



Fiche technique	1
Réalisateur	2
L'homme qui aimait les images	
Genèse	3
Une œuvre collective	
Découpage narratif	5
Récit	6
Qui est la menace ?	
Mise en scène	8
L'extraordinaire dans l'ordinaire	
Le monstre est partout	
La rétention d'effets	
Séquence	12
Une partie de cache-cache	
Figure	14
L'alien : la peur sur toutes les coutures	
Personnage	16
La malédiction de Ripley	
Bande-son	18
Le pouls de l'angoisse	
Document	20
Storyboard	

● Rédacteur du dossier

Louis Blanchot est critique de cinéma pour les revues *Chronic'art*, *Carbone*, *Trois Couleurs* et *Stylist*. Il conduit par ailleurs des ateliers de sensibilisation à la cinéphilie dans plusieurs établissements scolaires, pour le compte du Forum des images. Son premier essai, *Les Vies de Tom Cruise*, est sorti en 2016 aux éditions Capricci.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

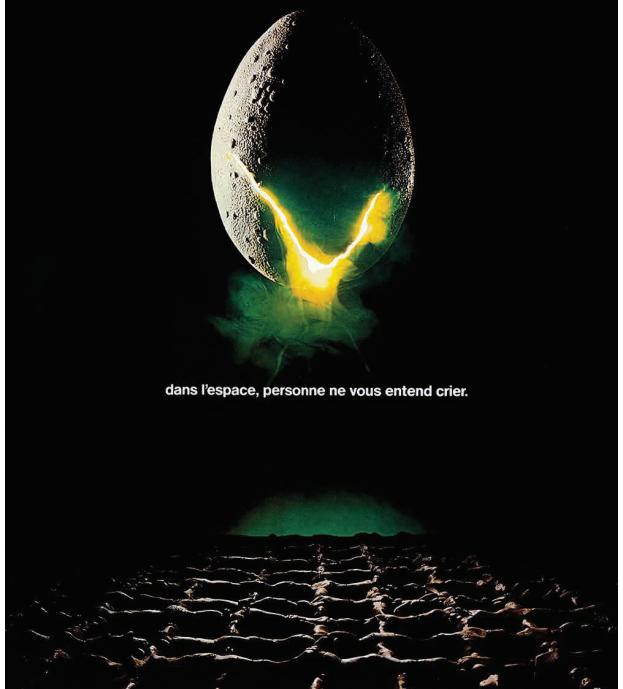
Fiche technique

● Synopsis

En 2122, quelque part dans l'espace intersidéral, un gigantesque cargo, le *Nostromo*, est interrompu dans son trajet en direction de la Terre par un signal de détresse. Émis d'une petite planète inexplorée, ce signal persuade l'Intelligence Artificielle, surnommée Mother, de réveiller les sept occupants du remorqueur spatial, en hypersommeil depuis plusieurs mois. Malgré les réticences de certains membres, le commandant de bord du *Nostromo*, Dallas, prend la tête d'une équipe de trois éclaireurs afin d'éclaircir le mystère. Ils découvrent sur cette planète l'épave gigantesque d'un vaisseau d'origine extraterrestre, à l'intérieur duquel trône le cadavre fossilisé d'un humanoïde. Kane, l'officier en second, tombe alors sur une cavité souterraine, jonchée d'œufs à l'enveloppe visqueuse. Sa curiosité le pousse à s'approcher de l'un d'eux, provoquant son ouverture et le jaillissement brutal du face-hugger (littéralement: «l'agrippeur de visage»), qui s'enroule autour de sa tête. Ramenés d'urgence, Kane et son assaillant sont introduits dans le *Nostromo* par Ash, l'officier scientifique, contrevenant ainsi à l'ordre du lieutenant Ripley qui, conformément au protocole, exigeait que son collègue soit placé en quarantaine. Au bout de quelques heures, le face-hugger se détache de sa victime et meurt. Au réveil de Kane, les membres du *Nostromo* pensent que le pire est derrière eux. Or, Kane est soudainement pris de spasmes violents: sa poitrine se déchire sous les coups répétés d'une sorte de reptile carnassier, déposé dans sa cage thoracique par le face-hugger. S'engage dès lors une lutte entre l'équipage et ce redoutable «huitième passager», devenu adulte en peu de temps. Circulant à son aise dans le réseau de coursives du vaisseau, le monstre fait tomber les premières têtes. Maître à bord depuis la disparition de Dallas, Ripley cherche conseil auprès de Mother mais découvre l'impensable: l'IA lui apprend que la mission prioritaire du *Nostromo* est désormais la survie de la créature, que la Compagnie – ses employeurs – souhaite récupérer au détriment de l'équipage. Ripley est alors agressée par Ash, lequel révèle sa vraie nature d'androïde, missionné clandestinement par la Compagnie pour étudier l'alien et le ramener sain et sauf sur terre. Après s'être débarrassée de lui, Ripley, dernière survivante humaine, fait exploser le *Nostromo* et parvient à fuir dans la navette de secours, où l'attend un dernier duel avec l'alien. La femme finit par triompher du monstre, éjecté dans l'espace.

ALIEN

LE 8^e PASSAGER



© 20th Century Fox

● Générique

ALIEN, LE HUITIÈME PASSAGER (ALIEN)

États-Unis | 1979 | 1h 57

Réalisation

Ridley Scott

Scénario

Dan O'Bannon, Walter Hill
et David Giler, adapté
d'une histoire de
Dan O'Bannon et
Ronald Shusett

Direction artistique

Roger Christian et Leslie Dilley

Directeur de la photographie

Derek Vanlint

Son

Derrick Leather

Musique

Jerry Goldsmith

Effets spéciaux

Nick Alder et Brian Johnson

Montage

Terry Rawlings

Producteurs

Gordon Carroll, David Giler,
Walter Hill

Sociétés de production

Brandywine Productions,
20th Century Fox Film
Corporation

Distribution

20th Century Fox

Format

2.35, couleur, 35 mm

Sortie

25 mai 1979 (États-Unis)
12 septembre 1979 (France)

Interprétation

Sigourney Weaver

Ellen Ripley

Tom Skerritt

A. J. Dallas

Veronica Cartwright

J. M. Lambert

John Hurt

G. W. Kane

Ian Holm

Ash

Yaphet Kotto

J. T. Parker

Harry Dean Stanton

S. E. Brett

Réalisateur

L'homme qui aimait les images

«Dans les films que j'ai envie de faire, l'univers, le décor et le dépaysement ont une importance capitale.»

Ridley Scott

À quatre-vingts ans, Ridley Scott a signé près de vingt-cinq films, équitablement répartis sur quatre décennies de carrière. Une filmographie notablement hétérogène, où se côtoient des œuvres de science-fiction (*Blade Runner*), d'*heroic fantasy* (*Legend*), de guerre (*La Chute du faucon noir*), mais aussi un thriller (*Hannibal*), un péplum (*Gladiator*), un *road movie* féministe (*Thelma et Louise*) et même une comédie romantique avec Marion Cotillard (*Une grande année*). Or, si tous les genres se sont disputé les faveurs de sa mise en scène, cet éclectisme a dessiné au fil des années les contours d'une carrière en dents de scie, mêlant films cultes, naufrages artistiques, succès populaires et revers économiques. Un adjectif revient d'ailleurs régulièrement pour qualifier le réalisateur britannique : *inégal*. Anobli par la Reine Elizabeth II en 2003, celui qui depuis se fait appeler Sir Ridley Scott continue donc d'accuser un certain déficit de reconnaissance, de quelque côté de l'Atlantique qu'on se place. La cinéphilie française ne s'y intéresse ainsi que par intermittence, tandis que sa dernière nomination à l'Oscar du meilleur réalisateur, qu'il n'a jamais remporté, remonte à plus de quinze ans.

● Le styliste

Fils d'un colonel de l'armée britannique, le jeune Ridley (né en 1937) se destine spontanément au monde militaire avant de s'orienter vers une formation artistique, encouragé par le don inné qu'il se découvre pour le dessin. Diplômé du prestigieux Royal College of Art de Londres, où son talent s'épanouit dans l'exploration d'autres disciplines comme la photographie, le design ou la décoration, il reconnaît dans le cinéma le médium idéal pour faire converger la diversité de ses compétences. Souvent qualifié – et souvent péjorativement – de cinéaste «visuel», de «styliste», Scott s'est en effet spécialisé dans les œuvres sophistiquées, opulentes, ornementées à grand renfort d'artistes formels.

Pour ses thuriféraires comme pour ses détracteurs, ce travail maniaque sur les composantes de l'image s'explique du reste par son expérience formatrice, sinon structurante, dans le milieu de la publicité. En 1968, Scott fonda sa propre société de production de films publicitaires, la Ridley Scott Associates, qui le mit à l'abri du besoin pour le restant de ses jours (ses clients sont Channel, Benson & Hedges, Apple) tout en retardant son passage au cinéma. Ce chef d'entreprise habile attendra ainsi ses quarante ans pour réaliser son premier long métrage. Remarqué à Cannes où il remporte le prix de la première œuvre, *Les Duellistes* (1977) lui permet ensuite d'être approché par Hollywood qui en fera une de ses nouvelles figures montantes, notamment grâce à *Alien* et



Sigourney Weaver, Ian Holm et Ridley Scott sur le tournage d'*Alien*
20th Century Fox / The Kobal Collection / Alirimages

à *Blade Runner* (1982). Réalisés coup sur coup, ces fleurons de la science-fiction vont imposer Scott comme nouveau maître du genre aux côtés de George Lucas et Steven Spielberg, parrains de la discipline depuis *Star Wars* et *Rencontres du troisième type*.

● Le démiurge

Partagé entre une prétention démiurgique presque kubrickienne (comment révolutionner le genre à chaque film?) et une inclination jamais démentie pour la série B et l'expérimentation, cet ancien directeur artistique dirige tous ses projets avec la même obsession perfectionniste. Une ambition d'esthète qui aspire néanmoins chaque fois à capturer l'audience la plus vaste possible. Comme chez Spielberg, la nécessité d'enchaîner les succès commerciaux rejoue chez lui un rêve d'autonomie, d'indépendance, qui l'incite à façonnier ses désirs de créateur autour d'une activité entrepreneuriale très prononcée (fin gestionnaire, il a produit la quasi-totalité de ses films). Une manière de lutter contre les caprices d'une industrie à qui il reproche parfois de brider ses visions – en témoignent les nombreux *director's cut* de ses œuvres (*Blade Runner*, *Legend*, *Kingdom of Heaven*), nouveaux montages venant corriger des versions diffusées en salles qu'il jugeait insatisfaisantes, pour ne pas dire caviardées. Alors qu'on le pensait rentré dans le rang depuis la fin des années 2000, le triomphe inattendu du récent *Seul sur mars* (2015), à ce jour son plus gros succès au box-office, est venu rappeler à Hollywood que le père d'*Alien* et de *Blade Runner* était loin d'avoir dit son dernier mot.

Inégale, la carrière de Scott semble surtout ne jamais devoir se remettre de ces deux films inégalables, œuvres pionnières que le réalisateur cherche dans un dernier élan à se réapproprier. *Prometheus* (2012) et *Alien: Covenant* (2017) s'emploient ainsi plus ou moins astucieusement à remonter aux origines du mythe [cf. Encadré p.17 : «Préquelles vs séquelles»], tandis que *Blade Runner 2049* (2017) de Denis Villeneuve, qu'il produit, imagine une suite aux aventures dystopiques de l'inspecteur Deckard, ayant un troisième volet que cet octogénaire incapable de repos souhaiterait lancer rapidement – sans préciser s'il en prendrait ou non les rênes. Reste qu'entre ce projet hypothétique et le nouvel *Alien*, baptisé *Awakening*, Scott paraît décidé à boucler lui-même la boucle de son héritage.



Genèse

Une œuvre collective

Quand débute le tournage d'*Alien* en 1978, l'industrie hollywoodienne se remet tout juste d'un raz-de-marée dont elle ne tardera pas à prendre la pleine mesure. Cette tempête, c'est celle du blockbuster – littéralement, un film « qui fait exploser le quartier ». Emprunté au vocabulaire militaire (à l'origine : une bombe utilisée sans ménagement lors de la Seconde Guerre mondiale), ce terme est entré dans le langage courant et désigne aujourd'hui un type de production à fort caractère spectaculaire, censée justifier ses coûts de financement exorbitants par un profit rapide et maximal. Porté par une campagne promotionnelle tous azimuts, le blockbuster se doit de monopoliser les écrans de l'Amérique tout entière pendant une poignée de semaines, avant de s'exporter à l'étranger selon des modalités similaires. À l'époque, le terme n'a pas encore la valeur générique qu'en lui connaît. Il est en fait employé pour illustrer la trajectoire économique et médiatique exceptionnelle de deux films : *Les Dents de la mer* (1975) et *La Guerre des étoiles* (1977), réalisés respectivement par Steven Spielberg et George Lucas. Deux créateurs jeunes et encore inconnus du grand public, dont les films vont pourtant engranger en un temps record des bénéfices hors de toute proportion. Prouesses économiques conjoncturelles ? Nouvelle ère de l'industrie de masse ? Hollywood ne sait pas encore sur quel pied danser, mais s'ingénie rapidement à calquer sa stratégie sur les méthodes et recettes de ces prototypes.

● Une nouvelle manne

C'est dans cette atmosphère mêlant opportunisme créatif et aubaine économique qu'émerge le projet *Alien*, lequel n'aurait jamais pu advenir – en tout cas dans la forme qui fut la sienne – sans ce bouleversement. *Les Dents de la mer* (*Jaws*) et *La Guerre des étoiles* (*Star Wars*) démontrent ainsi aux studios que l'horreur et la science-fiction, jadis genres ingrats, négligés, destinés aux adolescents et souvent condamnés à des budgets limités voire dérisoires, méritent dorénavant toute leur attention. Dès lors, il s'agit de faire pondre la poule aux œufs d'or sans plus tarder. Dans la foulée de *La Guerre des étoiles*, la 20th Century Fox désire prestement mettre en chantier un second film situé dans l'espace. Or, le projet le plus abouti dont elle dispose est le script d'un obscur scénariste nommé Dan O'Bannon (à son actif, un seul long métrage : *Dark Star* de John Carpenter). Son titre, *Alien*, se révèle aussi percutant qu'énigmatique, tandis que le pitch (un monstre intraitable décime un à un les occupants d'un vaisseau interstellaire) se situe idéalement à la confluence de toutes les

énergies lucratives du moment. D'abord promis à un parcours classique et confidentiel de série B (le film a failli être chapeauté par Roger Corman, le spécialiste du fantastique à petit budget), ce « *Jaws de l'espace* » connaît donc du jour au lendemain une revalorisation majeure, la Fox faisant de sa finalisation un objectif prioritaire. Sauf qu'au moment de recevoir le feu vert du studio, le projet est aussi avancé qu'ardemment disputé, agité de l'intérieur par une lutte d'idées qui est le lot de nombreuses productions hollywoodiennes, mais qui prendra ici une dimension toute particulière.

● Un monstre à plusieurs têtes

« L'histoire de la naissance d'*Alien* est une série d'accidents formidables, improbable résultat d'une foule de querelles et de compromis auxquels une centaine d'autres films n'auraient pas survécu. »

Roger Luckhurst, *Alien*

On a régulièrement tendance à attribuer l'identité, la réussite, les trouvailles d'un film à une seule personne : le réalisateur. Un réflexe on ne peut moins approprié au cas *Alien*, qui n'aura cessé au cours de sa gestation d'aggrémenter une multitude de talents et d'inspirations épars, au point d'en faire un éminent modèle de film collectif, à l'ADN pluriel. À l'origine, il y a donc le script d'O'Bannon, influencé par des auteurs de science-fiction moderne comme A. E. van Vogt (lequel intentera d'ailleurs un procès à la 20th Century Fox, qu'il gagnera) mais aussi par la littérature crépusculaire de H. P. Lovecraft, avec ses monstres antiques et hybrides émergeant des profondeurs du monde pour se substituer à l'homme. O'Bannon fait part d'une intrigue encore rudimentaire au producteur Ronald Shusett, qui lui soufflera alors cette piste narrative prodigieuse : le monstre doit s'introduire dans le vaisseau via le corps d'un hôte, à l'intérieur duquel il grandira avant de s'en échapper en lui explosant la poitrine. Les grandes lignes d'*Alien* sont définitivement posées. Mais malgré cette péripétie biologique originale, le scénario est encore jugé trop poussif, notamment par les futurs producteurs du film, Walter Hill et David Giler, qui vont dès lors se charger de le réécrire eux-mêmes, y ajoutant notamment les « personnages » d'Ash, l'androïde au jeu double, de Mother, l'Intelligence Artificielle embarquée, ainsi que l'existence d'un complexe militaro-industriel dont ils seraient les complices (« la Compagnie »).



● Un blockbuster pour adultes

Comme souvent à Hollywood, les batailles intestines sont cruelles, et O'Bannon se voit progressivement dépossédé de cette création qu'il rêvait pourtant à voix haute de mettre lui-même en scène. Lancé par la Fox avec une mise de départ confortable de 4 millions de dollars, *Alien* se cherche en effet encore un chef d'orchestre. Des réalisateurs de prestige sont approchés : Robert Aldrich, Peter Yates, Jack Clayton. Mais personne n'en veut – certains par mépris pour ce « film de monstre idiot » (pour citer Clayton), d'autres convaincus qu'ils ne disposent pas du bagage technique pour conférer une crédibilité visuelle à l'histoire. La Fox et les producteurs d'*Alien* jettent finalement leur dévolu sur Ridley Scott, après que ses *Duellistes* ont fait sensation à Cannes en 1977. Un choix de prime abord audacieux, voire risqué. Mais le Britannique, particulièrement à l'aise avec la technique, va rapidement montrer qu'il est de taille à relever le défi. Diligent et impliqué, Scott accouche en effet seul et en quelques mois d'un storyboard complet, dessiné en couleurs et annoté d'indications de mise en scène [cf. Document]. L'ancien publicitaire n'a pas encore touché à une caméra qu'il épate déjà les cadres de la Fox, lesquels décident sans délai de doubler le budget du film, que tout le monde désormais ambitionne comme un thriller dans l'espace de haute tenue.

Amèrement mis sur la touche, O'Bannon ne se laisse pas abattre et aura finalement voix au chapitre en constituant lui-même l'équipe en charge de la conception visuelle du film (qu'il a rencontrée sur le projet abandonné *Dune* [cf. Encadré : «**Un film maudit**»]). D'un côté, Chris Foss et Ron Cobb, illustrateurs qui auront pour rôle d'imaginer dans le détail le *Nostromo* et son infrastructure ; de l'autre, H. R. Giger, un plasticien dont les œuvres «biomécaniques» vont séduire Scott au point que celui-ci poussera la Fox à engager sur-le-champ cet artiste suisse pour le moins extravagant, qui concevra la totalité des éléments extraterrestres – et notamment la créature. Un simple coup d'œil aux innombrables travaux préparatoires de ces trois personnalités suffit à mesurer l'étendue de leur influence sur l'identité finale d'*Alien*. En grand ordonnateur, Scott amalgamera avec une assurance sidérante l'hétérogénéité de cette nébuleuse, apprivoisant chaque sensibilité parcourant les entrailles de son film. À l'arrivée : un alliage créatif inoxydable, dont la sophistication ne laissera pas de stupéfier plusieurs générations de spectateurs.

● Un film maudit

Alien n'est pas uniquement le rejeton sombre et adulte de deux succès estivaux (*Les Dents de la mer* et *Star Wars*), il est aussi né sur les cendres d'un troisième projet, quant à lui maudit : l'adaptation du roman *Dune* de Frank Herbert, par le réalisateur psychédélique Alejandro Jodorowsky. Un documentaire réalisé par Frank Pavich, *Jodorowsky's Dune*, est revenu en 2016 sur cette aventure artistique hors du commun, qui rejoignit l'Atlantide des œuvres sabordées par leur trop-plein d'ambition. Conséquence de ce naufrage : le cinéma fantastique put se partager pendant des années les trésors enfouis dans son épave, les nombreux travaux préparatoires de *Dune* servant de base d'inspiration à des univers comme *Star Wars*, *Alien* ou *Blade Runner*. Ce véritable viatique est dû à l'équipe artistique proliférante réunie par Jodorowsky (on y retrouve H. R. Giger, Chris Foss, le dessinateur Moebius...), dont les visions plus ou moins délirantes feront les beaux jours de la science-fiction moderne. Suite à l'abandon du projet (faute de moyens) au milieu des années 1970, le scénariste Dan O'Bannon, fauché et déprimé, retourna chez lui travailler sur son dernier espoir – une histoire d'espace et d'invasion extraterrestre, dont il n'était pour l'heure fier que du titre : *Alien*.



Les Dents de la mer
de Steven Spielberg
© Universal Pictures



Star Wars de George Lucas
© 20th Century Fox

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 – 00:02:00

2 LE NOSTROMO

00:02:00 – 00:07:53

Un cargo interstellaire effectue son voyage retour vers la Terre. Dans la salle des commandes, l'ordinateur de bord s'allume soudainement. Les sept membres de l'équipage, en biostase dans des capsules individuelles, sont réveillés puis partagent ensemble un petit déjeuner.

3 LE SIGNAL

00:07:53 – 00:12:52

Dallas, le commandant de bord, consulte l'Intelligence Artificielle du *Nostromo*, Mother, qui l'informe qu'un signal est émis d'une planète inconnue. En parallèle, les membres de l'équipage découvrent avec stupeur qu'ils se trouvent encore à des millions de kilomètres de la Terre. Dallas leur annonce alors que leurs employeurs viennent de leur confier une nouvelle mission : atterrir sur la planète inconnue pour déterminer la cause du signal.

4 L'ATTERRISSAGE

00:12:52 – 00:20:14

Une petite navette se détache du *Nostromo*, avec à son bord les sept passagers. L'atterrissement s'effectue avec fracas : des réparations conséquentes sont nécessaires avant d'envisager de redécoller. Le temps de celles-ci, Dallas décide de mener lui-même une équipe d'éclaireurs, composée de Kane, son second, et de Lambert.

5 L'EXPLORATION

00:20:14 – 00:26:52

Les conditions climatiques offertes par la planète sont pour le moins hostiles, mais les trois éclaireurs ne tarderont pas à trouver ce qu'ils recherchent : à l'horizon, une structure monumentale en forme de croissant est posée, comme échouée, sur un tapis de roches. N'écoulant pas les réticences de Lambert, Dallas et Kane pénètrent avec elle à l'intérieur de la construction qui s'avère être un vaisseau spatial naufragé.

6 LE DERELICT

00:26:52 – 00:31:02

Les trois explorateurs parviennent à une salle gigantesque, où ils découvrent le cadavre d'un extraterrestre fossilisé. Après avoir analysé le signal, Ripley en vient à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un message de détresse mais d'un avertissement. Elle en informe Ash, qui ne s'en émeut pas.

7 ATTAQUE SURPRISE

00:31:02 – 00:34:47

Kane détecte une ouverture dans le sol et décide de s'y enfoncer. Il tombe dans une vaste cavité, où s'étalent des centaines d'œufs d'origine inconnue. L'un d'entre eux s'ouvre, et son occupant vient brutalement assaillir Kane au visage.

8 LE PASSAGER CLANDESTIN

00:34:47 – 00:36:21

Dallas et Lambert ramènent le corps inanimé de Kane à la navette mais Ripley, suivant le protocole sanitaire, refuse de débloquer la porte du sas. Son ordre est court-circuité par Ash, l'officier scientifique, qui ouvre la porte manuellement et introduit l'organisme étranger dans la navette.

9 LE FACE-HUGGER

00:36:21 – 00:41:30

Emmené en salle d'opération, Kane est débarrassé de son scaphandre. L'équipage découvre, inquiet, une créature arachnéenne agrippée à son visage. Ash tente une incision, mais du sang composé d'acide concentré jaillit de la plaie, rongeant sols et plafonds sur plusieurs étages.

10 LE DÉCOLLAGE

00:41:30 – 00:52:33

Ripley exige d'Ash une explication sur son entorse au règlement, mais celui-ci lui donne le change. Il y a plus étrange : le face-hugger s'est détaché de lui-même du visage de Kane. Son cadavre est retrouvé, puis examiné par Ash. Enfin réparée, la navette décolle avec succès et rejoint le *Nostromo*.

11 LE CHESTBURSTER

00:52:33 – 00:56:56

Kane se réveille, sans séquelle apparente. L'humeur est au beau fixe, un repas collectif est organisé. Mais la joie vire à l'horreur quand une créature serpentine déchire brutalement le thorax de Kane. Sous le regard médusé du reste de l'équipage, le monstre s'enfuit à travers une coursive.

12 LA CHASSE

00:56:56 – 01:15:50

Après avoir éjecté le cadavre de Kane dans l'espace, les membres restants du *Nostromo* se lancent à la recherche de la créature. Mais celle-ci a entretemps atteint sa taille adulte et ne fait qu'une bouchée du technicien Brett, puis du capitaine Dallas.

13 UNE MAUVAISE MÈRE

01:15:50 – 01:20:35

Promue capitaine du *Nostromo*, Ripley consulte Mother afin de lui demander conseil, mais comprend que l'Intelligence Artificielle manœuvre en vérité contre son équipage depuis la captation du signal. Un ordre secret émis par la Compagnie fait en effet prévaloir la survie de la créature sur toute autre priorité.

14 UN TRAÎTRE

01:20:35 – 01:27:36

Complice de Mother et de la Compagnie, Ash agresse Ripley mais est interrompu dans son méfait par Lambert et Parker. Après l'avoir neutralisé et découvert qu'il était en fait un androïde, les trois survivants incendent son corps synthétique.

15 LE COMPTE À REBOURS

01:27:36 – 01:44:16

Décision est prise de faire exploser le *Nostromo* et de fuir dans la navette de secours. Mais lors des préparatifs, Lambert et Parker sont sauvagement tués par l'alien. Désormais seule humaine à bord, Ripley lance la procédure d'autodestruction et se faufile dans la navette. Dans un éblouissement de lumières, le *Nostromo* explose.

16 LE DUEL

01:44:16 – 01:53:51

Ripley se pense sortie d'affaire, mais l'alien s'est invité dans la navette. Alors qu'elle se déshabille, Ripley est surprise par le bras mucilagineux du prédateur, dissimulé dans un renforcement câblé. Elle décide alors de revêtir une combinaison spatiale puis, attachée solidement à un siège, de faire venir à elle la créature. Au moment où celle-ci sort de son alcôve, Ripley ouvre le sas et, sous l'effet de la décompression, l'intrus est expulsé.

17 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:53:51 – 01:56:37



Récit Qui est la menace ?

«CHAMBRE DES MACHINES: Vide, caverneux.» Voici l'unique description de la première séquence du scénario d'*Alien*. La seconde n'est pas beaucoup plus riche en informations: «POSTE DE PILOTAGE: Circulaire, encombré d'instruments. Des fauteuils pour deux. Vides.» Juste après: «Long, sombre. Vide.» Un peu plus loin encore: «Long, vide.» Passé son générique sur fond d'espace étoilé, le début du film sera on ne peut plus fidèle à ce laconisme liminaire: du vide, du vide, du vide. Partout. Un vide étouffant – comme on parlerait d'un silence assourdissant. Peu de bruits, d'ailleurs, pour émailler ces premières secondes – c'est à peine si on perçoit le ronronnement étouffé des machines qui, outre les quelques lumières actives, nous indique que le cargo interstellaire fonctionne bel et bien.

Car ce monde n'est pas éteint, non. Il dort, simplement – ses fonctions vitales réglées au minimum, en veille pourrait-on dire. Mais tout à coup, quelque chose s'anime: un ordinateur s'allume, un chicotement aigu perce nos tympans. L'activité d'un écran informatique se reflète alors sur la visière d'un casque, donnant à celui-ci l'air de s'affirmer, de se mettre à la tâche. Mais le dialogue va tourner court: en toute discréction, comme s'il voulait s'assurer que personne ne le surprenne, l'écran s'emballe, accélère le traitement des informations et, dans un dernier cri, s'éteint brutalement. À nouveau, le silence, le vide. Et une interrogation: qu'a-t-elle appris? Qu'a-t-elle fait? Qu'a-t-elle fomenté, cette machine, dans le dos des hommes qu'elle va bientôt arracher au sommeil?

● Une inquiétante étrangeté

Car ces sept passagers endormis ne le savent pas encore, mais ils viennent d'être piégés, sinon condamnés. Le spectateur, lui, n'en sait pour le moment pas plus qu'eux. Alors: d'où vient que son inquiétude s'installe d'une façon aussi tenace, aussi lancinante, dès ces premiers plans où aucune espèce de monstre ne vient pourtant pointer le bout de son nez? Une intuition peut-être: la première vie qui anime les couloirs du *Nostromo* n'est pas celle de l'homme mais celle de la machine, de la technique, de l'informatique. D'ailleurs, ce lieu, à bien y regarder, n'est pas tout à fait vide; il est même plein à craquer. Plein d'une existence faite d'interfaces, de circuits imprimés, de silicium; mais aussi de tuyauterie, de gaines, de moteurs. Le scénario écrivait «vide». Il aurait dû préciser: *vide de toute présence humaine*.

Ainsi, l'arche interstellaire n'a pas encore accueilli l'intrus qu'elle semble déjà hostile, hantée – hantée par la technologie, capable à cette époque de se passer totalement de l'homme (qu'elle maintient inconscient dans des capsules aux airs de cercueils), et bientôt prête à le remplacer. La puissance de cette entrée en matière ne se situe pas ailleurs que dans cette simple suggestion: ce monde, cet espace, ce territoire, ne sont déjà plus les nôtres.

● Une trahison

Totalement automatisé et autogéré, le *Nostromo* va pourtant réveiller ses occupants. Mother, l'Intelligence Artificielle qui règne ici en maître (on descend lui parler dans une alvéole tapissée de loupiottes dorées), a en effet besoin d'eux pour une dernière tâche: ramener son nouvel enfant à bord. Sauf que pour faire venir à elle l'ange exterminateur, cette instance électronique a besoin d'un corps, d'un organisme. Elle a, au fond, besoin de ce qui lui manque: la vie. Cette vie, c'est avant tout celle de Kane, qui le premier sera tiré de son repos chimique – énonçant au passage ces mots pleins d'un sombre présage: «Je me sens mort.» Dans quelques minutes, son visage disparaîtra totalement sous l'enveloppe d'un corps étranger, qui viendra pondre dans ses entrailles le passager clandestin. *Alien* est en effet un film d'invasion extraterrestre d'un genre singulier, où l'invasion s'effectue par le dedans et non par le dehors.

Mais c'est peut-être avant tout un film de trahison: le premier adversaire de l'homme, ainsi, n'est pas la créature extraterrestre, mais l'infrastructure machinique du *Nostromo*, prolongée par ses différents émissaires ou auxiliaires. Le plus illustre d'entre eux est celui qui cache le mieux son jeu: c'est l'androïde Ash, dont la peau de synthèse lui permet d'œuvrer *incognito* pour la Compagnie (qu'on devine être un conglomérat techno-industriel puissant et sans scrupule). Il est significatif d'observer qu'avant son face-à-face avec l'alien, l'héroïne Ripley n'a jamais été attaquée par celui-ci. Jusque-là, ses altercations auront uniquement eu lieu avec les composantes électro-machiniques du *Nostromo*, cette vie artificielle, souterraine ou dissimulée, manigançant depuis le commencement contre ceux sur lesquels elle est censée veiller.

● Un monstre qui en cache d'autres

Après avoir été explicitement désavouée par Mother (qui lui confesse que la survie de l'équipage n'est plus son objectif prioritaire), Ripley est ainsi violemment agressée par Ash. Dans cette séquence, l'androïde félon cherche à étouffer sa victime avec un magazine pornographique. Une tentative d'assassinat au carac-

tère sexuel délibérément appuyé, qui reproduit suggestivement les modes opératoires des créatures (l'agression renvoie autant au face-hugger oppressant le visage de Kane qu'à la langue évocatrice avec laquelle l'alien menacera Ripley dans la navette de secours). La mort d'Ash, ou plutôt sa neutralisation, scellera définitivement cette corrélation entre l'androïde et le monstre, lorsque des gicées de fluide laiteux réveilleront le souvenir du sang jaunâtre du face-hugger.

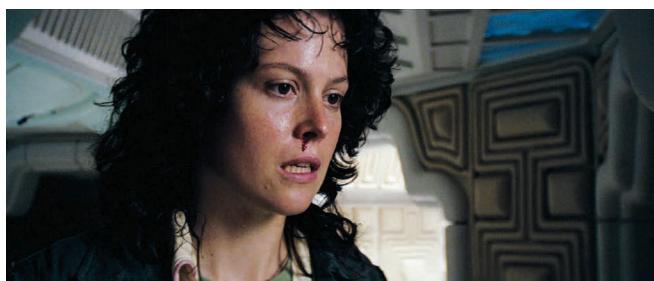
Mais Ash, comme Mother, ne sont pas les seuls à blâmer. C'est le corps même du cargo interstellaire qui semble ici complice des agissements de l'alien. Après s'être dissimulé sous la peau d'un homme, l'éternel parasite, devenu adulte, peut en effet se dissimuler à loisir sous la peau du *Nostromo*, fait du même revêtement nervuré et métallique que lui [cf. *Mise en scène*]. L'antre tentaculaire est plus que son territoire, elle devient une extension, une seconde enveloppe. Les pauvres humains mettront d'ailleurs du temps avant de prendre conscience de cette réciprocité et de réviser leur stratégie. Non plus tenter vainement de détruire la bête, l'espèce menaçante. Mais bien détruire le vaisseau, l'espace qui le contient et en assure la conservation.

● «La dernière survivante du *Nostromo*»

Condamnée par Ripley, qui vient d'enclencher le protocole d'autodestruction, la grande carcasse mécanique tente dès lors de piéger son bourreau dans ses propres entrailles, telle la Baleine de Jonas. Prise de vitesse, Ripley demande à Mother d'interrompre le compte à rebours, mais cette conscience reste sourde aux implorations de son enfant. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Ripley, dans sa furie, invente cette mère indigne («Tu n'es qu'une pute») avant de formuler, un peu plus tard, une réplique tout aussi fleurie à l'encontre de l'alien («Je t'ai eu, fils de pute»), explicitant ainsi la filiation symbolique entre l'Intelligence Artificielle et la créature.

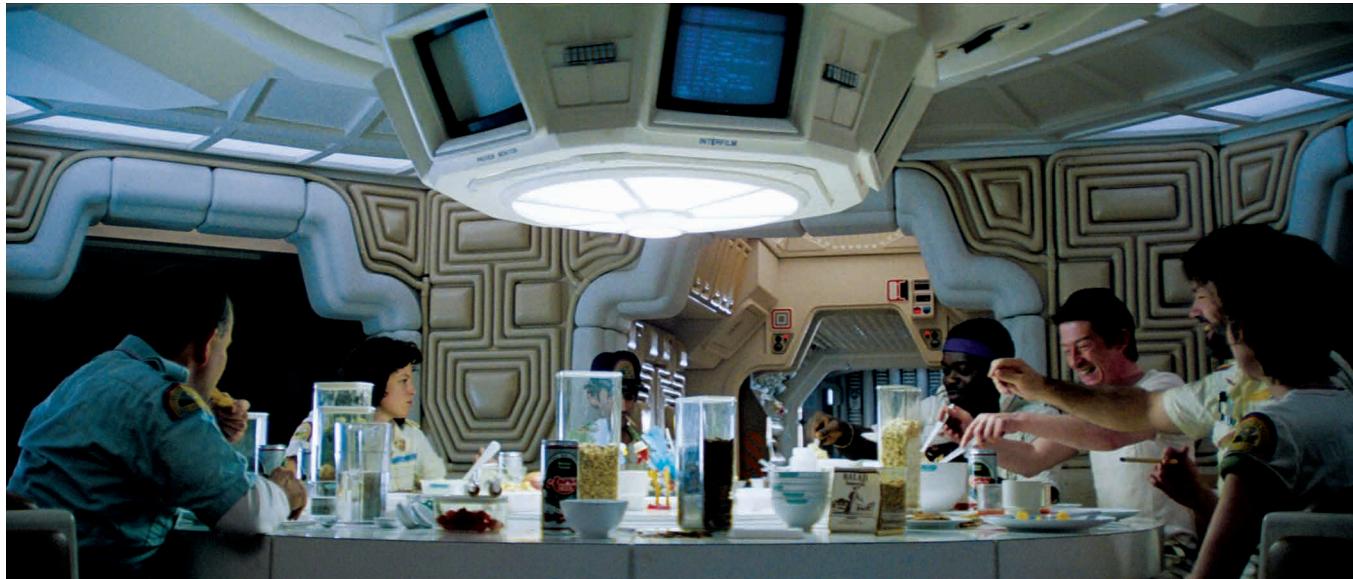
Dans le rapport final qu'elle enregistre avant de glisser en hypersommeil, on observera d'ailleurs que Ripley égrène le nom des disparus sans qu'aucun mot ne soit dit sur le prédateur extraterrestre. À bien l'écouter, c'est même comme si celui-ci n'avait jamais existé. Ripley se présente ainsi, non pas comme celle qui triomphe de l'alien, mais comme «la dernière survivante du *Nostromo*». Un aveu qu'on peut entendre de deux façons. La première : elle est la seule rescapée du naufrage du *Nostromo*, qu'elle a sabordé à cause du fléau qu'il contenait. La seconde : elle a survécu à l'agression du *Nostromo*, cette matrice d'acier qui a trahi sa progéniture pour lui préférer un organisme supérieur.

On rappellera par ailleurs que ce «huitième passager» ne se manifeste dans sa pleine puissance qu'au bout d'une heure – et que sa présence à l'écran se résume *in fine* à une poignée de secondes. Or, le sentiment d'inconfort ressenti par le spectateur n'est pas ponctuel mais perpétuel, et s'explique en partie par cette intrigue technico-alarmiste subtilement tricotée en doublure du film de monstre. Certes, la créature demeure l'attraction principale d'*Alien* – mais s'en serait-il contenté pour faire frissonner son public, le film n'eût jamais atteint une telle plénitude horrifique.



● BAD ROBOT

D'un point de vue dramatique, Ash est certainement la figure la plus intéressante d'*Alien*. Juste derrière le chest-burster (littéralement : «l'exploseur de poitrine»), la révélation de sa nature robotique est ainsi l'un des moments forts du film. Mais est-ce vraiment une surprise ? Son nom certes, aurait dû nous mettre la puce à l'oreille : Ash, dont les trois lettres font ostensiblement référence à HAL, le superordinateur criminel de 2001, l'*Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (qui s'était lui-même inspiré de la société IBM, reculant d'une lettre dans l'alphabet à chaque initiale). Outre cette référence, on pourra recenser avec les élèves tous les indices qui nous permettaient, avant l'heure, de deviner le double jeu d'Ash. C'est lui qui, alors que des membres de l'équipage émettent des réserves sur leur nouvelle mission, agite la menace d'une obscure clause contractuelle, selon laquelle il serait interdit d'ignorer un message émis par une potentielle intelligence extraterrestre. C'est lui qui, un peu plus tard, fera mine d'ignorer la découverte de Ripley, lorsque celle-ci détectera dans ce même message, non pas un signal de détresse, mais d'avertissement – «fuyez», fallait-il comprendre. C'est lui enfin qui contreviendra à l'ordre pourtant légitime de cette même Ripley, en introduisant à bord Kane et le parasite qui l'accompagne. Et lors de la mort de Dallas [cf. Séquence], une suite de plans sans équivoque achèvera d'instiller le doute dans l'esprit du spectateur : c'est certain, quelque chose ne tourne pas rond chez ce personnage.



Mise en scène L'extraordinaire dans l'ordinaire

Au moment d'accepter le projet *Alien*, Ridley Scott n'a qu'un seul long métrage à son actif, produit loin de la pression des studios. Mais ses idées sont déjà très arrêtées : il ne souhaite ni réaliser un *space opera* dans la veine de *Star Wars* (un récit épique et exubérant dans le lointain étoilé), ni relancer la mode du film de monstre fantaisiste – laquelle connaît son âge d'or dans les années 1950, grâce à des cinéastes comme Jack Arnold notamment. Tombé en désuétude, le genre sert même de repoussoir : acceptant sur les conseils d'un collaborateur de regarder *It! The Terror from Beyond Space* (1958), film d'Edward L. Cahn dont l'intrigue ressemble fortement à celle d'*Alien*, Scott n'est guère convaincu par l'atmosphère en carton-pâte de cette production surnaturelle sans le sou. Sorti en queue de comète du renouveau du cinéma d'épouvante (*La Nuit des morts-vivants* de George Romero sort en 1968, *Halloween* de John Carpenter dix ans plus tard), *Alien* s'inspire ainsi davantage des œuvres âpres et crépusculaires qui ont fait trembler l'Amérique des années 1970, comme *L'Exorciste* de William Friedkin (1973) ou *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper (1974). Dans le premier, un esprit surnaturel pénètre un foyer américain en prenant possession d'une jeune fille ; dans le second, un groupe d'amis est sauvagement assassiné par une famille de déviants. Les correspondances avec l'intrigue d'*Alien* sont donc perceptibles (un démon à l'intérieur d'un corps ; des gens lambdas agressés par des prédateurs), mais ces pièces maîtresses de l'épouvante tirent leur efficacité d'un élément qui, s'agissant d'une œuvre de science-fiction, ne va pas de soi : le réalisme.

● Le train-train de l'espace

«Je voulais qu'il y ait quelque chose de documentaire dans *Alien*.»

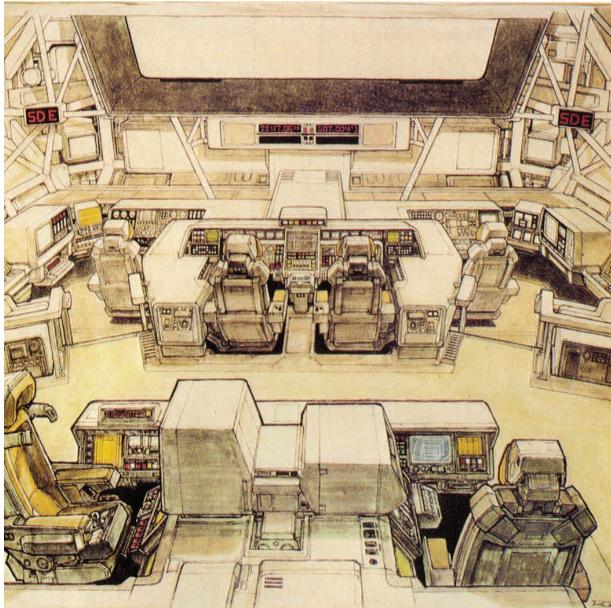
Ridley Scott

Car pour qu'il y ait effroi, il faut que la réalité bascule, que les repères courants de l'existence cèdent progressivement ; c'est la logique même du fantastique : «une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»¹. La réussite d'*Alien* dépend ainsi du respect de cette règle élémentaire : l'horreur, pour être effective, doit surgir au milieu de la normalité. Alors : où trouver de la normalité en 2122 ? Déjà, bien évidemment, chez l'humain. Quand débute le film, le spectateur est confronté à une situation qui a pour lui quelque chose d'exceptionnel : ces hommes et femmes

s'éveillent après de longs mois de sommeil, dans un cargo interstellaire régi par une technologie avancée [cf. Récit]. Mais rapidement, la banalité et le quotidien s'installent : autour d'une table est partagé un petit déjeuner, durant lequel s'échangent céréales et familiarités. Nous n'avons affaire ni à des astronautes ni à des super-héros, mais à une communauté de travailleurs ordinaires, animée par des rapports de force intelligibles et usuels. Pour l'heure, les seules tensions proviennent de revendications salariales émises au bas de l'échelle par les mécanos de la bande, Parker et Brett, qui se plaignent d'être moins bien payés que les autres. Réalisé par un Britannique et tourné dans les studios de Shepperton près de Londres, *Alien* sort en plein «hiver du mécontentement» : déjà fortement agitée par la contestation et le désordre, la Grande-Bretagne connaît alors son pic historique de grèves. Cent cinquante ans plus tard, l'homme voyage certes à travers l'univers ; mais la lutte des classes, elle, persiste.

Habillés de vêtements simples, disparates, comme choisis à l'improvisation au sortir du lit, ces convoyeurs de l'espace relèvent donc de l'ordinaire. Une normalité qui, par contraste, amplifiera l'extraordinaire horrifique dans lequel leur quotidien va brutalement plonger. Point de bascule d'*Alien*, la séquence du chestburster rejoue ainsi à l'identique ce repas introductif pour mieux prendre à revers son spectateur : alors que la situation semble s'être dénouée d'elle-même (le parasite a libéré le visage de Kane, qui a depuis repris conscience), un nouveau monstre jait sans crier gare, au milieu d'une tranquillité et d'une convivialité auxquelles on avait fini par croire. Il faut souvent se garder de croire aux légendes émanant des récits de tournage. Reste que beaucoup s'accordent à dire que cette séquence aurait bel et bien été tournée en une seule fois, avec quatre caméras et des acteurs à peine informés de son déroulement (ils savaient que «quelque chose» allait sortir du thorax de Kane, joué par John Hurt, mais ils ignoraient quoi...). Peu importe la manière : la brutalité et la spontanéité du résultat sont là. Filmée à l'épaule, l'irruption du démon semble prise sur le vif, ébranlant les personnages telle une secousse sismique. À cet instant, l'identification du spectateur est d'autant plus maximale que son effroi trouve naturellement à se refléter dans ces visages passifs, sidérés, témoins impuissants d'un événement auquel rien ne pouvait les préparer. De part et d'autre de l'écran, on n'avait tout simplement jamais vu une chose pareille.

1 Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 8.



● En immersion

«Il y avait une démarche artistique dans le moindre détail du vaisseau spatial. En fait le script était l'élément le moins sophistiqué de l'ensemble.»

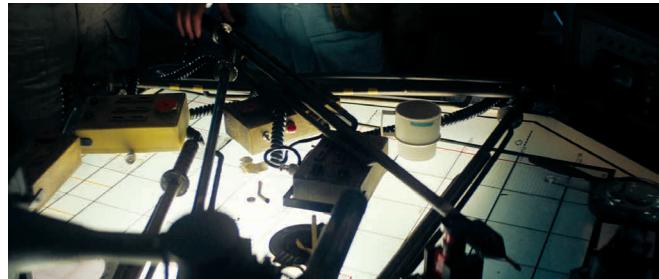
Ridley Scott

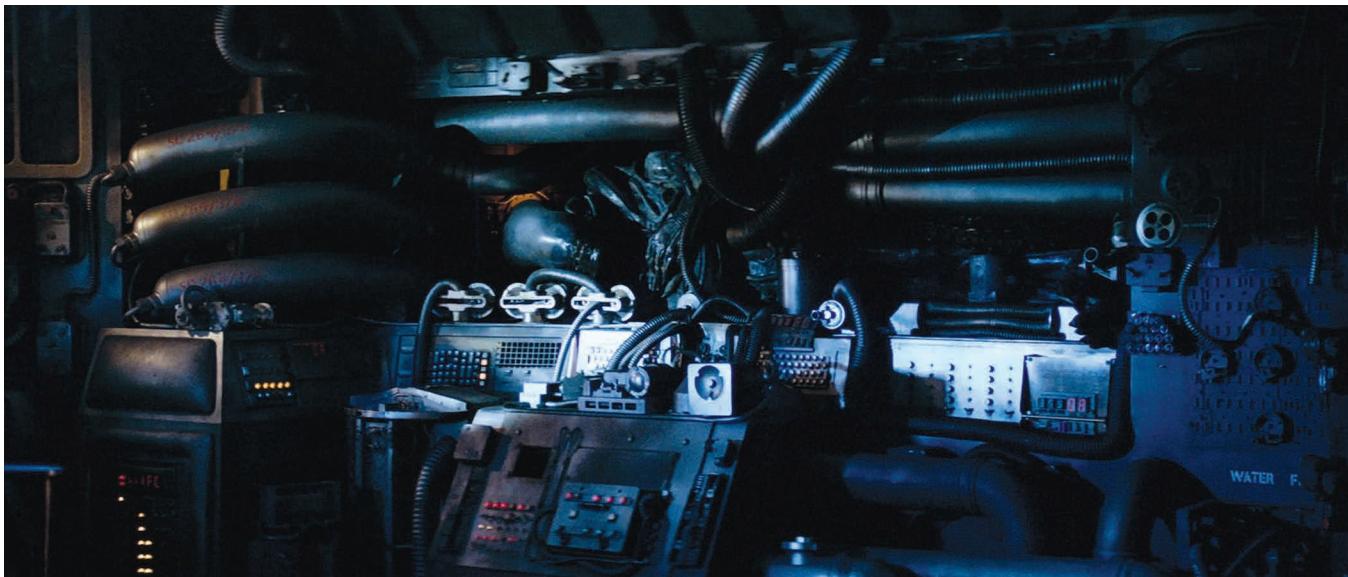
Mais cet effet de véracité n'est pas seulement à mettre au crédit des protagonistes. Le naturel de leurs agissements et la crédibilité de leurs réactions face à la menace croissante ne seraient rien, en effet, sans le soin maniaque apporté à l'élaboration et à la fabrication de leur environnement. Les interprètes eux-mêmes, venus d'horizons divers (Ian Holm du théâtre britannique, Tom Skerritt du cinéma hollywoodien, Veronica Cartwright de la série B), loueront les qualités immersives du décor à la fois monumental et méticuleux du *Nostromo*. Les différents pièces et couloirs du cargo ont été érigés en dur et connectés entre eux, si bien que toute l'équipe partagea la sensation de tourner dans un véritable astronef, en forme de labyrinthe technologique sans issue (des plafonds de moins d'un mètre quatre-vingt-dix furent installés à la demande de Scott dans chaque coursive, accusant ainsi la dimension claustrophobique du lieu). Une matérialité redoublée par la totale fonctionnalité des infrastructures : le réalisateur insista pour que chaque élément et accessoire (porte, levier, interrupteur) soit utilisable et opérationnel, afin de permettre une interaction concrète entre les comédiens et le décor.

Réalisme des rapports hiérarchiques, réalisme des réactions psychologiques ; mais aussi, donc : réalisme du cadre futuriste, dont la réussite doit beaucoup au travail préliminaire de Ron Cobb. Figure mythique du cinéma de science-fiction (en plus d'*Alien*, il collabora à *La Guerre des étoiles*, *Retour vers le futur*, *Abyss*, *Total Recall*), d'abord passé par Disney (où il travailla sur *La Belle au bois dormant*) puis par la guerre du Vietnam (où il intégra les *Signal corps*, la branche spécialisée dans les technologies émergentes de l'armée américaine), ce dessinateur prolifique combine une imagination et un trait sûrs à une connaissance techno-scientifique très pointue : «Je suis un espèce d'ingénieur raté. En travaillant sur un film, je dessine un vaisseau spatial comme s'il était absolument réel. Je vais jusqu'à donner la capacité en carburant, jusqu'au centre de gravité, la façon dont fonctionnent les moteurs, les projections antiradiations, tout le reste aussi.» Avec *Alien*, l'imaginaire de la science-fiction semble dès lors accéder à une nouvelle maturité, rompant avec ses réflexes visuels primitifs (influences de l'art nouveau, de l'art déco et du

constructivisme notamment) pour travailler à des projections futuristes plus pragmatiques et sophistiquées.

Mais Ridley Scott a une autre idée pour densifier encore davantage la texture réaliste de son film. Le réalisateur souhaite ainsi que le *Nostromo* s'apparente à une raffinerie endommagée, défaillante, qui respire le cambouis et les rafistolages : «J'ai voulu donner à mes fusées le réalisme d'un vieux rafiot à Anchorage. J'ai même mis des graffitis obscènes dans l'ascenseur.» Car rien ne donne mieux à sentir le poids de la technologie que d'en soulever le capot, d'en souligner l'usure et les dysfonctionnements – ainsi les réparations mécaniques et autres protocoles techniques constituent-ils la matière principale des péripéties d'*Alien*. Mais au-delà de l'effet d'immersion, cette infrastructure complexe et récalcitrante agira comme source de tension implacable, comme en témoigne la séquence qui voit Ripley interrompre durant de longues secondes l'urgence de sa fuite pour déclencher, visse par visse, boulon par boulon, interrupteur par interrupteur, le besogneux système d'autodestruction du cargo. Un étirement et une lourdeur opératoires qui, à une échelle plus globale, participent de la sensation de pesanteur constante éprouvée par le spectateur entre les murs du *Nostromo*. Car une chose est sûre : au moment crucial, il ne sera pas facile d'en sortir.





Le monstre est partout

En plein milieu du tournage, le sculpteur et spécialiste des effets spéciaux, Carlo Rambaldi, ne résiste pas à la tentation de faire part à Ridley Scott de sa circonspection: pourquoi, d'une séquence à l'autre, celui-ci s'ingénie-t-il à ne filmer que de minuscules fragments de sa créature, qu'il a pourtant mis tant de temps à concevoir? Ou bien: pourquoi cette superbe chimère de latex, dont il a travaillé avec minutie chaque détail dans son atelier, est-elle toujours dissimulée derrière une épaisse couche de nuit? Une inquiétude pleine d'orgueil – à quoi les événements donneront du reste tort (Rambaldi remportera l'Oscar de sa catégorie pour *Alien*) – mais qui souligne une des problématiques centrales du cinéma d'épouvante: à quel point faut-il montrer le monstre?

● Cacher/montrer

La problématique est naturelle, et même étymologique: «monstre» vient du terme latin *monstrare*, qui signifie «montrer», et de *monstrum*, qui désigne originellement «un avertissement des dieux». Montrer, avertir: le secret d'*Alien* ne se situe peut-être pas ailleurs que dans cette dialectique. Ainsi, l'objectif de la mise en scène de Scott consiste moins à nous montrer la créature qu'à nous avertir sans cesse de sa présence: nous faire croire, sentir, imaginer qu'elle est peut-être déjà et toujours là, plaçant le spectateur dans une impression de proximité constante avec la menace.

Cet effet de proximité tient principalement à la morphologie «biomécanique» de la créature [cf. Figure], qui la rend indiscernable dans les méandres tubulaires et sombres du *Nostromo* – elle est composée de la même «chair», de la même texture que les parois du cargo. Inutile, dès lors, de trop exhiber l'alien, puisque chaque plan nous pousse inexorablement à le deviner, à le dessiner, à l'assembler mentalement, à partir de l'expérience visuelle ambiguë livrée par ces amas d'ombres, de câbles, de grilles et de volumes moites. L'alien est nulle part, donc partout. Il n'habite pas le décor, il le hante. Avec lui, la frontière entre le visible et le non visible s'estompe: plutôt que de survenir brusquement du hors-champ, la créature aime ainsi à se révéler au milieu du cadre, émergeant des infinis recoins dont elle avait fait son camouflage. À la toute fin, après l'explosion du *Nostromo*, l'alien est d'ailleurs visible pendant plusieurs longues secondes dans le plan avant que le spectateur, puis Ripley, ne remarquent sa présence.

● Une créature polymorphe

L'alien est un exterminateur capable de s'infiltrer partout où il le souhaite – dans les corps, dans les conduits d'aération, dans les renforcements. Si on ne le voit jamais, on suppose cependant qu'il peut se manifester à tout instant. C'est que l'irruption, chez lui, vient toujours du dedans – sa stratégie consiste à se camoufler, puis à surgir. En bon *monstrum*, il ne manque du reste pas une occasion de s'annoncer, d'avertir la victime de son jailissement à venir: c'est, d'abord, une mue toute fraîche que le technicien Brett trouve sur le sol d'un hangar, sans imaginer que la menace s'abattra du plafond; c'est, ensuite, une flaque de mucus visqueux, qui fait comprendre au capitaine Dallas qu'un organisme étranger est récemment passé dans cette coursive; c'est, enfin, une ombre menaçante, recouvrant le corps de la navigatrice Lambert comme un spectre de mauvais augure. Car l'alien veut éliminer, certes. Mais avant cela, il veut surprendre, stupéfier, terrifier une dernière fois: on remarquera ainsi qu'aucune victime n'a pu échapper, avant de succomber, à l'effroi de sa vision – au moment où il se dressera devant elle, Lambert sera même incapable de bouger, littéralement tétonnée, comme face à une Gorgone.

Sans cesse dissimulé, l'alien est d'autant plus indiscernable, insaisissable, que Scott ne nous le présentera qu'une seule fois dans son intégrité: sa silhouette n'est-elle ainsi cadrée entièrement qu'à la toute fin du film, lorsque la créature est expulsée de la navette de secours. Le reste du temps, la mise en scène la morcèle, la fragmente, la recouvre d'obscurité, laissant au spectateur tout le loisir d'en délivrer et d'en prolonger la forme. Une mécanique hallucinatoire d'autant plus fertile en atrocités que le corps de l'alien semble composite, malléable, évoluant d'une apparition à une autre, comme si le prédateur pouvait changer d'enveloppe: lorsqu'il surgit de la poitrine de Kane, il ressemble à une larve ivoirine aux dents chromées [00:56:22]; lorsqu'il s'abat sur Brett, sa queue flexible, sa crête dorsale et son visage cylindrique lui donnent des airs de dragon forgé dans un acier anthracite [01:07:31]; lorsqu'il surprend Dallas dans les conduits d'aération, il déplie deux mains inattendues qui dévoilent sur leur revers un étrange épiderme reptilien [01:15:37]. Et il faudra attendre les dernières minutes, lors de l'évacuation du cargo, pour que l'alien se dresse sur ses deux jambes, révélant ainsi sa nature humanoïde. Pour la première et unique fois, le spectateur a d'ailleurs la possibilité de se dire: et s'il ne s'agissait que d'un homme sous un vulgaire costume?

La rétention d'effets

Pour une œuvre d'épouvante, la tentation est grande de faire feu de tout bois: multiplier les péripéties horribles, les apparitions de chimères, les tableaux de corps sanguinolents. Or, la vérité est que la peur fonctionne par rétention: elle est comme une note qu'il faut savoir tenir, moduler, orchestrer par paliers progressifs. L'effroi est pareil à un ballon de baudruche qu'on voudrait faire éclater pour saisir son auditoire: si l'on souhaite réussir son effet, il faut s'employer à le gonfler au maximum avant d'y donner le coup d'épingle.



● Dans l'expectative

Ce coup d'épingle, c'est ce qu'on appelle le *jump scare*: ce sursaut instantané, instinctif, provoqué par le surgissement brusque d'un élément inconnu dans le cadre. Les films d'horreur usent avec plus ou moins de parcimonie de ces plans répondant à une stricte logique de saisissement (le spectateur sursautera au bondissement du face-hugger, comme s'il recevait un électrochoc). Mais la terreur peut aussi advenir d'une séquence traumatique, jouant de façon soudaine avec les limites extrêmes du figurable (on dit que certains exploitants américains auraient purement et simplement coupé la séquence du chestburster, suite aux nombreux événouissements et vomissements qu'ils auraient eu à gérer dans leurs salles...).

Mais ces passages de pure agression sensorielle ne seraient rien sans le travail de conditionnement de la mise en scène, qui maintient le spectateur dans un état d'expectative oppressant. Car rien n'est plus effrayant que de *savoir à l'avance* qu'on va avoir peur [cf. Encadré: «La direction de spectateurs»]. Ainsi le premier *jump scare* n'intervient-il qu'à la trentième minute d'*Alien*, lorsque Kane se hasarde au-dessus de l'œuf éclos et que le face-hugger lui bondit au visage, tel un diable en boîte. Ensuite, de petites piqûres de rappel (le sang acide qui gicle de la patte du parasite, son cadavre qui tombe sur l'épaule de Ripley) indiqueront ça et là au spectateur que la menace veille, avant que le chestburster ne plonge les occupants du *Nostromo* dans une horreur sans retour. Le film a alors commencé depuis plus d'une heure, et l'on comprend pourtant que le pire est encore devant eux.

● Frustration et tentation

Paradoxalement, *Alien* tire son intensité de sa lenteur, de sa torpeur, qui permettent à la peur de se déplier patiemment et de potentialiser ses effets. La raréfaction des épisodes horribles offre ainsi un double intérêt: imprévisibles et effroyables, ces épisodes sont par la même occasion libérateurs pour le spectateur, qui se débarrasse en quelque sorte du stress emmagasiné. Plusieurs longues minutes d'angoisse pour une seule seconde d'effroi: tout le secret d'une séquence d'épouvante ne se situe pas ailleurs que dans cette économie [cf. Séquence].

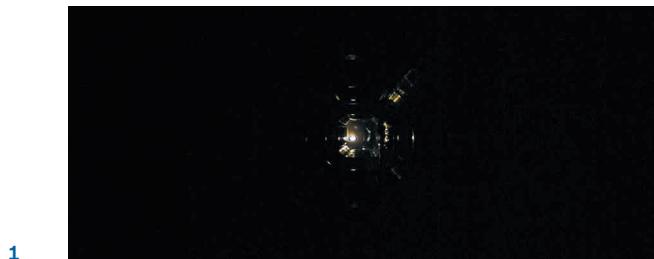


La rareté des apparitions du monstre, exhibé au compte-gouttes, participe de la même stratégie. À trop montrer la créature, on court en effet le risque de s'y accoutumer, d'apprivoiser son inquiétude, de se familiariser avec l'altérité. C'était déjà la leçon de Steven Spielberg avec *Les Dents de la mer*, à qui *Alien* doit évidemment beaucoup: la crainte suscitée par la créature est inversement proportionnelle à sa présence à l'écran. Un stratagème qui s'appuie aussi sur la psychologie contradictoire du spectateur: moins on lui en montre, et plus il veut en voir. Toute la séquence d'exploration du *Derelict* est ainsi bâtie sur cette divergence: entre la fascination de Kane (qui veut toujours aller plus loin) et l'appréhension de Lambert (qui n'aspire qu'à repartir), le cœur du spectateur balance. Une patte en avant, l'autre déjà sur le recul, tel un chat sur le qui-vive, il redoute d'éprouver ce pour quoi il est pourtant venu: avoir peur.

● «La direction de spectateurs»

«*Alien*, c'est le meurtre sous la douche de *Psychose* multiplié par cent.» (Ridley Scott)

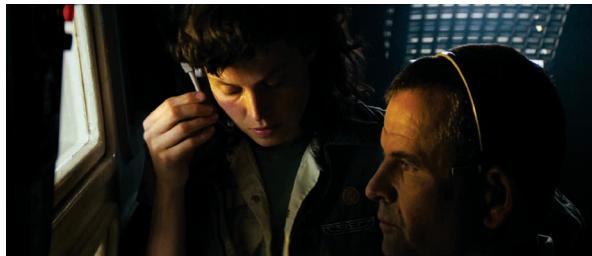
La référence au chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock est vaniteuse, mais plus pertinente qu'on ne peut le croire. Comme son compatriote britannique avant lui, Scott souhaite en effet dérouter son public, en évitant en cours de film le personnage que le spectateur pensait être le protagoniste: le capitaine Dallas (interprété par l'acteur le plus connu, en tout cas à l'époque, du casting: Tom Skerritt – dont le nom apparaît d'ailleurs en premier au générique). Outre cette corrélation (tuer sa «star»), la mise en scène de cette disparition [cf. Séquence] est une bonne illustration de ce que Hitchcock appelait la «direction de spectateurs» – et notamment de la distinction à faire entre suspense et surprise: lors d'un passage à fort enjeu dramatique, il s'agit de privilégier une logique de suspense (différentes informations permettent au spectateur de voir venir la catastrophe) à un effet de surprise (la menace s'abat sans préambule). Fidèle aux principes hitchcockiens, la séquence d'*Alien* pousse cependant la perversité du maître encore plus loin: car ce n'est plus seulement le public, mais aussi les autres membres du *Nostromo* qui assistent, impuissants, à l'embuscade de leur compagnon. Redoublant sa situation d'observateur passif, ce parti pris génère dès lors une identification maximale du spectateur, qui a peur avec et à travers ces différents témoins.



1



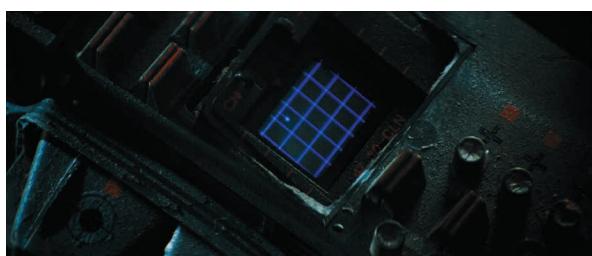
2



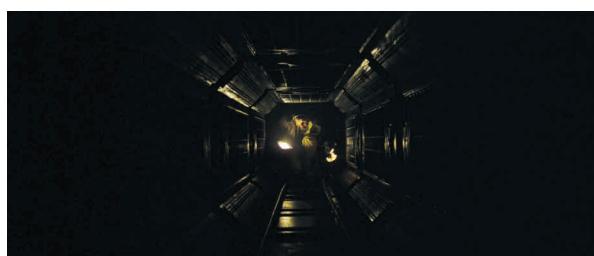
3



4



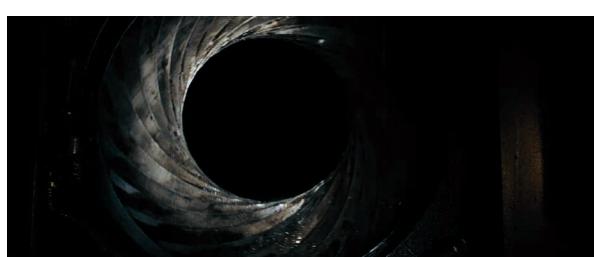
5



6



7



8

Séquence Une partie de cache-cache

De toutes les apparitions de l'alien, c'est peut-être la seule à laquelle le spectateur s'attend véritablement. Et pour cause: nous sommes au milieu de film et, suite au chestburster, puis à la disparition du technicien Brett, l'équipage décide d'aller chercher la créature inconnue là où elle se terre, dans les conduits d'aération du *Nostromo* [01:10:57 – 01:15:46]. Un réseau de courries qui compose en fait une sorte de labyrinthe métallique complexe, à l'intérieur duquel Dallas, le commandant de bord, va se risquer seul, tel Thésée en quête du Minotaure.

● Une opération délicate

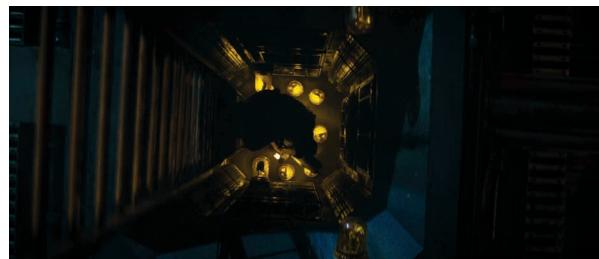
Tout débute par une mise en place: Dallas se positionne, au loin, à l'entrée d'un couloir sombre et étroit [1], tandis que ses équipiers, divisés en deux groupes, l'épaulent à distance, communiquant avec lui grâce à des casques. Lambert et Parker [2] disposent d'un capteur de mouvement, et Ripley et Ash [3] d'un accès aux commandes d'ouverture et de fermeture des trappe des galeries. Cette installation s'achève par un plan de Dallas qui disparaît derrière les lamelles d'une trappe s'enroulant sur elles-mêmes, tel l'iris d'un objectif qui se ferme [4]. L'image est quasiment littérale: Dallas vient d'être avalé par l'obscurité. Ce sera d'ailleurs la particularité de cette séquence de chasse: d'un

plan à l'autre, on n'y verra jamais plus loin que le bout de notre nez. On comprend donc pourquoi cet espace risque de tourner à l'avantage de l'alien: c'est un monde de ténèbres, de promiscuité et de métal, dans lequel la créature hybride, naturellement camouflée, menace de surgir à tout moment [cf. [Mise en scène: «Le monstre est partout»](#)]. À l'inverse, la lampe torche et le lance-flammes de Dallas, s'ils lui permettent de s'éclairer et de se défendre, le rendent potentiellement repérable par sa cible. Appuyant les perspectives de la coursive, le cadrage frontal choisi par Scott amplifie cette sensation d'extrême vulnérabilité [6]: la traque vient à peine de commencer que le pauvre homme semble déjà pris au piège.

Cependant, Dallas dispose du soutien logistique et technologique de ses équipiers, qui peuvent le renseigner sur les déplacements de l'alien. L'activation de ce radar, avec sa scansion sonore proche de l'électrocardiographe, fait tout à coup basculer la séquence dans l'imaginaire médical [5]. En effet: plutôt qu'un chasseur, Dallas ne serait-il pas un chirurgien en charge d'une opération délicate (en l'occurrence: déloger un parasite récalcitrant)? Il suffit de fermer les yeux quelques secondes et de se concentrer sur l'environnement sonore: entre le «bip bip» de ce signal, les bruits de battements de cœur, la respiration appuyée de Dallas et les indications chuchotées par ses assistants, tout donne à penser qu'on se trouve au beau milieu d'un bloc opératoire. Sauf que le chirurgien opère de l'intérieur, *in vivo*, prisonnier d'un réseau intestinal qui confère à ce dédale des airs d'organisme



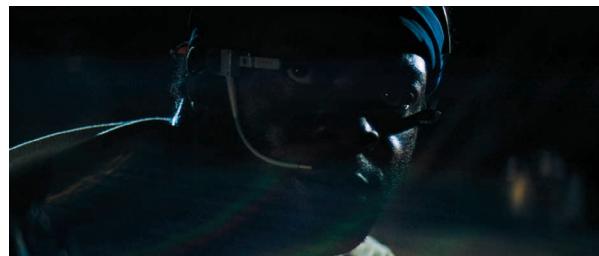
9



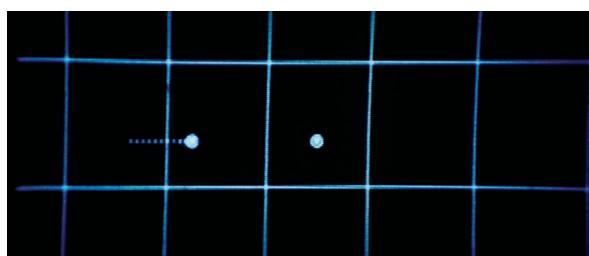
10



11



12



13



14



15



16

machinique. À nouveau, une trappe se ferme derrière lui [8]; et soudain, une interrogation : sans le savoir, Dallas ne serait-il pas déjà dans le ventre du monstre ?

● «Il est forcément dans le coin»

Le parasite, pourtant, est repéré : un second point s'affiche sur l'écran du radar, et un signal sonore vient s'enrouler autour de celui de Dallas. Discrètement soutenu par les nappes de la musique, cette stridence rythmique n'est pas étrangère à la sensation de stress éprouvée graduellement par le spectateur : ainsi, plus Dallas progresse dans la course, et plus la scansion s'accélère, comme pour signifier le rapprochement de la menace. Une accélération qui se répercute dans toutes les composantes de la mise en scène : à partir du moment où Dallas descend au niveau inférieur [10], la durée des plans se réduit sensiblement, les angles de prise de vue se multiplient, et la caméra se fait plus contiguë, installant une impression diffuse de panique et de confusion. C'est, en vérité, le cœur du film entier qui s'emballe. Car le signal de l'alien, soudain, disparaît. Or, Lambert est formelle : «Il est forcément dans le coin.»

Un indice de sa présence alerte d'ailleurs Dallas : une flaue de muqueuse suspecte est repérée sur le sol [11]. L'eau, inexorablement, semble se resserrer sur le capitaine, comme en témoigne la préoccupation qu'on peut lire sur les visages de Ripley [7], de Lambert [9] et de Parker [12] : pour le public, ces visages font

office de miroir, l'impuissance et l'expectative des personnages faisant directement écho à la propre situation des spectateurs [cf. Encadré : «La direction de spectateurs»]. On notera a contrario l'expression froide, détachée, presque maléfique d'Ash [14], lequel semble pour la première fois dévoiler sa nature robotique (il sera ainsi le seul, durant la séquence, à ne pas communiquer avec Dallas, comme s'il œuvrait déjà pour l'autre camp).

En mauvaise posture, Dallas décide de fuir. Mais à peine cesse-t-il d'être le chasseur qu'il se transforme en proie : sur l'écran du radar, le point se dessine à nouveau pour se diriger droit sur lui [13]. Dans la précipitation, Dallas descend à l'étage inférieur, alors que c'est justement là, tapi derrière un rideau de nuit, que l'attend l'alien. On le sait, parce que Lambert le lui hurle («Non, de l'autre côté !»), mais aussi parce que le cadrage et l'éclairage du lance-flammes nous permettent d'entapercevoir la créature quelques centièmes de seconde avant que Dallas ne se retourne [15]. Si l'œil du spectateur le distingue à peine, son inconscient, lui, le devine instantanément, créant un effet d'anticipation qui hypertrophiera la résonance du *jump scare* – ce plan brusque, sonore, terrifiant, où le monstre saute au visage du spectateur pour le faire bondir de son siège [16]. Malgré la terreur de cette conclusion, on remarquera que l'attitude de l'alien (gueule ouverte, bras écarté) est pareille au mouvement accompagnant le «bouh» des enfants qui viennent d'être trouvés : tout cela n'était, dans le fond, qu'une simple partie de cache-cache.

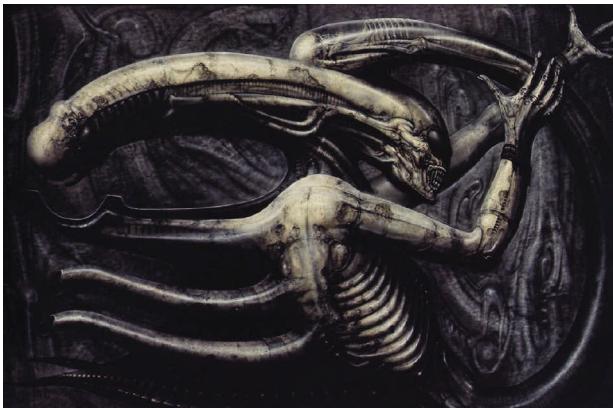
Figure

L'alien : la peur sur toutes les coutures

«Alien frappe au cœur de nos peurs les plus intimes. Sans qu'on puisse y échapper.»

Claire Clouzot

Necronomicon de Hans Ruedi Giger. © D.R.



C'était la condition *sine qua non* à la réussite du film : le monstre. Pour Scott, ce fut aussi la plus grande incertitude, balayée d'un revers de main le jour où, sur les conseils de son scénariste, il se pencha sur le travail d'un artiste *underground* nommé H. R. Giger. À l'époque, ce plasticien à peine moins jeune que le réalisateur vient tout juste de sortir son œuvre phare, le *Necronomicon* : un recueil de plusieurs illustrations crépusculaires, à l'érotisme cru et déviant, où «êtres humains, démons, architecture et machinerie s'interpénètrent et se développent» dans un irrespirable tourbillon de figures morbides. À l'intérieur de cet ouvrage en forme de grimoire satanique, deux œuvres notamment attirent l'attention de Scott : les *Necronomicon IV* et *V*, dont les créatures aux crânes phalliques inspireront directement la morphologie finale de l'alien.



● Entre chair et fer

Mais cette inspiration dépasse la forme superficielle du démon : c'est l'imaginaire entier du plasticien qui entre en résonance avec les propriétés de l'alien. Baptisé «biomécanique», ce courant esthétique associe ainsi dans une même entité le machinique et le viscéral, la matière inanimée morte et la chair. Or, l'alien semble répondre à la même logique d'hybridité : il est une créature vivante mais, dans sa forme adulte, plus rien ne semble le rattacher à l'idée qu'on se fait du vivant. C'est à la fois un robot surpuissant et un monstre de cauchemar, un outil de mort futuriste et une hydre antique. Mutant et composite, l'alien se présente donc comme un organisme irréductible, équivoque : ni mâle ni femelle, ni homme ni machine – il est «le fils de Kane» (comme l'appelle ironiquement Ash), et en même temps le nouveau protégé de Mother, la déesse du monde machinique.

Sa fabrication même relève du collage : fruit d'une collaboration entre Giger et Rambaldi, le tronc et la tête de l'alien résultent d'un alliage inextricable de matériaux disparates, mêlant débris industriels (on y retrouve des pots d'échappement, des pièces de Rolls Royce) et véritables ossements de reptiles. Il rappelle ainsi les canulars taxidermiques du XIX^e siècle, ces chimères difformes qui firent florès dans les cabinets de curiosité de l'aristocratie intellectuelle. D'un point de vue technologique, la tête est en soi un dispositif à engrenages complexe, un triple mécanisme permettant successivement l'ouverture de la gueule, l'érection de la langue puis l'ouverture de la «mâchoire» de celle-ci. Un système de poupées russes dévorantes, qui promet d'emblée ses victimes à un engloutissement perpétuel. Mais ce qui rend ce «visage» encore plus effrayant tient peut-être davantage à un escamotage, qu'on ne remarque pas assez : maître des ténèbres, l'alien ne dispose en effet d'aucun œil – dans les années 1950, on appelait justement les créatures de série B des *bug-eyed monsters* (des «monstres aux yeux exorbités»). Enfin, pour accuser encore l'altérité et l'originalité de sa créature, Scott est parti en quête d'une silhouette à même de s'introduire dans la combinaison fuselée imaginée par Giger. Il trouva cette étrangeté chez un jeune Nigérian de deux mètres dix, Bolaji Badejo. Le réalisateur aurait été émerveillé par l'allure de ce géant filiforme issu du peuple maasaï, qui lui faisait penser à *L'Homme qui marche*, célèbre sculpture de Giacometti.



● Sous la peau

Mais si l'alien demeure un monstre de cinéma aussi inoubliable, ce n'est pas uniquement pour des raisons de design. Au-delà de la vision d'épouvante, quelque chose dans ce métissage d'horreur tourmente et importune le spectateur jusqu'au plus profond de son inconscient. Car le monstre est autant un prédateur qu'un miroir, reflétant à sa surface les peurs enfouies et insondables de ses victimes. On le sait : les créatures des légendes occultes ne viennent jamais de nulle part, mais se forgent dans le creuset de nos propres angoisses. Dans *Alien*, il émerge même, plus précisément, de notre propre corps. Dans le jargon des entomologistes, on nomme ces espèces des parasitoïdes – soit des organismes dont la gestation se fait au détriment d'autres espèces. L'alien serait d'ailleurs directement inspiré d'insectes de la famille des ichneumons, et notamment de son illustre guêpe – Charles Darwin confessait dans sa correspondance qu'il avait définitivement cessé de croire en Dieu le jour où il découvrit le mode de reproduction infâme de cette bestiole, dont les larves maintiennent en vie leur hôte tout en le dévorant de l'intérieur. Venu de sous la peau, l'alien attise dès lors cette répulsion instinctive animant l'homme à la seule pensée du monde parasitaire (le ténia, la tique, le pou et autres vermines). Une angoisse urticante à laquelle se superpose une autre inquiétude millénaire : celle de la grossesse. Cela n'a échappé à personne : la séquence du chestburster s'apparente à un accouchement. Infiltré à l'intérieur d'un hôte qui lui sert de couveuse, l'alien s'en échappe ensuite par césarienne interne, c'est-à-dire par *effraction* – en médecine, le terme désigne «une rupture d'un organe musculaire ou osseux». Ici, les convulsions se substituent aux contractions, et l'heureux événement dégénère en triste sort (la suite de la saga ne cessera de graviter autour de la peur de la gestation [cf. Personnage]).



● Éros et Thanatos

« L'idée d'associer le danger et le désir sexuel, d'avoir une créature hautement désirable et, en même temps, mortelle, était passionnante. »

Ridley Scott

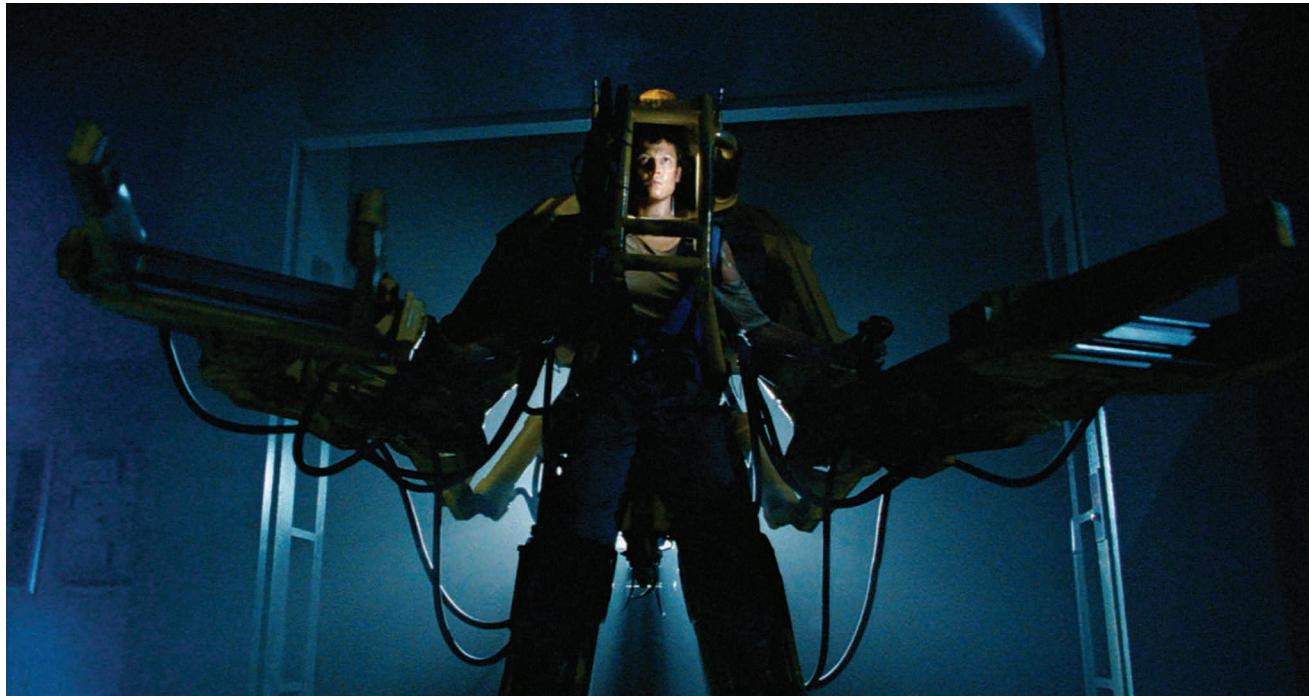
En psychanalyse, c'est ce qu'on appelle la scène *primitive*: l'enfant observe – ou fantasme – le rapport sexuel entre ses parents et, incapable de le déchiffrer, l'interprète comme un acte d'agression. Si l'horreur est à la mesure de l'excitation, il résulterait souvent de ce chiasme des visions cauchemardesques, comme chez le célèbre patient de Sigmund Freud, « l'homme aux loups » – « En proie à une grande terreur, évidemment celle d'être dévoré par les loups, je criai et m'éveillai. » Entre la langue érectile de l'alien et l'apparence vaginale de la face interne du face-hugger, l'imaginaire génital entourant le monstre cultive sans ambages cette ambiguïté, laquelle renverrait à l'incompréhension originelle que nous inspirerait l'acte sexuel. Ainsi, l'alien est un organisme obscène, impudique, qui suscite autant l'admiration que le dégoût du spectateur – on a peur, et envie de le voir dans le même mouvement. Scott n'a pas son pareil pour explorer les attraits de ce désir inavouable, en faisant de la révélation de la créature un numéro de striptease horrifique, chaque séquence permettant à la créature de dévoiler une partie de son anatomie. Lui-même hybride, l'androïde Ash n'a pas de mots assez forts pour exalter la « perfection structurelle » de cette créature alpha, dont l'intimité s'offre à nous dans toute sa crudité biologique. Car tout chez l'alien relève de l'exhibitionnisme: avec sa peau réticulaire et cannelée, le monstre a en effet l'apparence d'un corps qu'on aurait retourné comme un gant – entrailles, organes et vaisseaux y sont assemblés sur la surface externe, exposés au lieu d'être dissimulés.

Être d'érotisme et de destruction, d'attraction et de répulsion, l'alien prolonge cette pornographie des viscères jusque dans son mode opératoire criminel: d'une apparition à une autre, le parasite fait éclater les enveloppes (la poitrine de Kane, le crâne de Brett), déchire et dégrade les surfaces lisses qui tentent de lui résister (son sang est même capable de dissoudre les parois métalliques du *Nostromo*). C'est certainement ce qui terrifie le plus chez lui: cette façon qu'il a de se frayer un chemin vers notre monde interne, de menacer ce microcosme des muqueuses, des membranes et des boyaux – de donner à voir, littéralement, l'envers des choses. Mais c'est aussi et surtout un prédateur dont la logique est le viol. En plus de Kane, qui périt sous les coups de boutoir d'une grossesse non désirée, la navigatrice Lambert voit la queue de l'alien glisser suggestivement le long de ses jambes, avant que ses halètements d'agonie ne prennent le relais pour

appuyer encore davantage la symbolique: elle est en train d'être abusée sexuellement. Mais rien ne figure mieux cette épouvante que la séquence finale: tandis que Ripley erre en sous-vêtement dans la navette, le monstre, enfoui dans une anfractuosité, donne la sensation de l'observer, de l'épier, tel un voyeur dissimulé dans une ruelle. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier geste de Ripley soit, avant d'initier le duel, de se rhabiller, de s'envelopper sous une combinaison et un scaphandre, comme pour protéger l'intégrité de son intimité corporelle. Ce n'est pourtant que le début: d'un épisode à l'autre de la saga, l'alien ne cessera en effet de tourmenter la femme qui est en elle [cf. Personnage].

● Le mal est en nous

En anglais, c'est la signification même du mot *alien*: l'étranger, celui qui vient d'ailleurs – d'un autre pays comme d'une autre galaxie. Mais pour les romans et films de science-fiction, ce grand Autre a toujours eu quelque chose à voir avec nous. On ne compte plus ainsi les œuvres faisant de leurs «aliens» des passagers clandestins, soit qu'ils prennent le contrôle de citoyens lambdas (comme dans les deux classiques que sont *Le Météore de la nuit* de Jack Arnold et *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel), soit qu'ils se dissimulent sous une peau d'homme (ou de femme, comme dans le récent *Under the Skin* de Jonathan Glazer). C'était déjà le grand principe de la littérature fantastique du XIX^e siècle, de *Frankenstein* de Mary Shelley à *Dracula* de Bram Stoker en passant par *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de R. L. Stevenson: le mal, toujours, nous ressemble. Souvent, il émerge même directement de nos entrailles: la même année que le film de Ridley Scott sort *Chromosome 3* de David Cronenberg, où des femmes donnent naissance à des enfants mutants. Trois ans plus tard, John Carpenter réalise *The Thing*, dont l'extraterrestre métamorphe peut prendre l'apparence d'un être humain – il faut, pour savoir qui n'est pas «infecté», procéder à une prise de sang. À partir des années 1970, un versant important du cinéma d'épouvante a donc tenu à travailler l'horreur dans un cadre *in vivo*. C'est l'époque de la peur du radioactif, des grandes épidémies (bientôt, le SIDA) et de l'expérimentation génétique: la science, inexorablement, se retourne contre l'homme. Avec ses airs de faucheuse extraterrestre, l'alien nous renvoie ainsi à la réalité de notre précarité, attisant chez nous cette certitude inquiète, intolérable, que malgré tous nos efforts, nous donnerons un jour naissance à notre propre cancer.



Personnage La malédiction de Ripley

Ridley Scott l'a confessé longtemps après la sortie du film : avide de noirceur, le réalisateur souhaitait originellement voir la créature triompher de la totalité de l'équipage du *Nostromo* – y compris Ripley. Une fin alternative imaginait ainsi le prédateur assassiner la dernière survivante durant son sommeil, avant que l'ordinateur de bord de la navette de secours n'annonce la destination programmée : la Terre. Une conclusion couperet qui aurait conféré une dimension prophétique au surnom donné à Ripley par ses collègues : Rip – pour «*Requiescat in pace*», locution plus connue dans sa version anglaise : «*Rest in peace*» («Qu'il/elle repose en paix»). Mais l'histoire – et les producteurs de la Fox – en ont voulu autrement : non seulement Ripley survivra à l'alien, mais elle deviendra la protagoniste de trois autres films, dans lesquels elle fera de nouveau face à son ennemi juré. Un destin là encore auguré par son patronyme, puisque son nom est l'homophone de «replay» – qu'on peut traduire par «rejouer», «repasser», et qui renvoie aux tragédies répétées que le personnage devra affronter à chaque nouvel épisode. Dans *Aliens, le retour*, réalisé par James Cameron en 1986, Ripley est ainsi retrouvée miraculeusement indemne dans sa capsule de sauvetage après un hypersommeil de plus de cinquante ans. À son réveil, elle apprend la pire des nouvelles : la disparition de sa fille, morte de vieillesse – alors qu'elle n'avait qu'une dizaine d'années au moment des événements du premier épisode. Une précision qui achèvera de sceller la destinée du personnage : une femme maudite, dont le statut de mère sera de film en film mis à l'épreuve par la créature.

«Tu es dans ma vie depuis si longtemps
que je ne me souviens de rien d'autre.»

Ripley dans *Alien 3*

● Une mère contrariée

Au début d'*Aliens, le retour*, Ripley est victime d'un cauchemar récurrent : alitée, prise de violentes convulsions, elle observe la silhouette d'un alien émerger du fond de ses entrailles. Un rêve à la signification double, qui renvoie autant au traumatisme du chestburster auquel elle a assisté qu'à sa nouvelle réalité de mère déchue. À la fille qui habita naguère son ventre s'est substituée

la menace perpétuelle d'un monstre, qui hante ses nuits avec la promesse de revenir. Ce second épisode fera dès lors de la reconquête de ce statut maternel son cheval de bataille, puisque Ripley retourne sur la planète inconnue (désormais habitée par quelques centaines de colons), où elle prend sous son aile une orpheline dont les parents ont été sauvagement tués par les aliens. Une reconquête d'autant plus symbolique qu'elle doit disputer cette enfant à une autre mère, la démesurée reine des Aliens, dans un duel qui voit Ripley s'affubler pour l'occasion d'une armature de métal mécanisée. Afin de sauver sa progéniture, l'humaine est dorénavant prête à devenir hybride, à se transformer elle-même en monstre. Une mutation qui ira crescendo, puisque dans le troisième épisode, réalisé par David Fincher, Ripley perd cette fille adoptive dans le crash de son vaisseau, avant de découvrir qu'elle a été fécondée à son insu par un alien. Son cauchemar, naguère allégorique, est devenu réalité – «Je fais partie de la famille» dira-t-elle ainsi, avec une pointe d'humour noir, à sa nemesis. Mais plutôt que de donner naissance au démon qui a ruiné son existence, elle préfère se sacrifier dans un bain de flammes. Malheureusement le sort est ironique, et privera «Rip» de pouvoir à jamais *reposer en paix*. Dans le quatrième épisode, intitulé *Alien, la résurrection* et réalisé par Jean-Pierre Jeunet en 1997, des scientifiques malavisés clonent son organisme afin d'y extraire le parasite en gestation. Résultat de cette résurrection : le patrimoine génétique de Ripley a évolué et partage maintenant des similitudes avec celui de l'alien (en plus d'une force herculéenne, elle dispose du même sang corrosif que la créature). Inversement : l'alien est devenu vivipare, comme les mammifères, et son visage est dorénavant creusé par deux yeux, lui donnant l'apparence d'un humain difforme. Mais au-delà de ces correspondances physiques, c'est le destin même des deux ennemis qui semble avoir fusionné : le dernier enfant que Ripley pleurera sera ainsi cet alien qui, à la fin du film, la regarde comme une mère, et qu'elle laissera pourtant mourir malgré ses supplications. La boucle semble enfin bouclée.

● Une femme dans un monde d'hommes

Il s'en fallut de peu que le personnage de Ripley ne soit pas une femme. Le scénario original d'O'Bannon avait spontanément prévu de faire reposer l'issue de cette lutte entre espèces sur les épaules d'un homme, tout en précisant que le sexe des différents membres de l'équipage était interchangeable. *Alien*, à ce titre, fit office de précurseur : ainsi, même longtemps après, rares sont



les films à grand spectacle qui se risquent à faire d'une femme la colonne vertébrale de leurs aventures. Mais plusieurs éléments motivèrent ce choix audacieux: en plus de l'effet de surprise, cette féminisation du protagoniste permit au film d'acquérir une épaisseur dramatique supplémentaire, l'hostilité ne venant plus uniquement de l'alien mais du sexe opposé. Au fil du récit, Ripley ne doit pas ménager ses efforts pour imposer son autorité dans un environnement majoritairement masculin. Suite à la disparition de Dallas, la jeune femme doit par exemple taper du poing sur la table pour faire taire les rodomontades du technicien Parker, et s'affirmer comme la capitaine légitime du cargo. La suite de la saga mettra du reste constamment Ripley aux prises avec des communautés virilstes, tour à tour méprisantes et malveillantes: le monde militaire dans *Aliens, le retour* (elle y incorpore une mission de sauvetage menée par des bidasses à la gâchette facile), le milieu carcéral dans *Alien 3* (on la retrouve échouée dans une prison monastique, où vivent en autarcie des criminels plus ou moins repentis). Cette fémininité contestée et inspirant la défiance, Ripley doit ainsi progressivement la dissimuler, en gommer les attributs – en atteste l'évolution capillaire que le personnage connaîtra durant les trois premiers films : cheveux longs dans le premier épisode, coupe à la garçonne dans le deuxième, boule à zéro dans le troisième.

Si elle retrouve sa crinière brune dans *Alien, la résurrection*, c'est parce que cet épisode en forme de farce parodique joue délibérément la carte du contrepoint – certains commentateurs ont très justement noté la correspondance de la saga avec l'art de la tétralogie grecque, « où un drame satyrique fait face à trois tragédies »¹. Ripley n'y campe plus une femme méfiante, luttant avec courage et bon sens contre un ennemi hors du commun, mais une prêtresse cynique et désinvolte, qui observe avec ironie le spectacle de la bêtise humaine. La bassesse des hommes

● Préquelles vs séquelles

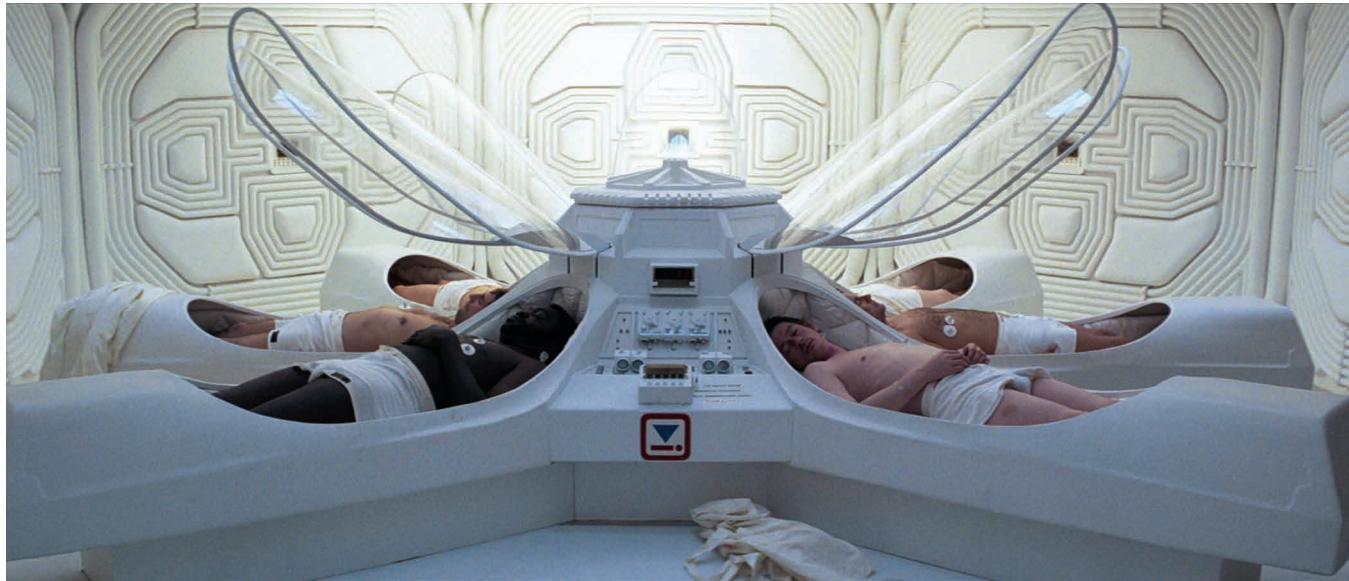
Ripley est la grande absente des deux derniers films adaptés de la franchise *Alien*. Et pour cause, les histoires de *Prometheus* et d'*Alien: Covenant* prennent place des dizaines d'années avant les aventures du premier épisode, et tentent de répondre à cette question: d'où viennent les aliens ? Au cours de deux missions (l'une scientifique, l'autre de colonisation) financées par la Weyland Corporation (la fameuse Compagnie), on y apprendra que cette *nemesis* parfaite est le fruit de différentes tentatives de croisements génétiques plus ou moins accomplis, entrepris de son propre chef par David, le premier androïde fabriqué par le milliardaire Peter Weyland. Parce que l'homme a créé l'Intelligence Artificielle en oubliant de lui offrir un destin, celle-ci se venge en créant à son tour une forme de vie surpuissante, qui mettra en péril l'espèce humaine. D'une saga sur la maternité contrariée, on passe donc à une odyssée misanthrope sur la paternité frustrée. Une mutation des enjeux pour le moins étrange (comme si Scott avait finalement décidé de faire d'Ash son héros), qui permet par ailleurs au réalisateur de mettre à effet son fantasme originel: à la fin d'*Alien: Covenant*, la jeune Daniels Branson, copie conforme du personnage d'Ellen Ripley, sera ainsi assassinée dans sa capsule de biostase par David. Un meurtre symbolique qui dépasse largement le clin d'œil, puisque cette succession de préquelles, que Scott continue de mener avec entrain (un nouvel épisode est d'ores et déjà en chantier), barre la route au lancement d'un cinquième volet prévu avec Sigourney Weaver. Ripley/David, la femme/le robot: plus que jamais, l'alien se plaît à attiser la lutte des sexes et des espèces.

et, plus précisément, du masculin, l'a tellement épuisée qu'elle n'éprouve désormais plus aucune empathie à l'égard de ses anciens congénères. Elle se prend ainsi d'un trouble désir pour une femme-androïde jouée par Winona Ryder, qui deviendra sa protégée. De retour sur Terre, après des décennies de cauchemars et d'outrages, Ripley glissera dans l'oreille de sa confidente cette conclusion amère: « Je suis moi-même une étrangère ici. »

1 Gilles Grand, « L'étranger silencieux », *Cahiers du cinéma*, n°588, mars 2004.

« Moi, quand je lis un scénario, je me vois automatiquement dans le rôle de l'homme, car c'est toujours le plus intéressant et le mieux écrit... »
Sigourney Weaver





Bande-son Le pouls de l'angoisse

C'est l'une des musiques les plus simples, et pourtant les plus efficaces de l'histoire du cinéma: deux notes de violoncelle qui s'alterneront en *crescendo* (*mi fa mi fa...*) pour annoncer la venue d'une créature letale, émergeant des profondeurs afin d'avaler sa proie. Avec *Les Dents de la mer* en 1975, John Williams passa à la postérité pour ce thème siffloté depuis par des millions de baigneurs, soucieux d'inquiéter leurs camarades de plage à l'orée de l'été. Ce principe (un monstre = un thème reconnaissable) sera repris trois ans plus tard par John Carpenter dans *Halloween*, où chaque apparition du tueur est annoncée par une boucle hypnotique tapotée sur son synthétiseur. *Alien* a beau succéder en ligne directe à ces deux chefs-d'œuvre de l'épouvante, on peine pourtant à trouver pareil motif pour signaler la présence de son croque-mitaine extraterrestre. Or, selon l'aveu de Dan O'Bannon, le scénariste d'*Alien*, ce motif a bel et bien existé: on peut même le trouver dans l'édition complète de la bande originale de l'œuvre, dévoilée au public quelques années après la sortie du film. Porté par un cor, cet «*alien's theme*» a en fait été évincé du mixage final par Ridley Scott et Terry Rawlings, le monteur, qui n'eurent que peu d'égards pour le travail du compositeur Jerry Goldsmith, pourtant une sommité du métier (à l'époque, on lui devait déjà les musiques de *La Planète des singes* de Franklin J. Schaffner, *Rio Lobo* de Howard Hawks, *Chinatown* de Roman Polanski, *La Malédiction* de Richard Donner...).

● Un différent artistique

On a déjà dit combien *Alien* était le fruit d'une collaboration entre plusieurs instances créatrices aux identités très fortes – instances souvent convergentes, parfois contradictoires [cf. *Genèse*]. Jerry Goldsmith fera ainsi les frais de cette règle élémentaire de l'industrie hollywoodienne: la cohérence et l'efficacité du film prévalent sur toutes revendications individuelles. Cela commence d'ailleurs dès le générique, où le compositeur prévoyait d'introduire cette aventure spatiale sur une musique mystérieuse mais teintée de sonorités épiques, proches du western. Une façon de créer un décalage par rapport aux enjeux strictement horribles du film: plutôt que d'installer d'emblée son spectateur dans une atmosphère anxiogène, Goldsmith souhaitait orienter celui-ci sur une piste plus indécise, plus ample, plus onctueuse – une fausse piste en somme. Cette forme de contrepoint (ou de *contrepoint* pour reprendre un terme de musicologie) ne convainc que modérément Scott et Rawlings, qui désirent eux prendre le spectateur à la gorge dès les premières

secondes, et demandent au compositeur de revoir sa copie. À l'arrivée, le générique d'ouverture se déploie sur une nappe épurée, sifflante, lugubre, perturbée par de légers éclats de sources hétérogènes, renvoyant déjà au caractère hybride et énigmatique de la menace à venir.

En vérité, ce différent artistique trace une ligne de démarcation entre deux partis pris divergents: l'un valorisant une musique fonctionnelle, organique, prolongeant et intensifiant l'atmosphère du récit (l'illustre compositeur Igor Stravinsky, qui a toujours refusé de travailler pour le cinéma, jugeait que la musique y servait simplement de «papier peint»); l'autre optant pour une approche plus autonome, intrusive, avec une musique qui dessine des contrastes émotionnels avec l'image, lui ouvre d'autres perspectives. Mais la frontière reste théorique et s'estompe heureusement dans le résultat final d'*Alien*, qui mèle admirablement compositions anxiogènes, asphyxiantes (comme lors de la séquence de chasse dans les coursives, toute en sonorités aigües et inquiètes) et mélodies au lyrisme plus inattendu – comme lors de l'ouverture des capsules de l'équipage en début de film (où le glissement du mode mineur au mode majeur donne à ce réveil une dimension presque féérique), ou bien lors du décollage très «romantique» de la navette du *Nostromo* (qui reprend en vérité le thème que Goldsmith souhaitait pour l'ouverture du film). Difficile, donc, de donner tort à qui que ce soit, tant *Alien* profite de ces courants contradictoires pour déployer une atmosphère délibérément ambiguë, qui maintient longtemps l'incertitude sur la nature de ce qui va être découvert par les occupants du *Nostromo*.

● Un parasite sonore

Cet arbitrage est d'autant plus impossible que la musique de Goldsmith se dilue dans un travail de *sound design* très sophistiqué, qui combine des sources sonores disparates et parfois difficilement identifiables. Ce travail de mixage composite est particulièrement sensible lors des apparitions de l'alien. Car si la créature n'a peut-être pas de thème reconnaissable, elle a chaque fois une influence radicale sur la bande-son: dès lors que l'alien pénètre dans le plan, c'est comme si toute l'atmosphère sonore se modifiait, déraillait, devenant soudainement corrompue, souillée, saturée. Ainsi, lors du meurtre de Brett, l'apparition du monstre est soutenue par un enchevêtrement dissonant et presque indémêlable: un crescendo de cordes nerveuses (très proche dans l'esprit du motif musical des *Dents de la mer*), mais aussi une clarinette voltigeante et une batterie de cuivres, à quoi s'ajoute le grouillement inquiétant de la créature (ce son ronflant, cauchemardesque, qui donne le sentiment que le monstre est déjà en train de mastiquer sa proie en pensée).

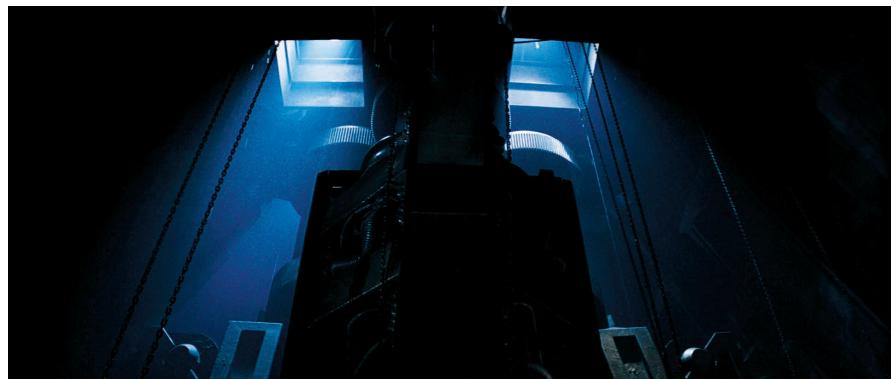
Protéiforme, hybride, extraterrestre, le monstre est aussi morcelé par le montage [cf. *Mise en scène: «Le monstre est partout»*] qu'il ne l'est par le son. À chaque nouvelle apparition, la bande-son est en effet affectée par d'étranges perturbations, comme des parasites radio-phoniques. Plutôt que de s'appuyer sur des leitmotsifs musicaux (lors du meurtre de Parker et Lambert, ce ne sera plus une clarinette mais un trombone, grave, sec, qui scandera l'approche de l'alien en direction de ses victimes), le film s'emploie en fait à redistribuer différents motifs organiques, qui se répondront en échos d'une séquence à une autre: ainsi chaque meurtre est-il accompagné du bruit d'un battement de cœur, qu'on entendait pour la première fois lors de la séquence du chestburster. Un battement dont la cadence augmente perceptiblement au cours des scènes, comme pour montrer que le pouls de ses victimes s'emballera avant même que l'alien ne les touche.

● Une horreur qui laisse sans voix

Dans *Alien*, la peur finit donc par parler d'elle-même, sans nécessiter de commentaires. Avec une économie proche de l'épure, le son est dès lors un moyen d'accéder au ressenti physique des personnages – outre leurs battements de cœur, leur respiration s'invite ainsi régulièrement dans l'espace sonore (Kane lors du réveil en début de film, Lambert lors de l'exploration en scaphandre, Dallas dans les conduits d'aération, Ripley dans sa combinaison). Des emprunts aux sonorités corporelles qui participent par ailleurs de l'atmosphère viscérale caractéristique du film. C'est que le *Nostromo* est lui-même traité comme un organisme, grouillant d'une activité sonore peu à peu déstabilisante. Faut-il rappeler que le film débute par le réveil et l'animation bruyants d'un ordinateur, qui semble élaborer un complot pendant le sommeil des hommes [cf. *Récit*] ? Un peu plus tard, le souffle étouffé entendu dans l'antre de Mother effraiera plus que tout autre effet ostensible, en insinuant que sous ses apparences inertes, la machine est bien vivante, consciente.

C'est l'atout du son pour un film fantastique: rendre sensible l'invisible, donner à percevoir l'infra-monde de l'épouvante. À ce titre, rien ne dit mieux l'importance du son que son absence: lorsque Brett pénètre dans le gigantesque garage où s'est dissimulé Jonas, le chat de l'équipage, l'inquiétude naît ainsi du silence qui pèse dans cette salle aux airs de cathédrale gothique. Ce silence est appuyé par le tintement des chaînes qui se frôlent dans les hauteurs, comme pour alerter le spectateur que la menace viendra de là. Un peu plus tard, on entendra des petits carillons similaires lorsque l'androïde Ash tentera d'étouffer Ripley: suspendues au plafond, des décorations à ressorts provoquent un étrange effet de correspondance sonore entre les deux séquences, scellant la complicité entre Ash et l'alien.

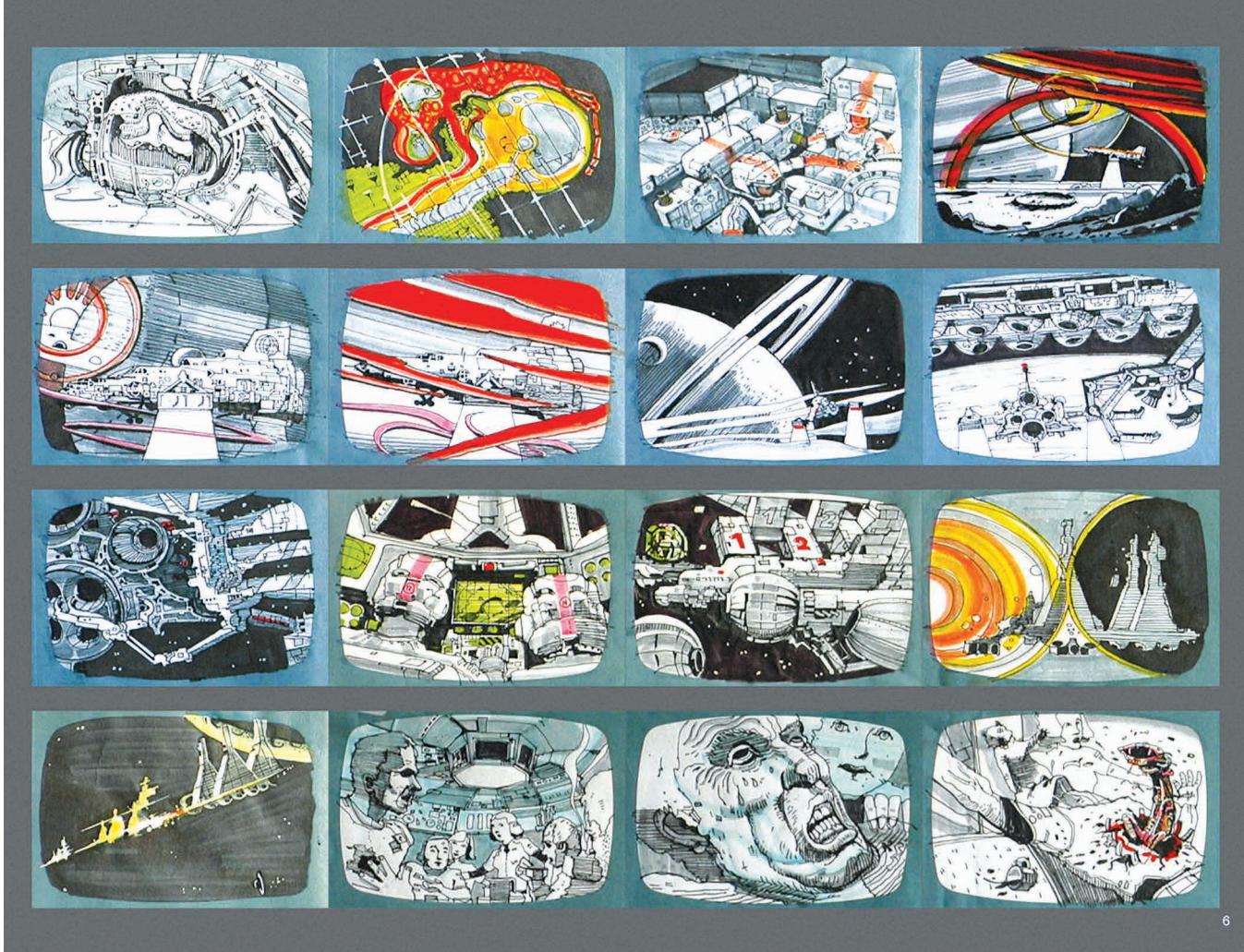
Mais le véritable tour de force sonore surgit à partir du meurtre de Parker et Lambert: le film devient alors quasiment muet pendant vingt minutes. Libéré de toutes les contraintes liées au dialogue (on n'y perçoit plus que la voix de Mother, qui scande comme un métronome le compte à rebours avant l'explosion), *Alien* se transforme momentanément en symphonie de métal et de détonations: une panique sensorielle tous azimuts harcèle l'oreille du spectateur, dès lors condamné à suspendre son espoir aux seuls halètements de Ripley. Cette orchestration de bruitages cacophonique (tintamarre des alarmes, cliquetis obsé-



dant d'une horloge) est achevée par l'explosion astronomique du cargo, qui plonge soudainement le film dans l'accalmie. Mais ce silence, d'abord apaisant, se révélera rapidement inquiétant, puisque Ripley va découvrir qu'elle se trouve dorénavant seule avec le monstre. Si la conclusion donne soudain tout son sens à l'accroche fataliste du film («Dans l'espace, personne ne vous entend crier»), elle offre aussi à *Alien* son instant le plus saugrenu. Car à défaut de hurler (pour rien), Ripley va se mettre à chanter (pour se rassurer – comme lorsque l'on se promène seul dans le noir des bois ou de la campagne). Un choix musical plutôt ironique, puisqu'avant d'éjecter l'intrus dans l'espace, la jeune héroïne fredonnera une chanson célèbre tirée de *Chantons sous la pluie*: «You Are My Lucky Star».

● *Alien*, Freud: une passion secrète ?

Assis devant son banc de montage, Terry Rawlings a, comme beaucoup de monteurs, coutume d'appliquer sur son travail en cours une musique prévisionnelle, afin de mieux apprécier et définir l'atmosphère générale de la séquence. Cette musique peut être empruntée au répertoire classique, mais aussi aux bandes originales d'autres films. Sachant Jerry Goldsmith engagé par la production, Rawlings alla par conséquent puiser des segments musicaux directement dans sa filmographie, et notamment dans un film: *Freud, passions secrètes* de John Huston. Un biopic en noir et blanc sorti en 1962, très éloigné de l'esprit de la science-fiction et d'*Alien*, mais qui partage pourtant avec le film de Scott plusieurs minutes musicales communes (la chasse dans les coursives notamment). L'anecdote est à peine croyable: Rawlings convainquit tout simplement le réalisateur de conserver presque tels quels les fragments musicaux qu'il avait choisis, contre l'avis du propre compositeur des deux œuvres (Goldsmith, furieux, ne pardonna évidemment jamais l'affront). Accidentelle, involontaire peut-être, la corrélation entre Sigmund Freud et *Alien* n'en demeure pas moins pertinente [cf. Figure]: encore aujourd'hui, la saga demeure l'une des franchises cinématographiques les plus commentées par la psychanalyse et la philosophie.



Storyboard d'*Alien* dessiné par Ridley Scott © Ridley Scott/20th Century Fox



Document Storyboard

Pour tout film, *a fortiori* spectaculaire, le storyboard est un support de première importance. Il consiste en un découpage de l'œuvre en plans illustrés plutôt qu'en scènes décrites (le contraire du scénario en somme). Plus ou moins détaillé, il donne à voir et à sentir toute la richesse de la dimension plastique de l'histoire: décors, accessoires, lumières, etc. Fin dessinateur et technophile pointu [cf. [Réalisateur](#)], Ridley Scott réalisa lui-même le storyboard d'*Alien*, dont la qualité poussera le studio à doubler la mise du budget.

Il faut dire que le trait du jeune réalisateur est sûr, net, ambitieux. Mais le mérite de ce storyboard est surtout d'incarner visuellement la grande variété de situations embrassées par le récit (ici: on peut voir les prémisses du face-hugger, et un découpage déjà très précis du chestburster). En quelques cases dénuées de dialogue, cette planche embrasse ainsi à elle seule toute la gamme graphique et narrative d'*Alien* (créatures parasitaires visqueuses, imagerie médicale, voyage intersidéral, équipement techno-futuriste, bouffées d'horreur sanguinolente), laquelle promet au film à venir une succession de tours de force émotionnels. Une promesse respectée bien au-delà des espérances.

FILMOGRAPHIE

Le film et la franchise

Alien Quadrilogy, DVD, 20th Century Fox, 2003. Le coffret contient les quatre premiers films de la saga et de nombreux documents vidéo, dont le *making-of* officiel du film : *The Beast Within: The Making of Alien*.

Alien : L'intégrale 6 films, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox, 2017. Le coffret contient, en plus de la saga originelle, les deux préquelles réalisées par Ridley Scott : *Prometheus* et *Alien : Covenant*.

Influences et postérité

It! The Terror from Beyond Space (1958) de Edward L. Cahn Blu-ray import, Olive Films.

2001, l'Odyssée de l'espace (1968) de Stanley Kubrick, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Massacre à la tronçonneuse (1974) de Tobe Hooper, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo.

Les Dents de la mer (1975) de Steven Spielberg, DVD et Blu-ray, Universal.

Chromosome 3 (1979) de David Cronenberg, DVD et Blu-ray, Pathé.

The Thing (1982) de John Carpenter, DVD et Blu-ray, Universal.

Hidden (1987) de Jack Sholder, DVD, Metropolitan Vidéo

Isolation (2005) de Billy O'Brien, DVD, TF1 Vidéo.

Under the Skin (2013) de Jonathan Glazer, DVD et Blu-ray, Diaphana.

It Follows (2014) de David Robert Mitchell, DVD et Blu-ray, Metropolitan Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Deux livres ayant influencé l'univers d'Alien

- *La Faune de l'espace* (1952) d'A. E. van Vogt, J'ai Lu, 1999.
- *Le Necronomicon* de H. R. Giger, Les Humanoïdes associés, 1977. Un compendium du travail graphique de l'artiste sur la « biomécanique ».

Ouvrages sur le film

- Roger Luckhurst, *Alien*, Akileos, 2016.
- Jean-Clet Martin (dir.), *Métaphysique d'Alien*, Léo Scheer, 2014.
- Paul Scanlon et Michael Gross, *The Book of Alien*, Titan Books, 2012.
- *Métal Hurlant: Alien* (Hors-série n°43 bis), Les Humanoïdes associés, septembre 1979.

Ouvrages sur Hollywood et le cinéma fantastique

- Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, 2003.
- Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Rouge Profond, 2011.
- Laurent Guido (dir.), *Les Peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, 2006.
- Franck Henry, *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, 2009.
- Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains*, éditions du CÉFAL, 2003.
- Laura Odello (dir.), *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Les Prairies ordinaires, 2013.

Articles

- Olivier Assayas et Serge Le Péron, « Ridley Scott, cinéaste du décor », *Cahiers du cinéma*, n°339, septembre 1982.
- Pascal Bonitzer, « *Alien* », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979.
- Gilles Grand, « L'étranger silencieux », *Cahiers du cinéma*, n°588, mars 2004.

SITES INTERNET

Une vidéo en anglais, sur le film, sa genèse, sa postérité, les raisons de son succès :
↳ youtube.com/watch?v=Tm-JBUCS9rA

Une émission radiophonique animée par Adèle Van Reeth, qui invite tour à tour quatre personnalités de renom (deux philosophes, un psychologue et un critique de cinéma) pour interroger la portée philosophique de la franchise :
↳ franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophies-dalien-14-1979-la-naisance-dun-monstre

Une page exposant une multitude de dessins préparatoires de Ron Cobb pour le film, ainsi que plusieurs photos de plateau :
↳ roncobb.net/05-Alien.html

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com/film/alien-huitieme-passager



- Une bande-annonce minimalist
- L'affrontement final

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

«Dans l'espace, personne ne vous entend crier» prévient l'accroche d'*Alien*. Nous sommes en 1979, et l'industrie hollywoodienne est alors en pleine mutation : les succès des *Dents de la mer* et de *La Guerre des étoiles* tirent le cinéma de genre sur le devant de la scène, obligeant les studios à revoir leurs priorités. Dorénavant, il s'agit donc de faire crier le public (comme dans *Les Dents de la mer*) et de l'emporter dans l'espace (comme dans *La Guerre des étoiles*). Mais ce programme opportuniste détermine-t-il complètement le succès d'*Alien* ? Quarante ans après sa sortie, la fascination exercée par le film demeure en tout cas intacte. Il faut dire qu'au-delà de sa réussite technique et artistique, *Alien* est une expérience intime, presque une épreuve initiatique, permettant aux spectateurs d'explorer toutes les facettes émotionnelles de l'angoisse – curiosité, attente, stress, choc, panique, traumatisme. Terrifiant à nul autre pareil, le film est paradoxalement une œuvre sur le désir – le désir d'avoir peur.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA