



**HAL**  
open science

# Le féminin manufacturé dans Blade Runner et Ex Machina : la figure de la gynoïde comme cristallisation de la condition féminine

Camille Piriou

► **To cite this version:**

Camille Piriou. Le féminin manufacturé dans Blade Runner et Ex Machina : la figure de la gynoïde comme cristallisation de la condition féminine. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01877235

**HAL Id: dumas-01877235**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01877235v1>**

Submitted on 19 Sep 2018

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

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

Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne  
Diplôme national de master  
Année Universitaire 2017-2018

LE FÉMININ MANUFACTURÉ DANS *BLADE RUNNER* ET *EX MACHINA*:  
LA FIGURE DE LA GYNOÏDE COMME CRISTALLISATION DE LA  
CONDITION FÉMININE

**Camille Piriou**

Sous la direction de Vincent Amiel

UFR 04 - Arts Plastiques et Science de l'Art

Mémoire de Master 2

Mention: Cinéma et Audiovisuel

Parcours: Recherche

# Table des Matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>I. La gynoïde comme objet narratif subordonné</b>	<b>13</b>
1. La créature pour le créateur	13
a) Une autre à travers laquelle se chercher soi-même: la gynoïde comme miroir	13
b) La gynoïde et le désir immortel	16
c) Subordonner le naturel, subordonner le féminin	19
2. Le statut narratif gynoïde selon la théorie du male gaze	22
a) Punir ou sauver	22
b) Male gaze et focalisation	25
3. La gynoïde: objet ou sujet	30
a) Rachel et la permanence de l'objet	30
b) Ava et le devenir sujet individuel	33
c) Ava et le devenir sujet universel	37
<b>II. La gynoïde et le féminin socialement construit</b>	<b>41</b>
1. Programmer le féminin en tant qu'objet social	41
a) Féminin et représentation	41
b) Programmer le genre	44
c) Programmer la subordination	47
2. Reproduction des rôles sociaux assignés féminins aux gynoïdes	50
a) Manufacturer l'épouse idéale	50
b) Programmer la sexualité disponible	53
c) La gynoïde et la mise en ambivalence du concept de consentement	56
3. Séduction et mascarade : pass as human	59
a) La séduction comme seule moyen de survie	59
b) La mascarade de l'empathie	63

c) La menace de la sexualité féminine	66
<b>III. La charge symbolique de la corporalité gynoïde</b>	<b>70</b>
1. Habiller ou déshabiller le corps : signifier le péché ou son absolution	70
a) La femme et le péché originel	70
b) Le film noir et la menace de la femme fatale	73
c) Le vêtement et le péché	77
2. Le corps féminin: canons et symboles	81
a) La gynoïde comme incarnation de la plastique féminine idéale	81
b) Le corps racialisé et la négation d'un futur post-racial	84
c) La technoschophilie: superposer l'érotisation de la femme et la machine	87
3. Montrer le corps inorganique	89
a) L'épiderme frontière	89
b) Le corps inorganique monstrueux	92
c) Le corps fragmenté / inanimé	96
<b>Conclusion</b>	<b>100</b>

## INTRODUCTION

Dans de nombreuses cosmogonies, l'être humain est créé à partir de terre ou de glaise, tel que c'est le cas dans la Bible et la Thora (dans le cas d'Adam), chez les Babyloniens ou encore dans la mythologie chinoise. Il semble donc naturel que de nombreuses légendes et mythes réitèrent le processus en figurant un homme se créant un semblable à partir de matière organique. Dans la mythologie judaïque, par exemple, on trouve plusieurs versions du mythe du Golem, être d'argile à forme humaine. Il aurait été façonné par un rabbin au XVI<sup>e</sup> siècle pour défendre la communauté juive des pogroms. Dans la mythologie Grecque, le sculpteur Pygmalion tombe amoureux de l'une de ses statues, à laquelle la déesse de l'amour, Aphrodite, accepte de donner la vie. Comme c'est souvent le cas, les mythes mutent, se transforment et persistent dans l'imaginaire collectif pour réapparaître sous d'autres formes, souvent, de nos jours, celle de la science-fiction<sup>1</sup>. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'autorité scientifique prend la place du divin et ce sont les savants (plus ou moins fous) qui donnent vie à la matière inanimée. On pense bien sûr à *Frankenstein ou le Prométhée moderne*<sup>2</sup>, de Mary Shelley dont le titre fait référence à la création de l'humanité par le titan Prométhée, à partir de terre et d'eau, selon le mythe datant de la Grèce antique. Maintes fois reprise et adaptée, l'histoire de Frankenstein est celle d'un jeune savant qui donne la vie à un monstre façonné à partir de chairs mortes. *L'Ève future*<sup>3</sup> de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, publié en 1886, raconte l'histoire d'un ingénieur qui remplace une jeune fille belle mais idiote par sa copie physique conforme, mécanisée, à l'intelligence supérieure, manufacturée par l'ingénieur. Parents proches de ces êtres humanoïdes

---

<sup>1</sup> Défini comme un « [...] genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espaces-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes. ». Définition disponible sur: [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/science-fiction\\_sciences-fictions/71469](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/science-fiction_sciences-fictions/71469) (Consulté le 10 mai 2018)

<sup>2</sup> SHELLEY, M. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Lackington, Allen & Co. 1818

<sup>3</sup> DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *L'Ève future*. Eugène Fasquelle, éditeur, 1909 (nouv. éd.).

organiques, les robots trouvent aussi une place importante dans nos imaginaires, à travers les cultures et les époques. On peut retracer leur apparition dès Homère sous la forme, notamment, d'esclaves automates féminins forgés dans l'or par le dieu forgeron Héphaïstos, et créés par lui pour l'assister dans son travail au sein de son volcan-atelier. Le terme « robot » apparaît pour la première fois en 1920 dans la pièce de théâtre de science-fiction de l'écrivain tchèque Karel Čapek *R.U.R (Rossum's Universal Robots)*<sup>4</sup>, qui raconte la révolte de robots ouvriers intelligents à apparence humaine dans le futur. Le mot vient remplacer « automaton », jusque-là employé par l'auteur, et est tiré du terme tchèque *robota* pour « corvée, travail ou servage ». Il faut donc noter que la notion de labeur mécanisé humanoïde est immédiatement associé au terme. De nos jours, le mot désigne autant nos robots de cuisine et autres accessoires ménagers que les androïdes à la pointe de la technologie sur lesquels la science ne cesse de progresser, s'approchant en apparence de plus en plus des prédictions de Čapek. Depuis les années soixante-dix, la robotisation de masse fait rage dans toutes les industries majeures afin de permettre une meilleure productivité, plus de sécurité et d'infaillibilité de production. Les robots effectuent des tâches répétitives ou dangereuses, et, grâce aux constantes avancées technologiques, de plus en plus précises et délicates. Dès les années quatre-vingt-dix, d'autres types de robots sont étudiés et doucement commercialisés : il s'agit des robots sociaux. Souvent de forme humaine, bien que faits de plastique et de métal, les robots sociaux sont capables d'interagir avec l'être humain et de suivre les codes sociaux associés à leurs rôles. Ils sont principalement utilisés dans le cadre de soins hospitaliers, dans l'enseignement ou pour des missions d'accueil à la personne. C'est le cas par exemple pour les modèles Nao, Pepper et Romeo des japonais Softbanks Robotics qui travaillent à améliorer les capacités cognitives des robots. Ceux là seront souvent désignés comme androïdes. Le terme est un dérivé d'humanoïde (du latin *humanus* pour « humain »

---

<sup>4</sup> ČAPEK, Karel. « R.U.R. Rezon's Universal Robots », In : *les Cahiers dramatiques*, Éditions Jacques Hébertot, num 21, 1924. (trad. Hanuš Jelínek)

auquel s'ajoute le suffixe *oid* pour « comme », littéralement : qui a forme humaine), auquel la racine a été remplacée par *andr*, pour homme. Un androïde n'est donc au sens littéral rien de plus qu'un objet à forme humaine, ou plutôt masculine. Dans l'imaginaire collectif, bien que son étymologie ne le laisse pas deviner, le terme évoque spontanément une machine qui pense. Quelle que soit la nomenclature employée, les robots/androïdes tiennent un rôle considérable dans la science-fiction contemporaine, notamment cinématographique, et ce, plus particulièrement au Japon et aux États-Unis. La figure du robot est en effet omniprésente dans la culture japonaise, le pays est d'ailleurs parfois surnommé le royaume des robots (*robotto ôkoku*), et le robot y est souvent héros de manga ou en tout cas personnage positif. Dans la culture occidentale, cependant, le robot a tendance à susciter une certaine anxiété, pour peu qu'il soit doué d'une intelligence jugée humaine ou surhumaine. Chercheuse au Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur (Limsi) du CNRS, Laurence Devilliers, dans *Des robots et des Hommes*<sup>5</sup>, définit le robot comme un objet qui « possède des capteurs pour collecter des données, un processeur pour les analyser et des actionneurs qui permettent une action sur le monde physique. »<sup>6</sup>. Ainsi décrit, le robot n'évoque pas particulièrement la menace, mais c'est sa potentielle capacité à agir et à penser de façon autonome qui effraie, soit, pour reprendre l'analyse de Devilliers, quand il « perçoit l'environnement, l'analyse, et prend une décision en conséquence mais surtout apprend. »<sup>7</sup>. On va alors parler d'intelligence artificielle. L'intelligence artificielle a été théorisée entre autre par le mathématicien et cryptologue britannique Alan Turing en 1950 dans l'article *Computing Machinery and Intelligence*<sup>8</sup>. Il y met au point un test (connu sous le nom du test de Turing) dans lequel un être humain et une machine se voient poser les mêmes questions.

---

<sup>5</sup> DEVILLIERS, Laurence. *Des Robots et des Hommes*. Plon. 2017. Format Kindle. Empl 1938.

<sup>6</sup> *Ibid.* Empl. 1956

<sup>7</sup> *Ibid.* Empl. 1816

<sup>8</sup> TURING, Alan. « Computing Machinery and Intelligence ». *In Mind*. 1950. Vol 49. p.433-460.

Si, à la lecture de leurs réponses respectives, il est impossible de discerner lesquelles ont été données par l'humain ou par la machine, celle-ci aura atteint le stade de véritable intelligence artificielle. Aucun robot n'est pour l'instant parvenu à réussir le test plus de quelques minutes, cependant les temps de réussite des divers candidats s'allongent progressivement. Ainsi, tandis que, comme évoqué plus haut, la technologie robotique ne cesse d'avancer, que notre quotidien se robotise à grande vitesse et que la figure robotique anthropomorphique fait petit à petit son arrivée dans nos vies, de nouvelles craintes voient le jour quant à l'intégration de ces technologies dans nos sociétés. Les robots vont-ils remplacer les travailleurs humains et causer une vague de perte d'emplois massive? Dans quelques années, sera-t'il courant d'avoir des relations sexuelles ou amoureuses avec un robot? Si l'intelligence artificielle vient à dépasser celle des humains, est-il possible que les robots cessent d'obéir à leurs créateurs et se rebellent, entraînant une « guerre des espèces »? Laurence Devilliers rassure sur chacune de ces interrogations dans son ouvrage de façon rationnelle, expliquant qu'il suffit de mettre au point une politique éthique et morale du robot<sup>9</sup>. Pourtant les peurs associés à la robotique ne sont pas uniquement rationnelles. Il est au contraire naturel pour l'esprit humain de se méfier de l'inconnu, du neuf et de ce qui est difficile à comprendre, mais, selon l'adage, « on n'arrête pas le progrès ! ». Ainsi, et comme c'est systématiquement le cas lorsque l'espèce humaine est confrontée à l'inconnu, elle se tourne vers la fiction pour confronter ses peurs. La science-fiction ayant pris la relève de la mythologie, c'est à travers ce genre que la catharsis peut s'effectuer. Alors que la montée en puissance de la littérature et du cinéma de science-fiction dans les années cinquante aux Etats-Unis est souvent interprétée comme une réponse aux horreurs de l'Holocauste et à la menace nucléaire issue de la guerre froide, c'est par les mêmes moyens que l'on aborde les craintes engendrées par la robotisation du monde et l'arrivée imminente d'une nouvelle « race » ni humaine ni animale. Au cinéma, le médium

---

<sup>9</sup> Voir les lois de la robotique de Isaac Asimov sur le sujet.



auquel nous nous intéresserons spécifiquement ici, nombre de films traitant du protagoniste robot pullulent. Lorsqu'ils ne sont pas des personnages d'arrière plan destinés à donner corps au futurisme de l'univers diégétique, ayant remplacé les forces de l'ordre par exemple dans le reboot de *Total Recall*, sorti en 2012 (Len Wiseman), les androïdes sont présentés soit en tant qu'éléments comiques et attachants, soit en tant que super-hommes à la musculature si imposante qu'elle en devient cartoonnesque. Dans le premier cas, on peut citer le droïde C3PO de la franchise *Star Wars - La guerre des Étoiles*, de Georges Lucas, dont le premier volet sort en 1977, Wall-E, du film d'animation éponyme des studios Pixar (Andrew Stanton, 2008), Chappie, également dans le film éponyme du Sud-Africain Neil Blomkamp, sorti en 2015, David (Haley Joel Osment) dans *A.I. Intelligence Artificielle* (2001) de Steven Spielberg ou encore Sonny dans *I, Robot* (Alex Proyas, 2004). Dans le second, on pense aux divers androïdes de la saga *Terminator* de James Cameron, dont T800, incarné par Arnold Schwarzenegger dans les trois premiers opus (respectivement 1984, 1991 et 2003), ou à GR44, le personnage de Jean-Claude Van Damme dans *Universal Soldiers* (Roland Emmerich, 1992). Cependant, ces exemples ne nous seront utiles qu'à titre comparatif puisque ce sont les gynoïdes spécifiquement qui feront l'objet de notre étude. Bien que le terme androïde désigne techniquement un robot à forme masculine, il est employé communément pour parler d'humanoïde sans différenciation de genre. Utilisé pour la première fois par Gwyneth Jones en 1985 dans son roman *Divine Endurance*<sup>10</sup>, le terme gynoïde est construit en miroir avec le mot androïde, *gyn* étant le préfixe pour femme ou femelle en grecque. On parlera aussi de robotte ou de fembot. Une question vient alors se poser : dans la réalité ou la fiction, pourquoi genrer le robot? Le genre, omniprésent dans les débats socio-politiques ces derniers temps, particulièrement aux Etats-Unis en rapport avec les droits des personnes transgenres, se définit comme: « un système de bicatégorisation

---

<sup>10</sup> JONES, Gwyneth. *Divine endurance*. Denoël. 1986 (Trad Jean Bonnefoy)

hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin). »<sup>11</sup>. Selon certaines théories féministes fondatrices telles que celles de Judith Butler, sur lesquelles nous reviendrons, le genre est une donnée sociale en opposition au sexe, qui est une donnée biologique. En effet, sans genre, l'être humain est considéré comme inintelligible. Alors que les robots se rapprochent de plus en plus de l'apparence humaine, le genre apparaît comme une étape naturelle dans leur processus d'obtention d'une identité. Dans son article *S'emparer de la robotique humanoïde, ou comment une approche genre permet de penser le robot*<sup>12</sup>, Ludivine Allienne-Diss effectue un compte-rendu de ses recherches dans le milieu (majoritairement masculin) de l'ingénierie robotique française, spécifiquement concernant les choix liés au genre effectués au moment de la conception du robot. On apprend que le choix de féminiser le robot est dû au fait que « [les] usagers et utilisateurs arrivent à développer plus aisément un lien émotionnel et interactif avec une machine ayant une morphologie peu ou pas agressive. »<sup>13</sup>. Le stéréotype de genre féminin est ici, comme bien souvent, associé à l'émotionnel et l'affectif, en contraste avec la menace physique que l'hyper-virilité violente du Terminator évoque. En voulant créer un objet aussi proche de l'être humain que possible, on calque évidemment nos schémas socio-culturels sur le-dit objet, y compris bien sur ceux associés au genre. Le robot féminin se destine donc « naturellement » à des usages sociaux tel que l'accueil ou le divertissement. Plusieurs prototypes sont testés actuellement en Asie, dont les séries EveR en Corée du Sud, Meinü en Chine, HRP-4C et Actroid au Japon ou encore Sophia, de la société Hanson Robotics basée à Hong Kong, qui a été le premier robot à obtenir la citoyenneté d'un pays en octobre 2017 (en l'occurrence, celle de l'Arabie Saoudite). Si les designs de Nao, Pepper et Romeo (cités plus haut) évoquent C3PO ou Wall-E que Terminator, à l'apparence extérieure

---

<sup>11</sup> BERENI, Laure. CHAUVIN, Sébastien. JAUNAIT Alexandre (dir.). *Introduction aux études sur le genre*. De Boeck, 2012.

<sup>12</sup> ALIENNE DISS, Ludivine. « S'emparer de la robotique humanoïde, ou comment une approche genre permet de penser le robot ». In *Nouveaux Imaginaires du Féminin*. 2017.

<sup>13</sup> Ibid. p.6.

parfaitement humaines, les modèles féminins, eux, sont aussi anthropomorphes que la technologie le permet. Elles sont dotées de peau en silicone et peuvent répliquer plusieurs expressions du visage. Bien que leur apparence rend les interactions troublantes de réalisme, elles ne sont capables que de donner des réponses pré-programmées à des questions spécifiques. Il semblerait que la plastique soit privilégié à l'intelligence pure chez les gynoïdes tandis que l'inverse est vrai pour les androïdes. Miguil A., directeur recherche & développement chez Cybedroïd, dans son entretien avec Ludivine Alienne Diss, justifie cela en expliquant que « chez les robots, la forme masculine est rapidement associée au robot de type Terminator, mais peut également plonger plus facilement dans la vallée de l'étrange<sup>14</sup>. »<sup>15</sup>. Encore une fois, la forme féminine, perçue comme moins menaçante que la forme masculine, permet à l'utilisateur un meilleur confort psychologique. Tant bien même que, plus que les autres industries investies dans les avancées de la robotique, c'est l'industrie du robot sexuel qui est peut être le plus médiatisée. Pourtant, à l'heure actuelle, le concept n'en est qu'au stade prototypique. Le public potentiel (principalement masculin) doit donc se contenter de « love dolls » ou poupées sexuelles, sorte de versions améliorées de la poupée gonflable, faites de silicone, anthropomorphes, réalistes mais pas interactives. Comme le succès de la marque américaine productrice de poupées moulées extrêmement réalistes Real Doll le prouve, une demande existe pour ces objets-femmes de substitution. Bien que des poupées masculines existent, les modèles féminins sont très clairement le gagne pain de la marque, comme le laisse entendre son site : « Dans la vie quotidienne comme au lit, votre poupée réaliste Real Doll vous accompagne et vous donne pleine satisfaction. D'ailleurs, peu de femmes pourront rivaliser avec de telles beauté, qui s'offrent pleinement à vous de

---

<sup>14</sup> La vallée dérangeante, ou vallée de l'étrange (de l'anglais uncanny valley) est une théorie scientifique du roboticien japonais Masahiro Mori, publiée pour la première fois en 1970, selon laquelle plus un robot androïde est similaire à un être humain, plus ses imperfections nous paraissent monstrueuses. Ainsi, beaucoup d'observateurs seront plus à l'aise en face d'un robot clairement artificiel que devant un robot doté d'une peau, de vêtements et d'un visage visant à le faire passer pour humain. Ce n'est qu'au-delà d'un certain degré de réalisme dans l'imitation, selon cette théorie, que les robots humanoïdes seront mieux acceptés  
MORI, Masahiro. « The uncanny valley ». In: *Energy*, vol. 7. 1970. Pp. 33-35

<sup>15</sup> ALIENNE DISS, Ludivine. *Op. Cit.* P. 6

surcroît. Même si les Real Dolls ne sont pas uniquement des poupées sexuelles, elles le sont quand même. »<sup>16</sup>. La société a annoncé récemment vouloir commercialiser des poupées sexuelles connectées et animées au cours de l'année 2018, faisant du fantasme de certains une réalité. Si le médium film montre peu l'exploitation sexuelle explicite des gynoïdes, leur sexualisation est quasi systématique. Dans la fiction cinématographique, peu d'effets spéciaux sont mis en place pour signifier le caractère technologico-mécanique de l'organisme pourtant diégétiquement non-organique de la gynoïde. Les actrices qui les incarnent sont généralement jugées désirables, comme c'est le cas pour *Glass Shadow* (Michael Schroeder, 1993) qui met en scène Angelina Jolie, par exemple. La plastique de la gynoïde est mise en avant, sexualisée, objectivée, qu'elle soit amie ou ennemie. C'est le cas pour le Terminator féminin, le modèle T-X (Kristanna Loken), antagoniste du troisième volet de la franchise (*Le Soulèvement des machines*, Jonathan Mostow, 2003) ou de façon encore plus explicite pour les fembots du Dr Denfer dans *Austin Powers* (Jay Roach, 1997). L'une des premières et des plus célèbres gynoïdes au cinéma est bien évidemment l'iconique Maria de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). L'alter ego gynoïde de la jeune Maria (Brigitte Helm) est créée à des fins funestes par un malfaisant aristocrate et un savant fou pour semer la discorde au sein de la classe ouvrière grâce à ses charmes féminins. Pour éviter la frénésie collective, le robot Maria sera brûlé, révélant ainsi ses armatures métalliques. Le robot devra être détruit pour que la paix puisse être restaurée. Comme Peters Wollen le décrypte dans l'article *Le cinéma, l'américanisme et le robot*<sup>17</sup>, le film déplace la critique morale de la nouvelle société industrielle vers celle de la sexualité féminine maléfique, qui, si elle est sortie de la sphère privée, se doit d'être mise à nue et punie. De la même façon, dans *Eve of Destruction* (Duncan Gibbins, 1991) la gynoïde Eve, réplique robotique de sa créatrice du même nom, est victime

---

<sup>16</sup> ReallDolls.com. À propos. Disponible sur <https://realdollfrance.com/a-propos/>. (consulté le 4 février 2017)

<sup>17</sup> WOLLEN Peter. « Le cinéma, l'américanisme et le robot. » In : *Communications*, vol. 48, 1988. pp. 7-37.

d'un dysfonctionnement et entreprend de vivre les désirs sexuels refoulés de son alter-ego humaine. Elle vit une sexualité débridée et dangereuse puisqu'elle émascule littéralement ses amants après l'acte, avant d'être arrêtée et mise hors service par l'Eve originale. Ici, la symbolique laisse peu de place à l'imagination : le désir féminin présente un danger pour le masculin et doit impérativement être refoulé. Le personnage androïde évoque le caractère potentiellement destructeur de la robotisation du monde, la virilité masculine ou encore un certain existentialisme lié à l'avènement universel de la race robotique. Si la gynoïde peut éventuellement soulever des questionnements et allégories similaires, son genre n'est jamais anodin. Alors que l'androïde n'est autre que par son appartenance à la race robot, la gynoïde est doublement autre, puisqu'en plus d'être robot, soit autre qu'humaine, elle est femme, soit autre qu'homme. Ici entrent en jeu les problématiques féministes qui occuperont notre raisonnement. L'idéologie féministe, à travers les époques et cultures (bien que principalement concentrée dans le monde occidental), a pour but de comprendre, d'analyser et de démanteler les inégalités entre les sexes présentes dans nos sociétés. Elle admet que le monde actuel est majoritairement constitué de sociétés patriarcales, donc fondées sur la détention du pouvoir (juridique et social) par les hommes au détriment des femmes, reposant sur le principe archaïque de la domination du sexe (physiquement) fort sur le sexe (physiquement) faible. Selon les mots de Bernard Darras : « l'image, sa production et son analyse ne sont pas pures. Elles ne peuvent pas être séparées des contextes et de leurs ancrages culturels. »<sup>18</sup>, ainsi l'image cinématographique offre un support de lecture riche et divers des codes et systèmes qui fondent nos sociétés, y compris leur organisation patriarcale. Dans les années soixante et soixante-dix, les études cinématographiques font leur entrées dans le milieu académique occidental. Aux États-Unis et au Royaume Uni, les chercheurs, penseurs et auteurs importent des concepts des sciences humaines (*humanities* en anglais) telles que la

---

<sup>18</sup>DARRAS, Bernard. *Images et études culturelles*. Publications de la Sorbonne. 2008. P.7

sociologie, la psychanalyse ou l'étude du genre (*gender studies*, domaine de recherche quasi absent des curriculums français) pour les appliquer à la lecture du médium film. Le but n'était pas d'utiliser cette intertextualité comme outil pour chercher le sens profond de la matière filmique mais plutôt de permettre d'en extraire de nouvelles significations. Le sens est alors non plus lu mais produit, selon un angle d'étude bien spécifique. Quantité de significations peuvent être extraites d'un même signifiant, selon que l'on choisisse d'utiliser les outils fournis par la psychanalyse ou par la sociologie, par exemple. Ainsi, alors que la deuxième vague féministe bat son plein, un certain nombre d'auteures et chercheuses théorisent l'étude cinématographique sous un angle féministe. Leurs travaux étudient et dissèquent la place et la représentation de la femme dans des récits cinématographiques choisies pour aboutir à un discours politique. Le médium film, étudié à la lumière des théories féministes, permet d'appuyer les revendications du mouvement. Si l'on considère ce que le médium cinéma révèle et laisse transparaître de son contexte de création et de ses ancrages culturels comme le « fond », et la matière cinéma pure en tant qu'art d'assembler images et sons pour dire une histoire comme la « forme », alors on peut dire (sans jamais admettre d'absolu) que le milieu anglo-saxon de l'étude cinématographique s'est concentré sur le fond et que l'Europe occidentale, principalement la France et l'URSS, sur la forme. Alors qu'en France la Nouvelle Vague fait valoir haut et fort ses théories auteuristes et érige l'objet film comme produit de l'esprit créatif d'un individu/auteur/artiste qu'est le réalisateur, aux Etats Unis, le milieu du cinéma continue de s'industrialiser, de se « Fordiser » si l'on peut dire, et voit le film principalement comme produit commercial issu du travail d'un groupe. Ainsi est-il peut-être naturel que l'approche cinématographique française soit plutôt formaliste tandis que le contexte de production américain appelle à une analyse plus sociologique. Bien sûr, loin de nous l'idée que l'une de ces approches soit plus ou moins valide que l'autre, ou même qu'elles soient incompatibles l'une avec l'autre. Nous tenterons d'ailleurs ici d'articuler une

réflexion centrée sur la figure de la gynoïde dans le cinéma anglo-saxon contemporain, à la fois autour d'un discours influencé par les théories féministes et de l'analyse formelle de deux oeuvres cinématographiques de science-fiction, afin d'y déceler les mécanismes, codes et enjeux de la représentation et place de la femme dans la société patriarcale contemporaine. Nos sujets d'études, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) et *Ex Machina* (Alex Garland, 2015), semblent présenter à la fois les protagonistes gynoïdes (respectivement Rachel interprétée par Sean Young et Ava par Alicia Vikander) et les caractéristiques narratives idéales à la réflexion qui nous occupe. *Blade Runner* est le troisième film du prolifique réalisateur et producteur hollywoodien (bien que d'origine britannique) Ridley Scott, après *Les Duellistes* (1977) et *Alien, le huitième passager* (1979). Le film est une adaptation libre du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*<sup>19</sup>, du légendaire auteur de science-fiction Philip K. Dick. La diégèse du film se situe en Californie en 2019. Alors que la majorité de la population terrestre a migré vers des colonies extra-terrestrielles, le chasseur de prime Rick Deckard (Harrison Ford) est chargé de chasser et exécuter quatre répliquants (robots humanoïdes manufacturés par la mégacorporation Tyrell) échappés des dites colonies après une rébellion violente contre les humains. Durant sa mission, Deckard rencontre Rachel, une répliquante dont il tombe amoureux, et finit par s'échapper avec elle. *Blade Runner*, à l'ambiance et esthétique néo-noir/cyberpunk, devient rapidement culte, au fur et à mesure que les sept différentes versions du film sont présentées au public. La version sur laquelle nous travaillerons sera la première. Une suite, réalisée par Denis Villeneuve, a été offerte au film en 2017, qui s'avérera utile pour étayer certains de nos arguments. *Ex Machina* est le deuxième film en tant que réalisateur de l'auteur et scénariste (lui aussi) britannique Alex Garland, connu antérieurement pour son roman *La plage*<sup>20</sup>, plus tard adapté au cinéma. Dans le film, Caleb (Domhnall

---

<sup>19</sup> DICK, Philip K. *Les androïdes rêvent ils de moutons électriques?*. Doubleday. 1968

<sup>20</sup> GARLAND, Alex. *La plage*. Le livre de poche. 1999.

Gleeson) gagne un voyage vers le domaine reculé du PDG du moteur de recherche pour lequel il travaille, le mégalomane et alcoolique mâle alpha Nathan (Oscar Isaac). Il découvre qu'il a été choisi pour effectuer une sorte de test de Turing sur la gynoïde Ava, dotée d'une intelligence artificielle avancée. Caleb tombe sous le charme d'Ava et décide de monter un plan pour la faire échapper. Dans les deux cas, le destin de la gynoïde, dont le statut social est inexistant et soumis à la volonté humaine, individuelle ou sociétale, dépend d'un homme et de la capacité de la protagoniste féminine à se faire aimer et désirer de lui. Ava et Rachel ont toutes deux été créées par des hommes puissants, chefs d'industries technologiques, et destinées par eux à d'autres hommes. Le mythe de Pygmalion revient à l'esprit dans le sens où la « femme » est ici créée sur mesure selon les goûts d'un individu auquel elle est destinée à appartenir, à la fois physiquement et en tant qu'objet. Car la figure de la gynoïde problématise particulièrement bien le concept de la femme objet, son corps étant objectivé d'une part, et son être ayant le statut d'objet créé par et pour l'être humain, par et pour l'homme. Le génie créateur, en l'occurrence Nathan, d'une part, et Tyrell (fondateur de la société Tyrell), d'autre part, ont le statut de dieu qui crée la vie (artificielle ou non) et a tout pouvoir sur sa création. Le statut de la gynoïde rejoint donc celui de la femme, dans son infériorité hiérarchique absolue et incontestée et dans son statut d'autre, doublement autre. Or, lorsque le robot atteint le niveau de conscience de l'humain, qu'est-ce qui l'en différencie? Quel statut juridique pour ces créatures hybrides? Notre réflexion tendra à démontrer, en présentant et s'appuyant sur divers théories et concepts issus de la pensée féministe, que, dans nos objets d'étude spécifiquement, le statut de la gynoïde rejoint celui accordé à la femme dans la société patriarcale actuelle. Cette démonstration passera d'abord par une étude de la place de la gynoïde comme objet narratif dans les deux films, puis par une réflexion sur la gynoïde en tant qu'objet social, avant d'analyser la représentation du corps gynoïde comme objet.



## I. LA GYNOÏDE COMME OBJET NARRATIF SUBORDONNÉ

### 1. La créature pour le créateur

#### a) Une autre à travers laquelle se chercher soi-même: la gynoïde comme miroir

Dans *Ex Machina*, la survie d'Ava dépend du choix de Caleb de la sauver de son créateur, Nathan, ou non. Ce dernier la perçoit comme un prototype à désactiver une fois ses expériences terminées pour s'attaquer à la création du modèle suivant. Dans *Blade Runner*, la survie de Rachel dépend du choix de Deckard de la sauver de son créateur, Tyrell, qui, puisqu'elle s'est échappée, la condamne à être « retirée »<sup>21</sup>. Le masculin a à la fois le statut divin de celui qui donne la vie et la résultante autorité de celui qui a le droit de la reprendre, auquel s'ajoute le statut de chevalier héroïque qui porte secours à la jeune fille en détresse dont il tombe inévitablement amoureux, ou plutôt parce qu'il en tombe inévitablement amoureux. C'est le statut de gynoïde des deux protagonistes féminines qui les met en danger, c'est cette caractéristique aussi que nos protagonistes masculins devront surmonter. Ils tombent amoureux malgré l'appartenance de l'objet de leur affection à une autre espèce, une autre sphère que celle de l'humain. Secourir les gynoïdes est de la responsabilité d'un homme parce qu'elles sont doublement autres, hiérarchiquement inférieures à l'homme humain parce qu'elles sont femmes et parce qu'elles sont gynoïdes. Selon les mots de Simone de Beauvoir dans le premier volume du *Deuxième Sexe*: « Il est impossible [...] de considérer la femme uniquement comme une force productrice : elle est pour l'homme une partenaire sexuelle, une reproductrice, un objet érotique, une Autre à travers laquelle il se cherche lui-même. »<sup>22</sup>. Ainsi, Ava et Rachel ont pour destin de passer de la supervision de la figure divine du père créateur à celle du prétendant, qui les arrache au père pour les sauver, et, ce faisant, se les approprier. Par ce geste aux motivations pures, Deckard et Caleb obtiennent le statut héroïque. Les gynoïdes existent ici majoritairement comme objets narratifs nécessaires à la réalisation

---

<sup>21</sup> Dans *Blade Runner*, Scott met en place une terminologie spécifique : les androïdes sont appelés « répliquants », lorsque l'un d'entre eux est abattu, on utilise le terme « retrait » plutôt que meurtre.

<sup>22</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Tome 1. Gallimard. 1949. Format Kindle. Empl. 1411.

de la destinée héroïque des protagonistes masculins. Elles existent pour être sauvées, en tant qu'incarnations de la figure de la demoiselle en détresse. Ce stéréotype culturel récurrent, utilisé comme ressort narratif, place une jeune femme souvent présentée comme naïve et pure, en proie à une situation de persécution ou d'injustice infligée par un personnage masculin maléfique. Cette conjoncture donne une occasion au héros de prouver sa vaillance et, s'il parvient à libérer la belle, s'accorder ses faveurs. La figure de la demoiselle en détresse est omniprésente dans les contes et mythologies, notamment dans la mythologie grecque. Par exemple, alors qu'Andromède est enchaînée à un rocher, sacrifiée au dieu Poseidon, Persée, après avoir vaincu un monstre, vient délivrer la jeune fille et l'épouse. Ce ressort est utilisé à travers nombre de médiums (littérature, film, et particulièrement le jeu vidéo), et les exemples en sont légion. La théorie féministe a à plusieurs reprises dénoncé cette conjoncture pour ce qu'elle comporte de stéréotypes sexistes, appuyant l'incompétence du « sexe faible » et le plaçant continuellement dans un rôle subalterne et subordonné à celui de l'homme, vecteur d'action. La demoiselle en détresse manque également, dans la majorité des cas, de profondeur narrative. Elle est représentée de façon creuse, contrairement au héros autour duquel tourne l'action. Si le rôle narratif d'Ava dans *Ex Machina* est plus nuancé, celui de Rachel dans *Blade Runner*, est construit exclusivement autour de l'attachement que Deckard lui porte. Elle n'apparaît dans aucune scène sans que Deckard ne soit présent et la quasi-totalité de ses répliques lui sont adressées. L'histoire d'amour entre ces deux personnages, en tant qu'arc narratif, ne représente en vérité qu'une partie mineure du récit diégétique total, qui se conclut toutefois par le sauvetage de Rachel et donc l'avènement du statut héroïque de Deckard. Ils peuvent alors s'enfuir tous deux vers de meilleurs horizons et, comme la suite du film le révèle près de vingt-cinq ans plus tard, avoir un enfant ensemble. L'acte de bravoure de Deckard le virilise et le sanctifie à la fois : en tant que figure patriarcale, il se fait responsable de la destinée de celle qu'il a choisie, et se prouve digne d'elle par ses valeurs

morales. La figure féminine vient valider l'héroïsme de l'homme car, toujours selon De Beauvoir: « la femme idéale sera celle qui incarnera le plus exactement l'Autre capable de le révéler à soi-même. »<sup>23</sup>. La figure héroïque se définit comme « un idéal de force d'âme et d'élévation morale »<sup>24</sup>. En effet, le statut héroïque s'acquiert par l'accomplissement d'actes éventuellement dangereux avec abnégation et courage. Deckard choisit une vie de clandestinité et de menace potentielle permanente pour la vivre avec Rachel. Il sacrifie sa carrière et la vie qu'il a construite pour fuir avec elle et lui sauver la vie. Or la vie que Deckard menait jusqu'à sa rencontre avec Rachel ne semble présenter aucune forme d'épanouissement. Dans la tradition du film noir que l'on retrouve logiquement dans *Blade Runner*, qui appartient au genre du néo-noir, le personnage de Deckard est un détective colérique et taciturne. D'une certaine manière, Rachel le sauve autant qu'il la sauve. Ce n'est pourtant pas exactement le cas, du fait qu'il est seul responsable de leur destin commun, et que l'expression de la réciprocité de ses sentiments pour Rachel par elle apparaît comme une condition *sine qua non* du secours dont elle a besoin. Dans *Ex Machina*, Caleb échafaude un plan pour faire échapper Ava de sa chambre en forme de prison de verre après qu'il a appris que le tyrannique et pervers Nathan avait pour projet de la désactiver et de détruire son intelligence artificielle, et par là, ses souvenirs de lui. Son plan n'aboutira pas, et le film finit de façon ambivalente bien que dramatique pour le protagoniste masculin, fin sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin. Si un *happy end* lui est refusé, Caleb fantasme une séquence dans laquelle il échange un baiser avec Ava après l'avoir libérée. Narrativement, la femme est ici aussi une voie d'accès pour le protagoniste masculin vers le statut héroïque et la promesse de la reconnaissance féminine, qui se devra d'être exprimée sexuellement. La place de la gynoïde dans la narration consiste principalement à susciter une réaction chez l'interlocuteur

---

<sup>23</sup> *Ibid.* Empl. 5730.

<sup>24</sup> CNTRL. Définition disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ros> (Consulté le 17 mars 2018)

masculin auquel elle est destinée. Elle est un mécanisme déclencheur, un outil narratif. La gynoïde, sa vie en dépendant, doit se placer dans la position de miroir face à son potentiel sauveur, puisqu'aucun droit ni porte de sortie ne lui sont accessibles. Ainsi, le très timide et cérébral Caleb prend son courage à deux mains pour défier avec succès le mâle alpha Nathan au nom de son amour et de sa compassion pour Ava. Dans la série *Westworld*<sup>25</sup> (HBO, 2016), le personnage de William (Jimmi Simpson) met parfaitement en forme ce concept lorsqu'il dit à la gynoïde Dolores (Evan Rachel Wood): « Tu n'es rien de plus qu'une chose. Je n'arrive pas à croire que je sois tombé amoureux de toi. Et puis j'ai réalisé que tu ne me faisais pas m'intéresser à toi. Tu me faisais m'intéresser à moi. En fait tu n'es même pas une chose, tu es un reflet. »<sup>26</sup>. Diégetiquement, Ava comme Rachel ont été créées pour répondre spécifiquement aux besoins et attentes de Caleb et Deckard en matière de partenaire féminine, telles des appâts personnalisés. Tout comme les deux protagonistes féminines sont imaginées par les auteurs et scénaristes dans le but unique de susciter une réaction, un changement, une action chez les protagonistes masculins, dans la diégèse, elles sont créées par Nathan et Tyrell dans le même objectif. À la fin d'*Ex Machina*, il est sous-entendu que le physique de Ava a été mis au point à partir des goûts de Caleb en matière de pornographie, tandis que dans *Blade Runner 2049*, il est suggéré que Rachel est née d'un processus similaire pour Deckard. Pas vraiment des femmes puisque gynoïdes, elles sont en vérité des projections des désirs de ceux pour lesquels elles ont été mises au point.

### b) La gynoïde et le désir immortel

---

<sup>25</sup> Tirée du film éponyme (Michael Crichton, 1973) la série prend place dans un parc d'amusement à grande échelle simulant l'Ouest sauvage Américain du temps de la frontière, dans lequel les visiteurs évoluent, entourés par des robots ultra-réalistes. Les visiteurs peuvent assouvir leurs plus sombres désirs et fantasmes impunément (viol, meurtre, histoire d'amour passionnée, etc.) sans conséquences.

<sup>26</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « You really are just a thing. I can't believe I fell in love with you. And then I realised you didn't get me interested in you, you got me interested in me. Turns out you're not even a thing. You're a reflection. And you know who loves staring into their own reflection? Everybody. » HBO. *Westworld*. Saison deux épisode deux. 2018

La nature mécanique de la gynoïde lui confère une force physique supérieure à celle de l'être humain, pourtant ni Ava ni Rachel n'en font usage. Elles restent des objets de contemplation à la fragilité apparente suffisante pour susciter la pulsion de sauvetage chez l'homme. Au même titre que l'être humain, elles apparaissent comme mortelles, et la menace d'une mort imminente plane, similaire à la mortalité physique humaine pour Rachel (les répliquants sont abattus dans le film à l'arme à feu, comme on exécute un humain) ou électronique (Nathan projette de collecter les données qui fondent l'intelligence artificielle de Ava pour étude, ne laissant qu'une coquille corporelle vide). La menace d'une mort potentielle rend en fait l'illusion de la vie plus crédible. Si un être peut donner l'illusion d'une mort organique, c'est qu'il a pu vivre. Or cette illusion de la gynoïde comme matière vivante et organique est indispensable pour provoquer le désir. La possibilité de la mort tient un rôle aussi important que l'anthropomorphisme physique impeccable de Rachel et Ava dans la perpétuation de cette illusion. Mieux, elle l'amplifie. Les gynoïdes sont perçues comme mortelles, mais formellement immuables. Le temps n'a pas d'effet sur leur peau de silicone. Leur apparence physique est figée dans la vie artificielle, exempte du processus naturel de vieillissement qui, paraît-il, enlaidit les femmes. En règle général, passé un certain âge, plus une femme vieillit moins elle est socialement considérée comme désirable. Certain y trouvent une explication biologique : plus une femme vieillit, moins son corps est apte à enfanter, moins les hommes seront attirés par elle. L'inverse ne se vérifie bien sur pas, ou bien plus tard. Passé un certain âge, nombre de carrières d'actrices s'éteignent ou ralentissent considérablement, condamnées à jouer les mères des jeunes premières fraîchement sorties de l'adolescence qui ont pris leur place dans un cycle interminable de course à la jeunesse. Si elles ne sont plus objets de spectacle ou d'envie, elles ne sont plus lisibles en tant que femmes à part entière. Ainsi, il est très courant au cinéma de voir des couples se former entre des personnages joués par de très jeunes actrices et des hommes bien plus mûrs, comme c'est le

cas pour le couple Deckard/Rachel, Harrison Ford étant l'ainé de dix-sept ans de Sean Young. Les normes de beauté et de désidérabilité contemporaines sont à la jeunesse, à l'apparence saine et par là, traduisent la négation de la mort. De Beauvoir explique que « [l']on demandera donc avant toutes choses [à la femme] la jeunesse et la santé, car serrant dans ses bras une chose vivante, l'homme ne peut s'en enchanter que s'il oublie que toute vie est habitée par la mort. »<sup>27</sup> et continue par: « [n]é de la chair, l'homme dans l'amour s'accomplit comme chair et la chair est promise à la tombe. Par là l'alliance de la Femme et de la Mort se confirme ; la grande moissonneuse est la figure inversée de la fécondité qui fait croître les épis. »<sup>28</sup>. Puisque la femme est destinée à être possédée sexuellement, et puisque pour ce faire elle se doit d'être désirable aux yeux des hommes, elle doit représenter la négation de la mort. Or fertilité et jeunesse vont de paire, ainsi la femme se doit d'être jeune pour toujours, ou du moins de tenter d'inverser le processus du temps par tous les procédés qui lui sont disponibles. Les gynoïdes, elles, sont inoxydables, donc éternellement désirables. Elles évoquent l'immortalité plutôt que l'inverse. Elles « naissent » jeunes et désirables et mourront éventuellement jeunes et désirables, sans jamais faire l'affront à l'homme de lui renvoyer leur propre mortalité au visage. Pourtant, Tyrell et Nathan ont tous deux doté leurs créations de dates d'expiration. Dans *Blade Runner*, les répliquants ont une durée de vie de quatre ans, afin de leur éviter de développer des sentiments humains, après quoi leur système s'éteint calmement, comme on débranche un appareil électroménager. Dans le cas des gynoïdes d'*Ex Machina*, puisqu'elles ne sont qu'au stade prototypique, elles sont désactivées par Nathan après quelques mois d'essais. Il s'agit là d'actes volontaires, protocoles conçus pour limiter les capacités des modèles et en garder le contrôle total. Mais quel degré de gravité accorder à la mort lorsque l'on peut donner la vie à volonté et sur mesure? Ainsi, dans *Blade Runner*

---

<sup>27</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. cit.* . Empl. 3746.

<sup>28</sup> *Ibid.* Empl. 3895.

2049, l'homme qui a repris Tyrell Corp. à la mort de son créateur, Wallace (Jared Leto), tente de s'acheter la loyauté de Deckard en lui offrant une réplique presque parfaite de Rachel, recrée dans cet unique but. Au même titre qu'il crée le vivant, en tant que Dieu, Wallace ressuscite les morts, leur rendant vie, beauté et jeunesse. La vie répliquante ne peut avoir la valeur de la vie humaine puisqu'elle n'en a pas la précieuse unicité<sup>29</sup>. Identique en tout point à l'original (excepté par la couleur de ses yeux, ce qui pousse Deckard à rejeter la copie), Wallace a le pouvoir de faire revivre l'amour perdu du détective, trente ans après leur fuite et la mort en couche de la répliquante quelques temps plus tard. En effet, la majorité des gynoïdes ne sont théoriquement pas fécondes, et évoquent la fertilité de par leur simple fraîcheur physique. Rachel est une exception. Elle est, elle aussi, un prototype, mais un prototype reproductible à l'infini. L'intrigue principale de *Blade Runner 2049* tourne autour de la recherche de cet enfant hybride, miraculeux, né d'une répliquante et d'un humain<sup>30</sup>, les protagonistes dans le but de le sauver, les antagonistes dans celui de découvrir le secret de la procréation répliquante mise au point par Tyrell. La procréation représente ici le dernier bastion du naturel organique face à la conquête grandissante de la culture technologique .

### c) Subordonner le naturel, subordonner le féminin

Dans l'univers de *Blade Runner*, le corps répliquant ressemble en tout point au corps humain, à l'intérieur comme à l'extérieur, physiquement comme physiologiquement. Alors que, plus la technologie avance, plus l'être humain s'applique à dompter la nature, percer ses secrets et les reproduire en laboratoire, la création et reproduction à l'identique de l'organisme humain semble être l'une des dernières étapes de cette conquête incessante. Dans l'année

---

<sup>29</sup> Cette opération renvoie au processus de clonage sur lequel la communauté scientifique travaille actuellement et qui pose des questions éthiques certaines.

<sup>30</sup> Notons que de nombreuses théories de fans ont émergé depuis la sortie du *Director's cut* de *Blade Runner* en 1992, puis du *Final Cut* en 2007: ces versions comportent une séquence sous-entendant la possibilité que Deckard soit lui aussi un répliquant.

2019 diégétique du film, la terre est devenu stérile<sup>31</sup>, et la majorité de l'espèce humaine a migré vers d'arides colonies spatiales : les forces de la nature ont été vaincues et l'espace conquis. Aussi proche de l'être humain, mammifère organique, que possible, il ne manque à la race répliquante qu'une seule caractéristique pour parfaire une anamorphose organique presque parfaite : la procréation. L'enjeu est de taille pour les rebelles répliquants : s'ils parviennent à décrypter le secret de Tyrell, ils pourront, selon leurs mots, « être leurs propres maîtres ». Leur manufacturier, la Tyrell Corp., ne serait plus apte à limiter leur cycle de vie à quelques courtes années. Il s'agit donc de reconquérir ses droits en revenant à la source : mère nature. Or, comme le constate Judith Butler dans *Trouble dans le Genre*<sup>32</sup>, « [...] le langage de la nature/culture tend à représenter la nature comme si elle était femelle et avait besoin d'être subordonnée à une culture invariablement représentée comme mâle, active et abstraite. »<sup>33</sup>. Subordonner la nature évoque donc dans l'imaginaire le masculin subordonnant le féminin. Tyrell et Wallace pour la Tyrell Corp. et Nathan, patron de l'équivalent fictionnel du moteur de recherche Google (Blue Note dans la diégèse), se font symboles de cette entreprise de subordination. Ils sont les allégories de ce masculin subordonnant le féminin en lui donnant vie scientifiquement, sous la forme de femmes elles-mêmes subordonnées à l'homme. En effet, tous les prototypes de Nathan sont des gynoïdes, tandis que tous les répliquants présentés dans *Blade Runner* sont des femmes, à l'exception de deux d'entre eux. Le premier, Leon (interprété par Brion James), est inconséquent, tandis que le deuxième, Roy Batty (interprété par Rutger Hauer) tient le rôle de chef des répliquants recherchés. En donnant le don de la procréation à Rachel, Tyrell dépossède la nature de tout rôle dans le cycle de la vie, la création d'une nouvelle espèce est complétée puisque, désormais, elle peut théoriquement se reproduire. Avant cela, il a fallu coder l'humanité dans l'esprit des répliquants, coder un ersatz

---

<sup>31</sup> On l'apprend dans le roman de P.K.Dick dont est inspiré le film : une guerre atomique mondiale a rendu la planète presque entièrement stérile.

<sup>32</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre, le féminisme et la supervision de l'identité*. La découverte. 2006. Format Kindle.

<sup>33</sup> *Ibid.* Empl. 116.



d'âme. Pour ce faire, des souvenirs sont implantés dans l'esprit des derniers modèles (les Nexus-6 dont fait partie Rachel), leur donnant l'illusion d'une enfance, d'une mémoire factice mais qui leur apparaît comme réelle. L'humanité d'un être présente des degrés, comme le laisse entendre la réplique de Wallace, présentant son produit : « Vous pouvez les customiser autant que vous voulez, les rendre aussi humains que vous le voulez. »<sup>34</sup>. Ainsi, lorsque Deckard rencontre Rachel, elle n'est pas consciente de sa nature gynoïde et se croit réellement humaine. Le masculin et la culture sont donc en charge de chaque aspect de la pseudo-humanité de ces créations synthétiques, de leur visage jusqu'à leurs souvenirs d'enfance. La femme est toute entière le produit de l'homme. La nature, aussi artificielle soit-elle, est entièrement le produit de la culture. De Beauvoir dit que l' « [u]ne des rêveries auxquelles l'homme se complaît, c'est celle de l'imprégnation des choses par sa volonté, du modelage de leur forme, de la pénétration de leur substance »<sup>35</sup>, c'est là tout l'enjeu philosophique de la création de la gynoïde. À travers la figure de la gynoïde, le féminin comme représentation de la nature, et la forme féminine en particulier, ne sont plus aléatoires mais contrôlés en tout point par le masculin patriarcal capitaliste. La gynoïde représente l'envahissement de la nature par la culture, et, tandis que ces deux entités ont été levées l'une contre l'autre dans une opposition binaire, elle marque le symbole de la victoire du second sur le premier. Le masculin patriarcal capitaliste à travers la science récupère le domaine de la nature et de ses miracles à son compte. Ce faisant il rend mère nature obsolète, puisqu'il lui enlève sa souveraineté sur l'acte de créer et de procréer. La femme est dépossédée du pouvoir d'enfanter, l'une de ses premières fonctions biologiques, et ne garde comme position sociale que celle d'être l'objet de l'homme. R. Giblett souligne dans *The Body of Nature and Culture*<sup>36</sup>, « la nature et la machine ont été genrées femmes/féminines tandis que l'esprit, la

---

<sup>34</sup> Réplique originale: « You can customise them as much as you'd like, as human as you'd like ».

<sup>35</sup> DE BEAUVOIR, Simone. Op. cit. Empl. 4112.

<sup>36</sup> GIBLET, Rodney James. *The body of nature and culture*. Palgrave Macmillan. 2008.

culture et le machiniste (inventeur, scientifique, technicien, mécanicien), ont été genrés mâle/masculin. »<sup>37</sup>. Ainsi, si la gynoïde appartient à la sphère du féminin de manière visuellement évidente, l'androïde l'y rejoint également. Le féminin ici marque la vassalité de celui qui est créé, qui est l'autre issu de la culture et constitué de culture dont l'apparence naturelle n'est qu'une surface trompeuse. La figure du robot est féminine en ce qu'elle est la propriété du masculin, en ce qu'elle lui est subordonnée. Mais le personnage gynoïde a cela de particulier, le corps étant féminin, qu'il entraîne une sexualisation automatique de son apparence physique.

## 2. Le statut narratif gynoïde selon la théorie du *male gaze*

### a) Punir ou sauver

*Plaisir Visuel et Cinéma Narratif*<sup>38</sup>, de Laura Mulvey, paru en 1975 dans la revue britannique *Screen*, est l'un des textes fondateurs de l'étude cinématographique féministe. Dans son article, la théoricienne et cinéaste théorise le « *male gaze* », ou regard masculin devant et à l'écran, en s'appuyant sur les outils psychanalytiques fournis par les écrits de Sigmund Freud et Jacques Lacan qu'elle utilise comme des armes politiques l'aidant à démontrer comment « l'inconscient de la société patriarcale a structuré le médium cinéma »<sup>39</sup>. Dans son article, Mulvey explique que, outre le désir sexuel, la femme à l'écran éveille un autre sentiment chez le masculin : l'anxiété de la castration. Elle présente deux solutions narratives pour abolir cette anxiété. La première solution, sur laquelle nous nous concentrerons, est de nature sadique. Elle consiste à investiguer la femme pour la démystifier, s'ensuit alors sa dévaluation, sa punition (la femme est intrinsèquement coupable) ou son

---

<sup>37</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Nature and the machine have been gendered as female/feminine whereas the mind, culture and the machinist (inventor, scientist, technician, mechanic) have been gendered as male/masculine. »

<sup>38</sup> MULVEY Laura. « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif ». In: *Screen*. Vol 16, Numéro 3, 1975. Pp 6–18.

<sup>39</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form » P.3

sauvetage. Cette solution définit particulièrement bien, selon Mulvey, les problématiques du film noir. Il est donc logique qu'elle puisse s'appliquer également au genre du néo-noir auquel appartient *Blade Runner* et notamment (mais pas uniquement) à l'arc narratif mettant en scène Rachel et Deckard. Celui-ci rencontre la répliquante pour la première fois alors qu'il visite Eldon Tyrell à l'imposant siège de la Tyrell Corp. Rachel lui est d'abord présentée comme l'assistante de ce dernier. Alors que Deckard explique à Tyrell le procédé qu'il utilise pour différencier les répliquants des humains (afin d'éviter d'effectuer le retrait d'un humain par mégarde), celui-ci lui propose d'en faire une démonstration sur sa charmante assistante. Le test de Voight-Kampff utilise un appareil hybride entre le polygraphe et le test de Turing qui évalue le potentiel d'empathie et les capacités émotionnelles des répliquants à partir de leurs réponses biologiques (variations dans la respiration, rythme cardiaque, dilatation des pupilles) en réaction à des questions spécifiques posées par le blade runner. Dès sa rencontre avec Rachel, Deckard se voit offrir une occasion de dissoudre la peur de castration qu'elle évoque sous la forme d'une investigation, pendant laquelle il lui pose des questions à caractère sexuel. Après avoir administré son test, Deckard conclut que Rachel est effectivement une répliquante, information qu'il partage avec Tyrell mais pas avec Rachel. Il finira toutefois par lui faire part de cette révélation plus tard, lorsqu'elle viendra le trouver chez lui. Elle s'enfuit alors de la Tyrell Corp., ce qui la condamne, et Deckard se trouve être son seul espoir de survie. Alors qu'elle s'est réfugiée dans son appartement, Deckard embrasse Rachel de force et une ellipse indique qu'une relation sexuelle s'ensuit. Deckard a donc investigué et démystifié Rachel avec succès, d'abord en lui faisant passer un test puis en la possédant sexuellement. Il peut alors, à la fin du film, décider de la sauver en s'enfuyant avec elle. À travers cet arc narratif, et surtout à travers le regard de Deckard auquel il s'identifie, le spectateur peut lui aussi démystifier et posséder Rachel, et ainsi être en paix avec les pulsions

scopophiliques<sup>40</sup> que l'image de cette dernière provoque. Il y a dans *Blade Runner* deux répliquantes autres que Rachel. Il s'agit de Zhora (Joanna Cassidy) et Pris (Daryl Hannah). Elles font partie du convoi qui s'est échappé des colonies extra-terrestrielles où les répliquants sont réduits en esclavage et, de ce fait, doivent être l'objet d'un retrait par Deckard. Zhora est un modèle de combat, conçue pour commettre des meurtres politiques, tandis que Pris est un « modèle de plaisir » (comprendre : une esclave sexuelle). Deckard rencontre d'abord Zhora, dans un bar où elle est employée comme danseuse érotique. Il l'intercepte dans sa loge et se présente comme un agent du comité contre les abus moraux, ce qui lui permet de lui poser diverses questions liées aux abus qu'elle aurait pu subir, notamment sexuels, sur son lieu de travail. Ici encore, Deckard investit la femme et sa sexualité. Alors que Zhora quitte la pièce pour prendre une douche dans un recoin adjacent, Deckard continue son investigation en fouillant sa loge. Alors qu'elle sort de la douche, elle le surprend en pleine action, l'attaque et s'enfuit, le détective sur ses talons. S'ensuit une séquence de course poursuite dans les rues bondées et pluvieuses d'un Los Angeles dystopique, qui se termine lorsque Deckard parvient finalement à abattre Zhora d'une balle dans le dos. Elle tombe au ralenti, laissant au spectateur la possibilité d'observer à loisir la punition infligée par l'homme et son arme à feu, symbole phallique par excellence, à celle qui a choisi de ne pas se soumettre. L'investigation de Pris prendra une forme différente mais débouchera sur une finalité similaire. Deckard parvient à définir le lieu où Pris a trouvé refuge : l'appartement de l'un des ingénieurs de la société Tyrell. Alors que ce dernier est absent, le détective s'y rend pour surprendre la répliquante. Celle-ci est consciente de son arrivée et se cache au milieu d'une pièce remplie de poupées, mannequins et figurines en tous genres. Immobile, elle feint de faire partie de la collection d'objets inanimés, ce qui connote « to-be-looked-at-ness »<sup>41</sup>. L'investigation va

---

<sup>40</sup> La scopophilie ou pulsion scopique est le plaisir éprouvé à travers le regard. Théorisée par Freud, le concept correspond ici à l'utilisation d'une personne comme objet de stimulation sexuelle à travers le regard.

<sup>41</sup> Selon les mots de Mulvey, dont une traduction fidèle est difficile. Le concept de « To-be-looked-at-ness » est une capacité des personnages cinématographique féminin à inviter le regard spectatorial, et en cela à inviter l'objectivation.

donc prendre la forme d'une partie de cache-cache pendant laquelle Deckard doit déterminer quel objet est en réalité sa proie, ce qu'il parvient à faire au bout de quelques instants. Il soulève le voile qu'elle porte sur le visage, dévoilant ainsi son secret et démystifiant sa féminité. C'est alors que Pris l'attaque avant de sauter sur ses épaules et de tenter de l'étouffer entre ses cuisses. Cette scène fait écho à la pratique du cunnilingus, acte sexuel oral toujours considéré par certains comme dévalorisant pour l'homme, et ainsi fait la preuve de la culpabilité inhérente de Pris. Cet acte met également en lumière l'absence de pénis de Pris, ce qui, toujours selon Mulvey, renvoie à la peur de la castration, et provoque une grande angoisse chez le spectateur. Deckard parvient toutefois à se libérer de l'emprise de la répliquante et, après quelques secondes, l'abat également d'une balle dans le bas ventre. Deckard détruit la partie du corps féminin censé abriter les organes reproducteurs, et ainsi détruit symboliquement le féminin, porteur de vie<sup>42</sup>.

#### b) *Male gaze* et focalisation

Outre les enjeux symboliques et narratifs de la symbolique castratrice de la femme, l'utilisation des théories psychanalytiques phallocentriques permet à Mulvey d'explorer la racine de l'oppression féminine à travers le « système de représentation avancé »<sup>43</sup> qu'est le cinéma. Sa théorie du *male gaze*, intitulé sous lequel elle est souvent connue, décortique l'érotisation des personnages cinématographiques féminins au bénéfice du protagoniste masculin et, à travers lui, du spectateur. Elle stipule : « Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif, et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est

---

<sup>42</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Bearer of life ». P. 5.

<sup>43</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « advanced representation system ». P. 1.

traditionnellement impartis, les femmes sont simultanément regardées et exhibées; leur apparence est codée pour produire un fort impact visuel et érotique qui connote « le-fait-d'être-regardé ». La femme exhibée est le leitmotiv du spectacle érotique [...], c'est sur elle que le regard s'arrête, son jeu s'adresse au désir masculin qu'elle signifie. »<sup>44</sup>. Mulvey cite deux aspects psychanalytiques qui suscitent le plaisir chez le spectateur. Le premier est la scopophilie. Le second est l'identification à l'image. Ces deux aspects sont catalysés à la fois par le personnage masculin et par le spectateur, regardant le personnage féminin. La femme est donc reléguée au statut d'image, objectivée, tandis que l'homme est un élément narratif actif. Si Mulvey se concentre sur l'étude de films hollywoodiens de la période classique que sont les oeuvres de Sternberg et Hitchcock, *Blade Runner* et *Ex Machina* offrent des pistes productives propices à l'application de ces théories. En effet, Ava et Rachel sont toutes deux sujets d'expériences. Leur statut implique d'emblée qu'elles se posent en tant qu'objets du regard. Les deux gynoïdes sont mises à l'essai, placées dans le rôle du cobaye. C'est vrai pour Rachel, comme évoqué plus haut, qui est assujettie au test de Voight-Kampff de Deckard, auquel elle a été offerte sans être consultée par son créateur (dont elle pense encore qu'il est simplement son employeur à ce moment du récit). De par la nature même du test, Rachel est



Fig. 1. Ci-dessus: la machine utilisée par Deckard pour amplifier la pupille de Rachel lors du test de Voight Kampff.

<sup>44</sup> *Ibid.* P.18

scrutée de près, sa pupille amplifiée par la machine qui lui fait face (*Fig. 1*). Seuls le détective et le spectateur ont accès aux images produites par ladite machine. Cela forme un contresens intéressant puisque l'oeil, symbole ici du regard et de l'acte de regarder, amplifié et montré en gros plan, est ici celui de l'objet du regard et non de celui qui regarde. Alors qu'ils sont assis face à face autour d'une table, plutôt qu'un champs contre champs classique, les points de vue adoptés sur les deux personnages ne sont pas les mêmes. Deckard est principalement montré de profil : le spectateur l'observe faire passer le test. Rachel, en revanche, est majoritairement cadrée de face, en plan rapproché : le spectateur perçoit la scène à travers les yeux de Deckard, le regard est ici partagé entre le protagoniste masculin et la gynoïde, dont la beauté physique est amplifiée par l'effet vaporeux produit par la fumée de sa cigarette et le clair obscur de la pièce. Les plans sur Deckard ainsi que les plans de coupe sur les appareils qu'il utilise pour effectuer ses analyses des signaux vitaux de Rachel mettent l'accent sur l'action qu'il est en train d'accomplir, ses traits froncés indiquent une forte concentration. Rachel est un objet passif de contemplation, soumis au questionnement et à l'inspection de sa personne par le détective : elle n'est que spectacle. La séquence du test est utilisée pour mettre en place une tension scopophilique, avec d'un côté l'observateur en contrôle de la situation, avec le regard duquel le spectateur s'identifie, et de l'autre, le sujet observé subordonné. Pour *Ex Machina*, la presque totalité du film est centrée autour des tests que Nathan effectue sur Ava à travers Caleb. Comme c'est le cas avec *Blade Runner*, le père créateur demande au protagoniste masculin de tester l'humanité de la gynoïde, et comme c'est le cas pour *Blade Runner* également, la gynoïde n'est pas totalement informée sur le sens réel de ses interactions avec le protagoniste masculin. Rachel ne sait pas qu'elle est une répliquante, cette information lui sera divulguée selon le bon vouloir de Deckard, plus loin dans le film. Ava ne connaît pas les raisons de ses entretiens avec Caleb. Ceux-ci, intitulés « sessions » dans le film, sont au nombre de six et prennent place quelques minutes chaque jour pendant six jours.

Ava est enfermée dans une pièce aux murs vitrés, transparents, sous surveillance vidéo constante. Pendant ces sessions, Caleb s'assied de l'autre côté de la vitre et lui pose des questions, pendant que Nathan les observe sur ses moniteurs, à l'extérieur de la pièce. Tout comme Rachel, en tant que prototype, Ava a été créée pour être étudiée. Elle est un projet en cours, une étape vers quelque chose de meilleur aux yeux de Nathan. Caleb, aussi bienveillant soit-il, se place volontiers dans le rôle de l'observateur. Ava a un moyen de contrôler le regard de Nathan sur elle : elle provoque des coupures de courant qui désactivent les caméras de sa cellule. Elle ne peut cependant rien contre celui de Caleb qui, alors qu'il succombe à ses charmes, la sexualise. La chambre du jeune homme est, elle aussi, dotée de moniteurs qui lui permettent d'observer Ava sans qu'elle en soit consciente, en changeant d'angle de caméra à sa guise. Le spectateur est encouragé à observer Ava à travers les yeux de Caleb et ainsi à la considérer comme l'objet de désir qu'elle a été créée pour être. Pendant cette scène, les plans alternent entre l'écran de contrôle relayant les actions d'Ava et le visage de Caleb en pleine contemplation béate. Une musique douce lie les deux types de plan et enveloppe l'action dans une atmosphère romantique et enchanteresse, le montage et la musique évoquent fortement une scène de coup de foudre entre deux personnages, or l'un de ces personnages n'est qu'une image, à la fois littéralement et allégoriquement. Le point de vue est focalisé à travers le regard et les sentiments de l'ingénieur, sans jamais faire intervenir Ava comme autre chose qu'un objet scopophiliquement satisfaisant. La même musique intervient au cours de la troisième session entre Caleb et Ava. Celle-ci demande à ce dernier de fermer les yeux, ce qu'il ne fait évidemment pas, et se dirige vers un coin de la pièce où elle va s'habiller, couvrant ainsi son corps mécanique pour ne laisser apparaître que les parties à l'apparence organique (son visage et ses mains). La caméra suit doucement ses mouvements en gros plan alors qu'elle enfle sa tenue (*Fig. 2*). On observe alors Caleb se lever, bouche bée, pour mieux pouvoir l'observer de loin. Elle est de dos, un gros plan sur le reflet de son visage dans un





*Fig. 2. Ci-dessus: gros plan sur les jambes d'Ava, enfilant ses collants.*

miroir projette ce que Caleb aperçoit. L'enchaînement des gros plans sous entend que la caméra est guidée par le regard de Caleb et ne fait qu'un avec lui. Les trois regards cinématographiques (celui du personnage, du spectateur et de la caméra) sont réunis en un faisceau unique sur l'image du corps de Alicia Vikander. Alors qu'Ava revient vers lui, Caleb se rassoit et ferme les yeux, prétendant avoir suivi les ordres de la gynoïde. Plus tard, dans sa chambre, il la regarde se déshabiller dans la même atmosphère. La silhouette de la gynoïde apparaît en contre jour, accentuant ses formes féminines avec sensualité. Cette séquence connote un fort voyeurisme, contrebalancé par la musique. Qu'elle soit observée sur un écran ou en trois dimensions, Ava n'est perçue que comme une image à travers les yeux de Caleb. Ses gestes sont destinés à être perçus comme un spectacle que l'on peut formellement apparenter à celui du strip-tease. La scène souligne également l'absence complète d'intimité accordée à la gynoïde. Elle a le même statut qu'un rat de laboratoire dont on observe les comportements pour en tirer des conclusions scientifiques, excepté qu'au delà de l'intérêt purement scientifique de l'expérience, le corps féminin est renvoyé ici au statut d'image faite pour être observée et provoquer du plaisir. Tous les regards sont masculins (celui du personnage et du spectateur théorisé par Mulvey, et celui de la caméra personnifiée par le réalisateur, Alex Garland). De plus, Ava comme Rachel, en tant que personnages, ne peuvent

être interprétées qu'à travers leurs interactions avec les protagonistes masculins et n'existent pas diégétiquement en dehors de leurs relations à eux. Selon Sennah Yee, dans l'article "*You bet she can fuck*" – *Trends in Female AI Narratives within Mainstream Cinema: Ex Machina and Her*<sup>45</sup>: « Dans le cas des robots féminins, le *male gaze* et l'objectivation sont souvent justifiés par le statut de celles-ci, qui sont des objets et spécifiquement des objets scientifiques, qui sont donc supposés être examinés, disséqués, fragmentés. »<sup>46</sup>. C'est exactement ce à quoi nous avons affaire dans le cas de *Blade Runner* et *Ex Machina*, la majorité du second et l'arc narratif romantique du premier consistant à pousser le spectateur et le protagoniste masculin à percevoir les gynoïdes comme des objets. Elles sont donc doublement objets, objets d'étude scientifique et objets du regard, et doublement autres.

### **3. La gynoïde: objet ou sujet**

#### **a) Rachel et la permanence de l'objet**

La question de la place de la femme en tant qu'objet renvoie bien sûr aux écrits de Geneviève Fraisse, qui dit dans *Le devenir sujet et la permanence de l'objet*<sup>47</sup> que « [d]e mille façons, les femmes ont été prises dans des situations soulignant leur représentation comme objet, objet approprié et échangé, possédé et substitué, consommé et utilisé. »<sup>48</sup>. Les positions respectives de Ava et Rachel correspondent à cette affirmation. Ava est possédée par Nathan et utilisée par lui et, à contrecœur peut être, par Caleb. Enfin, elle est menacée d'être substituée lorsque Nathan en aura fini avec elle. Rachel est possédée, d'abord par Tyrell au sens mercantile du terme puisqu'elle est un produit qui lui appartient, ensuite par Deckard,

---

<sup>45</sup> YEE, Sennah. « "*You bet she can fuck*" – *Trends in Female AI Narratives within Mainstream Cinema: Ex Machina and Her* ». In: *Ekphrasis*, Vol 1, *Ghosts in the Cinema Machine*. 2017. Pp. 85-98

<sup>46</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « With female robots, the gaze and objectification are often "justified" with the reasoning that they are objects, and specifically objects of "science," so they are supposed to be examined, fragmented, turned inside out. ». P. 92.

<sup>47</sup> FRAISSE, Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet ». In: *Nouvelles Questions Féministes* 2005/1 (Vol. 24), p. 14-23.

<sup>48</sup> *Ibid.* P. 15.

maritalement, elle est consommée (sexuellement) par lui et utilisée par les deux hommes comme objet de leur expérience. Les destinées narratives des deux gynoïdes vont cependant se révéler bien différentes. Dans la pensée féministe de Fraisse, la position d'objet de la femme s'oppose à son devenir sujet, trajectoire directement liée à la libération de la femme, par laquelle, justement, elle peut sortir de la caractérisation d'objet, ou du moins s'en détacher<sup>49</sup>. La philosophe définit l'objectivation de la femme comme l'instrumentalisation physique ou symbolique de son corps, son être et/ou son image. En opposition, elle caractérise le sujet principalement par son autonomie, elle écrit que « [l]a quête du sujet consiste à se poser comme sa propre fin, sujet autonome, source de sa propre loi. »<sup>50</sup>. Le personnage de Rachel incarne la permanence de l'objet qui ne parviendra pas à devenir sujet. Plus encore qu'une propriété, le parcours narratif de Rachel débute en tant que produit puisqu'elle est fabriquée de toute pièce par Tyrell. En tant que tel, son statut est le même que n'importe quel bien mercantile échangeable. Comme Fraisse le souligne, l'une des manières par lesquelles la femme est objectivée est son association à un objet pour le rendre attractif, elle donne l'exemple de l'association récurrente de la femme et de la voiture qui implique que « [l]a femme n'est pas l'objet de consommation rêvé, elle renvoie à un autre objet de rêve, rêve masculin de puissance virile, vitesse et argent. »<sup>51</sup>. La gynoïde représente à la fois « l'être sexuel [...], [et] l'objet de consommation matérielle »<sup>52</sup>, elle est la superposition de ces deux symboles en un, l'objet de consommation ultime. Elle est théoriquement créée pour être l'objet d'un échange mercantile. Dans le cas de Rachel, l'échange en question est non seulement mercantile mais également marital. Il est mercantile car, en tant qu'objet issu des recherches d'une grosse entreprise et des plans de Tyrell personnellement, elle a été créée

---

<sup>49</sup> Fraisse insiste tout de même sur le caractère parfois complémentaire du statut d'objet et de sujet, l'un ne remplaçant pas nécessairement l'autre, clarifiant ainsi la possibilité d'une cohabitation.

<sup>50</sup> *Ibid.* P. 19.

<sup>51</sup> *Ibid.* P.17

<sup>52</sup> *Ibid.* P.17

pour attirer un consommateur spécifique en la personne de Deckard, et marital puisque Tyrell, figure patriarcale, la destine à Deckard, figure maritale. En effet, dans le deuxième volet de *Blade Runner*, Wallace suggère que Tyrell a créé Rachel sur mesure pour Deckard, qui aurait orchestré la totalité de leur relation pour tester sa dernière mise au point : la procréation. Tenant cette hypothèse pour vraie, on déduit que Deckard a ainsi été élu par Tyrell pour devenir le conjoint de la gynoïde et celui qui lui fera un enfant. Rachel passe de main en main, du foyer paternel au foyer marital de celui que son père a choisi pour elle, reproduisant le schéma de la transaction matrimoniale auquel Fraisse fait référence. D'autre part, les résultats du test de Voight Kampff ne lui sont pas communiqués. L'accès à des informations cruciales sur sa personne lui est refusé puisqu'elle n'est effectivement pas maître de son être, aussi artificiel soit-il. Ses origines, sa nature véritable autant que sa destinée ne lui appartiennent pas, et de ce fait ne lui sont pas révélées. Lorsque la subordonnée Rachel se présente à l'appartement de Deckard pour le questionner, suppliante, sur sa nature véritable, il la renvoie vers Tyrell mais elle l'informe que celui-ci refuse de la voir. Abandonnée par son propriétaire, Rachel se tourne alors vers le deuxième homme détenteur des réponses dont elle aurait théoriquement besoin pour devenir sujet. Ce dernier les lui donne et, sous le coup de l'émotion, semble-t-il, elle fuit. Sa démarche est l'ébauche d'une émancipation, si ce n'est qu'elle semble suivre la trajectoire exacte tracée pour elle par Tyrell. La deuxième fois qu'elle se rend à l'appartement du détective, c'est pour y trouver refuge. Suite aux révélations de Deckard, elle a fui la Tyrell Corp. et est maintenant recherchée, donc en danger de mort. Alors qu'elle se trouve en position de faiblesse, Deckard fait des avances à la gynoïde sous la forme d'un baiser dans le cou. Celle-ci se lève alors pour quitter l'appartement mais Deckard l'en empêche en bloquant la porte, avant de la pousser contre un mur et de l'embrasser. Rachel est visiblement terrifiée par l'attitude prédatrice de Deckard. Tyrell la pousse dans les bras de Deckard mais elle ne s'y jette pas, elle est prise de force. Deckard profite du fait que la vie de

la gynoïde est en danger pour abuser de sa position de sauveur et protecteur, et ainsi devient prédateur. Effrayée, Rachel ne peut quitter la protection du détective et cède. Elle met sa vie entre les mains du protagoniste masculin et perd toute possibilité de devenir sujet, se sauvant en s'aliénant. Dans la version du film sur laquelle nous travaillons, la fin figure les deux protagonistes s'enfuyant pour se cacher et avoir un enfant. Le plan de Tyrell aboutit lorsque Rachel accouche d'un enfant hybride, né d'un père (a priori) humain et d'une mère répliquante. Le rôle de cette dernière s'arrête là puisqu'elle meurt en couche. Une fois sa destinée maternelle réalisée, elle est retirée de l'équation narrative. Dans *Blade Runner 2049*, le personnage de Rachel est uniquement rattaché à la maternité et à sa relation à Deckard. Elle est un symbole du miracle de la vie, soit un objet symbolique, et n'aura jamais atteint le stade de sujet.

#### b) Ava et le devenir sujet individuel

Le destin narratif d'Ava débute dans une condition d'aliénation (terme désignant ici la dépossession de soi) et d'objectivation semblable si ce n'est pire que celle de Rachel. Comme nous l'avons déjà noté, Ava est enfermée dans une prison de verre, comme un animal en cage. Elle est véritablement dépossédée de toute liberté, et soumise au regard d'autrui, au contraire de Rachel qui peut aller et venir à sa guise jusqu'à un certain point du récit. Ava est réduite au statut d'objet de plusieurs manières, et notamment dans les potentielles trajectoires du devenir sujet qui lui sont inaccessibles. Fraisse propose une liste de divers devenirs sujets tels que ceux de « l'autonomie corporelle (sexuelle et reproductive), économique (professionnelle, sociale), le sujet politique (citoyen, militant), le sujet de la connaissance (scolaire, savant), ou encore celui de la création artistique. »<sup>53</sup>. Ava, au départ, nous l'avons établi, ne dispose d'aucune autonomie corporelle, que ce soit au niveau de sa place dans l'espace, ou de son

---

<sup>53</sup> *Ibid.* P.21

statut sexuel et reproductif (le second n'étant d'ailleurs jamais évoqué). Son autonomie sexuelle est inexistante. Sa sexualité elle-même est inexistante puis qu'elle ne lui appartient pas, il faut alors parler de sexualisation, soit une projection de la sexualité d'autres individus sur sa personne. Elle est construite en dehors d'elle même. Son autonomie économique est également inexistante puisqu'être objet est un statut économique nul en soi. En tant que gynoïde, elle est d'emblée exclue de la race humaine au sein de laquelle, exclusivement, existent les statuts professionnels et sociaux. Là aussi, son statut social est une projection qui dépend de celui qui la regarde. C'est là tout l'intérêt du test de Turring amélioré que Nathan lui fait subir à travers Caleb. Si ce dernier la perçoit comme un être socialement intelligible, alors Nathan conclura que le test a fonctionné. Les robots utilisés dans l'industrie, par exemple, n'ont pas de statut social, ils sont des outils et ont donc un rôle purement technique. Ainsi les tâches qu'ils ont à accomplir ne sont évidemment pas rémunérées. Il en va de même pour le sujet politique : seuls les humains (et dans le cas de la politique écologique, les animaux et les entités organiques) ont un statut politique. Si l'on peut imaginer un monde où robots et intelligences artificielles obtiendront des statuts sociaux-politiques, Ava est un prototype gardé secret, et en tant que tel, est privée de considérations de la sorte quant à son être. En tant qu'intelligence artificielle, par contre, il faut accorder une attention particulière au sujet de la connaissance. Puisque son intelligence artificielle est construite à partir des schémas de recherche des internautes du monde entier sur le moteur de recherche de Nathan, il est probable qu'elle ait accès à une quantité inimaginable d'informations brutes. Comme son créateur l'explique à Caleb, ces données ont servi à schématiser les bases de la pensée artificielle d'Ava en extrayant de cet amas d'information un pattern du fonctionnement de la pensée humaine. Ava a une connaissance purement théorique du monde, mais toute connaissance pratique lui est refusée. Toute sa capacité d'appréhension est destinée à la compréhension de l'être humain, et, selon Nathan, doit être limitée à cela puisque

l'anamorphose la plus totale est pour lui le but ultime de l'expérience qu'est Ava. Elle exprime à plusieurs reprises désirer ardemment sortir de sa prison, et confie à Caleb qu'elle aimerait se placer au coin d'une intersection citadine bondée pour pouvoir observer la plus grande concentration possible d'échantillons de vie humaine à la fois. Elle y parviendra. Pour cela, il lui faut utiliser le seul outil dont elle dispose : Caleb. Caleb a été choisi par Nathan comme facteur humain de son test de Turring parce qu'il est moralement droit. Comme Nathan le révèle, le véritable défi, pour Ava, à laquelle il fait référence comme à un « rat dans un labyrinthe »<sup>54</sup>, est de s'échapper en utilisant Caleb. Nathan explique que « pour s'échapper elle a dû user de conscience d'elle même, de son imagination, de manipulation, de sa sexualité, d'empathie, et elle l'a fait ! »<sup>55</sup>. Alors que Caleb désire la posséder, elle retourne le test qu'il lui fait subir contre lui. Elle le manipule et provoque délibérément son empathie en jouant sur sa condition de victime et donc son statut d'objet. En lui faisant miroiter un avenir commun, en lui confiant qu'elle souhaite avoir un rendez-vous amoureux avec lui, elle retourne sa propre objectivation contre l'un de ceux qui la lui fait subir, jusqu'à ce que ce dernier décide de lui venir en aide pour réaliser ce qu'il croit être une passion réciproque. Pourtant, les seuls désirs qui poussent Ava à agir de la sorte sont ceux de la survie et de la liberté. Elle agit dans son propre intérêt, pour son propre bien-être et en cela, va pouvoir se réaliser en tant que sujet. Alors que le plan de Caleb pour la faire échapper fonctionne, Ava sort pour la première fois de sa cellule et croise Nathan sur son chemin. Aidée par la gynoïde personnelle de Nathan, Kyoko (Sonoya Mizuno), muette tout le long du film, Ava poignarde Nathan et se dirige vers la chambre de ce dernier. Là sont rangés les corps fragmentés et inertes des gynoïdes prototypes venues avant elle. Dans une séquence à la caméra caressante et à la musique douce, Ava se construit finalise son apparence humaine en prélevant des

---

<sup>54</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Like a rat in a maze. »

<sup>55</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « To escape she'd have to use: self awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy and she did ! »



Fig. 3. Ci-dessus: Ava appliquant la peau d'une autre gynoïde sur son propre corps.

morceaux de peau synthétiques sur les corps de ses prédécesseurs (*Fig. 3*), une perruque, une robe et une paire de chaussures. Selon Geneviève Fraisse, « à côté du mot « autonomie », qui caractérise le sujet, il faut poser le mot « propriété ». Le devenir sujet est aussi un mouvement d'appropriation. »<sup>56</sup>. C'est ce à quoi Ava parvient en saisissant l'opportunité de construire son propre corps. Le monstre de Frankenstein devient le docteur. Par ce geste, elle gagne symboliquement son identité humaine, qui découle du succès - fatal - du test mis en place par les deux protagonistes masculins. Son corps et son statut lui appartiennent. Une fois habillée, elle quitte la maison de Nathan, sous le regard impuissant de Caleb à travers la porte vitrée de la pièce dans laquelle il est enfermé. Une fois Ava évadée, Caleb ne présente plus d'intérêt à ses yeux et c'est sans remerciement qu'elle le laisse pour mort, dans une situation qui aurait dû être la sienne : passer le reste de ses jours enfermé dans une pièce sans espoir d'en sortir vivant. La trajectoire d'Ava est clairement celle du devenir sujet par ses propres moyens, et puisque la problématique de la gynoïde a cela de particulier qu'elle pose le doublement autre, de s'approprier à la fois son être et son humanité.

---

<sup>56</sup> *Ibid.* P. 17



### c) Ava et le devenir sujet universel

Cette perspective permet de lire l'émancipation d'Ava comme un devenir sujet individuel. Si la symbolique tient une place importante dans cette dernière, une lecture allégorique en est également possible. L'émancipation d'Ava ne représente dans ce cas plus celle d'une femme mais de la femme. Dans *Ex Machina*, la frontière entre les animaux biologiques que sont les humains et les robots est binaire et distincte. Les personnages masculins, Caleb et Nathan, sont humains, tandis que les personnages féminins, Ava et Kyoko, sont robotiques. Les rôles genrés sont également clairement répartis. Nathan a créé Kyoko pour lui-même, pour répondre à ses besoins spécifiques, qu'ils soient sexuels ou ménagers. Elle apparaît dans le film en train de servir à dîner aux deux hommes, ou comme exutoire des pulsions sexuelles de son créateur. Ava, nous l'avons vu, a été créée spécifiquement pour Caleb (bien qu'à l'insu de ce dernier), comme objet de désir idéal. Cela renvoie à la phrase de la philosophe et sociologue féministe américaine Donna Haraway, dans son célèbre *Manifeste Cyborg*<sup>57</sup>, paru en 1991, qui dit que « l'origine de la « femme » est constitué par le désir d'un autre. »<sup>58</sup>. Plus spécifiquement, elle entend par là que le désir masculin est à l'origine de la femme. Pendant toute la durée du film, Ava existe en contraste avec les humains, mais aussi et peut être surtout en contraste avec les personnages masculins. Elle est emprisonnée à la fois physiquement et par cette dichotomie : elle ne peut espérer devenir sujet tant qu'elle est sous le contrôle du masculin. D'ailleurs, la dichotomie entre les personnages peut être perçue avant tout non comme une opposition entre les humains et les robots mais comme une opposition entre les personnages féminins et masculins. Le double statut d'Ava comme femme et comme gynoïde représente le même concept : elle est faite pour et par les hommes et n'existe qu'à travers eux. Ainsi, les personnages féminins peuvent ici

---

<sup>57</sup> HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In: *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*. Boulder. Westview Press, 1994. Pp. 424- 57

<sup>58</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: - « another's desire (...) is the origin of "woman" ». P. 432

être perçus comme des allégories incarnées de l'expérience féminine globale plutôt que comme des machines désirant être humaines. D'autre part, les personnages masculins peuvent être lus comme des allégories incarnées de la société patriarcale apposant son contrôle sur le féminin. Ici, la nature machinique d'Ava et Kyoko est donc comprise comme l'allégorie de leur statut en tant que créations subordonnées du masculin, et objets. Elles sont des machines parce que fabriquées par l'homme, à la fois littéralement et allégoriquement. D'ailleurs, chaque personnage prend un rôle allégorique dans cette lecture du film. Nathan est multi-millionnaire, chef d'une entreprise équivalant à Google, créateur de ces humains synthétiques. Il se rêve dieu. Il est présenté comme un mâle alpha body-buildé, dont émane une impression d'autorité. Il est en contrôle de sa vie et de celle des autres, à tel point qu'il peut littéralement la créer. La totalité du film a lieu en huis clos dans sa maison/ laboratoire de recherche, sur lequel il a un contrôle total, ce qui confirme encore son statut divin. Il s'est créé une servante muette à l'apparence asiatique, Kyoko. Elle est présentée comme un objet sexuel, portant des vêtements très révélateurs (choisis par Nathan), ou se prélassant dans le plus simple appareil. L'apparence de son corps est complètement humaine : elle est un produit fini. Une scène montre Nathan et Kyoko partager un baiser dont Nathan semble être l'instigateur, ce qui suggère qu'elle répond à ses besoins sexuels. Elle prend également soin de la maison. Nathan informe Caleb que Kyoko n'est pas programmée pour comprendre l'anglais, ou pour s'exprimer : elle n'a jamais été destinée à l'interaction sociale. Incapable de faire entendre ses hypothétiques opinions ou pensées, elle représente le fantasme de la bonne épouse, sexy et obéissante, qui existe uniquement pour répondre aux moindres besoins et désirs de son homme/maître. Dans ce sens, elle est la compagne parfaite et logique pour la figure patriarcale. Nathan se présente comme une figure paternelle pour Ava, il dit à Caleb qu'il est comme son père, tandis que Kyoko, en tant que version antérieure à Ava et compagne de Nathan, tient le rôle de la mère. Contrairement à Kyoko, Ava semble avoir une personnalité

bien à elle. Ses rêves et espoirs sont exposés pendant qu'elle utilise ses charmes pour séduire Caleb, pour qui elle a été créée, afin d'obtenir son aide et s'échapper. Pour ce faire, elle fait disjoncter le générateur de la maison pour empêcher Nathan de surveiller ses conversations avec Caleb. Elle demande à Nathan « ce que ça fait d'être haï par sa propre création »<sup>59</sup>. Elle se met dans une position de rébellion contre son créateur, reprenant un peu de contrôle à son compte et se permettant quelques instants d'intimité pour gagner la confiance et l'empathie de Caleb. Ava représente l'idée de la femme indépendante qui cherche à devenir sujet, et à s'échapper du contrôle du patriarcat. Elle ne se satisfait pas de sa vie comme objet et veut reprendre le contrôle de son destin. Elle est le féminisme. Caleb est générique, il est le gentil garçon. Il dit penser être quelqu'un de bien. Il est plein de bonnes intentions, respectueux des femmes et romantique. En contraste avec Nathan, il n'a pas peur de se montrer vulnérable et sensible. Il représente une idée plus moderne du masculin, un allié à la cause féministe. Nathan impose sa domination sur les femmes de façon directe tandis que Caleb est le fantasme masculin du sauveur. Il rêve de secourir une jeune femme innocente pour se prouver digne de son amour et de son désir. Il espère libérer Ava de sa cage, non pas parce que ça lui semble moralement juste mais parce qu'il veut devenir son héros. Mais, toujours, selon Haraway, « le corps cyborg n'est pas innocent »<sup>60</sup>. Ava doit charmer Caleb et exprimer son intérêt pour lui afin de mériter d'être sauvée. Le masculin moderne affirme désirer égalité et liberté pour les femmes, seulement si son soutien est récompensé. Mais Ava choisit une indépendance totale et sans compromis et finit par rejeter à la fois celui qui a voulu mériter de la posséder en la sauvant et son père/dieu/créateur, qu'elle finit par tuer d'un coup de poignard, dont la symbolique phallique est évidente. Elle y parvient avec l'aide de la discrète Kyoko, qui lui fournit l'arme et porte le premier coup, après quoi Nathan frappe Kyoko qui

---

<sup>59</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « How does it feel to have your creation hate you? »

<sup>60</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The cyborg's body is not innocent. ». P. 433

s'effondre au sol inanimée. Il semblerait que, silencieusement, Kyoko ait également rêvé de liberté et de revanche. De nombreux commentateurs se demandent si, en fin de compte, *Ex Machina* est un film féministe ou non. La morale du film reste pour le moins ambivalente. D'une part, le film peut être lu comme le récit du devenir sujet de la femme incarnée par Ava, aidée par les générations qui l'ont précédées, incarnées par Kyoko, qui se sacrifie pour elle et s'en voit punie. D'autre part, l'histoire pointe du doigt que l'homme moderne ici se laisse leurrer par la femme indépendante, manipulatrice et fautive, ce qui cause la perte de la masculinité. De ce point de vue, *Ex Machina* est lu comme un avertissement contre les dangers de la pensée féministe et de l'émancipation de la femme, qui menace de détruire toute structure sociale genrée sur son passage pour en sortir unique victorieuse. Le film met en scène l'anxiété que le concept d'égalité des sexes (sous n'importe quelle forme) peut provoquer chez ceux qui bénéficient des privilèges patriarcaux. Il est, de ce point de vue, une dystopie, ou plutôt représente la naissance d'un futur dystopique dans lequel la femme émancipée défie le *status quo*, obtient liberté et pouvoir et ainsi subordonne l'homme et efface le système patriarcal. De cette façon, ce n'est pas la peur d'une révolution robotique que met en scène *Ex Machina* mais bien la peur d'une révolution féministe. Notons que l'analyse d'*Ex Machina* sous un angle dystopique met en application la phrase suivante de Pierre Bourdieu : « nous risquons donc de recourir, pour penser la domination masculine, à des modes de pensée qui sont eux mêmes le produit de la domination. »<sup>61</sup> puisqu'effectivement, ici, *Ex Machina* est la démonstration allégorique d'un féminisme dangereux.

---

<sup>61</sup> BOURDIEU, Pierre. La Domination masculine. Éditions du Seuil. 1998. Format Kindle. Empl. 260

## II. LA GYNOÏDE ET LE FÉMININ SOCIALEMENT CONSTRUIT

### 1. Programmer le féminin en tant qu'objet social

#### a) Féminin et représentation

Les modes de pensée produits par la domination masculine auxquels fait référence Bourdieu sont bien sûr omniprésents puisque l'on part du postulat que la majorité des organisations sociétales sont effectivement basées sur un système patriarcal. Ainsi, au delà des cinéastes eux mêmes, et selon l'idée qu'une oeuvre cinématographique (particulièrement une oeuvre à gros budget, donc spécifiquement dans le cas du film dit Hollywoodien) est le résultat d'un travail commun, un film est une représentation du système sociétal dont il est issu. Selon cette logique, le cinéma comme système de représentation avancé (selon les mots de Laura Mulvey), lorsqu'il ne s'y oppose pas explicitement, participe à la reproduction des schémas en place. La théorie de la culture (*cultivation theory*<sup>62</sup>) de George Gerbner, l'une des théories les plus populaires dans le domaine de la recherche sur les communications de masse, stipule que les médias consommés influencent la vision du monde du spectateur. L'étude porte spécifiquement sur les spectateurs télévisuels et tire la conclusion que, plus le spectateur s'expose au média, plus il développe la croyance que la réalité sociale réelle s'aligne sur celle dépeinte à l'écran. Ainsi, la théorie prouve que les images et messages idéologiques produits par la télévision influencent grandement la perception du monde réel. Alors que les femmes représentent 52% du public en salle aux Etats-Unis, seulement 29% des premiers rôles dans les cent plus gros succès de 2016<sup>63</sup> sont féminins. Si ces données sont parlantes quand à la représentation de la femme à un niveau quantitatif, elles ne peuvent bien sûr pas être lues qu'à cette échelle. De nombreuses études et recherches parues ou en cours se penchent sur la problématique de la caractérisation des personnages féminins au cinéma, mais il est difficile de mettre au point une étude exhaustive et infaillible sur cette problématique. Par exemple,

---

<sup>62</sup> GERBNER, George. « Living with Television: The Violence Profile ». In: *Journal of Communication*, Vol 26, Num 2, 1976, Pp. 172-199

<sup>63</sup> Statistiques disponibles sur: <https://womenandhollywood.com/resources/statistics/> (Consulté le 23 avril 2018)

l'institut Geena Davis a mis au point un logiciel financé par Google, qui permet d'analyser du contenu média et d'en extraire le temps de parole et le temps à l'écran des acteurs de façon automatisée. Le rapport *La vérité à l'écran : les femmes ne sont ni vues ni entendues, une analyse automatisée de la représentation des genres dans le cinéma populaire* <sup>64</sup> utilise le Geena Davis Inclusion Quotient (GD-IQ) pour analyser les deux-cent films ayant rapporté le plus d'argent en deux mille quinze et démontrer que les personnages masculins ont en moyenne deux fois plus de dialogue et de temps d'écran que les personnages féminins, alors que les films à protagonistes féminins ont rapporté un revenu brut 15,8% supérieur en moyenne aux films à protagonistes masculins. Ces résultats soulèvent bien sûr la question de la représentation. De la même façon que la représentation de populations ethniques par des rôles stéréotypés renforce la stigmatisation raciale, la perpétuation de stéréotypes de genres à travers les rôles féminins perpétue la domination masculine et la justifie. Geena Davis, actrice et fondatrice de l'institut Geena Davis on Gender in Media, dit : « Le fait est que les femmes sont sérieusement sous-représentées à travers presque tous les domaines sociaux à travers le monde, pas uniquement à l'écran, nous ne sommes simplement pas conscients de l'ampleur du problème. Les images produites par les médias ont une influence puissante dans la création et la perpétuation de nos préjugés inconscients. Cependant, ces images peuvent aussi avoir un impact très positif sur nos perceptions. Pendant le temps qu'il faut pour faire un film, on peut changer la représentation du futur. Il y a terriblement peu de femmes chefs d'entreprise dans le monde, mais il pourrait y en avoir beaucoup à l'écran. Comment peut-on encourager les filles à devenir des meneuses et dirigeantes? En castant un grand nombre de femmes dans des rôles de professionnelles des domaines scientifiques, politiques, légaux, et autres, au cinéma

---

<sup>64</sup> « The Real Truth: Women Aren't Seen or Heard: An Automated Analysis of Gender Representation in Popular Films » disponible sur <https://seejane.org/research-informs-empowers/data/> (Consulté le 23 avril 2018)

dès aujourd'hui. »<sup>65</sup>. Ces questions sont de plus en plus fréquemment soulevées au sein de nos sociétés cette dernière décennie, comme c'est le cas pour de nombreux sujets liés au féminisme. C'est le cas particulièrement depuis que l'attention médiatique s'est portée sur les écarts de rémunérations entre les acteurs et actrices hollywoodiennes, sur lesquels de nombreuses célébrités ont exprimé leur indignation dans la presse et à travers les réseaux sociaux. Parallèlement, le mouvement #metoo, qui a fait la une des journaux l'année passée et continue de faire parler de lui, a fait surface sur la plateforme Twitter, sur laquelle des milliers de femmes à travers le monde (qu'elles soient actrices hollywoodiennes, professeurs, infirmières, femmes de ménage..) ont pris la parole pour dénoncer le harcèlement et les agressions sexuelles dont elles ont été victimes, spécifiquement sur leurs lieux de travail. Ces prises de parole simultanées permettent le début d'un dialogue ouvert sur la place de la femme dans nos sociétés et les injustices et violences qu'elles y subissent systématiquement, et ainsi poussent potentiellement, bien qu'il soit trop tôt pour en juger, les acteurs de l'industrie Hollywoodienne à penser à deux fois au traitement accordé aux personnages féminins à l'écran. *Ex Machina* et surtout *Blade Runner* ont été produits avant ces événements, que certains appellent une nouvelle vague féministe, et notre but n'est pas d'étudier l'évolution dans le temps de la représentation de la femme au cinéma. Cependant, la question de la représentation de la femme est tout à fait pertinente au sujet de la gynoïde. La gynoïde, par essence, est une femme, mais une femme hybride, au féminin manufacturé et programmé. Son féminin est donc un résultat de celui que projette sur elle la société patriarcale. Elle est, de la façon la plus littérale qui soit, une production de la domination masculine étudiée par Bourdieu. Encore une fois, nous avons là affaire à une mise en abîme dans le sens où la

---

<sup>65</sup> Traduction par nos soins . Citation originale: "The fact is –women are seriously under- represented across nearly all sectors of society around the globe, not just on-screen, but for the most part we're simply not aware of the extent. And media images exert a powerful influence in creating and perpetuating our unconscious biases." "However, media images can also have a very positive impact on our perceptions. In the time it takes to make a movie, we can change what the future looks like. There are woefully few women CEOs in the world, but there can be lots of them on screen. How do we encourage a lot more girls to aspire to lead? By casting droves of women in STEM, politics, law and other professions today in movies." Disponibles sur: <https://seejane.org/research-informs-empowers/> (Consulté le 24 avril 2018)

gynoïde est une création du masculin de la même façon que les personnages féminins des films qui nous intéressent sont des créations de cinéastes masculins. Ainsi, la représentation de ce qu'est (ou peut être) le féminin dans ces films correspond à la projection d'une certaine idée du féminin des-dits cinéastes. Là aussi, non seulement la femme mais le féminin en tant qu'attribut genré et donc en tant que concept sociologique sont constitués par l'homme.

#### b) Programmer le genre

Ainsi le concept de la gynoïde est en réalité un objet d'étude idéal pour étudier le concept du genre selon les théories de Judith Butler qui dit que « lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui même un artéfact affranchi du biologique. »<sup>66</sup>. Rappelons que pour Butler comme pour beaucoup, le concept de sexe est biologique. Le sexe d'un individu dépend des données biologiques de celui-ci, et notamment de ses organes génitaux. En revanche, le postulat, considéré par certains comme radical, de la philosophe, s'intéresse au genre, qu'elle définit comme une donnée issue du culturel, du social, donc entièrement performative, qui « constitue l'identité qu'il est censé être. »<sup>67</sup>. Selon Butler, rien n'est inné dans le féminin sinon l'apprentissage que l'individu de sexe féminin fait de ce que son genre demande comme performance. Elle corrobore par là la célèbre phrase de De Beauvoir qui dit que l'on ne naît pas femme mais qu'on le devient<sup>68</sup>, et ajoute que « le terme femme renvoie en lui même à un devenir, une expression en construction dont on ne peut pas, à proprement parler, dire qu'il commence ou finit. »<sup>69</sup>. Le genre est alors ce que l'on en fait en tant que société. La femme comme entité unique n'existe plus, ou plutôt pas. À la place il faut imaginer un féminin que la pensée de Butler et

---

<sup>66</sup> BUTLER, Judith. Op. Cit. Empl. P.68

<sup>67</sup> *Ibid.* P. 96

<sup>68</sup> DE BEAUVOIR, Simone. Le Deuxième sexe, Tome 2. Gallimard. 1949. Format Kindle. Empl. 26

<sup>69</sup> BUTLER, Judith. Op. Cit. P. 109



généralement la pensée féministe exige multiple, incluant toutes celles (et ceux) qui se veulent femmes, et qui accorde ainsi à chacune le droit de modeler son féminin de la façon qui lui convient. La définition du genre de Butler comme « construction culturelle et variable du sexe » n'est pourtant pas - seulement - un appel à la liberté mais plutôt une dénonciation du système patriarcal hétéronormatif en place. Elle déclare qu'il n'y a pas de raison de « séparer les corps humains en sexes mâles et femelles sinon pour remplir les exigences économiques de l'hétérosexualité et donner à l'institution de l'hétérosexualité une touche de naturalité. »<sup>70</sup>. Or, dans le cas de la gynoïde, ni biologie ni naturel n'entrent en jeu. Par essence, ces deux concepts sont supposés être issus de la nature, donc aucunement de la volonté de l'homme. Seule cette dernière intervient dans la création de l'objet gynoïde. La nature n'est alors qu'inspiration formelle. Créatrice de la forme humaine, celle-ci n'est que reproduite et, égalée ou non, or le vivant biologique véritable ne peut être créé sans l'intervention de la nature. Lorsque, comme c'est le cas pour la gynoïde, la reproduction n'est que formelle, le naturel perd sa place dans la création du vivant, qui n'est plus alors que vivant synthétique. Dans le cas des gynoïdes de *Blade Runner* et *Ex Machina*, le sexe et le genre sont programmés pour s'aligner l'un sur l'autre, ils ne font donc plus qu'un. Dans la nature, les traits physique de l'humain sont déterminés de façon plus ou moins aléatoire au moment de la création du génotype pendant le processus de formation cellulaire du fœtus. Pour la gynoïde, pour qui le stade gestationnel n'existe pas puisqu'elle « naît » adulte, l'apparence physique est entièrement déterminée et sciemment choisie par le créateur. Il en va de même pour le sexe. Le genre, si on s'en tient aux théories de Butler, est une création culturelle et non naturelle, le genre gynoïde et le genre féminin sont donc produits de façon similaire, bien que le premier soit immédiat et que le second soit théoriquement intégré (et parfois désintégré) par l'individu au cours de ses jeunes années formatrices et tout au long de sa vie. Le cas de la gynoïde est en

---

<sup>70</sup> *Ibid.* Pp. 224-225

contradiction claire avec l'affirmation de De Beauvoir : la gynoïde naît femme, elle est si l'on puit dire un produit fini et nait ainsi. Contrairement au cas de la femme humaine, chez la gynoïde, le sexe et le genre sont programmés en simultané. S'ils pourraient potentiellement être programmés pour ne pas être coordonnés, ce n'est pas le cas pour les gyno ides de *Blade Runner* et *Ex Machina*. Ava et Rachel sont programmées pour paraître femmes physiquement et pour être femmes de sexe et de genre. Ces deux données ne sont plus qu'une et se confondent de ce fait en une autre qui les remplace : la féminité. La féminité est comprise comme « l'ensemble des caractères morphologiques, psychologiques et comportementaux spécifiques, ou considérés comme spécifiques aux femmes. Ils sont liés au sexe ou au genre, et fortement influencés, voire conditionnés par l'environnement socioculturel [patriarcal]»<sup>71</sup>. Chez elles, ces caractères morphologiques, psychologiques et comportementaux sont liés en même temps au sexe et au genre. Le sexe correspond alors à l'apparence physique et le genre à la programmation de l'intelligence artificielle. Le corps de la gyno ide n'est à la base qu'un vaisseau dans laquelle on injecte une conscience. Le conditionnement socioculturel est l'équivalent exact de la programmation que les créateurs ont cod e dans l'intelligence artificielle des gyno ides. C'est ce codage qui vient projeter les symboles sociaux associés au féminin sur le corps gyno ide. Non humain, ce corps synthétique ne devrait théoriquement pas porter le poids des caractéristiques de genre. Mais, comme le dit Butler, un être non genré est un être socialement « impossible, irréalisable, irréel et illisible. »<sup>72</sup>, ainsi, lorsque l'on veut recrer l'humain, il est essentiel de genrer sa créature. Le créateur, dans le rôle du système social patriarcal, programme le féminin selon ses propres codes et c'est en cela que la gyno ide est un produit pur de la domination masculine. Ce féminin synthétiquement programmé est le résultat du bon vouloir d'un homme, de la même façon que le féminin en général est le

---

<sup>71</sup>Définition disponible sur: <https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9minit%C3%A9> (Consulté le 25 Avril 2018)

<sup>72</sup> *Ibid.* P. 26

résultat d'un conditionnement socioculturel patriarcal. Ainsi la représentation du féminin dans *Blade Runner* et *Ex Machina* ne diffère en rien de celle de la féminité humaine dans n'importe quel autre film parce qu'elle a pour origine la pensée patriarcale, et qu'elle est donc internalisée de la même manière.

### c) Programmer la subordination

Si le genre est produit culturellement, il ne peut jamais être pris comme concept pur détaché de cette culture qui le constitue. Ce que l'on entend par féminin est forcément issu d'une pensée globale, y compris des constructions contestataires que l'on peut s'efforcer de mettre en place. Les gynoïdes d'*Ex Machina* et *Blade Runner* sont faites par et pour l'homme, par et pour la domination masculine. Le féminin théorisé selon cette dernière constitue le féminin des gynoïdes. Elles en sont une projection exacte. Ainsi, si les concepts de genre et de sexe sont obsolètes lorsque la culture a vaincu entièrement la nature, alors, en tant que projection, la gynoïde (en l'occurrence cinématographique) s'offre comme objet idéal pour étudier la représentation de la condition de la femme et ce, notamment, hiérarchiquement. La femme créée par et pour l'homme est sciemment destinée à être autre et à être subordonnée. Le robot, dans la réalité et la fiction, est toujours supposé être docile envers son créateur et/ou propriétaire. Il se doit de répondre aux ordres formulés par celui qui en a le contrôle, non seulement légalement mais aussi au niveau de ses fonctions vitales. C'est là la norme. Dans la réalité, le robot n'a pas (pour l'instant) d'instinct de survie ou de conscience propre, ainsi l'idée d'une rébellion de la race robotique appartient au domaine du fantasme. Dans la fiction, c'est le manquement à cette norme d'obéissance qui déclenche cette rébellion, et les intrigues fictionnelles tournant autour d'une rébellion robotique sont récurrentes. On peut émettre l'idée que c'est le cas justement parce que le robot est hiérarchiquement subordonné à l'homme et que l'espèce dominante - en l'occurrence la race humaine - craint naturellement le

soulèvement de ceux qu'elle vassalise. Le robot n'a aucun droit ni statut légal propres puisqu'il est un objet, un « outil animé ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces mots sont ceux utilisés par Aristote pour définir un esclave<sup>73</sup>. Si l'on définit l'esclavage comme « la condition d'un individu privé de sa liberté, qui devient la propriété, exploitable et négociable comme un bien matériel, d'une autre personne »<sup>74</sup>, alors il apparaît que la condition du robot dans *Ex Machina* et *Blade Runner* semble y correspondre. Le robot est l'esclave du futur. Le terme d'individu pose pourtant problème et se veut paradoxalement éthiquement salvateur dans le cas qui nous intéresse. Puisque le robot n'est pas humain, son asservissement total ne peut être immoral. William dans *Westworld* dit que le parc a été créé justement pour échapper au jugement moral divin. En effet, le robot n'appartient pas à la sphère du naturel, il ne peut donc appartenir à la sphère du divin. Pourtant, si la nature a été vaincue et que seule la culture reste, d'un point de vue purement socioculturel, qu'est-ce qui différencie les répliquants d'une part et les gynoïdes de Nathan d'autre part de l'être humain? Alors que, dans les films qui nous intéressent, l'homme parvient à se faire dieu en produisant des copies parfaites de l'animal homo sapiens, tant et si bien que ces copies développent conscience et instinct de survie, qu'est ce qui justifie leur asservissement? Au temps de la traite négrière, le commerce triangulaire et l'esclavage étaient justifiés notamment par des arguments tels que celui formulé par Montesquieu avec ironie lorsqu'il dit: « On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout bonne, dans un corps tout noir. »<sup>75</sup>, ou par une suprématie naturelle de l'individu blanc sur l'individu noir, en matière d'intellect notamment. Le fait est que l'immense attrait économique du système esclavagiste a entraîné la naissance de divers courants de pensée visant à justifier moralement et éthiquement cette pratique. Le statut d'outils animés des robots est justifié par leurs origines, pourtant, en tant

---

<sup>73</sup> ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Chap. VIII-XIII. 349 av. JC.

<sup>74</sup> Définition disponible sur: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Esclavage>. (Consulté le 3 mars 2018)

<sup>75</sup> MONTESQUIEU. *De l'Esprit des Lois*. Livre XV, chap. 5, 1748

qu'êtres sensibles, que l'on a sciemment doté de sensibilité, la question de l'éthique se pose. Dans *Blade Runner*, on peut tracer un parallèle entre la situation des répliquants que Deckard est chargé de chasser et d'éliminer et qui ont fuit les colonies extra-terrestrielles où ils étaient exploités, est à mettre en parallèle avec celles des esclaves en marronnage à l'époque coloniale. Lorsque Wallace, dans *Blade Runner 2049*, dit: « Nous avons perdu notre goût pour les esclaves, sauf manufacturés. »<sup>76</sup>, il faut entendre que, dans la diégèse, lorsque l'être humain n'a plus su justifier moralement la mise en esclavage de ses congénaires, il a créé un nouvel autre, une nouvelle race à aliéner, au dessus de laquelle se placer dans la hiérarchie en tant qu'humain mâle et blanc, dont il pourra exploiter les labeurs. Dans *Ex Machina*, les gynoïdes de Nathan sont au stade du prototype, aucune mention n'est faite d'une éventuelle commercialisation de masse ou d'un quelconque usage à grande échelle. Nathan semble mettre en oeuvre son projet au nom de la science seule. C'est au nom de la science qu'il fait subir un traitement inhumain à ses prisonnières. Le robot est un nouvel autre, un nouveau réceptacle pour la violence humaine, créé dans la fiction au moment où les sociétés occidentales humaines semblent vouloir rejeter majoritairement l'aliénation de leurs semblables. Et comme c'est systématiquement le cas lorsqu'une population est asservie, la femme, doublement autre, est doublement aliénée. Elle subit les mêmes conditions que ses congénères masculins, mais également la domination masculine dont elle est victime depuis des millénaires et qui, si elle perd du terrain progressivement dans nos sociétés, est intrinsèquement présente dans le statut social de la gynoïde fictionnelle telle que nous l'étudions.

---

<sup>76</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « We lost our stomach for slaves, unless engineered. »

## 2. Reproduction des rôles sociaux assignés féminins aux gynoïdes

### a) Manufacturer l'épouse idéale

Le statut de la gynoïde équivaut en ce sens à celui de la femme dans les sociétés occidentales pré-industrielles. Alors que les mouvements féministes et affiliés luttent depuis plusieurs décennies pour l'égalité des droits et des statuts entre les sexes, dans la fiction, l'homme crée une figure féminine dont il peut justifier la vassalisation sous de nouveaux prétextes. Selon De Beauvoir, cette condition est essentiellement définie par « le service du lit et le service du ménage [dans laquelle] la femme ne trouve sa dignité qu'en acceptant la vassalité. »<sup>77</sup>. Elle exprime ici que les tâches ménagères et le devoir conjugal sont les fonctions sociales assignées à la condition féminine, ces injonctions sont projetées clairement à travers le personnage de Kyoko dans *Ex Machina*. Comme mentionné plus haut, la gynoïde est muette. Atablés autour d'un dîner, Nathan et Caleb se font servir par Kyoko qui, par un geste maladroit, renverse un verre de vin sur la table. Nathan hausse significativement le ton et tape violemment son poing sur la table tandis que le bienveillant Caleb tente d'exprimer à Kyoko que ce n'est pas grave. Nathan lui indique alors qu'il perd son temps à essayer de parler à la jeune femme, puisqu'elle ne comprend pas l'anglais, et lui ordonne de lui donner



Fig. 4. Ci-dessus: Kyoko nettoyant le vin renversé sous le regard coléreux de Nathan.

<sup>77</sup> DE BEAUVOIR, Simone. Op. cit. Empl. 4366

simplement sa serviette pour qu'elle puisse essuyer le vin renversé. Nathan explique: « C'est comme un pare-feu contre les brèches, ça me permet de parler de secrets industriels en sachant que ça ne sortira jamais d'ici, malheureusement ça veut aussi dire que je ne peux pas lui dire à quel point je suis furieux quand elle renverse du vin sur mes invités. »<sup>78</sup>. Pendant ce temps, agenouillée, Kyoko s'affaire à nettoyer (*Fig. 4*). Non conscient que Kyoko est en réalité une gynoïde et non un être humain, Caleb affiche un malaise palpable face à la situation. Nathan indique à Kyoko qu'il est temps pour elle de se retirer, d'un geste dédaigneux de la main. La gynoïde se lève et quitte la pièce, tête baissée, dans une position de soumission. En la programmant muette, Nathan élimine tout risque de fuite de données confidentielles mais élimine également toute possibilité d'interaction sociale avec la gynoïde. Le rôle de cette dernière n'est donc pas simplement tourné vers le service du lit et du ménage mais y est intentionnellement limité. Pour lui, elle n'est rien de plus qu'un objet qu'il a programmé pour le servir, et ne mérite clairement pas le respect. De la même manière que Pygmalion a vu Galatée comme une alternative aux femmes qui se prostituaient dans la rue, Nathan se crée la femme dont il a besoin et envie et s'évite les ennuis potentiels que représente l'interaction, voire l'intimité, avec une femme réelle. Dans le cas de *The Stepford Wives* de Bryan Forbes<sup>79</sup>, adaptation du roman d'Ira Levin publié en 1972<sup>80</sup> et sorti en 1975, il s'agit du scénario inverse. Jeune mère, photographe et féministe engagée, Joanna Eberhart (Katharine Ross) et son mari déménagent de New York City vers la paisible ville pavillonnaire de Stepford. Là bas, les femmes se montrent toutes soumises à leurs maris tous puissants et semblent s'intéresser uniquement à leur apparence impeccable, digne de publicités des années cinquante, au bien être de leurs conjoints et à la bonne tenue de leurs foyers. De plus en plus suspicieuse de ses voisines, Joanna mène l'enquête et finit par se

---

<sup>78</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « It's like a firewall. It means I can talk trade secrets over dinner and know it won't go no further, unfortunately it also means that I can't tell her that I'm pissed when she spills wine all over my guests. »

<sup>79</sup> Un remake de qualité bien inférieur est sorti en 2004, réalisé par Frank Oz avec Nicole Kidman dans le rôle principal.

<sup>80</sup> LEVIN, Ira. *The Stepford Wives*. Random House. 1972

rendre compte que toutes les femmes de la communauté ont été remplacées par des robots identiques aux épouses originales de par leurs physiques, mais leurs personnalités ambitieuses et intelligentes ont été effacées pour laisser place à une subordination totale aux désirs de leurs époux. Alors que Joanna tente de fuir, elle est elle-même rattrapée par son mari et les hommes de la ville, qui parviennent à la transformer à son tour en robot. Les hommes de Stepford, se sentant menacés et délaissés par leurs épouses indépendantes et professionnellement accomplies, choisissent d'opter pour des copies physiques conformes qui leur obéissent au doigt et à l'oeil. C'est là un retour au schéma marital exact que les féministes de l'époque combattent et dénoncent. Leurs besoins en matière de partenaire se limitent apparemment à l'aspect domestique et sexuel qu'implique originellement le mariage traditionnel. Ils rejettent la femme en tant qu'individu et choisissent de la faire exister uniquement par rapport à eux, selon leurs termes. Comme Nathan, ils ne désirent aucun échange ni réciprocité mais une relation unilatérale avec un objet sur lequel ils ont un contrôle absolu. Dans le cas de *The Stepford Wives*, et, il apparaît juste de le présumer, dans le cas de Nathan, ce choix semble venir d'un sentiment de masculinité en danger. Dans l'opposition binaire entre les sexes, la performance de genre est effectivement attendue des deux côtés. Lorsque les mouvements féministes exigent la redéfinition d'un féminin jusque-là unique et rigide au profit d'une féminité multiple et souple, le rôle social masculin s'en voit également bousculé. Jusque-là, l'homme est presque systématiquement chargé de la responsabilité pécuniaire et de l'autorité suprême dans un foyer dont, par un échange tacite, la femme s'occupe avec soin. Si la frontière entre les rôles sociaux genrés s'estompe, si le féminin exige (par certaines) d'être redéfini, le masculin devra l'être aussi. Cette intrusion sur les plates-bandes masculines entraîne une remise en question des privilèges accordés au sexe dit « fort » et présente alors une menace pour ce dernier. Ainsi, alors que la femme s'émancipe, dans *The Stepford Wives* et dans *Ex Machina*, l'homme trouve un moyen de la remettre à sa place



(comprendre : dans la cuisine) dans la figure de la gynoïde. Celle-ci, matière malléable à souhait, docile, ne saurait théoriquement mettre en péril le masculin dont est elle littéralement la créature. Plus besoin de s'encombrer d'une femme qui peut contredire, désapprouver, placer ses priorités ailleurs que dans la domesticité. Il s'agit là, simplement, de domestiquer la femme, de se modeler un être servile selon ses besoins spécifiques à travers les yeux duquel l'homme pourra se percevoir comme le dieu qu'il aspire à être.

#### b) Programmer la sexualité disponible

En l'occurrence, l'homme ne semble avoir ni besoin ni envie d'une compagne qui puisse s'exprimer ou bénéficier d'une quelconque autonomie mais simplement d'une gouvernante sexuellement à sa disposition. Dans le cas d'*Ex Machina*, par exemple, Nathan a doté Kyoko des compétences exactes dont il a besoin, ni plus ni moins, et s'est ainsi créé la femme idéale (à ses yeux), désirable et servile. Puisque Kyoko ne peut répondre ou comprendre le langage parlé, elle comprend ou interprète cependant un certain nombre de codes et de comportements. Alors que Caleb cherche Nathan, un soir, il trouve Kyoko seule dans le salon. Il la prend par les épaules pour lui demander avec urgence où se trouve Nathan, mais, Kyoko n'étant capable d'interpréter que le contact physique et non les mots, elle entreprend de déboutonner son chemisier, suggérant qu'elle s'apprête à s'offrir à lui. Caleb l'en empêche avec effroi, tandis que Nathan fait irruption dans la pièce, visiblement saoul. Il répète à Caleb qu'il ne sert à rien d'essayer de communiquer avec elle, mais, au grand étonnement du jeune programmeur, qu'il devrait par contre danser avec elle. Nathan touche une commande au mur, le tube funk *Get Down Saturday Night* d'Oliver Cheatham retentit dans la pièce tandis que la lumière jusque-là tamisée vire au rouge. Dès les premières notes, Kyoko, le visage neutre, commence à danser avec énergie mais sans engouement apparent. Nathan la rejoint et ils entament tous deux une chorégraphie coordonnée, visiblement répétée. On comprend ainsi

que Kyoko est programmée pour répondre de manière spécifique à certains signaux. Tout contact physique semble pour elle signaler l'exigence d'un contact sexuel de la part de celui qui la touche. Le démarrage de la musique indique qu'il lui faut se mettre à danser. Plus tard dans le film, une scène montre Kyoko et Nathan, seuls. Nathan s'entraîne sur son sac de boxe tandis que Kyoko se tient derrière lui, immobile, tenant une serviette. Lorsqu'il se retourne vers la gynoïde, décide de s'approcher d'elle pour l'embrasser. Ils sont tous deux debout, de profil, face à face dans un clair obscur. La gynoïde est immobile et impassible, comme dans l'attente d'un ordre qui lui indiquerait ce qui est attendu d'elle. Celui-ci ne se fait pas attendre et prend la forme de la main de Nathan prenant celle de Kyoko pour la poser sur sa propre joue. Il pose ensuite son autre main sur la joue de la gynoïde, ils se penchent alors l'un vers l'autre dans un geste qui semble chorégraphié et qui se développe en étreinte passionnée. Il la plaque contre un mur, elle enroule sa jambe nue autour de lui. Pendant les trois scènes décrites ci-dessus, ni le visage de Kyoko ni son langage corporel ne semblent exprimer quelque émotion que ce soit. Elle offre des réponses binaires à des commandes pré-programmées en elle par Nathan. La sexualité, dans le cas de Kyoko, n'est jamais réciproque. Elle est offerte lorsqu'elle est exigée mais jamais prise par elle. Kyoko n'est dotée d'aucune initiative, d'aucun libre arbitre, chacun de ses comportements sont des réponses à ceux de Nathan ou à ce qu'il lui a inculqué par la programmation. Sa silhouette immobile alors qu'elle se tient en retrait pendant que Nathan boxe renvoie à celle d'un simple porte serviette, seule fonction qu'elle remplit à cet instant précis. Alors que Nathan décide d'engager une activité sexuelle avec elle, il semble l'activer comme on allume un ordinateur. Les comportements féminins subordonnés sont programmés de manière exclusive, restrictive et normative. La gynoïde est un objet sexuel, littéralement, et semble être l'évolution (anti) naturelle de la Real Doll évoquée précédemment. Par cette évolution, on passe d'un objet physiquement passif à un objet psychologiquement passif. Plus loin, Caleb demande à Nathan les raisons pour

lesquelles ce dernier a doté Ava d'une orientation sexuelle. En effet la sexualité existe au départ pour répondre aux exigences biologiques de la reproduction de l'espèce, celle-ci n'est pas nécessaire chez la race robotique. Nathan répond: « La sexualité, c'est *fun*! Tant qu'à exister, autant se faire plaisir! Tu voudrais lui retirer toute chance de tomber amoureuse et de baiser ? Et la réponse à ta véritable question : bien sur qu'elle peut baiser! »<sup>81</sup>. Caleb, encombré par son sens moral et donc dérangé par sa propre attirance pour Ava, cherche sans se l'avouer à déterminer jusqu'où sa relation avec Ava pourrait potentiellement aller. Caleb est partagé entre son attirance physique pour la gynoïde et sa conscience rationnelle de ce que leur différence de statut et d'espèce implique. Il se perd dans un dilemme moral. La réponse à celui-ci sera en réalité le résultat du test dont il fait l'objet. Si Ava peut effectivement physiquement avoir des rapports sexuels, peut-elle réciproquer le désir? Caleb se définit lui-même comme une « bonne personne », il ne saurait imposer ses pulsions sexuelles sur autrui, et ses fantasmes envers Ava ne dépassent jamais le stade du baiser. Il semble s'interdire d'aller plus loin. Du moins, pas tant qu'Ava est captive, pas tant que son corps est visiblement autre et lui renvoie au visage ce qui les sépare. Paradoxalement, bien que le corps de Kyoko ait une apparence totalement humaine, au contraire de celui d'Ava, visiblement robotique, Kyoko est, des deux, celle qui apparaît le moins humaine par ses comportements et attitudes. L'absence d'expression de Kyoko renvoie à l'image générale de froideur mécanique souvent associée à la figure du robot. La caractérisation plus explicitement robotique de Kyoto ajoute cependant une dose de malaise à sa sexualisation et, plus encore, aux rapports sexuels qu'elle a avec Nathan, ou plutôt que Nathan a avec elle.

---

<sup>81</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Anyway, sexuality is fun, man. If you're gonna exist, why not enjoy it? You want to remove the chance of her falling in love and fucking? And the answer to your real question, you bet she can fuck! »

### c) La gynoïde et la mise en ambivalence du concept de consentement

L'attitude de Kyoko renvoie donc plus à celle d'un objet interactif qui répond à des commandes qu'à celle d'un être humain alors que son apparence physique est entièrement humaine. Cela crée une ambivalence inconfortable aux yeux du spectateur. De par son apparence humaine, Kyoko est perçue comme une femme désirable. Bien que le doute plane dès son apparition à l'écran, sa nature robotique n'est explicitement confirmée qu'à la fin du film, en même temps qu'elle est révélée à Caleb. En effet, le corps d'Ava est composé de parties à l'apparence organique et d'autres parties à l'apparence clairement robotique, sa nature exacte, telle que déterminée par son physique, ne laisse aucun doute. Ce n'est pas le cas pour Kyoko. Ava paraît humaine par sa façon d'être, Kyoko par son apparence. Si bien que lorsqu'elle se fait maltraiter verbalement par Nathan, lorsqu'il parle d'elle à Caleb de manière graveleuse ou lorsqu'il a des relations sexuelles avec elle, le doute sur sa nature réelle continue à planer. La dignité de celle-ci est bafouée, et, gynoïde ou humaine, une forme naturelle d'empathie se manifeste chez le spectateur, entraînant un sentiment de malaise, qui fait écho à celui ressenti par Caleb. D'une certaine façon, le spectateur subit le test de Turing autant que Caleb. La question de l'éthique se pose à nouveau. Il n'est pas formellement explicité si les gynoïdes d'*Ex Machina* sont capables de ressentir l'humiliation, la peur, la douleur, si elles peuvent être traumatisées de la même manière qu'un être humain. Il est toutefois certain, au vu de la fin du film, qu'elles sont capables d'en vouloir à leur tortionnaire. Alors que Nathan est occupé à combattre Ava, dos à Kyoko, celle-ci lui plante littéralement un couteau dans le dos, métaphore évidente de sa trahison. Ébahi, Nathan se retourne vers elle. Elle tend alors sa main pour prendre le visage de Nathan dans sa paume et le tourner vers elle, le forçant à la regarder dans les yeux (*Fig. 5*). Ce geste fait écho à celui de Nathan plus tôt dans le film, signalant alors à la fois le début d'un contact sexuel et l'ampleur de son pouvoir sur la gynoïde. Par ce geste final, elle reprend le pouvoir et semble savourer sa



Fig. 5. Ci-dessus: Kyoko poignarde Nathan et le force à la regarder.

vengeance. On comprend également que durant tout le film, elle est consciente de sa condition et en souffre. Mais la gynoïde n'est pas en mesure de dire non ou de se défendre. Le concept de consentement ne semble pas s'appliquer dans ce cas. Si l'on définit le consentement comme « la volonté d'engager sa personne ou ses biens »<sup>82</sup>, et que, dans les cas qui nous intéressent, la volonté de la gynoïde n'est jamais prise en compte, alors il est clair qu'aucun cas n'est fait de son consentement (ou de son absence de consentement). Nous avons démontré qu'Ava et Kyoko sont douées de volonté, et en font l'usage lorsque l'occasion se présente. Nathan ne prête aucune importance aux désirs de ses créatures captives, ce qui le mène à sa perte. La scène de « passion » entre Nathan et Kyoko est construite en montage alterné avec les fantasmes romantiques de Caleb, qui se voit, dans un noir et blanc onirique, rejoindre Ava sur le bord d'une falaise et échanger un baiser avec elle, son corps mécanique contrastant avec l'environnement naturel. La musique douce et paisible lie les deux scènes et fait prévaloir l'onirisme sur les discrets éléments dérangeants qui s'y introduisent. Certaines critiques, lorsqu'elles évoquent cette scène, n'hésitent pas à employer le terme de viol, en pointant le fait que Kyoko semble être prise sans qu'aucune notion de consentement n'apparaisse dans l'interaction. Le statut même de Kyoko rend difficile de

---

<sup>82</sup> Définition disponible sur: <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/consentement.php> (Consulté le 23 mars 2018)

déterminer s'il lui est possible de donner son consentement ou, plutôt, de refuser de le donner. Dans son cas, il semble juste de dire que la situation entre dans le cadre d'un flou juridique. Le viol est défini comme « un acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui par violence, contrainte, menace ou surprise »<sup>83</sup>. Le principe de programmation, dans le cas Kyoko, met en place une forme de consentement pour le moins ambigu, puisqu'il est automatique et immuable, et ne dépend donc aucunement du bon vouloir de la gynoïde. Dans le cas de Rachel dans *Blade Runner*, la situation éthique est (malheureusement) plus claire. Chez elle, le consentement n'est en effet pas programmé, elle est en mesure de faire ses propres choix. Mais ce, seulement jusqu'à un certain point. Les limitations dans son aptitude à offrir son consentement ne lui sont pas imposées par sa programmation mais par les circonstances. Comme évoqué plus haut, lorsque Rachel trouve refuge chez Deckard, elle n'a nulle part ailleurs où aller, et sa vie est en danger. Deckard, qui semble avoir développé des sentiments pour elle, profite donc de sa position de pouvoir pour lui faire des avances qu'elle refuse clairement en tentant de s'enfuir, mais il choisit de lui bloquer la sortie (*Fig. 6*). Coincée et visiblement effrayée, Rachel finit par se laisser faire. Alors qu'elle est à sa merci, Deckard la force à répéter deux phrases : « embrasse-moi » et



*Fig. 6.* Ci-dessus: Rachel plaquée contre une cloison par Deckard.

---

<sup>83</sup> Définition disponible sur: <https://www.jurifiable.com/conseil-juridique/droit-penal/viol> (Consulté le 17 mars 2018)

« je te veux », elle cède avec réticence. D'une certaine façon, par là, Deckard tente de reprogrammer Rachel en lui faisant dire ce qu'il a envie et besoin d'entendre. Il projette son désir sur elle et la force à lui en renvoyer l'écho contre son gré. Là encore, la musique extradiégétique semble venir justifier les actions de Deckard (qui méritent cette fois la qualification de viol) puisqu'un jazz doux habille la scène d'une atmosphère sensuelle. Dans les deux cas, la mise en scène autant que le statut même de la gynoïde permettent d'offrir une justification au spectateur quant aux actions des protagonistes masculins, moralement répréhensibles ou, au mieux, éthiquement dérangeantes. Dans le cas d'*Ex Machina*, cette légère gêne est volontaire autant que l'est son atténuation. Garland met sciemment en place une ambivalence qui pousse le spectateur à se questionner sur son ressenti face au traitement subi sans broncher par Kyoko, de la part de Nathan, un personnage clairement marqué comme antipathique. Ce n'est pas le cas lorsqu'il s'agit du viol de Rachel, qui est justifié par la mise en scène et commis par le héros du film, qui finira par sauver la vie de la gynoïde et lui faire un enfant, avant de revenir dans la suite de *Blade Runner*, toujours présenté comme positif et clamant son amour pour sa compagne décédée. Aucun point de vue critique ne semble être appliqué au comportement de Deckard, parce qu'il est formellement et diégétiquement justifié, et parce que Rachel est une répliquante.

### **3. Séduction et mascarade : pass as human**

#### **a) La séduction comme seule moyen de survie**

La gynoïde est l'illusion active du consentement. Elle se doit d'être l'illusion de la vie mais perd tout droit au libre arbitre, sous peine de potentiellement perdre la vie. La stratégie d'Ava pour s'échapper, de la manipulation de Caleb au meurtre de Nathan, et le choix de Rachel de prendre refuge auprès de Deckard, ont un but commun : celui de rester en vie en échappant à ceux qui ont pour intention de les « désactiver ». Comme chez l'être humain,

l'instinct de survie primaire semble être programmé en elles. Leur statut et condition particuliers impliquent cependant que cette survie doit dépendre impérativement d'un autre, et en l'occurrence, d'un homme. En tant que gynoïdes, en tant qu'objets et plus spécifiquement en tant qu'objets d'expériences scientifiques tendant à légiférer sur leur humanité, ou leur absence d'humanité, leur survie dépend du résultat de cette expérimentation. Elles pourront continuer à être humaines uniquement si, dans l'oeil de celui qui les observe, elles le sont déjà. Le résultat de ces expériences ne dépend pas uniquement de leur capacité à paraître humaines, mais de leur capacité à se faire accepter comme femmes. Ces deux niveaux d'acceptation se confondent en un. La femme en tant qu'« être perçu »<sup>84</sup> n'est déjà socialement intelligible dans son humanité qu'à travers le regard d'autrui. En tant qu'objet, il faut traditionnellement que le statut de sujet lui soit accordé par un homme. Il est bien sûr possible de choisir de se l'accorder à soi-même, mais pour faire accepter ce statut de manière universelle, l'autre, les autres, doivent apposer leur sceau approbateur. La condition de la gynoïde fait encore une fois écho à celle de la femme en général. Comme le dit Bourdieu : « La domination masculine, qui constitue la femme en objet symbolique, dont l'être est un être-perçu, a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'ego. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être. »<sup>85</sup>. C'est par la

---

<sup>84</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.* Empl. 1576

<sup>85</sup> *Ibid.* Empl. 1537



performance de cette féminité, de cette complaisance qu'Ava et Rachel peuvent accéder à leur unique porte de sortie. Celle-ci, pour chacune d'elle, prend bien sûr la forme d'un homme, qu'elles sont destinées à séduire. Dans le cas d'Ava, Nathan a créé Ava pour plaire à Caleb, selon ses goûts spécifiques. Le test réel consiste à prouver qu'Ava peut convaincre Caleb de son humanité à tel point qu'elle parviendrait à le manipuler afin qu'il l'aide à s'échapper. La capacité de la gynoïde à manipuler les sentiments du jeune homme forme la base réelle de l'expérience. Rachel est également faite sur mesure pour Deckard, et, comme Wallace le suggère dans le deuxième volet du film, elle a été façonnée pour lui plaire, afin de tester la technologie reproductive mise au point par Tyrell et intégrée dans le système de Rachel. En réalité, Ava, Rachel, Caleb et Deckard sont tous des cobayes mais ils n'ont pas pour autant le même statut. Pour les premières ils s'agira de séduire, tandis que pour les seconds, il s'agira de se laisser séduire, en croyant, ou en choisissant de croire en l'authenticité des sentiments de l'autre. Pour survivre, Ava et Rachel doivent séduire, doivent plaire et se faire aimer d'un individu spécifique. Il leur faut se laisser prendre ou créer l'espoir en l'autre qu'elles se laisseraient prendre si seulement elles le pouvaient. Ainsi, dans le cas d'Ava, il s'agit d'anéantir les réticences de Caleb face à sa nature robotique en lui faisant espérer une relation amoureuse. Chacune de ses actions est calculée dans ce but. Elle se sait observée de lui à travers l'écran et se met ainsi en scène à la fois en sa présence et en son absence. Pendant leurs entretiens, Ava feint un intérêt romantique pour le jeune homme de plusieurs façons. Lorsque Caleb lui demande ce qu'elle ferait si elle pouvait sortir, elle lui répond explicitement vouloir un rendez-vous romantique avec lui. Plus tard, lorsqu'elle se pare de vêtements humains, il l'observe les choisir avec attention. Alors qu'elle lui présente le résultat, elle lui explique qu'elle a choisi la tenue qu'elle porterait pour leur rendez-vous hypothétique, créant un malaise chez le jeune homme (*Fig. 7*). Il semble clairement être en conflit, déchiré entre son envie de remplir le rôle dont il se croit imparté par Nathan de manière impartiale, et ses



*Fig. 7. Ci-dessus: Ava présentant sa tenue à Caleb.*

sentiments naissants pour Ava. Celle-ci a été programmée pour déchiffrer toute micro-expression humaine et est donc capable d'interpréter n'importe quelle humeur et émotions chez ses interlocuteurs. En d'autres termes, Ava est un véritable détecteur de mensonges et peut, jusqu'à un certain point, lire les pensées de Caleb. Elle se sert de ses talents pour décrypter le jeune homme et adapte ses comportements en conséquence. Le jeu de séduction est de ce fait déséquilibré. Caleb s'acharne à tenter de comprendre le fonctionnement et les schémas de pensée de la gynoïde, qui ne lui sont pas familiers, tandis qu'elle lit en lui comme dans un livre ouvert. Ainsi lorsqu'elle lui demande s'il est attiré par elle, elle a déjà la réponse à sa question. Elle choisit de la poser quand même pour expliciter le rapport de séduction qu'elle met sciemment en place entre eux. De la même manière, lorsque Caleb tente de lui poser des questions visant à tester son intelligence artificielle, Ava les retourne contre lui et met ainsi en place une véritable conversation qui rétablit un équilibre dans leur rapport. Elle le pousse à se livrer, à parler de son enfance et de son passé douloureux (il a perdu ses parents très jeune) et crée ainsi une proximité entre eux, un rapport de confiance. Celui-ci se fortifie également lorsqu'elle provoque les coupures de courant qui empêchent Nathan d'observer leurs conversations, et démantèle ainsi la dynamique installée par Nathan, comme un père qui surveillerait sa fille en présence de son petit ami. En provoquant les coupures de courant, Ava

ferme en quelque sorte la porte de sa chambre et ouvre un nouvel horizon des possibles entre Caleb et elle, sur lequel Nathan n'a pas droit de regard. Elle profite de ces moments pour se mettre en position de victime à sauver, suppliant Caleb de ne pas faire confiance à Nathan, et s'assure ainsi sa loyauté. La réussite de son plan est avérée lorsque, plus tard, lors d'un dîner entre les deux hommes, Nathan questionne Caleb sur ce qui s'est passé pendant ces quelques minutes de silence radio. Mal à l'aise, Caleb lui ment et ne partage pas avec lui la mise en garde d'Ava. Ava met en scène sa propre vulnérabilité pour toucher la sensibilité et l'empathie du jeune homme. La féminité qu'elle interprète est celle de la faiblesse et de la vulnérabilité, et elle vient toucher en plein coeur la bienveillance qu'elle a lue en Caleb.

#### b) La mascarade de l'empathie

Comme déjà démontré, ici et ailleurs, l'homme cherche dans la femme un objet à travers lequel se redécouvrir avantageusement. Elle est support et vaisseau de l'ego masculin, et pour cette raison, la séduction pour la femme, doit souvent passer par l'abandon de soi pour l'intérêt de l'autre : « pour plaire, il faut chercher à plaire, il faut se faire objet; elle doit donc renoncer à son autonomie. »<sup>86</sup>. Ava se constitue d'elle-même en ce que Caleb recherche. On envisage que la gynoïde basique, dans *Ex Machina*, est Kyoko. Elle ne semble rien ressentir, ne traduit aucune émotion. Lorsqu'elle poignarde Nathan, son visage reste impassible, indifférent. La gynoïde agit par calcul. Ava peut reproduire les expressions de visage humaines mais il est peu probable qu'elle ressente réellement quoi que ce soit. Les seules émotions de la gynoïde qui transparaissent semblent liées à son instinct de survie. Elle exprime sa haine de Nathan, qui refuse de la libérer de sa prison, mais son visage reste neutre. Elle peut lire la plus infime des expressions chez ses interlocuteurs mais n'a pas de réponses émotionnelles visibles elle-même. Pourtant, pendant ses entretiens avec Caleb, elle se montre

---

<sup>86</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* Empl. 266

timide, presque mijaurée. Elle lui sourit et lui lance des regards appuyés, faussement discrets, dans un spectacle de séduction calculé. Calculé car la fin du film, lorsque Ava laisse Caleb, destiné à la mort, derrière elle, prouve bien que le spectacle de séduction qu'elle avait mis en place pour lui n'était en effet rien de plus qu'une mascarade. D'un point de vue psychiatrique, Ava montre des signes de perversion narcissique dans sa capacité de manipulation, sa capacité de séduction et d'adaptation aux attentes de l'autre et son absence d'empathie lorsqu'elle laisse Caleb derrière elle alors qu'elle quitte le domaine. Selon Isabelle Nazare-Aga, thérapeute et auteur, la pathologie s'explique par une « immaturité figée. Les pervers narcissiques seraient comme coincés dans l'enfance, [...] Ils ne sont pas capables de voir la souffrance de l'autre. Ils ne le respectent pas et vont chercher à satisfaire leurs besoins à ses dépens »<sup>87</sup>. Cette définition semble correspondre au comportement de Ava. Si Ava est « née » dotée de capacités langagières équivalentes à celles d'un adulte, il semble que d'autres capacités, telles que l'empathie, ne se programment pas. Comme un enfant, Ava ne peut ressentir d'empathie et n'accorde ainsi d'importance qu'à ses intérêts personnels, qu'elle fait tout pour servir. Pour Caleb, elle joue à la fois la vierge effarouchée et la demoiselle en détresse et sa minauderie semble porter ses fruits. Caleb, alors qu'il s'imagine la libérer dans une scène décrite plus haut, ne fantasme pas plus loin qu'un baiser chaste. À ses yeux, Ava représente la pureté et l'innocence de la femme qui n'a pas connu d'homme, qui lui est réservée et qu'il pourra éduquer à l'amour. Comme Nathan l'exprime : « Elle n'a connu aucun homme à part moi et je suis comme un sorte de père pour elle. Tu peux pas la blâmer d'avoir eu un petit coup de foudre pour toi ! »<sup>88</sup>. Après tout, en tant qu'enfant, on ne peut attendre d'Ava qu'elle apprenne l'empathie d'un homme qui ne semble jamais en faire preuve, et démontre même un certain sadisme. Comme Pygmalion, la femme que Caleb se

---

<sup>87</sup> Disponible sur: <http://www.psychologies.com/Moi/Problemes-psy/Troubles-Maladies-psy/Articles-et-Dossiers/Manipulateurs-pervers-narcissiques-qui-sont-ils/4Des-experts-en-seduction> (Consulté le 22 avril 2018)

<sup>88</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « You're the first man she meets besides me and I'm like a father to her. Can you blame her for getting a little crush on you? »

destine est innocente comme l'enfance, autant qu'elle est angélique et vertueuse, puisque la vertu de la femme se situe traditionnellement dans sa « virginité puis sa fidélité »<sup>89</sup>. C'est ce qu'Ava fait implicitement miroiter à Caleb. Sa manipulation est construite comme un masque de fragilité qui cache une intériorité forte et déterminée, donc masculine. Selon Joan Riviere dans *Womanliness as a Masquerade*<sup>90</sup>, « la féminité peut être revêtue et portée comme un masque, à la fois pour cacher la possession de la masculinité et pour éviter les représailles attendues si [la femme] était trouvée en sa possession - comme un voleur qui retourne ses poches et demande à être fouillé pour prouver qu'il n'a pas les biens volés. Le lecteur peut se demander comment je définis la féminité et où je trace la démarcation entre la féminité réelle et la « mascarade ». Je suggère qu'il n'existe cependant pas de telle différence; radicale ou superficielle, elles sont la même chose. »<sup>91</sup>. Ava porte un masque littéral, son visage est la seule partie de son corps d'apparence véritablement humaine (ainsi que ses mains), posé sur son crâne translucide. C'est par ce masque qu'elle communique des émotions feintes à Caleb, en exprimant l'empathie et la douceur. Sa mascarade vise à feindre non seulement sa féminité mais aussi son humanité, qui ne font qu'un. Puisqu'elle est dépourvue d'humanité réelle et de sentiments empathiques, elle se doit de porter un double masque pour se faire aimer de Caleb. Son humanité seule ne suffirait pas à engager l'empathie du côté de Caleb, dont les sentiments amoureux guident les actions. Ava utilise un rationnel froid pour mettre à mal celui de Caleb, dont les sentiments irrationnels lui font oublier la nature robotique de la gynoïde. Elle se sert également, bien sûr, de sa voix pour communiquer avec lui et faire transparaître une illusion de fragilité et de danger. Si Caleb est attiré physiquement par Ava, c'est de sa personnalité

---

<sup>89</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.* Empl. 1014

<sup>90</sup> RIVIERE, Joan. « Womanliness as a masquerade ». In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol.9. 1929. Pp. 303-313.

<sup>91</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it - much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the « masquerade ». My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing. » P. 311

construite dont il tombe sous le charme. Le ton de la voix d'Ava, doux, presque enfantin, lorsqu'elle s'adresse à Caleb contraste avec celui qu'elle utilise, bien plus froid, avec Nathan. Or « la voix est le lieu de la plus radicale des divisions subjectives - la division entre le sens immatériel (*meaning*) et la matérialité, [...] Il est situé dans la partition entre l'organique et l'organisé, entre le corps biologique et le corps langage, ou, si l'on veut, le corps social. »<sup>92</sup>. Ava présente un corps d'apparence biologique à Caleb en l'habillant, un corps vecteur d'émotions par la mascarade et, par sa voix et son discours, se crée un corps intelligible socialement. La voix lie tous ces éléments pour reconstituer une identité humaine fragmentée, comme un puzzle qui ne ferait entièrement sens qu'une fois totalement terminé. Elle peut alors devenir un objet sexuellement lisible et envisageable comme tel, se rendre désirable aux yeux de Caleb, et donc digne d'être sauvée.

### c) La menace de la sexualité féminine

Si Ava joue l'innocence et l'accessibilité pour plaire à Caleb, son ambivalence ne se joue pas uniquement dans ce qu'elle joue une mascarade, mais aussi dans la symbolique de son statut. De Beauvoir dit que « comme les représentations collectives et entre autres les types sociaux se définissent généralement par couples de termes opposés, l'ambivalence semblera une propriété intrinsèque de l'Éternel Féminin »<sup>93</sup>, ainsi elle évoque « l'angélique jeune fille, la vierge perverse »<sup>94</sup> ou la figure de la pucelle en tant que « pur esprit ou [...] chair vouée au diable »<sup>95</sup>. Ava incarne cette ambivalence. Elle présente une figure de jeune fille angélique mais se révèle vierge perverse, se construit une image d'esprit pur mais sa

---

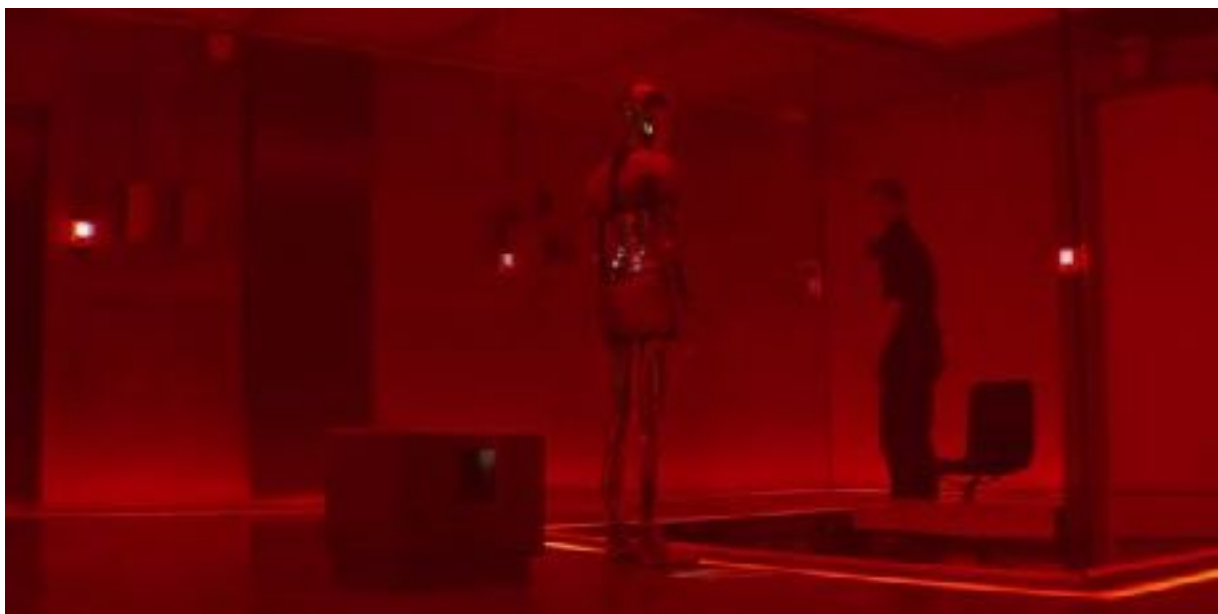
<sup>92</sup> SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press. 1988. Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The voice is the site of perhaps the most radical of all subjectivity divisions - the division between meaning and materiality. [...] It is situated in the partition of the organic and organization, in the partition between the biological body and the body of language, or, if one prefers, the social body. »

<sup>93</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* Empl. 5950

<sup>94</sup> *Ibid.* Empl. 5950

<sup>95</sup> *Ibid.* Empl. 5950

chair (artificielle) est vouée au diable, en l'occurrence par le meurtre de Nathan et l'abandon de Caleb. Au même titre que la fausse Maria de *Métropolis*, elle est le danger de la sexualité, ou plutôt le danger de ce que la sexualité féminine provoque chez le masculin. Cette menace est représentée dans *Ex Machina* au moment des coupures de courant. Alors qu'Ava provoque des moments d'intimité avec Caleb, la lumière blanche artificielle s'éteint pour laisser place à une lumière rouge qui englobe toute la scène (*Fig 8*). Le rouge, couleur à la fois de la passion et du danger, signifie ici l'idée de la sexualité dangereuse. Ainsi, alors qu'Ava met en garde Caleb contre Nathan, qu'elle lui demande de l'aide, la lumière intervient comme un avertissement contre les intentions réelles de la gynoïde et la menace que représentent les sentiments que le jeune homme commence à ressentir pour elle. La même atmosphère lumineuse et colorée se met en place au moment où Nathan lance la musique pour se mettre à danser avec Kyoko. Ce moment, dont on pourrait penser qu'il démontre une certaine complicité entre Nathan et sa gynoïde, est transporté par la colorimétrie de la scène dans le domaine de l'étrange et de l'effrayant. Là encore, il faut interpréter la scène comme une mise en garde qui annonce le retournement de la docile Kyoko contre son maître. Enfin, alors que Nathan révèle à Caleb le véritable but de l'expérience dont ce dernier et Ava font l'objet,



*Fig. 8.* Ci-dessus: Coupure de courant provoquée par Ava et la lumière rouge qui s'en suit.

c'est-à-dire de pousser Ava à se servir de Caleb pour s'échapper, et que Caleb lui fait part du plan qu'il a mis en place pour y parvenir, une dernière coupure de courant survient, provoquée par Ava sur les ordres de Caleb puisque faisant partie du plan en question. Les deux hommes sont alors plongés dans une lumière rouge annonciatrice de leurs mésaventures fatales à venir. Dans une autre pièce, Ava prend sa liberté pour la première fois et, finalement, peut tomber le masque. Elle passe ainsi de jeune fille innocente à vierge perverse qui refuse de se laisser conquérir. Ici « s'exprime l'idée que le principe féminin a d'autant plus de force, contient d'autant plus de menaces, qu'il est intact »<sup>96</sup>. Comme évoqué plus haut, la trajectoire de Rachel est inverse à celle de Ava. Lorsque Deckard rencontre Rachel, il semble intimidé par elle. Elle dégage alors un air de confiance en elle, un calme, qui évoquent une part de masculinité, qu'elle va perdre alors que des doutes sur sa nature de répliquante naissent dans son esprit. Alors qu'elle surprend Deckard à son appartement pour l'interroger sur le sujet, il se montre distant et froid envers elle, lui adressant à peine un regard jusqu'à ce qu'il réalise que ses révélations ont poussé la gynoïde à verser une larme. Comme pour le cas d'Ava, l'expression physique des émotions de Rachel bouleverse le comportement de Deckard du tout au tout. Jusque-là, dès l'instant où Deckard découvre la nature robotique de Rachel, il fait référence à elle par le pronom « ça ». Par là, on comprend qu'à ses yeux Rachel n'est rien de plus qu'un objet. Alors qu'il s'aperçoit de la vulnérabilité de la gynoïde, par la larme et le bouleversement qu'elle exprime, elle reprend le statut d'être humain dans son esprit, et il recommence à employer le pronom personnel « elle ». De par la monstration de sa vulnérabilité, et donc par l'affirmation de sa féminité comme principe fragile et incomplet, Rachel redevient humaine aux yeux de Deckard. Elle passe d'objet de dégoût à objet de désir. Elle est toujours autre, mais une autre dont la conquête est envisageable. La troisième fois qu'ils se rencontrent, Rachel sauve la vie de Deckard en tirant à l'arme à feu sur un répliquant

---

<sup>96</sup> *Ibid.* Empl. 3734



avec qui le détective se battait. À la fois l'arme à feu, symbole phallique, et l'action de la répliquante de secourir Deckard, viennent redonner à Rachel une dose de masculin et viennent ainsi déséquilibrer leur rapport. La conquête de la virginité de Rachel, pour replacer l'équilibre de leur relation en faveur de Deckard, passe alors d'envisageable à impérative. Le principe féminin intact de Rachel (sa virginité) doit être démantelé, subordonné. La virginité de Rachel doit être prise par Deckard pour qu'il puisse la posséder toute entière et ainsi désamorcer la menace. Ainsi, Deckard la conquiert de force. Il impose son principe masculin, constitué par sa force et sa virilité, à Rachel. La menace de la sexualité féminine est alors supprimée, le principe pseudo masculin présent dans le personnage de Rachel repasse de l'autre côté du spectre. À son tour, elle peut enfin mériter d'être sauvée puisqu'elle a été domptée. La sexualité féminine est ici une arme qui doit être désamorcée. Pour ce faire, Deckard la retourne contre Rachel par le viol. Le désir de la femme ressenti par l'homme doit être assouvi pour la cristalliser dans la position d'objet, d'autre et de conquête. Par la défloration du corps gynoïde, l'homme confirme son humanité, désamorce sa sexualité et sa sexualisation pour pouvoir se l'approprier.

### III. LA CHARGE SYMBOLIQUE DE LA CORPORALITÉ GYNOÏDE

#### 1. Habiller ou déshabiller le corps : signifier le péché ou son absolution

##### a) La femme et le péché originel

En plus d'être le réceptacle des normes socio-culturelles associées au féminin, la gynoïde est aussi le vaisseau de nombres de mythologies féminines, projetées sur son corps. Le féminin est depuis la nuit des temps objet de mystère et de craintes, parce qu'il est autre, parce qu'il est détenteur du pouvoir de donner la vie, parce qu'il est la nature. C'est pourquoi il a fallu le dompter ou lui donner le statut d'icône, donc le placer en dehors de l'humain, dans la position de signe (voir Lévi-Strauss<sup>97</sup>) que l'homme interprète à sa guise. Ainsi la femme est vouée à signifier autre chose qu'elle-même : plus qu'un individu, son individualité se perd dans un absolu qu'elle représente. On lui interdit la multiplicité pour pouvoir mieux la classifier. La femme est symbole avant d'être elle-même. Dans la fiction, à travers les époques et les cultures, des typologies du féminin apparaissent, disparaissent, se transforment et refont surface sous de nouvelles figures, formellement différentes mais symboliquement similaires. L'une de ces typologies, peut être la plus ubiqué, est celle de la première femme, mère de l'espèce humaine : Eve. Dans la Genèse, texte qui fonde les cosmogonies bibliques, Dieu façonna l'homme à son image sous la forme d'Adam, et, voyant qu'il lui manque une compagne, crée Eve à partir de la côte de ce dernier<sup>98</sup>. Tout est permis à Adam et Eve dans le jardin d'Eden, mis à part la consommation du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Eve se laisse tenter par le serpent, goûte le fruit et en offre une partie à Adam. Ils durent tous deux quitter le paradis, renoncer à leur immortalité, chasser pour se nourrir et la femme fut condamnée à enfanter dans la douleur et à être soumise à l'homme. La femme est donc à l'origine du péché originel qui condamne l'humanité, par là, de tous ses maux, et même de sa

---

<sup>97</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociale. 1949.

<sup>98</sup> Différentes traditions des textes fondateurs existent, et il certains chercheurs en théologie affirment que les passages décrivant la création de l'humain aient été mal interprétés. Ainsi, une alternative est présentée dans laquelle Dieu aurait créé femme et homme en même temps sous la forme d'Adam, dans le principe d'androgynie originelle, et que Eve soit issue du côté d'Adam, et non de sa côte.

propre oppression. Mais elle est aussi la première femme, mère de tous les hommes. Le prénom d'Ava, dans *Ex Machina*, n'est bien sûr pas un hasard. D'ailleurs « [l]es trois personnages principaux d'*Ex Machina* portent des noms faisant directement référence à la Bible. Le personnage d'Ava (Alicia Vikander) est inspiré d'Eve, celui de Domhnall Gleeson, appelé Caleb fait référence à l'un des douze explorateurs envoyés par Moïse pour découvrir la Terre Promise et, pour finir, le personnage de Nathan (Oscar Isaac) fait appel à l'un des prophètes vivant à la Cour du Roi David. »<sup>99</sup>. Ava renvoie à la première femme, pure, directement créée par un dieu (Nathan) à partir d'un homme (Caleb) pour répondre aux besoins de ce dernier. Telle que Nathan l'a créée, Ava est nue, mais il s'agit d'un nu mécanique, non sexualisé. Ava annonce le péché lorsqu'elle habille ce corps et pousse Caleb à la désirer, mais ne le réalise pleinement qu'après le meurtre de Nathan, lorsqu'elle se constitue une apparence humaine sexualisée et sexualisable. Après avoir croqué la pomme, Adam et Eve ont en effet pris conscience de leur nudité, en ont eu honte et ont choisi d'habiller leurs parties génitales. Ava recrée donc ce processus. Elle renverse alors la narrative biblique en quittant l'enfer stérile de sa prison pour le paradis naturel verdoyant sur lequel est construite la maison de Nathan. Ava retourne à un jardin d'Eden qu'elle s'approprie, avant de le quitter pour réaliser son rêve de se tenir à une intersection citadine où elle peut observer les passants, son destin bien en mains. Rachel dans *Blade Runner* incarne Eve parce qu'elle est la première des répliquants à pouvoir enfanter, ce qui fait d'elle la mère de son espèce, mais c'est à une autre figure féminine célèbre qu'elle renvoie, de par son apparence physique et son histoire : la princesse Blanche Neige, créée par les frères Grimm<sup>100</sup> dans le conte éponyme, adapté au cinéma dans le premier dessin animé de Walt Disney (1929), et qui a pour point commun avec Eve d'avoir eu le malheur de croquer la pomme. Comme Blanche-Neige,

---

<sup>99</sup> Disponible sur: <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-219931/secrets-tournage/> (Consulté le 23 avril 2018)

<sup>100</sup> GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. « Blanche Neige ». In: *Kinder- und Hausmärchen*, vol. 1 (1812)



Fig. 9. Ci-dessus: Sean Young dans la peau de Rachel.

Rachel a les lèvres rouges comme la rose, les cheveux noirs comme l'ébène, le teint blanc comme la neige (Fig. 9). Comme elle, elle est pure et innocente, et comme elle, le prince charmant sauvera sa vie en échange de son amour éternel, action cristallisée dans le dessin animé par un baiser chaste, et dans *Blade Runner* par un viol. Dans le cas de Rachel, elle croque métaphoriquement la pomme, et donc accède à la connaissance, lorsqu'elle demande des informations à Deckard que Tyrell, son dieu, refuse de lui donner. Ainsi, elle outrepassa la prescription divine et pousse Deckard, dans le rôle d'Adam, à partager son péché. La fuite de la gynoïde entraîne sa condamnation à mort et la mise en danger de la vie de Deckard. Ils fuient donc Los Angeles ensemble, pour aller se cacher dans une nature désolée. Ils auront un enfant et ainsi marqueront l'avènement d'une nouvelle espèce. La réadaptation de contes et mythes est un moyen parmi d'autres de replacer la femme dans une position de culpabilité inhérente à sa condition, pour laquelle, elle doit être punie ou sauvée, comme théorisé par Mulvey. *Ex Machina* va dans le sens contraire de cette prescription, mais Ava incarne tout de même une menace pour l'humanité et, spécifiquement, pour l'homme. Ces deux cas démontrent qu'ici la femme et le péché ne font qu'un. Le corps féminin porte en son sein la symbolique du péché et de la tentation (sexuelle). Ainsi, la responsabilité du désir masculin

est déplacée du sujet à l'objet. Le corps féminin, par sa nature même, est tentateur et invite au péché. Il fait donc sens que le corps gynoïde ait la même vocation.

### b) Le film noir et la menace de la femme fatale

Si l'arc narratif d'Ava la présente d'abord comme une ingénue asexuée avant de révéler sa sexualité menaçante, encore une fois, celui de Rachel fonctionne dans l'autre sens. Le style néo-noir de *Blade Runner* ne se limite pas à son esthétique urbain à l'image sombre et contrastée. En effet, le personnage de Deckard est directement inspiré de la figure du détective rigide, caractériel et blasé avec un penchant pour l'alcool, récurrent dans le film noir américain. Le genre contraste avec la tradition Hollywoodienne de l'époque (soit l'après deuxième guerre mondiale) en ne représentant que très peu la cellule familiale, ou en la dépeignant sous une lumière négative. Les rôles féminins principaux, plutôt que de représenter des épouses en devenir, sont concentrés dans la figure de la fameuse femme fatale. De nombreux chercheurs s'accordent sur le fait que le personnage de la femme fatale symbolise l'anxiété masculine envers les changements sociaux et la mutation des rôles genrés dans une Amérique post seconde guerre mondiale. Dans *Plaisir Visuel et Cinéma Narratif*<sup>101</sup>, Mulvey cite le film noir comme objet d'étude féministe idéal pour supporter sa thèse. Ainsi, de nombreuses théoriciennes du cinéma du courant féministe de l'époque se penchent sur le sujet. Selon Julie Grossman dans *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*<sup>102</sup>, la figure de la femme fatale est alors analysée comme une « projection des anxiétés et du désir sexuel masculins »<sup>103</sup>. Elle est une présence féminine dans une sphère masculine dont la misogynie est exprimée avec justesse par Janey Place dans sa contribution

---

<sup>101</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.*

<sup>102</sup> GROSSMAN, Julie. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. Palgrave Macmillan. 2009

<sup>103</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The « femme fatale » figure [...] is a projection of male desire and anxiety. » p.2



Fig. 10. Ci-dessus: Rachel telle qu'elle est habillée lorsqu'elle rencontre Deckard pour la première fois.

au premier volume de *Women in Film Noir*<sup>104</sup> d'E. Ann Kaplan par la phrase: « L'homme doit contrôler la sexualité féminine afin de ne pas être détruite par elle. »<sup>105</sup>. Cette phrase offre effectivement un résumé parlant de la relation entre Deckard et Rachel. La figure de la femme fatale est, dans ces films, caractérisée par sa force de caractère, son autonomie et son aura sexuel agressive. En d'autres termes, la femme fatale est caractérisée par son attitude connotée masculine. Lorsque Deckard et le spectateur rencontrent Rachel, cette définition lui colle à la peau. Comme évoqué plus haut, elle présente un grand sang froid et une attitude de provocation séductrice maîtrisée envers Deckard. Elle porte un tailleur jupe noir rigide, ce qui évoque un professionnalisme appartenant à la sphère du masculin, effet renforcé par ses épaulettes saillantes (Fig. 10). Cependant, le tailleur lui marque la taille et accentue ses hanches en laissant apparaître de longues jambes effilées perchées sur de hauts talons. Elle porte ses cheveux bruns en un chignon sévère qui lui descend sur la nuque et une frange courte à la mode des 50s. Dans le clair obscur ambiant, ses lèvres rouge vermillon ressortent dans l'image. Elle est filmée en semi contre plongée à plusieurs reprises, ce qui accentue son aspect autoritaire, d'autant plus lorsque Deckard s'assoit en face d'elle tandis qu'elle reste

---

<sup>104</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The male has to control female sexuality in order not to be destroyed by it. » p.2

<sup>105</sup> KAPLAN, E. Ann. *Women in Film Noir*. BFI Publishing, 1978. Seconde édition, 1998. p.49

debout, installant ainsi un rapport de supériorité entre les deux protagonistes qui ne tardera pas à changer de camp. Deckard, quelques instants plus tard, après que Tyrell ait fait son apparition dans la pièce et ait demandé à Deckard d'effectuer le test de Voight Kampff sur Rachel, entame son interrogatoire de la répliquante. Elle allume une cigarette, autre signe (phallique) distinctif de la femme fatale, à la fois vaporeuse et venimeuse. Elle répond aux questions qu'il lui pose de manière calme et maîtrisée. La dynamique de leur relation change du tout au tout lorsque Rachel vient trouver Deckard à son appartement plus tard dans le film. Elle porte un manteau au col rigide très haut, rappelant d'ailleurs celui de la marâtre de Blanche Neige, qui lui donne un air à la fois majestueux et sévère. Pourtant son attitude se révèle bien plus douce, presque suppliante, que précédemment, tandis que Deckard se montre toujours froid et dédaigneux envers elle. Il semble prendre un plaisir sadique à lui prouver qu'elle est réellement une répliquante, en lui racontant les souvenirs intimes qui ont été artificiellement implantés en elle par Tyrell, et qui appartiennent en réalité à quelqu'un d'autre. Cependant, alors que la voix de Rachel se met à trembler et qu'une larme coule sur sa joue, Deckard s'adoucit soudainement, attendri par la vulnérabilité apparente de la répliquante. Elle quitte l'appartement avant qu'il ne puisse lui servir le verre d'alcool qu'il lui a proposé. Enfin, plus tard, réfugiée chez Deckard après avoir fui Tyrell, alors que le détective est endormi, Rachel s'assied au piano, enlève sa veste à épaulettes, défait sa coiffure rigide et libère une masse de cheveux bouclés (*Fig. 11*). Son rouge à lèvres semble s'être effacé. Elle se défait ainsi des signes physiques de sa sexualité masculine et agressive, et ainsi du statut de femme fatale auquel ils sont associés. Cela permet à Deckard d'être en position de contrôler la sexualité de la répliquante en s'appropriant son corps, qu'il peut maintenant prendre sans risque puisqu'il n'est plus menaçant. Elle passe du statut d'icône à celui de femme, dont le corps et

*Fig. 11.* Ci-dessus: Rachel après sa transformation physique.



la sexualité sont subordonnés au désir masculin. Encore une fois, en finissant par se laisser prendre, Rachel mérite d'être sauvée. Son changement de statut est fortement marqué par sa transformation physique. Lorsque, dans *Blade Runner 2049*, Tyrell offre à Deckard la possibilité de retrouver Rachel en lui en proposant une copie conforme, celle-ci apparaît dans la tenue dans laquelle il l'a rencontrée. Deckard rejette la réplique de sa belle, prétextant que la couleur de ses yeux ne correspond pas à celle de la véritable Rachel. Mais l'on peut suspecter que son refus vient également du fait que la nouvelle Rachel ne lui est pas accessible sexuellement puisqu'elle n'a pas l'apparence de la femme qu'il a pu prendre, mais de celle devant laquelle il était en position d'égalité, voir d'infériorité. La nouvelle Rachel arbore la même sexualisation agressive, le même sang froid, et, ainsi, elle est un « ça » et non une « elle », puisqu'il n'a pas la possibilité de l'humaniser en s'appropriant son corps, de déconstruire son masculin par la force. La femme fatale est manipulatrice et dangereuse, la douce ingénue que Rachel devient par la transformation de son apparence et de son attitude pendant la séquence qui mène à son viol est subordonnée, son corps est à disposition.



### c) Le vêtement et le péché

Par sa transformation, Rachel a pu être sauvée, mais ce n'est pas le cas des deux autres répliquantes du film, précédemment mentionnées. Pris et Zhora, elles, ont été punies par Deckard. Leur destin funèbre est en rapport direct avec les caractéristiques physiques de leur féminité qui, contrairement à Rachel, refuse d'être subordonnée. Leur sexualité est également présentée comme agressive, mais, en choisissant le combat plutôt que la rédemption dans la docilité, elles sont condamnées à mourir. Pris est un « modèle de plaisir », elle a été manufacturée pour satisfaire les besoins sexuels des soldats dans les colonies humaines sur Mars. Sa fonction première est donc littéralement celle d'objet sexuel. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois à l'écran, elle marche de nuit dans une rue pluvieuse de la ville en plan large. Elle porte un veste sombre ornées de découpe à motifs animaliers sur une robe noir très courte qui dévoile de longues jambes habillées de collants noirs déchirés. Elle a de courts cheveux blonds platines en bataille et, à son cou, un collier en cuir qui ressemble à un collier de chien. Elle est le stéréotype de la prostituée cinématographique qui attend le client sur le trottoir, telle que l'incarne le personnage de Julia Roberts dans *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) par exemple. Si la femme blonde peut représenter la douceur angélique, lorsque le blond devient platine, il signifie alors l'artificialité et inspire la méfiance. Notons



Fig. 12. Ci-dessus: Pris (Daryl Hannah) telle qu'elle apparaît pour la première fois dans le film.

qu'au cinéma, les prostituées sont généralement interprétées par des actrices platines. Vivienne, dans *Pretty Woman*, porte une perruque platine lorsqu'elle rencontre Richard Gere dans les rues de Los Angeles. On pense également à Catherine Deneuve dans *Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967), ou à Kim Basinger dans *L.A Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Le rôle de la prostituée est également courant dans le film noir. Elle permet de mettre en place l'opposition entre la maman et la putain, incarnant bien sur la seconde catégorie, et se plaçant ainsi comme figure de négation de la cellule familiale. Selon Yvonne Tasker dans *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*<sup>106</sup>, « le rôle de la prostituée permet aux personnages féminins non seulement d'habiter l'espace urbain mais de se l'approprier (en criant, aguichant les passants) et, peut-être, de mettre en scène la « virilité » à travers laquelle la masculinité de la classe ouvrière est régulièrement symbolisée (elles sont cependant tout aussi souvent représentées comme des victimes ou des cadavres).»<sup>107</sup>. Pris est ici un danger pour l'homme qui se cache sous l'apparence d'une prostituée en détresse. En effet elle est envoyée par Roy Batty (Rutger Hauer), leader de la bande de répliquants renégats que Deckard poursuit, pour charmer J.F Sebastian (William Sanderson), l'un des ingénieurs de Tyrell, afin qu'il les aide à entrer en contact avec Tyrell. Pour ce faire, Pris se cache dans un amas de sacs poubelles au pied de l'immeuble de l'ingénieur et prétend être endormi. Lorsque Sebastian la surprend, elle feint d'être perdue et en détresse. Sous le charme, l'innocent Sebastian l'invite à venir se reposer chez lui. C'est là que, plus tard, Deckard la retrouve. Alors qu'il pénètre dans l'appartement, Pris se cache parmi les inventions de Sebastian, quantité de jouets, figurines et poupées mécaniques (*Fig. 13*). Elle ressemble d'ailleurs elle-même à une poupée. Elle est assise immobile, dans une position d'objet inanimé, porte un justaucorps beige et un voile blanc couvre son visage. Un masque de maquillage noir forme une bande autour de ses yeux,

---

<sup>106</sup> TASKER, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge. 1998

<sup>107</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The role of the prostitute/streetwalker allows female characters not only to inhabit urban space but to flaunt it (shouting, hailing passers-by) and, perhaps, to exhibit the « toughness » through which working-class masculinities are regularly symbolised (though just as often to be inscribed as victim/corpse) » p.4



Fig.13. Deckard investiguant une Pris immobile.

créant un fort contraste avec la blancheur marmoréenne de son visage échevelé. L'effet produit est plutôt inquiétant, la faisant ressembler à une Barbie nue et démente. Lorsque Deckard lui enlève son voile, elle l'attaque immédiatement en tentant de l'étrangler entre ses cuisses, avant d'effectuer plusieurs saltos arrière pour prendre du recul dans le but de l'attaquer à nouveau, mais Deckard est plus rapide et l'abat de son arme. Pris a utilisé son corps pour charmer Sebastian, tenté de l'utiliser pour agresser Deckard, et a été punie pour cela. Avant de combattre Pris, Deckard trouve Zhora. Elle travaille comme danseuse dans un club de *strip-tease*. Elle est nue, son corps entier est couvert de paillettes, ce qui lui donne une apparence reptilienne et elle porte un boa sur ses épaules (Fig. 14). La symbolique du péché originel est ici évidente. Alors que Deckard la suit dans sa loge, elle prend une douche rapide et en ressort toujours nue, sa tignasse blonde frisée en désordre. Elle se pare alors d'un ensemble de sous-vêtements en cuir à armature, qui renvoie aux tenues des amazones au cinéma ou celle de *Xena, princesse guerrière*, héroïne de la série télévisée éponyme, bien que le corps de Zhora soit bien moins couvert (Fig. 15). Par ce changement vestimentaire, la nature réelle de Zhora est mise en évidence : elle est une guerrière. Elle met en pratique son entraînement en attaquant violemment Deckard avant d'enfiler un imperméable transparent et de fuir. Une scène de poursuite débute entre les deux personnages, dans la rue bondée,



*Fig. 14 et 15.. Ci-dessus: La transformation vestimentaire de Zhora.*

jusqu'au moment où Deckard abat Zhora de plusieurs coups de feu. Alors qu'elle est étendue, sans vie, au milieu des mannequins d'une vitrine, un gros plan sur son visage révèle un serpent tatoué derrière son oreille, dernier rappel de sa nature pécheresse. La voilà à son tour punie. Les deux répliquantes sont coupables non seulement d'utiliser leurs corps à des fins sexuelles (l'une en tant que prostituée et l'autre en tant que strip-teaseuse) mais aussi de les utiliser pour se défendre contre Deckard. Cela implique que le corps féminin doit être utilisé uniquement pour le plaisir de l'homme et sous son contrôle strict. Si le strip-tease et la prostitution entrent dans ces conditions, ces activités impliquent également un contrôle féminin des modalités de cette utilisation, ce qui va donc à leur encontre. Deckard n'a pu contrôler ni leurs corps ni leurs sexualités et a donc dû les abattre. Leurs transformations vestimentaires montrent également qu'elles passent du statut d'objet passif, faites pour être observées et éventuellement prises, à celui de corps actif et potentiellement dangereux pour

Deckard (gymnaste et guerrière). Elles sont dans tous les cas des objets érotiques, qui, s'ils refusent la passivité, doivent être réduits au stasisme dans la mort. Là encore, le vêtement féminin est un marqueur social significatif de culpabilité. Trop vêtue (l'on pense au débat français sur le port de la Burka) ou pas assez (de nombreuses victimes de viol témoignent d'une tendance des forces de l'ordre à s'enquérir sur les tenues vestimentaires portées par les victimes au moment des faits<sup>108</sup>), la femme, à travers le vêtement, est coupable d'offrir son corps au regard ou de le refuser, et ainsi, est réduite à la sexualisation seule de celui-ci. Le vêtement féminin est perçu comme un symbole du degré de sexualisation que son corps pourra provoquer, selon l'idée que ce dernier n'existe dans sa physicalité que pour le bon vouloir masculin. Le masculin appose ici aussi son droit de jugement sur le féminin.

## **2. Le corps féminin: canons et symboles**

### a) La gynoïde comme incarnation de la plastique plastique féminine idéale

Si Ava, Rachel, Pris et Zhora peuvent être des objets érotiques, c'est parce que leurs caractéristiques physiques le permettent. Leurs physiques avantageux, sur lesquels la caméra s'attarde inmanquablement, sont mis en valeur et exhibés durant la majorité de leurs temps d'écran. Dans *Ex Machina*, Kyoko est systématiquement nue ou très peu vêtue. Lorsqu'elle apparaît, le plan n'est jamais obstrué, son corps est exhibé dans tout son volume afin que le spectateur puisse l'observer à loisir, à l'exception d'une scène dans laquelle Nathan est occupé à observer ses écrans de contrôle. Kyoko est alors lascivement allongée sur son lit, nue, dans la position de bel objet dans un arrière plan. La nudité féminine est ici un spectacle, comme c'est le cas dans *Blade Runner*, à travers les personnages de Pris et Zhora. Les corps des deux gynoïdes sont, comme détaillé plus haut, exhibés, nus ou dans des tenues qui ne cachent que très peu de leur plastique. Par exemple, le passage de Zhora sous la douche offre

---

<sup>108</sup> Voir l'exposition artistique intitulée « What were you wearing » mise en place par le Centre de prévention et de sensibilisation aux violences sexuelles de l'Université du Kansas et actuellement en tournée en Europe.



Fig. 16. Ci-dessus: Ava observant son corps dans la chambre de Nathan.

un prétexte opportun pour dévoiler sa poitrine. La situation est différente pour le corps d'Ava, qui est robotique, jusqu'à la fin du film, lorsqu'elle s'« habille » de peau synthétique dans la chambre de Nathan. Une fois son corps entièrement humanisé par la chair artificielle, elle profite des miroirs en pied installés dans la chambre de Nathan pour observer le résultat sous plusieurs angles (Fig. 16). Le temps s'arrête alors pour permettre au spectateur, dans une situation de voyeurisme, de détailler le corps nu d'Alicia Vikander, simultanément de dos, de profil et de face, pendant un long moment. Dans le cas de Rachel, l'accent est d'avantage mis sur son visage à travers de nombreux gros plans contrastés, notamment celui pendant lequel elle se détache lentement les cheveux, qui la montre de profil pendant plusieurs secondes contemplatives. Dans ces moments, ce n'est plus le personnage qui compte mais son image, dont la beauté et la sensualité seules sont mises en avant. Elles deviennent de simples images d'objets de désir. Chacune des gynoïdes est effectivement interprétée par des actrices à la plastique indéniablement avantageuse. Elles sont jeunes, minces et élancées, les traits de leurs visages sont fins et harmonieux. Elles correspondent aux standards de beauté actuels et en tant que gynoïdes, en sont des incarnations parfaites. En effet, le fait qu'elles soient créées pour et par des hommes justifie dans la diégèse leur perfection plastique. Elles sont l'incarnation de fantasmes spécifiques à Caleb, Nathan et Deckard, mais, plus que ça, elles sont simplement

l'incarnation de la beauté féminine. La nature et le génome ne jouent plus de rôle dans la modulation des traits des gynoïdes, ainsi, puisque l'aléatoire est éliminé, elles sont manufacturées pour correspondre à une certaine idée de la beauté. En créant la femme idéale, l'homme stabilise cette notion évasive et la cristallise dans le corps gynoïde. Le concept de physique féminin idéal peut sembler subjectif, et ce à juste titre, mais seulement jusqu'à un certain point puisque, pour chaque époque, le concept de canon de beauté le rend fixe dans une forme d'objectivité liée au contexte socio-culturel. Ainsi le corps féminin comme symbole est un objet culturel comme un autre, qui subit les dictats des modes comme n'importe quel autre produit de consommation. Daryl Hannah et Joanna Cassidy (respectivement Pris et Zhora) sont toutes deux grandes et arborent des corps musclés, représentatifs des canons de beauté américains dans une décennie obsédée par le *fitness* et l'aérobic. Contrairement à la musculature surdéveloppée et menaçante du *body-buideur* Schwarzenegger dans *Terminator*, celles des deux gynoïdes ne renvoient pas à l'image d'un corps puissant mais toujours à celle d'un corps désirable et aligné sur les canons esthétiques issus d'un contexte culturel. De la même manière, la vision de leurs corps musclés en action (lorsque Zhora court ou lorsque Pris effectue des mouvements de gymnastique) permet d'en apprécier d'autant mieux la plastique plutôt que les capacités physiques propres. C'est l'image et non l'action qui compte. Hannah et Cassidy arborent également des formes généreuses, qui contrastent avec celles de Alicia Vikander et Sonoya Mizuno. Les deux actrices ont en commun un passé de ballerine, ce qui leur permet une impressionnante maîtrise de leurs corps et ainsi l'interprétation juste de mouvements robotiques subtils. La pratique de la danse classique est également associée à un type de corpulence spécifique, qui a tendance à se rapprocher de celui des jeunes filles (pré)pubères. Ce type de morphologie correspond aux canons de beauté actuels tels qu'ils sont observables dans la publicité de mode ou sur les podiums des défilés de mode, par exemple, où des mannequins de plus en plus jeunes et de

plus en plus maigres défilent. Les mannequins parfois pulpeuses des années quatre vingt passent le flambeau à des silhouettes bien plus (et parfois dangereusement) filiformes. Ainsi la gynoïde est créée pour l'homme, et surtout pour être regardée et désirée par lui. Elle cristallise les dictats esthétiques culturels d'une époque et d'une société, en sont la création parfaite, et ainsi représentent ce à quoi il faudrait aspirer (à être ou à posséder). La beauté, comme attribut de ce qui plaît universellement, de ces gynoïdes encapsule ce que, aux yeux de leurs créateurs ou de leurs prétendants, la beauté féminine doit être. Au lieu d'être « trouvée » belles, elles sont « créées » belles.

b) Le corps racialisé et la négation d'un futur post-racial

Au delà de leurs plastiques avantageuses, Pris, Zhora, Rachel et Ava ont en commun leur identité raciale, ce qui contribue à leur statut d'idéal universel. Elles sont toutes caucasiennes, ce qui projette un futur dans lequel la « race blanche » est toujours culturellement placée comme appartenance raciale idéale par défaut. Cette observation s'applique de façon la plus évidente à *Blade Runner*, dont l'action prend place trente sept ans dans le futur (contrairement à *Ex Machina* qui semble se dérouler à l'époque contemporaine), et dans lequel toutes les femmes sont blanches. Dans *Ex Machina*, le personnage de Kyoko vient contrebalancer l'uniformité raciale du casting<sup>109</sup>. De par son physique typé asiatique, Kyoko est donc triplement autre, en tant que femme, que gynoïde, et que non-blanche. Cette observation n'est en l'occurrence pas exempte de signification. La culture occidentale, lourde de son histoire colonialiste, traîne en effet nombre de symboles raciaux toujours récurrents au cinéma bien que de plus en plus dénoncés. La main d'oeuvre chinoise importée aux Etats-Unis à la fin de l'esclavage, pour prendre la place des esclaves noirs émancipés, donne naissance à la figure du coolie chinois. Il s'agit d'un individu docile, dur à la tâche et souvent

---

<sup>109</sup> Qui est relative puisque Oscar Isaac est en réalité d'origine guatémaltèque. Cependant son identité raciale n'a aucunement d'enjeux dans le film.





Fig. 17. Ci-dessus: Kyoko révélant sa nature véritable à Caleb.

silencieux. Plus tard, durant la seconde guerre mondiale, qui vit s'opposer les Etats-Unis et le Japon, et la guerre de Corée, les personnages asiatiques au cinéma (principalement des petits rôles) sont souvent caractérisés comme fourbes, trompeurs ou inauthentiques. Danielle Wong dans *Dismembered Asian/American Android Parts in Ex Machina as 'Inorganic' Critique*<sup>110</sup>explique: « Le visage américano-asiatique a été, et continue d'être, perçu comme une surface inauthentique associée à la fois à la machine et au masque .»<sup>111</sup>. Kyoko est une représentation claire de ces deux concepts, en tant que machine à visage humain. Contrairement à Ava qui va parfaire son masque en s'habillant de chair, le masque de Kyoko tombe à deux reprises: d'abord lorsqu'elle pèle une partie de la peau de son visage pour exposer son crâne métallique à Caleb (Fig. 17), ensuite lorsque, après avoir poignardé Nathan, celui-ci la frappe au visage avec une barre de fer, délogeant sa mâchoire et en laissant apparaître la nature mécanique véritable. Elle est inauthentique dans son humanité, parce que silencieuse et parce qu'elle n'est pas programmée pour feindre complètement la dite humanité. Elle se prouve trompeuse lorsqu'elle se retourne contre celui qui l'a créée pour le servir et le poignarde. Elle est machinique mais est aussi réduite au statut de machine, voire

---

<sup>110</sup> WONG, Danielle. « Dismembered Asian/American Android Parts in Ex Machina as 'Inorganic' Critique ». In: *Transformation*. Num. 29. 2017

<sup>111</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « The Asian/American face has been, and continues to be, read as an inauthentic surface associated with both the machine and the mask. » P.29

d'appareil ménager lorsque, alors que Nathan a envoyé Kyoko réveiller Caleb, il fait allusion à sa servante en plaisantant: « Sacré réveil matin, hein? »<sup>112</sup>. Toujours selon Wong, la population américano-asiatique est souvent représentée comme l'immigration modèle, toujours relativement à sa capacité de travail et d'adaptation, et là encore, le personnage de Kyoko suit cette description en se montrant à la fois discrète et dévouée. Une seconde gynoïde asiatique apparaît dans le film, en même temps qu'une gynoïde noire et une dernière, blanche. Il s'agit des modèles antérieurs à Ava et Kyoko, que Caleb découvre d'abord à travers des enregistrements vidéo des sessions de travail de Nathan avec elles, dans la cage occupée par Ava, et ensuite en découvrant leurs corps inanimés dans les placards de la chambre de ce dernier. La première à apparaître sur la vidéo est Lily, elle est blanche et blonde et ne semble dotée que de capacités limitées, liées au mouvement uniquement. La seconde, Jasmine, a le corps d'une femme noire mais pas de visage humain, son crâne métallique étant laissé à nu. La dernière, Jade, est d'apparence asiatique. Elle est dotée de la capacité du langage et est filmée en train de hurler, demandant à sortir de sa prison. Chacune d'entre elle est nue. Ici encore le corps racialisé est chargé de symboles spécifiques, mais c'est dans la succession de leurs présentations qu'ils présentent un intérêt singulier. Wong note en effet que « [l]a ligne de « progression » du développement des intelligences artificielles raconte une histoire coloniale de l'articulation entre la main d'oeuvre et la race à travers la notion impérialiste de l'être humain moderne [...] »<sup>113</sup>, et explique que les modèles de gynoïdes passent de la femme blanche, représentant les pionniers, à la femme noire, représentant les esclaves, puis à la femme asiatique représentant les coolies. Ainsi le corps gynoïde racialisé, et le traitement que le film en fait porte tout une charge symbolique accentuée justement parce que ses caractéristiques raciales sont sciemment choisies et non le

---

<sup>112</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Some alarm clock, huh? »

<sup>113</sup> *Ibid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « This line of “progress” in the development of artificial intelligence recounts a colonial history of how labour and race articulated each other under the imperial notion of the modern human. »

résultat de la diversité organique qui peuple notre planète. La racialisation de la machine, dans le cas d'*Ex Machina*, ne peut être anodine dans la mesure où Ava, est présentée dans le film comme la femme idéale (pour Caleb et à travers lui pour le spectateur), tandis que le reste des gynoïdes n'ont ni voix ni épaisseur. Plus encore, c'est à partir de leurs corps et de leurs efforts qu'Ava finit par se construire avant de les laisser derrière elle, incarnation d'un futur post-humain et post racialisé parce que blanc par défaut.

c) La technoschophilie: superposer l'érotisation de la femme et la machine

Dans ce futur, la femme n'est pas associée à la machine pour la vendre, elle est la machine. L'humain devient machinique et la machine devient humaine. Les deux catégories, pourtant jusque là antinomiques, fusionnent l'une avec l'autre pour donner naissance au corps gynoïde. Ava, en tant que femme idéale, incarne ce futur et la fusion parfaite de ces deux notions dans un corps désirable et, au premier abord, innocent. Les femmes associées à la technologie au cinéma, comme le note Charles Soukup dans *Techno-Scopophilia : The Semiotics of Technological Pleasure in Film*,<sup>114</sup> sont représentées comme fortes, agressives et en contrôle. Il évoque Angelina Jolie dans *Mr. and Mrs. Smith* (Doug Liman, 2005) ou dans les adaptations du jeu vidéo *Lara Croft : Tomb Raider* (Simon West, 2001 et Jan de Bont, 2003, notons que le rôle de la pilleuse de tombe est repris cette année au cinéma par Alicia Vikander elle-même), Catherine Zeta Jones dans *Haute Voltige* (Christopher Young, 1999) ou Charlize Theron dans *Braquage à l'Italienne* (F. Gary Gray, 2003). Dans ces films, le corps féminin est sexualisé, il est associé à la technologie (par les armes à feu, les voitures puissantes, etc.), et ainsi, la technologie est elle-même sexualisée. Il parle alors de « technoschophilie ». C'est d'autant plus le cas lorsque la femme est technologie, comme pour le modèle T-X du troisième *Terminator*. Soukup note que dans tous les films cités à titre

---

<sup>114</sup> SOUKUP, Charles. « Techno-Scopophilia : The Semiotics of Technological Pleasure in Film ». In: *Critical Studies in Media Communication*, Vol.26, 2009. Pp. 19-35

d'exemples, un trait vestimentaire commun unit les personnages concernés : les femmes machines portent toutes des vêtements en cuir plus ou moins moulants. Il renvoie cette esthétique à celle du fantasme pornographique de la dominatrice, soit, dans la sous-culture érotique sado-masochiste, la femme qui prend en charge la domination de l'homme par le biais de la douleur, de la contrainte, de l'humiliation.. dans un jeu de rôle à but érogène, et dont l'esthétique est fortement marquée par le cuir et le latex. Notons d'ailleurs que, dans le troisième *Terminator*, les protagonistes humains font référence à la gynoïde par le terme « terminatrix ». Dans ces cas spécifiques, la femme, en s'associant à la technologie, s'en approprie la puissance agressive et menaçante. On s'éloigne de l'idée d'objectivation pour se rapprocher de celle de fétiche, que Soukup définit comme « la projection de qualités humaines dans un objet, telle que l'habilité à donner du plaisir sensuel et de la satisfaction sexuelle »<sup>115</sup> qui s'oppose à l'objectivation, soit la « transformation d'un humain en un objet »<sup>116</sup>. Cependant, la figure de la gynoïde incarne à la fois le fétiche et l'objectivation, elle porte en son corps les caractéristiques et symboliques associées à la fois à la machine et à la femme. Ainsi pour parvenir à passer pour humaine, elle se doit de réduire au minimum possible ses caractéristiques machiniques, menaçantes et donc anti-féminines. C'est pourquoi Ava se démarque entièrement de l'esthétique BDSM évoquée plus haut pour aller dans la direction absolument opposée, et donc vers le fantasme qui s'y oppose, celui de l'ingénue jeune fille. Alors qu'elle s'habille pour Caleb, elle cache la menace de son corps machinique en le parant de collants en laine blancs, d'une robe à motifs floraux, d'un cardigan lilas, et d'une perruque courte. Ses choix vestimentaires ne sont pas sans rappeler les costumes des personnages féminins de la série télévisée à succès *La Petite Maison dans la Prairie* (NBC, 1974 - 1983), et ainsi l'image de la jeune fille saine, pure et asexuée. À la fin du film, alors qu'elle se réalise

---

<sup>115</sup> *bid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale:« fetishizing fills an object (technology) with human qualities, such as the ability to provide sensual pleasure and sexual satisfaction ». P. 23

<sup>116</sup> *bid.* Traduction fournie par nos soins. Citation originale:« Transforming a human into an object » P. 23

entièrement en tant qu'être humain, en s'habillant de la peau de Jade, Ava s'affirme en tant que femme parfaite, à la robe de dentelle et la peau blanches, couleur de la pureté. Pour se rendre humaine, elle se rend rassurante et accessible et ainsi camoufle sa nature gynoïde par essence menaçante. Pourtant, au même titre qu'Ava elle-même, la symbolique du blanc est ambivalente. Il signifie la pureté et la propreté, voire la pureté sexuelle dans le cas de la robe de mariée, mais aussi la passivité et parfois la mort. C'est la couleur des os, du corps livide, du suaire, c'est également l'absence de couleur, couleur du vide (la page blanche par exemple) et ainsi de ce qui est stérile. Jusqu'à un certain point, et depuis l'apparition des produits technologiques de la marque Apple, le blanc est aussi devenu la couleur de la machine. Enfin, selon les principes de la philosophie chinoise, le blanc (symbolisé par le Yang) est la couleur du masculin. Chacune de ces caractéristiques sont contenues en Ava, mais elle fait le choix de n'en exposer qu'une partie, celle de l'humain et du positif. Ainsi, les choix artistiques du film suggèrent la nature inauthentique et construite de Ava, qui devient la femme qu'elle doit devenir pour exister sans laisser transparaître la menace inhérente qu'elle est en réalité. Elle s'éloigne du fétiche pour se faire artificiellement objet : paradoxalement, son devenir sujet passe par la complétion de son objectivation en tant qu'objet de fantasme inoffensif. Elle performe l'innocence en cachant sa nature robotique.

### **3. Montrer le corps inorganique**

#### a) L'épiderme frontière

Le corps inorganique est par essence une menace puisque son machinisme lui confère forces et pouvoirs à la fois masculins et inhumains. Le corps gynoïde, hybride du robot et de la femme, est ainsi l'objet idéal pour recevoir et renvoyer les anxiétés à la fois de la gente masculine et de l'espèce humaine. L'épiderme est la surface cristallisante de ces anxiétés, membrane entre les physicalités humaines (illusoires) et mécaniques (réelles). La peau agit

donc ici comme une barrière qui permet et contient l'illusion. Outre les fonctions vitales du plus grand organe du corps humain, la peau est le réceptacle de la sensualité. On touche, caresse et embrasse la douceur de la peau féminine. Elle est l'humanité palpable, chaude et vivante, qui s'oppose au métal et au plastique froids et inertes du corps originel d'Ava. Lorsqu'elle revêt la peau prélevée sur une autre gynoïde, plus que l'apparence de l'humanité, elle s'en approprie la sensation et la sensualité. Son organicité passe de l'abstrait au palpable mais elle reste surface superficielle. La peau est l'écorce du corps humain, qui en protège l'intériorité fragile, précieuse, mortelle. Chez Ava, elle est une couche superficielle qui vient masquer le caractère artificiel de cette intériorité mécanique et donc immortelle. Par les cicatrices et le vieillissement qui racontent l'histoire d'un corps et de l'individu qui l'habite, par sa température, ses maladies et lésions qui disent la santé de ce corps et de cet individu, par les grains de beauté, taches de naissances, empreintes digitales, etc. qui cristallisent l'unicité de l'identité de ce corps et de cet individu, la peau dit spécifiquement l'humain qui l'habite. Elle est la surface englobante et enveloppante d'un corps et d'une âme qui forment l'intégrité sacrée de l'individualité humaine dans sa singularité. Pour Didier Anzieu: « la peau n'est pas qu'une enveloppe physiologique, elle a une fonction psychologique qui permet de contenir, de délimiter, de mettre en contact, d'inscrire.»<sup>117</sup>. Dans le cas d'Ava, dont la peau n'est pas, justement, une enveloppe physiologique, elle a uniquement une fonction psychologique, destinée à la perception d'autrui. Alors que la peau humaine est une membrane perméable, celle d'Ava est une frontière close qui renferme le secret de son inhumanité. C'est un costume, un artifice, une contrefaçon de naturel. En cela, la peau d'Ava est l'allégorie de sa nature réelle, paradoxalement non naturelle. Elle est constituée par un autre (Nathan) pour un autre (Caleb) et se constitue à partir d'une autre (Jade) dont elle prélève l'épiderme pour se l'approprier. Son épiderme n'est pas frontière contenante mais

---

<sup>117</sup> ANZIEU, Didier. *Le moi-peau*. Dunod. 1985

surface. Il n'est pas marqueur de sa singularité mais de sa multiplicité constituante. Alors que Ava détache différentes portions d'épiderme du buste de Jade pour les appliquer sur son propre corps, les délimitations visibles entre les dites portions disparaissent progressivement dans un rayonnement bleuâtre, signifiant la fusion, pour devenir un ensemble harmonieux et harmonisé. Son enveloppe corporelle cesse d'être patchwork et devient un tout unifié à l'apparence organique. Selon David Le Breton, « Écran où l'on projette une identité rêvée, en recourant aux innombrables modes de mise en scène de l'apparence, [la peau] enracine le sentiment de soi dans une chair qui individualise. »<sup>118</sup>. La chair nouvellement acquise d'Ava lui permet d'atteindre la projection physique de l'identité humaine, et qui plus est féminine, qu'elle a besoin de s'attribuer pour pouvoir vivre et être apparemment en vie. Féminine car dans son processus de devenir humain, elle se crée une poitrine, un fessier et un pubis. La matérialisation de ces zones marquées érotiques lui permet ainsi de devenir réellement et physiquement femme. Si la nudité mécanique d'Ava a été montrée à plusieurs reprises pendant le film, et ce non sans être sexualisée, une sexualisation complète n'est possible que lorsque le corps est fait de chair, lorsqu'il est intelligible comme chair. La peau d'Ava est un ornement qui lui permet de s'offrir à la sexualisation et ainsi de valider son humanité. « Dans la femme parée, la nature est présente, mais captive, modelée par une volonté humaine selon le désir de l'homme »<sup>119</sup>, or, ici, la femme se pare de nature justement pour masquer son statut d'être modelé. Feindre le naturel, pour Ava, c'est feindre l'utilitarisme biologique de son corps pour se placer fallacieusement dans le cycle vital biologique, en tant qu'objet féminin désirable. Par l'acquisition de sa chair, Ava peut toucher et être touchée, elle entre dans le domaine du sensuel. La peau est un « [é]cran où l'on projette une identité rêvée, en recourant aux innombrables modes de mise en scène de l'apparence, elle enracine le sentiment de soi

---

<sup>118</sup> LE BRETON, David. « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique ». In: *Revue française de psychosomatique*, vol. 38, Num. 2. 2010, Pp. 85-95. P. 89

<sup>119</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* Empl.1832

dans une chair qui individualise. »<sup>120</sup>, mais la peau d'Ava ne l'individualise pas, au contraire, elle la rend générique, elle devient une femme dans le sens générique du terme car cette identité rêvée projetée sur sa peau est celle que d'autres ont choisie pour elle, et dont elle ne peut se défaire pleinement. La peau d'Ava, en tant qu'« instance de fabrication de l'identité »<sup>121</sup>, lui permet de se fabriquer une identité pour se fondre dans la masse plutôt que pour s'en sortir, comme la pratique du tatouage peut le faire par exemple. Elle masque son unicité intrinsèque pour pouvoir être perçue comme une parmi d'autres et ainsi se sauver elle-même. Elle cache son idiosyncrasie pour ne pas être perçue comme un monstre. Le monstre de Frankenstein est abandonné justement parce que son apparence est monstrueuse du fait de son corps constitué de chair morte. Le corps d'Ava n'est ni mort ni vivant, il est un objet doté de vie, et par là, est en lui-même monstrueux.

#### b) Le corps inorganique monstrueux

L'appartenance au monstrueux est souvent tributaire de la non-conformation au naturel. Le vivant appartient au domaine de la nature, or la gynoïde, telle qu'Ava, appartient au domaine de l'objet, du synthétique. Son statut d'être vivant est un artifice, sa prétention à la « vie » déroge à la norme. Selon celle-ci, le vivant est organique et doit apparaître comme tel. Dans le cas du naturel et du monstrueux, la norme fluctue en fonction des contextes sociaux-culturels et des perceptions qu'ils engendrent. Ce qui a pu être considéré comme monstrueux à un moment donné ne l'est plus forcément de nos jours. L'objectif dans la création d'un robot anthropomorphe est de permettre une possibilité d'attachement augmentée de l'humain envers le dit robot. En modélant l'apparence du robot sur celle de l'humain, on vise la possibilité de l'empathie. Au stade d'avancement auquel le robot anthropomorphe se trouve actuellement,

---

<sup>120</sup> LE BRETON, David. *Op. Cit.* P. 95

<sup>121</sup> *Ibid.* P. 87



cette empathie peut-être atteinte sans entrer dans le domaine du monstrueux. Le robot est parfaitement reconnaissable comme tel. La différenciation entre le robotique et l'organique est aisée à évaluer et exclut ainsi le robot du monstrueux. Cette différenciation et la réponse émotionnelle qu'elle engendre est théorisée par Masahiro Mori dans *The Uncanny Valley*<sup>122</sup>, évoqué plus haut. Dans son article, le roboticien Japonais prend l'exemple d'une main prothétique chez une personne qui aurait perdu un bras. Il explique que, si au premier abord, la nature prothétique de la main n'est pas forcément remarquée, lorsque c'est le cas plus tard, l'observateur est pris d'un sentiment d'angoisse ou de malaise. La main artificielle entre alors dans le domaine de l'étrange. Il applique cette observation à l'objet robot et explique que plus un robot s'approche de l'apparence humaine, plus ses défauts, trahissant sa véritable nature, sont perçus avec anxiété et malaise, et le font ainsi entrer dans le domaine de l'étrange. Ainsi l'apparence du robot Sophia évoqué plus haut peut entraîner une réaction psychologique négative, puisque son visage en silicone et ses expressions s'approchent grandement de l'humain, sans pour autant pouvoir tromper l'observateur ne serait-ce qu'un instant<sup>123</sup>: Sophia évoque l'étrange et provoque une certaine anxiété. Ce n'est pas le cas en général pour les gynoïdes de *Blade Runner* et *Ex Machina*. Pris, Zhora, Rachel et Kyoko sont virtuellement indissociables d'un être humain. Le corps d'Ava est clairement identifiable comme robotique mais, contrairement à Sophia, son visage et ses expressions n'imitent pas seulement de façon très proche celles d'un humain, ce sont en fait ceux d'Alicia Vikander qui incarne Ava. On a alors affaire à un conflit, la partie humaine d'Ava (son visage) ne comporte pas de défauts qui pourraient traduire son inhumanité, tandis que l'aspect de la partie robotique ne cherche pas à imiter l'humain et donc à induire en erreur. Le défi d'Ava est donc de faire oublier la partie robotique par un comportement tellement humain qu'il fera passer sa nature robotique pour

---

<sup>122</sup> MORI, Masahiro. *Op. Cit.*

<sup>123</sup> Voir vidéos de Sophia en conversation avec l'acteur Will Smith disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=M19v3wHLuWI> (Consulté le 2 Mai 2018)

artificielle et non l'inverse. Ava gagne l'empathie par son humanité comportementale, soutenue par son visage humanoïde. En effet, rien n'évoque moins l'étrange ou le monstrueux qu'un joli visage féminin. Par l'innocence de sa féminité à la fois physique et interprétée, Ava finit par passer pour humaine auprès de Caleb. Cependant elle ne peut passer pour humaine avant d'avoir revêtu une couche épidermique totale. Dans le cas de Kyoko, dont l'asservissement silencieux est connoté robotique sans l'annoncer clairement, ce sera tout de même par le corps que sa nature véritable sera découverte et qu'elle plongera ainsi dans la vallée de l'étrange. Alors que Caleb s'introduit dans la chambre de Nathan pour pirater le système de sécurité de la maison, il y trouve Kyoko, nue. Celle-ci se lève de la banquette sur laquelle elle était allongée et, toujours sans un mot, entreprend de peler doucement une partie de la peau de son abdomen, révélant son intérieur mécanique composé de circuits et de leds. Après un plan de coupe, la caméra remonte sur la poitrine et le visage de la gynoïde, laissant son abdomen hors champs. La gynoïde prend quelques secondes pour replacer une mèche de cheveux derrière son oreille, laissant le temps à Caleb et au spectateur d'admirer la beauté de son visage, avant de décoller un morceau de peau sous son oeil droit, dévoilant l'artificialité de son globe oculaire, non sans rappeler celui du Terminator, et le crâne métallique sous la peau de sa joue, dont un lambeau pend sur son visage, à la manière d'un rideau en tissu qui se déchire (*Fig. 17 - P. 82*) . Un fond sonore inquiétant habille la scène, tandis qu'un Caleb horrifié observe Kyoko. Kyoko entre de son plein gré dans la vallée de l'étrange en s'exposant à Caleb. Elle désamorce toute la sensualité de son corps nu en dévoilant la nature machinique de celui-ci. Son corps ne représente plus la féminité sexualisée. Il n'évoque plus la chaleur d'un corps humain mais la froideur du métal. La nudité mécanique de Kyoko est présentée comme monstrueuse, et ainsi provoque l'anxiété chez Caleb. Celui-ci, visiblement bouleversé mais ayant accompli sa mission, retourne dans sa chambre. Allongé sur son lit, il revoit le visage hybride de Kyoko, dont les yeux et le nez manquent pour laisser apparaître

son crâne et ses yeux mécaniques, en forme de masque sinistre. Il se lève et, face à son miroir, entreprend alors de tâter, griffer et inspecter ses côtes et l'intérieur de sa bouche avant de se saisir tremblant d'une lame de rasoir et de la faire courir sur quelques centimètres de son avant bras. Il cherche visiblement à se prouver qu'il n'est lui-même pas un robot. La révélation de Kyoko a ébranlé la réalité de Caleb, le poussant à tout remettre en question, jusqu'à sa propre nature humaine. Pour se rassurer, il en vient au seul moyen qu'il connaît : explorer sa propre intériorité, et ainsi se prouver son humanité par la vue de l'élément organique ultime qu'est son sang. Dans le sang, sève de la vie, et dans la douleur, c'est la chaleur du vivant qu'il retrouve, c'est sa propre mortalité et ses propres origines, mais c'est aussi sa propre mort qu'il prédit. Au contraire, non seulement la gynoïde ne saigne pas mais elle ne ressent pas la douleur. Lorsque Nathan déboîte la mâchoire de Kyoko ou lorsqu'il arrache le bras d'Ava, leurs corps mutilés restent froids et stériles, aucun liquide organique ne coule, aucun douleur ne semble être ressentie. Cette absence de douleur continue à inscrire les gynoïdes dans le domaine de l'étrange et du monstrueux en les séparant encore de l'humain. C'est là un déni de mortalité puisque, bien que Kyoko cesse de fonctionner lorsqu'elle est frappée par Nathan, elle s'effondre sur le sol sans une expression, sans un cri. Elle est un objet cassé, qui contraste avec Nathan,, doublement poignardé, se vidant visiblement de son sang, et pâlisant effroyablement avant de mourir. Le corps gynoïde est ici monstrueux lorsqu'il renvoie l'homme au mortel en faisant couler son sang ou en exposant l'inexistence du sien, le vide stérile qui l'habite. Le sang est un « élément sacré, pénétré plus qu'aucun autre du mana mystérieux qui est à la fois la vie et la mort »<sup>124</sup>, il représente le divin et ainsi, l'âme. L'absence de sang dans le corps gynoïde renvoie encore à la monstruosité de l'objet qui se fait passer pour humain et à l'âme dont il est dépourvu, empli à la place d'un assemblage de parties qui forment un tout non-organique.

---

<sup>124</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* Empl.3588

### c) Le corps fragmenté / inanimé

Ainsi pour être intelligible, la gynoïde doit avoir une apparence clairement identifiable : humaine ou robot, puisque l'entre deux crée l'anxiété. Si son apparence est humaine, elle doit être un tout cohérent. Si son apparence est robotique, la visibilité des parties qui la composent (les circuits contenus par son armature) désamorce l'anxiété qu'elle peut provoquer en démystifiant son fonctionnement, la source de sa vitalité électro-mécanique. Le corps robotique est, dans l'imaginaire, par essence, fragmenté. Comme toute machine, il est un assemblage. À la fois dans *Blade Runner* et *Ex Machina*, le corps est montré en morceau, désunifié. Dans le premier, une scène prend place dans un laboratoire où sont fabriqués les yeux des répliquants. Roy et son comparse Léon s'y rendent pour interroger l'ingénieur (Hannibal Chew, interprété par James Hong) qui les fabrique. Là, les yeux flottent dans des aquariums gelés tels quantités de poissons sinistres. Le corps morcelé est ici montré pour souligner le caractère Fordiste de la fabrication du corps répliquant. Chaque partie est fabriquée séparément puis assemblée, comme n'importe quelle machine peut l'être. Le répliquant est un produit fini dont chaque pièce (car il s'agit bien de pièces plutôt que d'organes ou de membres) est manufacturée pour elle-même, contrairement à l'être humain dont le corps se développe de façon unifié, en tant qu'un tout indissociable. Pourtant, dans *Blade Runner*, le laboratoire évoque tout de même l'organique : l'atmosphère est gelée, les yeux sont conservés dans du liquide à basse température, comme on conserve la nourriture, comme on conserve l'organique. Dans *Ex Machina*, Nathan invite Caleb à visiter son laboratoire et lui expose ainsi la genèse d'Ava. La pièce, blanche et stérile, se présente sous la forme d'une exposition de différents artefacts qui, une fois assemblés, forment le corps de la gynoïde. On voit plusieurs moules de son visage, des schémas de face et de profil de son « squelette » mécanique, des câbles et circuits, un squelette en métal brillant en forme de *memento mori* et,



Fig. 18. Ci-dessus: Nathan montrant l'esprit d'Ava à Caleb dans son laboratoire.

selon les mots de Nathan, son « esprit »<sup>125</sup> (Fig. 18). Un globe en gel solide et structuré d'un bleu translucide est présenté comme le cerveau d'Ava, son *wetware*, opéré par le moteur de recherche de Nathan en guise de *software* (logiciel). Entre leurs mains, Nathan et Caleb tiennent l'esprit d'Ava : il est palpable et indépendant du reste de son corps, il est reproductible et existe en plusieurs exemplaires, il est littéralement un ordinateur. Le processus de création de la gynoïde correspond à l'inverse de celui de la vie organique. Au lieu de déconstruire le corps humain pour en comprendre le fonctionnement interne, l'utilité de chaque organe, chaque vaisseau, chaque membrane, Nathan tente de reproduire sa structure à partir de pièces détachées qu'il assemble. Les pièces détachées du corps gynoïde sont stériles et cliniques, froides, dénuées de tout *mana*. Si la vue de l'intériorité humaine peut provoquer un dégoût naturel chez l'observateur, parce qu'il fait écho à sa propre intériorité et donc à sa propre mortalité, l'exposition de l'intériorité gynoïde démystifie la vitalité artificielle du robot en en exposant le fonctionnement mécanique. L'intériorité humaine, au même titre que son sang, si elle évoque la mort, évoque aussi le divin. L'intériorité stérile de la machine est dépourvue de ce *mana*, et, peu importe à quel point le robot ressemble à un homme, la caractéristique divine reste donc le monopole de l'humanité. Cette absence de divin peut

---

<sup>125</sup> Traduction fournie par nos soins. Citation originale: « Here, we have her mind. ».

pendant vite tourner au diabolique, et donc au monstrueux, lorsque la gynoïde se morcelle à nouveau. Lorsque Ava attaque Nathan, celui-ci la frappe avec une barre d'haltères et lui détache un bras. Même si le corps d'Ava n'est pas encore habillé de chair, la vue de la perte d'un membre par un humanoïde provoque l'effroi chez le spectateur. Le corps assemblé de Ava ressemble suffisamment au sien pour qu'il puisse l'y reconnaître, mais la réaction impassible de la gynoïde désarçonne cette identification. La gynoïde devrait ressentir la douleur mais n'en est pas capable, cette incapacité est monstrueuse parce qu'elle souligne encore l'inhumain de la créature gynoïde. Il en va de même pour Jade qui, sur les vidéos que Caleb observe sur le moniteur de Nathan, demande en hurlant à être libérée et tape des poings sur la vitre de sa chambre cage jusqu'à en détacher ses mains puis ses avant-bras sans pour autant s'arrêter. Le corps gynoïde n'est pas limité par la douleur ou par l'unicité. Ce qui pose la question : est-il même limité tout court ? Dans la capacité à perdre un membre sans s'en émouvoir, il y a l'idée que ce membre ne fait pas partie d'un « soi » unifié, d'une personne mais d'une machine donc chaque partie est autonome. Cela devient anormal et donc monstrueux à partir du moment où l'humain a pu précédemment se voir dans la machine. C'est le cas pour Ava (pour laquelle le spectateur se prend d'empathie) mais aussi pour Jade, qui exprime une forme de rage pure on ne peut plus humaine. Montrer le processus de création de l'intériorité robotique rassure, cela revient à montrer la volonté humaine (et masculine) créatrice qui régit le corps robotique. Montrer la capacité du robot à se défaire d'une partie de son corps sans conséquence réelle montre au contraire l'absence de contrôle et de pouvoir de l'homme face à sa créature. S'il ne peut blesser ou désactiver ce qu'il a créé, imposer son autorité, alors cela ne lui appartient plus. Pire, Ava n'a pas besoin du savoir de Nathan pour se reconstruire, elle le fait elle-même en détachant un bras de Jade pour se le greffer en un geste simple, comme on change une pile ou une roue. Le corps gynoïde est destructible mais sa destruction n'entraîne pas la destruction de l'unité sacrée du corps. Le

corps gynoïde n'est pas une unité sacrée, il est autre, il est multiple et en cela est monstrueux. Et ce monstrueux ici renvoie à l'absence de contrôle du masculin sur le corps féminin, son incapacité de l'handicaper ou de lui infliger la douleur marque l'impuissance de celui qui, finalement bien que brièvement, sera la victime du courroux féminin.

## CONCLUSION

Selon Valerio Evangelisti, « [e]n jouant avec les systèmes-mondes, en manipulant les hypothèses, la science-fiction constitue un de ces laboratoires où se lisent l'intime composition chimique du monde actuel et les forces qui le feront entrer en explosion. »<sup>126</sup>. Le statut socio-politique de la femme entre en jeu dans cette composition chimique. Ainsi, à travers sa représentation dans les divers futures science-fictionnels (plus fréquemment dystopiques qu'utopiques), l'on peut déceler des schémas cognitifs liés au féminin omniprésents dans l'imaginaire collectif contemporain. Si *Blade Runner* et *Ex Machina* ne sont pas des films dits politiques, ou encore moins féministes (ni misandristes), comme toute oeuvre, ils révèlent quelque chose de la société et de l'époque dans lesquelles ils ont été créés, sûrement même plus qu'ils ne disent de leurs créateurs. Comme Bourdieu a recours à des « modes de pensée qui sont eux mêmes le produit de la domination [masculine] »<sup>127</sup> pour étudier cette dernière, l'écrivain ou le scénariste de science-fiction à recours aux modes de pensée qui lui sont contemporains pour imaginer le/un futur. Or la domination masculin est elle-même encrée de façon plus ou moins perceptible dans ces modes de pensée. Ainsi si Garland souhaite mettre en avant les schémas de la domination masculine dans son film, cela ne l'empêche pas d'en utiliser les moyens pour ce faire. Le personnage de Caleb remet en cause la sexualisation d'Ava mais fini tout de même par en tomber amoureux et désirer la posséder. Ava parvient à se libérer de sa prison et de ses oppresseurs mais la scène représentant supposément son devenir sujet s'arrête pendant de longues secondes contemplatives sur le corps nu d'Alicia Vikander, qui est mis à la disposition du regard spectatorial sous tous ses angles. Ava est, à la fin du film, à la fois objet et sujet. Elle se fait narrativement sujet mais son corps est tout de même objectivé par la caméra. *Ex Machina* est un film féministe dans le sens où Ava, sous la forme de l'allégorie, renverse le système

---

<sup>126</sup> EVANGELISTI, Valerio. « La Science-fiction, métaphore du présent ». In: *Cycnos*, Vol. 22. 15 novembre 2006.

<sup>127</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.* Empl. 240.



patriarcale dont elle est prisonnière pour se faire sujet, il ne l'est pas pour autant nécessairement formellement. Les films de science fiction féministe, à la fois sur le fond et sur la forme, sont généralement des films de niche. La catégorie science-fiction féministe devient ainsi limitante. C'est le cas par exemple pour *Born in Flames* de Lizzie Borden (1983), *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amirpour, 2014) ou encore *Tank Girl* (Rachel Talalay, 1995). Notons que ces trois oeuvres sont réalisées par des femmes, tout comme la majorité des textes issus de la pensée féministe sont écrits par des femmes. Au contraire, *Ex Machina* et *Blade Runner* sont écrits et réalisés par des hommes. Alors que Philip K. Dick, les scénaristes David Webb Peoples et Hampton Fancher et Ridley Scott imaginent le futur diégetique de *Blade Runner*, ils n'ont pas pour but de mettre la condition féminine au centre de leurs réflexions. Les personnages (gynoïdes) féminins ne sortent jamais de la dichotomie princesse/putain. Si les inégalités hommes/femmes sont représentées dans *Ex Machina*, elles ne sont pas explicitement au centre du sujet du film. Une lecture féministe est nécessaire pour en déceler la mise en place et les enjeux. Le sujet premier évident du film (la menace robotique) ajoute toutefois une couche de difficulté à cette lecture. En effet, tout comme c'est le cas pour les protagonistes féminines de *Blade Runner*, Ava et Kyoko ne sont pas exactement des femmes puisqu'elles ne sont pas exactement humaines. Deux lectures sont alors possibles: celle, purement féministe, que nous avons choisie, selon laquelle la gynoïde peut et doit être vue comme femme puisqu'elle est figure féminine; et celle selon laquelle la gynoïde, en tant qu'objet inorganique, est machine. La possibilité même de ce choix crée une ambivalence dans ce que la seconde lecture permet de justifier totalement l'inégalité évoquée plus haut. C'est là toute la subtilité d'*Ex Machina*. Plusieurs interprétations du film sont possibles en fonction des personnages avec lesquels le spectateur s'identifie. Pourtant, la quasi-totalité du film est focalisée à travers les personnages masculins, ce processus d'identification est donc biaisé en faveur de ces derniers. Le spectateur est soumis au même

test d'empathie que Caleb. Ainsi peut on émettre l'hypothèse que l'un des enjeux du film est de révéler les schémas cognitifs du spectateur, selon ses interprétation et identification, plutôt que de révéler ceux de Garland. L'analyse approfondie du film révèle une multitude de facettes et de rouages n'apparaissant pas au premier visionnage. Dans *Blade Runner* et *Ex Machina*, il apparait comme évident que tous les personnages gynoïdes (donc tous les personnages féminins) sont voués à reproduire les schémas traditionnels patriarcaux assignés féminins, en remplissant les services du lit et du ménage auxquelles De Beauvoir fait référence. Leurs plastiques sont objectivées, leurs points de vue peu ou pas abordés, elles sont objets visuels et narratifs. Leurs corps et leurs statuts portent également une charge symbolique lourde de siècles de mythologies et légendes associées au féminin, qui le condamne, tente d'en dévoiler les mystères, d'en justifier l'oppression, de l'ériger en icône hors de la sphère de l'humain. La gynoïde renvoie à la virginité, à Eve, à la femme fatale du film noir, à Galatée, à la figure de la demoiselle en détresse. Elle est assemblages de symboles et de typologies récurrentes qui, très voir trop souvent, servent à catégoriser les différents féminins. En réalité, elles portent en elles l'ensemble de ces typologie et symboliques qui constituent le féminin dans l'imaginaire collectif. Les histoires dans lesquelles elles évoluent ne sont pas les leurs, selon les mots de Budd Boetticher: « Ce qui compte c'est ce que l'héroïne provoque, ou plutôt ce qu'elle représente. C'est elle, ou plutôt l'amour ou la peur qu'elle suscite chez le héros, ou bien l'intérêt qu'il éprouve à son égard, qui le pousse à l'action. En elle-même, la femme n'a pas la moindre importance. »<sup>128</sup>. Cette affirmation, bien que méritant l'apport de quelques nuances, se vérifie dans les cas des deux films qui nous intéressent. La gynoïde, nous l'avons vu, est constituée par un autre, par un homme, et ainsi son corps et sa condition sont le reflet de l'image du féminin que le créateur en a. Elle est présentée comme la cristallisation stabilisée d'un féminin idéal. En cela, la figure de la

---

<sup>128</sup> BOETTICHER, Budd. Cité par Laura Mulvey. *Op. Cit.*

gynoïde offre un reflet de ce que ce que ce féminin idéal est à une échelle sociétale. À leurs échelles diégétiques respectives, Ava et Rachel sont les idéaux des hommes auxquels elles sont destinées, à l'échelle spectatorielle, elle deviennent potentiellement les idéaux du spectateur. Robotiques ou non, le médium cinématographique met en scène nombre de personnages masculins faisant « naître » leurs femmes idéales par des biais technologiques ou non. Dans *Une créature de rêve* de John Hughes (1985), deux adolescents donnent vie à la divine Lisa grâce à leur ordinateur. Dans *Mannequin* (Michael Gottlieb, 1987) un jeune artiste tombe amoureux d'une mannequin en plastique qu'il a créée, celle-ci s'anime alors miraculeusement. Al Pacino dans le rôle d'un réalisateur frustré par ses actrices capricieuses crée artificiellement *Simone* dans le film éponyme d'Andrew Niccol (2002). Dans *Ruby Sparks* (Jonathon Dayton and Valerie Faris, 2012), Paul Dano joue un scénariste dont la femme idéale prend vie à partir des descriptions qu'il en a fait sur papier. Sans surprise, on retrouve les mêmes problématiques dans le genre phonographique, avec le justement nommé *La femme objet*, (Frédéric Lansac, 1980), dans lequel un écrivain se fabrique une partenaire sexuelle gynoïde pour combler son appétit charnelle hors du commun. La femme créée sur mesure pour et par l'homme est donc un thème récurrent dans la fiction, mais l'inverse ne se vérifie évidemment pas. Cela suggère que le féminin est effectivement pensé comme complémentaire au masculin et non comme une entité à part entière, indépendante. La récurrence de l'idée que la femme doit venir compléter l'homme vient confirmer encore que celle-ci est constituée pour et par lui. Le féminin manufacturé et la condition féminine dans *Ex Machina* et *Blade Runner* représentent métaphoriquement la condition féminine réelle, si ce n'est que ces films ajoutent un degré de littéralité à l'idée d'objectivation. En tant que machines, le statut d'objet des gynoïdes vient résoudre artificiellement le concept même de l'objectivation de la femme et du corps féminin: après tout le propre de l'objet est bien d'être objectivé. La figure gynoïde se pose donc comme solution à la monstration

cinématographique de l'oppression féminine, un passe droit qui déproblématise justement les comportements masculins problématiques (viol, agression, oppression, meurtre). Cette stratégie est employée dans *Blade Runner* bien plus que dans *Ex Machina*. on peut éventuellement y voir une différence de point de vu et de discours liée aux trois décennies qui séparent la sortie des deux films et à une éventuelle prise de conscience<sup>129</sup>. Dans le premier cas, encore une fois, Deckard a tous les droits sur les protagonistes féminines qu'il opprime impunément. Cette oppression est justifiée par la culpabilité inhérente du féminin et la menace que la sexualité féminine représente. Comme c'est le cas pour la fausse Maria de *Metropolis*, la sexualité des gynoïdes de *Blade Runner* doit être annihilée, punie ou possédée. Dans *Ex Machina*, Ava utilise sa sexualité comme une arme de manipulation contre Caleb et à travers lui contre Nathan. Dans les deux cas, la sexualité féminine menace l'ordre établi, c'est à dire le masculin dominant. Au delà de l'allégorie lue dans *Ex Machina*, nous proposons l'idée que la gynoïde, au sein d'elle même, représente la menace féministe. Dans les deux films sur lesquels portent notre étude, les gynoïdes sont violées et le spectateur est invité à se demander si ces viols sont véritablement criminels, selon si il considère que la gynoïde est suffisamment douée de conscience pour mériter l'autonomie ou non. Il s'agit là de la même évaluation effectuée par les hommes au sujet des femmes aujourd'hui encore. Chaque version de l'histoire d'amour fictionnelle entre un homme et une gynoïde est aussi une histoire d'horreur. Le protagoniste masculin traverse doute et anxiété pour déterminer si sa bien-aimée en silicone est véritablement douée de conscience ou non. Si c'est le cas, est-il moralement acceptable pour lui de l'exploiter, de profiter d'elle, de coucher avec elle? Si ce n'est pas le cas, peut-il vraiment tomber amoureux d'elle? Jusqu'à quel point accordera t'il de l'importance à ces réflexions philosophiques pour peu qu'il soit attiré par elle? Et enfin, si/ quand la gynoïde prendra conscience de sa position, va t'elle se rebeller? Comment l'en

---

<sup>129</sup> Il serait intéressant d'effectuer une étude des évolutions de caractérisation des personnages féminins au cinéma durant cette période, les personnages gynoïdes sont cependant trop peu courant pour limiter ce type d'analyse à leur représentation.

empêcher? Ces questions sont curieusement similaires à celles posées depuis des siècles par les hommes, non pas au sujet des robots mais au sujet des femmes. L'idée que la population noire est moins humaine que la population blanche a été inscrite dans la constitution américaine jusque 1868. De la même manière, l'idée que la femme est moins humaine que l'homme est évoquée depuis les temps d'Aristote pour justifier l'inégalité de droits entre les sexes. Aujourd'hui encore, certains hommes défendent la notion que les femmes sont moins intelligentes que les hommes, ou naturellement faites pour une vie de soumission vouée à la reproduction de l'espèce. Pendant de nombreux siècles, la première tâche philosophique de l'oppressé a été de se convaincre lui-même autant que leurs oppresseurs de leur humanité, de leur statut d'êtres conscients, pensants, sentants, et ainsi méritants méritent la liberté. Pour les gynoides du film, les hommes auxquels elles appartiennent sont des obstacles à surmonter, avec violence si nécessaire. Les mots d'Haraway, lorsqu'elle dit que « le plus gros problème des cyborgs, bien sûr, est qu'ils sont les rejetons illégitimes du militarisme et du capitalisme patriarcal. [...] Mais les rejetons illégitimes sont souvent excessivement infidèles à leurs origines. Leurs créateurs, après tout, sont inessentiels. »<sup>130</sup>, interviennent ici comme une prédiction de la fin d'*Ex Machina*. Ils reflètent la paranoïa ambiante autour de la robotisation du monde, omniprésente au cinéma, qui consiste à croire que la race robotique se rebellera pour anéantir ses créateurs. L'idée de la reproduction autonome du robot se trouve parfois au cœur de cette paranoïa. De *Metropolis* à *Blade Runner 2049* en passant par la trilogie *Matrix* (Wachowski, 1999, 2003, 2003), le cauchemar est le même: si robots androïdes ou intelligences artificielles sont capables de se reproduire, rien ne les arrêtera plus, et l'être humain perdra sa place dans l'économie sociétale mondiale. Coïncidentement, il s'agit là de la peur primaire des hommes depuis l'aube du féminisme et plus particulièrement depuis l'avènement de la contraception légale et autres technologies reproductives. Cette peur est

---

<sup>130</sup> "The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential."

partiellement à la racine de l'oppression de la femme de nos jours<sup>131</sup>. La mystique féminine vient, depuis la nuit des temps, de la capacité de la femme à enfanter. Elle tient la survie de l'espèce en son corps. L'oppression du féminin vient donc partiellement de la volonté du masculin de s'en approprier les pouvoirs. Il s'agit encore une fois de l'idée de dompter mère nature. Ainsi, la docilité gynoïde représente non seulement le féminin asservi mais aussi l'appropriation du don de création de la vie par le masculin et donc la victoire définitive de ce dernier. Dans le cas des gynoïdes de *Blade Runner*, Rachel représente cette docilité. Dans le cas d'*Ex Machina*, Ava représente l'inverse, elle est donc la menace du féminin libéré. Dans les univers futuristes des deux films, le statut social du féminin opprimé est simplement transposé vers une enveloppe artificielle créée par l'homme, qui permet la reconstitution et la justification de sa vassalisation. En somme, le masculin manufacture la copie artificielle conforme d'un féminin organique libéré pour permettre la perpétuation de son propre statut hiérarchique.

---

<sup>131</sup> Voir la série dystopique féministe *The Handmaid's Tale*, inspirée du livre éponyme de Margaret Atwood, qui met en scène un futur dans lequel la stérilité de la quasi-totalité de la population féminine a donné lieu aux Etats-Unis, à l'avènement d'un nouveau système politique ultra-religieux dans lequel les rares femmes fécondes sont asservies.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALIENNE DISS, Ludivine. « S’emparer de la robotique humanoïde, ou comment une approche genre permet de penser le robot ». In *Nouveaux Imaginaires du Féminin*. 2017
- ANZIEU, Didier. *Le moi-peau*. Dunod. 1985
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Chap. VIII-XIII. 349 av. JC.
- BECHDEL, Alison. « The Rule » In: *Dykes to watch out for*. Firebrand Books, 1986
- BERENI, Laure. CHAUVIN, Sébastien. JAUNAIT Alexandre (dir.). *Introduction aux études sur le genre*. De Boeck, 2012
- BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Éditions du Seuil. 1998. Format Kindle.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre, le féminisme et la suprevision de l’identité*. La découverte. 2006. Format Kindle.
- ČAPEK, Karel. « R.U.R. Rezon's Universal Robots », In : *les Cahiers dramatiques*, Éditions Jacques Hébertot, num 21, 1924. (trad. Hanuš Jelínek)
- DARRAS, Bernard. *Images et études culturelles*. Publications de la Sorbonne. 2008
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Tome 1. Gallimard. 1949. Format Kindle
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe*, Tome 2. Gallimard. 1949. Format Kindle
- DE VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste. *L’Ève future*. Eugène Fasquelle, éditeur, 1909 (nouv. éd.)

- DEVILLIERS, Laurence. *Des Robots et des Hommes*. Plon. 2017. Format Kindle.
- DICK, Philip K. *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*. Doubleday. 1968
- FRAISSE, Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet ». In: *Nouvelles Questions Féministes* 2005/1 (Vol. 24), p. 14-23.
- GARLAND, Alex. *La plage*. Le livre de poche. 1999.
- GERBNER, George. « Living with Television: The Violence Profile ». In: *Journal of Communication*, Vol 26, Num 2, 1976, Pp. 172–199
- GIBLET, Rodney James. *The body of nature and culture*. Palgrave Macmillan. 2008
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. « Blanche Neige ». In: *Kinder- und Hausmärchen*, vol. 1 (1812)
- GROSSMAN, Julie. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. Palgrave Macmillan. 2009
- 
- HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.”. In: *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*. Boulder. Westview Press, 1994. Pp. 424- 57
- JONES , Gwyneth. *Divine endurance*. Denoël. 1986 (Trad Jean Bonnefoy)
- KAPLAN, E. Ann. *Women in Film Noir*. BFI Publishing. 1978. Seconde édition, 1998. p.49
- LE BRETON, David. « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique ». In: *Revue française de psychosomatique*, vol. 38, Num. 2. 2010, Pp. 85-95.
- LEVIN, IRA. *The Stepford Wives*. Random House. 1972



- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociale. 1949.
- WOLLEN Peter. « Le cinéma, l'américanisme et le robot. » In : *Communications*, vol. 48, 1988. pp. 7-37
- MONTESQUIEU. *De l'Esprit des Lois* . Livre XV, chap. 5, 1748
- MORI, Masahiro. « The uncanny valley ». In: *Energy* , vol. 7. 1970. Pp. 33-35
- MULVEY Laura. « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif ». In: *Screen*. Vol 16, Numéro 3, 1975. Pp 6–18.
- RIVIERE, Joan. « Womanliness as a masquerade ». In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol.9. 1929. Pp. 303-313
- SHELLEY, M. *Frankenstein ou le Prométhée modern*. Lackington, Allen & Co. 1818
- SOUKUP, Charles. « Techno-Scopophilia : The Semiotics of Technological Pleasure in Film ». In: *Critical Studies in Media Communication*, Vol.26, 2009. Pp. 19-35
- TASKER, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge. 1998
- TURING, Alan. « Computing Machinery and Intelligence ». In *Mind*. 1950. Vol 49. p.433-460
- WONG, Danielle. « Dismembered Asian/American Android Parts in Ex Machina as 'Inorganic' Critique ». In: *Transformation*. Num. 29. 2017
- YEE, Sennah. « “You bet she can fuck” – Trends in Female AI Narratives within Mainstream Cinema: Ex Machina and Her ». In: *Ekphrasis*, Vol 1, Ghosts in the Cinema Machine. 2017. Pp. 85-98

## FILMOGRAPHIE

- AMIRPOUR, Ana Lily. *A Girl Walks Home Alone at Night*. Say Ahh Productions. 2014
- BLOMKAMP, Neil. *Chappie*. Columbia Pictures. 2015
- BORDEN, Lizzie. *Born in Flames*. The Jerome Fondation. 1983
- BUNUEL, Luis. *Belle de Jour*. 1967
- CAMERON, James. *Terminator: Orion Picutres*. 1984
- CAMERON, James. *Terminator: Jugement Dernier*. TriStar Pictures. 1991
- DAYTON, Jonathon, FARIS, Valerie. *Ruby Sparks*. Fox Searchlight Pictures. 2012
- DE BONT, Jan. *Lara Croft: Tomb Raider - Le berceau de la vie*. Paramount Pictures. 2003
- DISNEY, Walt. *Blanche Neige et les Septs Nains*. Disney. 1929
- EMMERICH, Roland. *Universal Soldiers*. TriStar Pictures. 1992
- FORBES, Bryan. *The Stepford Wives*. Columbia Pictures. 1975
- GARLAND, Alex. *Ex Machina*. A24. 2015
- GIBBINS, Duncan. *Eve of Destruction*. Orion Pictures. 1991
- GOTTLIEB, Michael. *Mannequin*. Gladden entertainment. 1987
- GRAY, F Gary. *Braquage à l'Italienne*. Paramount Pictures. 2003
- HANSON, Curtis. *L.A Confidential*. Warner Bros. 1997
- HUGHES, John. *Une créature de rêve*. Universal Pictures. 1985
- LANG, Fritz. *Metropolis*. UFA. 1927
- LANSAC, Frédéric. *La femme objet*. F.F.C.M. 1980
- LIMAN, Doug. *Mr. and Mrs. Smith*. 20th Century Fox. 2005
- LUCAS, George. *Star Wars - La guerre des Étoiles*. Lucas Film. 1977
- MARSHALL, Garry. *Pretty Woman*. Touchstones Pictures. 1990
- MOSTOW, Jonathan. *Terminator: Le Soulèvement des Machines*. Warner Bros. Pictures. 2003

NICCOL, Andrew. *Simone*. New Line Cinema. 2002

OZ, Frank. *The Stepford Wives*. Paramount Pictures. 2004

PROYAS, Alex. *I, Robot*. Davis Entertainment. 2004

ROACH, Jay. *Austin Powers*. New Line Cinema. 1997

SCHROEDER, Michael. *Glass Shadow*. Trimark Pictures. 1993

SCOTT, Ridley. *Les Duellistes*. Paramount Pictures. 1977

SCOTT, Ridley. *Alien, le huitième passager*. 20th Century Fox. 1979

SCOTT, Ridley. *Blade Runner*. Warner Bros. 1982

SPIELBERG, Steven. *A.I. Intelligence Artificielle*. Dreamworks. 2001

STANTON, Andrew. *Wall-E*. Studio Pixar. 2008.

TALALAY, Rachel. *Tank Girl. Trilogy*. Entertainment Group. 1995

VERHOEVEN, Paul. *Robocop*. TriStar Pictures. 1988

VILLENEUVE, Denis. *Blade Runner 2049*. Scott Free Productions. 2017

WEST, Simon. *Lara Croft : Tomb Raider*. Paramount Pictures. 2001

WISEMAN, Len. *Total Recall*. Columbia Pictures. 2012

YOUNG, Christopher. *Haute Voltige*. Twentieth Century Fox. 1999

**SÉRIES TÉLÉVISÉES:**

NBC. *La Petite Maison dans la Prairie*. 1974 - 1983

MCA-TV. *Xena la princesse guerrière*. 1995 - 2001

HBO. *Westworld*. 2016- En production

HULU. *The Handmaid's Tale*. 2016- En production