

---

## « La femme a-t-on dit, serait l'extra terrestre de l'homme ». *Teeth*, de Mitchell Lichtenstein (2008)

Nathan Reneaud

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/231>

DOI : 10.4000/entrelacs.231

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2011

ISBN : 978-2-360850-03-7

ISSN : 1266-7188

### Référence électronique

Nathan Reneaud, « « La femme a-t-on dit, serait l'extra terrestre de l'homme ». *Teeth*, de Mitchell Lichtenstein (2008) », *Entrelacs* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/231> ; DOI : 10.4000/entrelacs.231

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Tous droits réservés

---

## « La femme a-t-on dit, serait l'extra terrestre de l'homme ». Teeth, de Mitchell Lichtenstein (2008)

Nathan Reneaud

---

« L'image, où qu'elle se manifeste, est une sorte d'intermédiaire entre un inconscient inavouable et une prise de conscience avouée. »  
Gilbert Durand, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994,  
p. 23

- 1 Tout genre cinématographique fonctionne comme un organisme vivant, mutant, doué d'une vie propre. Aucun ne saurait éclore sans donner naissance à un imaginaire. Telle une descendance, cet imaginaire est ce qui lui subsiste quand il ne fonctionne pas à plein régime, quand règne l'impureté, quand sa présence fait (faux) débat : ceci est un western, ceci n'est pas un mélodrame...
- 2 C'est le cas dans *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2008), premier long métrage au confluent du *teen movie* et du cinéma horrifique mâtiné de « gore », mais surtout très fortement imprégné par la science-fiction. Pourtant, ici, pas de spéculation ni d'anticipation. Pas de voyage dans l'espace ni dans le temps. Pas de science ni de technologie. Qui (s'en) tient à ce folklore se sentira quelque peu frustré.
- 3 Dans *Teeth*, la SF constitue une sorte d'arrière-plan fantasmatique. Elle agit comme le symptôme d'une psycho-névrose collective, celle de notre monde occidental. Louis-Vincent Thomas est un des premiers à l'avoir considérée comme un fait socio-anthropologique majeur, insistant sur sa mise à nu des « psychèmes ou invariants psychiques propres aux individus et aux systèmes culturels »<sup>1</sup>.
- 4 Dawn (Jess Weixler) sillonne les établissements scolaires pour y prêcher l'abstinence. Les adolescents convertis portent un anneau rouge, signe de leur promesse de ne pas consommer hors du sacro-saint mariage. Lichtenstein fait, semble-t-il, référence au « Do the right thing, wait for the ring ! » de la "secondary virginity", soit ce mouvement de

sexologues et enseignants américains soucieux de préserver la pureté de la jeune génération. Son appellation revêt une double signification. D'un côté, elle suggère que les fornicateurs repentis peuvent « se racheter » une innocence. De l'autre, elle montre que le mouvement concerne surtout les adolescents(es) américains(es) du secondaire<sup>2</sup>.

- 5 Il se trouve que Dawn est prédisposée à rejeter de son antre toute forme d'invasion : la jeune fille est dotée d'un vagin denté !
- 6 Cette aberration révèle toute l'ambivalence du projet de Lichtenstein : dénoncer l'obscurantisme de l'évangélisme moderne et mettre en scène des accouplements morbides dont on devine assez facilement l'issue. Ce qui fera dire à Jean-Baptiste Thoret que *Teeth*, c'est un peu le serpent qui « finit par se mordre la queue »<sup>3</sup>...
- 7 La contradiction est au cœur même de la SF occidentale. Selon Alexandre Hougron, celle-ci est intrinsèquement liée au « mythe de la pureté et de l'excellence » qui resurgit dans le monde occidental de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Elle est autant une conséquence du puritanisme<sup>4</sup> que l'instrument permettant de dénoncer son ancrage dans les mentalités. Réactionnaire et infantilissante, elle se nourrit de notre peur de l'Autre. Progressiste et intelligente, elle nous exhorte à voir le monstre qui se cache derrière l'homme soi-disant civilisé (c'est la démarche wellésienne) :
 

« Le puritanisme explique la naissance de la SF, une réaction mi-positive mi-régressive, tout comme son cheminement contradictoire et tortueux, entre refoulement du « ça » et exhibition monstrueuse. »<sup>5</sup>
- 8 Cathartique, la SF nous aiderait enfin à faire retour sur nous-mêmes, à connaître la Bête qui est en nous pour mieux la domestiquer. Ce processus réflexif est à l'œuvre dans *Teeth*. Mythes anciens et films d'angoisse de série B fournissent à Dawn un réservoir de représentations dans lesquelles elle trouve, comme en un miroir, un reflet de sa condition « monstrueuse ».
- 9 Mais l'infusion du genre ne se limite pas à ce que le cinéaste veut bien nous montrer. Il faut en appeler à d'autres œuvres incontournables et montrer en quoi *Teeth* est le rejeton d'une famille de films névrotiques, gynophobes, horrifiés par toute forme de régression dans le vagin.

## Le vagin en horreur : *Teeth* et le « monster movie »

« Une fille qui avait des dents dans son ventre tua six frères, coupa leurs pénis avec son vagin denté, les dévora et jeta le reste des corps aux tigres. Le septième frère, averti par les deux, introduisit un tube de fer dans son sexe et lui brisa les dents. Alors, la fille devint une chauve-souris qui « mange, excrète, urine et copule par un seul et même trou. »

Légende des Muria d'Inde Centrale, *Fantômes au quotidien*, op. cit., p. 151

- 10 Dans les années cinquante, les films de série B à mi-chemin entre horreur et science-fiction entraient dans la catégorie des « monster movies »<sup>6</sup>.
- 11 Dans l'article qu'elle leur consacre, Mireille Berton s'intéresse tout particulièrement à deux cas de figures mutantes : Nancy Archer (*L'attaque de la femme de 50 pieds*, Nathan Hertz, 1958) et Scott Carey (*L'homme qui rétrécit*, Jack Arnold, 1957). Dans le premier, la mutation entraîne une gigantisation. Dans le second, une miniaturisation.
- 12 Conséquence globale de ce bouleversement des échelles : les figures masculines deviennent les proies de « femelles » phalliques prêtes à les engloutir.

- 13 Le féminin y est donc systématiquement une figure de l'excès : « *Attack of the 50 feet woman* », note Berton, raconte avant tout l'histoire d'un personnage excessif, que ce soit sur le plan physique et formel (le cadre ne parvient pas à le contenir au propre comme au figuré, sur le plan moral et social (elle défie les paradigmes sociaux mis en place après la Seconde Guerre Mondiale) ou sur le plan sexuel (elle passe de la frustration à l'agressivité). »<sup>7</sup>
- 14 Quant au défaut ou au manque qui frappe l'identité masculine, il rejoint ce que Gilbert Durand appelle la « gulliverisation ». Empruntant le terme à Bachelard, le spécialiste de l'Imaginaire définit ce syndrome comme une « inversion de la puissance virile »<sup>8</sup>.
- 15 Dans le remake post-féministe de *L'attaque de la femme de cinquante pieds*, le héros de Jonathan Swift donne son nom à une expérience sexuelle inédite. Alors que sa transformation est quasi-complète, Nancy Archer propose à son époux d'explorer sa gigantesque matrice, de renoncer finalement à sa toute-puissance de mâle dominant pour expérimenter « l'amour à l'échelle de Gulliver »...
- 16 Idem de l'épopée de Scott Carey. Le chat (« ou la chatte »... dixit Samocki) de la maisonnée se mue en une créature titanesque, sorte de « vagin denté rugissant » sur pattes. Que dire encore de la mygale que Scott affronte dans sa cave muée en Vallée de la Mort, sinon qu'elle est cet « énorme trou poilu qui aspire les hommes »<sup>9</sup> ?
- 17 Selon Berton, les « monster movies » visaient principalement un public adolescent, le cœur de cible même de la Dimension Films. En effet, la filiale qui produit *Teeth* est connue pour sa spécialisation dans le cinéma de genre pour *teenagers*, avec un penchant certain pour le second degré et la parodie (on pense à la trilogie *Scream* et à la série des *Scary Movie*).
- 18 A l'instar de Scott Carey et Nancy Archer, Dawn est une héroïne mutante et son trouble est le résultat d'un contact avec un élément radioactif. C'est du moins ce que laisse entendre Lichtenstein :
- « J'ai finalement décidé que ce n'était pas vraiment à moi de trancher, tout en ouvrant la porte à diverses possibilités. En hommage aux films de SF influencés par la menace radioactive qui fleurissaient dans les années 50, je suggère au début que la singularité de Dawn est la conséquence des deux tours géantes de l'usine nucléaire située à proximité de la maison où elle a grandi. »<sup>10</sup>
- 19 Cette centrale nucléaire est plus qu'un indice sur les origines de la mutation de Dawn. Si elle renvoie à une peur panique de l'atome répandue à l'époque, elle réveille des fantasmes plus archaïques encore. Comme le note Louis-Vincent Thomas, notre « imaginaire pulsionnel » – véritable fonds de commerce de la SF – associe les centrales atomiques à des « phallus maternels dotés d'énormes pouvoirs destructeurs »<sup>11</sup>. La forme bombée et utérine de ses réacteurs (qu'on pourrait aussi voir comme deux mamelles pointées vers le ciel) explique pour beaucoup ce rapprochement avec une imago maternelle primitive. Synonyme de destruction de masse, la centrale nucléaire est une des multiples incarnations de ce que Erich Neumann nomme la « Terrible Mother »<sup>12</sup>. C'est d'ailleurs une Mère-Nature toute-puissante et malveillante qui accouche du *Black Scorpion* (Edward Ludwig, 1957), autre « monster movie », cité au détour d'une séquence. Qui revient au film-source découvre des correspondances assez saisissantes.
- 20 Le volcan qui « enfante » le scorpion mutant surplombe le reste du paysage et figure à l'arrière-plan, à l'instar des réacteurs qu'on aperçoit dans la scène d'introduction. Surtout, il est désigné comme une entité féminine. « There she is ! » déclare le géologue

Hank Scott, lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois. Le docteur Velasco renchérit en professant que le monstre « a surgi des entrailles de la terre comme un épouvantable fléau ». Pour éradiquer la menace, les scientifiques s'engouffrent dans les profondeurs du volcan et font la découverte d'une colonie. Une séquence qui annonce *The descent* (Neil Marshall, 2007), film du retour à l'animalité cavernicole auquel *Teeth* a été à juste titre comparé<sup>13</sup>.

- 21 Du point de vue de Dawn, on ne voit qu'une gueule carnassière, dégoulinante d'un liquide épais et visqueux. La jeune fille trouve ainsi dans *The Black Scorpion* une projection d'elle-même et de sa bestialité en sommeil. Signes d'un retour du refoulé, ces mêmes images servent tout autant de ceinture de chasteté mentale. Quand la jeune fille décide de céder à ses pulsions, la vision de l'animal vient littéralement faire écran à ses fantasmes. La dialectique énoncée par Hougron est à l'œuvre : on se situe bien entre « exhibition » et « refoulement » du « ça ».

## La femme et le serpent : de la Gorgone à la nouvelle Ève

*« Il y a dans notre culture un surprenant parallélisme entre la femme et l'animal, parallélisme qui, parce qu'il converge vers une identique idée de l'alien (l'étranger), peut nous éclairer sur le fonctionnement de notre imaginaire et de la SF. »*

*Alexandre Hougron, Science-fiction et société, Paris : PUF, 2000, p. 93*

- 22 Une femme-animal confrontée à sa propre image monstrueuse. Voilà que Dawn marche sur les traces de La Gorgone, celle la littérature mythologique et celle du film éponyme de Terence Fisher (1964). Après les orifices dévorateurs (bouches de bêtes mutantes, gouffres utérins), au tour de la chevelure de serpents de créer une indistinction fatale entre phallus et vagin.
- 23 Eloquente en matière d'angoisse gynophobe, cette référence nous invite à revenir sur les fondements de la SF occidentale, sinon sur quelques-uns de ses grands principes : pas de récit sans monstre. Pas de monstre sans animal. L'animalité marque de son empreinte l'identité féminine.
- 24 Plongée dans l'Angleterre du début du vingtième siècle (comme l'indique le prologue on se trouve au « turn of the century »), la Gorgone de Fisher apparaît alors comme la synthèse des grandes étapes qui jalonnent l'histoire de la science des monstres.
- 25 A suivre son histoire, on découvre dans la tératologie un « merveilleux-scientifique »<sup>14</sup>. Disons qu'elle a délaissé l'un au profit de l'autre, qu'elle a d'abord été aveuglée par la légende pour instaurer par la suite un savoir autour de la chose monstrueuse.
- 26 Les recherches de Jean-Louis Fischer font état de trois grandes périodes : *fabuleuse*, *positive* et *scientifique*. La première a pour point de départ l'Antiquité, couvre le Moyen Age et s'achève au 17<sup>e</sup> siècle : « Pendant cette période, explique Fischer, le monstre est confondu avec le merveilleux, le prodige et l'extraordinaire, et c'est alors la signification de teratologia. »<sup>15</sup>
- 27 La période dite positive rejette la conception fabuleuse et commence à proposer un discours anatomiste sur les malformations et déviances physiques du corps humain. Enfin, le 19<sup>e</sup> siècle voit l'apparition de classements et de dénominations savantes. L'histoire des monstres est donc celle d'un passage du culturel au scientifique, deux pôles entre lesquels oscillent le genre qui nous préoccupe.

- 28 Alexandre Hougron est certainement celui qui a le mieux mis en évidence cette obsession du monstre. Au point de lui trouver des origines assez lointaines, dépassant le strict cadre de la Révolution Industrielle et des progrès de la Science et de la Technique.
- 29 La SF occidentale s'abreuve à des sources beaucoup plus anciennes. Elle hérite de la mythologie grecque, riche en créatures hybrides, et prolonge la « tératophilie » des *Bestiaires* médiévaux, friands de classification savante et fortement influencés par les *Évangiles*<sup>16</sup>. A l'endroit du vagin, les clercs du Moyen Âge décèlent ainsi un « petit animal vorace et insatiable », « une créature autonome qui peut conduire les hommes à la folie »<sup>17</sup>. Tout ce qui a une part animale est proprement démoniaque. La bestialité est encore le meilleur moyen d'identifier Satan.
- 30 Résultat de ce passage à l'ère chrétienne : le serpent quitte la tête de la Gorgone pour ramper sur le sol sacré du jardin d'Eden. A travers l'animal et sa diabolisation s'accuse plus largement le conflit entre la Bible et Darwin ; conflit à l'aune duquel la science-fiction hollywoodienne pourrait être réexaminée.
- 31 Dès *La Machine à explorer le temps* (1895), on a affaire à ce genre d'antagonisme. A la surface, vit la communauté édenique des Eloïs. En bas, les répugnants Morlocks n'ont pas dépassé le stade préhistorique de l'animalité cavernicole.

## Dieu vs Darwin, science et fiction : même dualité.

- 32 L'ironie veut que les créationnistes tentent de convertir en discours rationnel ce qui n'est véritablement que pure affabulation. En témoigne la création du musée de Petersburg dans le Kentucky. Inauguré en 2007, l'endroit mélange la féerie de Disneyland, les statues de cire du musée Grévin et le spectaculaire du *Jurassic Park* de Spielberg. Des Adam et Eve factices sont enlacés, la moitié du corps immergée dans un bassin d'eau. L'image est chaste. Aucun signe extérieur de sexualité. Ailleurs, un Caïn électronique commet le crime fondateur. Le petit plus créationniste consiste à ajouter des dinosaures qui, selon son directeur Ken Ham, « font un tabac avec les enfants ». Noé les aurait accueillis dans son arche au moment du Déluge !<sup>18</sup>
- 33 Il est fascinant de trouver dans la science-fiction les prémisses de cette muséologie religieuse pseudo-scientifique. Alors qu'il tente d'échapper à ses assaillants simiesques, Taylor, le héros de *La planète des singes* (ou comment Pierre Boulle s'amuse à inverser le postulat darwinien), entre dans un musée de figures de cire. Plus tard, on découvrira qu'il s'agit d'humains empaillés. Les tableaux décrivent une vie primitive. Dans telle scène, une femme semble vouloir cueillir quelque chose dans un arbre. Dans telle autre, un homme vient de commettre un meurtre. La tentation est grande d'y voir une illustration de la Genèse et de ses moments-phares, d'autant que ces tableaux ont pour toile de fond une végétation luxuriante.
- 34 Constat plus fascinant encore, c'est au cinéma et, en particulier dans *X-Men 2* (Bryan Singer, 2002), qu'on trouve comme l'antithèse de cette muséologie « proto-creationniste ».
- 35 Bien qu'empreint de fantastique, le parti pris est ici résolument darwiniste. La scène se déroule dans un musée d'histoire naturelle. Prompts à faire la démonstration de leur pouvoir, les adolescents mutants provoquent la colère du professeur Xavier, lequel « gèle » le temps durant quelques secondes. Le visiteur anonyme, symbole de l'homme moderne, se fait figure de cire, au même titre que les personnages préhistoriques qui

l'entourent. Seuls les mutants arrivent à se mouvoir dans ce décor pétrifié. Une bannière rouge apparaît par deux fois. On y lit les quatre premières lettres du mot anglais « evolution » : le mutant est le dernier maillon de la chaîne<sup>19</sup>.

- 36 Il va sans dire que la querelle entre Dieu et Darwin imprègne le film de Lichtenstein. En effet, que fait la vierge Dawn sinon (re)nier le « monde inférieur » des pulsions, de la sexualité, de la bestialité, du « ça » ? Que fait-elle au cours de ces prêches sinon propager les vues créationnistes sur la consommation du sexe hors mariage ? N'invoque-t-elle pas la romance édénique comme modèle de pureté ? Et si ces camarades puritains restent dubitatifs après un cours consacré à l'évolution du serpent, c'est parce qu'ils souscrivent à une autre théorie. Pour eux, l'animal est avant tout l'instigateur de la Chute, celui qui a exhorté Eve à goûter aux plaisirs terrestres.
- 37 L'épisode de la Genèse est plusieurs fois mentionné. Il fait même l'objet d'une relecture assez singulière. Après avoir été l'héritière des monstres de la série B des *fifties*, Dawn est maintenant comparée à Eve. Cette relecture rejoint une autre obsession de la science-fiction hollywoodienne : la Nouvelle Genèse.
- 38 Parmi une multitude d'exemples, le *Body Snatchers* de Don Siegel (1956) vient d'emblée à l'esprit. Parce qu'il sont poursuivis par une communauté aliénée aux envahisseurs, Miles Benell (le bien nommé Kevin McCarthy) et Becky Driscoll se réfugient dans une mine désaffectée. Le couple pourrait engendrer une nouvelle espèce mais Becky, « contaminée », finit par déchoir de son rôle de Nouvelle Ève.
- 39 Plus optimiste (et plus kitsch aussi) est *Logan's Run* (Michael Anderson, 1977). Après avoir quitté le microcosme totalitaire du Dôme, Logan et Jessica découvrent un Washington désert, totalement en ruines, dans lequel la nature a repris ses droits. Une fois encore, le retour aux éléments est synonyme de régénération de l'humanité.
- 40 *Teeth* se réapproprie cette imagerie. Convergent ici réminiscences filmiques et reconstitution du mythe façon muséologie créationniste. Accompagnée de son *boyfriend* Tobey, Dawn rejoue la baignade dans le bassin d'eau. L'enclos paradisiaque n'est pas sans rappeler *L'étrange créature du lac noir* (Jack Arnold, 1954), film qui s'ouvre sur le tumulte du chaos originel, entre citation de la Genèse et allusion au Big Bang. Arnold y raconte l'histoire d'une équipe de chercheurs partis sur les traces d'un homme-poisson, sorte de chaînon manquant dans l'histoire de l'évolution. Le plus souvent tapi sous la mer, le monstre sort pour admirer la nage gracieuse et les formes généreuses de Julie Adams.
- 41 Chez Dawn, la Belle et la Bête ne font qu'une. Tout comme dans son antre cohabitent morale protestante (tu ne coucheras point) et revendication féministe (mon corps est à moi), censure religieuse (Dieu) et part animale (Darwin ?). La grotte dans laquelle elle se terre avec son partenaire n'est plus ce lieu utérin, propice à une renaissance édénique comme dans les films précités. Elle constitue l'excroissance de son sexe dévorateur, véritable guillotine à pénis. La matrice s'est muée en tombeau. Depuis l'« Origine du monde », Eros le dispute à Thanatos.
- 42 Horrifiée par l'avalement dans le vagin, la SF *made in USA* rêvait donc d'un autre retour. Si elle a pris le relais du western et s'est imposée comme le genre de la Nouvelle Frontière, elle tend aussi à actualiser le « mythe édénique de la "vraie communauté" » :
- « Essaims d'abeilles, bancs de poissons, troupeaux de moutons, hordes de singes – quelle est donc l'unité qui regroupe les Hommes ? Cela varie, de la tribu à la nation. Mais toujours on retrouve la nostalgie d'un groupe plus petit qu'une nation, un souvenir du Paradis terrestre. »<sup>20</sup>

- 43 Même s'il coupe court à l'idylle entre de nouveaux Adam et Eve, *Teeth* se fait parfaitement l'écho de ce fantasme puritain.

## La SF, fenêtre sur notre imaginaire

- 44 Au regard de la science-fiction, *Teeth* déroge à certaines règles mais n'en reste pas moins nourri de son système de représentations.
- 45 D'aucuns considèrent le genre comme un substitut moderne du rite et du mythe, ou encore comme une néopsychanalyse collective capable de mettre au jour les tendances les plus morbides de notre moi profond. Dans tous les cas, *Teeth* fournit un beau prétexte pour explorer ses imaginaires fondateurs. Il y a une vie au-delà de la matrice. Hors de sa « pure » lignée générique, la SF survit comme imaginaire à part entière. Elle reste la science merveilleuse de notre Imaginaire.

## NOTES

1. L.-V. Thomas, *Fantasmes au quotidien*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1984, p. 9
2. Voir B. Cohen, *Tu ne jouiras point. Le retour des puritains*. Paris, Albin Michel, 1992, p. 160
3. Extrait de sa critique parue dans *Charlie Hebdo*, consulté sur [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr). Du serpent, il en sera fortement question dans la deuxième partie de cet article.
4. Puritanisme qui, précisons-le, n'a qu'un rapport indirect avec celui des « Founding Fathers » du 17<sup>e</sup> siècle. Tel que Hougron l'entend ici, le puritanisme représente ce « souci de se purifier, de suivre un code religieux et moral d'amélioration, une ascèse, mais plus souvent la conviction qu'on est intrinsèquement pur (parce qu'on croit à tel dogme religieux ou encore qu'on appartient à tel groupe ethnique ou culturel). » A. Hougron, *Science-fiction et société*, Paris : PUF, 2000, p. 98. Le nazisme fut un puritanisme.
5. A. Hougron, *Science-fiction et société*, *op. cit.*, p. 157
6. M. Berton, « Quand la femme s'agrandit, l'homme rétrécit : la symbolique du corps à géométrie variable dans *Attack of the 50 Foot Woman* et *The Incredible Shrinking Man* », in Laurent Guido (dir.), *Les Peurs de Hollywood – Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 84.
7. M. Berton, *op. cit.*, p.93
8. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 239
9. J.-M. Samocki, « Le complexe de Micromégas », *Jack Arnold. L'étrange créateur*, Amiens, Éditions Vol de Nuit, 2000, p. 53. Cette symbolique n'a pas non plus échappé à Almodovar et à son réjouissant petit film « Amante minguante » (*Parle avec elle*).
10. Extraits de l'interview consultés sur [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)
11. L.-V. Thomas, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 46
12. E. Neumann, *The Great Mother: An Analysis on the Archetype*, Princeton University Press, 1969, p. 148. Au passage, on remarquera que le pitbull qui dévore le pénis de Brad – demi-frère et ennemi juré de Dawn – s'appelle Mother !
13. C. Beney, « *Teeth* », *Cahiers du cinéma*, n° 634, mai 2008, pp. 56-57.



14. On rappelle que le « merveilleux-scientifique » est le terme primitif pour désigner ce qu'on appelle de nos jours la science-fiction.
15. J.-L. Fischer, *De la genèse fabuleuse à la morphogénèse des monstres*, Paris, Société française d'histoire des sciences et des techniques, 1986, p. 1.
16. A. Hougron, *op. cit.*, pp. 27-29
17. A. Hougron, *op. cit.*, p. 94. Dans une scène de *Teeth*, alors que les élèves feuilletent un livre d'anatomie, le vagin est totalement occulté par des stickers. Comme s'en explique le réalisateur : « Je me souviens avoir lu un article concernant l'école de Lynchburg en Virginie où le conseil d'administration avait censuré les illustrations des livres de biologie concernant les planches anatomiques de l'appareil génital féminin. D'un côté, ils laissaient intact les reproductions du pénis masculin, et de l'autre ils faisaient disparaître toute évocation du vagin, arguant qu'il s'agissait là d'une violation de la pudeur naturelle des femmes. Le plus choquant dans cette histoire est qu'elle s'est déroulée en 2000. J'ai l'impression qu'entretenir vis-à-vis de l'anatomie féminine un tel climat de crainte, de dégoût et d'indisposition renvoie directement au Moyen Âge. » Lichtenstein dénonce ces peurs tout autant qu'il les entretient. Là encore, le serpent se mord la queue.
18. Pour toutes ces informations, voir <http://tf1.lci.fr/infos/media/jt/0,,3462188,00-musee-creationniste-aux-etats-unis-cree-polemique-.html>
19. Christophe Beney fait d'ailleurs de Dawn « une X-Girl vengeresse », in *Cahiers du cinéma*, *art. cit.*, p. 57
20. L.E. Stover, *La science-fiction américaine - Essai d'anthropologie culturelle*. Traduit de l'anglais par Simone Beserman. Paris, Aubier Montaigne, 1972., p. 62.
- 

## RÉSUMÉS

Premier long métrage de Mitchell Lichtenstein, *Teeth* se situe au confluent du teen movie, du cinéma gore et de la science-fiction. Son héroïne pudibonde est aussi une adolescente « mutante » dotée d'un vagin denté. Parmi les trois voies empruntées par le film, on optera pour la dernière, la plus stimulante et la plus porteuse d'« imaginaire ». *Teeth* n'est pas une œuvre de science-fiction au sens strict du terme. Ici, le genre fonctionne plutôt comme arrière-plan fantasmatique, réservoir mythologique ou encore relais de peurs archaïques et collectives à l'endroit de la sexualité féminine. Plus directement liés au genre sont les thèmes de la mutation, de la monstruosité (Dawn est l'héritière de *La Femme de cinquante pieds*, des monstres et autres aberrations de la série B des années cinquante) et de la Nouvelle Genèse qui montre à quel point *Teeth* est traversé par le conflit entre créationnistes et darwinistes ; conflit qui était d'une certaine manière à l'œuvre dans *La Machine à explorer le temps* (1895) ou, plus près de nous, dans *La planète des singes* (Franklin J. Schaffner, 1967). Sans être frontalement un film de science-fiction, *Teeth* flirte avec l'imaginaire du genre. Mieux, il le révèle comme imaginaire à part entière.

AUTEUR

**NATHAN RENAUD**

Doctorant en cinéma, Chargé de cours, Universités Paris III et Bordeaux III