



Numéro spécial / Special Issue  
*Écologies de l'immersion / Immersion Ecologies*  
Mars 2020 / March 2020 29-48

---

## **Shimmer et Chimère. Genre, transe et rimes à l'ère de l'anthropocène dans Annihilation de Jeff Vandermeer et Alex Garland.**

Clément Hossaert

Université de Montréal

**Résumé :** L'ambition de cet article est de proposer une lecture d'*Annihilation* à l'orée des théories féministes, et sur la science-fiction populaire, Donna Haraway, Christine Cornea et Vivian Sobchack parmi d'autres, ainsi que d'utiliser la « rime » comme nouvel outil de conceptualisation de la référence au cinéma. Le film d'Alex Garland propose un épissage à la fois de créatures et de thèmes chers aux films à la croisée de la science-fiction et de l'horreur, tels qu'*Alien* et *The Thing*. Une lecture de ces références et leur nature unique nous permet de dégager une définition singulière de la science-fiction.

**Mots-clefs :** Science-fiction; horreur; rime; écho; épissage.

*English abstract at the end of the paper*

\*\*\*\*\*

À l'intérieur d'un dôme translucide réfractant la lumière dans une danse arc-en-ciel, une équipe de scientifiques découvre un écosystème perturbé, terrifiant et fascinant. La faune et la flore de cette côte floridienne semble avoir glissé dans un état de perpétuelle mutation; alligators aux dents de requins, plantes à formes humaines, humains en bourgeonnements, un ours avec un crâne humain qui pousse des hurlements de femme à l'agonie : l'écosystème de la *Shimmer* semble murmurer d'incompréhensibles secrets exo-génétiques. Cette imagerie évocatrice d'un monde qui a subi des altérations génétiques, à portée de la main, entre notre présumée normalité et l'étrangeté d'une vie monstrueuse, porte les marques esthétiques de la science-fiction et du film d'horreur que les habitués de la pellicule interdite au moins de 16 ans reconnaîtront. On peut penser aux altérations de Jeff Goldblum dans *The Fly* (1986) de David Cronenberg comme un fameux exemple du film de science-fiction où la recherche d'une amélioration scientifique – un téléporteur—mène progressivement à un questionnement du statut de l'humain par rapport au monstrueux, et de la transformation de l'un en l'autre. Dans *Frankenstein, ou le Nouveau Prométhée*, œuvre fondatrice de la science-fiction avec des éléments d'horreur gothique, Mary Shelley soulevait déjà ces questions à travers le caractère duel du créateur et de la créature, et du caractère tout relatif de l'un et de l'autre.

*Annihilation*, le livre de Jeff Vandermeer (2014) et le film éponyme réalisé par Alex Garland (2016), sont à la fois de récentes itérations d'une combinaison de ces deux genres populaires exploités dans ces deux médias, et une approche transgressive des normes du récit de ces genres auxquels les spectateurs sont habitués. *Annihilation* s'accapare les codes de représentation et d'affect générés habituellement par les films à la croisée de ces deux genres et fait épisser leurs patrimoines génétiques tout en respectant les effets généralement produits par ces genres sur les spectateurs.

Ces effets, Vivian Sobchack les décrit synthétiquement dans son exploration du film de science-fiction et d'horreur qui détermine les différences, itérations et variations de ces deux genres, entre les années 50 et 80 dans le cinéma américain : « Au bout du compte, l'horreur provoque la peur le film de SF, l'intérêt » (1980, p. 43). Cette définition assez simple s'inscrit dans une discussion avec ses pairs dans laquelle elle détermine différents degrés d'appréciation et de diabolisation de la science, de la nature, de ce qui est considéré comme contre-nature. Il semble que le film d'Alex Garland, à l'instar de son premier, *Ex Machina* (2013), joue un rôle similaire de commentaire

subversif à propos des deux genres dont il fait la synthèse. Le livre de Jeff Vandermeer proposait déjà un commentaire au sujet des notions de contamination biologique et de degré de séparation d'avec l'ordre naturel connu. Le jeu des références et de remédiation (Bolter et Grusin 1998) qui s'y déploie nécessite un cadre de pensée où il ne s'agit plus simplement de reconnaître une référence et son influence, mais bien de dégager une méthodologie intuitive de typologie des références. Si on considère que la science-fiction en cinéma n'est jamais qu'une machine à épissage, analogue à l'appareil à téléportation dans *The Fly*, qui crée du monstrueux en reconfigurant de l'humain, le non-humain dans un objet, on s'approche d'une définition fonctionnelle quant à *Annihilation*. L'épissage de l'ADN, tant chez les créatures de ce film que dans les références cinématographiques qui s'y déploient, rend la métaphore linguistique ou phonétique tentante et l'on choisit d'établir la distinction dans les références, entre l'« écho » (visuel, thématique) et la « rime ». Nous décrirons et utiliserons ces outils plus loin.

Le livre de Jeff Vandermeer est parvenu à nouer les préoccupations d'une science-fiction éco-consciente, ou « Cli-fi » [1], et celles d'un public relativement large. Bien que le film et les romans écrits à sa suite par Vandermeer à *Annihilation* [2] donnent aux phénomènes décrits par Vandermeer une nature extraterrestre, cela ne leur retire par leur caractère évocatoire et leur exploration de thèmes largement évoqués par diverses fictions de type *cli-fi*. Vandermeer lui-même est un auteur autoproclamé de romans qui évoquent la science-fiction et l'empreinte de l'homme sur l'environnement [3]. Bien que le phénomène décrit dans le film et dans les romans de la trilogie du rempart sud soient d'origine extra-terrestre, ce ne sont que des prétextes à des questionnements et des thématiques présentes dans d'autres romans qui se réclament du *cli-fi*. Le livre s'attache à produire de la poésie par le frisson existentiel suscité par la zone X chez le personnage principal. Celle-ci se lamente du fait qu'un linguiste n'a pas été envoyé avec son équipe, et que les instruments de mesure employés, limités et comiquement désuets, ne permettent pas de rendre compte des phénomènes étranges. Le film, comme le livre, trouve une part de son intérêt dans des images et métaphores qui comblent les failles d'une science incapable de mesurer un réel en mutation. C'est l'humain face à ce qu'il est incapable de décrire et de thésauriser, en butte à sa propre limite épistémologique. S'il faut toujours être prudent avant d'affubler à une production grand public le statut d'œuvre subversive, un film de science-fiction avec une galerie de personnages presque exclusivement composée de femmes scientifiques devant réviser leurs préconceptions sur la dualité humain/nature et sur l'impact de la colonisation écologique propose suffisamment d'éléments pour que la question soit soulevée. Dans le jeu constant de références,

inspirations et contre-usages de certains tropes, il s'agit également d'explorer l'autophagie et l'impulsion pseudo-scientifique à l'origine de nombreuses histoires de science-fiction, qui est le moteur des degrés de séparation à l'origine dans nombre d'histoires d'horreur et de science-fiction. Le but de la science-fiction de Vandermeer et de Garland n'est pas seulement de susciter l'intérêt à tout prix en utilisant des outils esthétiques et dramatiques conventionnels, mais également de provoquer l'intérêt à propos des sujets de l'éco-fiction et d'un féminisme matérialiste. Il ne s'agit plus, entre autres, d'agiter les épouvantails raciaux destinés à effrayer ou à générer du fantasme d'un ailleurs interplanétaire, il s'agit d'attirer le regard sur le présent, de modifier les degrés de séparation, pour prouver que le regard porté sur la planète peut changer, et qu'un intérêt peut naître de questions écologiques et d'individualités opprimées, tant que l'on propose une fiction capable le provoquer et le maintenir dans un état d'incertitude ontologique.

## **I. Annihilation, La transe entre l'horreur et la science-fiction.**

### **Monstres et science-fiction**

L'un des attraits esthétiques et pseudo-scientifiques d'*Annihilation*, le livre et le roman, se trouve dans le dépaysement des personnages face à des éléments de faune et de flore connus mais qui subissent une transformation progressive, utilisant des lieux communs du film de monstre, jusqu'à un type d'horreur qualifié de Lovecraftien dans quelques articles presse à propos du cinéma de genre, dans les mois qui suivirent la sortie d'*Annihilation*, rapprochant immédiatement le film *The Thing* de John Carpenter de la tradition d'horreur cosmique dont l'auteur américain est l'un des fameux promoteurs. Meagan Navarro, dans son article « *Annihilation* est l'héritage évolutif de "La Couleur tombée du ciel" » [4] propose une rétrospective des adaptations indirectes au cinéma de la nouvelle de Lovecraft, pour en conclure que le film de Garland apparaît également comme une adaptation indirecte, qui subvertit l'approche de l'horreur en la mêlant de beauté « L'article « *Annihilation* est le meilleur film inspiré par Lovecraft depuis *The Thing* » [5] par Kyle Anderson, publié sur *Nerdist*, pour ne citer que celui-ci, met en relation l'horreur de livres comme *At The Mountain of Madness* avec le film d'Alex Garland, notant cependant la beauté des altérations environnementales qui tranchent avec la tradition de pure horreur des œuvres et adaptations obliques qui furent faites de Lovecraft. Enfin, le critique David Sims, de *The Atlantic* évoque l'aspect « Lovecraftien » du film dès les premières lignes de sa critique consacrée au film [6]. Comme Christine Cornea l'explique, bien que la science-fiction ait connu une diversité de définitions, pour une somme considérable de récits et de sous-genre, le genre se conçoit comme

un déplacement progressif des conventions, dans un jeu trouble d'une reconnaissance d'un pseudo-réalisme dont le but est de fournir un écrin de trompeuse familiarité à une découverte de ce qui est considéré comme autre, et parfois, comme monstrueux, comme elle indique dans les premières pages de son introduction. Le travail d'établissement permet justement un jeu de contamination et de déconstruction de ces mêmes conventions :

« [Même] lorsqu'un film de science-fiction adopte ouvertement les conventions du réalisme hollywoodien, ou dans certains cas, fait en sorte de se cacher derrière un pseudo style documentaire, sa tendance à la fantaisie peut aider à remettre en cause ces mêmes conventions » (Cornea 2007, trad. Clément Hossaert p.6).

*Annihilation* contient un récit qui se préoccupe beaucoup du rapport de l'humain à ce qui est perçu comme monstrueux dans un rappel des codes reconnaissables de la science-fiction et de l'horreur, notamment mis en scène dans *The Thing* (1982) et *Alien* (1979). Ces films, écrits à l'époque d'un réchauffement des tensions entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest, jouent sur la peur de l'autre et sa mythification monstrueuse, dans le but de l'évider de toute intériorité, alors qu'il propose, à première vue, un visage familier. Dans le cas précis d'*Alien*, il s'agit c'est le surgissement de la créature du ventre de son hôte qui contribue à une atmosphère de paranoïa et de surgissement de l'étrange, dans le familier. Le film de Carpenter, sans personnages féminins, propose par ailleurs une identification à un protagoniste machiste et violent qui assure sa propre survie en priorisant toujours sa conservation, contre celle des autres. C'est un retour à certaines racines d'une forme de science-fiction d'horreur – ou *sci-fi horror* – dont l'un des avatars populaires originaux se trouve être H.P. Lovecraft. On se souviendra que, dans ses passages les plus problématiques, Lovecraft reconduisait un versant raciste de l'imaginaire occidental qui cristallisait, en l'homme d'Afrique, le démon venu menacer la civilisation. Dans l'une de ses nouvelles au carrefour de la science-fiction inspirée par Frankenstein et l'horreur, il décrit ainsi l'homme comme une créature monstrueuse, utilisant les termes « Negro » et en produisant une description qui vise, par le trope de la déshumanisation d'un individu, à frapper d'horreur les lecteurs, sensibles aux descriptions racistes de tous ceux qui ne sont pas blancs ou occidentaux :

Il était d'une apparence hideuse, proche du gorille, et possédait des bras anormalement longs que je ne pus m'empêcher d'appeler « membres postérieurs » ainsi qu'une face qui invoquait d'inavouables secrets du Congo et des battements de tam-tam sous une lune gothique. (Lovecraft 2009, p. 37)

C'est dans cette appréciation du monstre d'horreur et de science-fiction, avec ses racines racistes parfois convoquées dans un cinéma de l'invasion tel *Invasion of the Body Snatchers* (1956) que se trouve une forme de sous-genre de la science-fiction où l'humain est scruté dans son rapport à un autre menaçant et déterminé à copier, contaminer puis détruire l'ordre naturel. Le rapport du lecteur/ spectateur à *Annihilation* est donc mis en jeu par des réflexes de réception hérités d'une tradition d'un film de genre qui produit du monstrueux fascinant et effrayant. *Annihilation* s'inspire également très fortement d'une esthétique héritée des œuvres de Lovecraft, et il apparaît que le concept de Cthulucène, calqué sur les approches de l'anthropocène et aux termes utilisant le suffixe -cène, développé par Donna Haraway offre une approche du *cli-fi* tout à fait adéquate.

« “Mon” Cthulucène, même encombré de termes Grecs, enchevêtre une myriade de temporalités et de spatialités, d'entités-en-assemblages intra-actives – incluant le plus-qu'humain, l'autre-qu'humain, l'inhumain, et l'humain-comme-humus. » (Haraway 2016, trad. Clément Hossaert. p.77)

Donna Haraway propose un objet de science-fiction et d'horreur dans lequel les forces vives de la terre, incarnées par des divinités et des forces de divers traditions et cultes, viennent mettre en butte la définition courante de l'être humain, et déterritorialisent son corps et son esprit, dans un épissage du supposé environnement et du supposé humain, à la frontière entre le connu et l'inquantifiable. Haraway insiste sur la transformation de l'objet textuel « Cthulu », certes inspiré de Lovecraft, dans une itération qui dépasse les tenants racistes et misogynies de son auteur dans une récupération plus progressiste. Il ne s'agit plus simplement d'une divinité tutélaire qui règnera sur la terre, mais surtout de marqueurs esthétiques hérités d'une vision de livre d'horreur, et de son progressive décalage vers des questions écologiques et philosophiques contemporaines.

Ainsi qu'Elizabeth Grosz l'explique dans « Freaks », le rapport de l'humain au monstrueux n'est jamais aussi simple qu'un rapport de répulsion; il existe toujours un lien d'attraction entrelacé qui confine au narcissisme :

« L'horreur provient moins de l'anomalie issue de la déficience et de l'excès, et plus de la duplication des identités – comme la peur et l'horreur des doubles fantomatiques ou des *dopplegänger* : c'est l'horreur face à la possibilité de notre propre duplication imparfaite, une horreur de submersion dans un autre *alien*, une incorporation dans un autre. » (Grosz 1986, trad. Clément Hossaert p. 35-36)

*Annihilation* joue dans ce registre décrit par Grosz et Haraway où l'impression d'horreur provient à la fois d'une altération du cours naturel des choses et d'une perte progressive du sens de sa propre identité, inscrit dans les questions de « l'autre-qu'humain » exploré par Haraway. Il est cependant rare qu'un tel rapport ambivalent lié à la « duplication des identités » et à sa « perte » telles que diagnostiquées par Grosz ne se résolve par une restauration finale de l'identité chez les protagonistes ou par une totale altération. Dans le cas où le doute subsiste quant à l'incorporation du protagoniste par la créature invasive, comme dans *The Thing*, il reste cependant une claire dichotomie entre le monstrueux et l'humain, entre l'identité compromise et l'état initial d'humanité non violée. *Annihilation* renverse à ce titre le postulat qu'une altération de la nature d'un personnage est à la fois problématique, et une source de « peur », plus que d'« intérêt » (Sobchack 1980, p. 43). La majorité du film est une mise en images du récit de Léna, le personnage principal, interprété par Natalie Portman. Par un jeu de symboles et de mises en doutes progressives, il apparaît possible que Lena, le personnage qui raconte le film et lui confère son deuxième niveau narratif, ne soit pas le personnage qui a pénétré dans la *Shimmer* en premier lieu, mais bien le produit d'une copie par l'*alien* qui a infecté la région de la Floride où se déroule la majorité de l'action. Le film choisit de ne pas répondre à l'interrogation du spectateur. Cette transformation est traitée ouvertement dans le roman, à travers une recherche introspective du personnage qui laisse le doute quant à l'existence objective de l'identité, et de sa propre identité, dans une approche progressive d'un état de conscience modifié :

Le vent ressemblait à quelque chose de vivant : il s'enfonçait dans chacun de mes pores et lui aussi avait une odeur, apportant celle très matérielle des roseaux des marais. Je m'étais efforcée d'ignorer ce changement dans l'espace confiné de la tour, sauf que mes sens semblaient encore trop aiguisés, trop affinés. Je m'y adaptais, mais dans des moments tels que celui-là, je me souvenais que la veille encore, j'étais quelqu'un d'autre. (Vandermeer 2014, p.109)

Cette possibilité d'une altération, à la fois du corps et de la conscience, produit un questionnement qui ressort d'un frisson phénoménologique plus courant en littérature de science-fiction qu'en science-fiction filmée. L'étude de cette différence entre le roman et le film laisse quelques indices quant au rapport fondamental de l'identité associé aux personnages principaux des films de science-fiction. C'est le moteur de l'intrigue dans le film de John Carpenter, auquel il a d'ailleurs choisi de donner une conclusion énigmatique, puisqu'il laisse planer la possibilité que John McReady, interprété par Kurt Russel, soit lui-même devenu la créature. Les théories des spectateurs se rejoignent à propos d'*Annihilation* et de *The Thing*, et ne laissent que peu de place à un personnage qui ne serait pas dans un état d'empoisonnement ou de possession mais simplement de conscience modifiée et de transe. Dans le cinéma de science-fiction d'horreur, la question tourne souvent autour de ce que le personnage est, ou n'est pas, dans un binarisme sans complexité. *Annihilation* pose une question plus insidieuse. Que faire des constructions de la subjectivité et des rapports à soi, à l'agentivité? Qu'est devenu l'individu lorsque la somme de ses souvenirs existe chez un Autre ? *Annihilation* pose donc sincèrement la question au centre de l'expérimentation intellectuelle du bateau de Thésée [7], développée dans le livre de Stéphane Ferret, ce que peu de récits science-fiction au cinéma ont effectué jusqu'à présent, dans le sens où les films qui approchent la question du doppelgänger amènent souvent à la question synthétique suivante : « L'humain a-t-il été corrompu par la créature, ou garde-t-il sa nature intacte ? », dans un jeu binaire.

Le film indique en sus sa différence narrative fondamentale avec sa source littéraire et avec les autres films de sciences fiction. Il fait de la créature extra-terrestre le point de focalisation. Si l'exercice de focalisation connaît un précédent, au cinéma, à travers un dispositif narratif plus clair dans *Under The Skin* (2013) de Jonathan Glazer, celui-ci fonctionne comme un retournement de situation qui reconditionne l'expérience du spectateur, et le pousse à regarder le film une seconde fois. Alex Garland explique, lors d'un entretien avec Sean Fennessey [8], qu'il a réécrit l'histoire du livre d'abord parce qu'il n'a lu le livre qu'une seule fois et a adapté ses souvenirs, plus que le livre même, et ensuite parce que le récit initial avait une essence difficile à adapter au cinéma. C'est dans ce procédé particulier d'adaptation que Garland joue avec le code génétique du genre même et n'adapte donc pas simplement une histoire de science-fiction, mais propose, en un sens, un procédé formel de science-fiction, analogue aux créatures de Frankenstein qui pullulent dans les récits de *sci-fi horror* où l'ADN de différents récits, que Garland décrit comme à la fois évidents, et inconscients, viennent s'intégrer dans un objet, pour générer une fiction



nouvelle. Si l'on considère que ce genre joue avec des degrés de séparation du réel pour obtenir un déplacement des questions sur la place de l'humain dans son environnement et de son rapport à l'autre, on peut considérer qu'*Annihilation* fonctionne également sur différents degrés de séparation. C'est cette pratique d'une science-fiction qui opère ici par déplacement et par métaphore, et donc par déplacement d'un référent initial vers autre chose. *Annihilation* semble proposer une histoire à propos d'identités limites qui va jusqu'à questionner les potentialités mêmes de la science-fiction et du discours en sciences humaines. C'est là une question centrale de l'éco-fiction que l'on peut se poser en utilisant les termes posés par *Annihilation*.

## II. Références et degrés de séparation.

### Écho, rimes et subversions.

C'est également dans cet équilibre d'intérêt généré par la science-fiction et de peur instillée par l'horreur qu'*Annihilation* se démarque des genres auxquels le film se réfère. Une scène en particulier semble créer un motif de courtpointes, un mélange de fabriques de plusieurs éléments fameux du patrimoine du cinéma au carrefour des genres que nous étudions ici. Alors que les personnages ont établi un camp de base dans une ancienne caserne militaire, une créature a fait un trou dans le grillage et a emporté une des scientifiques avec elle vers une mort probable. Le cri que pousse la proie est le premier indice d'une intrusion animale. Lena découvrira le lendemain le corps mutilé de sa camarade, la gorge arrachée. Le soir, alors que le personnage d'Anya, joué par Gina Rodriguez, est en proie à des visions et un trouble du manque, amplifié par la *shimmer*, celle-ci assomme et attache ses collègues les unes à côté des autres, convaincue qu'une traître se cache parmi elles. Anya semble se décider à poignarder l'une d'entre elles et va s'exécuter, au moment où les personnages et spectateurs entendent retentir le cri de supplication de leur camarade décédée. Anya est persuadée que leur collègue est encore vivante, que c'est la preuve de la culpabilité et duplicité de Lena. C'est alors que surgit un ours au squelette apparent, sur lequel on peut distinguer un crâne humain, et dont le grommellement est mêlé au cri d'effroi de sa dernière victime. Les créateurs et artistes du film ont joué avec la prétention scientifique du film, à travers les différents discours des personnages des scientifiques, sur le cancer, ainsi que sur l'épissage génétique. Les créateurs du film ont cultivé cette apparence de scientificité lors d'un live-tweet du film [9], lors de sa sortie en DVD et Blu-ray, où divers intervenants de la communauté scientifique, et consultants pour le film, expliquaient le fondement initial réel d'une prémisse qui disparaît derrière une invention originale, dont le but est de générer l'effroi du

spectateur et qui concatène plusieurs effets et moments du genre de la science-fiction et de l'horreur. C'est une scène marquante, non seulement à cause de sa redoutable efficacité, mais également par le truchement de références qui créent un retour réflexif des fondements du genre.

Cette scène joue notamment avec deux références principales : la première provient du processus de découverte du traître par McReady dans *The Thing*. Dans un processus analogue à celui du personnage de Gina Rodriguez, McReady attache ses partenaires scientifiques et détermine le meilleur moyen d'action, jusqu'à ce qu'un événement brutal s'enclenche et révèle le traître. La deuxième provient du moment précis où la créature s'approche d'une Lena littéralement et figurativement subjuguée, dans une scène très similaire à un passage d'*Alien 3* (1992) dans lequel le personnage d'Ellen Ripley se retrouve nez à nez avec sa Némésis, le xénomorphe. Les deux scènes ne produisent pas simplement un écho mais bien une rime.

Nous choisissons d'utiliser cette analogie à dessein, car le cri de la créature fonctionne en écho directe au cri poussé par sa première victime dans une scène précédente dans ce que les américains appellent un *set-up* et un *pay-off* où un élément répété se déploie à différents moments clefs et donne par sa répétition exacte ou son déplacement, un retournement ou une conclusion satisfaisante à un arc narratif, ou une relation entre deux personnages. L'« écho » (Jaubert 1990, p. 147) est un concept issu de la recherche en linguistique pragmatique sur le discours indirect libre dans le cas de la dissémination de citations d'origines. Pour définir simplement l'écho, il s'agit un retour d'un même phonème avec effet de réverbération. Anne Jaubert inscrit dans cette métaphore une application particulière. Elle voit dans la réutilisation du discours une articulation de « systèmes [discursifs] hétérogènes » (Jaubert 1990, p.147) remettant en cause le sens de la citation, et donnant toujours préséance sur le nouveau discours. Cependant, Jaubert ne propose pas de typologie précise et différenciée des échos qui utilisent la citation pour son dessein initial, et les échos, ou citations sans références, qui injectent un sens nouveau au discours d'origine.

À chaque fois qu'une référence intermédiaire est faite, on peut se demander s'il s'agit d'un écho qui perpétue le sens original, ou un amendement de l'objet même. Au cinéma, la reprise d'un même motif, pour une suite, une reprise (*remake*) ou bien une consciente inspiration, donne plus de poids au patrimoine de l'objet cité, qu'il ne donne au nouvel objet la préséance discursive et d'importance, contrairement à ce qu'Anne Jaubert considère, dans le cadre des citations portées par le discours indirect libre. Si cette tendance à la citation libre, sans citer l'objet explicitement

au générique de fin, existe d'un point de vue visuel, avec *Alien* et *The Thing* dans *Annihilation*, nous considérons que cette citation connaît une transformation telle que le terme « écho » ne suffise plus, et qu'il faille y introduire le concept de « rime », pour garder une prise sur la métaphore littéraire. Une rime au sens littéral est une répétition d'un phonème introduit dans deux mots différents et dont l'apparent écho produit une unité sonore et sémantique nouvelle, dont le but peut être la mémorisation, le soulignement, la matérialité et/ou la subversion du mot dans lequel le phonème apparaît initialement. Le film propose déjà intradiégétiquement une variation sur des objets connus, comme nous l'avons déjà évoqué : les ADN de la faune et de la flore de la *shimmer* se recombinaient dans des rimes de ce que l'on pense reconnaître. Le mot « *shimmer* » semble offrir une homophonie anglophone au mot français « chimère » et laisse entendre qu'une réflexion sur la nature même de l'épissage et son traitement mythologique était engagée dans l'esprit d'Alex Garland. Ou plus précisément : une recombinaison mythique de membres et d'organes d'animaux connus.

La science-fiction peut offrir un rapport à l'invention par un jeu de codes et de degrés de séparation technologique et biologique d'avec le réel, dans une mise en rime avec ce réel, un épissage d'éléments connus, dont le but est d'offrir des idées riches, en lien étroit avec le probable et l'immesurable scientifique. La science-fiction joue précisément sur le reconnaissable, associé au différent, à la répétition de réflexes émotionnels et intellectuels dans une recontextualisation. *Annihilation* choisit d'accomplir ceci dans un réseau de rimes métaeptiques, où les formules et tropes reconnaissables du film d'horreur et de la science-fiction sont recontextualisés, pour créer un soulignement et une subversion de l'objet dans lequel ces tropes apparaissent initialement. Un premier exemple de cette subversion provient de la répétition du motif du membre de l'équipe rendu paranoïaque qui attache ses partenaires pour s'assurer qu'un traître n'a pas fait intrusion dans l'équipe. La scène est une rime, dans le sens où le destin des personnages pratiquant l'interrogateur est inversé : McReady survit à l'interrogateur, le personnage de Gina Rodriguez décède. La rime joue donc avec la subversion des attentes des spectateurs qui auraient vu *The Thing*. Mais un élément fondamental de la scène joue d'une rime qui génère un commentaire sur les personnages actrices de films d'horreur elles-mêmes et les acteurs en général.

Le fait que le cri du personnage à la gorge dévorée revienne hanter ses camarades après sa mort est un moment d'enregistrement du son par du vivant, qui vient également reconvoquer la figure essentielle dans le cinéma populaire d'horreur, soit la *scream queen*. Trope fondamental des films

d'horreur *slasher* dans lequel certains personnages féminins, surpris par un tueur, poussent un cri d'horreur, il devient un élément de définition de carrière pour certaines actrices. Ce motif est souvent opposé à celui de la *Final Girl*, c'est-à-dire le dernier personnage féminin du film à survivre aux assauts du tueur ou monstre. À cela il faut ajouter une dimension moralisatrice; traditionnellement, parmi les *scream queens* on trouve également une des premières victimes à mourir, qui notamment eu une relation hors-mariage, et connaît donc une « juste punition », souvent alors qu'elle n'est vêtue que d'un simple soutien-gorge ou dans le plus simple appareil. La *final girl* est souvent demeurée vierge. Ce motif du film d'horreur devient l'objet d'une référence en rime, car le cri de la victime est directement produit par la créature, créant une forme de coalescence monstre-victime, comme si l'identité cinématographique du personnage était directement fonction de son statut de victime. Le personnage de Josie Radek, incarné par Tessa Thompsom, dans *Annihilation*, commente ce fait immédiatement en remarquant : « Imagine mourir effrayé et que ta souffrance soit la seule chose qui te survive ». (*Annihilation*. Dir. Alex Garland. 1:20:11). Le commentaire sur l'acte d'enregistrement du réel par la mécanique fait également office de commentaire sur l'acte de captation du réel par le cinéma.

Une autre rime provient d'un élément essentiel de l'intrigue, étudié plus haut, et qui repose sur le fait que la prolepse constituant la majeure partie du film est racontée par l'individu ayant copié Lena, après s'être arrogé ses souvenirs, ses peurs, et son tourment existentiel. Là encore, il faut interroger nos souvenirs de la série des films *Alien* ainsi que de *The Thing*, dans lesquels l'altération binaire de l'identité est un motif important, et le sens de l'individualité est toujours un enjeu majeur de l'histoire. Dans le cas de *The Thing*, la fin potentiellement nihiliste dépend totalement du fait que le personnage principal puisse avoir été infecté, et cherche à soumettre toute la planète à son assimilation. Dans le cas du xénomorphe d'*Alien*, un commentaire très courant, qu'on trouve entre autre, dans l'article de Thomas Doherty « Gender, Genre, and the Aliens Trilogy », explore la représentation métaphorique du viol, illustrée par l'introduction d'un corps étranger dans la bouche, puis l'explosion de la cage thoracique après gestation de la créature plantée, viol métaphorique utilisé pour exprimer une violence abjecte de genre similaire à la violence infligée lors d'un viol d'un homme par une femme, mais ici renversé. L'altération de la créature extra-terrestre est fatale, violente, et produit un frisson existentiel et esthétique évident. Point de violence exercée par la créature, dans *Annihilation*, mais un ballet de corps en miroirs, entre Lena et sa copie lors de l'acmé du film, à l'intérieur d'un phare. La seule violence exercée l'est par Lena, qui réagit à l'instinct, face à la créature. Dans l'imaginaire et la représentation

populaires des monstres de science-fiction et d'horreur, le monstre et l'environnement semblent frappés d'un désir d'introspection, après avoir absorbé, annihilé les humains qui y sont rentrés. Le monstre final d'*Annihilation* voit la fin de son arc narratif, lorsque se pose question de sa propre identité, et de son chemin à parcourir, là où tant d'objets de science-fiction, comme *Frankenstein*, ou encore *Splice* (2009) de Vincenzo Natali, prennent le monstre au sortir de sa réflexion existentielle, lorsque celle-ci les pousse à une résolution délétère et nihiliste. C'est l'essence même d'*Annihilation* que de créer cette superposition de motifs attendus et de réinventions pour détourner les références et les transformer en rimes thématiques qui reconditionnent ce que le canon de l'horreur de science-fiction du vingtième siècle ont établi. Le jeu n'est pas celui d'une reconnaissance de la voix, mais d'une découverte d'objets familiers dans une combinaison nouvelle.

L'industrie du cinéma populaire et grand public, avec ses nombreuses récupérations esthétiques, ses suites, ses adaptations et ses impératifs économiques, repose souvent sur des choix conservateurs qui visent à propager une image rassurante, facile à ingérer pour le consommateur et donc facile à commercialiser. Ce n'est pas un hasard si, à quelques mois de sa sortie, Paramount, échaudé par la fin énigmatique et inhabituelle du film de Garland, ainsi que par des projections tests aux résultats contrastés, a décidé de céder la distribution du film à la plateforme de streaming *Netflix* pour prévenir d'éventuelles pertes financières, d'après *The Atlantic* [10]. La métaphore d'un individu aliéné, différent, obligé de mentir dans son récit des événements pour échapper à la vigilance d'un groupe d'individus garants de l'autorité donne à penser au sort des membres de la communauté LGBT qui vivent sous le joug de lois iniques et de stigmatisations dans certains pays aux systèmes répressifs. Il faut cependant se demander si ce jeu de rimes conscientes avec l'imaginaire hollywoodien est suffisant pour faire d'*Annihilation* un produit de science-fiction explicitement transgressif.

## **Subversion à Hollywood : la science-fiction à l'avant-garde?**

Le film précédent d'Alex Garland, *Ex-Machina*, a suscité beaucoup de critiques et généré sur le message à caractère féministe de son travail. Lewis Helen mettait par exemple en doute la performativité féministe artificielle de son histoire qui en scène des robots féminins dénudés [11], tandis que J.A. Micheline décrie la tendance au féministe aseptisé, blanc et orientaliste du propos général du film [12]. Si le discours féministe apparaît d'abord comme un élément secondaire dans

ses scénarios pour deux longs métrages réalisés par Danny Boyle dans *The Beach* (2000) et *Sunshine* (2007), le film *Dredd* (2012) qu'il scénarise, affine cependant ses positions sur la représentation et l'agentivité des femmes, dans une mythologie de *comic book* pourtant masculiniste. La masculinité toxique prend une place prépondérante dans le premier film qu'il réalise, *Ex Machina* (2014), comme nous l'avons déjà évoqué précédemment.

Les protagonistes des premiers et seconds films du réalisateur anglais se ressemblent dans cette tendance troublante des personnages principaux à mentir et à dissimuler leur véritable identité pour assurer leur survie : pour Lena, il s'agit de dissimuler sa nature extra-terrestre, pour Ava de *Ex Machina*, il s'agit de feindre un sentiment amoureux. Ce trope de la dissimulation et des individus différents des autres, que ce soit par leur nature androïde ou génétique, rejoint les lectures populaires qui font des films *X-Men* (2000) et *X-Men 2* (2003) des paraboles à peine voilée de la stigmatisation des communautés LGBTQ. Par exemple, Adam Vary explique, dans son article « Mutant Is The New Gay », que le réalisateur gay Bryan Singer a implémenté dans la mythologie des *X-Men* une prévalence de l'allégorie du combat des minorités LGBTQ sur les autres métaphores usuellement trouvées dans *X-Men*, comme celle du *civil-rights movement* (2006, p. 44). Il est possible de voir dans *Annihilation* une continuation de ce jeu populaire avec les métaphores et paraboles dans lequel une branche de la science-fiction populaire s'engage.

Les films de la trilogie *The Matrix* (1999, 2003), réalisés par les sœurs Wachowski, portent également cette métaphore *queer* de la transition d'un état vers un autre, d'un représenté dans une simulation du réel de 1999 vers un corps rasé, dans un monde cyberpunk. C'est une transformation qui a un impact direct sur le genre des films : ils produisent un épissage de conventions de science-fiction occidentale avec des aspirations d'animation et de manga japonais comme *Ghost in the Shell*. Malgré le fait qu'*Annihilation* semble jouer principalement avec des références occidentales, c'est dans ce jeu des influences que l'on reconnaît une certaine ambition de proposer une nouvelle application des codes occidentaux d'un genre.

La science-fiction d'*Annihilation*, au carrefour du monstrueux de Mary Shelley et de la Chthullucène, proposée par Haraway, devient alors un jeu métaleptique de reconnaissance et de subversion. Garland produit un réseau de rimes reconnaissables dans une histoire inédite. En ce sens, la science-fiction populaire hollywoodienne, qui joue parfois avec des codes du *queer* et du féminisme, derrière un camouflage de film de genre, et dont *Annihilation* semble être l'un des derniers avatars, produit parfois des moments d'invention inédits, et jamais vus jusqu'alors au

cinéma. Ces pures idées de cinéma, Garland en produit à travers cet ours qui vole le cri de ses victimes, ou cet affrontement du monstre sous la forme d'un ballet en fin de métrage. Quand Deleuze utilise la science-fiction comme métaphore de son propre discours philosophique, et qu'il explique selon lui qu'on « n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, *et qui fait passer l'un dans l'autre* » (Deleuze 2013, p. 5.), il dit quelque chose de précis et d'adéquat sur la métamorphose d'un genre en réinvention. *Annihilation* est un objet qui renverse certains codes et commente de fait une tradition, et des *topos* : Il redéfinit l'extraterrestre, l'antagoniste envahisseur, le monstrueux et son destin toujours tragique. Enfin, il recontextualise l'humain et ses chimères dans une déconstruction des limites définitives et des barrières entre lui et la nature. La science-fiction dans *Annihilation* ne souffre aucune rengaine, et se refuse à répéter l'objet déjà vu. Il propose en ce sens un questionnement esthétique et épistémologique inédit, sur la nature même de la science-fiction d'horreur au cinéma.

## Références

- Anderson, K. (2018), « *Annihilation* is the best lovecraft-inspired movie since the thing » *The Nerdist*. En Ligne. <https://nerdist.com/annihilation-lovecraftian-horror-alex-garland/>. Page consultée le 23 décembre 2018.
- Cornea, C. (2007), *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2013), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Doherty, T. (2015), *Gender, Genre, and the Aliens Trilogy in The Dread of Difference Gender and the Horror Film* Keith Grant, B., ed. Austin: University of Texas Press, p 209-227.
- Fennessey, S. (2018), « Alex Garland leaves nothing behind » in *the Ringer*. En Ligne. « <https://www.theringer.com/movies/2018/2/23/17036466/alex-garland-annihilation-interview-ex-machina> » Page consultée le 29 juillet 2019.
- Ferret, S. (1986), *Le bateau de Thésée*, Paris, Éditions de Minuit, collection Paradoxe.
- Grosz, E. (1991), « Freaks », *Social Semiotics* Vol. 1, n°2, p. 22-38.

- Haraway, D. (2016), *A Cyborg Manifesto*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HARAWAY D. (2016), « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents » traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat. *Associations Multitudes*, n°65, p.75-85.
- Hollinger, V. (1999), « (Re) reading queerly: science fiction, feminism, and the defamiliarization of gender. », in *Science Fiction Studies*, vol. 26, n°77, p. 23-40.
- Ingram, D. (2014), « Rethinking Eco-Film Studies », in G. Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, New York, Oxford University Press.
- Jaubert, A. (1990), *La Lecture Pragmatique*, Paris, Hachette.
- Lovecraft, H.P. (2009), *The Call of Cthulhu and Other Dark Tales*, Londres. Barnes & Noble.
- Lewis, H. (2018), Alex Garland's *Ex Machina*: can a film about an attractive robot be feminist science fiction? in *Newstatesman America*. En ligne. <https://www.newstatesman.com/culture/2015/01/alex-garland-s-ex-machina-can-film-about-attractive-robot-be-feminist-science>. Page consultée le 2 août 2019.
- Micheline, J.A. (2015), « Ex Machina a (white) Feminist Parable for our Time » in *Women Write About Comics*. En Ligne. <https://womenwriteaboutcomics.com/2015/05/ex-machina-a-white-feminist-parable-for-our-time/>. Page consultée le 29 juillet 2019.
- Rutherford, A., McKinnon, M., Withobourne, S. et al. (2018), « #AskAnnihilation ». En ligne. <https://twitter.com/i/moments/999030879811850240>. Page consultée le 29 juillet 2019.
- Sims, D. (2018), « The Problem with *Annihilation*'s Messy Release » in *The Atlantic*. En Ligne. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/01/annihilation-paramount-netflix/551810/>. Page consultée le 2 août 2019.
- . (2018), « The Mind bending final confrontation of *Annihilation* » in *The Atlantic*. En ligne. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/12/dissecting-final-scene-annihilation-natalie-portman-alex-garland/578989/>. Page consultée le 29 juillet 2019.
- Sobchack, V. (1980), *The Limits of Infinity*, London, Magdalene House.



Ulrich, J. (2015), « Climate Fiction : Can books save the planet », in *The Atlantic*, 14 août 2015. En ligne. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/climate-fiction-margaret-atwood-literature/400112/>. Page consultée le 26 décembre 2018.

Vandermeer, J. (2016), *Annihilation*, Paris, Le Livre de Poche.

Vary, A. (2006) « Mutant is the new Gay » in *The Advocate* numéro 963, p. 44.

### **Vidéographie :**

Cameron, J. (2016), *Aliens*, Hollywood, 20<sup>th</sup> Century Fox.

Carpenter, J. (2009), *The Thing*, New York, Universal Pictures.

———. (2014), *Halloween*, Santa Monica, Lionsgate.

Cronenberg, D. (1986) *The Fly*, Hollywood, 20<sup>th</sup> Century Fox.

Garland, A. (2014), *Ex-Machina*, Santa Monica, Lionsgate.

———. (2018), *Annihilation*, Los Angeles, Paramount Home Media Distribution.

Scott, R. (2016), *Alien*, Hollywood, 20<sup>th</sup> Century Fox.

Singer, B. (2004), *X-Men*, Hollywood, 20<sup>th</sup> Century Fox.

———. (2008), *X-Men 2*, Hollywood, 20<sup>th</sup> Century Fox.

Wachowski, L., Wachowski, L. (2007), *The Matrix Trilogy*, Burbank, Warner Home Video.

*Clément Hossaert est étudiant doctorant en littérature comparée à l'université de Montréal. Après un master en études américaines à l'université Lille 3 Charles de Gaulle en France où il a étudié le carnivalesque dans le cinéma des frères Coen en comparaison avec le grotesque dans les romans de Flaubert, il a commencé un doctorat en 2017 au Canada. Il travaille actuellement sur la représentation réaliste et carnivalesque de la ruralité comme marginalité en France et aux États-Unis entre la fin des années 90 et le début des années 2000, dans une perspective intermédiaire.*

### **Abstract**

This article ambitions to offer a reading of Alex Garland's *Annihilation* through the scope of feminist theories and popular science-fiction, as conceptualized by Donna Haraway, Christine Cornea and Vivian Sobchack, among others. It also aims at building new critical tools such as the "rhyme" to address references in cinema. *Annihilation* offers a splicing of beloved creatures and themes, often seen in sci-fi/horror movies, such as *Alien* and *The Thing*. A careful review of these references, and their unique nature, allows us to craft a singular definition of science-fiction.

**Keywords:** Science-fiction, horror, rime, echo, splicing

---

[1] Un article de *The Atlantic*, par J.K. Ullrich explique que le terme « Cli-fi » a été inventé par l'activiste environnemental Dan Bloom en 2007, bien que celui-ci n'ait eu aucunement l'intention de produire une typologie pour un genre de science-fiction nouveau, et désigne un ensemble de récits sur la science-fiction ayant un rapport avec la survie de l'homme lors que son environnement est drastiquement modifié. D'abord considéré en 2015 comme l'apanage d'une littérature pour adolescents, le terme s'est progressivement appliqué à un nombre croissants d'ouvrage, à mesure que la science-fiction s'est tournée progressivement vers le traitement métaphorique du réchauffement climatique.

[2] *Authority* (2014) et *Acceptance* (2014) sont les deux suites données à *Annihilation*. Ensemble ils forment *the Southern Reach Trilogy*, Trilogie du Rempart Sud, en français.

[3] Dans une interview donnée à *Pacific Standard Mag*, Vandermeer approuve vigoureusement l'approche des questions environnementales par la science-fiction. <https://psmag.com/environment/the-future-is-happening-right-now-an-interview-with-jeff-vandermeer>.

[4] Navarro, Meagan « *Annihilation* and the Adaptive Legacy of H.P. Lovecraft's "The Colour Out of Space" ». in *Bloody Disgusting*. En Ligne. <https://bloody-disgusting.com/editorials/3541017/annihilation-adaptive-legacy-h-p-lovecrafts-colour-space/>. Page consultée le 29 juillet 2019.

[5] Anderson, Kyle « *Annihilation* is the best lovecraft-inspired movie since the thing » in *Nerdist*. En Ligne. <https://archive.nerdist.com/annihilation-lovecraftian-horror-alex-garland/>. Page consultée le 7 mai 2019.

[6] Sims, David « The Mind bending final confrontation of *Annihilation* » in *The Atlantic*. En ligne. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/12/dissecting-final-scene-annihilation-natalie-portman-alex-garland/578989/>. Page consultée le 29 juillet 2019.

[7] Dans cette expérience de pensée, on imagine un bateau dont toutes les parties brisées ont été remplacées au fil des ans. Au bout du compte, le bateau n'a plus aucun morceau issu de sa fabrication originale, et l'on a pu créer un autre bateau avec tous les morceaux brisés. On considère cependant, que le bateau réparé au fil des ans reste le bateau de Thésée original. *Annihilation* semble poser une question analogue en évoquant un progressif remplacement cellulaire.

[8] Fennessey, Sean « Alex Garland leaves nothing behind » in *the Ringer*. En Ligne. « <https://www.theringer.com/movies/2018/2/23/17036466/alex-garland-annihilation-interview-ex-machina> » Page consultée le 29 juillet 2019.

[9] Rutherford, Adam, McKinnon, Mika, Withbourne Susan, K. et al. « #AskAnnihilation ». En ligne. <https://twitter.com/i/moments/999030879811850240>. Page consultée le 29 juillet 2019.

[10] Sims, David « The Problem with *Annihilation*'s Messy Release » in *The Atlantic*. En Ligne. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/01/annihilation-paramount-netflix/551810/>. Page consultée le 2 août 2019.

[11] Lewis, Helen. « Alex Garland's *Ex Machina*: can a film about an attractive robot be feminist science fiction? » in *New Statesman* <https://www.newstatesman.com/culture/2015/01/alex-garland-s-ex-machina-can-film-about-attractive-robot-be-feminist-science>. En ligne. Page consultée le 2 août 2019.

[12] Micheline, J.A. « *Ex Machina* a (white) Feminist Parable for our Time » in *Women Write About Comics*. En Ligne. <https://womenwriteaboutcomics.com/2015/05/ex-machina-a-white-feminist-parable-for-our-time/>. Page consultée le 29 juillet 2019.