du Paganisme au Christianisme – L'exemple de Chypre*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 63.

<sup>38</sup> « Les chrétiens sont le premier groupe religieux au monde », dans *Le Monde*, 18 décembre 2012, en ligne.

dans cette figure une oasis féminine et un lieu sûr pour se recueillir. En effet, comme nous le rappelle la théologienne et féministe allemande Uta Ranke-Heinemann : « il est sans nul doute positif qu'une femme ait joué un rôle aussi éminent dans l'univers spirituel de l'Église et empêché que l'institution religieuse [...] ne tombe encore plus totalement aux mains des hommes<sup>39</sup>. » Or, la mariologie, soit l'étude religieuse relative à la Vierge Marie, est une doctrine entièrement façonnée par l'imaginaire des hommes d'Église. Cette branche de la théologie catholique s'acharne à instrumentaliser Marie, à l'investir d'un féminin paradoxal et à édifier un modèle de pureté. Selon Ranke-Heinemann, il serait en réalité faux de croire que la mariologie ait pu avoir un impact positif sur les femmes, puisqu'elle distingue Marie des autres femmes qui engendrent dans la douleur — la mère de Jésus s'est vue épargnée de cette malédiction qui pèse depuis Ève sur le genre féminin —, de sorte à classer la Vierge dans une catégorie complètement à part. En s'en prenant à la maternité de Marie et en réinventant la façon dont on accouche et conçoit un enfant, l'Église catholique extirpe et dénie à la Sainte « un élément essentiel de sa nature de femme et d'être humain<sup>40</sup> ». Marie n'a plus droit au statut de Femme puisqu'on lui soustrait le droit à la maternité naturelle.

Pour mieux comprendre l'impact de la mariologie sur les femmes et les conséquences relatives à cette figure aussi paradoxale, il est pertinent de plonger dans l'histoire de la femme derrière cette science. En effet, que peut-on dire de Marie de Nazareth, la femme cachée derrière la mariologie ? À priori, personne ne sera en mesure de nous raconter la véritable histoire de cette paysanne palestinienne dont le destin a été complètement métamorphosé par la venue du sauveur de l'humanité. Le mythe s'est rapidement emparé de cette femme que le Nouveau Testament a trop discrètement dessinée. Sa silhouette s'esquisse dans une dizaine de passages du Nouveau Testament et dans les quatre fois à peine où les apôtres lui donnent la parole. Ces apparitions se font rares et sont assez nébuleuses : le Nouveau Testament regorge de femmes dont le nom est Marie<sup>41</sup> et lorsqu'un apôtre parle de

---

<sup>39</sup> Uta Ranke-Heinemann, *Des eunuques pour le royaume des cieux : l'Église catholique et la sexualité*, Monique Thiollet trad., Paris, Robert Laffont, coll. « essais », 1990, p. 387.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>41</sup> Les deux femmes près de Jésus portent à ce propos le même prénom. Marie-Madeleine et Marie de Nazareth peuvent se confondre à plusieurs reprises dans le Nouveau Testament. Comme le constate Marina Warner à propos de Marie-Madeleine : « Il fallait une autre figure pour remplir cette lacune, ce fut le rôle de Marie-Madeleine qui, avec la Vierge, exemplifie l'attitude de la société chrétienne envers

la Vierge, il ne la nomme pas comme telle. Douze fois elle est appelée Miriàm<sup>42</sup>, d'autre fois elle est « la parenté » et *femme* ou *Mère* sont d'autres communes appellations de Marie<sup>43</sup>. Dans la foulée du foisonnement doctrinal qui fait de son histoire un mythe légendaire, nous sommes en effet en droit de nous demander si Marie, la mère de Jésus, mais aussi la paysanne palestinienne épouse de Joseph, n'est pas à la fois la femme la plus célèbre et la plus méconnue du catholicisme. En effet, comme l'affirme Enrico Norelli dans *Marie des apocryphes : Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique* :

L'ampleur de la présence de Marie dans l'univers chrétien est d'autant plus impressionnante qu'elle est très discrète dans les livres que les chrétiens des premiers siècles ont retenus comme référence normative, c'est-à-dire dans le Nouveau Testament<sup>44</sup>.

De l'Écriture à la dogmatique, la femme dessinée par la mariologie change complètement de visage. Elle apparaît comme étant la femme offerte par Dieu à l'humanité entière, réparatrice de l'héritage funeste d'Ève. L'Écriture du Nouveau Testament rassemble en effet peu d'éléments pour constituer un mythe aussi grand : les quatre fois où Marie prend la parole<sup>45</sup> ne semblent malheureusement pas suffire à élaborer le culte marial. D'autant plus que parmi ces quatre fois, on l'entend avouer sa virginité à l'ange Gabriel<sup>46</sup> et on la voit ensuite louer le seigneur de l'avoir gracié<sup>47</sup>. Quoique cette mince construction de personnage nous permette de douter de la solidité de la mariologie, il faut éplucher plus en profondeur l'Évangile de Luc pour découvrir le personnage. Saint-Luc la présente en effet comme un membre apparemment important dans la communauté de Jérusalem, mais il ne l'esquisse pas tout à fait comme la femme louangée par l'Église. C'est plutôt de la mère de Jésus qu'il s'agit principalement : le portrait que l'apôtre met de l'avant sert davantage la sainteté du Christ que l'adulation de Marie. Ainsi, Luc aurait pris soin de mettre dans ses

---

la femme et le sexe. » La confusion qui plane autour de ces deux figures configure constamment l'interprétation des passages qui peuvent les concerner. Marina Warner, *op.cit.*, p. 208.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>44</sup> Enrico Norelli, *Marie des apocryphes : Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*, Genève, Labor et Fides, 2009, p. 7.

<sup>45</sup> Luc 1, 26-38; Luc 1, 46-55; Luc 2, 48 et Jean 2, 1-12.

<sup>46</sup> Luc 1, 26-38.

<sup>47</sup> Luc 1, 46-55.

Écritures la preuve incandescente que Jésus est bien le fils de Dieu et non pas que Marie est le modèle féminin par excellence. Transfigurée par le destin divin de son fils, la vie de Marie la Sainte se glisse discrètement dans l'ombre de ce dernier. Luc choisit de raconter l'histoire du Christ du début, c'est pourquoi il insère l'histoire de Marie dans ses écrits. La naissance virginale du Christ justifie beaucoup plus sa filiation divine qu'il affirme que Marie est une sainte. À ce propos, le récit de la Vierge croise celui de sa cousine Élisabeth, femme du prêtre et prophète Zacharie. Quelques mois avant la fécondation de Marie, l'ange Gabriel fit une visite à Zacharie. Il lui annonce que sa femme, pourtant âgée, sera enceinte par l'action de la grâce. Gabriel lui indique aussi que la venue de son fils sera attendue par tous et que son destin sera unique : ce futur fils se nommera Jean Baptiste. Le passage légendaire de L'Annonciation, dans Luc 1, 26-28, explique qu'Élisabeth et Marie sont graciées par le même événement extraordinaire :

Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, appelée Nazareth, chez une vierge fiancée à un homme de la famille de David, appelé Joseph. Le nom de la vierge était Marie. L'ange entra chez elle et dit : « Je te salue, toi à qui la grâce a été faite, le Seigneur est avec toi. [Tu es bénie parmi les femmes] » Troublée par cette parole, Marie se demandait ce que pouvait signifier une telle salutation. L'ange lui dit : « N'aie pas peur, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu seras enceinte. Tu mettras au monde un fils et tu lui donneras le nom de Jésus. » [...] L'ange lui répondit : « Le Saint-Esprit viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre. C'est pourquoi le saint enfant qui naîtra sera appelé Fils de Dieu. Voici qu'Élisabeth, ta parente, est, elle aussi devenue enceinte d'un fils dans sa vieillesse. Celle que l'on appelait 'la stérile' est dans son sixième mois. En effet, rien n'est impossible à Dieu »<sup>48</sup>.

À l'annonce que sa parente Élisabeth est enceinte, Marie décide de lui rendre visite, et cette rencontre marquera le moment où le doute n'existe plus : elle est enceinte par la grâce de Dieu et c'est son fils qu'elle porte en elle. Le récit de la Visitation de la Vierge Marie à Élisabeth et le Magnificat constituent à eux deux des passages clefs dans l'étude de la mariologie, car ils permettent d'interpréter la fécondation comme divine. À la vue de la Vierge, Élisabeth s'écrit : « Tu es bénie parmi les femmes et l'enfant que tu portes est béni. Comment m'est-il accordé que la mère de mon Seigneur vienne vers moi ? En effet, dès que

---

<sup>48</sup> Luc 1, 26-38.

j'ai entendu ta salutation, l'enfant a tressailli de joie en moi<sup>49</sup>. » Cet épisode est aussitôt suivi du Magnificat, qui tire son nom de son incipit original en latin « *Magnificat anima mea Dominum*<sup>50</sup> », le célèbre cantique chanté par Marie et qui glorifie le Seigneur d'un tel miracle. De son côté, l'Évangile de Jean raconte l'arrivée du Christ sur Terre dans cette courte énonciation : « Et le Verbe s'est fait chair<sup>51</sup> ». Aucune trace de la femme qui porte en elle cet être divin. C'est à croire que la somme des informations historiques concernant la Vierge repose sur les Écrits de Saint-Luc. La théologienne Marina Warner affirme, à propos de Marie, que :

Sa naissance, sa mort, son aspect, son âge ne sont jamais mentionnés. Le rôle qui lui est dévolu pendant le ministère du Christ est dérisoire, et les circonstances qui entourent ses très rares apparitions se révèlent embarrassantes, parfois humiliantes. [...] À la suite de la naissance du Christ, Matthieu ne mentionne plus qu'une fois le nom de sa mère. Marc décrit la même scène, avec une légère variation, et c'est la seule fois où la Vierge apparaîtra dans tout son Évangile. [...] Saint-Jean, dans son Évangile, le quatrième et le dernier [...] ne mentionne jamais le nom de la mère de Jésus [...] Marie disparaît du récit dès que commence l'enseignement du Christ jusqu'à sa crucifixion<sup>52</sup>.

Le passage de Marie lors de la crucifixion du Christ est à ce propos tout aussi évasif. En voyant sa mère, Jésus dit « Femme voici ton fils<sup>53</sup> » en désignant son apôtre favori. Tout ce qu'écrit Saint-Matthieu, c'est que la mère du Christ est confiée à son apôtre favori et qu'elle devra le considérer comme un fils et lui comme une mère. Force est d'admettre que l'exemple de Marie, qui sert de modèle féminin absolu à tous les chrétiens et catholiques, contient peu d'informations sur l'histoire réelle de cette femme.

### 1.3 *Théotokos*, La Nouvelle Ève

Marie, cette paysanne palestinienne aux mains asséchées par le travail sert de modèle pour les catholiques depuis l'an 431. La querelle qui agite alors l'Église de Constantinople au

---

<sup>49</sup> Luc 1, 42-44.

<sup>50</sup> Luc 1, 46-56 : « Mon âme exalte le Seigneur, Exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur ! »

<sup>51</sup> Jean 1, 14.

<sup>52</sup> Marina Warner, *op.cit.*, p. 28.

<sup>53</sup> Jean 19, 26.

sujet des croyants qui vouent un culte à la Vierge et qui la vénèrent sous le titre de *Theotokos*, Mère de Dieu<sup>54</sup>, met en branle une vague d'émotions assez variées envers la Mère du Christ. Le Concile d'Éphèse, réuni en 430, a pour mission de démêler toute confusion relative au culte de Marie, mais le concile doit principalement se positionner à savoir si la Vierge est la *Theotokos* ou la *Theotodos*. Une lettre sépare ces deux concepts, nous semble-t-il, mais il s'agit plus largement de définir si Marie est « celle qui a engendré Dieu », *Theotokos*, ou si elle est « celle qui a reçu de Dieu », *Theotodos*<sup>55</sup>. De ce fait, si cette femme a bel et bien engendré Dieu, elle en est la matrice : elle est tout aussi responsable du miracle que l'est le « Tout Puissant » aurions-nous tendance à croire. Octroyer à une femme un tel titre changerait complètement la position de l'Église vis-à-vis du genre féminin. La pensée catholique devait réagir devant ce débat et se devait de le rendre intelligible, c'est pourquoi le Concile d'Éphèse définit explicitement l'union hypostatique entre les deux natures du Christ, à la fois humaine et divine. Il ne fait pas de Marie une matrice divine, mais plutôt la mère d'un homme et l'outil d'un Dieu, elle est le *Temple* du Verbe de Dieu<sup>56</sup>. Parler de *Temple* pour désigner l'utérus de Marie c'est admettre que le ventre de la vierge est spiritualisé : il est « fécondité, rosée et source de vie<sup>57</sup> ». Lieu de recueillement, le ventre de Marie restaure et sauve partout où la vie est menacée, parce que la vie émane de Dieu et étant intermédiaire entre l'homme et la vie, Marie est la Porte du Diable transfigurée : elle est la Porte du ciel<sup>58</sup>. La communauté chrétienne et catholique de l'époque se tâche toutefois de s'éloigner de toute symbolique qui pourrait nourrir le statut des femmes et contribuer à son rayonnement. C'est pourquoi elle décide plutôt de tisser une analogie faisant de Marie le reflet de l'Église en l'insérant dans la trinité alliant le Christ à son Père. L'analogie Marie/Église se propose comme une pièce justificative dans l'édification de la christologie. On comprend alors que la théologie mariale ne vise pas nécessairement à faire de Marie le centre d'intérêt, mais plutôt à concentrer la réflexion autour du Christ, de sa formation et de sa divinité, comme l'affirme l'Abbé Petitalot :

---

<sup>54</sup>Pierre-Thomas Camelot, *Éphèse et Chalcédoine. 431 et 451 : Histoire des conciles œcuméniques. Tome II*, Paris, Éditions de l'Orantel – Librairie Arthème Fayard, 2002 [1962], p. 13.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>57</sup> Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 252.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 252.

À ceux qui niaient la nature humaine de Jésus-Christ, les Pères répondaient : Mais vous oubliez que d'après l'Évangile et la Foi, Marie est mère, mère de Dieu [...] précisément mère de Dieu parce qu'en donnant à Dieu l'humanité qu'il n'avait pas, elle lui a donné une nouvelle naissance : donc la maternité de Marie prouve que Jésus son fils, reconnu Dieu par vous, est en même temps un homme véritable. Ceux qui attaquaient la divinité du Sauveur, les Pères les confondaient par la virginité de Marie : Marie était vierge d'après l'Évangile, Jésus son fils n'a point de père sur la terre ; il n'a point d'autre père que Dieu, et par conséquent il est Fils de Dieu. Donc Marie, *mère*, prouve Jésus-Christ homme ; Marie *vierge*, prouve Jésus-Christ Dieu ; Marie, *mère-vierge*, prouve Jésus-Christ Dieu-Homme<sup>59</sup>.

Qu'elle soit un temple ou la représentation vivante de l'Église, l'icône de la Sainte relève moins de l'homonymie que de la métonymie : de par l'appellation *Sainte Vierge*, l'Histoire cristallise une partie du corps de Marie et la désigne comme un tout. Cette façon de penser la Femme n'est pas étrangère au patriarcat et justifie davantage le rôle passif des femmes dans ce système hégémonique. L'édification de cette figure dans la religion catholique n'aide pas à repenser une image positive des femmes, mais elle s'insère au contraire dans la ligne de pensée manichéenne des rapports entre les sexes qui est en place depuis plus de deux mille ans. Pythagore nous le soulignait déjà 500 ans av. J-C. : « Il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme<sup>60</sup> ». À ce propos, Marie en tant qu'icône virginale offre la possibilité au féminin de sortir de l'*éros* et du *thanatos* qui plaçaient, déjà dans les écrits d'Homère, les femmes du côté de la tentation, du désir et de l'impur, voire de l'enfer<sup>61</sup>.

Cela dit, ce que l'Église de Constantinople tentait d'éviter à l'époque, c'était de propulser Marie aux portes de la sphère divine et de faire de cette Sainte une déesse à

---

<sup>59</sup> M. L'Abbé Pétitalot, *La Vierge mère d'après la théologie. Tome second*, Paris, Librairie Ambroise Bray, 1869, p. 217.

<sup>60</sup> Pythagore cité en épigraphe dans Simone de Beauvoir, *op.cit.*

<sup>61</sup> Pensons notamment au prix sanglant de la beauté d'Hélène de Troie, lorsque Pâris, aveuglé et charmé par cette femme, mène son peuple à la guerre de Troie, une des batailles les plus funestes que la Grèce ait connue. Il y a également Pandore, souvent perçue comme l'Ève grecque, qui ouvre la jarre de tous les maux destinés à l'humanité. Le rôle pernicieux qu'on attribuait aux femmes en Grèce antique amène forcément à recueillir plusieurs traits de la misogynie des Grecs. cf. Louis Séchan, « Pandora, l'Ève grecque » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°23, avril 1929, p.3-36.

l'identité fluide, comme les déesses que l'Antiquité avait tant bien construites<sup>62</sup>. Le titre octroyé à la mère du Christ, *Theotokos*, est défini dans le but de fixer l'image d'une femme qui subit non pas les pulsions de son corps, mais bien la volonté d'une toute-puissance masculine qui provient de Dieu et de son prolongement : l'homme. Le corps exposé, voir *révélé* de Marie permet de rassurer les hommes sur la double peur qui les habite : « celle de la *castration* — par engoutissement dans les profondeurs infernales du vagin — et celle de l'*impuissance* [...] l'énergie virile se concentrant dans l'érection<sup>63</sup> ». Résiliente, silencieuse et miraculeuse, Marie a tout d'un temple dans lequel les chrétiens peuvent entrer et se recueillir. *Theotokos*, c'est également tout le débat autour de la christologie, car la virginité de Marie légitime l'état divin de Jésus. Elle entre en écho avec l'idée d'Aristote que la semence de Dieu — la *puissance* — détermine le rôle important du mâle dans la copulation parce qu'elle est le principe moteur et l'agent actif devant la femelle passive<sup>64</sup>.

Aristote n'est pas le seul à inspirer la mariologie. Au quatrième siècle, Saint Augustin, un des théologiens les plus enseignés conceptualisait l'idée du Pêché originel et en faisait un principe essentiel de la dogmatique catholique. Il n'est pas surprenant qu'une figure aussi forte que celle de la Sainte Vierge prenne de l'importance suite aux écrits d'Augustin. Les prédicateurs du concile d'Éphèse ne manquent pas de critiquer les défauts féminins, de les naturaliser et de les accoler à la conception du Mal. La faiblesse qui accable les femmes, autant morale que physique, montre comment les institutions religieuses voyaient « en la femme que l'Ève par qui l'homme avait été égaré<sup>65</sup> ». À cette image sombre et fautive, il fallait concevoir un opposé clairvoyant, une femme qui rachèterait la faute originelle commise par Ève. C'est une femme contenue, *une servante de Dieu* obéissant aux lois des hommes qui devait se tenir droite devant la faible tentatrice. Le catholicisme a trouvé son

---

<sup>62</sup> Il n'y a pas de contradiction entre la misogynie des Grecs et la vénération qu'ils vouent aux Déesses du panthéon. Comme le souligne l'historienne Yvonne Knibiehler : « chez les déesses, la divinité l'emporte de loin sur la féminité [...] elles opèrent une transfiguration du féminin pour la gloire des communautés masculines. » cf. Yvonne Knibiehler, *La Virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation.*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 21.

<sup>63</sup> Olivia Gazalé, *op.cit.*, p. 22.

<sup>64</sup> Aristote, *De la génération des animaux. Livre I*, chap. XIV.

<sup>65</sup> Gustave Schnurer, *L'Église et la civilisation du Moyen Age. Tome II*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1935, p. 708.

parfait pendant dichotomique : la curiosité sexuelle d'Ève est rachetée par la contenance virginale de Marie. Même si l'une et l'autre se complètent et forment ensemble le Bien et le Mal, Marie et Ève représentent également l'ensemble des qualités spécifiquement féminines et corporelles de la *femina*, qui rattache les femmes à l'infériorité et à la subordination selon Saint Augustin<sup>66</sup>. L'interprétation anthropologique du récit de la Création (Genèse) de Saint Augustin influence la manière dont les femmes sont perçues dans le catholicisme et teinte certainement les bases de la mariologie. Saint Augustin, tout comme son successeur Saint Thomas D'Aquin, fait de la subordination des femmes un point de départ pour réfléchir à l'homme et au récit de la Genèse. En effet, il distingue l'homme de la femme dans le mode de formation des *rationes seminales*, les premiers parents, non pas dans la relation qui les unie à Dieu, mais plutôt dans la relation qui les lie l'un à l'autre<sup>67</sup>. À la question : Quel est le but de la création de la Femme ? Saint Augustin répond que la Femme est créée pour subvenir aux besoins de l'homme. Dans son interprétation de la Genèse, il va jusqu'à affirmer que la formation de son corps est dépendante du corps masculin, qu'elle commence et se termine en lui. La fonction auxiliaire et passive des femmes repose donc clairement, selon Saint Augustin, sur sa capacité biologique et primitive de procréer.

L'idée de ce théologien est claire vis-à-vis des femmes : « Ève est formée avec la côte d'Adam afin que toute l'humanité procède d'un seul homme et non pas d'un couple<sup>68</sup>. » Marie correspond tout autant qu'Ève au *femina* tel que conceptualisé par Saint Augustin puisque sa maternité divine est le résultat d'une décision masculine — tout comme la formation d'Ève. En développant le concept de la *conformatio*, Augustin indique la priorité d'Adam et la subordination d'Ève vis-à-vis de lui<sup>69</sup>. Ce modèle forme depuis le quatrième siècle une base solide des attitudes et comportements sociologiques, politiques et philosophiques de la société envers les femmes. Ainsi, la passivité de Marie ne fait plus de

---

<sup>66</sup> Kari Elisabeth Borresen, *Subordination et équivalence : Nature et rôle de la Femme d'après Augustin et Thomas d'Aquin*, Oslo, Oslo Universitetsforlaget, 1968, p. 40.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

doute : Dieu en a fait son temple et Jésus la considère à peine comme sa mère<sup>70</sup> : son utilité dans le récit de la vie du fils de Dieu s'envole comme de la poussière.

Celle qui a engendré de Dieu est épargnée du Pêché originel parce qu'elle est la *toujours vierge* : son hymen est inaltéré *ante partum* (avant l'accouchement), *in partu* (pendant) et *post partum* (après)<sup>71</sup>. Ainsi, ce qu'on peut comprendre c'est que du fameux Concile œcuménique ressort enfin une conceptualisation des femmes qui dépasse largement Marie, mais qui prend réellement place à travers la mariologie. Depuis le Concile d'Éphèse en 431, quatre dogmes font office de vérités de foi pour l'étude de la Sainte Vierge et l'écartent complètement du sort commun de l'humanité. L'une après l'autre, ces vérités seront toutes déterminées par des hommes et participeront à distinguer Marie des autres femmes<sup>72</sup> tout en l'édifiant à titre de modèle. La virginité perpétuelle est décrétée au Concile d'Éphèse de 431, sa maternité divine est définie au Concile de Chalcédoine en 451, l'immaculée conception de Marie, qui la préserve du péché originel, est proclamée par le pape Pie IX en 1854 et son assomption corps et âme au ciel est définie en 1950 par Pie XII<sup>73</sup>.

#### 1.4 Virginité perpétuelle

La doctrine de la virginité perpétuelle, qui préserve Marie de la tache causée par la sexualité, se fonde sur les bases fragiles de la « virginité dans la naissance<sup>74</sup> ». En effet, Marie n'accouche pas de son fils comme toutes les femmes : son hymen est intact et toujours en place, il n'y a aucune trace d'un placenta et Marie n'a pas engendré Jésus dans la douleur. C'est une chance nouvelle pour la Femme dans le catholicisme, car la Vierge, qui évite la malédiction lancée par Ève, révèle que l'obéissance, l'abstinence et la servitude lui valent

---

<sup>70</sup> Dans Luc, 2, 48, Jésus relativise d'une réplique péremptoire les liens qui l'unissent à ses parents: « Quand ses parents le virent, ils furent saisis d'étonnement, et sa mère lui dit : Mon enfant, pourquoi as-tu agi de la sorte avec nous ? Voici, ton père et moi, nous te cherchions avec angoisse. 49 Il leur dit : Pourquoi me cherchez-vous ? Ne saviez-vous pas que je me dois aux affaires de mon Père ? » D'autres apôtre, comme dans Jean, 19, 26, par exemple, la nomme par sa fonction *mère* et cite Jésus l'appelant *femme*.

<sup>71</sup> Saint Thomas d'Aquin cité dans Marina Warner, *op.cit.*, p. 14.

<sup>72</sup> Uta Ranke-Heinemann, *op.cit.*, p. 389.

<sup>73</sup> Marina Warner, *op. cit.*, p. 229.

<sup>74</sup> Uta Ranke-Heinemann, *op.cit.*, p. 388.

d'être choisie par Dieu. La conception du Christ est, à ce propos, complètement immaculée : il est conçu sans désir charnel et il naît sans douleur. Ces informations tout de même capitales sur la Vierge et sur le récit de son destin unique ne proviennent pas du Nouveau Testament.

Il faut se référer au *Protévangile de Jacques*, un texte apocryphe secret qui date de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle et qui est considéré comme *l'Évangile de Marie*. En effet, « ce conte oriental [...] a profondément influencé le culte de la Vierge en Occident<sup>75</sup> » et est très souvent cité « en support à la conception virginale<sup>76</sup> ». Or, cet ouvrage pseudépigraphique ne pouvait se joindre aux écrits du Nouveau Testament, même si la rédaction date vraisemblablement de la même période, parce que l'auteur met de l'avant l'idée que Jésus aurait eu des frères et sœurs. *Le Protévangile de Jacques* indique que Jacques fut le frère et l'apôtre de Jésus. De tels propos ne pouvaient que nuire au catholicisme, c'est pourquoi le cercle religieux a décidé de retenir certains éléments du *Protévangile* et d'en rejeter une grande partie. Car, en effet, il ne devait pas être envisagé que Marie puisse avoir conçu autrement que dans la pureté, cet état immaculé devait être préservé. Ce texte apocryphe, dont le titre a été modifié plusieurs fois dans l'histoire<sup>77</sup>, se base sur les Évangiles de Matthieu et de Luc et tente de les faire concorder avec le récit de la Vierge. Enrico Norelli affirme cependant que :

Malgré le poids apparent de la figure de Marie dans le livre, la raison d'être de ce dernier réside dans un souci apologétique de type christologique. Au plus tard au II<sup>e</sup> siècle, mais vraisemblablement déjà au premier (d'après certains savants déjà du vivant de Jésus) circulait l'accusation d'une conception adultérine de Jésus. [...] dans le *Protévangile*, ce n'est plus seulement la destinée de Jésus qui est de l'histoire sainte, mais également toute la vie de Marie, ce qui a finalement eu des conséquences de taille. Car s'il est vrai que le motif générateur de l'œuvre est christologique et que l'épaisseur du personnage de Marie est mince, l'importance attribuée à son histoire personnelle dans ce contexte théologique et le caractère d'histoire du salut que prend cette histoire personnelle allaient susciter la mise en valeur considérable de Marie dans la piété, le culte et la liturgie des siècles à venir<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> Marina Warner, *op. cit.*, p. 39.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>77</sup> Le titre du manuscrit le plus ancien aurait eu pour nom *Nativité de Marie. Révélation de Jacques* : « vers 249, Origène avait cité cette œuvre comme étant le *Livre de Jacques* » dans Enrico Norelli, *op.cit.*, p. 48.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 48-50.

Quoique le souci principal du texte apocryphe soit encore une fois la réaffirmation de la filiation divine du Christ, il reste que *Le Protévangile de Jacques* apporte de nouveaux éléments sur la vie de la Vierge qui serviront certainement pour la mariologie. L'élément nouveau qui nous intéresse est l'avènement, semblerait-il hors de tout doute, de l'hymen virginal de Marie. Le texte raconte que Joseph installa Marie dans une grotte<sup>79</sup> et ramena une sage-femme juive pour l'accouchement de sa femme. Dès que l'enfant apparut au sein de sa mère, « la sage-femme sortit de la grotte et elle rencontra Salomé. Elle lui dit : “Salomé, Salomé, j'ai à te raconter une merveille extraordinaire : une vierge a enfanté contrairement à la nature”<sup>80</sup>». Sceptique, Salomé se rendra à la grotte et insérera un doigt dans l'organe de Marie pour vérifier si l'hymen est toujours intact. Bien que l'idée d'avilir le corps d'une femme par une inspection aussi brusque ne soit pas remise en question, l'impact de cette scène ajoute au culte de la Vierge puisqu'elle montre que Salomé la sceptique a eu tort de se méprendre sur la naissance du Christ : lorsque Salomé introduit son doigt dans Marie, la main qu'elle ressort est complètement brûlée. La révélation ne fait plus de doute pour cette femme crédule, et elle prie le seigneur de lui pardonner son impiété. Le seigneur illumine alors l'enfant, guidant la main de Salomé sur ce dernier qui se guérira au contact. Cet épisode du texte de Jacques indique que le test de virginité exercé par Salomé s'avère positif : l'hymen de Marie est toujours intact. Ce test renchérit également le mythe de la conception virginale, puisqu'il sous-entend que le corps féminin est régulé par la présence d'un hymen et que la mère de Jésus a été préservée de toute intrusion.

### 1.5 Mater inviolata

La théologienne Uta Ranke-Heinemann se questionne par ailleurs sur le visage de Marie, que la mariologie défigure jusqu'à le rendre méconnaissable<sup>81</sup>. En effet, la réprobation incessante des théologiens face à la sexualité des femmes exige la virginité éternelle de Marie : cette réprobation rétrécit certainement, affirme Uta Ranke-Heinemann, la conception qu'ont eue les femmes de la féminité. Culpabilisées et châtiées par le péché originel, les femmes ne sont que plus déréalisées par l'idée qu'une seule ait pu dépasser son corps et

<sup>79</sup> Le livre ne parle pas de crèche, comme le faisait le Nouveau Testament, mais plutôt de grotte.

<sup>80</sup> *Protévangile de Jacques*, (Imprudence de Salomé) XIX, 3.

<sup>81</sup> Uta Ranke-Heinemann, *op.cit.*, p. 391.

donner naissance *ex utero clauso* (d'un utérus fermé)<sup>82</sup>. L'idéalisation de Marie, « la Vierge des vierges et l'éducatrice de la virginité », serait-elle un piège ? C'est du moins ce que questionne le théologien Jacques Ellul dans son ouvrage *La Subversion du christianisme*. Car, si le modèle existe, c'est bien pour se dégager de son contraire. Dans cette optique, la Sainte est cohérente dans l'idéologie parce que toutes les femmes sont régies par son modèle inatteignable.

En observant de plus près les litanies de Lorette, ces prières chantées et adressées à la Vierge Marie, le dévoilement de la *mater inviolata* paraît répondre à l'idée selon laquelle l'image de Marie est inatteignable. En désignant la Vierge d'*inviolata*, les litanies de Lorette soulèvent une interprétation nouvelle de la Vierge, car *inviolata*, du latin, signifie intacte, indemne, *inviolé*, voire même *inviolable*<sup>83</sup>. La Sainte Vierge est sacrée Sainte parce qu'elle est inviolable... mais qu'en est-il des autres femmes ? En opposant Marie à Ève, le catholicisme oppose ainsi une femme à toutes les femmes. L'opposition apparaît plus clairement lorsqu'on compare les mots entre eux : à *inviolata* s'oppose *violo* qui est de l'ordre du viol, de l'outrage, de la profanation, de la dévastation, de l'endommagement et du déshonneur. La contenance de Marie fait d'elle une femme sauvée par le déshonneur de la sexualité : sans tache, la mère de Jésus Christ est une Sainte inviolable et toutes ses descendantes doivent tenter de rejoindre ce modèle impossible de pureté.

Comment réfléchir à cette image remplie de contradictions ? Il semble en effet que Marie, de par sa position exceptionnelle, s'exclut complètement de la féminité et divise les femmes entre elles. Enfermée dans une conception limitée des femmes, elle guide les fidèles dans des directions contraires. Car, comment est-ce possible d'être mère, de donner naissance à un être exceptionnel et de conserver tout à la fois sa virginité ? Quel est le chemin mythique de la pureté ? Qu'est-ce que la Sainte Vierge a à apprendre aux femmes au sujet de la féminité et de l'expérience féminine ? À première vue, le mythe de la Vierge inspire par la contenance d'une femme, par l'obéissance et la pureté vis-à-vis des regards masculins. Ce sont justement ces regards qui nous racontent l'histoire de cette femme choisie par Dieu ; ce sont eux qui en érigent le mythe, qui peignent des fresques et des tableaux en son nom.

---

<sup>82</sup> Olivia Gazalé, *op.cit.*, p. 143.

<sup>83</sup> Grand dictionnaire latin, en ligne.

Devant le silence de Marie et les multiples décisions masculines prises à son égard, il est possible de se demander si le récit de Marie n'est pas plutôt le récit d'un viol sordide.

Ce n'est pas la virginité de Marie qui est remise en question dans cette recherche, mais bien le fait que l'un des archétypes féminins les plus importants de notre ère soit aussi le plus contenu et le plus passif. Les textes bibliques ne montrent pas une femme qui décide de son destin, qui prend des décisions et qui est active dans sa propre vie. C'est une femme obéissante, victime du désir des hommes qui se dessine en Marie. Car la Vierge et la Mère sont depuis longtemps des tropes qui hantent l'imaginaire collectif, et ils semblent se rencontrer dans la Sainte pour former un parangon de pureté paradoxal, à la fois un jardin clos et une terre fertile. Ce paradoxe ne nourrit certainement pas la représentation que les femmes ont d'elles-mêmes, mais met en lumière plutôt un certain désir masculin pour cette vision rétrécie du féminin. Le trope de la maternité a longtemps été la seule option pour les jeunes filles, nous explique Eftihia Mihelakis, puisque « la puberté signale une métamorphose physique et sociale qui doit rapidement succéder à un statut qui ne se situe pas dans l'entre-deux<sup>84</sup>. » La religion installe l'idée qu'à la fille doit succéder la femme et que le rite de passage du premier stade au deuxième se fait vraisemblablement par le mariage, qui sous-entend toujours la défloration. Ce que nous tentons de penser, dans ce mémoire, c'est de voir comment le corps des femmes est marqué par les tensions exercées par le paradoxe de la maternité et de la virginité et comment, en Marie, la mère et la vierge se rencontrent dans une figure incohérente. Cette confusion a de surcroît été alimentée par les discours scientifiques, politiques et sociaux. La virginité et la maternité sont deux indices qui marquent le corps des femmes. La première est construite autour d'une série de discours, notamment scientifiques, qui régularisent les corps féminins en leur indiquant qu'ils sont tous munis d'un hymen, tandis que la maternité marque le corps d'une femme par la grossesse et l'accouchement. Le corps de Marie matérialise tous les fantasmes que l'imaginaire occidental associe aux femmes : il est à la fois un artéfact culturel et un marqueur du genre féminin<sup>85</sup>. La mère a été pénétrée et la vierge ne l'a pas encore été, ce qui permet de penser que Marie, et par

---

<sup>84</sup> Eftihia Mihelakis, *op.cit.*, p. 41.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 4.

extension toutes les femmes, appartiennent « à une économie de la pénétration<sup>86</sup> », comme le stipule Mihelakis. Que personne n'ose pénétrer le sexe virginal cracheur de feu comme l'a fait Salomé, mais sachez que rien n'est impossible à Dieu !

Sachant que son sexe représente un grand danger pour l'Homme, la Femme doit opérer dans un monde rempli de symboles, de mythes et de règles qui lui imposent une identité négative. Ainsi, la paire homme/femme accorde une série de privilèges au détriment de l'autre<sup>87</sup>. En opposition à la virilité, le système occidental fonde ce que Beauvoir définit comme étant l'Éternel féminin, une norme à laquelle toutes les femmes doivent se souscrire au risque d'être anormales. En imposant une icône féminine aussi forte, l'Église détermine que la nature de la Femme est immuable et elle le prouve à travers la mythologie des femmes de la Bible, Simone de Beauvoir écrit : « C'est comme Mère que la femme était redoutable ; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir. La virginité de Marie a surtout une valeur négative<sup>88</sup> ». Ainsi, la maternité de Marie est complètement blanchie par l'imaginaire des Écrits sacrés.

#### 1.6 Vers une mythologie contemporaine de la pureté

Si le mythe de la Vierge Marie contribue à placer depuis plus de deux mille ans le féminin dans une temporalité limitée à celle de la jeune fille, il ne manque également pas de se propager dans la culture encore au XXI<sup>e</sup> siècle. L'imagerie de la virginité semble en effet se glisser dans la culture populaire, nous affirme Jessica Valenti. Que ce soit l'éroustillent médiatique autour de la virginité de Britney Spears<sup>89</sup> ou la croissance inquiétante des bals de pureté aux États-Unis<sup>90</sup>, la virginité est encore un trait important du féminin. Une fille peut en

---

<sup>86</sup> Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 237.

<sup>87</sup> Elizabeth Groshz, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison. », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, no 1, 1992, p. 53.

<sup>88</sup> Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 237.

<sup>89</sup> Voir tous les articles reliés à la recherche des mots clés *Britney Spears virginity* : « Still a virgin, Britney ? » dans [www.dailymail.com](http://www.dailymail.com), « Britney talks Sex; Turns out she really wasn't that innocent » dans [www.mtv.com](http://www.mtv.com), « Britney's boast busts virgin myth » dans [www.news.bbc.com](http://www.news.bbc.com) ou encore « Like a Virgin ? » dans [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com).

<sup>90</sup> Voir le documentaire de Mirjam von Arx, *Virgin tales*, É-U, 2012, 1h27 m.

effet vendre sa virginité aux enchères<sup>91</sup>, on vend des centaines de milliers d'exemplaires de romans dont les héroïnes sont vierges — pensons à Bella de la saga *Twilight* ou à Anastasia de *Fifty Shades Of Grey* —, une Miss America, Tara Conner, a dû demander pardon au copropriétaire de *Miss USA*, Donald Trump, pour le mensonge qu'elle avait propagé au sujet de sa virginité, et on médiatise avec force l'annonce d'une pseudo hyménoplastie de Paris Hilton.

Tous ces événements participent à une culture de la pureté. Ce que nous montre Jessica Valenti, c'est que les tropes de virginité et de féminité s'associent et se confondent de sorte qu'il ne soit plus possible de les dissocier. L'auteure de l'ouvrage *The Purity Myth* met de l'avant l'idée que la pureté reflète la virginité et que ces deux états sont strictement réservés au féminin. L'addition de ces conceptions installe une double pensée dans un seul signifié : la pureté est féminine et le féminin est vierge. Or, la construction d'un féminin virginal dépasse largement le domaine du langage puisqu'elle cloisonne également le féminin dans la temporalité de l'adolescence. Ainsi, nous ne sommes pas très loin de ce que disait Rousseau à propos des femmes : « la femelle est femelle toute sa vie, ou du moins toute sa jeunesse<sup>92</sup>. » Quoique la société contemporaine accorde une grande importance à la pureté, elle continue d'inscrire et d'essentialiser le féminin dans des paradoxes. À la jeune fille se succède la mère et les alternatives se font rares. Les symboles se confondent partout et présentent des images de femmes difficiles à décrypter. Est-ce qu'on peut penser que la mythologie catholique continue d'exercer une influence sur la représentation des femmes ?

Un des paradoxes importants qui découle de l'imagerie de la vierge est celui de l'opposition pureté/souillure. Lili Boisvert remarque, dans son essai *Le principe du Cumshot*, que l'idéalisation de la pureté est fantasmée de plus en plus dans l'univers pornographique et dans l'imaginaire collectif :

Nous sommes obsédés par cette idée de rendre impur ce qui est pur. Le cliché de la femme à profaner sert de fantasme à énormément de gens pour atteindre l'excitation sexuelle. Cela explique en bonne partie pourquoi, culturellement, nous faisons une fixation sur la jeunesse des femmes. Plus une femme sera

---

<sup>91</sup> Frédéric Therin, « Allemagne, une jeune femme vend sa virginité 2,3 millions d'euros », *Le Point.fr*, 11 avril 2017.

<sup>92</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation : Livre V*, Paris, 1762, 1995, p. 8.

jeune, plus elle sera pure, donc « salissable », et plus elle correspondra à ce que nous trouverons érotique. [...] C'est ce point de bascule entre l'innocence et l'abandon que nous recherchons. Nous aimons le contraste entre l'archétype de la femme douce et naïve et celui de la femme dépravée par le sexe<sup>93</sup>.

La nouvelle ère dans laquelle nous sommes suggère que les mêmes paradigmes qui sont véhiculés par la vierge ressurgissent sporadiquement dans la sexualité. Un autre paradoxe important s'articule autour des idées de maternité/pureté. En effet, si la virginité occupe encore une place importante de nos jours, la maternité n'est certainement pas très loin derrière, ou devant. Présent depuis le début des temps, le trope de la maternité demeure une composante importante du signifié femme. C'est précisément par le réinvestissement de ces tropes que le féminin arrivera à désarticuler le poids historique, mythologique et social qui pèse sur sa représentation, notamment celle qui est en place dans le cinéma américain.

### 1.7 Les idéologies du cinéma américain

Usine à rêves, Hollywood impose un discours iconographique qui reflète la pensée étatsunienne et affirme avec évidence que « leur machine culturelle dans les flux de contenus mondiaux est pour l'heure imbattable<sup>94</sup>. » Le monopole international des États-Unis sur les images et sur les rêves est sans contredit, et son importance confirme la place énorme qu'occupe le discours cinématographique américain dans la culture mondiale<sup>95</sup>. En tant que discours contrôlé, sélectionné et organisé<sup>96</sup>, le cinéma se révèle être un outil d'analyse du social. Comme le soulève André Akoun, il a une dimension politique partout dans le monde :

---

<sup>93</sup> Lili Boisvert, *Le principe du Cumshot. Le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, Montréal, VLB Éditeur, 2017, p. 86.

<sup>94</sup> Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 15.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 34. À ce propos, Frédéric Martel mène l'enquête sur la culture américaine, qu'il qualifie de modèle dans plusieurs pays. Ce mémoire ne recensera pas l'étendue de la culture américaine, ni d'Hollywood.

<sup>96</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

Produit d'une société, reflet des préoccupations et des rêves d'une communauté, il participe nécessairement à la civilisation dans laquelle il se situe et contribue, en général à la confirmation des valeurs dominantes<sup>97</sup>.

En tant que représentation avancée de la structure sociale, le cinéma fournit un espace pour les préoccupations et les obsessions de la société. Il est investi des idéologies dominantes, il les répète ou les renverse. En outre, la religion est un thème vénéré et omniprésent autant dans le cinéma américain<sup>98</sup> que dans l'espace social. Partant de ce constat, peut-on penser que la représentation des femmes au cinéma est tout aussi marquée par la religion ? Il semble que la représentation des femmes, bien qu'elle soit en mouvance, persiste dans ses fondements : les séries de discours, notamment religieux, limitent encore à ce jour les représentations sociales des femmes dans la fiction. Celles-ci s'articulent souvent autour d'un triangle comportant trois figures : la mère, la vierge et la putain. Que les femmes aient acquis une certaine forme de liberté en Occident ne fait pas de doute, mais cette apparente libération n'apparaît pas du tout conquise lorsqu'on creuse le discours cinématographique. Certaines figures et images du féminin travaillent, en effet, à se distancier de l'Éternel féminin, renouvelant et revendiquant à leur manière les libertés obtenues, mais d'autres figures, encore très présentes, continuent de mettre en scène un féminin marqué par des tensions historiques qui le situent toujours en orbite du modèle dominant, c'est-à-dire masculin. Car, pour autant qu'on le sache, les images du cinéma ont longtemps recréé les codes culturels de genre qui plaçaient la femme dans une position passive, immobile ou en périphérie de l'action<sup>99</sup>.

La critique féministe insiste sur les problèmes qui dépassent amplement les enjeux de l'art dans le cinéma américain, affirme Noël Burch, et elle voit dans le film hollywoodien « une production idéologique dont l'étude permet d'aborder [...] des sources sociales et inconscientes de la misogynie<sup>100</sup>. » Kier-La Janisse, auteure de *House of Psychotic Women* :

---

<sup>97</sup> André Akoun, *Les Communications de masse : l'univers des masse média*, Paris, Hachette, 1972, p.89. 506 p.

<sup>98</sup> Michel Cieutat, *Les Grands Thèmes du Cinéma Américain, Tome 1.*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1998, p. 157.

<sup>99</sup> Elizabeth Hills, « From “figurative males” to actions heroines: further thoughts on active women in the cinema », *Screen*, vol. 4, n°1, Spring 1999, p. 40.

<sup>100</sup> Noël Burch, *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine.*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2007, p. 24.

*An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, affirme que le cinéma d'horreur regorge de personnages féminins névrotiques. Elle explique que, jusqu'à la fin des années 1970, les personnages féminins sont souvent stéréotypés et traités en lien direct avec leurs émotions et leurs développements mentaux<sup>101</sup>. Ainsi, les femmes sont dangereuses et elles deviennent les victimes de leur charme dans le genre de l'horreur. Avec toutes ces femmes en avant-plan, le cinéma d'horreur se singularise parce qu'il fait « du massacre des femmes le sujet même, ou le centre, des films<sup>102</sup> » Les films d'horreur se sont en effet retrouvés au cœur d'une théorie féministe du cinéma parce que la représentation des femmes y était — et y est toujours — complexe.

### 1.8 Les gender studies

Bien que le cinéma américain instaure une culture caractérisée par une réappropriation d'une série de mythes et d'archétypes entourant le féminin, il en est de même pour les images du masculin. Le réinvestissement des figures mythologiques est pertinent pour l'étude sur le genre, puisqu'il montre qu'elles sont à la fois constitutives et représentatives des rapports sociaux qui animent la société occidentale. De ce fait, notre étude s'inscrit dans la trajectoire des *cultural studies*, en ce qui a trait du moins à l'approche critique et littéraire des médias. Notre recherche tend ainsi à analyser les rapports de pouvoirs, les hiérarchies et les normes qui sont inscrits à même un mythe de la virginité et de la maternité. Ainsi, le recours à l'interdisciplinarité nous permettra de parcourir plusieurs cadres disciplinaires tout en installant une cohésion logique et épistémologique. En effet, le présent mémoire s'appuie sur différents travaux des *cultural studies*, plus particulièrement sur les études de genre, sur la théorie féministe de deuxième et de troisième vague, sur des études sur la masculinité ainsi que sur la sociologie du cinéma. Le champ de recherche des études culturelles a permis de soulever l'idée que « les influences culturelles n'ont qu'une action fort lente sur la transformation des attitudes et qu'elles sont souvent neutralisées par

<sup>101</sup> Kier-La Janisse, auteure de *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, FAB Press, 2012, p. 15.

<sup>102</sup> Jean-Pierre Esquénazi, « Hitchcock et ses femmes massacrées », dans *Culture & Musées*, no. 7, 2006, p. 102. L'auteur de l'article explique également comment les tournages ont été difficiles pour les actrices sur les plateaux du réalisateur. Ce dernier a par exemple incité Phyllis Konstam à plonger dans une piscine glacée pour le tournage de *The Skin Game* (1931) et plusieurs autres comédiennes ont subi « ce genre d'avaries » p. 102.

des forces plus anciennes<sup>103</sup>. » Ces forces apparaissent comme des « mécanismes de domination et de résistance<sup>104</sup> » et s'insèrent dans la représentation des genres au cinéma. Cet aspect nous semble particulièrement important puisque notre étude veut montrer que *Rosemary's Baby* et la saga *Alien* reconduisent le mythe de la vierge-mère et repensent complètement le caractère idéologique de la figure en dévoilant pour le premier film une victime de viol et dans les seconds, des représentations plus ou moins archétypales de figures masculines et féminines exposées à la déconstruction. Bien que ce soit le viol qui permet de repenser la figure, il reste que la question des identités de genre est centrale dans notre analyse. Elle participe en effet à montrer le caractère figé des dynamiques entre les sexes. Les *gender studies* nous servent d'une part à soulever les liens existants entre culture et pouvoir et d'autre part d'étudier le statisme relatif de « nos représentations — ici de genre —, tout en révélant, par un regard critique, les enjeux de pouvoir qui structurent et organisent notre imaginaire culturel<sup>105</sup>. »

---

<sup>103</sup> Armand Mattelart et Éric Neveu, « Cultural Studies' Stories : La domestication d'une pensée sauvage ? », dans *Réseaux*, n°80, 1996, p. 16.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>105</sup> Stéphany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) », Thèse de Doctorat, Département des communications, Université du Québec à Montréal, janvier 2017, p. 33.

## CHAPITRE II

### ROSEMARY, LA VIERGE ET LA MÈRE DU DIABLE

Moi, je suis une image,  
Je suis un portrait.  
[...]  
Je suis le miroir de l'injustice.  
Je suis le siège de l'esclavage.  
Je suis le vase sacré introuvable.  
[...]  
Je suis le carcan des jaloux de la chair.  
Je suis l'image imaginée.  
Je suis celle qui n'a pas de corps.  
[...]  
Qui dévisagera mon image ?  
N'ai-je pas quelque part une fille qui me délivrera ?  
Qui me déviergera<sup>106</sup> ?  
La Statue, *Les fées ont soif*

Si dans le premier chapitre était déplié un archétype de la féminité virginale et maternelle, ce qui nous intéresse ici est de voir comment certaines productions cinématographiques produites durant la deuxième vague de féminisme en occident peuvent proposer des modèles subversifs de féminité qui questionnent le prisme virginité/féminité/maternité. En outre, plusieurs genres au cinéma ouvrent des espaces subversifs et explorent des tropes qui construisent le féminin dans le but de montrer leur impossibilité. L'horreur, et plus particulièrement le gothique gynécologique, en fait partie. Le film qui fait l'objet de l'analyse dans ce chapitre a suscité de vives réactions lors de sa sortie. C'est en effet le 12 juin 1968 que *Rosemary's Baby*<sup>107</sup> paraît en salle pour la première fois : « Il devient immédiatement un triomphe populaire et critique dans le monde entier, en particulier aux États-Unis<sup>108</sup>. » Sa nature déstabilisante fait de ce film le plus grand succès de l'année 1968. Il touche en effet plusieurs cordes sensibles : il éveille la colère chez nombre de

---

<sup>106</sup> Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, 2008, p. 26

<sup>107</sup> Roman Polansky, *Rosemary's Baby*, É-U, 1968, 136 min.

<sup>108</sup> Alexandre Tylski, *Roman Polanski. Rosemary's Baby (1968)*, Paris, Atlantica-Séguier, coll. « Carré Ciné », 2010, p. 71.

chrétiens aux États-Unis ; il est censuré à Londres<sup>109</sup> ; et il est récompensé par une dizaine de prix à l'international. Le film de Roman Polanski paraît alors que les questions de contraception sont au centre des débats sociaux aux États-Unis. Car *Rosemary's Baby* met en scène une femme dans un foyer traditionnel américain. Une épouse, à l'aube de la maternité. Or, ce foyer aux apparences parfaites se transforme rapidement en un espace d'angoisse : il souligne et révèle la nature contradictoire des paradigmes de maternité et de virginité, et mène Rosemary à l'aliénation.

À partir du modèle de féminité établi dans le premier chapitre, nous allons tenter de montrer comment Rosemary incarne certains aspects de ce modèle et comment le film remet en question les tensions paradoxales qui construisent une figure à la fois maternelle et virginale. Le film traverse aussi les différentes phases du féminisme et s'inscrit dans son époque parce qu'il donne une vision cauchemardesque de la maternité, tout comme il interroge la crédibilité du catholicisme. De même, il subvertit la vision du modèle de la maternité catholique et divise l'image de la vierge-mère par le biais de l'horreur gynécologique. Si Rosemary incarne d'abord la femme douce et traditionnelle qui veut une famille parfaite dans un appartement parfait, elle deviendra pourtant la mère du diable — fécondée à son insu, et qui plus est, violée et trompée par sa communauté. Ainsi, la question qui sous-tend l'analyse de *Rosemary's Baby* est la suivante : comment la vision cauchemardesque de la maternité fait du prisme maternité-virginité-féminité un rêve impossible ? Il s'agira d'abord d'établir les bases théoriques du féminisme de la deuxième vague et du gothique gynécologique pour ensuite faire l'analyse du film. Enfin, l'étude de *Rosemary's Baby* constitue une trace des diverses tentatives féministes pour questionner l'image du féminin depuis sa cristallisation dans l'imaginaire religieux.

## 2.1 Féminisme de deuxième vague et modèles impossibles

Les décennies 1960 et 1970 voient naître une nouvelle vague de féminisme qui émerge d'abord aux États-Unis et qui se manifeste à travers de multiples avancés et revendications : en 1963, la « Equal Pay Act », c'est-à-dire la loi sur l'équité salariale est

---

<sup>109</sup> Harrison Engle, « Rosemary's Baby Censored in London », *The New York Times*, 1969, p. 35.

votée ; le 2 juillet 1964 est adoptée la loi sur les droits civiques ; la fondation de l'organisation présidée par Betty Friedan (1963-1970), la *National Organization for Women* (NOW), manifeste et défend les femmes pour le droit à l'avortement, l'égalité économique et dénonce les violences domestiques. La seconde vague de féminisme revendique la libération des femmes et est façonnée par différents courants de pensée. Ceux-ci tentent de réorienter le corps au centre des préoccupations et réclament une maîtrise de ce dernier. La publication de l'essai de Kate Millett, *Sexual Politics*, en 1970, marque également le mouvement de façon théorique, puisqu'il montre l'influence du système patriarcal sur la sexualité en définissant que : « le sexe est politique ».

Dans son essai *Sexual Politics*, Kate Millet s'efforce « de prouver que le sexe est une catégorie sociale ayant des implications politiques<sup>110</sup>. » Elle critique le système en affirmant que « la domination sexuelle est sans doute l'idéologie la plus répandue de notre culture et [qu'elle] lui fournit son concept de puissance le plus fondamental<sup>111</sup>. » Ainsi, *le privé est politique*, et Millett montre que les pratiques sexuelles sont construites à partir de relations de pouvoirs instituées par le système patriarcal : elles servent ainsi à asseoir la domination masculine. Tandis que Betty Friedan écrivait sur *le problème qui n'a pas de nom*, Kate Millett le nomme et l'expose au monde entier, dénonçant le politique comme un ensemble de pouvoirs structurés en vertu desquels un groupe de personnes est contrôlé par un autre. Statuant que la situation entre les deux sexes est régie par la dominance et la subordination, Kate Millett parle de « colonisation intérieure<sup>112</sup> » pour expliquer le fait que les femmes ne peuvent pas sortir de cette dynamique parce qu'elles sont acculturées par l'oppression : « Le rôle limité qui lui est alloué tend à maintenir la femme au niveau de l'expérience du biologique<sup>113</sup>. » Il s'agit de dénoncer l'appropriation collective des femmes par le groupe social des hommes, en tant qu'objets de désir, de marchandisation et de sexualité.

---

<sup>110</sup> Kate Millett, *La Politique du Mâle*, Elisabeth Gille trad., Paris, Stock, 1971, p. 38.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 39.

Cette appropriation concerne d'emblée le corps de la femme et c'est là l'objectif du féminisme de la seconde vague : considérer la femme comme un objet d'étude et tenter de la comprendre en tant qu'objet de discours. Circonscrite entièrement par sa biologie, la femme ne connaît pas d'autre réalité pour se représenter que celle prescrite par son corps : le sexe apparaît ainsi comme un élément de catégorisation et ordonne de fait l'opposition du féminin au masculin. Le féminisme de deuxième vague comprend ces enjeux et tente de montrer que le concept féminin relève d'une construction historique, mythologique et sociale. En tant qu'objet signifiant livré à l'interprétation, la catégorie *femme* n'existe qu'à travers un réseau de représentations qui relèvent d'une construction de la réalité : « ces représentations du féminin déploient son univers de sens en autant de paroles et d'images communes ou singulières<sup>114</sup> ». En tant qu'objet signifiant, le féminin a longtemps été relégué à la catégorie de l'*Autre*, dans la relation de dépendance conceptuelle qui l'unit à l'homme :

L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme. Elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « le sexe », voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre<sup>115</sup>.

En outre, ce principe de différence est, pour le catholicisme, ce qui ordonne le monde. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'Église prescrit aux femmes la perfection et la pureté : « Il y a dans la “féminité” de la femme croyante [...] un “caractère iconique” prégnant, qui se réalise pleinement en Marie et qui exprime bien l'être même de l'Église<sup>116</sup>. » Ce « caractère iconique » renvoie à des constructions de modèles impossibles pour les femmes. En effet, l'ère catholique a reproduit le féminin dans l'imaginaire à partir de représentations qui focalisent sur le corps et qui insistent pour que les femmes intériorisent des concepts définitifs aplanissant. Définie par sa pureté sexuelle et par son potentiel procréateur, Marie incarne tout ce que les féministes de la deuxième vague contestent. En

---

<sup>114</sup> Caroline Courbières, « Représentations du féminin : sexe, concept et définitions », dans *NecPlus*, vol. 1, n°175, 2013, p. 141.

<sup>115</sup> Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 18.

<sup>116</sup> Jean-Paul II, Lettre aux femmes, n°11.

somme, l'injonction du service de maternité défendue par le discours ecclésial replace les femmes dans la seule réalité qui leur est autorisée : leur corps. Par opposition, Françoise Héritier définit, dans *Masculin/Féminin II*, la valence des sexes et l'inscrit dans la pensée de la différence, en tant que concept de classification hiérarchique qui repose majoritairement sur l'amalgame femme/maternité : « La maternité est devenue le verrou dont la manipulation experte dans le cadre de la domination masculine les conduit à l'enlèvement et à l'effacement de toutes les autres potentialités<sup>117</sup>. » Le modèle univoque de féminité qui relie la femme à son corps, dans la sexualité et dans la maternité, s'est concrétisé dans l'icône de la Vierge et ne cesse, depuis, de diluer le féminin dans des valeurs qui le chargent de connotations paradoxales, donc impossibles.

Ces modèles impossibles relèvent du stéréotype, puisqu'ils installent un réseau de représentations sémantiques qui réduit la femme à l'essentialisation et à l'objectification. La valorisation des représentations collectives instituées par les récits mythiques de l'Église et qui donnent à voir, dans l'exemple de Marie, un féminin à la fois asexué et sexué, participe inévitablement au renforcement et à l'élaboration des stéréotypes féminins. Étant un thème central des revendications féministes de la seconde vague, le corps a été l'objet de multiples réclamations : posséder son corps, sa sexualité et son ventre<sup>118</sup>, mais aussi procéder au déplacement de *l'être* vers *l'avoir*. Cette idée de possession du corps constitue un enjeu majeur pour les chercheuses féministes de la deuxième vague, puisqu'il s'agit de faire de la femme un individu possédant un corps qui lui est propre : c'est-à-dire *avoir* et non *être* un corps<sup>119</sup>. La quête d'individualisme se recoupe avec la contestation des stéréotypes véhiculés dans les représentations — à la fois stigmatisées et *stigmatisantes* — imposées par les structures de pensées occidentales. La figure de Marie, en tant que référence majeure pour les femmes, déshumanise le féminin parce qu'elle le réduit à la servilité et à la dévotion. Il apparaît alors capital pour le féminin de devenir un sujet possédant et de déplacer la catégorie même de *sujet* : d'un féminin universel, univoque et fixe, l'émancipation du sujet féminin

---

<sup>117</sup> Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 81.

<sup>118</sup> Ces idées s'inscrivent dans la littérature militante comme l'ouvrage collectif édité en 1976 par le Boston Women's Health Collective : *Our Bodies, Our Selves*.

<sup>119</sup> Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratiques du pouvoir. L'idée de Nature.*, Paris, Éditions Côté-femme, 1992, p. 52.

passerait par de nouvelles figures de subjectivation. La réappropriation du corps passe de fait par une réappropriation des représentations. Il s'agit effectivement d'investir certains stéréotypes pour interroger les figures et d'exposer la subversion du mythe de la pureté de Marie, aux fins d'une remise en question de l'idée même de ce dogme.

Le cinéma, et plus particulièrement le cinéma d'horreur, offre un espace particulièrement propice pour la contestation de figures stigmatisées. Nous verrons que le sous-genre cinématographique du gothique-gynécologique se développe au même moment que les questions féministes concernant le corps des femmes font rage aux États-Unis. Sa popularité a certainement participé à remettre en question les représentations stéréotypées du féminin dans le cinéma hollywoodien, en tant que « production idéologique dont l'étude permet d'aborder [...] des sources sociales et inconscientes de la misogynie<sup>120</sup>. » À ce propos, Kier-La Janisse, auteure de *House of Psychotic Women : An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, affirme que le cinéma des années 1960 et 1970 regorge de personnages féminins stéréotypés et traités en lien direct avec leurs émotions et leurs développements mentaux<sup>121</sup>. Il apparaît clair que le cinéma continue de proposer des représentations stéréotypées du féminin. Ainsi, comme le montre la chercheuse Laura Mulvey, le féminin mis en scène dans le cinéma de ces années est encore conditionné et circonscrit par son corps et, par opposition, au masculin.

## 2.2 Cinéma américain, modèles érotiques et passifs

Dans une étude critique et féministe qui porte sur la représentation des femmes au cinéma intitulée « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey affirme que les films sont structurés par l'inconscient d'une société patriarcale. En ce sens, le cinéma permet de renforcer à la fois ce système tout en réaffirmant la suprématie du modèle masculin. Mulvey étudie la nature du plaisir visuel des spectateurs et remarque que la construction des personnages féminins dans les films vise en fait à satisfaire le regard du public masculin. Ainsi, la fascination pour les films peut être renforcée par des modèles préexistants de

---

<sup>120</sup> Noël Burch, *op.cit.*, p. 24.

<sup>121</sup> Kier-La Janisse, *House of Psychotic Women : An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, FAB Press, 2012, p. 15.

fascination déjà à l'œuvre dans le social : le cinéma « reflète, révèle et joue même avec l'interprétation commune et socialement établie de la différence sexuelle, qui contrôle les images, l'érotisation du regard et le spectacle<sup>122</sup>. » Toujours dans son étude, Mulvey revoit les plus grands films « classiques » par l'entremise de cadres psychanalytiques et féministes, ce qui l'amène à réfléchir à l'expression *male gaze*. Cette proposition est tirée de « To gaze » qui signifie « contempler », « fixer longuement », et vise à conceptualiser la tendance du cinéma américain à associer le regard du spectateur à celui d'un personnage masculin dans le film. Le leitmotiv de la diégèse cinématographique fonctionnerait ainsi sur deux plans : sur le plan de la narration et sur le plan du spectacle. Tout comme la société patriarcale, le cinéma recrée les dichotomies qui opposent le féminin au masculin, le passif à l'actif, la narration au spectacle. La perspective du film étant orientée par le regard d'un protagoniste masculin, ce sont les personnages féminins qui font œuvre de spectacle : elles font arrêt sur image et elles habillent le film d'érotisme<sup>123</sup>.

En outre, Laura Mulvey insiste sur le caractère érotique du regard et détermine que le *male gaze* offre un point de vue assez unilatéral sur le monde puisqu'il prend pour point d'ancrage un personnage hétérosexuel et masculin. De ce fait, le principe du *male gaze* ramène la femme à son corps, voire le réduit au matérialisme et à la sexualité. Ce concept participe à recréer une dynamique oppositionnelle entre les genres : en les replaçant dans une dichotomie femme/passive et homme/actif, il recrée la naturalisation des genres à la base du patriarcat, nous indique Mulvey. C'est pourquoi il est important de souligner la pertinence du principe du *male gaze* pour notre étude, puisqu'il apparaît comme un mécanisme propre à l'engrenage du cinéma qui replace la femme dans une « économie de la pénétration<sup>124</sup> ». En érotisant le féminin à l'écran, le cinéma propose une image porteuse des mêmes paradigmes véhiculés par la religion à propos de la Sainte Vierge :

La religion et l'éthique patriarcale tendent à amalgamer femme et sexualité, comme si tout le fardeau du stigmate qu'elles associent à cette dernière lui

---

<sup>122</sup> Gabrielle Hardy, « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif, Laura Mulvey » dans *Débordements*, 26 mars 2012, en ligne.

<sup>123</sup> Martine Delvaux, *Les Filles en Série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 73.

<sup>124</sup> Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p. 237.

incombait exclusivement. De ce fait, la sexualité, que l'on sait impure, coupable et débilite, appartient à la femme, et l'identité masculine est préservée : elle est humaine plutôt que sexuelle<sup>125</sup>.

Le cinéma des années 1960 et 1970 montre que « le paradoxe du phallogocentrisme dans toutes ses manifestations est qu'il dépend de l'image de la femme castrée pour donner ordre et sens à son monde<sup>126</sup>. » Dominé et régi entièrement par des hommes<sup>127</sup>, le cinéma hollywoodien de ces années continue de nourrir le discours entourant la situation des femmes, soit en la replaçant dans son corps, soit en remettant en question la construction même des représentations qui la constitue. D'une manière assez originale, *Rosemary's Baby* fait miroiter des fantasmes masculins sur la figure féminine, à la manière du catholicisme qui projette ses ambitions perverses sur le corps de Marie. Somme toute, le film révèle une misogynie systématique, mélange le désir pervers de possession de l'autre à un culte satanique et pose la question suivante au sujet de la femme : peut-elle réellement sortir de la représentation passive?

Souvent catégorisé de thriller psychologique, le genre de *Rosemary's Baby* est encore à ce jour difficile à définir. Le producteur du film, Richard Sylbert, le désigne comme étant : « The greatest horror film without any horror in it<sup>128</sup> », alors que Penelope Gilliatt, une critique au *New Yorker*, le qualifie d'horreur gynécologique, introduisant ce terme dans les études cinématographiques. En raison du classement difficile de l'œuvre de Polanski, il convient d'abord de parcourir quelques notions conceptuelles de l'horreur, en tant que genre qui lutte pour la reconnaissance de tout ce que notre civilisation réprime ou opprime<sup>129</sup>.

---

<sup>125</sup> Kate Millett, *op.cit.*, p. 67.

<sup>126</sup> Gabrielle Hardy, *op.cit.*, en ligne.

<sup>127</sup> En vingt-cinq ans de syndicat, seulement deux femmes ont été admises au poste de direction à Hollywood. Martin Scorsese soulignait d'ailleurs comment il était difficile pour une femme d'occuper un poste de direction dans de telles conditions en parlant de la réalisatrice Ida Lupino : « She was a woman working in Hollywood at a time when both the cultural climate and the incipient sexism of the industry mitigated against her efforts. » cf. Marea Donnelly, « Pioneering Hollywood female director Ida Lupino tackled controversial women's issues », *The Daily Telegraph*, 2 février 2018, en ligne.

<sup>128</sup> Laura Jacobs, « The Devil Inside : Watching *Rosemary's Baby* in the Age of #MeToo », *Vanity Fair*, 31 mai 2018, en ligne.

<sup>129</sup> James Marriott, *Horror Films – Virgin Film*, Londres, Virgin Books, 2007, p. 3.

### 2.3 L'horreur et gothique gynécologique

C'est peut-être parce qu'il est discursif que le cinéma d'horreur est devenu un incontournable aux États-Unis voire, comme l'affirment Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier dans *50 ans de cinéma américain*, « un des genres dominants<sup>130</sup>. » Sa popularité a fait en sorte qu'il englobe aujourd'hui beaucoup de territoires et de sous-genres. Quoique les multiples croisements entre les genres cinématographiques ne facilitent pas la définition de formes précises au cinéma et que la question même des définitions en agace certains<sup>131</sup>, il apparaît nécessaire de montrer que le cinéma d'horreur est un « immense réservoir de formes et [une] vivante manufacture où sont sans cesse retouchées les trames de nos croyances<sup>132</sup> ». De ce fait, *Rosemary's Baby* matérialise des questions soulevées par un ensemble de symboles et d'idéologies propres à la société américaine et, qui plus est, catholique. Ainsi, les catégories antinomiques du Bien et du Mal, de Dieu et du Diable, du Ciel et de l'Enfer foisonnent dans le film de Polanski, de sorte à tester la légitimité des images, des mythes et des symboles, ainsi qu'en les confrontant les unes aux autres.

En théorie, l'horreur offre la possibilité aux images de se retourner : dans *Rosemary's Baby*, la fécondation miraculeuse s'oppose à l'idée brutale et menaçante de la pénétration forcée. En outre, le contexte social et artistique des années 1960 permet l'éclosion d'un film aussi singulier que *Rosemary's Baby*. Ce film de Polanski participe à la nouvelle vague artistique au cinéma qui cherche à « refuser les codes cinématographiques dominants pour en inventer de nouveaux<sup>133</sup> ». Le spécialiste Éric Dufour définit ce qui caractérise le cinéma d'horreur, et il semble juste de penser que cela peut se rapporter à *Rosemary's Baby* :

C'est la transgression, pour autant que le cinéma d'horreur, non seulement ne reçoit aucun des différents types de représentation des êtres, des événements et des idées admis par le cinéma, sans les critiquer, c'est-à-dire sans les examiner et tester leur légitimité, mais surtout cherche à inventer de nouvelles

<sup>130</sup> Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans du cinéma américain*, Paris, omnibus, [1991] 1995, p. 351.

<sup>131</sup> Philippe Ross intitule un chapitre de son livre *Les visages de l'horreur* « Quand j'entends le mot définition, je sors ma tronçonneuse! ». Philippe Ross, *Les visages de l'horreur*, Paris, Ediling, 1985, 207 p.

<sup>132</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 12.

<sup>133</sup> Éric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, P.U.F., coll. « Lignes d'Art », 2006, p. 67.

représentations, c'est-à-dire à donner à voir d'une nouvelle manière des choses (des lieux, des idées) ou à donner à voir de nouvelles choses<sup>134</sup>.

À ce propos, la spécialiste Martine Roberge explique, dans son ouvrage *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, que la littérature et le cinéma d'épouvante évoluent lentement depuis leurs débuts au XX<sup>e</sup> siècle, mais qu'ils connaissent un tournant en 1967 avec la parution de *Rosemary's Baby* d'Ira Levin. L'adaptation de ce roman à l'écran en 1968 donne au genre de l'horreur un nouveau souffle esthétique<sup>135</sup>. Constituant « le premier signe véritable d'une horreur moderne » et explorant « des peurs contemporaines<sup>136</sup> », le roman d'Ira Levin, avec celui de William Peter Blatty, *The Exorcist* (1971), formeront deux écoles : celle de l'horreur implicite et celle de l'horreur explicite : « Les auteurs de la première tendance étaient partisans d'une horreur suggérée, tandis que ceux de la seconde visaient à choquer les lecteurs par la description d'événements dégoûtants et répugnants<sup>137</sup>. »

En contrepartie, des films comme *It's Alive !* (1974), *Embryo* (1976), *Demon Seed* (1977), *Alien* (1979) et *The Fly* (1986) ont en commun la mise en scène de personnages féminins aux prises avec une grossesse anormale. Cette tendance recoupe, comme l'affirme Penelope Gilliat<sup>138</sup>, des préoccupations qui concernent le corps d'une femme, alors envahi par des forces extérieures qui menacent sa vie ainsi que celle de toute l'humanité. Cette nouveauté peut être considérée comme un sous-genre du cinéma de l'horreur, puisqu'il possède des caractéristiques assez singulières :

In the Cinema of Gynecological Gothic [...] the womb is a contested terrain, and the pregnant female is beset both from without and from within. She finds herself alone against a conspiratorial establishment which seeks to control the reproductive function of her body, and she simultaneously convinced that her unborn child is somehow not her own, its monstrosity apparent by the manner in which it displays a sentience independant and opposed to her own. [...] the unnatural conception and birth is generally attributed to supernatural or fantastic causes : rape by demonic forces, artificial intelligence or inhuman/alien entities

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>135</sup> Martine Roberge, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur* p. 96.

<sup>136</sup> Luc Pomerleau et Guy Sirois, « L'horreur anglo-saxonne ou *Excuse me, but your slime is dripping in my tea...* », *Solaris*, n°81, automne 1988, p. 44.

<sup>137</sup> Martine Roberge, *op.cit.*, p. 97.

<sup>138</sup> Penelope Gilliat, « Anguish Under the Skin », *The New Yorker*, 15 juin 1968.

[...]; possession by ghosts or mad science run amok. [...] The political ideologies of these films vary wildly; however, what remains consistent is the manner in which the female body has been invaded or corrupted by external forces to create unnatural monstrosity<sup>139</sup>.

Privée de droits sur son propre corps, la victime de ce genre est souvent possédée, violée ou abusée psychologiquement. Dans tous les cas, l'intrusion directe dans un corps féminin génère un monstre ou une créature qui n'est pas humaine. Instauré par le film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, le cinéma gothique gynécologique place la femme au cœur de l'intrigue : c'est le corps, plus particulièrement l'utérus, qui est attaqué. À ce propos, il est possible de reconnaître que tous les personnages féminins envahis par un fœtus monstrueux sont aliénés ou le deviennent forcément. En copiant de près la structure narrative du genre de l'invasion, le gothique gynécologique met en scène une mère délaissée par les autorités et qui se retrouve jugée comme hystérique ou paranoïaque. Dans la plupart de ces films, le point de vue narratif est celui de la victime, qui, plus l'histoire avance, se trouve aliénée à la fois par la force monstrueuse qui est en elle et par la société qui la dupe.

Le gothique gynécologique apparaît, d'une part, comme une construction complexe de discours culturels et, d'autre part, comme une angoisse collective de l'invisible. Renversant la conception du *male gaze*, ce sous-genre a la capacité de poser un regard féminin sur sa situation problématique dans l'imaginaire par le biais de représentations monstrueuses et aliénées : « [il] reconnaît le sens dans lequel la monstruosité est semblable à sa propre différence<sup>140</sup>. » En tant qu'allégorie politique, psychologique, sociologique et religieuse, le cinéma qui présente des grossesses et des naissances monstrueuses mobilise nos peurs de l'inconnu et de l'indicible, et réinvestit, de façon féministe, le trope des vierges-mères dans le terrain discursif de l'horreur. Il travaille à faire de la femme la matrice d'un monstre et la représente, de ce fait, comme monstrueuse. L'esthétique gothique, quant à elle,

---

<sup>139</sup> Andrew Scahill, « Deviled Eggs : Teratogenesis and the Gynecological Gothic in the Cinema of Monstrous Birth », *Demons of the Body and Mind : Essays on Disability in Gothic Literature*, New York, MacFarland & Co., 2010, p. 198-199.

<sup>140</sup> Linda Williams, « When Woman Looks. » *Revision : Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, American Film Institute/University Publications of America, 1984, p. 87-88.

parvient à repenser les représentations : elle les retourne comme un gant et matérialise des pulsions de domination<sup>141</sup>.

Les films d'horreur semblent peuplés de monstres féminins, et plusieurs sont investis par des images qui hantent les rêves, les mythes et les arts depuis des centaines d'années, affirme la Professeure Barbara Creed dans son ouvrage *The monstrous-feminine*. Creed s'intéresse d'un point de vue psychanalytique et féministe à la représentation de la femme en tant que victime et en tant que monstre dans les films d'horreur. Dans son livre, l'auteure examine la construction des figures féminines et répertorie des catégories de femelles monstrueuses. La question de la maternité est centrale dans son œuvre. Tout en s'appuyant sur la théorie de l'objet de Julia Kristeva, Barbara Creed soutient que le féminin monstrueux est construit en conjonction avec ses fonctions maternelles : le corps reproducteur possède un potentiel monstrueux parce qu'il défie les frontières du connu et de l'inconnu.

Reconnu pour son analyse de la figure du monstre, Stephen Neal explique, pour sa part, qu'il est possible de soutenir que la sexualité féminine, en ce qui rend les femmes à la fois désirables et menaçantes pour les hommes, constitue la problématique centrale du cinéma d'horreur : qu'il n'existe que pour explorer ce qui est réellement monstrueux, c'est-à-dire féminin<sup>142</sup>. Soutenant pour ainsi dire ce que Creed tente de montrer, Neal explique que l'image du féminin monstrueux parle plus d'une peur de la femme dominante que d'un désir féministe d'émancipation et de subjectivité. Barbara Creed en arrive d'ailleurs à choisir le terme *monstruosité féminine* plutôt que *femme monstrueuse*. L'imagerie de la monstruosité féminine travaille à différencier et à classer à part la sexualité de la femme, et dévoile que c'est par la sexualité qu'elle est monstrueuse. Les raisons pour lesquelles la monstruosité féminine horrifie les spectateurs sont en effet bien différentes de celles associées aux monstres masculins. Tout comme les stéréotypes reliés au féminin — de la putain à la vierge —, la monstruosité féminine est définie par les termes et conditions de sa sexualité<sup>143</sup>. Selon Barbara Creed, l'idée d'utiliser un terme nouveau vise à mettre l'accent sur l'importance du

---

<sup>141</sup> Philippe Fraisse, « La place du fou : L'horreur selon Lynch, quelque part entre Lovecraft et Stephen King », *Positif*, Paris, n°521/522, juillet/août 2004, p. 149.

<sup>142</sup> Stephen Neale, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1980, p. 61.

<sup>143</sup> Barbara Creed, *The Monstrous feminine*, New York, Routledge, 1993, p. 3.

genre dans la construction de la monstruosité<sup>144</sup>. Remettant en question la théorie Freudienne qui suggère que la femme est terrifiante parce qu'elle est castrée, Creed dit plutôt que la monstruosité féminine fait appel à une peur d'être (par elle!) castré. Quoique son ouvrage repose principalement sur une grille d'analyse psychanalytique, Barbara Creed engage une conversation féministe sur les films d'horreur qui nous intéressent pour ce mémoire. Le lien qu'elle fait entre la monstruosité, le féminin et la sexualité nous permet de voir dans le corps féminin un terrain vague, marqué par une histoire et une préhistoire<sup>145</sup>.

Il n'est donc pas surprenant d'observer que ces sous-genres naissent au moment même où les questions de psychosexualité féminine font rage aux États-Unis. Les années 1960 marquent un changement de cap pour la religion catholique : la guerre du Vietnam, le nouveau style de vie de la jeunesse et l'émancipation des femmes remettent en question les idéaux religieux. La fin du code Hays, en 1968, a probablement à voir avec la nouvelle orientation d'Hollywood, car « à partir des années 1970, le public cible d'Hollywood sont ces douze-vingt-quatre ans<sup>146</sup> » et ce sont eux qui sont le plus convoités. Le cinéma revêt alors la possibilité de communiquer des valeurs, d'enseigner et de proposer une vision du monde inspirée par la jeunesse, soit beaucoup plus libérale que celle proposée par le catholicisme. Par ailleurs, le débat sur l'avortement devient de plus en plus présent dans l'espace public étatsunien. Une loi est d'ailleurs votée, en 1962, autorisant l'avortement dit « thérapeutique » aux victimes de viol ou d'inceste<sup>147</sup>. De même, l'imagerie publique du fœtus ajoute à la polémique du débat sur l'autodétermination en matière d'avortement. En moins de cinquante ans, les fœtus sont passés, littéralement et politiquement, de l'invisibilité à une forte présence dans les médias. L'utérus devient un sujet-image important surtout pour la photographie qui,

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>145</sup> Martine Delvaux, *op.cit.*, p. 26.

<sup>146</sup> Katerina Saraïdari, « Culture visuelle et christianisme : de l'image religieuse au cinéma », dans *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 172, n°4, 2015, p. 226.

<sup>147</sup> Valerius, Karyn, « *Rosemay's Baby*, Gothic Pregnancy, and Fetal Subjects », *College Literature*, juillet 2005, vol. 32, n°3, p. 117.

grâce au travail remarquable du recueil *Naître*, publié en 1965 par Lennart Nilsson<sup>148</sup>, laisse très peu d'indifférents aux États-Unis<sup>149</sup>.

L'analyse de *Rosemary's baby* permet de faire la jonction entre le gothique gynécologique et la théorie de la monstruosité féminine, et rejoint les débats féministes parce qu'il met en scène un personnage à la fois marqué par des représentations stigmatisées et entièrement délimitées par les limites de son corps. Violée, trahie et désabusée, Rosemary devient l'hôte de l'antéchrist. À aucun moment elle n'a de droit sur son corps : elle est envahie et dépossédée par une force étrangère. Le film apparaît comme une œuvre singulière et donne au récit de la vierge une avenue inédite.

#### 2.4 Grossesse gothique et conception virginale : *Rosemary's Baby*

L'audacieuse combinaison entre le thriller claustrophobique et le gothique gynécologique est à son comble dans *Rosemary's Baby*. Le film raconte l'emménagement du jeune couple, formé de Rosemary (Mia Farrow) et de Guy Woodhouse (John Cassavetes), dans un appartement situé à Manhattan, connu sous le nom de Bramford. La grossesse soudaine et douloureuse de Rosemary la pousse à douter de son mari et de ses voisins envahissants. La jeune mère réalise ainsi qu'elle est victime du complot d'une secte satanique, qui souhaite lui extorquer son enfant.

Nous allons tenter de comprendre comment, dans *Rosemary's Baby*, les structures narratives de points de vue et d'intrigue agissent dans la représentation des rôles et des relations de genre. L'instrumentalisation de Rosemary a en effet tout à voir avec l'objectification du féminin et le genre de l'horreur permet de soulever les multiples dangers qui la guettent : sexisme, endoctrinement et aliénation. Car le film de Polanski n'a pas tellement pour but de montrer, mais plutôt d'éclairer une situation cauchemardesque qu'on peut envisager comme la situation des femmes dans la société, alors influencée par les tropes

---

<sup>148</sup> Ce recueil « reste à ce jour un des ouvrages photographiques les plus vendus dans le monde. » cf. : « Mort du photographe Lennart Nilsson, célèbre pour ses clichés de fœtus », *Le Point*, 28 janvier 2017, AFP, en ligne.

<sup>149</sup> Le magazine *LIFE* utilisera un des clichés d'embryon de Lennart Nilsson en couverture du 30 avril 1965 et tirera des dizaines de milliers d'exemplaires. Cf. : Ben Cosgrove, « Drama of Life Before Birth' : Lennart Nilsson's Landmark 1965 Photo Essay », *Time*, 4 mars 2013. En ligne.

de maternité et de virginité. Rosemary n'est pas symboliquement « objet » : l'histoire nous la place au centre, en tant que sujet, et la double posture qu'elle occupe en tant que protagoniste/sujet et en tant que victime/objet révolue parce qu'elle souligne une situation insoutenable. Le film présente un personnage prisonnier dont l'émancipation est impossible. L'emprisonnement de Rosemary, dans son corps et dans son appartement, est le thème central de l'histoire et se construit à travers une métaphore horrible.

## 2.5 Double récit et trompe-l'œil

À la vue de Rosemary, le spectateur remarque d'emblée ses traits délicats, son corps menu et sa naïveté. Ces qualificatifs ne sont pas anodins et permettent nombre d'associations entre la figure de la Vierge et la protagoniste. En effet, les parallèles ne cessent de s'éclaircir tout au long du film, reliant le récit de Rosemary à celui de la Bible. La symétrie entre l'histoire de Rosemary et celle de la Vierge Marie fonctionne en tout point et va même jusque dans l'image : tout au long du film, la jeune femme est habillée de bleu et de blanc, représentant symboliquement la grâce céleste et la servitude, la pureté, l'innocence et la vertu<sup>150</sup>. Le teint laiteux de Rosemary, sa mine et son corps maigre d'adolescente, ainsi que ses cheveux blonds signalent au spectateur la douceur, la naïveté, mais surtout la jeunesse<sup>151</sup>.

L'historienne Hanne Blank explique à ce sujet que la virginité est marquée de symboles clairement définis par des codes institués principalement par les religions : « In the West, virginity not only has a sexual orientation and gender, it has a color. Christian

---

<sup>150</sup> Cynthia J. Miller et A. Bowdoin Van Riper, *Divine Horror: Essays on the Cinematic Battle Between the Sacred and the Diabolical*, Jefferson, McFarland, 2017, p. 69.

<sup>151</sup> Le cinéma hollywoodien des décennies 60-70 a travaillé à sublimer cette image des femmes et cette esthétique puritaine a eu pour effet de créer une sérialité dans la représentativité des femmes. Comme l'explique Molly Haskell : « The ideal white woman of the sixties and seventies was not a woman at all, but a girl, an ingenue, a mail-order cover girl: regular featured, generally a brunette, whose “real person” credentials were proved by hey inability to convey any emotion beyond shock or embarrassment and an inarticulateness that was meant to prove her “sincerity”.» cf. Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Third Edition*, Chicago, The University of Chicago Press, [1973] 2016, p. 704. Mia Farrow n'est donc pas différente des autres actrices du paysage cinématographique. À cet effet, ce sont plutôt les thèmes du film de Polanski qui sont intéressants d'un point de vue féministe et non le traitement de l'image de la femme dans le cinéma de ces années.

symbology traditionally uses light and lightness of color to indicate purity and holiness<sup>152</sup>. » Si le récit de Rosemary n'indique pas clairement que cette dernière est vierge, comme le soulignait celui de Marie, tout dans son histoire tente de la réduire au statut de jeune fille. En effet, la maternisation de Minnie et de Guy, l'enfermement dans le lieu domestique, mais aussi l'apparence de Rosemary et sa naïveté infantile, travaillent à marquer le personnage « par les modalités de son expérience dans le monde [...], [et à inscrire] son corps, son être, autant dans le monde incarné des lois et des normes que dans le monde désincarné des idéaux et de la morale<sup>153</sup>. » En somme, la filiation entre la Vierge et Rosemary se consolide complètement dans la résonance de leur nom : loin d'être une coïncidence, cette connotation religieuse fonctionne comme un moteur narratif qui relie le destin de Rosemary à celui de Marie. D'ailleurs, « romarin », du latin *rosmarinus* signifie « rose de Marie », et consolide l'analogie selon laquelle Rosemary évolue telle une fleur tout au long du film. Rosemary réfère d'autant plus au romarin et au récit biblique qui s'y rattache : « Marie aurait déposé sa cape bleue (comme celle de Rosemary à la fin du film) sur du romarin (*rosemary*) avant la naissance de Jésus, et les fleurs de romarin seraient alors devenues bleues<sup>154</sup>. » La correspondance entre Rosemary et une fleur apparaît également dans l'évolution de la couleur de ses vêtements : on la voit d'abord habillée de blanc dès la première scène, et à la fin du film, juste avant l'accouchement, Rosemary est vêtue d'une robe bleu pâle : prête à éclore. Les vêtements de la protagoniste font ainsi concorder les images de fleur et de bourgeon à ceux de pureté et grossesse. La virginité symbolique de Rosemary apparaît dès lors dans l'analogie du cycle de la vie d'une fleur et annonce de fait que le bourgeon mène à l'efflorescence. Il signale également l'intertexte entre les deux récits, indiquant la relation que le film entretient avec le commentaire et qui entraîne la fragilisation, voire la dissolution des questions d'authentification du récit biblique<sup>155</sup>. Parce qu'il met en scène une femme fécondée par le Diable, *Rosemary's Baby* tourne en dérision un certain rapport à la mythologie des femmes et manipule le discours entourant l'histoire de Marie pour mettre en cause la représentation limitée qu'il soulève. Partant de cette idée, la lecture du film se fait

<sup>152</sup> Hanne Blank, *Virgin. The Untouched History*, New York, Bloomsbury, 2008, p. 11.

<sup>153</sup> Eftihia Mihelakis, *op.cit.*, p. 9-10.

<sup>154</sup> Alexandre Tylski, *Roman Polanski. Rosemary's Baby (1968)*, Paris, Atlantica-Séguier, coll. « Carré Ciné », 2010, p. 51.

<sup>155</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 61.

sur deux niveaux. Ainsi, la question du double apparaît dans le commentaire fait à même l'intertexte : le récit de la Sainte devient celui d'une Damnée.

Le film de Polanski fonctionne à la manière d'un trompe-l'œil, c'est-à-dire qu'il met en scène des éléments dans le récit et il les oppose à la narration. Cette particularité du film apparaît dès le générique d'entrée, et, plus particulièrement dans la musique *réverbérante*, formé d'échos assourdissants. Comme le montre Alexandre Tylski, ce système d'échos raconte déjà « l'existence d'un monde à double, voire triple fond, fait de plusieurs couches, cavités et chambres secrètes, à l'instar du corps humain dont on ne percevrait pas complètement les résonances internes<sup>156</sup>. » Cette musique est d'ailleurs accompagnée d'une berceuse chantée par Mia Farrow. Alors que la berceuse a pour fonction principale de rassurer, voire d'endormir les enfants, elle agit ici à titre de fausse piste : la voix de Rosemary résonne de manière spectrale et se mélange aux chants des sorciers qui parsèment le film, les reliant tous deux de manière musicale et diégétique. Cette inquiétante liaison remet en doute la vertu de la berceuse et place le féminin maternel dans une position ambiguë. Le générique lumineux atteste, en apparence, l'immersion dans un monde harmonieux. Tandis que le panoramique défile latéralement au-dessus des gratte-ciels new-yorkais, des lettres roses marquent l'écran au même rythme que le son déréglé de la berceuse, jetant une ombre inquiétante sur la chanson et sur l'histoire que le spectateur s'apprête à regarder. Se dresse alors sur l'écran l'édifice gothique du Bramford, qui envahit tout le plan et qui, par son irrégularité et son anachronisme dans la ville, apparaît comme un intrus dans le ventre de cette dernière. Ce parallèle inquiétant annonce ainsi déjà un des grands thèmes de l'histoire, soit l'intrusion. Il apparaît clair que c'est là une des premières pistes du commentaire laissé par ce film étrange : en soulignant la singularité de l'immeuble, Polanski amène la comparaison entre intrusions/fécondation. Le lien que nous tentons de prouver ici est que le paradigme de la maternité divine a un envers des plus sombres dans *Rosemary's Baby*.

La question ici du rôle périphérique traditionnellement observé dans les films d'horreur des années 1930-1960 et réservé aux femmes<sup>157</sup> est complètement renouvelée grâce

---

<sup>156</sup> Alexandre Tylski, *op.cit.*, p. 44.

<sup>157</sup> Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, pp. 108-122.

à *Rosemary's Baby*. En tant que victime, le corps de Rosemary fournit un terrain humain sur lequel monstre, menace, culte et pulsions de désordre s'affrontent<sup>158</sup>. Ce traitement de la victime est commun dans la plupart des films d'horreur de l'époque, or, en plaçant Rosemary au cœur du récit, le film de Polanski arrive à bouleverser le schéma narratif jusqu'alors bien établi dans le genre. Puisque l'histoire est perçue et narrée par Rosemary, la vision ordinairement impersonnelle de son statut de victime se trouve renouvelée par l'empathie qu'elle soulève chez le spectateur. On peut le constater déjà par le titre de l'œuvre, puisque *Rosemary's Baby* invite à nommer l'objet du sujet : le bébé de Rosemary. Cette tournure, bien qu'en apparence anecdotique, renverse déjà plusieurs présupposés concernant d'abord la femme en tant qu'objet, et fait ensuite de l'enfant *la chose*. Nous sommes bien loin de la *Mère du Christ* et pourtant nous en sommes si près au plan sémantique. Or, c'est là où nous trouvons que la critique féministe travaille à renouveler le traitement de la femme à travers la récupération audacieuse des récits de l'Église. Il est également difficile de ne pas voir un second trompe-l'œil, puisque le bébé de Rosemary, l'objet du film, ne sera jamais vu du spectateur. Un bébé monstrueux et hors champ laisse beaucoup de place à la mère héroïne.

De fait, l'opposition entre sujet/objet est omniprésente dans l'histoire de Rosemary. Traitée en objet, voire déshumanisée par son mari et ses proches, Rosemary ne cesse de ressentir les oppressions qui viennent de son rôle limité en tant que femme – Guy se fait pourvoyeur de leur foyer et pour cela, il ne s'empêche pas de considérer sa femme comme sa propriété et son objet lorsqu'il vend son corps au Diable – et va jusqu'à ressentir physiquement des maux de cet environnement traumatisant. Cette douleur que Rosemary n'arrive pas à nommer a tout de ce *problème sans nom* dont parle Betty Friedan et dont « toutes les femmes Américaines souffrent en silence<sup>159</sup> ». Oppression et instrumentalisation étant au menu de ce film audacieux, *Rosemary's Baby* inspire un désir manifeste de revoir la division traditionnelle des rôles et des injonctions faites aux femmes notamment par l'Église, soit le triple rôle que le magistère fait peser sur les épaules des femmes « vierge-mère-épouse<sup>160</sup> ». De plus, ce *problème sans nom* répond au fameux « mystère de la femme<sup>161</sup> » de

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>159</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York/London, W. W. Norton & Company, [1963] 2013, p. 17.

<sup>160</sup> Jean-Paul II, *Mulieris dignitatem*, n°42.

façon tout aussi énigmatique, mais plutôt que de louer le mystère et de le dogmatiser, *Rosemary's Baby* met en scène un suspense immense, un mystère sans nom qui recèle un monstre qui a le potentiel de déconstruire le Sacré.

De cette façon, la question du double est omniprésente dans *Rosemary's Baby* : elle sert à interroger les représentations autant dans le récit que dans la narration. Le personnage de Rosemary est en soi trompé par son entourage et elle ne comprendra le complot qu'à la toute fin du film, lorsqu'il sera trop tard. Cette idée de complot soulève encore une fois la duplicité de la narration, car il existe véritablement deux histoires dans *Rosemary's Baby* : celle à laquelle le spectateur et Rosemary assistent, soit la grossesse d'une jeune femme, et celle à laquelle Guy et tous les autres personnages assistent, soit un viol qui mène à la naissance du fils du Diable. Tout comme le récit singulier de chaque femme coexiste avec le mythe de la Vierge, le film de Polanski révèle en Rosemary la fonction implicite que l'Église impose aux femmes et montre tout le processus de souffrance au travers duquel l'héroïne évolue.

À ce propos, la grossesse de Rosemary pourrait être tout autant le résultat d'un complot qui la menace qu'une invention de son esprit. Quelle histoire est vraie? Chose certaine, c'est le monde extérieur qui menace la consolidation du mensonge : les inquiétudes de son vieil ami Edward Hutchins à propos de ses voisins et l'effarement des amies de Rosemary lorsqu'elles la voient maigre et enceinte, soulèvent nombre de questions chez la jeune femme. Les Castevet, son mari et le docteur Sapirstein travailleront à déconstruire les pistes qui peuvent mener Rosemary à la vérité. Cette question de double discours a de quoi générer un parallèle entre tout récit mythologique et récit individuel, rejoignant ainsi l'idée que Rosemary doit se subordonner à un rôle : celui de l'amante docile, la mère servante et vulnérable. Il est clair que tout au long du film, la vérité est masquée et déformée pour Rosemary. Guy étant l'acteur principal dans ce complot, il n'hésite pas à nier les détails les plus insignifiants et à minimiser les états de sa femme<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, n°22.

<sup>162</sup> En visitant les Castevet pour la première fois, Rosemary remarque que plusieurs cadres ont été déplacés, laissant des marques significatives sur les murs. Guy signale qu'il n'a pas remarqué. Il ignore

Le viol de Rosemary est en effet l'événement le plus significatif de la construction mensongère. Tout comme la Vierge, Rosemary est instrumentalisée à des fins dogmatiques et spirituelles qui ne la concernent pas. Choisie par le Diable, elle est en quelque sorte l'élue maudite, celle qui portera en elle le fils du damné. L'analogie ici est assez claire et montre le commentaire critique qu'entretient le film de Polanski avec le dogme de la Sainte Vierge. Cela dit, il pousse plus loin l'idée d'enfermement que peuvent exercer les injonctions qui viennent avec le récit biblique : en renversant le dogme de manière à mettre le « mauvais personnage » en avant-plan, le film révèle non seulement que les arcs narratifs sont les mêmes, mais aussi qu'ils sont potentiellement dangereux pour celles qui s'y consignent. Le réseau d'association sémiologique est alors réussi et le spectateur est horrifié devant ce qu'il voit parce qu'il reconnaît *ce qui n'a pas de nom*.

#### 2.6 Une *Baby night* qui tourne au cauchemar

Tout entourant la fameuse *baby night* est problématique et renvoie à cette idée de critique qui anime le film envers le discours religieux. À commencer par l'intrusion de Minnie, qui impose au couple sa présence et un dessert que Rosemary trouve infect, mais que Guy l'oblige de manger. Alors que la sonnette se fait entendre et que Rosemary se plaint des visites fréquentes de Minnie: « Oh, no! Don't let her in... not tonight. / I was afraid whe'd stay all evening. », Guy se précipite tout de même vers la porte et discute avec la voisine insistante.

En effet, le viol de Rosemary est un moment clef du fameux mensonge. Bien que la jeune femme ait anticipé sa fertilité et préparé une soirée spéciale qu'elle appelle « baby night » avec Guy, il reste que les circonstances entourant sa fécondation et la relation sexuelle relèvent du viol. Rosemary met pourtant bien le doigt sur le problème et le souligne à son mari au lendemain, mais ce dernier se moque rapidement d'elle. Cette scène entre les deux personnages est, à ce propos, très importante dans le film puisqu'elle montre bien la dynamique malsaine entre le mari et sa femme. La réaction de Guy à l'égard des sentiments de Rosemary prouve d'une part son rôle affirmé de pourvoyeur et d'autre part, qu'il est

---

également les plaintes et les douleurs de sa femme tout au long de sa grossesse et tourne au ridicule les hypothèses que Rosemary entretient à la fin du film sur les Castevet.

possesseur du corps de sa femme. Ces notions d'obéissance et de servitude trouvent des échos dans la glorification des vertus de la femme par l'Église à travers la figure de Marie :

Il est significatif que Marie, reconnaissant dans la parole du messager divin la volonté du Très-Haut et se soumettant à sa puissance, dise : « *Je suis la servante du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole* » (Lc 1,38). [...] La maternité de Marie, imprégnée jusqu'au plus profond d'elle-même de l'attitude nuptiale et « *servante du Seigneur* », constitue la dimension première et fondamentale de la médiation que l'Église lui reconnaît<sup>163</sup>.

Si le viol de Rosemary fait autant réagir à l'époque, c'est bien parce qu'il représente une réalité que le féminisme de la deuxième vague tente de soulever: celle d'une femme abusée par son époux. Car, en s'attaquant de la sorte à Rosemary, Guy agit de manière coercitive et fait preuve de « la forme la plus courante de violence subie par les femmes au niveau mondial.<sup>164</sup> » La domestication de Rosemary a donc un prix cher payé<sup>165</sup>.

Ce viol est d'ailleurs orchestré de pair par Guy et les Castevet, et laisse Rosemary dans un sentiment étrange, voire aliénant. La perspective de Rosemary de cette expérience violente, dépeinte à la manière d'un rêve surréaliste, fait valoir le point de vue de la victime comme étant celle de l'héroïne. Dans une séquence très artistique, indéniablement impeccable et qui capte la terreur de la jeune femme, le spectateur peut arriver à circonscrire et à reconnaître les limites de la conscience de Rosemary. Cette incursion expérimentale dans l'événement et la psyché et de la protagoniste montre plus qu'une femme qui se fait attaquer, puisque le sentiment entre Rosemary et le spectateur est partagé et qu'ils ressentent tous deux l'horreur de la violation de façon subjective. Rosemary se retrouve sur un Yacht aux côtés d'un capitaine qui observe une carte et donne des indications à un matelot. Les mains de Guy apparaissent sur le pyjama de Rosemary, qui est désormais dans la chambre à coucher de leur appartement:

ROSEMARY: Why are you taking them off?

---

<sup>163</sup> Jean-Paul II, *Redemptoris Mater*, *op.cit.* n°39.

<sup>164</sup> Étude du Secrétaire général Nations Unies, « Mettre fin à la violence à l'égard des femmes. Des paroles aux actes », Publication des Nations Unies, 2006, p. 43.

<sup>165</sup> Encore récemment « aux États-Unis, le meurtre est la deuxième cause de décès chez les filles âgées de 15 à 18 ans, et 78% des victimes d'homicides étudiées ont été tuées par une connaissance ou un partenaire intime. » Cf. : *Ibid.*, p. 44.

GUY: To make you comfortable.

ROSEMARY: I am comfortable.

GUY: Sleep. Ro.

Le plan coupe rapidement et Rosemary est à nouveau sur le Yacht, mais cette fois elle est nue. Tentant de cacher sa nudité, elle aperçoit autour d'elle d'autres femmes sur le pont et remarque Hutch sur le quai qui s'éloigne. Rosemary s'approche du capitaine et lui demande :

ROSEMARY: Isn't Hutch coming with us?

SKIPPER: Catholics only. (Smiling) I wish we weren't bound by these prejudices, but unfortunately – (spreading his arms).

Rosemary se retrouve couchée sur une planche qu'on entraîne dans une cathédrale. La caméra nous montre ce que la jeune femme voit : le plafond de la chapelle Sixtine et la fresque de Michel Ange. Les corps impressionnants d'Adam et de Dieu se juxtaposent à celui de Rosemary et du culte de sorciers, de manière à repenser complètement le récit de la Genèse. Les voix s'entrecoupent soudainement et il devient possible d'entendre le docteur Sapirstein dire « You've got her too high. », les inquiétudes de Guy : « She's awake, she sees! » et la réponse de Minnie : « She don't see. As long as she ate the mouse she can't see nor hear. She's like dead. » Et puis Rosemary se retrouve chevilles et poignets attachés au lit. Son corps est complètement tendu. C'est alors qu'elle finit par réaliser : « This is no dream. This is happening. », tandis que son corps est simultanément labouré par le visage connu de son mari et celui d'un monstre, en l'occurrence, du Diable.

Les souvenirs de cette soirée sont assez flous pour Rosemary, qui a en mémoire un rêve étrange. À son réveil, elle est bouleversée lorsqu'elle aperçoit d'importantes éraflures à l'intérieur de ses cuisses et sur ses côtes. Plus étrange encore, elle a le sentiment que les événements de son rêve sont réels. Confuse, Rosemary se tourne vers Guy pour comprendre ce qui a bien pu se passer :

ROSEMARY: What time did I go to sleep?

GUY: You didn't go to sleep. You passed out. From now on you get cocktails or wine, not cocktails and wine, hm?

ROSEMARY: The dream I had...

GUY: Don't tell. I already filed them down. I didn't want to miss baby night.

ROSEMARY: You...

GUY: A couple nails were ragged!  
 ROSEMARY: While I was out?  
 GUY: It was kinda fun in a necrophile sort of way.  
 ROSEMARY: I dreamed someone was... raping me. I don't know, someone inhuman.  
 GUY: Thanks a lot! What's the matter?  
 ROSEMARY: Nothing.  
 GUY: I didn't want to miss the baby night!  
 ROSEMARY: We could've done it this morning. Last night wasn't the only split second.  
 GUY: I was a little bit loaded myself, you know?

Plus tard, dans la douche, elle se tourmente en pensant à ce que Guy lui a fait, confirmant ainsi comment cet événement l'a marqué. Ce genre d'attitude n'est pas étrangère à Rosemary, qui n'arrive pas à se faire entendre et respecter par les figures autoritaires masculines<sup>166</sup>. Cela dit, en revenant sur le rêve surréel – on peut également l'appeler le viol – on constate que les références catholiques parsèment l'événement de sorte à appuyer ce que ce mémoire tente de prouver. Car la présence des référents religieux accompagne l'événement horrible subi par Rosemary : de la réplique du capitaine, qui fait comprendre à Rosemary que les catholiques sont damnés, à l'exposition lente du plafond de la chapelle Sixtine, et plus particulièrement de la *Création d'Adam* – le premier Homme –, à la confession euphorique de Rosemary au Pape, la confusion entre le Bien et le Mal s'avère bien fondée. De plus, due à l'architecture complexe de la chapelle, la fresque de Michel-Ange est organisée à la manière d'un trompe-l'œil et rapporte ainsi le Salut de l'humanité. On peut dès lors penser que le décor sert le contenu narratif et qu'il remet en question les origines mêmes du catholicisme.

Contrairement à Marie qui accoucha sans laisser de trace, Rosemary se voit marquée par ce viol de manière totalement horrifiante : la grossesse qui découle de toute cette violence génère douleurs et aliénation pour la protagoniste. Une transformation physique s'opère sur la jeune femme, qui souffre de malaise et qui maigrit à vue d'œil. D'ailleurs, en allant rejoindre

---

<sup>166</sup> En plus d'être manipulée par Guy et par les Castevet, Rosemary a droit aux avis stricts du docteur Sapirstein, qui l'avise sévèrement de ne pas chercher d'avis ni de conseils dans les livres de grossesse, ni auprès d'autres gynécologues, alors qu'elle souffre le martyr. De plus, le docteur Hill, qu'elle consulte à la fin du film, la croit hystérique et fait venir le docteur Sapirstein et Guy, qui la ramènent sur le champ à l'appartement des Castevet.

Hutch pour le déjeuner après quelques mois de grossesse, Rosemary remarque son reflet dans une vitrine et s’y attarde longuement, remarquant la difformité de ses traits et les crevasses sur ses joues. Ses traits monstrueux se superposent avec le double reflet de la vitrine, derrière laquelle apparaît une figurine de la Sainte Vierge installée dans une crèche, son enfant dans les bras. Loin d’être anodin, cet arrêt sur image force le spectateur à percevoir la suite du récit inversée de Marie, soit celle de Rosemary. On peut alors remplacer la fécondation miraculeuse par un viol, la grossesse divine par un monstre inséré de force et un accouchement sans tache par la mise au monde d’un être immonde et souillé. Car le film travaille à faire miroiter les deux récits, à les opposer l’un à l’autre et à les confondre. À plusieurs moments du film, Rosemary se retrouve révoltée par des pulsions qui la poussent à dévorer de la viande crue. Bien qu’elle constate que quelque chose ne fonctionne pas chez elle, la jeune femme ne sait pas encore qu’elle sert de réceptacle à un monstre, du fils du Diable, et qu’elle a été spécialement choisie par ce dernier, comme le témoigne un des derniers échanges qu’elle a avec Roman Castevet:

ROSEMARY : Are you trying to get me to be his mother?  
 ROMAN : Arent’t you his mother?

Cette différence entre la grâce reçue par Marie et la fatalité du destin de Rosemary circonscrit le personnage dans son corps. La docilité de Rosemary contraste avec l’affolement de Terry, l’ancienne élue des Castevet qui s’est tragiquement suicidée, et semble être le seul critère qui lui vaut d’être choisie par le Diable pour porter l’enfant terrible. En tant que réceptacle docile — et utérus fécond —, le corps de Rosemary est instrumentalisé et sujet à de multiples manipulations.

À ce propos, le viol souligne d’autres enjeux dans le film, comme les questions du privé et du public, de l’intérieur et de l’extérieur, du chez-soi et de l’intrusion. Ces problématiques convergent avec la critique féministe du récit de la Vierge et proposent un parallèle symbolique intéressant entre l’appartement et le corps de Rosemary. Parce que le film met en scène les multiples tentatives de Rosemary à créer un « chez-soi » – notamment en montrant le temps qu’elle consacre à la décoration, à sa volonté de fonder une famille et au temps qu’elle y passe seule –, il apparaît clair que les éléments narratifs déconstruisent totalement le confort de la protagoniste. Ainsi, l’appartement et le corps meurtri par un viol et

une grossesse monstrueuse deviennent des *huis clos pénétrables*. La métaphore même du film tient à cette quête impossible d'individualité de la protagoniste. Nous observerons d'abord la notion d'espace dans le film en fonction de zones de contiguïtés qui opposent l'intérieur à l'extérieur, le privé et le public et qui soulèvent les mêmes tropes de maternité, de servilité et de sexualité qui concernent la Vierge. C'est en réfléchissant à la construction de l'espace que nous arriverons à montrer que le corps de Rosemary est à l'image de toutes les femmes, c'est-à-dire pénétrable, voire *violable*.

## 2.7 Le diable est dans les détails

La caméra insiste sur l'isolement de Rosemary. Ce travail paraît dans le jeu des ombres et les mouvements des personnages. Or, les ombres elles-mêmes habitent le film autant sur le plan de la narration que du récit, puisqu'elles voilent et dévoilent des éléments narratifs, tout comme elles accompagnent les lieux et les personnages. Dès le début du film, alors que Rosemary et Guy visitent l'appartement du Bramford, Rosemary remarque une note laissée par la défunte locataire : « I can no longer associate myself. » Cette note, rapidement frôlée par la caméra, et donc, par l'œil de Rosemary, renvoie à la notion de double qui anime tout le film : elle s'affiche d'une part comme un indice narratif et, d'autre part, elle indique que la dame ne pouvait plus *s'associer elle-même*. L'avertissement qu'incarne la note prévient Rosemary du double danger qui la guette, soit l'intrusion et l'aliénation. Or, Polanski s'amuse à montrer le personnage de Rosemary comme naïve et désabusée, c'est pourquoi la note est rapidement ignorée par la jeune femme, qui est tout à fait charmée par l'appartement.

L'appartement, et plus particulièrement le passé sombre de ce dernier, participe également à l'élaboration des ombres dans le film. Ainsi, le Bramford, malgré sa charmante architecture victorienne, possède une part importante d'ombre. Hutch, l'ami de Rosemary, prévient le couple de sa réputation plutôt fâcheuse, puisqu'il aurait abrité un nombre considérable de personnages peu recommandables, comme des cannibales et des sorciers. L'ombre apparaît ainsi dans ce qu'on ne voit pas, dans ce qui est caché, mais aussi dans la cohabitation qu'il dresse entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Rosemary entreprend de peindre l'appartement en blanc et de le décorer au goût du jour. Ce déguisement n'arrive toutefois pas à taire les chants incantatoires des voisins, qui imprègnent les lieux

d'occultisme. C'est derrière le mur de la chambre que les chants se font entendre le plus clairement. Ils envahissent le privé et ce jeu de perspective indique, dans *Rosemary's Baby*, la part inquiétante des voisins.

La rencontre des Castevet se fait de façon étrange : Rosemary, esseulée, offre ses condoléances au vieux couple, alors que le cadavre de la jeune Terry gît au sol. La mort participe de leur rencontre et jette une ombre sur ce couple aux apparences bienveillantes. La caméra insiste d'ailleurs à marquer ses personnages et à les plonger de façon sporadique dans des zones ombragées et obscures. De même, les intrusions de plus en plus fréquentes de Minnie dans l'appartement de Rosemary sont accompagnées d'une mise en scène répétitive et identique à chacune de ses apparitions et s'articulent ainsi : Minnie cogne à la porte, Rosemary lui ouvre et Minnie entre en bousculant la jeune femme. Le plan se positionne derrière Rosemary et recule rapidement lorsque la voisine dévale le corridor, insistant de fait sur l'invasion de l'espace, à la fois mentale et physique. Le recul de la caméra accentue cette idée et, comme Rosemary, elle semble poursuivie par son bourreau. Dans ses conditions, « l'image et le monde sont ici débordés et dirigés par l'Autre<sup>167</sup> », amplifiant l'intrusion subie par la protagoniste. L'occurrence des seuils — Minnie pénètre de force à sept reprises dans le film — contribue à replacer le viol au centre de la narration, comme étant la métaphore du viol de propriété privée que du corps de Rosemary.

L'effort du film à relier l'appartement à Rosemary du point de vue symbolique s'échafaude également à travers les couleurs du logement, qui s'harmonisent avec les tenues de la protagoniste. L'appartement enveloppe Rosemary, qui enveloppe le fils du Diable. Cette appartenance paradigmatique menace Rosemary et le logement du même danger et les referme l'un sur l'autre. Car le film travaille à montrer qu'il est tout autant possible d'entrer dans l'appartement qu'à l'intérieur de Rosemary : il investit de ce fait l'idée que le corps est un lieu et que le lieu est un corps, et reprend la phrase de Luc : rien n'est impossible au Diable.

---

<sup>167</sup> Alexandre Tylski, *op.cit.*, p. 41.

## 2.8 Maternité monstrueuse et résilience

Le film façonne ainsi le corps de Rosemary et le représente comme un objet manipulable et pénétrable. L'aliénation de la jeune femme participe à révéler la situation asphyxiante dans laquelle elle se trouve. Les multiples invasions qu'elle va subir, à la fois mentales et physiques, troublent ses sens et projettent Rosemary dans une expérience lancinante. Le suspense réside sur la confusion du personnage à savoir distinguer le vrai du faux, le bon du mauvais, ses proches de ses ennemis. La seule vérité semble être ce monstre qui grandit en elle et qui la transforme au passage. Dans son article « Feminist Frameworks for Horror Films », Cythia A. Freeland montre que les monstres et les personnages féminins sont reliés dans les films d'horreur parce qu'ils servent à renverser et à contester les images dominantes : « Similarly, although monsters may threaten the bodies of women in horror even so, the fates of women and monsters are often linked. Both may somehow seem to stand outside the patriarchal order<sup>168</sup>. » En tant que mère-esclave, sanglante, exploitée et déformée, le personnage de Rosemary incarne une réflexion collective sur les femmes. Sa duplicité évoque une co-existence de récits convergents qui tentent de rendre compte de l'expérience de la maternité.

En outre, la scène finale présente Rosemary devant le berceau, et devant l'enfant-terrible qu'elle a mis au monde. La jeune mère s'approche et le spectateur, bien qu'outré, comprend dès lors qu'elle servira de mère à cet enfant diabolique. C'est bien le dernier commentaire que Rosemary partage avec les spectateurs et les personnages qui l'ont dupée : en acceptant sa maternité, en faisant le choix d'être mère, elle cesse d'être esclave tout comme elle énonce que ce monstre lui appartient. Elle reconnaît la filiation et voit dans son fils le miroir qui les unit. En tant que produit de son corps, il en est le prolongement. Impossible de voir le bébé autrement d'ailleurs que par le regard de Rosemary. L'audacieuse réalisation de Polanski dresse ainsi, parce que le film soulève les impossibilités du modèle de la Vierge, un ultime fantasme maternel qui s'achève de façon imperceptible dans l'invisibilité du poupon.

---

<sup>168</sup> Cynthia A. Freeland, « Feminist Frameworks for Horror Films », *Film Genre*, 1996, p. 744.

Ce qui nous amène enfin à conclure que la reprise du mythe de Marie participe à dévoiler un féminin blanchi, empreint de pureté et investi d'ambiguïté. La remarquable prouesse de *Rosemary's Baby* tient des angoisses qu'il soulève à propos des constructions qui animent les représentations du féminin. La figure de Rosemary est victime, tout comme elle résiste aux tropes qui tentent de la réduire à la maternité et à la virginité. En tant qu'œuvre qui relate habilement la vie domestique, le film analyse le réel dans ses plus infimes détails et expose le quotidien banal, le rendant surréaliste. Plus encore, *Rosemary's Baby* invoque le surnaturel pour pointer le réel danger qui menace Rosemary, c'est-à-dire l'étrange fœtus qui grandit à l'intérieur de son ventre. Ce film met en scène, tout comme *Alien*, la gestation d'un fœtus et traduit les réflexions entourant un mythe de la maternité oppressant et aliénant. En priorisant une représentation qui met de l'avant les émotions de Rosemary, Polanski illustre les conséquences des non-dits et critique les images qui consolident le puritanisme et la misogynie américains.

Nous étudierons plus en profondeur ces notions dans le prochain chapitre et analyserons plus longuement la récupération féministe de la mythologie de la Vierge Marie à travers la figure d'Ellen Ripley.

### CHAPITRE III

#### L'INQUIÉTANT ÉTRANGER

« Le monstre en moi ne lâche pas l'affaire. »  
Virginie Despentes,  
*King Kong théorie*

L'expression *inquiétante étrangeté* lancée par Sigmund Freud occupe encore, à ce jour, une grande place dans l'analyse des arts visuels. Elle se révèle efficace : « pour interroger la force du paradoxe, la contradiction, la tension et l'ambivalence d'œuvres qui étaient supposées avoir toutes à voir avec le singulier, l'insolite, le trouble, le difficilement reconnaissable, voire l'effroyable<sup>169</sup>. » Cette expression se prête bien à l'idée que nous pouvons avoir de la créature légendaire de la franchise *Alien*. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que la critique féministe se soit beaucoup intéressée à cette saga<sup>170</sup>. Le premier film *Alien*, sorti en 1979 et réalisé par Ridley Scott<sup>171</sup>, a certainement marqué les générations autant pour le monstre horrible qu'il met en scène que pour le personnage principal qui l'affronte. En effet, la quadrilogie mettant en vedette Sigourney Weaver aborde de nombreux thèmes tels ceux de l'étrangeté, de l'invasion, de la procréation, du viol, du clonage, de la différence sexuelle et des frontières de l'humanité. La « brutalité de ses représentations<sup>172</sup> » et les questions que la série pose au sujet de la société américaine contemporaine en font une œuvre qui ne cesse d'être actuelle. La métaphore même de l'alien s'étale et se développe tout au long de la série de sorte à incarner une « présence intrusive et obsédante d'un Autre absolu (le huitième passager), d'un vouloir-vivre qui ne semble pas connaître d'autre forme d'impératif que celui de se reproduire à tout prix<sup>173</sup>. » Par ailleurs, la quadrilogie raconte l'histoire de deux invariants, un alien et une femme, dont les destins semblent tragiquement

---

<sup>169</sup> Marianne Massin, « L'ombre portée de l'inquiétante étrangeté », *Revue française de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, vol. 81, n° 2, 2017, p. 437.

<sup>170</sup> Je référerai dorénavant à ces quatre films : *Alien*, *Aliens*, *Alien 3* et *Alien Resurrection*.

<sup>171</sup> Réalisé par Ridley Scott, scénario original de Dan O'Bannon.

<sup>172</sup> Sylvestre Meininger, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien*. », *La Représentation du corps au cinéma*, vol.7, n°1-2, automne 1996, p. 124.

<sup>173</sup> Elie During, « Comment faire muter un Alien ? », dans Jean-Clet Martin dir., *Métaphysique d'Alien*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, p. 12.

liés. Ces deux personnages sont ainsi présentés en deux pôles de tension qui les opposent : tandis que l'alien déconstruit les représentations stéréotypées de genre, Ripley travaille à se construire une identité de genre fluide voire en marge. Il apparaît clair, et notre analyse le prouvera, que l'alien est l'agent déconstructeur d'un environnement à la fois normé et établi par des forces phallogocentriques. En tant qu'agent, il apparaît comme un réel « dispositif à perforer les multiples remparts constituant l'architecture<sup>174</sup> » des espaces codés par un système de représentation qui soutient une structure patriarcale. C'est effectivement parce qu'il travaille à restructurer chaque frontière qu'il transpose tout environnement en espaces liminaires.

L'environnement devient ainsi un important vecteur de la métaphore que nous tenterons de déplier, car l'arrivée de l'étranger marque un changement radical : du monde masculin viril, l'alien redéfinit les espaces selon ses propres conditions phénoménologiques qui sont fluides. Nous étudierons donc la notion d'espace et les rapports de force qui en découlent afin de comprendre en quoi la déconstruction des lieux participe à la formation d'un renouveau pour le genre.

### 3.1 L'environnement angoissant féminin normé par le masculin

Les lieux explorés dans les trois premiers films de la saga se trouvent être très près les uns des autres. En effet, *Alien*, *Aliens* et *Alien<sup>3</sup>* plongent le spectateur et l'action au cœur d'une série de huis clos, et cette contrainte résonne de manière obsédante tout au long de la série. Plus encore, la représentation du huis clos la plus concrète apparaît dans la forme ovale de l'œuf, déjà présente sur l'affiche d'*Alien* en 1979. Présenté sur fond noir, l'œuf lévite et une fissure le traverse, laissant ressortir une lumière verte et inquiétante. Non seulement cet œuf soulève d'inquiétantes questions concernant la fécondation, mais il caractérise et reflète aussi le sort réservé à tout être qui croise son chemin. L'œuf, en tant qu'espace craqué et en tant que huis clos brisé, relie indubitablement les multiples huis clos de la série entre eux en représentant l'espace fermé comme un espace destiné à la fragmentation et plus grave encore, à l'éclatement. Il en va de même avec les corps, car l'œuf devient le dispositif d'un potentiel

---

<sup>174</sup> Raphaël Bessis, « Petite écologie structurale de l'Alien », dans Jean-Clet Martin dir., *Métaphysique d'Alien*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, p. 51.

changement et soulève ainsi la question suivante : l'éclatement d'un espace normé mène-t-il à un espace hors norme ? Le potentiel subversif de l'espace craqué réside précisément dans ce que l'image de l'œuf propose avec la créature qu'il contient, c'est-à-dire qu'il cache et révèle une *potentialité*, une possibilité et un renouveau. En revanche, l'œuf incarne à lui seul une grande part d'étrangeté et la peur qu'il génère soulève inévitablement une peur de l'inconnu. La matérialisation de l'espace qu'il incarne remet en question les constructions d'absolus et de vérités que la société occidentale et catholique a érigées. De ce fait, nous allons montrer que la déconstruction des espaces participe à l'éclatement des représentations stéréotypées de genre. Cette section va donc tenter de mettre en lumière ces espaces codés par le masculin, de souligner les absolus de maternité et de virginité qu'ils imposent pour ainsi montrer que les marqueurs de genre participent à refermer les espaces sur eux-mêmes.

### 3.2 Les huis clos comme espaces virils

La séquence titre minimaliste s'affiche lentement à l'écran alors que des grincements mécaniques et bestiaux alourdissent l'ouverture du film de Scott<sup>175</sup>. Les lettres apparaissent lentement et de façon codée proposant au spectateur d'en deviner le sens. À l'apparition confuse du titre se juxtapose une planète, faisant écho à la forme ronde de l'œuf. La caméra parcourt ensuite un vaisseau sombre et rôde dans ce qui constitue « l'architecture emblématique d'*Alien* (que l'on retrouvera dans tous les films) : le couloir, la conduite, le tunnel<sup>176</sup>. » Coursives désertes, ordinateurs animés et objets humains épars défilent lentement sous l'œil de la caméra, dévoilant un monde moins marqué par la présence de l'humain que par son absence. Le décor sombre, chargé et même stratifié par l'accumulation d'objets humains et mécaniques se referme sur lui-même<sup>177</sup>. Les tunnels étroits du *Nostromo* strient le

---

<sup>175</sup> À ce sujet, il est intéressant de soulever le contraste entre la présentation titre minimaliste d'*Alien* et la présentation assez époustouflante de son prédécesseur, *Star Wars*. Déjà, Ridley Scott joue avec l'opposition voiler/dévoiler en codant le titre. Janice Hocker Rushing souligne également l'ambiance angoissante de la musique : « No Strauss waltzes or John Williams in the background; the soundtrack is more like a funeral dirge, and this general sense of foreboding proceeds to materialize into a "genuinely invasive work— a cold, brilliant act of cinematic rape". » cf : Janice Hocker Rushing, « "Evolution of the New Frontier" in *Alien* and *Aliens* : Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype. », *Quarterly Journal of Speech*, vol. 75, n°1, Février 1989, p. 11.

<sup>176</sup> Roger Luckhurst, *Alien*, Talence, Akileos, 2014, p. 28.

<sup>177</sup> Roger Luckhurst souligne : « Scott ayant remarqué que les plafonds n'étaient jamais visibles sur les plateaux et les vaisseaux spatiaux, il fit délibérément bâtir ceux du *Nostromo* très bas. » *Ibid.*, p. 29.

vaisseau, certains mènent à des pièces rondes, d'autres s'étirent sans que la caméra dévoile où ils débouchent. L'environnement est tout aussi labyrinthique que *claustrophobique*. Le *Nostramo*, de la contraction italienne « notre homme »<sup>178</sup>, s'anime soudain de lui-même : les lumières des cadrans clignotent et le vaisseau s'illumine peu à peu. La caméra se dirige alors dans une salle où sont disposées sept cellules cryogéniques. Les cocons s'ouvrent, dévoilant des passagers endormis et englobés d'un décor blanc immaculé<sup>179</sup>. À ce propos, la Professeure Barbara Creed examine cette séquence et lui prête un caractère fantasmagorique. En effet, la chasteté des lieux suggère l'obsession primale et masculine d'une naissance sublimée par la blancheur<sup>180</sup>. L'éveil des passagers se fait ainsi dans la pureté : aucune trace du sang de la mère qui d'ailleurs, tout comme la Vierge, suggère que « Notre homme » génère la vie par parthénogenèse, soit sans copulation. Émergeant d'un sommeil paisible, les membres de l'équipage sont presque aussi nus qu'ils l'étaient le jour de leur naissance, leur cordon ombilical remplacé par des fils électroniques. La blancheur du décor se confond avec la pâleur de leur peau, de sorte à générer l'image d'un utérus technologique d'où sort une vie sans traumatisme, dépourvue de sang et de sexualité<sup>181</sup>.

« Notre homme » signale également que les lieux sont masculins et désigne de ce fait que le féminin y est potentiellement étranger. Dispersés dans le vaisseau, des affiches de femmes nues au-dessus des lits, des magazines pornographiques et des cigarettes sont placés de sorte à montrer un espace dominé par les hommes, voire par des machos. Le premier membre à se réveiller est Kane (John Hurt). La caméra insiste sur son éveil, dévoilant son visage ahuri, comme si c'était réellement le premier jour de sa vie. En tant que « premier Homme », Kane a tout de l'Adam qui s'éveille, non pas du paradis terrestre, mais bien du vaisseau. « Notre homme » est-il le premier homme ? Cette corrélation syntagmatique participe à enrichir la construction des lieux puisqu'elle présente la masculinité sous forme

---

<sup>178</sup> Le scénario original avait pour citation en exergue une phrase du roman de Joseph Conrad *Nostramo*. L'intertexte souligne qu'*Alien* reprend certains thèmes du roman, notamment celui du développement sombre de l'industrialisation.

<sup>179</sup> Ridley Scott avait insisté pour que les acteurs soient tous nus lors de cette scène afin de souligner l'idée qu'ils naissaient, mais les producteurs ont refusé.

<sup>180</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993, p. 18.

<sup>181</sup> Stephen Mulhall, *On Film*, New York, Routledge, 2001, p. 16.

cumulative et sa surreprésentation renforce son omnipotence. En outre, le vaisseau est commandé par une force extérieure, la Compagnie, force qui plus est dirigée par un groupe d'hommes puissants, comme il est possible de le voir dans *Aliens*<sup>182</sup>. Espace refermé sur lui-même et dirigé autant à l'intérieur qu'à l'extérieur par des hommes, le *Nostromo* indique qu'il est un espace hiérarchisé où le masculin est privilégié. Il recrée une dynamique patriarcale qui repose sur ce triangle monopolistique : technologie/richesse/masculin<sup>183</sup>. Dans ce vaisseau, il n'y a pas ou peu de place réservée au féminin, comme le souligne notamment la réplique violente de Parker à l'endroit de Ripley, qui vient inspecter la mécanique après un atterrissage difficile : « She better stay the fuck out of my way. » Ou encore l'intuition rejetée de Lambert, qui à la vue de l'épave et du cadavre éventré supplie « let's get the hell out of here ». Le peu de place accordé aux femmes dans le vaisseau laisse entrevoir encore plus fortement l'hégémonie du masculin au sein du microcosme<sup>184</sup>. Le vaisseau est de ce fait à la fois l'expression hégémonique de la masculinité et la stratégie qui permet aux hommes et aux institutions qu'ils représentent d'asseoir leur domination<sup>185</sup>.

Les vaisseaux du second film *Aliens* apparaissent par ailleurs comme des espaces encore plus virilisés. Dans cette suite, la Compagnie – dont on apprend enfin le nom, la Weyland-Yutani – retrouve Ripley dans sa capsule après 57 ans de dérive dans l'espace. Une colonie habite maintenant LV-426, cependant la corporation s'inquiète du silence radio et décide d'envoyer une bande de soldats excessivement machos ainsi que Ripley pour investiguer. Entraînés pour tuer, les Marines incarnent un pôle de la virilité, par leurs corps musclés et disciplinés, et par leur bravoure aveugle. La direction de Cameron invite en effet à

---

<sup>182</sup> Dans les premières scènes du film de James Cameron, Ripley doit justifier à un groupe d'hommes en veston et cravates pourquoi elle a fait exploser le *Nostromo*.

<sup>183</sup> Raewyn Connell souligne à propos de l'économie capitaliste : « Le fait que ce soient les hommes et non les femmes qui contrôlent les grandes entreprises et les grandes fortunes privées n'est donc pas un accident statistique, mais bien une des dimensions de la construction sociale de la masculinité. » Raewyn Connell, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, p. 70.

<sup>184</sup> À ce propos, Rhona Berenstein s'attaque à l'uniformité des costumes dans *Alien* et déclare qu'ils procurent une illusion d'égalité entre les sexes puisque les seules positions de pouvoir offertes aux femmes sont celles définies par le patriarcat. Cf. Rhona Berenstein, "Mommie dearest: Aliens, Rosemary's Baby and Mothering", *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n°2, 1990, p. 63.

<sup>185</sup> Meoin Hagège et Arthur Vuatoux, « Les masculinités : critique de l'hégémonie, recherche et horizons politiques », *Contretemps. Revue de critique communiste*, 25 octobre 2013.

observer les divers symptômes de cette masculinité à travers un parcours minutieux du vaisseau militaire qui surexpose les affiches de femmes nues au mur, les canons brillants et les bombes à la fois phalliques et blanches. Ils s'affichent enfin à travers les corps musclés de Marines qui défilent sous nos yeux selon un degré différent de nudité. La musculature du corps entraîné n'a rien à voir avec l'idée du corps naturel, comme le remarquent Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, mais elle bascule plutôt du côté du « corps technologique » : « bodies that are a product of technique or technology (bodybuilding), that can be enhanced by formfitting machines (mostly guns, but also plated body armor, cameras, microphones, and infrared lenses), resulting in cyborg soldiers<sup>186</sup> ». Leurs corps sont des agents et des objets, pour reprendre les mots de R.W. Connell : ils sont la matérialisation d'une des nombreuses définitions normées de la masculinité et ils deviennent de ce fait des « body-reflexive practices », c'est-à-dire des corps formés et disciplinés, construits dans le but de correspondre à un modèle masculin hégémonique<sup>187</sup>. Les lieux et les corps se répondent ainsi pour « former des structures qui imposent solidement un poids social et historique<sup>188</sup> ». Les corps disciplinés et quasi-robotiques des Marines sont à ce propos guidés par les outils technologiques, sans quoi ils ne sont plus rien. De même pour la caméra, qui occupe une place importante dans le film de Cameron, incarnant un personnage important du film<sup>189</sup>. Les lieux participent ainsi encore une fois à l'institution d'un brouillage qui insiste sur le croisement inéluctable entre l'hégémonie et le masculin, mais qui s'articule cette fois sur ce triangle: guerre/masculinité/machine.

L'environnement hostile représenté dans les deux premiers films de la saga est repris par David Fincher dans *Alien*<sup>3</sup> qui paraît en 1992. Dans cet épisode, la navette ramenant Hicks, Newt et Ripley s'écrase sur la planète Fury 161, alors abandonnée par la Compagnie et réhabilitée en pénitencier pour criminels sexuels. L'ambiance générale du film est la plus

---

<sup>186</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 85.

<sup>187</sup> R.W. Connell, *op.cit.*, p. 64.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>189</sup> « I created a Command Center that was a video link with every trooper, via cameras that are built into their helmets. Everything they see is transmitted » explique d'ailleurs James Cameron en entrevue. Cf: McDonnell, David, *The Official Aliens Movie Book.*, New York, Starlog Press, 1<sup>er</sup> décembre 1986, p. 20.

sombre de la série, elle reprend la même architecture utérine et emblématique, comme nous le confirme Sylvestre Meininger :

Même chose pour son environnement, reconstruction fantasmée du corps maternel dévorant typique du film d'horreur, et de cette trilogie en particulier. Lieux clos sombres et humides, sans espace ni perspective, longs couloirs étroits, tout y est fait pour perdre personnages et spectateurs<sup>190</sup>.

La représentation du corps maternel est récupérée tout au long de la quadrilogie dans le but d'exposer un environnement utérin et angoissant pour le masculin, puisqu'il occupe les lieux et les domine. Dans cette optique, la prison se révèle comme un espace virilisé poussé à son paroxysme. En effet, cette prison n'a rien d'ordinaire : elle retient des *super mâles*, c'est-à-dire des prédateurs sexuels atteints par le dérèglement génétique d'un chromosome double Y. Constitué de violeurs et de meurtriers pathologiques, l'espace de la prison est double. Elle incarne la prison carcérale, tout en renforçant l'idée que les comportements violents et sexuels sont reliés à une masculinité naturellement programmée, enfermant de ce fait le déterminisme biologique dans un espace décadent d'où il est impossible de fuir. C'est bien là le thème du film de Fincher : ce troisième film fait de la prison l'expression la plus extrême du huis clos puisqu'elle relie la pathologie hyper masculine à une conviction religieuse vive chez les prisonniers. À ce sujet, la musique d'entrée du film participe à croiser les concepts lorsqu'on reconnaît, dans les chants grégoriens, les paroles suivantes : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (agneau de Dieu, qui enlève les péchés de la Terre). Apparaît ensuite une annonce à l'écran concernant la planète : « Outer veil mineral ore refinery and double chromosome work correctional facility. Maximum security. »

La planète Fury 161 a tout d'un enfer, comme le soulignent Gallardo-C. et Smith. Elle apparaît sous nos yeux tel un météore flamboyant, présageant un désastre et faisant allusion à la chute de Satan : « Fury » est une planète infernale et son paysage est stratifié d'incendies et de déchets<sup>191</sup>. La religion est d'emblée omniprésente dans le film et elle en vient à se croiser avec la masculinité toxique des prisonniers. Le symbolisme catholique est important dans ce troisième film : non seulement il guide les prisonniers à travers notamment

---

<sup>190</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 142.

<sup>191</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 123-124.

les paroles du leader spirituel Dillon (Charles S. Dutton), mais il participe à l'élaboration même de la diégèse. D'ailleurs, l'arrivée de Ripley perturbe le paradis infernal des prisonniers, et comme le soulignera Dillon à Ripley, « l'unité spirituelle » se retrouve perturbée par la présence d'une femme. Un parallèle se crée entre le récit évangélique du Premier Homme et l'arrivée de Ripley sur cette Terre d'hommes. En tant que *Première Femme*, Ripley se fait destructrice de ce jardin d'éden brûlant créé par les prisonniers. Elle symbolise en quelque sorte la nouvelle Ève qui s'apprête à faire un ravage dans la population de Fury 161. À ce propos, la diégèse de ce troisième film insiste sur le rapport monstrueux/masculinité lorsqu'il présente dès les premières minutes du film la naissance traumatisante de l'alien entrecoupée d'une prière de Dillon :

DILLON: We commit these bodies to the void with a glad heart.  
 [ Le chien fécondé par l'alien convulse sur le sol.]  
 DILLON: For within each seed, there is a promise of a flower.  
 [ L'alien déchire le ventre du chien et gémit.]  
 DILLON : And within each death no matter how small...  
 [ Gros plan sur le visage de Ripley. Du sang coule de son nez. ]  
 DILLON : there is always a new life...  
 [ Hurlement de l'alien, il est couvert de sang.]  
 DILLON : ...a new beginning. Amen.  
 [L'alien se redresse de manière phallique et étire la mâchoire, dévoilant ses dents affûtées.]

La surexposition des images de mort, de religion et de naissance permet en effet de penser que ce qui se passe dans la prison se recrée dans le corps de Ripley : à la croisée de l'image d'Ève la pécheresse et de Marie la Vierge, Ripley est devenue, dans ce troisième film, la précurseure du Mal, car plutôt que d'amener le Sauveur sur Fury 161, elle apporte le serpent corrompu et destructeur. Ripley est fécondée dans *Alien*<sup>3</sup> et elle porte en elle, non pas le nouveau Jésus, mais bien la prochaine Reine alien.

Cet aspect nous semble tout à fait pertinent dans l'étude des lieux puisqu'il indique que la prison est une analogie complexe qui présente le corps humain comme un espace pénétrable, féminisé et institué par une politique de domination quasi transcendante<sup>192</sup>. La prison se fait l'expression la plus concrète des différents huis clos montrés par les films

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 120.

précédents parce qu'elle expose à la fois une « répression négative » et un « effet psychologique d'enfermement<sup>193</sup> ». La transgression des frontières culturelles et sociales construites et dominées par les hommes « confirme bien l'incompatibilité des deux genres » et souligne de ce fait l'incohérence d'un système patriarcal qui semble voué à se refermer sur lui-même. La prison et les multiples huis clos présentés dans les trois premiers films mettent l'accent sur l'oppression et proposent la perspective futuriste d'une société humaine qui continue d'intégrer le patriarcat et qui se retrouve, dès lors, dans le prolongement de certaines tendances actuelles. Cependant, David Fincher travaille à mettre en évidence le caractère monstrueux et oppressif de cette construction, notamment en présentant la prison, la masculinité et la monstruosité sous l'angle esthétique de la décadence.

### 3.3 Le féminin comme espace ouvert

À l'opposé des huis clos, les films de la saga présentent également un certain nombre de lieux qu'on pourrait qualifier d'espaces ouverts. Ces lieux proposent de relier l'ouverture au féminin. Dans *Alien*, c'est l'épave qui s'oppose au *Nostramo*. Elle s'affiche comme l'antithèse de ce qu'est le *Nostramo* : plutôt que de reproduire un espace viril, mécanique et aseptisé, l'épave apparaît incongrue, génitale et démesurée. Sa première apparition se manifeste sous forme de signal crypté, que Mother, l'ordinateur central, a intercepté. Ce signal s'insère dans le vaisseau déjà en tant que huitième passager<sup>194</sup>, mais aussi en tant que forme incompréhensible. C'est d'ailleurs Ripley qui propose de déchiffrer le message, tandis que Kane et Dallas se proposent pour descendre et rechercher l'origine du signal. Ils emmènent Lambert (Veronica Cartwright), l'autre femme à bord. Dallas, Kane et Lambert s'aventurent à travers des voûtes déconstruites. Gardant le contact avec Ash qui est à bord de la navette, ils aperçoivent la gigantesque épave qui ressemble à « deux trompes de Fallope,

---

<sup>193</sup> Jean-François Hamel, « De l'espace et de son potentiel dramatique : Le huis-clos cinématographique », *Ciné-Bulles*, vol. 30, n°2, printemps 2012, p. 28.

<sup>194</sup> Le titre du film traduit en français est *Alien, le huitième passager*.

ou deux jambes écartées [qui] se rejoignent en un utérus aux trois quarts enfoui sous la surface<sup>195</sup> ».

Apparaissant par intermittence, le vaisseau étranger surplombe les astronautes et tout se superpose pour créer l'effet d'une amplification : le climat hostile, la forme humaine de l'épave, la voûte vaginale, le vent violent qui souffle l'air d'une musique indéchiffrable et les trois astronautes pénétrants tels des spermatozoïdes dans un vaisseau beaucoup moins mécanique qu'organique<sup>196</sup>. La surcharge symbolique insiste sur les notions d'hostilité, d'invasion et d'ouverture. À ce propos, Sylvestre Meininger affirme que : « le danger menaçant les protagonistes prend son origine dans une caricature du corps et des fonctions biologiques maternelles<sup>197</sup> » et la confusion « n'est pas perçue comme positive<sup>198</sup>. » La voûte sombre effraie Lambert qui s'exprime timidement : « Let's get out of here. » Kane lui répond courageusement : « We have to move on ». La communication coupe indiquant non seulement qu'ils sont complètement coupés du *Nostramo*, mais aussi qu'ils entrent à leur risque et péril dans un corps étranger. À l'intérieur on retrouve encore des tunnels, conduits et couloirs étroits, mais les parois que l'équipe traverse sont épaissies par une croûte organique. Kane escalade un mur et atteint une pièce géante. La présentation des lieux contraste avec ceux visités par la caméra du *Nostramo* : les murs s'étirent à perte de vue, le décor se surcharge parce qu'il apparaît grotesque et immense, rempli d'objets étranges. Au centre de la pièce se trouvent les ossements massifs d'une forme de vie extraterrestre aux airs humanoïdes. Affalé sur ce qui ressemble presque à un trône, le cadavre est aussi traversé par un canon, suggérant étrangement l'image d'un phallus raidi et ressortant du sol. La figure inanimée du squelette mâle peut être vue comme un miroir déformé de l'humanité qui annonce que « la puissance "biomécanique" de cet être supérieur, cette fusion entre le métal

---

<sup>195</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 124. Barbara Creed argumente aussi dans ce sens et indique que la forme du vaisseau rappelle moins un fer à cheval que des jambes écartées. cf. Barbara Creed., *op.cit.*, p. 18.

<sup>196</sup> Kavanagh, James H., « Feminism, Humanism and Science in Alien », dans Annette Kuhn dir., *Alien Zone. Cultural theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York, Verso, 1990, p. 76.

<sup>197</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 125.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 125.

et l'organique que notre propre civilisation industrielle fantasme depuis deux cents ans, ne l'a pas empêché de mourir<sup>199</sup> ».

L'architecture sexualisée de l'épave fascine et effraie parce qu'elle donne et enlève du sens aux objets qu'elle recèle. Tandis que Kane choisit de ne pas s'attarder au cadavre et à l'avertissement qu'il porte, Lambert et Dallas remarquent que la cage thoracique de l'extraterrestre est trouée. Ils constatent les circonstances entourant sa mort :

DALLAS: Oh. Bones are bent outward...like he exploded from inside.

LAMBERT: I wonder what happen to the rest of the crew. Let's get the hell out of here.

Mais Kane les invite à s'approcher du trou qu'il vient de trouver, ignorant naïvement « le fait que le mystère de l'épave concerne à présent deux extraterrestres, un alien à l'intérieur d'un alien, soit l'altérité au carré<sup>200</sup>. » Le cadavre avertit également la perméabilité des espaces fermés et présage, de ce fait, que le signal qui a pénétré le *Nostramo* peut s'infiltrer ailleurs. Kane descend dans un utérus où sont disposés en rang des centaines d'œufs gisant dans une chaleur tropicale. C'est la deuxième fois que Ridley Scott nous expose une salle de natalité : les œufs de l'extraterrestre s'étendent à perte de vue et le climat glauque et tropical est l'antithèse de l'image des œufs immaculés du *Nostramo*. Le climat froid et aseptisé de l'homme s'oppose à la chaleur étouffante et inquiétante du féminin. À l'inverse du *Nostramo* qui présente un espace mécanique, calculé, voire contrôlé – vu le nombre limité de passagers dans le vaisseau —, l'épave va dans le sens de la démesure, de l'intensité et de l'indescriptible. Tandis que Kane s'approche d'un œuf, ce dernier s'ouvre et propulse la chose qu'il contient au visage de l'astronaute. Ainsi, l'image de la pénétration s'éclaircit et il devient juste de penser que l'avertissement du cadavre (qui soulignait une altérité au carré) est relié à l'avertissement du signal : au même moment, Ripley découvre que le message constitue un appel à l'aide et un avertissement. La mise en abyme est alors réussie : l'équipage a pénétré un corps étranger qui à son tour a pénétré l'équipage. De retour à la navette, Dallas demande l'autorisation de rentrer à Ripley. Cette dernière s'inquiète du sort de l'équipage et refuse l'ordre donné par le Capitaine d'ouvrir la porte. Quelque part, elle a

<sup>199</sup> Claude Monnier, *Ridley Scott. Le Cinéma au cœur des ténèbres*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 99.

<sup>200</sup> Roger Luckhurst, *op.cit.*, p. 37.

reconnu ce monstre et tout comme Lambert l'avait pressentie, elle sait qu'il ne faut pas s'en approcher. C'est d'ailleurs là un autre enjeu majeur des films, à savoir l'incapacité de fermer les espaces humains à la créature.

L'étranger pénètre doublement à bord de *Notre Homme* : il est déjà à l'intérieur de Kane et il s'apprête à entrer dans le vaisseau, microcosme d'une société humaine qui plus est, patriarcale. L'avertissement du cadavre humanoïde devient plus clair : il s'agit bien d'une altérité au carré et cette mise en abyme ne présage rien de positif pour le monde masculin. Agrippé au visage de Kane, le *facehugger*<sup>201</sup> est en étrange symbiose avec le système respiratoire de l'homme. Le corps étranger ne le déstabilise pas, au contraire, l'alien est conçu pour pénétrer et pour résister féroce­ment à son environnement, comme l'explique Ash à Ripley :

ASH : Well, as I said, I was still collating actually, but I have confirmed that he's got an outer layer of protein polysaccharides. He has a funny habit of shedding his cells and replacing them with polarized silicone which gives him a prolonged resistance to adverse environmental conditions. [...] It's an interesting combination of elements making him a tough little son of a bitch.

RIPLEY: And you let him in.

Le destin de Kane est ainsi lié à celui de l'alien qui l'a déjà réduit à l'état d'espèce porteuse. La raison d'être de l'extraterrestre — et l'équipage l'apprendra à ses frais — vient de « l'expression inquiétante du cycle indéfini de la reproduction<sup>202</sup> » qui l'anime jusque dans son anatomie. Impénétrable et métamorphique, l'alien exprime en cela une forme cauchemardesque de la sexualité et de l'invasion. Par sa présence ubiquitaire, il redéfinit les espaces selon ses propres codes et, de ce fait, il transforme le corps masculin en réceptacle lui servant de cocon. Et Kane est le premier à mourir sous le couvert d'une féminisation, soit l'ignoble accouchement au masculin. Cette scène traumatique du film déclenche l'horreur à

---

<sup>201</sup> On compte trois cycles de développement à l'extraterrestre : la première phase est celle du *facehugger*, un parasite qui ressemble étrangement à un crustacé et qui féconde les corps étrangers; le *chestbuster*, la créature phallique qui émerge violemment du corps fécondé; et le *xénomorphe*, une créature au sang acide, agile, intelligente et tout aussi parasitaire que le *facehugger* puisqu'il est animé par un impératif de reproduction.

<sup>202</sup> Elie During, *op.cit.*, p. 15.

bord du vaisseau. Tous les membres de l'équipage y goûteront, à l'exception bien entendu de Ripley.

Dans *Aliens*, c'est la station déserte qui remplace symboliquement l'épave du premier film. Cette fois-ci par contre, les aliens ont transformé la station d'exploitation en ruche, ou en fourmilière, ou comme le propose Tim Blackmore, en utérus étranger qui produit des monstres à profusion<sup>203</sup>. La direction de Cameron répond à plusieurs points d'indétermination laissés par le film de Scott, notamment en insérant l'idée que les aliens proviennent tous d'une reine<sup>204</sup> qui se terre au fond du labyrinthe. Dans cette suite, l'alien a complètement remodelé le monde humain et l'a redéfini de sorte à être complètement en symbiose avec son environnement. À ce propos, l'opposition entre les espaces normés/masculins et les espaces incohérents/féminins est renforcée dans *Aliens* non seulement dans la métaphore de l'environnement, comme une transformation du « monde rationnel des hommes en une caricature repoussante du corps féminin<sup>205</sup> », mais aussi dans la quête même des hommes, à savoir la tentative désespérée d'occuper et de définir l'Inconnu en effaçant les contradictions sexuelles de l'alien. Alors qu'ils pénètrent plus profondément dans la station déserte, les Marines se retrouvent devant des dépouilles enchâssées au mur et bâillonnées dans un mélange organique et mécanique. La configuration des lieux est labyrinthique et il n'est pas possible de s'y retrouver. Les structures métalliques futuristes construites par l'homme sont complètement déformées. La scène est également montrée sous l'œil des caméras rattachées aux casques des troupes, brouillant encore plus l'image à laquelle on assiste.

Cette transmission des images participe à partager la peur qui anime les hommes depuis le début des temps, c'est-à-dire la peur de l'engloutissement par le corps féminin. Une chaleur accablante, la même que Kane a pu constater auparavant, couve les œufs et les cadavres. Les lieux sont envahis par la caricature d'un Autre aux pouvoirs féminins

---

<sup>203</sup> Tim Blackmore, « “Is this another Bug-Hunt?”: S-F tradition Versus Biology-as-destiny in James Cameron's *Aliens* », *Journal of Popular Culture*, vol. 29, n°4, 1996, p. 212.

<sup>204</sup> Cameron n'avait cependant pas pu voir la scène coupée du premier film qui donnait une certaine réponse quant au mode de reproduction de l'alien. Ridley Scott avait en effet créé l'idée que l'extraterrestre pouvait se reproduire par lui-même et de façon infinie dans une scène coupée au montage.

<sup>205</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 133.

reproducteurs et destructeurs. Ces pouvoirs — imagés dans la configuration tentaculaire du labyrinthe et dans la morphologie même du xénomorphe, soit une mâchoire rétractable — éveillent une peur primale de la mère phallique et hypersexuelle. Comme nous l'affirme Lynda Bundtzen, le viril n'a aucune chance contre elle : « The band of Marines who enter her vagina, then her womb (which is also a catacomb cluttered with bony human refuse), with all their fire power and ejaculatory short bursts of guns, are ineffectual and insignificant male gametes<sup>206</sup>. » Terrés tout au fond de la station, les aliens de James Cameron provoquent une confusion entre les corps fertiles et impurs (féminin) et la pureté stérile et disciplinée du corps armé (masculin) puisqu'ils exposent le masculin aux mêmes risques de pénétration que le féminin. En effet, la colonie d'aliens a complètement décimé la colonie humaine et elle s'apprête à faire de même avec les Marines, car « virilité et technologie ne sont plus rien à l'intérieur du sombre labyrinthe de la sexualité féminine<sup>207</sup> ».

La station spatiale devient ainsi un lieu dénaturé dans lequel rien n'est fixe : le corps de Marines se dissout, la colonie d'humains est devenue une colonie d'aliens et la mécanique est devenue organique. La station spatiale s'est transformée en ruche dans laquelle les ressources proviennent des corps et non plus des sols à exploiter. La richesse perd alors tout son sens, puisque c'est la reine et son système reproducteur indéchiffrable et incontrôlable qui produisent des monstres à profusion et qui transforment les lieux en véritable mine d'or. La station, construite d'emblée pour l'exploitation des richesses du sol et donc pour enrichir la Compagnie, incarne l'envers du capital monétaire, et sa reconfiguration suppose que plutôt que de suivre l'idéologie capitaliste qui insiste sur la croissance, elle insiste sur la décadence.

#### 3.4 L'alien comme agent déconstructeur

L'analyse des lieux montre que le monstre créé originellement par Scott tire sa crédibilité principalement de sa capacité à être à la fois absent et omniprésent. La plupart du temps, il se défile sous nos yeux et il se transforme. En outre, l'enjeu des films consiste à investir le double constat que le lieu est un corps et que le corps est un lieu : *Alien* est le foyer

---

<sup>206</sup> Lynda Bundtzen, « Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and Now Alien », *Film Quartely*, vol. 40, n°3, printemps 1987, p. 14.

<sup>207</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 134.

d'une lutte contre une force incontrôlable, un vouloir-vivre manifeste qui a le potentiel d'attaquer les corps, de les déconstruire et de les déposséder. Concevoir l'environnement comme un corps, c'est aussi considérer le corps comme topos et comme une surface. Elizabeth Grosz affirme :

In many recent texts, the body has figured as a writing surface on which messages, a text, are inscribed. [...]The messages or texts produced by this writing constructs bodies as networks of meaning and social significance, producing them as meaningful and functional "subjects" within social ensembles<sup>208</sup>.

Refermés sur eux-mêmes, les lieux investis par la saga marquent de ce fait l'analogie qui est en cours, c'est-à-dire qu'ils sont le foyer d'une lutte constante entre un *autre* et un individu, entre une construction sociale et une identité de genre. En outre, cet *autre* menace l'intérieur dans toutes ses épaisseurs sémantiques. Il déplace la position dominante du masculin vis-à-vis du féminin : il l'*objectifie* et le subordonne à ses besoins procréateurs. Quoiqu'il ne possède rien de physiquement humain, l'alien suscite l'horreur parce qu'il déstabilise l'identité humaine, il la rend précaire et la diminue au rang d'espèce absurde : il remet en question le devenir de l'homme ainsi que son origine<sup>209</sup>. Il apparaît dans des espaces refermés sur eux-mêmes et il les force à s'ouvrir. Parasitaire, l'alien ne peut fonctionner sans un corps étranger et la dérangeante symbiose qu'il entretient avec ses hôtes ne constitue qu'un pan de la « technologie de [sa] monstruosité<sup>210</sup> ».

Dans son livre *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Judith Halberstam décrit les monstres gothiques les plus efficaces comme le résultat d'une technologie de la monstruosité. Elle ajoute qu'ils ont en commun un corps protéiforme et que pour cela, ils sont des machines à interprétations, ajoutant qu'ils sont la parfaite figure négative pour l'identité :

---

<sup>208</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indianapolis University Press, 1994, p. 117.

<sup>209</sup> Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 419.

<sup>210</sup> Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.*, Durham/Londres, Duke University Press, 1995, p. 21.

[it's] also a narrative technique [...], [who] disrupts dominant culture's representations of family, heterosexuality, ethnicity, and class politics. It disrupts, furthermore, the logic of genre that essentializes generic categories and stabilizes the production of meaning within them<sup>211</sup>.

« Les monstres et la fiction gothique qui les crée sont donc des technologies, ajoute-t-elle, des technologies narratives qui produisent la parfaite figure négative pour l'identité. » En cela, les monstres doivent être tout ce que l'humain n'est pas et, en produisant l'opposé de ce que l'humain est, ces fictions révèlent le caractère figé et stéréotypé du patriarcat et plus particulièrement des personnages blancs, mâles, bourgeois et hétérosexuels qui sont à l'œuvre dans le cinéma contemporain<sup>212</sup>. Machines allégoriques, les monstres doivent être compris, selon Halberstam, non seulement comme une perturbation de la culture dominante, mais aussi comme une résistance culturelle<sup>213</sup>. Ce point nous semble particulièrement important, puisqu'il nous permet d'observer la présence d'un monstre ambiguë comme un agent déconstructeur. L'alien incarne une résistance à la fois symbolique et culturelle aux mythes catholiques qui participent à construire la hiérarchie des sexes. En soumettant les espaces codés et contrôlés par le masculin à la déconstruction, l'alien souligne les ambiguïtés reliées aux rapports entre les sexes et montre que l'homme peut tout aussi bien être sujet à une perte d'autorité sur son propre corps. Il suscite alors la question suivante : lorsque l'homme n'arrive plus à se gouverner lui-même et qu'il doit subir le fardeau de son corps incontrôlable et invalidant<sup>214</sup>, qui est alors destiné à gouverner le monde ?

En outre, la configuration d'un être incompréhensible rend impossible « la partition du monde en deux espaces distincts, stables, hétérogènes et imperméables<sup>215</sup>. » Cette façon assez unique de reconfigurer les espaces et de se les approprier fait de l'alien un être qui rejette toute altérité, toute différence avec sa propre identité. À ce propos, Raphaël Blessis affirme que l'alien crée des trous. « Il produit constamment autour de lui (c'est-à-dire dans le règne humain) des zones poreuses, ajoute-t-il, où chaque mur, chaque enceinte, chaque limite ou frontière se restructure sous la forme d'un lieu de passage, de transit [...] adéquat à la

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>214</sup> Olivia Gazalé, *op.cit.*, p. 96.

<sup>215</sup> Raphaël Blessis, *op.cit.* p. 54.

forme de vie de l'alien<sup>216</sup>. » Ce mode particulier d'existence fait de l'alien un être qui *dés-anthropolise* moins le monde qu'il ne le déconstruit socialement. Nous avons parlé de son environnement plus tôt et il semble maintenant plus concret de penser que l'alien métaphorise une certaine forme d'aliénation : il pénètre les huis clos (les vaisseaux, les stations d'exploitations, les prisons) tout comme il pénètre les corps et il les perce, voire les explose autant sémantiquement que physiquement. Le huis clos devient alors le dispositif d'une mise en place d'un jeu de contraintes qui donne sens à une dialectique du viol, et la tragédie qui arrive d'abord à Kane — et qui ne cessera de se répéter ensuite sur les corps humains et sur les espaces normés — est une vision cauchemardesque, voire incompréhensible, des rapports sexuels entre hommes et femmes et encore plus particulièrement de la grossesse. Par conséquent, l'imprégnation de Kane par un fœtus extraterrestre est une menace autant envers la masculinité que la féminité. Stephen Mulhall affirme en ce sens que le cœur de la monstruosité de l'extraterrestre réside dans le fait qu'il se rattache à son hôte de manière à incarner un fantasme particulier des relations hétérosexuelles. La violence de la pénétration, ajoute-t-il, menace le genre humain dans son ensemble parce qu'il féminise et force l'humain à assumer le rôle sexuel risqué (celui lié à la violence, la fécondation et la mort) qui concerne les femmes dans l'ordre « naturel »<sup>217</sup>.

En conclusion de cette première partie, il semble important de soulever les différents enjeux liés au corpus. Nous avons d'abord montré que les trois premiers films présentaient des huis clos utérins et contrôlés par un système de représentation qui participe à recréer une dynamique de domination masculine. Nous avons ensuite exposé ces espaces en contraste avec les espaces pénétrés par l'alien. Les lieux dans lesquels l'alien est passé sont non seulement dévirilisés, mais ils sont également devenus liminaires. En cela, ils s'opposent complètement aux huis clos et exposent en ce sens le caractère figé et incompatible des lieux utérins soumis à des rapports hiérarchisés de genres. Nous avons enfin montré que l'alien est un agent déconstructeur et que partout où il passe, il y a explosion et destruction : le *Nostromo* explose, la station spatiale est dénaturée et détruite, et la prison s'affiche comme la destruction totale d'un système masculin violent et symbolique. La décadence participe

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>217</sup> Stephen Mulhall, *op.cit.*, p. 20.

entièrement à révéler les formes dominantes qui légitiment le patriarcat et qui instituent les femmes à une dynamique de la pénétration. En tant qu'agent déconstructeur, l'alien s'attaque également aux marqueurs de genre et à ses incarnations. Cette partie soulève quelques éléments de la métaphore que nous tenterons d'éclairer : les constructions du patriarcat ne peuvent pas contenir un féminin sexuel, dévorant et pénétrant. Cette représentation dynamique montre l'envers effrayant d'un féminin passif, castré et virginal. Dans la seconde partie de notre analyse, nous allons nous attarder à certains des personnages auxquels l'alien s'attaque et nous développerons l'idée que seul un personnage échappe de manière répétée à l'étranger.

### 3.5 Les personnages et la déstructuration des genres

L'alien s'attaque aux corps et efface la différence première entre homme et femme. Il éveille des angoisses culturelles entourant la subversion du pouvoir masculin en représentant le corps de l'homme comme un corps dont les limites sont *violables* et dans lequel un *autre* peut s'introduire. Car l'alien pénètre et féconde, et fait du corps un espace à prendre, « un réceptacle à éjaculation, une chaîne d'assemblage à fantasmes<sup>218</sup>. » Il permet de voir le corps comme un espace fermé et instrumentalisé, contraint à une série de constructions historiques et sociales. Comme l'affirme Caroline Green, « [l'alien] se moque du corps humain et des limites que nous lui avons assignées pour le comprendre<sup>219</sup>. » Ces limites sont bien entendu celles de son genre. Et la saga *Alien* travaille à critiquer le cadre conceptuel d'une opposition universelle entre les sexes. Cette critique prend place dans la déconstruction que fait l'alien des différentes déclinaisons plus ou moins sophistiquées d'une masculinité et d'une féminité métaphysico-discursives<sup>220</sup>. Dans cette seconde partie, nous allons analyser les déconstructions de personnages et proposer d'observer cette déconstruction comme nécessaire à la définition d'un *potentiel* renouveau pour le genre sexué. Les films montrent que ces constructions genrées relèvent de lieux normés par le masculin, et que lorsque l'alien envahit les lieux, il détruit tout sur son passage.

<sup>218</sup> Lili Boisvert, *op.cit.*, p. 50.

<sup>219</sup> Caroline Green, « She has to be controlled. Exploring the Action Heroine in Contemporary Science Fiction Cinema », Thèse de doctorat, Département de philosophie, Exeter University, avril 2010, p. 54.

<sup>220</sup> Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, p. 39.

### 3.6 L'alien déconstruit les masculinités

Nous avons montré dans la section précédente que l'alien travaille à briser les huis clos et que cette attaque révèle le caractère statique des lieux codés et construits par et pour le masculin. En faisant éclater les espaces, l'alien montre le revers de l'image. La même opération est à l'œuvre en ce qui a trait aux masculinités dominantes qui traversent la quadrilogie. La saga *Alien* propose de repenser le corps masculin en ce qui le caractérise, travaillant dès le premier film à exposer au spectateur une série de masculinités et à les faire éclater. Notre analyse des personnages prendra appui sur la théorie des *gender studies*, travaillant à soulever l'idée que les modèles masculins ou féminins représentés dans le cinéma contemporain « ne font donc pas que refléter une réalité sociale : ils contribuent à construire cette réalité et s'intègrent à nos réflexions collectives concernant les identités permises, encouragées, voire proscrites par une collectivité<sup>221</sup>. » Les récentes études, d'ailleurs de plus en plus nombreuses, au sujet de la masculinité soulèvent nombre de questions entourant sa représentation au cinéma. Comme le soulignent Kimmel, Hearn et Connell : « Revealing the dynamics of gender, however, also makes masculinity visible and problematizes the position of men<sup>222</sup>. » En tant que concept relationnel<sup>223</sup>, le genre institue des modèles au travers desquels s'articule une construction plus ou moins stigmatisée d'une masculinité hégémonique par opposition à une féminité aux prises avec le paradoxe virginité et maternité. En montrant des corps masculins pénétrés et explosés, la saga place le masculin dans la position jusqu'alors réservée au féminin et cristallisée entre autres, dans la figure de la Vierge-mère. Les corps vulnérables et instrumentalisés des hommes permettent de replacer la masculinité dans la double peur qui l'habite : « celle de la *castration* — par engloutissement dans les profondeurs infernales du vagin — et celle de l'*impuissance*<sup>224</sup> ». Plus encore, l'attaque biologique de l'alien vise essentiellement à repenser la « véritable masculinité » et les principes idéologiques qui s'y rattachent. Raewyn Connell souligne à ce propos la tendance à vouloir penser le masculin en vertu de son corps :

---

<sup>221</sup> Stéphanie Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre », Thèse de Doctorat, Département de communication, Université du Québec à Montréal, janvier 2017, p. 8.

<sup>222</sup> Michael. S, Kimmel, Jeff Hearn et R.W. Connell (dir.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2005, p.1. 512 p.

<sup>223</sup> Stéphanie Boisvert *op.cit.*, p. 18.

<sup>224</sup> Olivia Gazalé, *op.cit.*, p. 22.

La culture de masse part généralement du principe que sous les aléas de la vie quotidienne se cacherait une masculinité authentique, profondément ancrée. (...) On pense systématiquement la « véritable » masculinité comme émanant du corps des hommes — comme inhérente au corps masculin ou exprimant quelque chose d'un corps masculin<sup>225</sup>.

C'est bien le corps masculin qui est le site majeur de la violence dans la série *Alien*, et il convient de souligner que l'outrage et l'horreur de ces films proviennent précisément du fait que l'homme est tout aussi victime de sa biologie que l'est la femme<sup>226</sup>. Ainsi, nous allons montrer que l'alien s'attaque à la masculinité hégémonique par le biais même des représentations qui concourent à la soutenir au sein du cinéma contemporain : le héros, le cyborg, le soldat et le rebelle. En outre, nous allons analyser les personnages qui correspondent à ces représentations et qui sont présents tout au long de la tétralogie.

### 3.7 Le héros déchu : Kane

C'est bel et bien Kane qui se réveille le premier à bord du *Nostramo*. C'est Kane qui, le regard ahuri, se plaint : « I feel like I am dead. » Pauvre Kane, il ne le sait pas encore, mais sa dernière heure a sonné. Tout comme lui, le spectateur s'attend à ce qu'il poursuive l'aventure : son courage, son audace et sa témérité lui valent bien d'être perçu comme le héros du film de Scott. Le film travaille à « [mettre] en image l'émergence d'un personnage hors du commun<sup>227</sup> ». Ce faisant, la narration se structure rapidement autour du personnage de Kane, en ce sens que ces « actions [semblent] en général motivées par un prétexte, sauver le monde de la destruction ou de l'annexion par une puissance ennemie<sup>228</sup> ». Sa curiosité vis-à-vis du signal étranger donne ainsi un moteur à la narration puisqu'elle provoque l'événement déclencheur de toute la série, c'est-à-dire la découverte de l'alien. La motivation de Kane à vouloir poursuivre sa quête est combinée à l'ordre spécial stipulé dans le contrat de

<sup>225</sup> Raewyn Connell, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, op.cit., p. 29.

<sup>226</sup> Caroline A. Green, « *She has to be controlled* ». *Exploring the Action Heroine in Contemporary Science Fiction Cinema*, Thèse de doctorat, Département de Philosophie, Exeter University, Avril 2010, p. 63.

<sup>227</sup> Pia Pandelakis, « L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006 », thèse de Doctorat, Musique, musicologie et arts de la scène, Université de la Sorbonne nouvelle- Paris III, 2013, p. 121.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 123.

chacun des passagers qui impose d'examiner l'origine de tout signe de vie extraterrestre. À ce moment de l'histoire, le spectateur ignore la nature de Mother et croit alors que le *happy end* est de mise parce que Kane déploie les moyens physiques pour y parvenir : en voulant élucider l'énigme du signal, il pose des gestes qui cautionnent son héroïsme. « Parallèlement, le Bien se présente souvent sous la forme unique du héros<sup>229</sup> » et Kane semble garant de cette conception. Ainsi, la chute de Kane était-elle prévisible ? À en croire l'analyse de Stephen Scobie, l'homonymie entre Kane et Cain<sup>230</sup> n'est pas anecdotique et leurs histoires sont conjointes : guidé par une quête d'orgueil, Kane est à la fois le premier homme, le premier meurtrier à bord du *Nostramo* et le premier parent dans ce microcosme. Initiateur du premier acte terrible et père de la première créature de toute la série, Kane est réellement celui qui cause la mort des Hommes. Il est la Vierge sacrifiée et l'Ève destructrice de l'humanité. À la mort de Kane, le spectateur se tourne vers une autre figure paternelle, celle du capitaine Dallas. Cependant, son autorité est dysfonctionnelle et crée des situations de désordre. Le capitaine occupe la place symbolique du patriarche à bord du *Nostramo* et son manque d'autorité le mène à sa perte : Mother déjoue ses questions; Ash échappe à ses ordres; Ripley refuse systématiquement de lui obéir et il est défié par Brett et Parker. Dallas demande à Mother : « What are my chances? » alors qu'il s'apprête à pénétrer dans les canalisations du *Nostramo* afin de repousser le monstre vers le sas. Mother lui répond : « Does not compute ». La logique sacrificielle d'Hollywood aurait voulu que Dallas se précipite vers le monstre et disparaisse dans le but de réapparaître plus tard, au moment où Ripley est seule contre l'alien. Or, et c'est là que réside l'originalité de la saga *Alien*, Dallas ne revient pas et l'autorité masculine n'est pas rétablie. Si c'est par le masculin que le Mal naît, c'est aussi via la figure du héros fantasmé d'Hollywood. Ainsi, de manière significative, le film de Scott génère une incertitude absolue quant aux personnages principaux, et les morts de Kane et de Dallas marquent une rupture dramatique avec les codes du stéréotype du héros hollywoodien ou de l'idéal masculin paradoxal<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>230</sup> Il convient de spécifier qu'en langue anglaise Kane et Cain sont homonymes. Stephen Mulhall, *op.cit.*, p. 92.

<sup>231</sup> Elizabeth Hills, *op.cit.*, p. 41.

### 3.8 Ash le cyborg : paradoxe d'un idéal masculin

Ash est l'officier scientifique du *Nostramo*. Sa présence à bord est de ce fait essentielle lors de la découverte du signal étranger. La fascination que ressent Ash au sujet de l'alien à l'échelle de sa propre étrangeté : le film ne tardera pas à dévoiler sa vraie nature, c'est-à-dire celle du cyborg. Les films *Alien* travaillent à remettre en question les hommes en les opposant à d'autres créatures. Ash est, de ce fait, l'imposteur à bord du vaisseau, et les efforts qu'il déploie à faire échouer l'équipage participent de leur perte.

Officier scientifique, Ash est discipliné, méthodique, à cheval sur les règlements, et son impressionnante mémoire rappelle à l'équipage son devoir : rechercher toute trace de vie extraterrestre. Il supervise l'exploration dans l'épave et s'étonne à la vue de l'exorbitante étrangeté de l'objet extraterrestre. « I've never seen anything like it », s'exclame-t-il à la vue de la paroi vaginale du vaisseau funeste. Quelques indices concernant son imposture commencent alors à s'immiscer dans le film. Par exemple, sa motivation à faire entrer l'alien à bord en désobéissant à l'ordre de Ripley, alors sa supérieure immédiate, lui valent des soupçons. Il semble en effet qu'Ash soit capable de s'écarter de certains protocoles au profit de certains. Ce sont ses motivations qui finissent par le trahir. À la mort de Dallas, Ripley obtient l'accès à Mother et réussit à lui extirper des informations que le capitaine n'a pas réussi à avoir. Elle comprend que la mission est de ramener l'extraterrestre sur Terre et s'étonne devant la réplique froide de Mother : « Crew expandable ». Ripley est arrêtée par Ash dans sa course pour avertir l'équipage du complot capitaliste dont ils sont victimes. Les intentions du cyborg deviennent alors plus claires aux yeux de Ripley et elle réalise que cette mission était programmée d'avance. Ash se met alors à battre Ripley avec violence et la traîne dans un lit de camp, derrière lequel sont affichées des images pornographiques. Cette scène est particulièrement dérangeante du point de vue symbolique, car Ash roule un magazine pornographique et l'insère de force dans la bouche de Ripley. Roger Luckhurst souligne que dans cette scène, l'officier matérialise plus particulièrement la menace qui pèse sur Ripley, d'abord, mais aussi sur les hommes : « À cet instant symbolique, Ash se retrouve dans l'alignement de cette Compagnie qui baise ses employés et du Face-hugger, qui introduit de force sa trompe dans la gorge de son hôte<sup>232</sup>. » Cette attaque prend la forme

---

<sup>232</sup> Roger Luckhurst, *op.cit.*, p. 67.

d'une agression sexuelle et pose la question suivante : Ash, la Compagnie et l'alien possèdent-ils tous un pouvoir phallique destructeur qui doit être détruit?

La décapitation de Ash vient alors briser la figure habituelle du cyborg, du moins dans la représentation véhiculée par les films de science-fiction de ces mêmes années. De façon générale, « les cyborgs incarnent la perfection d'une masculinité capable d'aller au-delà de ses capacités humaines, car invulnérables et incorruptibles<sup>233</sup>. » Or, Ash est corruptible et vulnérable, comme le révèlent sa mort par décapitation et sa loyauté indéfectible envers la Compagnie. Sa mort se rapproche de celle de Kane : agité par des spasmes violents, Ash explose et plutôt que de laisser une traînée de sang, il laisse sortir de son corps mécanique un liquide blanchâtre épais et laiteux. Ce liquide est en soi encore lié à l'importance symbolique du personnage, car Ash, de l'anglais *ash*, se traduit *cedre* et a tout à voir avec sa chute. Le film insiste une fois de plus à mettre en évidence la désorganisation du monde masculin en détruisant une à une les figures viriles qui le soutiennent. La fonction du cyborg est ainsi problématisée de façon originale dans *Alien* ; en tant que modèle de masculinité parfaite et redoutable, il révèle de surcroît tous les dangers inhérents à l'idéal masculin traditionnel viril et sans émotion<sup>234</sup>.

### 3.9 Hudson et Gorman : les guerriers dysfonctionnels

Dans *Aliens*, nous avons affaire à une destruction sérielle de la masculinité. Les Marines ne peuvent rien dans le labyrinthe organique de la reine alien et leur élimination ponctue habilement le fil de l'histoire. Une des masculinités fortes du film de Cameron est Hudson, un soldat macho, comique et détendu. La présentation de ce personnage participe à montrer le dysfonctionnement de sa masculinité, car ses excès de confiance et sa musculature ne sont qu'une façade à son manque d'héroïsme. Les corps technologiques des Marines — et donc de Hudson — insistent sur le conditionnement d'une masculinité qu'il est possible d'incarner dans le combat et la technologie. La réticence des Marines face au cyborg Bishop est, à ce propos, révélatrice d'une certaine similitude : ils sont aussi programmés que l'est le

---

<sup>233</sup> Marianne Kac-Vergne, « Le cyborg, un modèle de masculinité? », *Masculinité à Hollywood : de Marlon Brando à Will Smith*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 110.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 103.

robot. Leur environnement est de ce fait agressif, mécanique et artificiel, tout comme la masculinité de Hudson. Encore une fois, le film travaille à dévoiler un phénomène de l'imposteur, car la masculinité de Hudson apparaît dépendante des technologies violentes qui la sous-tendent. Si la nature du soldat est mécanique et que la mécanique ne peut rien devant l'alien, que reste-t-il de sa masculinité ?

En outre, lorsque Hudson se plaint « I did not sign up for this », il révèle la vraie nature de son engagement au sein des forces armées et la défaillance de son conditionnement: il n'est pas un héros de guerre, il ne s'engage pas dans une quête du Bien et il n'est pas prêt à tout pour sauver l'humanité. Comme le souligne Gallardo et Smith, sa réaction zélée lors de l'attaque des aliens peut lui valoir l'étiquette « d'homme véritable » auprès du public, mais elle montre néanmoins que Hudson ne sait pas faire preuve de tact et de leadership<sup>235</sup>. Hudson perd le contrôle tout comme le Lieutenant Gorman, qui est supposé coordonner les missions et qui perd conscience lors de la première attaque. Il en va de même pour sa tactique, alors conseillée par Burke, un agent de la Compagnie, et qui se révèle tout à fait dangereuse et fatale pour l'équipe de Marines. Devant les écrans de caméra qui dévoilent le massacre de son groupe de combattants, Gorman fige et n'arrive pas à mobiliser les troupes. Ce manque de leadership traduit également un trouble dans son genre : Gorman faillit à être un homme puisqu'il est incapable de maîtriser ses émotions devant le combat. Tout comme le Capitaine Dallas, Gorman manque de leadership et n'arrive pas à asseoir son autorité. Comme les films travaillent à montrer que les masculinités défaillantes sont en danger, la chute de Gorman et Hudson est inévitable.

### 3.10 Les violeurs pathologiques

*Alien*<sup>3</sup> pousse le paroxysme de l'hyper masculinité et la fusionne avec les idéologies catholiques. Les prisonniers sont doublement piégés : d'une part par le déterminisme biologique, et d'autre part par le symbolisme catholique. Dans ce troisième film, la masculinité ne peut reposer sur la technologie pour prouver sa force. La dysfonction de leur apparente masculinité sert de ce fait à révéler l'homme comme un prédateur et, tout comme l'alien, comme un violeur pathologique. La menace est complètement décentrée dans ce

---

<sup>235</sup> Ximena Gallardo. -C et Jason Smith, p. 94.

troisième film puisqu'elle ne provient plus simplement de l'alien — violeur, mais des prisonniers violeurs. La masculinité apparaît plus clairement comme le symptôme d'une construction qui peut être hors de contrôle et s'avérer tout aussi destructrice que l'est l'alien. Bien que Dillon apparaisse par moments comme un personnage qui s'éloigne de ses impératifs biologiques, il est néanmoins un prédateur et s'avise de rappeler sa vraie nature à Ripley :

DILLON : You don't wanna know me, lady. I'm a rapist and a murderer of women.

RIPLEY : Well, I guess I must make you nervous.

DILLON : Do you have any faith, sister ?

RIPLEY : Not much.

DILLON : We've got a lot of faith here. Enough even for you.

RIPLEY : I thought women weren't allowed.

DILLON : Well, we've never had any before, but we tolerate anybody, even the intolerable.

RIPLEY : Thank you.

DILLON : That's just a statement of principle, nothing personal. You see, we've got a place to wait here. And until now no temptation.

La prison, cet « endroit où attendre », permet de comprendre l'enjeu de la masculinité à même les corps des prisonniers, car cette ère d'attente, c'est le corps des hommes. La réplique de Dillon : *tu ne veux pas me connaître*, s'interprète d'une autre manière. En effet, *connaître* peut renvoyer à son sens catholique, c'est-à-dire à une connotation sexuelle. De fait, Dillon exprime clairement qu'il *est* un violeur et un meurtrier, et l'utilisation du verbe au présent signale qu'il *est* son péché<sup>236</sup> : il est le masculin violent, et sa sexualité est ravageuse. Il laisse entendre que tout être est l'incarnation de son péché. Celui de Ripley est bien d'être une femme, à la fois *intolérable* et *tentatrice*. Or, en admettant son athéisme avec ironie, Ripley apparaît complètement différente des prisonniers : elle connaît les limites et les capacités de son corps et peut reconnaître la longueur d'avance qu'elle a sur eux. Ripley sait qu'elle rend Dillon nerveux et suppose que sa position intolérable, tentatrice, voire monstrueuse, lui permet un certain pouvoir sur les prisonniers. La position se retrouve alors

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 134.

renversée et c'est Ripley qui semble hyper masculine, parce que dominante. Cette idée dérange les prisonniers qui n'hésiteront pas à tenter de la violer en groupe.

À première vue, le viol apparaît dans la saga comme un impératif biologique propre à l'alien. Cela dit, *Alien*<sup>3</sup> travaille à resituer le viol et à le relier à une masculinité en quête de pouvoir et de contrôle. Gallardo et Smith affirment en ce sens que la scène du viol collectif expose le fait que l'anomalie génétique des prisonniers prévaut sur le contrôle qu'ils ont de leur corps : « we are invited to see the attempted rape as a product of their biological imperatives. [...] These men cannot help themselves. As such, it makes sense that their misogynistic religion is just another symptom of their biology<sup>237</sup>. » Le viol apparaît, dans ce film de Fincher, à la fois comme le point de rencontre entre la masculinité, la violence et la sexualité, et comme la tentative désespérée de rétablir un rapport de domination. D'ailleurs, les plans de la scène participent à cette idée puisque Ripley est violemment poussée sur une rampe, ses pantalons ne sont pas déchirés ni même arrachés, et c'est le couteau affûté de Junior qui remplace symboliquement le phallus. Junior se réjouit devant la vulnérabilité de Ripley : sa domination sur une femme cautionne sa masculinité et la replace dans la mission historique du système violent qui la produit : le patriarcat<sup>238</sup>. De plus, en exposant le viol de cette manière, c'est-à-dire en affichant Ripley habillée et en donnant au pénis l'image d'un couteau, le film montre que la masculinité se construit par le rapport de force qu'elle entretient avec le corps féminin. Dans ce film, l'héroïne est méconnaissable : ses cheveux rasés et son uniforme de prisonnière ne permettent pas de l'associer à ce qui est féminin. Or, son sexe a de quoi la replacer dans son genre. Il est à ce propos métonymique, c'est-à-dire qu'il englobe d'un mot ce qu'elle représente : il est l'intolérable, le péché et la menace, tout comme il est une construction patriarcale aux proportions mythiques. Tout comme la Sainte Vierge, Ripley se trouve circonscrite par sa sexualité, pourtant absente, et confronte de ce fait le monde masculin des prisonniers en y libérant un monstre encore plus dominant que la masculinité elle-même : l'alien.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>238</sup> Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993, p. 209.

### 3.11 L'alien déconstruit les féminités

Tout comme c'était le cas pour les masculinités, les constructions féminines ne sont pas viables. Nous allons exposer les diverses représentations stéréotypées de la féminité et les diviser en deux catégories : les vierges et les mères. Ces deux modèles reviennent sporadiquement dans la quadrilogie et travaillent à instituer, voire à reproduire certains comportements prescrits entre autres par le modèle de Marie. Nous allons montrer que ces représentations sont détruites par l'alien et qu'elles permettent enfin de révéler, en contrastant avec Ripley, la singularité de ce personnage.

### 3.12 Les Vierges : Lambert, Newt et Vasquez

Lambert est l'autre femme à bord du *Nostramo*. La caméra nous la présente comme tourmentée et fragile. À la vue de l'épave, Lambert semble comprendre la charge symbolique qui pèse d'une part, sur la structure funeste, et d'autre part sur sa propre construction en tant que femme. Pénétrer dans un corps étranger reviendrait à transgresser un interdit, ce qu'une vierge se doit de refuser. Ainsi, Lambert résiste peu et gémit : « Let's get out of here », mais ses paroles s'envolent. À la vue du cadavre, elle réitère : « Let's get the *hell* out of here ». L'*enfer*, Lambert le reconnaît à travers la représentation sombre du viol de l'extraterrestre déchu. C'est d'ailleurs sur son visage blême que le sang de Kane atterrit. Était-ce un avertissement au sujet du sort qui lui est réservé ? Car la mort de Lambert est la plus effrayante de ce film. Prise au piège par l'alien, Lambert est paralysée et tremblante. Son visage est crispé par la peur. La scène est entrecoupée de plans montrant la queue de l'alien qui se dresse et qui se fraie un chemin entre les jambes de Lambert. Accourant à la rescousse de Lambert et de Parker, Ripley arrive trop tard et découvre le corps inanimé de Parker et une jambe dénudée de Lambert. Cette scène effraie parce qu'elle laisse le spectateur deviner les circonstances de la mort de la jeune femme. À ce moment du film, l'alien s'est uniquement attaqué aux hommes sous la forme d'un viol et, devant Lambert, sa lenteur a de quoi étonner. Lambert est un nouvel objet pour la créature, et le temps de contemplation qu'elle prend avant d'attaquer suggère l'idée que l'alien aborde et conçoit la femme comme une construction sexuelle. Cette façon de sexualiser Lambert permet de comprendre la peur qui habite le personnage depuis le début du film. Une scène coupée renvoie exactement à cette théorie, puisqu'elle souligne l'approche étrange de l'alien : accroupi à la manière d'un crabe,

l'alien dresse sa queue entre ses jambes et se dirige fatalement vers Lambert. Sa mort évoque ainsi ce que la caméra cache : un viol que le cinéma ne montrera jamais explicitement à l'écran<sup>239</sup>. Opposé à Ripley qui est placide et raisonnable tout au long du film, le personnage de Lambert ne semble exister que pour soulever tout ce que Ripley n'est pas : émotive, féminine et peu héroïque<sup>240</sup>. Ainsi, la Vierge ne peut rien contre le monstre, tout comme elle ne peut rien contre la pénétration.

*Aliens* de James Cameron présente plusieurs personnages féminins assez différents. D'abord, le film nous expose Ripley et le traumatisme qu'elle porte. Éveillée par le cauchemar de l'alien qui défonce son ventre, Ripley est marquée, dans ce second film, par la peur de donner naissance à un monstre et donc par son propre potentiel à devenir une mère monstrueuse<sup>241</sup>. La femme forte et confiante qui a détruit l'alien dans le film précédent et qui a sauvé sa peau est alors montrée comme la victime de ses propres choix. Sa punition, car les femmes sont toujours punies pour leur héroïsme, est ce qui la hante et la guette chaque nuit : ses cauchemars de viol, de grossesse et de mort<sup>242</sup>. Dévastée par la perte de son enfant<sup>243</sup>, elle n'est plus qu'une victime tourmentée par les souvenirs d'une attaque violente. Peut-être l'ignore-t-elle à ce moment-là, mais ce Nouveau Monde dans lequel elle s'est réveillée ne la voit pas autrement qu'en alien.

La découverte de Newt, la seule survivante de LV-426, permet à l'héroïne de résister à la part monstrueuse qui la guette. En prenant la fillette sous son aile, Ripley choisit véritablement une maternité humaine, car Newt et Ripley sont reliées par le fait qu'elles sont toutes les deux des survivantes de l'alien, des vierges donc comme le suggère Robin Robert, un miroir l'une de l'autre<sup>244</sup>. La virginité de Newt rassure ainsi Ripley dans ses propres peurs de pénétration et de viol. Cependant, bien que sauvée des griffes de la reine, Newt est

---

<sup>239</sup> Roger Luckhurst, *op.cit.*, p. 73.

<sup>240</sup> Sherrie A. Inness, *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, Philadelphie, PENN, 1999, p. 106.

<sup>241</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 98.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>243</sup> Burke annonce à Ripley que son errance dans l'espace a duré 57 ans et qu'elle n'a plus de famille sur Terre. Sa fille est décédée.

<sup>244</sup> Robin Roberts, « Adoptive versus Biological Mothering in *Aliens* », *Extrapolation*, vol. 30, n°4, hiver 1989, p. 360.

destinée à un triste sort, comme il sera possible de le découvrir au début d'*Alien*<sup>3</sup>. En outre, la peur qui hante Ripley s'avère plus concrète dans ce troisième film et le miroir se défait entre elle et Newt : l'autopsie faite du corps de la petite révèle à Ripley que son corps est vierge et que l'alien s'est infiltré dans l'autre vierge à bord du vaisseau, c'est-à-dire elle. C'est devant le corps virginal et immaculé de la fillette que Ripley constate la souillure de son propre corps, alors déjà aux prises avec un embryon maudit.

*Aliens* dresse également le personnage de Vasquez (Jenette Goldstein), une latina virile et courageuse. Sa première apparition nous la montre en train de faire des *chin-ups* et tout comme c'est le cas pour Sarah Connor dans *Terminator 2*, les *chin-ups* marquent Vasquez comme étant une dure à cuire parce qu'ils requièrent une force particulièrement élevée du haut du corps et que ce genre de force est normalement attribuée aux hommes<sup>245</sup>. Vasquez se démarque du groupe de marines parce qu'elle porte les armes les plus longues et les plus lourdes et ne recule pas devant le danger. Ses prouesses musculaires montrent effectivement qu'elle est capable de faire tout ce qu'un homme peut faire... et même plus. Ses intentions sont claires, elle veut simplement savoir où se trouvent les aliens : « to blow them away. » Vasquez se situe complètement dans l'action et sa force est traditionnellement associée à celle de l'armée : elle est physique et combative<sup>246</sup>. Lorsque Hudson lui demande ironiquement : « Have you ever been mistaken for a man ? », Vasquez lui répond rapidement : « No. Have you? » Cette réplique sanglante soulève exactement ce qui ne fonctionne pas dans la dynamique des militaires : si une femme peut être prise pour un homme, alors un homme peut être pris pour une femme. Cette subversion implique également que si le meilleur des soldats est une femme, alors le reste d'entre eux doivent être des « pussies »<sup>247</sup>. Vasquez n'appartient ni au monde des hommes ni au monde des femmes. Son travestissement marque d'une part la performance qu'elle joue pour se subvertir au monde des hommes et d'autre part, un refus de reconnaître la part féminine qui réside en elle. À la vue de Ripley, Vasquez est la première à reconnaître la part féminine de l'héroïne en l'appelant « Snow White » et elle n'hésite pas à souligner l'intrus que Ripley incarne dans ce

---

<sup>245</sup> Sherrie A. Inness, *op.cit.*, p. 108.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>247</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 86.

monde d'hommes auquel elle-même adhère depuis longtemps déjà. La virilisation de Vasquez montre qu'aucun modèle de féminité n'est viable à bord du corps armé et que si elle veut être prise au sérieux, elle doit se *déssexualiser* jusqu'à se convertir complètement en homme. C'est d'ailleurs parce qu'elle redéfinit sa propre identité par des termes complètement virils que Vasquez doit mourir. C'est même elle qui se donne la mort et qui choisit courageusement de ne pas se laisser sexualiser par l'alien. Vasquez incarne ainsi la vierge masculine et intouchable. Le personnage de Vasquez fonctionne aussi de manière à refléter l'envers de Ripley : la masculinité stéréotypée et exacerbée du soldat Vasquez, tout comme les débordements hystériques de Lambert, met de l'avant la duplicité de Ripley qui, dans *Aliens*, se dévoile comme à la fois vierge, maternelle et bienveillante.

### 3.13 Les Mères : Mother et la Reine

La première figure féminine problématique est celle de Mother, l'ordinateur central du *Nostramo*. En effet, elle apparaît dès le premier film lorsque Ash communique au capitaine Dallas un message provenant de « Mother » —MU/THUR 6000. Mother ou notre homme ? Il y a de quoi se questionner, cependant le vaisseau est bien piloté par Mother qui ne communique qu'avec Dallas. Dans son article « What's the story, Mother ? : The Mourning of the Alien », Stephen Cobie propose que Mother est en fait qu'une façon pour la puissante Compagnie de contrôler l'action<sup>248</sup>. En revenant de son entretien avec Mother, Dallas explique *qu'elle* a intercepté une transmission qu'ils doivent investiguer. L'utilisation du pronom féminin, ici, indique l'investissement émotif de l'équipage envers l'ordinateur<sup>249</sup>. Le film s'ouvre cependant sur l'action générée par la matrice : c'est Mother qui est mise en scène et son nom trompe le spectateur sur ces intentions et ses allégeances. Mother est la matrice et la mère, et la relation qu'elle entretient avec l'équipage souligne encore plus cette idée. D'abord, elle se montre bonne envers l'équipage, elle a veillé sur ces *œufs*, elle les avertit d'un signal, et c'est bien sa bienveillance illusoire qui les dupe, car c'est Mother qui les pousse à l'anéantissement. Mais cette machine qui les domine est elle-même dominée par une entité invisible : la Compagnie. Mother incarne ainsi la représentation d'une maternité

<sup>248</sup> Stephen Cobie, « What's the story, Mother? : The Mourning of the Alien », dans *Science Fiction Studies*, vol. 20, n°1, mars 1993, p. 83.

<sup>249</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 30.

contrôlée par un système masculin. Tout comme Sainte Marie, elle est l'instrument d'un complot qui la dépasse largement et qui vise encore une fois à renforcer le pouvoir du masculin. Il apparaît plus clairement que Mother agit à titre d'intermédiaire, voire de récipient, et son utérus — le *Nostramo* — est le lieu incubateur du monstre carnassier qui hantera toute la série. La capture de l'alien représente aussi une façon renouvelée pour la Compagnie d'asseoir son pouvoir et de l'étendre<sup>250</sup>. Le *Nostramo* est la reproduction fantasmée d'une construction sociale et patriarcale, qui a l'emprise sur un corps, voire un utérus dans le cas de Mother. La domination de la Compagnie sur Mother est indéfectible. Lors de la mort de Dallas, Ripley dira : « I've got access to Mother now », mais Mother révèle froidement à Ripley le triste sort qui leur est réservé. Son refus d'obéir à l'ordre spécial 937 d'autodestruction, donné par Ripley à la fin du film, est à l'image d'une maternité gouvernée par un système absurde et oppressif. Ripley reconnaît la trahison et s'adresse directement à elle : après lui avoir assené « Mother, you bitch ! », elle enclenche manuellement la destruction du vaisseau. Mother est engloutie avec le *Nostramo*. À bord de la navette de sauvetage, Ripley se retrouve encore confrontée à l'alien et elle souligne la filiation du monstre et de la Mère qui les a trahis : « I got you, you son of a bitch ! » Détruire l'alien suppose ainsi de détruire la matrice et tout le système qui la sous-tend. Ripley n'avait donc pas le choix de faire exploser la représentation mécanique d'une féminité à la fois maternelle et gouvernable.

À l'inverse complètement, le film de Cameron montre la reine Alien comme une mère archaïque et phallique. Sa féminité exacerbée coordonne complètement sa biologie. On la voit pour une première fois à la toute fin du film, lorsque Ripley choisit de descendre sauver Newt en s'armant massivement de fusils, de lance-flamme et de grenades. Cela dit, elle s'apprête également à affronter sa *jumelle sombre*, soit « l'origine du mal : la Reine<sup>251</sup> », la Mère de tous les violeurs et meurtriers, voire la représentation fantasmée d'un pouvoir matriarcal démesuré. Placée derrière des dizaines d'œufs, la créature géante et lugubre surplombe le nid grotesque qui est directement rattaché à son corps. Ce faisant, la Reine est condamnée à la procréation perpétuelle, elle incarne en cela un corps de femme dans lequel

<sup>250</sup> Dans *Aliens* et *Alien Resurrection*, on comprend que le dressage de l'alien permettrait le développement d'armes et servirait à la guerre.

<sup>251</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 135.

se cristallisent toutes les peurs du patriarcat<sup>252</sup>. Son système reproducteur est indéchiffrable tout comme il est incontrôlable. La Reine se redresse et envahit les lieux de manière grotesque. La scène s'étire, dévoilant lentement la configuration d'un corps qui est en complète symbiose avec la salle d'œuf. La démesure de ses organes reproducteurs et le système complexe de ponte relié à son ventre la dévoilent à la fois comme une créature autosuffisante et comme une « énergie sexuelle incontrôlable<sup>253</sup> ». La Reine répond ainsi à la question des origines des aliens et puisqu'elle en est l'effroyable incarnation, tout porte à croire que les commandes lui reviennent et que sa destruction suppose celle de toute sa progéniture.

L'effort de Cameron à vouloir expliquer le monstre nous rappelle étrangement la tentative désespérée de l'Église catholique voulant mettre la faute originelle sur la Femme et enfermer le féminin dans une sexualité qui est fatale et mortelle à tout homme qui s'en approche. La Femme est à l'origine du Mal tout comme la Reine est à l'origine de la fin des Hommes. Cela dit, aucun homme ne peut la confronter, et *Aliens* nous montre que seule une femme peut en vaincre une autre<sup>254</sup>. Avec Newt dans ses bras, Ripley montre que seule une mère peut en affronter une : un moment de silence parcourt la scène et Ripley sait qu'elles connaissent toutes les deux les risques d'une confrontation. La reine fait signe aux aliens de dégager un passage pour Ripley et, alors qu'elle recule prudemment, un œuf s'ouvre, prouvant que la Reine n'est pas en contrôle de sa propre biologie. Devant cette trahison, Ripley n'a pas d'autre choix que de détruire ce pouvoir féminin engloutisseur et infernal. Elle bombarde la salle d'œuf de son lance-flammes et de grenades faisant exploser le tube reproducteur de la Reine ainsi que tous les œufs. Elle se sauve avec Newt dans les bras alors que la reine se détache violemment de son organe avant de se lancer à leur poursuite.

La Reine réussit tant bien que mal à s'infiltrer à bord de la navette de sauvetage pilotée par Bishop et tente à nouveau de s'en prendre à Newt. Ripley revêt un *power-loader*,

---

<sup>252</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 104.

<sup>253</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 128.

<sup>254</sup> Cette idée est d'ailleurs défendue par Susan Jeffords qui affirme que la confrontation d'une femme avec une autre est une construction idéologique purement patriarcale qui vise à « surveiller et punir » une femme par une autre agressive. Cf. Susan Jeffords, « "The Battle of the Big Mamas" : Feminism and the Alienation of Women », *Journal of American Culture*, Septembre 1987, vol. 10, n°3, p. 75.

une carapace robotique militaire<sup>255</sup>, et défie le monstre: « Get away from her, you bitch ! » Cette réplique nous ramène directement à la scène finale du film de Scott où l'amalgame Mother/bitch — qui signifiait alors la filiation entre la Mère/ordinateur et la Compagnie/le Mal — est déplacée dans l'idée que c'est la Reine la nouvelle *bitch*<sup>256</sup>. La bataille se fait tel un corps-à-corps entre deux *surfemmes*. En effet, le *powerloader* permet de sortir Ripley de son humanité et la représente comme une *surfemme*, voire comme une cyborg. Le film nous expose deux mères hyper puissantes et met en scène une confrontation épique entre un robot et un extraterrestre, entre une femme mécanique et une femme monstrueuse, entre une mère sauveuse et une mère destructrice. La seule façon de survivre semble claire pour Ripley : c'est en abandonnant la machine et en se fiant à sa propre force qu'elle arrive à vaincre la reine. La confrontation entre les deux mères relève d'une confrontation entre l'aseptisé/le fixe et le monstrueux/l'incontrôlable.

Aucun impératif biologique n'est viable dans *Alien*. Le combat que mène Ripley apparaît dès lors cohérent avec la métaphore que nous avons développée : elle affronte d'une part les représentations stigmatisées des impératifs de la biologie qui condamnent la femme dans un trope de maternité et de virginité ; d'autre part, elle mène un combat contre son propre corps de femme, sujet à la domination, à la pénétration et à la destruction. Car les questions suscitées par les films précédents relèvent des angoisses autour du corps féminin. Sylvestre Meininger n'est pas la seule à avoir vu ces questions ressortir quant à l'évolution du personnage de Ripley : « à qui va appartenir son corps, de quel côté sa biologie va-t-elle basculer ? La féminité est-elle irrémédiablement incontrôlable et dangereuse<sup>257</sup>? » Ces réponses semblent résolues dans le troisième film.

### 3.14 Suicide et résistance

*Alien*<sup>3</sup> se termine de façon tragique : se sachant prise entre la Compagnie et l'alien, Ripley choisit de se lancer dans une marmite bouillante de lave. Alors que le discours

---

<sup>255</sup> On revoit d'ailleurs cette même carapace dans le film *Avatar* de James Cameron.

<sup>256</sup> Susan Jeffords, *op.cit.*, p. 75.

<sup>257</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 137. Voir aussi Frédéric Neyrat, « L'alien des aliens. Ripley et la fonction-Étrangère », *Métaphysique d'Alien*, p.97-129 ; Ximena Gallardo-C et Jason Smith, *op.cit.* ; Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 148 p.

inconscient du film laisse entendre que « la seule femme présente est de trop<sup>258</sup> », il apparaît évident que le dilemme de Ripley concerne de prime abord son corps qui, d'une part, dissimule un monstre qui pourrait bien la détruire, elle et toute l'humanité ; et qui, d'autre part, est menacé par la cupidité de la Compagnie, et plus clairement par le simulacre d'une société occidentale qui tente de contrôler la femme et de recréer un équilibre dans sa gestion des rapports entre le masculin et le féminin<sup>259</sup>. Dans cet univers dégradé où le féminin et le monstrueux évoluent conjointement, il devient clair pour Ripley que le choix ne lui revient pas. Son corps est en effet sur le point de devenir monstrueux et donc de devenir tout ce à quoi elle résiste depuis trois films déjà ; et il est sur le point d'être capturé par cette Compagnie contre qui elle s'est également défendue. Entre le monstre et le système, il semble que tous les choix mènent à l'aliénation. Le corps héroïque de Ripley construit à même le second film devient abject, puisque sa grossesse horrible fait d'elle l'instrument d'un monstre, à la manière de Rosemary dans *Rosemary's Baby*. Cependant, nous savons que ce qui grandit dans le corps de Ripley est bien pire que le fils du Diable : c'est une xénoreine monstrueuse, décadente et anarchique.

À ce sujet l'imprégnation de Ripley a tout à voir avec une reprise audacieuse du mythe de la Vierge. Introduite à même la foi des prisonniers, la religion tisse un réseau symbolique fort dans le film de Fincher. Lors de l'arrivée de la Compagnie, qui débarque comme une armée d'anges dans les abysses de l'enfer<sup>260</sup>, un homme ayant le visage connu de Bishop s'approche de Ripley et l'invite à le rejoindre. « You will have to trust me », lui dit-il, cependant Ripley sait qu'il n'y a qu'une seule réponse possible et c'est *non*. À la manière de Thelma et de Louise, Ripley préfère la mort à l'assimilation d'un monde qui ne la comprend pas. Reculant d'un pas décidé sur le bord de la passerelle, Ripley fait un saut qui témoigne autant d'espoir que de résistance. Alors qu'elle tombe, son secret intérieur et son alter ego — la reine — lui déchirent le ventre. L'image rappelle étrangement le culte du cœur immaculé de Marie, en tant que symbole absolu de sa foi, de sa dévotion et de sa virginité, ainsi que son

---

<sup>258</sup> Sylvestre Meininger, *op.cit.*, p. 140.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>260</sup> La marmite de lave et les structures métalliques donnent aux lieux une allure cauchemardesque qui relève directement de l'enfer.

amour divin envers son fils<sup>261</sup>; cependant c'est la reine embryon qui symbolise le cœur de la Vierge. En tombant de la sorte, Ripley est transfigurée : elle fait de son corps un objet d'amour lorsqu'elle serre la chose dans ses bras, et son sacrifice exprime une volonté de liberté sans limites.

Bien que le film nous permette de voir Ripley comme la représentation monstrueuse de la Vierge, il reste que son suicide marque un point important quant à l'autodétermination qui anime le personnage. En effet, le suicide de Ripley a tout à voir avec ce que David J. Skal appelle *le choix de Sigourney*, c'est-à-dire qu'il témoigne d'un choix sur son propre corps et sur son avenir, tout comme il témoigne d'un combat pour le droit à l'avortement<sup>262</sup>. Sa mort marque également son tout dernier commentaire envers la Compagnie, le patriarcat et même envers le spectateur. En outre, ce commentaire s'exprime directement par le corps de Ripley, autrement dit par la seule façon qu'une femme peut s'exprimer, et il énonce clairement que *ce corps et ce produit m'appartiennent*<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Jean Bainvel, « Devotion to the Immaculate Heart of Mary », *The Catholic Encyclopedia. Volume 7*, New York, Robert Appleton Company, 20 décembre 2012, en ligne.

<sup>262</sup> David J. Skal, *The Monster Show : A Cultural History of Horror*, New York, Norton, 1993, p. 302.

<sup>263</sup> Ximena Gallardo-C. et Jason Smith, *op.cit.*, p. 153.

## CONCLUSION

Nous avons montré, dans le premier chapitre de ce mémoire, que la figure de la Vierge Marie habite encore l'imaginaire contemporain et qu'elle ne permet rien aux femmes du point de vue de la représentation, sinon d'être pures, lisses, obéissantes et *violables*. Bien que les films *Rosemary's Baby* et *Alien* mettent en scène la résilience et la résistance des personnages de Rosemary et de Ripley face à la figure de la Vierge Marie, il reste que le quatrième film de la saga, *Alien Resurrection*, apporte des réponses quant aux possibilités du féminin.

En tant que personnage qui échappe tout au long de la saga aux multiples attaques qui visent sa sexualité et son corps, Ripley devient une figure de résistance dans le dernier tome. Comme le montre le troisième film, le corps, en tant qu'objet de désir, est menacé parce qu'il est défini en des termes qui le circonscrivent à sa sexualité. En échappant à l'alien, à la Compagnie et aux prisonniers, Ripley résiste à une sorte d'envahissement, ou figurativement, à la pénétration. Il apparaît clair que tout en menant un combat contre un système oppressif, l'héroïne lutte contre certaines forces, construites au sein même du signifié *femme*. Elle est la Mère, la Vierge, la Putain : elle est le véritable *héros* tout comme elle est l'*eros*. Le quatrième film met ainsi en scène sa résurrection : elle apparaît à la fois divine comme le Christ et monstrueuse comme le Diable. *Alien Resurrection* travaille de fait à montrer que la posture de Ripley en tant que femme est fluide, voire liminaire.

Les tropes de la féminité et de la maternité qui assiègent Ripley-clone soulignent ce qui traverse toute la saga, c'est-à-dire la remise en question et la déstabilisation du corps en tant qu'objet fixe. Le quatrième film débute avec une réplique assez inattendue de ce personnage, qui n'a jamais été présentée sous un œil enfantin : « My mommy always told me there were no monsters. Not any real ones. » Alors que son corps nu — enfermé dans un cylindre et disposé au centre d'un laboratoire — évolue rapidement sous l'œil attentif du spectateur et sous le regard ahuri des scientifiques, ces derniers s'exclament devant *leur* création : « She's perfect ». Cette scène se superpose à la réplique de Ripley et crée l'effet d'une confusion : devant ses Créateurs (masculins), Ripley réfère à sa Mère (féminine) ; elle parle de monstre et il s'avère exact qu'elle réfère à sa propre situation, tout comme elle

suggère que les hommes qui l'ont recréé peuvent être monstrueux ; elle souligne également le lien qu'elle entretient désormais avec l'alien, qui plus est le véritable monstre de toute la saga. En une seule phrase, *Alien Resurrection* souligne qu'une fusion, voire une *confusion*, entre l'alien et Ripley a eu lieu. Cette confusion place son corps féminin dans une position héroïque, monstrueuse, étrangère et aliénée.

Les trois films précédents ont montré que Ripley était capable de s'adapter à l'alien et de le déjouer. Or, ce dernier tome révèle que l'identité de l'héroïne s'est construite sous le signe de la perte : ce que perd Ripley tout au long de la saga, ce sont des amis, des enfants, des amants et elle va même jusqu'à perdre sa propre vie pour tenir tête aux forces qui tendent à l'assujettir. Ironiquement, *Alien Resurrection* montre que Ripley perd aussi son droit de mourir, son droit d'existence ainsi que son droit à l'autodétermination. La manipulation scientifique apparaît alors comme une tentative ultime visant à replacer l'héroïne dans son corps, mais aussi à la déposséder de ce dernier. Son commentaire à la toute fin du film témoigne de sa posture étrangère : « I'm a stranger here myself ». Ce sentiment d'étrangeté traverse tout le film de Jean-Pierre Jeunet. De même, dans ce quatrième volet de la saga, la Terre est inhabitable ; la science développe de nouvelles technologies militaires ; les hommes objectifient les femmes et les sexualisent à travers notamment des conversations sexistes et grossières ; l'argent continue d'instituer des rapports de force ; et surtout, l'alien et Ripley continuent d'être une préoccupation majeure pour la Compagnie. Ils sont d'ailleurs retenus captifs, sous haute surveillance. Mais aussi : ils se sont transformés. Ainsi, la reine ne pond plus, elle accouche et le sang de Ripley est acide.

En outre, Ripley et l'alien sont les produits d'un viol, puisqu'ils sont le résultat d'un croisement d'ADN. Il s'avère qu'ils continuent de se présenter en confrontation l'un avec l'autre, mais cette fois, c'est l'altérité qui les relie. Comme l'affirme Frédéric Neyrat, Ripley « localise une fonction : pour qu'il y ait de l'étranger, de l'étrangeté, il faut qu'aux altérités soit co-extensive une autre altérité.<sup>264</sup> » C'est l'étrangeté qui relie l'alien à Ripley et les deux personnages se rencontrent dans l'hybridité. Ils possèdent tous deux un potentiel destructeur et producteur. Or, et le film de Jeunet nous met bien en garde, toute hybridation n'est pas

---

<sup>264</sup> Frédéric Neyrat, *op.cit.*, p. 105.

nécessairement bonne, comme le montre la scène où Ripley découvre les sept clones qui l'ont précédée. Cette scène est particulièrement traumatique pour le personnage, parce qu'elle la force à se voir comme la construction complexe d'un alien et d'une femme. Ripley parcourt ainsi le laboratoire, qui ressemble plutôt à une morgue, et contemple les versions inachevées d'elle-même. Dans cette salle de miroirs, il n'est plus possible de trouver de point fixe : Ripley se reconnaît à travers chaque déformation et voit qu'elle incarne désormais le monstre. Tout comme l'inscription sur son bras, elle est *la huitième passagère*, c'est-à-dire l'étrange, l'informe : elle est née du viol, donc du monstrueux. Il reste à savoir si elle est productrice de bonne étrangeté.

Ainsi, au commencement, il y avait l'œuf et l'inscription inquiétante : « Le huitième passager ». L'affiche du film de Ridley Scott renoue de fait avec *Rosemary's Baby* : il annonce que le sujet central de l'histoire concerne une naissance monstrueuse et qu'il implique une maternité tout aussi monstrueuse. Comme nous l'avons montré, l'œuf matérialise la fragmentation, mais aussi l'idée que l'utérus est en soi dangereux puisqu'il a le potentiel de créer des monstres. Car, dans *Alien*, le site de l'horreur se situe précisément dans la part d'inconnu qui accompagne la grossesse. Bien que l'affiche prévienne et annonce le sujet du film, il reste qu'elle ne précise pas que cette monstruosité maternelle sera combattue par une femme. De même, le quatrième film travaille à investir Ripley de cette même monstruosité et lui fait mener un combat contre la maternité.

À la fin du film, alors que l'équipage s'enfuit à bord de la navette de sauvetage, l'enfant illégitime de Ripley apparaît devant elle. Cet enfant, né de la reine alien, a tué sa mère biologique lorsqu'il a vu dans Ripley la véritable filiation. Malgré l'urgence d'agir, Ripley et le monstre se rapprochent et se caressent : la mère prend son enfant dans ses bras, le contemple et le reconnaît. Dans un moment intime, que Peter Travers qualifie de « close erotic encounter<sup>265</sup> », l'héroïne introduit sa main dans la bouche de l'alien et s'entaille la paume sur une de ses dents, puis jette son sang sur le mur, ce qui le perce instantanément. La succion aspire le fils à travers le trou. Résistant à l'anéantissement, le monstre se débat devant Ripley. Cette dernière, en larmes, contemple la destruction de son enfant en lui

---

<sup>265</sup> Peter Travers, « Twisted Sisters in Space », *Rolling Stone*, vol. 11, décembre 1997, p. 85.

soufflant presque des excuses. Il s'agit là du dernier commentaire de Ripley et il concerne tout ce qui a été montré dans ce mémoire : en détruisant son fils, Ripley refuse ainsi la maternité qui lui a été imposée depuis le troisième film ; elle rejette également la filiation qu'elle peut entretenir avec la Vierge Marie puisqu'elle se libère de ce qui tend à l'enfermer dans la pureté, la chasteté et la maternité ; enfin, elle se détache de la figure du monstre en reprenant pleinement possession de son identité. *Alien Resurrection* pose la question suivante : que devient Ripley ? Il apparaît clair qu'à l'intérieur du paradigme virginité/maternité se trouve une volonté de figer le féminin dans une figure. Les films *Rosemary's Baby* et *Alien* mettent à mal le dispositif de la Vierge Marie.

Au terme d'une réflexion historique sur la figure de la vierge-mère dans la mythologie et dans le catholicisme, nous avons souligné comment le triangle antinomique virginité/maternité/féminité apparaît comme un vecteur discursif qui révèle les incohérences, voire les limites assignées au corps de la femme. La virginité et la maternité renvoient systématiquement à ce corps et travaillent conjointement à lui retirer sa subjectivité : ils en font un objet culturel, collectif et prédéterminé. Ainsi, sous cette logique, le corps délimite les possibilités du féminin et gravite autour du masculin. En outre, comment les œuvres à l'étude transgressent-elles les limites imposées par le modèle ?

*Rosemary's Baby* sert d'exemple dans la démonstration de la manipulation d'un corps féminin au service de l'assouvissement de désirs pervers masculins. Le corps de la jeune femme, mais aussi tout son être, est instrumentalisé : de fait, *Rosemary's Baby* déplace la figure du monstre. Polanski tire ses effets du recours à la fable, à l'intertextualité, à l'allégorie et à la parabole pour faire le procès d'une figure — celle de la Vierge Marie — et celui d'un système — le patriarcat. Le film dénonce les apories de la figure et la vacuité des discours religieux qui la sous-tendent par le biais de la violence psychologique, de l'horreur et de l'oppression. Il pose ainsi la question suivante : qui est le monstre ? Est-ce la mère ? Est-ce le système/la secte ? La fin du film de Polanski suggère une étonnante réponse à ces questions. Devant son enfant monstrueux, Rosemary s'avance et accepte la charge que lui incombe sa maternité monstrueuse. Plutôt que de vivre dans le déni, elle se réconcilie avec la

figure de la Vierge Marie : « avec la mère en soi parce [qu'elle] l'a introjectée, [sa] mère<sup>266</sup> ». Elle cherche alors à confronter le Père — le Diable — et s'impose au monde qui l'a dupé. Rosemary et Ripley ont été victimes d'un viol et il apparaît clair qu'une partie d'elles a disparu après cette violence subie. Le viol, comme l'explique Philippe Bessoles, représente une violence singulière, voire une mise à mort symbolique :

en tant que meurtre, il forçait l'espace du sexuel même s'il passe par le lieu dit du génital qu'il dégénitalise. Double meurtre en fait où le sexuel et le maternel sont assassinés. Pire, le viol assigne à la torture tel un matricule à l'avant-bras à cette différence qu'il n'y a pas mieux que le sexe pour réduire l'Autre au simple commentaire de son esclavage. Telle une profanation du sacré, l'Autre — féminin — offre l'expérience la plus totalitaire aux pulsions d'emprise. Le viol n'est pas un acte sexuel. [...] il dénature l'espace anatomique et avec cruauté joue du devant et du derrière, du haut et du bas, du dedans et du dehors. [...] Le viol n'a qu'un projet : l'extermination. [...] Il assujettit, aliène et asservit<sup>267</sup>.

Alors que la secte s'extasie devant le choix de Rosemary, celle-ci se tient droitement devant l'immonde. La scène ne permet pas de voir le bébé de Rosemary et suggère plutôt de dresser un miroir entre l'enfant monstrueux et la mère monstrueuse. Car Rosemary est une vierge souillée, tout comme elle est une mère maudite : son destin se reflète dans l'enfant qu'elle a mis au monde. À travers les yeux de sa mère, l'enfant inscrit le destin de cette dernière sous le signe du renouveau, du dépassement et du monstrueux. La maternité de Rosemary est ainsi à jamais dénaturée, profanée par le viol.

Ces représentations de femmes monstrueuses pointent l'incohérence et l'absurdité du trope maternité/virginité. Elles permettent également de penser de nouvelles possibilités pour le féminin, et correspondent à ce que retient Donna Haraway du cyborg : des images condensées « de l'imagination et de la réalité matérielle réunies, et cette union structure toute possibilité de transformation historique<sup>268</sup>. » Rosemary et Ripley formulent une nouvelle façon de se définir et elles effectuent un déplacement de la représentation même des femmes : d'un féminin pur, maternel et universel, l'on passe à de nouvelles figures de subjectivation.

---

<sup>266</sup> Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Paris, Pleine lune, coll. « conférence et entretiens », 1981, p. 62.

<sup>267</sup> Philippe Bessole, *Le meurtre au féminin. Clinique du viol*, Montpellier, Théétète Éditions, coll. « Témoigner/Transmettre », 1997, p. 3.

<sup>268</sup> Donna Haraway, *Manifeste cyborg*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007, p. 31.

Dès lors, il est possible de comprendre l'autodétermination comme une volonté de réappropriation et de possession de soi. Afin d'échapper à l'objectivation, il faut faire le pari de devenir l'Autre (le diable, l'alien). Si la figure de Marie ne permet rien aux femmes, les films révèlent que la posture de l'Autre est riche, inexplorée, lieu de renouvellement. Alors que la posture d'objet instrumentalisé semble peu désirable, elle est néanmoins nécessaire pour la redéfinition du féminin dans l'imaginaire. Les personnages de Ripley et de Rosemary deviennent des sujets complets : elles sont corps, mères, vierges, putains et étrangères ; elles choisissent et sont autarciques, souveraines, universelles ; elles investissent l'histoire dans le but de la refaire. Elles revendiquent leur double posture, acceptent le corps et l'individualité. Elles sont sujets possédantes et objet : elles sont des femmes qui ont un corps.

Interroger la figure de Marie par la monstration de la violence n'a rien d'évident et, comme le souligne Anne Juranville, cette question relative à la violence envers les femmes dérange<sup>269</sup>. La figure de la femme monstrueuse travaille de ce fait à montrer que la violence subie par les personnages, ainsi que la mort et la libération qui s'ensuivent, souligne qu'il n'y a pas de *nature* féminine. En tant que figures *défigurées*, Ripley et Rosemary incarnent des femmes qui n'en sont plus tout à fait: dégagées de leurs allégeances à la virginité et à la maternité, elles représentent une figure nouvelle, à la fois contre nature et naturelle. Elles transgressent et incarnent un nouveau signifié *femme* : une femme-alien; une femme-clone; une femme monstrueuse. C'est ainsi qu'elles montrent que « c'est par les femmes aliens que l'avenir vient, elles sont dangereuses, elles sont monstrueuses, mais elles promettent l'avenir<sup>270</sup>. »

---

<sup>269</sup> Anne Juranville, « Violence de femme. À propos de *Baise-moi*, de Virginie Despentes », dans *Fatalités du féminin*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 13.

<sup>270</sup> Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Gallimard, coll. « Minimales », 2016, p. 63.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

#### Films

Cameron, James, *Aliens*, É-U, 1987, 138 min.

Fincher, David, *Alien 3*, É-U, 1992, 114 min.

Jeunet, Jean-Pierre, *Alien Resurrection*, É-U, 1997, 116 min.

Polansky, Roman, *Rosemary's Baby*, É-U, 1968, 136 min.

Scott, Ridley, *Alien*, É-U, 1979, 116 min.

#### Romans

Levin, Ira, *Rosemary's Baby*, New York, Pegasus Books, 2010 [1967], 245 p.

### Corpus théorique

#### Études sur la Vierge Marie

Borresen, Kari Elisabeth, *Subordination et équivalence. Nature et Rôle de la Femme d'après Augustin et Thomas D'Aquin*, Oslo/Paris, Universitetsforlaget/ Maison Mame, 1968, 305 p.

Delfosse, Annick, « La figure de la Vierge Marie dans l'histoire des femmes et du féminisme », *Hieros : Bulletin Annuel de la Société Belgo-luxembourgeoise d'Histoire des Religions*, Université de Liège, vol.8, 2003, p. 22-26.

Gebara, Ivone, *Le mal au féminin. Réflexions théologiques à partir du féminisme*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Religion & sciences humaines », 1999, 247 p.

Marbeau-Cleirens, Béatrice, *Les Mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1988, 313 p.

Mihelakis, Eftihia, « Vers une autre temporalité de la *parthénos*. Entre mythe, littérature et disciplines du corps », Thèse de Doctorat, Département de littératures et de langues du monde, Université de Montréal, Août 2015, 262 f.

Monneyron, Frédéric et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2012, 128 p.

Norelli, Enrico, *Marie des apocryphes : Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*, Genève, Labor et Fides, 2009, 177 p.

Pétitalot, L'Abbé M., *La Vierge mère d'après la théologie. Tome second*, Paris, Librairie Ambroise Bray, 1869, 340 p.

Warner, Marina, *Seule entre toutes les femmes : Mythe et culte de la Vierge Marie.*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1989 [1976], 420 p.

#### Mythocritique et sciences sociales

Albert, Samuel, *Les Femmes et les Religions*, Paris, Les Éditions de l'atelier/Éditions Ouvrières, 1995, 230 p.

Aristote, *De la génération des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 440 p.

Blachère, Régis (trad.), *Le Coran.*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1966.

Cavell, Stanley, *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 544 p.

Camelot, Pierre-Thomas, *Éphèse et Chalcédoine. 431 et 451 : Histoire des conciles œcuméniques. Tome II*, Paris, Éditions de l'Orantel, 2002 [1962], 260 p.

Chrzanowska Denise, *Astrologie Stellaire et Mythologie*, Paris, Astro-Log, 2015, 292 p.

Compte, Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, coll. « Compact », 1988, 256 p.

Delporte, Henri, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1993, 287 p.

Engels, Friedrich, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Moscou, Éditions du Progrès, 1976 [1884], 157 p.

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF, 2010 [1973], 320 p.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 88 p.

Jean-Paul II, *Mulieris dignitatem*, n°11, 15 août 1988.

—————, *Lettre aux femmes*, n°11, 29 juin 1995.

- Glassner, J.-J., « Ishtar, maîtresse des inversions, patronne des rites de passage », dans A. Caiozzo et N. Ernoult (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 259-266.
- Graves, Roland, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, 666 p.
- Husain, Shahrukh, *La grande Déesse-Mère : Création, fertilité et abondance : Mythes et archétypes féminins*, Köln/Paris, éditions Evergreen, coll. « Sagesses du monde », 2001, 187 p.
- Muchembled, Robert, *Une histoire du diable, XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2002, 404 p.
- Odolant-Desnos, Joseph-Jacques, *Mythologie pittoresque*, Lausanne, Lavigne, 1839, 500 p.
- Petinos, Charalambos, *Du Paganisme au Christianisme – L'exemple de Chypre*, Paris, L'Harmattan, 2011, 227 p.
- Ranke-Heinemann, Uta, *Des eunuques pour le royaume des cieux : l'Église catholique et la sexualité*, Paris, Robert Laffont, coll. « essais », 1990, 407 p.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Paris, 1762, 113 p.
- Schnurer, Gustave, *L'Église et la civilisation du Moyen Age. Tome II*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1935, 810 p.
- Séchan, Louis, « Pandora, l'Ève grecque », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 23, avril 1929, p. 3-36.
- Stone, Merlin, *Quand Dieu était femme, À la découverte de la Grande Déesse, source du pouvoir des femmes*, Paris, Étincelles, 1978, 348 p.
- Études féministes et sur le genre
- Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, « Idées NRF », 1968 [1949], 510 p.
- Berenstein, Rhona, “Mommie dearest: Aliens, Rosemary’s Baby and Mothering”, *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n°2, 1990, p. 55-73.
- Bessole, Philippe, *Le meurtre au féminin. Clinique du viol*, Montpellier, Théétète Éditions, coll. « Témoigner/Transmettre », 1997, p. 103.
- Blank, Hanne, *Virgin. The Untouched History*, New York, Bloomsburry, 2008, 340 p.

- Boisvert, Lili, *Le principe du Cumshot. Le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, Montréal, VLB Éditeur, 2017, 249 p.
- Boisvert, Stéphanie, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) », Thèse de Doctorat, Département des communications, Université du Québec à Montréal, janvier 2017, 581 f.
- Boswell, Parley Ann, *Pregnancy in Literature and Film*, Jefferson, McFarland, 2014, 247 p.
- Brownmiller, Susan, *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993, 480 p.
- Connell, Raewyn, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, 288 p.
- Courbières, Caroline, « Représentations du féminin : sexe, concept et définitions », *NecPlus*, vol. 1, n°175, 2013, p. 141-152.
- Creed, Barbara, *The Monstrous feminine*, New York, Routledge 1993, 216 p.
- Delvaux, Martine, *Les Filles en Série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 224 p.
- Freeland, Cynthia A., « Feminist Frameworks for Horror Films », *Film Genre*, 1996, p. 742-763.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York/London, W. W. Norton & Company, [1963] 2013, 562 p.
- Gazalé, Olivia, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, 417 p.
- Green, Caroline, « She has to be controlled. Exploring the Action Heroine in Contemporary Science Fiction Cinema », Thèse de doctorat, Département de philosophie, Exeter University, avril 2010, 319 f.
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 251 p.
- « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison. », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n°1, 1992, p. 47-66.
- Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratiques du pouvoir. L'idée de Nature.*, Paris, Éditions Côté-femme, 1992, 239 p.

- Hagège et Vuatoux, Hagège et Arthur, « Les masculinités : critique de l'hégémonie, recherche et horizons politiques », *Contretemps. Revue de critique communiste*, 25 octobre 2013, en ligne < <https://www.contretemps.eu/les-masculinites-critique-de-lhegemonie-recherche-et-horizons-politiques/>>, consulté le 15 mars 2016.
- Haraway, Donna, *Manifeste cyborg*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007, 333 p.
- Hardy, Gabrielle, « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif, Laura Mulvey », *Débordements*, 26 mars 2012, en ligne, < <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>>, consulté le 22 août 2018.
- Haug, Frigga, *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, Londres, Verso, 1987, 301 p.
- Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, 433 p.
- Huston, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2012, 326 p.
- Inness, Sherrie A., *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, Philadelphie, PENN, 1999, 228 p.
- *Action Chicks*, New York, Palgrave/Macmillan, 2004, 292 p.
- Irigaray, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Paris, Pleine lune, coll. « Conférence et entretiens », 1981, 89 p.
- Juranville, Anne, « Violence de femme. À propos de *Baise-moi*, de Virginie Despentes », *Fatalités du féminin*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 13-41.
- Kac-Vergne, Marianne, « Le *cyborg*, un modèle de masculinité? », *Masculinité à Hollywood : de Marlon Brando à Will Smith*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 103-118.
- Kimmel, Hearn et Connell, Michael S., Jeff et R.W. (dir.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2005, 512 p.
- Knibiehler, Yvonne, *La Virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, 221 p.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, « Points », 1980, 248 p.
- Kristeva, Julia et Catherine Clément, *Le féminin et le sacré*, Paris, Albin Michel, 2015 [1998], 311 p.

Lauretis, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, 189 p.

Millett, Kate, *La Politique du Mâle*, Paris, Stock, 1971, 463 p.

Pandelakis, Pia, « L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006 », thèse de Doctorat, Musique, musicologie et arts de la scène, Université de la Sorbonne nouvelle- Paris III, 2013, 754 f.

Petchesky, Rosalind P., « The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction », *Feminist Studies*, vol. 13, n°2, été 1987, p. 263-292.

Reeser, Todd W., *Masculinities in Theory. An Introduction*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010, 238 p.

Roberts, Robin, « Post-Modernism and Feminist Science Fiction », *Science-Fiction Studies*, vol.17, n°2, juillet 1990, p. 136-152.

————— « Adoptive versus Biological Mothering in *Aliens* », *Extrapolation*, vol. 30, n°4, hiver 1989, p. 353-363.

Valenti, Jessica, *The Purity Myth: How America's Obsession with Virginity is hurting young women*, New York, Seal Press, 2009, 300 p.

Von Arx, Mirjam, *Virgin tales*, É-U, 2012, 1h27 m.

Williams, Linda, « When Woman Looks », *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, American Film Institute/University Publications of America, 1984, p. 61-66.

#### Études sur le cinéma et littéraires

Akoun, André. *Les Communications de masse : l'univers des masse média*, Paris, Hachette, 1972, 506 p.

Burch, Noël. *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2007, 310 p.

Cieutat, Michel, *Les Grands Thèmes du Cinéma Américain, Tome 1*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1998, 354 p.

Coursodon et Tavernier, Jean-Pierre et Bertrand, *50 ans du cinéma américain*, Paris, omnibus, 1995 [1991], 1267 p.

- Dufour, Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'Art », 2006, 224 p.
- Esquénazi, Jean-Pierre. « Hitchcock et ses femmes massacrées », *Culture & Musées*. n°7, 2006, p. 99-116.
- Fraisse, Philippe, « La place du fou : L'horreur selon Lynch, quelque part entre Lovecraft et Stephen King », *Positif*, Paris, n°521/522, juillet/août 2004, p. 148-152.
- Guétin, Nicole, *États-Unis : imposture messianique ? – Genèse et sources*, Paris, L'Harmattan, 2009, 141 p.
- Guétin, Nicole, « USA : généalogie du religieux dans le discours politique », *Les Temps Modernes*, 2004, vol. 1, n°626, p. 99-117.
- Halberstam, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.*, Durham/Londres, Duke University Press, 1995, 232 p.
- Hamel, Jean-François, « De l'espace et de son potentiel dramatique : Le huis clos cinématographique », *Ciné-Bulles*, vol. 30, n°2, printemps 2012, p. 26-31
- Hills, Elizabeth, « From “figurative males” to actions heroines: further thoughts on active women in the cinema », *Screen*, vol. 4, n°1, 1999, p. 38-50.
- Janisse, Kier-La, *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, Goldaming Surrey, FAB Press, 2012, 360 p.
- Marriott, James, *Horror Films – Virgin Film*, Londres, Virgin Books, 2007, 352 p.
- Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*. Paris, Flammarion, 2010, 464 p.
- Martin, Joel W., « Anti-feminism in Recent Apocalyptic Film », *Journal of Religion & Film*, vol. 4, n°1, en ligne, <<http://www.unomaha.edu/jrf/antifem.htm>>, consulté 12 mars 2018.
- Mattelart et Neveu, Armand et Éric, « Cultural Studies' Stories : La domestication d'une pensée sauvage ? », dans *Réseaux*, n°80, 1996, p. 11-58.
- Miller et Van Riper, Cynthia J. et A. Bowdoin, *Divine Horror: Essays on the Cinematic Battle Between the Sacred and the Diabolical*, Jefferson, McFarland, 2017, 200 p.
- Neale, Stephen, *Genre*, British Film Institute, Londres, 1980, 74 p.
- Piégay-Gros, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Librairie Droz, 2009, 208 p.

- Pomerleau et Sirois, Luc et Guy, « L'horreur anglo-saxonne ou *Excuse me, but your slime is dripping in my tea...* », *Solaris*, n°81, automne 1988.
- Roberge, Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2004, 233 p.
- Ross, Philippe, *Les visages de l'horreur*, Paris, Ediling, 1985, 207 p.
- Saraïdari, Katerina, « Culture visuelle et christianisme : de l'image religieuse au cinéma », dans *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 172, no. 4, 2015,
- Scahill, Andrew, « Deviled Eggs: Teratogenesis and the Gynecological Gothic in the Cinema of Monstrous Birth », *Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature*, New York, MacFarland & Co., 2010, p. 197-216.
- Skal, David J., *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York, Norton, 1993, 448 p.
- Tudor, Andrew, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, 248 p.

#### Études sur le corpus

#### Ouvrages et articles consacrés aux œuvres étudiées

- Avron, Dominique, *Roman Polanski*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Cinéma », 1987, 194 p.
- Bessis, Raphaël, « Petite écologie structurale de l'Alien », dans Jean-Clet Martin dir., *Métaphysique d'Alien*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, p. 49-55.
- Blackmore, Tim, « "Is this another Bug-Hunt?": S-F tradition Versus Biology-as-destiny in James Cameron's *Aliens* », *Journal of Popular Culture*, vol. 29, n°4, 1996, p. 211-226.
- Bundtzen, Lynda K., « Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and Now Alien », *Film Quarterly*, vol. 40, n°3, printemps 1987, p. 11-17.
- Cobie, Stephen, « What's the story, Mother?: The Mourning of the Alien », *Science Fiction Studies*, vol. 20, n°1, mars 1993, p. 80-93.
- Constable, Catherine, « Becoming the Monster's Mother: Morphologies of identity in the *Alien* Series », dans Annette Kuhn (dir.), *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*, New York, Verso, 1999, p. 173-202.

- Creed, Barbara, « *Alien and the Monstrous-Feminine* », dans Annette Kuhn dir., *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York, Verso, 1990, p. 128-141.
- During, Elie, « Comment faire muter un Alien ? », dans Jean-Clet Martin dir., *Métaphysique d'Alien*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, p. 11-25
- Fischer, Lucy, « Birth Traumas: Parturition and Horror in *Rosemary's Baby*. », *Cinema Journal*, vol. 31, n°3, Printemps 1992, p. 3-18.
- Gallardo-C et Smith, Ximena et Jason, *Alien Woman. The making of Lt. Ellen Ripley*, New York, Continuum, 2004, 241 p.
- Giger, H.R., *Le tournage de Alien*, É-U, 1984, 32 min.
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Third Edition*, Chicago, The University of Chicago Press, [1973] 2016, 892 p.
- Hoffman, Robin A., « How to See the Horror : The Hostile Fetus in *Rosemary's Baby* and *Alien*. », *Lit : Literature Interpretation Theory*, vol. 22, n°3, p. 239-261.
- Jeffords, Susan, « “The Battle of the Big Mamas”: Feminism and the Alienation of Women », *Journal of American Culture*, Septembre 1987, vol. 10, n°3, p. 73-84.
- Kavanagh, James H., « Feminism, Humanism and Science in *Alien* », dans Annette Kuhn dir., *Alien Zone. Cultural theory and Contemporary Science Fiction cinema*, New York, Verso, 1990, p. 73-81.
- Lima, Robert, « The Satanic Rape of Catholicism in *Rosemary's Baby* », *Studies in American Fiction*, vol. 2, n°2, Automne 1974, p. 211-222.
- Luckhurst, Roger, *Alien*, Talence, Akileos, 2014, 96 p.
- McDonnell, David, *The Official Aliens Movie Book.*, New York, Starlog Press, 1<sup>er</sup> décembre 1986.
- Meininger, Sylvestre, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie Alien. », *La Représentation du corps au cinéma*, vol.7, n°1-2, automne 1996, p. 122-150.
- Monnier, Claude, *Ridley Scott. Le Cinéma au cœur des ténèbres*, Paris, L'Harmattan, 2014, 246 p.
- Mulhall, Stephen, *On Film*, New York, Routledge, 2001, 288 p.

- Newton, Judith, « Feminism and anxiety in *Alien* », dans Annette Kuhn dir., *Alien Zone. Cultural theory and Contemporary Science Fiction cinema*, London/New York, Verso, 1990, p. 82-87.
- Neyrat, Frédéric, « L'alien des aliens. Ripley et la fonction-Étrangère », *Métaphysique d'Alien*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2014, p. 97-129
- Pearson, Maisie K., « *Rosemary's Baby*: The Horns of a Dilemma. », *The Journal of Popular Culture*, vol. 2, n°3, décembre 1968, p. 493-502.
- Rizzo, Teresa, « The alien series: a deleuzian perspective », *Women : A Cultural Review*, vol.15, n°3, p. 330-344.
- Rosenthal, Olivia, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Gallimard, coll. « Minimales », 2016, 149 p.
- Rushing, Janice Hocker, « “Evolution of the New Frontier” in *Alien* and *Aliens* : Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype. », *Quarterly Journal of Speech*, vol. 75, n°1, février 1989, p. 1-24.
- Valerius, Karyn, « *Rosemary's Baby*, Gothic Pregnancy, and Fetal Subjects », *College Literature*, juillet 2005, vol. 32, n°3, p. 116-135.
- Vaughn, Thomas, «Voices of Sexual Distorsion: Rape, Birth, and Self-annihilation Metaphors in the *Alien Trilogy* », *The Quartely Journal of Speech*, vol. 81, n°4, novembre 1995, p. 423-435.
- Gilliat, Penelope, « Anguish Under the Skin », *The New Yorker*, 15 juin 1968.
- Harrison, Engle, « *Rosemary's Baby* Censored in London », *The New York Times*, 1969.
- Tylski, Alexandre, *Roman Polanski. Rosemary's Baby (1968)*, Paris, Atlantica-Séguier, coll. « Carré Ciné », 2010, 132 p.
- Valerius, Karyn, « *Rosemary's Baby*, Gothic Pregnancy, and Fetal Subjects », *College Literature*, juillet 2005, vol. 32, n°3, p. 423-435.

#### Articles de journaux et ressources internet

- Bainvel, Jean, « Devotion to the Immaculate Heart of Mary », *The Catholic Encyclopedia. Volume 7*, New York, Robert Appleton Company, 20 décembre 2012, en ligne, <<http://www.newadvent.org/cathen/07168a.htm>>, consulté le 15 janvier 2019.

Collectif, « Mort du photographe Lennart Nilsson, célèbre pour ses clichés de fœtus », *Le Point*, 28 janvier 2017, AFP, en ligne, <[https://www.lepoint.fr/people/mort-du-photographe-lennart-nilsson-celebre-pour-ses-cliches-de-foetus-28-01-2017-2100725\\_2116.php](https://www.lepoint.fr/people/mort-du-photographe-lennart-nilsson-celebre-pour-ses-cliches-de-foetus-28-01-2017-2100725_2116.php)> <>

Cooperman Alan et Gredory Smith, « America's Changing Religious Landscape », *Pew Research Center*, May 12, 2015, en ligne, <<http://www.pewforum.org/2015/05/12/americas-changing-religious-landscape/>>, consulté le 11 mai 2018.

Cosgrove, Ben, « Drama of Life Before Birth' : Lennart Nilsson's Landmark 1965 Photo Essay », *Time*, 4 mars 2013, en ligne, <<http://time.com/3876085/drama-of-life-before-birth-landmark-work-five-decades-later/>>, consulté le 15 mai 2018.

Donnelly, Marea, « Pioneering Hollywood female director Ida Lupino tackled controversial women's issues », *The Daily Telegraph*, 2 février 2018, en ligne, <<https://www.dailytelegraph.com.au/news/pioneering-hollywood-female-director-ida-lupino-tackled-controversial-womens-issues/news-story/928257d6e032ad9f7e8c9a4b07e11afa>>, consulté le 20 août 2018.

Étude du Secrétaire général Nations Unies, « Mettre fin à la violence à l'égard des femmes. Des paroles aux actes », Publication des Nations Unies, 2006, en ligne, <<https://www.un.org/womenwatch/daw/vaw/publications/French%20Study.pdf>>, consulté le 20 janvier 2021.

Flandrin, Antoine, « La femme au temps des pharaons », *Lemonde.fr*, 4 mars 2016, en ligne, <[https://www.lemonde.fr/decryptages/article/2016/03/04/les-femmes-au-temps-des-pharaons\\_4876596\\_1668393.html](https://www.lemonde.fr/decryptages/article/2016/03/04/les-femmes-au-temps-des-pharaons_4876596_1668393.html)> consulté le 15 janvier 2017.

Grand dictionnaire latin, en ligne, <<https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?lemma=INVOLATUS100>>, consulté le 6 décembre 2017.

Jacobs, Laura, « The Devil Inside: Watching *Rosemary's Baby* in the Age of #MeToo », *Vanity Fair*, 31 mai 2018, en ligne, <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/05/watching-rosemarys-baby-in-the-age-of-metoo>>, consulté le 30 mars 2019.

Marea Donnelly, « Pioneering Hollywood female director Ida Lupino tackled controversial women's issues », *The Daily Telegraph*, February 2, 2018, en ligne, <<https://www.dailytelegraph.com.au/news/pioneering-hollywood-female-director-ida-lupino-tackled-controversial-womens-issues/news-story/928257d6e032ad9f7e8c9a4b07e11afa>>

- Mihai, Gabriel, « Les Femen au Vatican : “La Vierge Marie rompt le silence” », *Impact European*, 25 décembre 2017, en ligne, <<http://impacteuropean.fr/femen-a-vatican-vierge-marie-rompt-silence/>>, consulté le 6 janvier 2018.
- Sharon, Jayson, « Obama budgets cuts funds for abstinence-only sex education », *USA TODAY*, 11 mai 2009, en ligne <<https://www.usatoday.com>>, consulté le 11 mai 2018.
- Therin, Frédéric, « Allemagne, une jeune femme vend sa virginité 2,3 millions d’euros », *Le Point*, 11 avril 2017, en ligne, <[https://www.lepoint.fr/societe/allemande-une-jeune-femme-vend-sa-virginite-2-3-millions-d-euros-11-04-2017-2118859\\_23.php](https://www.lepoint.fr/societe/allemande-une-jeune-femme-vend-sa-virginite-2-3-millions-d-euros-11-04-2017-2118859_23.php)>, consulté le 4 avril 2018.
- Travers, Peter, « Twisted Sisters in Space », *Rolling Stone*, vol. 11, décembre 1997, p. 83-85.
- Treays, Jane, « The Virgins Daughters », *Cutting Edge*, Granada Television, 25 septembre 2008, 48 min.
- Harrison Engle, « Rosemary’s Baby Censored in London », *The New York Times*, 1969, p. 35.
- Laura Jacobs, « The Devil Inside: Watching *Rosemary’s Baby* in the Age of #MeToo », dans *Vanity Fair*, 31 mai 2018, en ligne, <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/05/watching-rosemarys-baby-in-the-age-of-metoo>>, consulté le 30 mars 2019.