UNIVERITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VUES DE L'INTÉRIEUR : REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME FABRIQUÉE DANS *WESTWORLD* ET *EX MACHINA*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LILAH MERCADER DUPLAIN

AOÛT 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à adresser mes remerciements à Martine Delvaux dont le travail intellectuel est une source d'inspiration d'avoir su me rassurer et me guider durant l'élaboration de ce mémoire. Merci à ma famille d'avoir d'avoir toujours été derrière moi et de m'avoir appuyée dans tous mes choix, je suis extrêmement privilégiée de vous avoir. Merci aussi à ma deuxième famille de chez DP. Zoé, c'est un immense plaisir de côtoyer ton humour au quotidien, merci d'avoir créé cet endroit où je me sens chez moi. Un merci spécial à Valérie pour « nos vendredis », les réflexions dans ce mémoire doivent beaucoup à ton intelligence et à la singularité de ta pensée. Merci aussi aux tendres, faire de la musique avec vous s'est avéré essentiel pour sortir de ma tête. Laulau, j'éprouve une immense reconnaissance pour ton amitié, merci pour le gros fun, pour les discussions infinies, pour tes conseils et ta grande sensibilité. Mille mercis également à Julian pour ton intérêt, ton écoute précieuse, ta patience et ton soutien inconditionnel.

Maman, je te dédie ce mémoire. Merci de m'avoir « fabriquée » de la manière la plus humaine qui soit : avec amour.

« Feminists have inherited knowledge through the paternal line. The word was Aristotle's, Galileo's, Bacon's, Newton's, Linnaeus's, Darwin's; the flesh was woman's. And the world was made flesh naturally. We have been engendered. »

Donna Haraway

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vi

RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I LA FIGURE DE LA FEMME FABRIQUÉE 7

1.1 Éléments de définition 8

1.2 Généalogie de la femme fabriquée 11

1.2.1 Origines mythologiques 11
1.2.2 Hadaly : la femme Idéale est artificielle 16
1.2.3 La double animation de la femme fabriquée 28
1.2.4 *Les femmes de Stepford* : une métaphore pour l'aliénation féminine 34
1.2.5 Naissance de la cybernétique et de l'intelligence artificielle 35

CHAPITRE II *EX MACHINA* : « THROUGH THE LOOKING GLASS » 40

2.1 Représentations du corps féminin 41

2.1.1 Donner forme à l'informe 41
2.1.2 Un strip-tease anatomique 43

2.2 Le « body/space » dans *Ex Machina* 46

2.2.1 Ouvrir Pandore : la structure imaginaire de la boîte 48
2.2.2 Fenêtre sur Ava 52
2.2.3 Sortir de la boîte 55
2.2.4 Kyoko : L'Autre secret 60

CHAPITRE III La femme fabriquée dans *Westworld* : entre attrait spectaculaire et subjectivation féministe 64

3.1 *Westworld :* voir l'intérieur du corps technoféminin 65

3.1.1 « A visceral demonstration » : le surgissement de la douleur 71
3.1.2 Maeve : de « vénus anatomique » à « femme de Vitruve » 80
3.1.3 Armistice : la femme dans le serpent 84
3.1.4 Conclusion : les cicatrices d'une féminité fabriquée 86

CONCLUSION 89

ANNEXE FIGURES 93

BIBLIOGRAPHIE 97

LISTE DES FIGURES

Figure Page

2.1 La « Venus Pudica » 98

3.1 Affiche promotionnelle inutilisée pour le film des frères Lumière 99

3.3 L'ouverture du serpent 100

3.4 *La Toilette de Vénus* après lacération 101

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse aux incarnations contemporaines de la figure de la femme fabriquée dans la série *Westworld* et le film *Ex Machina* dans une perspective féministe. Il vise à les inscrire dans un dialogue avec les représentations historiques de la femme fabriquée, mais aussi, et de façon plus générale, avec les représentations de la féminité. Il vise à dégager le réseau figural de cette figure en puisant dans différents champs disciplinaires, notamment du côté des historiennes de la science et de l'art (Ludmilla Jordanova, Georges Didi-Huberman et Lynda Nead). Cette étude entend aussi interroger le sens produit par la mise en « display » du corps féminin technologique.

Le premier chapitre servira à montrer quelle conception de la féminité et quels rapports de genre se trouvent derrière cette figure à travers un survol de certaines représentations emblématiques telles que le mythe de Pygmalion, *L'Ève Future* et *Metropolis*. Les deuxième et troisième chapitres illustreront comment se dessine une relation de filiation entre ces récits fondateurs et les œuvres de culture populaire qui forment mon corpus. Plus précisément, le deuxième chapitre s'attachera à l'analyse des femmes fabriquées dans le film *Ex Machina* à travers la représentation du « body/space ». La « structure de la boîte », développée avec les outils théoriques de Laura Mulvey et de son analyse du mythe de Pandore, permettra de décrire ce « body/space ». Dans le chapitre trois, ce sont les implications et les effets de la révélation de la nature artificielle de la femme fabriquée, qui passe par l'*ouverture* de son corps, qui seront examinés. Je ferai voir que la série *Westworld* place la femme fabriquée au cœur d'une tension entre une spectacularisation de son corps artificiel et une visibilisation de l'oppression patriarcale.

Mots clés : *Westworld*, *Ex Machina*, intelligence artificielle, femme-robot, androïde, cyborg, technoscience, féminisme, corporalité, corps, féminité, études culturelles, figure

INTRODUCTION

Cette recherche est née des effets de ma première lecture du « Cyborg Manifesto » de Donna Haraway. L'auteure réussit à y projeter, à travers la figure du cyborg, un monde qui ne connaît pas les hiérarchies de genre, de race et d'espèce. Ma curiosité a aussi été alimentée par la place qu'occupent les nouvelles représentations de femmes-robots (que je nomme, dans ce mémoire, les femmes fabriquées) dans les récits de science-fiction contemporains, tels que les séries *Humans* et *Westworld* ainsi que les films *Ex Machina*, *Blade Runner 2049* et la nouvelle version de *Ghost in the Shell*. Partant du constat que nous assistons à une mutation de cette figure historiquement patriarcale de la femme fabriquée, c'est-à-dire à un passage d'objet à sujet dans les fictions des dernières années, ce mémoire cherchera à lier deux œuvres récentes - la première saison de la série *Westworld* de Lisa Joy et Jonathan Nolan, et le film *Ex Machina* d'Alex Garland – et les récits de femmes fabriquées qui les ont précédés.

La prolifération actuelle de femmes fabriquées nourrit mon « musée imaginaire » et ma fascination à l'égard de l'univers iconographique du genre science-fictionnel, mais ce sont surtout les paradoxes que la figure génère qui m'ont poussée à investiguer cet objet culturel. Je vois, dans ces nouvelles incarnations de femmes-robots, un désir de se venger de leur créateur, ou de s'en émanciper, de résister à l'oppression et de tenter de s'extirper du monde patriarcal dans lequel elles sont campées. Ce sont des fictions qui intègrent les questionnements sur les rapports sociaux de sexe et sur la construction du genre, à travers les personnages de femmes fabriquées. Or, malgré leur volonté et leur agentivité, elles sont toujours ramenées à leur corps, à l'intérieur même de ces objets culturels, mais aussi donc, par les

créateurs.trices de ces objets. Si donc ces figures de femmes fabriquées représentent une certaine volonté de résistance, si elles sont des agentes jusqu'à un certain point, restent toujours dans ma mémoire les images résiduelles laissées par ces gestes violents et toujours masculins : Dolores traînée comme du bétail par l'homme en noir, Clementine lobotomisée par les techniciens de Delos, Ava traînée par Nathan jusqu'à ce que son bras se détache de son corps, Kyoko attaquée au visage par Nathan, la petite fille de Maeve, arrachée de ses bras, puis tirée au fusil par l'homme en noir, Maeve, poignardée au ventre par l'homme en noir, Dolores éventrée par Logan, Maeve éventrée par les techniciens de Delos. C'est surtout ce dernier geste, le geste d'ouverture du corps, du ventre, sans cesse répété dans les fictions contemporaines de la femme fabriquée, qui me revient en tête, qui m'habite. Ouvrir la femme-robot pour voir à l'intérieur : c'est une image qui s'ouvre elle-même sur celles de la femme qui se déshabille (lié à l'imaginaire du strip-tease), de la femme ouverte d'un coup de scalpel dans les représentations anatomiques des 18^{e} et 19^{e} siècles, de la femme découpée dans les films *slashers*.

Ces femmes sont ramenées à leur corps par une série de gestes qui les inscrivent sans cesse du côté matériel et qui réécrivent sur elles la féminité. Les femmes fabriquées, comme les « filles en série » analysées par Martine Delvaux sont paradoxales; elles dévoilent à la fois le pouvoir de la « fillation[1] » (pour reprendre le terme de Charlotte Nordmann qui traduit Judith Butler), c'est-à-dire le pouvoir de la construction, de la fabrication systémique d'une féminité stéréotypée et le pouvoir de filiation. Comme le montre Delvaux, chez les filles en série dort un pouvoir de résistance, celui de s'unir pour devenir une armée : elles sont « à la fois serial girls et serial killers de

[1] Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»,* traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 21.

l'identité qu'on cherche à leur imposer[2] ». C'est un des paradoxes exploités à travers ces fictions au sein desquelles s'esquisse une résistance féministe. Cependant, les intelligences artificielles ne sont pas tant, comme les femmes de Stepford ou les barbies analysées par Delvaux, tributaires d'une fabrication industrielle qui met au jour la consommabilité des femmes; elles sont plutôt un produit technoscientifique. Dès lors, elles problématisent la question du corps et de la reproduction à travers le prisme des critiques féministes de la science et des cyberféministes. Car si d'aucuns voyaient dans le domaine technoscientifique une façon de réinventer les politiques du corps et de se libérer de l'impératif de la reproduction, d'autres, comme Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Catherine Lucille Moore ou encore Octavia E. Butler, ont investi le genre de la science-fiction pour se réapproprier cette technoscience qui a historiquement été non seulement l'apanage des hommes mais un outil pour renforcer les hiérarchies de genre et légitimer un discours de la naturalisation des différences entre les sexes.

Or, malgré que dans l'imaginaire actuel on associe l'intelligence artificielle à une intelligence abstraite, numérique, désincarnée, les fictions de notre corpus proposent de donner à l'intelligence artificielle l'apparence de jeunes femmes attirantes. C'est leur corps qui génère l'effet spectaculaire attendu des récits de science-fiction. En ce sens, elle est révélatrice à la fois d'une fascination pour le prochain objet technologique et d'une fascination spectatorielle pour le corps féminin – site, encore et toujours, de « visual pleasure[3] », pour le dire avec Laura Mulvey. La figure de la femme fabriquée, en plaçant la question du corps au centre de ses préoccupations, interroge : Qu'est-ce que signifie habiter un corps? Quelle place est réservée aux

---

[2] Martine Delvaux, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, p. 23.

[3] Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen,* vol. 16, 1975, p. 6-18.

corps féminins dans le futur que l'on imagine? La figure pose aussi les questions suivantes : Qu'est-ce que la féminité? Comment définit-on la féminité à l'heure actuelle? Cette femme qu'est la femme fabriquée est-elle réelle? Sur quoi repose son (in)humanité, sa (non)féminité? Et aussi : Y a-t-il vraiment une part de résistance dans cette figure si, à la fin, elle se retrouve brisée, mise en pièces?

Cette recherche reflète ma volonté d'aller au bout d'une obsession collective, que je partage, pour la femme-robot. L'objectif est donc de comprendre ce que signifie cette figure, dans une perspective féministe, mais aussi de tenter de saisir la fascination collective à son égard ainsi que ma propre fascination. J'insiste sur le caractère subjectif que revêt l'analyse. Cette recherche s'inspire des féministes critiques de la science et des travaux épistémologiques sur le point de vue situé[4], mais aussi du travail sur l'acte de spectature de Martin Lefebvre[5] et du travail de Martine Delvaux sur les filles en série. Je souhaite être à l'écoute de mon propre acte de spectature, me laisser guider par le travail figural gravé en moi par la femme fabriquée et les images qu'elle évoque, non seulement dans mon imaginaire, mais dans mon corps lui-même : « the film experience is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies. Which is to say that movies provoke in us the "carnal thoughts" that ground and inform more conscious analysis[6]. »

---

[4] Sandra Harding, « Introduction: Is there a Feminist Method », *Feminism and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 1-14., Donna Haraway, *Symians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free association Books, 287 p., Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller et Sally Shuttleworth (éd.), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, New York, Routledge, 1990, 206 p.

[5] Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*. Montréal/Paris, Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 253 p.

[6] Vivian Sobchack, *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*, Berkeley/Los Angeles, University of Califronia Press, 2004, p. 60.

Puisque je cherche à rendre compte du réseau sémantique dans lequel s'inscrit la figure de femme fabriquée, j'effectuerai d'abord, dans le premier chapitre, une généalogie. Il s'agira de poser les bases de cette figure, de faire état des lectures critiques qui ont été faites et ont servi à la définir dans le cadre de ce mémoire. Ce sont surtout les ouvrages sur l'être artificiel de Despina Kakoudaki[7] et de Annie Amartin-Serrin[8] (qui s'intéresse uniquement à ses manifestations littéraires) qui seront convoqués dans l'élaboration de cette généalogie. Il est à noter que si leur travail prend en compte la question du genre, celle-ci n'en constitue pas le coeur. Nous nous baserons donc également sur les travaux de Allison de Fren[9] qui, comme moi, s'intéresse uniquement à l'être artificiel féminisé. Ce chapitre permettra à la fois d'inscrire mon étude dans les recherches féministes portant sur la création artificielle et d'inscrire ma figure elle-même dans une filiation.

Les deuxième et troisième chapitres seront consacrés respectivement à l'étude du film *Ex Machina* et de la série *Westworld*[10]. Il s'agira d'abord de montrer, suivant les

---

[7] Despina Kakoudaki, *Anatomy of a robot : literature, cinema, and the cultural work of artificial people*, Londres, Rutgers University Press, 2014, 272 p.

[8] Annie Amartin-serin, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, coll. « Littératures européennes », Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 347 p.

[9] Allison de Fren, « The Exquisite Corpse : Disarticulations of the Artificial Females », School of Cinematic Arts, University of Southern California, 2008, 293 f. Celle-ci s'intéresse au fantasme de la femme artificielle dans un large éventail de productions culturelles, mais aussi à ses manifestations dans le « réel ». Elle s'intéresse, par exemple, à la RealDoll (une « sexdoll » disponible sur le marché) et à une communauté nommée ASFR constituée d'internautes qui partagent un fétichisme pour la femme-robot.

[10] Certaines publications se sont penchées sur la question du genre dans *Westworld* et *Ex Machina*, à travers une analyse des êtres artificiels or, il s'agit, dans la grande majorité, d'articles. L'étude la plus développée est celle de Zoe E. Seaman-Grant qui s'intéresse au même corpus que moi dans « Constructing Womanhood and the Female Cyborg: A Feminist Reading of *Ex Machina* and *Westworld* » Honors Theses, Bates College, 2017, 124 p. Il ne s'agit toutefois pas d'une réflexion littéraire. Contrairement à cette recherche, l'étude est centrée sur la diégèse et sur les implications de la figure avec le réel (particulièrement dans sa relation au travail).

travaux de Ludmilla Jordanova, de Lynda Nead et de Georges Didi-Huberman, que les stratégies de représentations du corps féminin ont, historiquement, contribué à en faire un objet de curiosité à travers, notamment, l'instance de la révélation. Dans le deuxième chapitre, la figure sera appréhendée à travers une analyse du body/space. Ce body/space adopte ce que j'appelle une « structure » de la boîte, que je définirai à partir des éléments théoriques fournis par Laura Mulvey dans son analyse du mythe de la boîte de Pandore. Mon analyse de *Westworld* portera sur la dialectique intérieur/extérieur, à travers une analyse de l'acte d'ouverture du corps féminin artificiel. L'analyse de la figure de la femme fabriquée telle qu'elle se manifeste dans mon corpus me permettra de tisser des liens avec des représentations de la féminité qui ont cours dans plusieurs champs disciplinaires et qui ont participé à la définition de « la féminité ».

Mon hypothèse est que les œuvres de mon corpus proposent de penser la femme fabriquée suivant une tension entre différentes « vues de l'intérieur ». L'une découle du regard de la femme fabriquée sur le monde patriarcal : ce regard déplace le nôtre sur ce monde fictif, mais aussi sur notre propre monde et sur la violence genrée qui les caractérise. C'est une vue *à partir de* l'intérieur (l'intérieur revêt le sens de l'intérieur de la femme fabriquée, mais aussi, dans *Ex Machina,* de l'*espace* intérieur, de la « maison »). L'autre concerne le regard que l'homme blanc humain pose sur le corps de la femme fabriquée, regard qui va jusqu'à l'ouvrir pour la voir en entier, pour voir « ce qu'elle a dans le ventre[11] ». Ces « vues de l'intérieur » du corps féminin attestent de la prégnance du regard positiviste à travers l'histoire.

[11] Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, p. 229.

CHAPITRE I

LA FIGURE DE LA FEMME FABRIQUÉE

Je souhaite interroger la figure contemporaine de la femme fabriquée en rapport avec son historicité. Il convient d'abord de remonter aux origines de cette figure. Cette section servira à mettre en lumière la façon dont chaque représentation de femme fabriquée trouve écho dans les suivantes, tissant un réseau de tropes propres à cette figure et à mettre en évidence la ténacité de certains mythes et motifs dans les récits contemporains de mon corpus. Cette partie permettra également à faire ressortir la dimension genrée de cette figure, de problématiser le geste de fabrication artificielle impliquant un homme créateur et une femme fabriquée en termes de rapports de genre. Il s'agira donc de s'éloigner d'une certaine tendance, dans les recherches sur l'être artificiel dans la fiction, à s'intéresser à l'être artificiel suivant ses rapports avec l'humain ou en lien avec d'autres thèmes plus universels. Je poserai d'abord les bases de la figure, et tenterai de la circonscrire. Je m'attarderai ainsi à certains récits d'origine marquants pour la figure de la femme fabriquée et je ferai ensuite un survol des tendances majeures dans les représentations de femmes fabriquées. J'effectuerai un va-et-vient entre les représentations de cette figure et les lectures qu'en ont faites les chercheur.e.s intéressé.es par les récits de création artificielle. Avant de plonger dans le sujet, il est important de noter que cette présentation de la figure prend appui sur la culture occidentale dont est issu mon corpus principal, et qu'elle se limite aux représentations les plus marquantes et aux mythes les plus importants concernant la femme fabriquée, c'est-à-dire celles qui reviennent dans les études sur l'être artificiel.

1.1 Éléments de définition

Je souhaite envisager la femme fabriquée comme une figure, selon la définition qu'en donne Martin Lefebvre. Il la désigne de cette façon :

> La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde. La source de cet objet est l'acte de spectature[12].

Composite et mouvante, la figure n'est jamais fixe ; elle fait référence au travail de reconfiguration mentale, aux projections et investissements des sujets qui la perçoivent. Telle que développée par Lefebvre, elle a à voir avec la part subjective de l'analyse puisqu'elle se déploie selon le « musée imaginaire » du sujet qui se l'approprie. Pour bien la saisir, il faut prendre en compte son réseau figural qui se construit à la fois par les interprétations qui participent à son enrichissement et les différentes formes qu'elle prend.

L'objet de ma recherche, soit l'intelligence artificielle féminisée, est appréhendé ici comme une incarnation de la figure de la femme fabriquée. J'entends par femme fabriquée : une femme fabriquée par un ou des hommes de manière artificielle, dans la fiction. C'est une figure à qui une forme humaine a été donnée et dont le genre féminin a été *attribué* par ses créateurs[13].

---

[12] Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 11-12.

[13] Cette large définition me permet de tisser des liens entre différentes incarnations de cette figure.

L'appellation « femme fabriquée » est adoptée en partie pour répondre à l'« homme fabriqué [14]» (qui, on s'en doute, ne s'attache pas seulement à analyser les hommes fabriqués) dans les titres de certains ouvrages sur l'être artificiel. Cette utilisation est un bon exemple de l'effacement de la spécificité de la femme fabriquée dans certaines études littéraires sur la figure de l'être artificiel. Je prends le terme « fabrication » aussi chez Laura Mulvey. Elle écrit au sujet de Pandore : « As a manufactured object, Pandora evokes the double meaning of the word fabrication. She is made, not born, and she is also a lie, a deception[15]. » Le terme « fabriquée » évoque le processus, la fabrication étant le geste l'« action de faire[16] ». Parmi les définitions, on retrouve aussi l'idée de la manufacture mentionnée par Mulvey : « action ou manière de fabriquer, de produire quelque chose de ses mains ou de manière industrielle[17] », « action de forger, de modeler une personne pour qu'elle devienne un personnage en vue[18] ». Cela met l'accent sur la dimension performative de cette figure. J'emploie le participe passé pour mettre l'emphase sur la femme comme *objet* du geste de fabrication. Finalement, le terme « fabriqué » résonne avec le traité d'anatomie d'André Vésale *De Humani Corporis Fabrica* (*La fabrique du corps humain*), qui participera à l'enrichissement de notre analyse.

---

[14] Annie Amartin-Serin, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, coll. « Littératures européennes », Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 347 p., Jean-Paul Engélibert (éd.), *L'homme fabriqué : récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, 1184 p.

[15] Laura Mulvey, « Pandora's Box: Topographies of Curiosity », *Fetichism and curiosity*, Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 55.

[16] « Fabrication », *Larousse*, 2019, ‹https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fabrication/32547›, en ligne, consulté le 9 juillet 2019.

[17] *Idem.*

[18] *Idem.*

Ma recherche s'inscrit dans le projet de dénaturalisation du genre, par l'entremise d'une réflexion sur la construction du genre et de la « féminité »[19]. Il s'agit donc à la fois de mettre au jour les rapports hiérarchisés entre les genres, de manière à dénaturaliser cette hiérarchie et de faire « craquer » une conception de la féminité essentialiste[20].

Le corps féminin artificiel est un site particulièrement propice à la dénaturalisation du genre puisqu'il est déjà une projection, une *invention*. La figure de la femme fabriquée, parce qu'elle permet de rendre compte de l'artificialité du genre, à l'instar de la *drag queen*, a d'ailleurs souvent été mise en relation avec la notion de performativité de Judith Butler (Despina Kakoudaki, Jack Halbertsam). Proche de l'idée de la féminité comme mascarade établie par Joan Rivière, le concept de performativité du genre peut nous aider à comprendre la conception du genre défendue par Butler et certain.es autres théoricien.nes *queer*. La performativité du genre vise à souligner la nature mouvante du genre et du pouvoir des normes de genre. On peut la comprendre comme l'inscription des normes de genre par la force de la répétition. C'est aussi parce qu'elle camoufle sa nature réitérative et qu'elle apparaît comme un état de fait que la performativité fonctionne. Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler donne l'exemple du mariage comme acte performatif de l'hétérosexualité : par les formules récitées lors d'un mariage et la série de gestes unissant l'homme et la femme, le mariage établit et cristallise la norme

---

[19] Teresa De Lauretis propose de penser le projet féministe de déconstruction comme d'une « view from elsewhere », ce « elswhere » est conçu comme des espaces situés « in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparati. ». *Technologies of gender*, Indiana, Indiana University Press, 1987, p. 25

[20] Lorsque j'emploierai les termes « féminité » et « masculinité », il faut les comprendre comme la « féminité » et la « masculinité » telle qu'elles sont construites culturellement.

hétérosexuelle[21]. La figure de la femme fabriquée, par son appartenance au domaine de l'imaginaire et son inscription dans l'avenir, amplifie les dispositifs qui (ré)écrivent sans cesse la féminité. Il ne s'agira donc pas dans cette analyse de montrer en quoi les œuvres sont subversives, mais plutôt de s'attaquer à la féminité et à ce qui la construit sans cesse comme telle. Ce sont les gestes, les mécanismes qui la *font* qui m'intéresseront ici.

1.2 Généalogie de la femme fabriquée

1.2.1 Origines mythologiques

S'il faut attendre le 19e siècle pour voir émerger la première femme fabriquée dans la fiction, les récits de création artificielle ont été profondément marqués par les mythes et récits bibliques de création originelle. Dans la plupart de ces récits d'origine, le pouvoir de donner la vie est attribué aux hommes. C'est le cas du récit de la Genèse ainsi que du mythe de Pandore, qui racontent tous deux la création de la première femme sur terre. Selon une analyse féministe, il n'est pas anodin que la figure d'autorité suprême soit représentée par le genre masculin et qu'il y ait aussi peu de déesses significatives. Pour le dire avec Nancy Huston : « L'homme devient créateur parce qu'il ment, parce qu'il se raconte des histoires. Il raconte, par exemple, que l'homme ne sort pas de la femme, mais la femme de l'homme[22]. »

Dans le mythe de la Genèse, selon Despina Kakoudaki, non seulement Dieu est identifié au genre masculin, mais l'acte sexuel et la mise au monde de l'enfant sont

---

[21] Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»,* traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 227.

[22] Nancy Huston, *Journal de la création*, France, Actes Sud, 2001, p. 25.

complètement occultés et le récit « dispenses with women, sex, gestation, body fluids, pain […] and so on[23] ».

Nous verrons que les récits de création artificielle suivent généralement cette logique et, à l'instar du récit de la Genèse, mettent en scène des créateurs de genre masculin qui se passent non seulement de la matrice de la femme, mais évacuent complètement la maternité. Annie Amartin-Serin interprète ce déni de la mère dans les récits de création artificielle comme un fantasme masculin qui consiste à engendrer sans les femmes, comme d' « un rêve de paternité pure[24] » (désigné comme un « womb envy[25] » chez Mary Ann Doane) . Il est clair pour Kakoudaki et Amartin-Serin que la création artificielle représente un désir spécifiquement *masculin* de réitérer l'acte divin. Dans certains récits, les femmes fabriquées, en plus d'être le produit des hommes, sont stériles, ce qui permet à l'homme de s'approprier complètement la fonction reproductrice et de se représenter un monde où il est le seul à détenir ce pouvoir. Mary Ann Doane remarque, quant à elle, en parlant de la femme fabriquée et de son lien avec la reproduction : « Herself the product of a desire to reproduce, she blocks the very possibility of a future through her sterility[26]. » Cette stérilité peut donc aussi représenter une menace pour la perpétuation de l'espèce humaine.

Les mythes de la Genèse et de Pandore sont cruciaux dans la généalogie de la femme fabriquée, car ils mettent en scène la création de la première femme sur terre. Ces deux mythes cristallisent la féminité dangereuse qui teintera fortement les

---

[23] Despina Kakoudaki, *op. cit.*, 2014, p. 41.

[24] Annie Amartin-serin, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, coll. « Littératures européennes », Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 32.

[25] Mary Ann Doane, « Technophilia : Technology, Representation and the Feminine » dans Kirkup, Gill (dir.), *The Gendered Cyborg: A reader*, New York, Routledge, 2000, p. 114.

[26] *Ibid.*, p. 112.

représentations du féminin et que l'on retrouve plus spécifiquement dans nombreux récits de création artificielle. Dans le mythe biblique de la Chute, Ève est châtiée après avoir succombé à la tentation et avoir goûté au fruit interdit. Elle est associée au péché, car elle goûte au fruit sensé lui donner la connaissance du bien et du mal; elle outrepasse la Loi du Père. Ce récit établit donc que le rapport féminin au savoir est source de danger et de punition divine. Elle reçoit les trois condamnations suivantes : engendrer dans la douleur, être animée de désir et être dominée par l'homme. Ainsi, bien que le pouvoir de donner la vie soit associé aux hommes dans la tradition judéo-chrétienne, la tâche reproductrice incombe aux femmes et est présentée comme étant leur destinée naturelle. Les récits de femme fabriquée empruntent généralement le même schéma que celui de la Genèse et présentent un créateur masculin, une créature féminine ainsi qu'un tiers personnage masculin qui développe une relation amoureuse avec la femme fabriquée.

Outre les récits bibliques, certains mythes de l'Antiquité mettent en scène des figures féminines dont l'héritage est manifeste chez les femmes fabriquées. Le mythe de Pygmalion, notamment, s'impose comme une référence dans de nombreux récits. Ce mythe qui met en scène l'amour entre le sculpteur Pygmalion et sa statue, Galatée, à qui Vénus insuffle la vie, constitue l'archétype principal des récits de femme fabriquée et, plus précisément, du motif de l'amour entre hommes humains et êtres artificiels féminins, dont les exemples foisonnent dans la culture populaire actuelle. Cet amour est généralement un amour hétérosexuel qui fait intervenir un rapport hiérarchique entre le créateur et sa « création ».

Galatée incarne, dans ce mythe, la femme idéale : docile et dotée d'une beauté surnaturelle c'est-à-dire d'un corps lisse, jeune et ferme. Pygmalion se fabrique une femme pour lui-même et occupe donc pour Galatée à la fois la fonction de père

créateur et de compagnon intime, problématisant la question de l'inceste[27]. Pygmalion est, dans ce récit, non pas un Dieu mais un homme, un artiste, qui est présenté comme étant misogyne. En effet, Gardner remarque que Pygmalion crée Galatée « as consolation for his disgust over feminine vices[28] » et que les attributs de celle-ci connotent la pureté, l'inscrivant en opposition avec la promiscuité des femmes de Chypres. Il y a un rapport hiérarchisé clair entre la femme fabriquée et la femme réelle, selon Gardner, en faveur de la femme fabriquée. Celle-ci est représentée comme un objet de remplacement, une solution aux problèmes posés par la femme réelle. Le mythe de Pygmalion présente une femme fabriquée dont les traits idéaux sont communs dans les récits de femmes fabriquées, sauf en ce qui concerne un attribut : la fertilité. Dans ce mythe, Pygmalion et Galatée finissent par procréer ensemble, alors que les femmes fabriquées sont généralement stériles.

Galatée est érigée en pur objet, en véritable surface de projection des fantasmes masculins, tel que mentionné par Kakoudaki :

> Instead of two entities, the woman and the jar or box, that present surprising combinations of surface beauty and interior content, Pygmalion's statue operates as pure surface. Galatea is both woman and box and seems to have no interiority as either entity but to function as a site onto which the fantasy of idealized femininity can be projected[29].

---

[27] Hunter H. Gardner, « Plastic Surgery: Failed Pygmalions and Decomposing Women in Les Yeux sans Visage (1960) and Bride of Re-Animator (1989) », dans Monica S. Cyrino et Meredith E. Safran (dir.), *Classical Myth on Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 99.

[28] *Ibid*., p. 96.

[29] Despina Kakoudaki, *op. cit.*, p. 51.

L'extériorité de Galatée l'emporte sur son intériorité, ce qui lui permet de se plier aux désirs masculins. En ce sens, elle entre en opposition avec la figure de Pandore, associée à l'intérieur de la boîte qui contient tous les maux de la civilisation[30].

Dans *Fetichism and Curiosity*, Laura Mulvey accorde un chapitre complet à la figure mythologique de Pandore et montre qu'elle incarne l'ambivalence à l'égard du féminin comme un objet d'amour qui recèle toutefois un potentiel danger. En ce sens, elle représente « a mythic origin of the surface/secret and interior/exterior topography[31] » (nous reviendrons sur cet aspect de façon plus approfondie dans le chapitre 2). La figure fournit les bases à la fois de la femme fatale et de la femme fabriquée dangereuse, les deux étant des figures de déception :

> As the mission for which she had been fabricated was to entrance, seduce and bring about the downfall of man, Pandora highlights the ease with which the seductive android merges into the figure of the femme fatale[32].

Mulvey établit aussi un parallèle entre Pandore et Ève, qui sont toutes deux liées à une curiosité féminine dangereuse pour l'humanité[33].

Les figures d'Ève, de Pandore et de Galatée annoncent deux tendances majeures dans les trames narratives des récits de femmes fabriquées : celle de la créature qui se soumet aux attentes de ses créateurs (comme Galatée) et celle qui se rebelle contre

---

[30] *Idem.*

[31] Laura Mulvey, « Pandora's Box: Topographies of Curiosity », *loc. cit.*, p. 55.

[32] *Ibid*., p. 56.

[33] *Ibid*., p. 60.

ses maîtres (suivant les traces d'Ève et de Pandore) et constitue une menace pour l'espèce humaine[34].

Cette dichotomisation du féminin opposant la femme idéale à la femme désobéissante peut se manifester au sein d'une même fiction, comme nous le verrons dans les prochaines œuvres marquantes. Ce qui est commun à ces mythes originels c'est la division binaire qui oppose et hiérarchise l'homme, la création, le sujet, l'artiste et l'esprit, à la femme, la créature, l'objet, l'œuvre d'art et le corps. Cette division hiérarchique tenace entre le féminin et le masculin, issue de la tradition judéo-chrétienne, qui teinte encore aujourd'hui les objets culturels est d'autant plus marquée dans l'imaginaire du 19e siècle.

1.2.2 Hadaly : la femme Idéale est artificielle

Le 19e siècle se caractérise par une forte volonté de catégoriser les corps et les individus et marque un tournant vers une médicalisation du discours en Occident[35]. Les codes vestimentaires qui régissent l'époque, particulièrement la classe bourgeoise, participent à la binarisation des genres, les hommes étant vêtus de costumes tubulaires identiques et les femmes étant parées de vêtements et de bijoux, faisant étalage de la richesse de leur mari. Le rôle des femmes, tel que le dénote leur habillement, en est un de devanture sociale. À partir du milieu du 19e siècle, la

---

[34] Michelle Bloom oppose quand à elle le mythe de Pygamlion et ses réécritures aux récits qui présentent une « failed Galatea », à la suite de *L'Homme au sable*, et qui se terminent généralement par une destruction de la femme fabriquée. « Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut », *Comparative Literature*, vol. 52, nº4, 2000, p. 291-320. C'est aussi la direction que prennent Allison de Fren dans « The exquisite corpse : disarticulations of the artificial females », University of Southern California, 2008, 293 f. et Hunter H. Gardner dans « Plastic Surgery: Failed Pygmalions and Decomposing Women in *Les Yeux sans Visage* (1960) and *Bride of Re-Animator* (1989) », dans Monica S. Cyrino et Meredith E. Safran (dir.), *Classical Myth on Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 95-105,

[35] Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015, 287 p.

présence accrue des femmes dans l'espace public et la médiatisation de plus en plus importante du corps féminin via la photographie participent à faire du corps des femmes un objet fétichisé par les hommes[36].

C'est donc dans ce contexte d'obsession pour le corps, particulièrement le corps féminin, qu'émerge une multitude de représentations de femmes fabriquées dans la littérature. Selon Stratton, la soumission au regard masculin et la « commodification[37] » que l'on pourrait traduire par « consommabilité » du corps féminin seraient même littérarisés par la figure de la femme fabriquée, qu'il nomme la « gynoid ». La femme fabriquée se présente aussi dans les récits sous la forme de la statue animée, de la poupée de cire et de l'automate qui est inventé au 18e siècle[38]. Ces différentes incarnations se retrouvent généralement dans les récits fantastiques qui prolifèrent. Je m'attarderai à la première incarnation importante de la femme fabriquée en littérature[39] : il s'agit de l'« andréide[40] » de *L'Ève Future*, paru en 1886. Dans ce texte, Edison, un inventeur, fabrique une femme artificielle pour son ami Lord Ewald, celui-ci étant tombé amoureux d'une femme, Miss Alicia Clary, dont la beauté divine ne correspond pas à son âme qu'il juge « sotte[41] ». Pour venir en aide à Lord Ewald, Edison invente une nouvelle créature « électro-magnétique », l'andréïde Hadaly, qui est une copie parfaite d'Alicia. Le récit se termine peu après la création d'Hadaly,

---

[36] Jon Stratton, *The Desirable Body: Cultural fetichism and the erotics of consumption*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 87.

[37] *Ibid*., p. 210

[38] Annie Amartin-Serin, *op. cit.*, p. 28.

[39] Selon Amartin-Serin, on retrouve une toute première ébauche de la femme fabriquée en littérature dans *Le roman de Tristan* de Thomas, soit la statue de Yseut qui sert à remplacer la vraie Yseut. Cette incarnation annonce la « relation de compensation » que l'on retrouvera notamment dans *Metropolis*.

[40] Dans le texte, le terme « andréide » réfère à la version féminine de l'« androïde ».

[41] Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève Future*, dans Jean-Paul Engélibert (éd.), *L'homme fabriqué : récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, p. 465.

alors que celle-ci est détruite à bord du bateau incendié qui devait la transporter vers le château de Lord Ewald.

Dans cette œuvre, on retrouve le même schéma patriarcal que dans la Bible, soit un créateur qui prend la place de Dieu et un homme pour qui une femme a été créée. Le créateur est ici remplacé par la figure du scientifique, un homologue du personnage historique, l'inventeur Thomas Edison. Selon les codes déjà établis par le mythe de la Genèse et le mythe de Pygmalion, la femme est créée pour répondre aux besoins, aux fantasmes et aux peurs de l'homme : « Hadaly est en somme la matérialisation du fantasme masculin de la femme-reflet, qui n'existe que par l'homme et pour l'homme[42]. » Le récit est androcentré : les femmes du récit n'ont pas accès à la voix narrative et sont dépourvues d'intériorité et d'agentivité. L'histoire est racontée selon le point de vue d'Edison et tous les personnages féminins sont archétypaux. Ce récit témoigne d'une vision patriarcale et la femme fabriquée du récit est l'incarnation d'un idéal, tel qu'imaginé par l'homme, pour remplacer les femmes réelles :

> Dans *L'Ève Future*, la femme réelle est ravalée à ses artifices; et la femme artificielle, créée par refus de la Réalité et de la Nature, est L'Idéal. Hadaly créée par l'homme, égale la belle Galatée animée par une déesse[43].

Cette vision patriarcale se déploie à travers les tropes de l'opposition entre le corps féminin et l'esprit masculin, ainsi qu'à travers un réseau de symboles péjoratifs liés au féminin.

---

[42] Annie Amartin-Serin, *op. cit.*, p. 207.

[43] *Ibid.*, p. 206.

D'abord, ce récit de Villiers de L'Isle-Adam à travers la figure de la femme fabriquée renforce l'association historique entre féminin et corps, et masculin et raison. Dans ce texte, l'androïde a été dépossédée de son esprit féminin que l'on a remplacé par l'union des soi-disant meilleurs esprits de l'Histoire (nul besoin de mentionner qu'il s'agit uniquement de grands hommes) : « En somme, il s'agit de remplacer l'âme basse d'Alicia par une âme nouvelle qui présente tous les caractères du sublime […][44].»

Pour créer une femme idéale, Edison réunit ainsi un corps de femme, qui correspond à l'idéal de la beauté féminine, et l'« âme » des plus grands génies et des plus grands créateurs. La femme idéale n'a donc de féminin que son corps. Hadaly est aussi traitée comme une œuvre d'art, à l'instar de Galatée : elle est la preuve du savoir-faire d'Edison, le produit de son savoir. Elle est comme « L'Horlogère » mentionnée par Jennifer Gonzalez: « she displays the skill and artistry of the best engineers of her epoch[45] ». Elles sont toutes deux traitées comme des objets décoratifs, et en ce sens, Hadaly incarne la femme comme faire-valoir.

Outre cette division cartésienne entre le corps et l'esprit, le récit propose une vision de la féminité archétypale. On peut en voir un exemple dans l'histoire de M. Anderson, racontée par l'entremise d'Edison. Celui-ci dit avoir eu l'inspiration de fabriquer une femme après que l'un de ses amis, qui menait une existence paisible

---

[44] Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau (dir.), L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture? Hoffman, Mary Shelley, Villiers de L'Isle-Adam, Paris, Sedes, 1999, p. 58.

[45] Jennifer Gonzalez envisage « L'Horlogère » comme un prototype aux représentations ultérieures du cyborg. Elle tisse aussi un lien avec les automates, particulièrement les « automatic dolls with clockwork parts » qu'on retrouve en Europe à partir du XVe siècle. De ces modèles, Gonzalez relève aussi que la plupart « represent female bodies providing some form of entertainment ». « Envisioning Cyborg Bodies : Notes from Current Research » dans Kirkup, Gill (dir.), The Gendered Cyborg: A reader, New York, Routledge, 2000, p. 60-61.

avec sa femme et ses enfants, rencontre un soir une jeune femme avec qui il aurait eu une aventure. Son ami se serait suicidé quelque temps après et Edison attribue à la jeune femme la responsabilité du suicide: c'est elle qui aurait ravagé cet homme de nature droite et honnête. Selon Edison, M. Anderson serait tombé dans l'infidélité, ne voyant plus en sa femme que « la mère de ses enfants[46] ». Le rôle de mère au foyer est irréconciliable avec le désir sexuel, selon cette pensée. Le récit refuse aussi tout rapport de filiation entre les protagonistes féminines, Edison affirmant que l'amitié entre elles, contrairement à l'amitié entre hommes, est une impossibilité[47]. C'est dire que les seuls liens possibles pour les femmes sont avec les hommes. Ainsi, Hadaly est créée pour être fidèle uniquement à son maître. Le texte suggère que la femme fabriquée est idéale, car elle n'a ni les instincts bestiaux de la putain ni le rôle reproducteur qui, selon cette vision, représente un frein au désir masculin. Elle est, autrement dit, idéale parce qu'artificielle.

Si on refuse toute filiation féminine et que les personnages féminins tombent dans des représentations archétypales, c'est surtout l'opposition entre la femme réelle et la femme fabriquée qui ressort du récit de Villiers de L'Isle-Adam. Dans *L'Ève Future*, comme dans *L'Homme aux sables* de E.T.A Hoffmann, paru une cinquantaine d'années plus tôt, la femme fabriquée dont s'éprennent les protagonistes masculins est présentée comme un substitut à la femme réelle qui est imparfaite. Selon Natacha Baboulène-Miellou, cela est une constante dans les récits de femme fabriquée :

> Quel que soit le contexte de fabrication, c'est, en effet, toujours en réaction au féminin tel qu'il *est* que l'acte de création trouve son origine

---

[46] Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 537.

[47] *Ibid*., p. 516.

> et sa justification : l'idéal n'existant pas dans la nature, il faut le façonner par ses propres moyens[48].

Outre Alicia Clary, qui est décrite comme un être vaniteux qui ne se soucie que des apparences, le récit met en scène un autre personnage féminin, Evelyn Habal, mise en opposition avec la femme fabriquée. Edison raconte s'être rendu compte, peu après la mort de son ami, qu'Evelyn Habal ne devait sa beauté qu'à de vulgaires parures sous lesquelles elle était finalement très banale, voire laide. Ainsi, Evelyn aurait usé de tromperie pour séduire son ami et le mener à sa perte. Edison expose le fait que ce genre d'histoire se multiplie et que « cette contagion passionnelle » va jusqu'à toucher des dizaines de milliers de personnes qui meurent après avoir succombé à l'infidélité ayant détruit leur foyer. Cette femme ferait partie, selon les mots d'Edison, d'un groupe de femmes « qui ne sont abaissantes et fatales que pour des hommes d'une rare et droite nature[49] ». Ce sont des « êtres de rechute, pour l'Homme - éveilleuses de mauvais désirs, des initiatrices de joies réprouvées[50] ». Véritables descendantes d'Ève, ces femmes sont fatales pour l'homme et même pour l'humanité. Selon Edison, ce serait l'artificialité des « vraies » femmes qui l'aurait poussé à fabriquer Hadaly. On peut donc voir dans la création de la femme fabriquée une façon de sauver l'humanité du danger que représente ce « type » de femmes aux instincts vils et l'idée que cette « fin-du-monde » imminente est attribuable au péché féminin. Il n'est pas surprenant de rencontrer ce genre de discours sur les femmes fatales et

---

[48] Natacha Baboulène-Miellou, *Le créateur et sa créature : Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Presses universitaires du midi, coll. « Le temps du genre », Toulouse, 2016, p. 47. Dans cet ouvrage, partant du mythe de Pygmalion, l'auteure s'intéresse à différentes formes que prennent cet acte genré de la création artificielle, notamment le processus de « starification » des actrices.

[49] Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 541.

[50] *Ibid*., p. 542.

leur responsabilité face à la fin de l'humanité puisque le roman paraît dans un contexte où les récits de femmes fatales se multiplient, tel que le montre l'ouvrage de Dottin-Orsini.

Le danger qu'elles représentent est aussi lié à la scission entre ce que ces femmes présentent au public, leur extériorité, et ce qu'elles *sont* ou ce qu'elles *ont* à l'intérieur d'elles. En effet, l'idée que les femmes cachent, derrière leur belle façade, une âme laide ou un intérieur pourri est répandue à l'époque dans les fictions de tout genre[51]. Il n'est pas anodin que deux des femmes réelles du récit, Evelyn Habal et Alicia Clary aient un métier lié à la scène, à la performance : Evelyn est une danseuse et Alicia, une actrice. En effet, bien qu'il s'agisse d'un récit écrit, l'œuvre inscrit déjà la figure dans le registre du spectacle. Au milieu de *L'Ève Future*, on retrouve un chapitre complet s'attachant à décrire les éléments de la toilette d'Evelyn Habal, la dépouillant jusqu'à la révélation de sa véritable nature. À Lord Ewald qui demande qui est cette sorcière lorsqu'il se trouve confronté à la Evelyn Habal « échenillée[52] », Edison répond :

> Mais, [...] c'est la même : *c'est la vraie.* C'est celle qu'il y a avait sous la semblance de l'autre. Je vois que vous ne vous êtes jamais bien sérieusement rendu compte des progrès de l'Art de la toilette dans les temps modernes, mon cher lord[53]!

Cet « art de la toilette » est un outil des femmes pour tromper les hommes. Alicia Clary, elle aussi, « aimerait ce masque comme une toilette[54] ».

---

[51] Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 45.

[52] *Ibid*., p. 550.

[53] Idem.

[54] Ibid., p. 465.

L'extrait révélant la vraie nature d'Evelyn Habal, dont la forme est similaire au strip-tease, illustre bien l'opposition entre la femme réelle et la femme fabriquée mise de l'avant par le récit, tel que mentionné par Mireille Dottin Orsini dans son analyse. On retrouve dans l'extrait une association entre la femme réelle et la pourriture, qui corrobore cette opposition, Evelyn Habal étant, par exemple, décrite comme recouverte de chenilles décomposées. La pourriture est un sème récurrent dans les représentations du féminin des récits de la fin du 19e siècle et peut être lue comme une « allégorie de la syphilis[55] ». Le réseau sémantique maladie-pourriture-putain-mort accolé au féminin serait donc, selon Dottin-Orsini, à l'origine de la prolifération de représentations de femmes fabriquées. La femme-robot est une sorte de réponse à la peur partagée des maladies vénériennes qui ravagent la fin du 19e siècle. La femme fabriquée, quant à elle, est aseptisée, ne saigne, ne pourrit et ne meurt pas : « L'androïde ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections et de toutes les servitudes[56]! » On pourrait même aller jusqu'à dire que la femme fabriquée est idéale parce qu'elle s'éloigne de ce qui effraie chez la femme, c'est-à-dire le sexe féminin et le mystère de la fertilité, tous deux associés à la pourriture dans l'imaginaire fin de siècle. C'est donc face à une féminité perçue comme trop vivante, parce que grouillante, une féminité dangereuse et contagieuse que se situe la femme fabriquée de Villiers de L'Isle-Adam.

Cette obsession pour ce qui est caché derrière la façade de la femme ne s'attache pas seulement aux femmes réelles, puisqu'une grande partie du texte de Villiers de L'Isle-Adam concerne la découverte de l'intérieur du corps d'Hadaly. Selon Kakoudaki, le roman emprunte donc la forme d'une leçon d'anatomie, le lecteur

---

[55] Mireille Dottin-Orsini, op. cit., p. 51

[56] Auguste Villiers de L'Isle-Adam, op. cit., p. 590.

suivant Edison à travers les différentes parties du corps. Cette façon de découper, à la fois le texte et la femme fabriquée selon les parties du corps est appelée « anatomical gaze » dans l'article d'Allison de Fren sur *L'Ève Future*[57]. Annette Michelson se penche, elle aussi, sur cette dimension du texte et suggère un lien entre ce « work of fetichization, of the mapping of the body in parts, of *la carte du tendre*[58] » et la tradition littéraire des blasons. Cette « anatomisation » du corps artificiel est courante dans les fictions d'êtres fabriqués et est décrite comme suit par Despina Kakoudaki :

> In depictions of artificial people, a concentric approach - in which the body is made of onion-like layers of body systems, as in anatomical studies- is combined with a part-based compartmentalization as seen in artists' manuals, in which the body is put together by attaching independent body parts, ears, eyes, arms, legs, as if putting together a doll, a manikin, or a mechanical contraption. Both modalities engage fantasies of constructing and deconstructing the body and provide a narrative for visual order to counter the body's complex reality[59].

Kakoudaki et De Fren montrent clairement l'influence de l'iconographie des traités anatomiques sur la façon dont sont représentés les êtres artificiels dans la fiction. Le corps est fictionnalisé comme représentant la somme de ses parties. Le fantasme « of constructing and deconstructing », dont elle parle et qu'elle met en lien avec « putting together a doll », est analogue à ce que Livia Monnet nomme, dans un article sur Hans Bellmer et *Ghost in the Shell*, « permutational drive[60] ». Cela renvoie à la nature

---

[57] Allison de Fren, « The Anatomical Gaze in Tomorrow's Eve », *Science Fiction Studies*, vol. 36, nº 2, 2009, p. 235-265.

[58] Annette Michelson, « On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, vol. 29, 1984, p. 10.

[59] Despina Kakoudaki, *op. cit.*, p.73. Cela rejoint la pensée de Jennifer Gonzalez qui parle plutôt de la révélation de l'« internal coherence » du cyborg, *loc. cit.*, p. 70.

[60] Livia Monnet, « Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru », *Mechademia*, vol. 5, 2010, p. 294.

« anagrammatique » du texte, mais aussi du corps féminin[61]. Il s'agit du fantasme de la femme comme matière, d'où l'importance de l'analogie avec la poupée, qui est de sexe féminin. L'aspect genré de ce fantasme lié à la figure mérite d'être mis en évidence : c'est bien le corps féminin qui en est l'objet, et dans les récits de femme fabriquée le *geste* de (re)configuration est généralement masculin.

L'importance que revêt la description de l'intérieur d'Hadaly semble également faire écho à la pulsion qui anime Edison lorsqu'il cherche à découvrir la vérité d'Evelyn Habal. D'ailleurs, les cylindres en or et différents outils esthétiques qui forment l'intérieur du corps de Hadaly s'opposent aux représentations et aux connotations négatives qui s'attachent aux viscères et au ventre féminin, mais aussi à la « laideur » intérieure d'Evelyn Habal et d'Alicia Clary. Ce qui est intéressant, c'est l'importance accordée à cette révélation, puisqu'après avoir disséqué chaque parcelle de la nature artificielle d'Hadaly, tel un cours d'anatomie, la révélation de l'apparence « réelle » d'Evelyn Habal, elle, est présentée comme un véritable choc. Ces moments de révélation sont des ressorts narratifs très récurrents dans les récits de création artificielle, comme le dit Jennifer Gonzalez à propos de la femme cyborg, « this body is all about revealing its internal mechanism[62] ». Nous reviendrons à cette question de la révélation de façon plus exhaustive dans les chapitres suivants, mais retenons simplement l'importance de celle-ci.

Ce que traduit le motif de la pourriture, c'est l'association constante entre la femme réelle et la mort. Comme nous l'avons vu, la femme est fatale, au sens où non seulement elle mène les hommes à leur perte, mais où elle est aussi, toujours, en

---

[61] Cette malléabilité, cette plasticité se reflète dans le travail de Bellmer, ces poupées défigurées et reconfigurées, mutilées puis recomposées.

[62] Jennifer Gonzalez, *loc. cit.*, p. 70.

attente de la mort. La femme fabriquée, elle, est aussi associée à la mort, mais à travers les objets qui l'entourent et les termes qui la décrivent, qui relèvent surtout d'une iconographie gothique. Par exemple, lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le récit, on dit d'Hadaly que sa tête est enroulée d'un « tissu de deuil[63] » et Edison lui confectionne un cercueil pour la ranger, comme une poupée, dans sa boîte. Bien sûr, cette idée de la mort est indissociable de la figure de l'être artificiel, qu'il soit féminin, masculin ou non genré; or, il me semble pertinent de penser davantage la spécificité du rapport entre la mort et la femme fabriquée dans *L'Ève Future.* D'abord, la figure est associée à la mort par le souhait de Lord Ewald proféré à l'endroit de Miss Alicia Clary : « Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps[64]! » L'âme quittant le corps, c'est la mort telle qu'elle est figurée dans la tradition judéo-chrétienne. Si Ewald envisage la « mort » de sa bien-aimée, la création d'Hadaly devient quelque chose comme une alternative au meurtre d'Alicia. Dans cet ordre d'idée, on peut voir la femme fabriquée comme un fantasme nécrophile. C'est ce que corrobore le rapport qui se tisse entre la figure de la morte et la figure de la belle endormie dans le récit de Villiers : « Contempler morte Miss Alicia serait mon désir, si la mort n'entraînait pas le triste effacement des traits humains[65] ! » Cette romantisation de la mort est même énoncée à travers la voix d'Hadaly lorsqu'elle dit : « J'ai hâte de m'étendre en mon noir cercueil de soie, où je dormirai[66]… » Ici un lien est établi non seulement entre la créature et la mort, mais aussi entre l'endormie et la morte. Ces nombreuses images de mortes et de « belles endormies » associées à la femme fabriquée sont liées au fantasme de la femme inconsciente, complètement passive et assujettie à l'homme qui la possède. D'autant plus que le cercueil

---

[63] Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 482.

[64] *Ibid*., p. 470

[65] *Ibid*., p. 473.

[66] *Ibid*., p. 639.

d'Hadaly est présenté comme étant sa dot, et celui qui en possède la clé possède aussi Hadaly[67]. Edison parle même du cercueil comme de la prison d'Hadaly et le contrôle de ses gestes se fait par le biais des bagues à ses doigts, qui renvoient aussi au mariage[68]. On peut y voir une façon d'exaucer le fantasme patriarcal de contrôler totalement sa partenaire, et d'avoir droit de vie ou de mort sur elle, bref de rendre la femme « possédable ». Hadaly, comme la femme dans l'institution du mariage, appartient à son Père créateur, Edison, jusqu'à ce que celui-ci l'offre à un autre homme, Lord Ewald. Si l'association entre Hadaly, l'image de la belle endormie et celle de la morte révèle un désir de posséder et de contrôler la femme, autrement soumise à ses instincts, la forte présence de la mort dans le récit prend également une autre forme. Les allusions à la mort se font également à travers des allusions constantes aux fantômes, aux anges et aux revenants, à tout ce qui relève de l'espace indéterminé entre la vie et la mort. Par exemple on la décrit comme un « fantôme andréidien[69] ».

Avant de passer à la prochaine incarnation emblématique de la femme fabriquée, il convient de relever les nombreux rapprochements qui ont été faits entre Hadaly et le cinéma (Michelle Bloom, Giualiana Bruno, notamment). Annette Michelson est la première à avoir établi ce lien et à voir en *L'Ève Future* un présage du cinéma[70]. Selon Michelson, la femme fabriquée dévoile le corps féminin en tant que «

---

[67] *Ibid*., p. 506.

[68] Natacha Baboulène-Miellou, *Le créateur et sa créature : Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Presses universitaires du midi, coll. « Le temps du genre », Toulouse, 2016, p. 130.

[69] *Ibid*., p. 509.

[70] Annette Michelson, « On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, vol. 29, 1984, p. 3-20.

fantasmatic ground of cinema itself[71] ». *L'Ève Future* préfigure aussi l'attrait cinématographique de la femme-robot en faisant intervenir des dispositifs techniques précinématographiques[72].

Ce qui retient mon attention chez Hadaly, c'est finalement qu'elle est avant tout une « apparition », une « vision », inscrite dans le possible et le possédable. *L'Ève Future* est une œuvre bien de son temps qui représente à la perfection tous les clichés féminins dans l'art de la fin du 19e siècle : la femme fatale; la femme belle, mais vide; l'épouse au foyer, et surtout la Femme Idéale. Dans *L'Ève Future*, la féminité naturelle est corrompue et la féminité artificielle est sublimée. En ce sens, le récit est exemplaire de la dissension entre le Féminin idéalisé par l'homme et les femmes réelles telles que représentées par les discours et œuvres misogynes de la fin du 19e siècle. Les rapprochements qu'elle permet avec la femme comme « projection » du cinéma la placent, toutefois, dans une certaine tension avec sa représentation. C'est bien là la force subversive de cette figure qui perce la toile dense de la misogynie.

1.2.3 La double animation de la femme fabriquée

Les liens entre le cinéma et la femme fabriquée dessinés dans le roman de Villiers de L'Isle-Adam se concrétisent dans la prochaine œuvre marquante. Celle-ci est la première œuvre cinématographique à faire intervenir une femme fabriquée. Il s'agit du film de Fritz Lang intitulé *Metropolis*, qui a marqué profondément l'histoire du cinéma. La figure de la femme fabriquée s'est déjà imposée dans l'imaginaire au 19e siècle, à travers la littérature, mais avec l'arrivée du cinéma, la figure est rendue

---

[71] *Ibid*. p. 19.

[72] Selon Natacha Baboulène-Miellon, Villiers de L'Isle-Adam « emploie le procédé de la photographie successive qui fait référence à l'invention du chronophotographe (1887) d'Étienne-Jules Marey considéré aujourd'hui comme l'un des pionniers de la photographie et du cinéma. ». *op. cit.*, p. 71.

visible. C'est cette transition vers l'image filmique que j'analyserai d'abord, en me servant des réflexions de Laura Mulvey.

Laura Mulvey, dans son essai *Death 24x a second*, établit un parallèle entre la figure de la femme fabriquée qui s'anime sous nos yeux et le moment historique de l'avènement du cinéma qui fait passer les images de la fixité au mouvement. Comme signalé par Mulvey, le cinéma, comme la création de l'être artificiel, est un geste d'animation, de mise en mouvement. Ainsi, la figure de l'être artificiel visibilisée à l'écran représenterait un double mouvement d'animation : l'animation de la figure elle-même, et l'animation de l'image de cette figure permise par le médium cinématographique[73]. Cela rejoint l'idée de Michelle Bloom, selon qui le cinéma est l'espace privilégié pour accueillir la femme fabriquée puisque « the very medium embodies the longstanding human desire for the animation of the inanimate[74] ». Elle réfère donc au cinéma comme à un « pygmalionesque space »[75].

Le cinéma brouille la distinction entre la vie et la mort, entre l'animé et l'inanimé, et déclenche un sentiment d'inquiétante étrangeté :

> The cinema combines, perhaps more perfectly than any other medium, two human fascinations : one with the boundary between life and death, the other with the mechanical animation of the inanimate, particularly the human, figure[76].

---

[73] Laura Mulvey, *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, 2006, « Preface », p. 11.

[74] Michelle E. Bloom, *op. cit.*, p. 292.

[75] Michelle Bloom, à l'instar de Giualana Bruno établit aussi un lien entre la femme fabriquée et le cinéma de Méliès qui découpe la femme en morceaux.

[76] Laura Mulvey, *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*, op. *cit.*, p. 11.

Mulvey note aussi que le cinéma permet de faire revivre encore et encore les acteurs décédés[77]. Comme l'être artificiel, il représente une façon d'immortaliser l'humain, de l'inscrire dans l'éternité. C'est une résurrection « into the appearance of life[78] ». Raymond Bellour va dans le même sens lorsqu'il émet l'hypothèse selon laquelle les scènes d'animation de la femme-robot, dans *Metropolis* et *The Bride of Frankenstein*, exercent un pouvoir d'attraction sur les spectateurs.trices à cause du médium qui mime la machine : « The actual process of substituting a simulacrum for a living being directly replicates the camera's power to reproduce automatically the reality it confronts[79] . »

Dans un même ordre d'idée, Mulvey accorde une partie de son analyse au changement de paradigme déclenché par le passage vers le numérique, plus précisément dans notre rapport spectatoriel. Elle affirme que le numérique nous rapproche d'un rapport fétichiste, puisque nous avons un contrôle accru sur les images. Cette réflexion de Mulvey recoupe celle de Vivian Sobchack qui avance que :

> This new autonomy and flow of the film's experience through fast-forwarding, replaying, and pausing and the ability to possess the film's "body" so as to animate it at will and at home are not functions of the material and technological ontology of the cinematic; rather, they are functions of the material and technological ontology of the electronic which has come to increasingly dominate, appropriate, and transform the

---

[77] *Ibid*, « Chapter 2 », p. 3.

[78] *Idem*.

[79] Raymond Bellour, « Ideal Hadaly » dans Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel et Janet Bergstrom (dir.), *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 127.

> cinematic and our phenomenological experience of its perceptual and representational modalities.[80]

La figure de la femme fabriquée s'inscrit directement, à travers les arrêts répétés de ses mouvements corporels, dans cette réflexion sur le caractère mouvant des images de cinéma, désormais suspendu par les technologies du numérique. Comme la femme fabriquée marque un désir d'encadrer le corps féminin volatile, le numérique et ses arrêts sur image permettent au spectateur de « retenir l'image mouvante[81] ». Pour le dire avec Mulvey, le numérique place le spectateur dans un rapport fétichiste avec l'image, qu'il peut *manipuler*, faire *sienne.*

Le parallèle entre la femme fabriquée et le dispositif cinématographique permet d'établir un lien avec l'actrice. L'actrice est, elle aussi, façonnée par l'industrie et elle est l'objet de fantasmes, elle est une sorte de marionnette elle-même, selon Natacha Baboulène-Miellou et Jeffrey A. Brown. Ce dernier avance :

> The Pygmalion fetichization that occurs within the diagesis of the film or television series reveals a preoccupation with the media's control of female images. But this fictional Pygmalion scenario is mirrored by the real-life dynamic whereby male creators exercise a great deal of control over the construction of the female characters[82][…].

Le réalisateur est comme le Père créateur, hors champ. Il commande les gestes de sa muse. La mise en corps de la figure de la femme fabriquée constitue un pas de plus vers sa consommabilité.

---

[80] Vivian Sobchack, *op. cit.*, p. 149.

[81] Natacha Baboulène-Miellou*, op. cit.*, p. 114.

[82] Jeffrey A. Brown, *Dangerous curves : Action Heroines, Gender Fetichism, and Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississipi, 2011, p. 86.

Ces rapports avec le cinéma en tant que médium, mais aussi en tant qu'industrie soulevés par la figure de la femme fabriquée se reflètent dans sa représentation au sein du film *Metropolis*. Le personnage de femme-robot incarné par le robot Maria recèle un paradoxe qui sera exploité par la suite dans *La femme bionique* et plusieurs autres représentations de femmes fabriquées, mais aussi chez la plupart des personnages de femmes « fortes » qui peuplent la culture populaire. Il s'agit de la tension générée par l'érotisation d'une figure qui représente une menace, analysée en détail par Jeffrey Brown dans son ouvrage *Dangerous Curves*. « *Metropolis »,* écrit-il*,* « set the standard for portraying the gynoid as a sexually alluring but threatening character[83] ». Le robot Maria s'inscrit donc dans la lignée des femmes fatales, sexualisées et dangereuses, mais aussi d'Ève et de Pandore[84].

Le film renforce d'autant plus cet archétype en mettant le robot Maria en opposition avec un autre personnage féminin. En effet, l'archétype de la Madone personnifié par Maria est mis en opposition très nette avec l'archétype de la putain, incarné par le robot Maria[85]. Maria est associée à la Vierge Marie, par son nom, mais aussi la façon dont elle est représentée dès sa première scène. Elle apparaît entourée d'une horde d'enfants : elle est la mère de tous[86]. On peut donc la lier non seulement à la figure de la Vierge Marie, mais aussi à celle d'Ève, par le lieu dans lequel elle se tient, semblable au Jardin d'Eden du récit de la Genèse. Maria et le robot Maria sont opposées par leur habillement, leur manière et leur maquillage. L'androïde incarne la

---

[83] *Ibid*., p. 98.

[84] Le film *Eve of Destruction* constitue probablement l'exemple le plus probant de cette dangerosité féminine : la femme fabriquée présente une bombe nucléaire à la place de son utérus.

[85] Andreas Huyssen, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, no. 24, 1981, p. 228.

[86] Mary Ann Doane, , « Technophilia : Technology, Representation and the Feminine », *loc. cit.*, p. 114.

Vamp, la femme fatale, elle incarne le mal, avec son sourire narquois et son maquillage sombre alors que Maria, elle, incarne la pureté, le bien, la Vierge Marie.

Ce contexte de la fin du 19e siècle cristallise l'opposition entre l'archétype de la putain et celui de la Madone. Il ressort des écrits des « spécialistes » une pathologisation de tout comportement sexuel dont la finalité première n'est pas la reproduction[87]. Ainsi, la femme fabriquée de *Metropolis*, est située du même côté que la femme fatale, car dénuée d'appareil reproducteur. Son opposition avec la figure de la Madone renforce cette idée. Elle est sexualité pure, un corps qui danse, elle est le serpent. Le robot Maria, en opposition avec Maria dénature le rôle de la femme et sera châtiée pour ses comportements de corruptrice. En effet, à la fin du récit, le robot Maria est brûlée vive comme une sorcière. Par ailleurs, Maria sauve les prolétaires, comme si elle payait le prix du péché d'Ève. Maria reprend la place qui lui est attribuée dans le patriarcat, le film se terminant sur son union avec Freder.

Dans *Metropolis*, comme dans les récits d'origine évoqués plus hauts, les créateurs sont des hommes, des scientifiques qui se prennent pour des dieux. Le robot Maria représente d'abord une façon pour le scientifique, Rotwang, de ressusciter Hel, son amour perdu qui était également aimée de Fredersen. Ce dernier, le dirigeant de *Metropolis*, avait choisi d'épouser Hel, morte en donnant naissance à Freder, le personnage principal. Dans ce récit, la seule vraie mère dont il est fait mention est donc absente. Les exemples de *L'Ève Future* et de *Metropolis* illustrent bien les deux pôles réservés aux femmes fabriquées, soit la femme fabriquée et docile surpassant la femme réelle par oppositon à la femme fabriquée et fatale qui échappe au contrôle de son maître.

---

[87] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.

Ces deux œuvres pionnières de la femme fabriquée que sont *L'Ève Future* et *Metropolis* présentent des figures qui sont l'objet de la science et du regard masculin. Elles sont érotisées, mais leur sexualité n'est pourtant jamais explicite. Il faudra attendre les années cinquante pour que ce thème soit abordé, dans des récits, généralement humoristiques, qui présentent des « « femmequins » de compensation, dispensatrices de rêve[88]. » Selon Annie Amartin Serrin, ce changement a tout à voir avec le contexte de révolution sexuelle et reflète la volonté de l'homme « de se libérer de la servitude du désir, d'échapper aux désillusions de l'amour humain, et d'assouvir ses fantasmes les plus inavouables[89]». Suivant le modèle de *L'Ève Future*, ces récits présentent généralement des protagonistes masculins qui se tournent vers la femme fabriquée en réaction à l'imperfection des femmes réelles. Or ces femmes fabriquées sont, contrairement à Hadaly, bien en phase avec le contexte consumériste, c'est-à-dire qu'elle sont des femmes-objets, elles sont des « fuck-dolls » stériles. Elles ne sont ni uniques ni divinisées, mais plutôt partie prenante d'une série. Ces récits de femmes fabriquées se terminent souvent mal, puisque celles-ci se révèlent insatisfaisantes.

1.2.4 *Les femmes de Stepford* : une métaphore pour l'aliénation féminine

En opposition à ces œuvres humoristiques de « femmequins », dans *The Stepford Wives* (1972) de Ira Levin, les femmes fabriquées sont au service d'une critique féministe. Ce roman, qui a été adapté au cinéma deux fois, par Bryan Forbes (1975) et Frank Oz (2004), a marqué l'imaginaire de la femme fabriquée. Celle-ci est utilisée comme métaphore de l'aliénation des femmes face aux rôles sexués et à la division sexuelle du travail. Dans ce roman satirique, le personnage principal est une femme

---

[88] Le mot « femmequin » est un mot-valise qui allie « femme » et « mannequin ». Annie Amartin-Serin, *op. cit*., p. 206.

[89] *Ibid*., p. 270.

qui décide de s'installer dans une nouvelle ville du nom de Stepford avec sa famille. Joanna, la protagoniste principale, affirme son intérêt pour la politique et le Women's Liberation Movement dès les premières pages. L'auteur fait aussi référence à des figures de la deuxième vague féministe telles que Kate Millet, Gloria Steinhem ou Betty Friedan. Le récit s'intéresse donc aux rapports de genre de façon directe; par son inscription dans le présent, il constitue une satire sociale particulièrement efficace.

Les femmes de Stepford sont des femmes extrêmement dociles; leur seule vocation est de maintenir l'ordre dans leur foyer. Elles correspondent en tout point à la parfaite ménagère et sont complètement disponibles sexuellement pour leurs maris. Elles sont littéralement réduites au statut d'objets matériels. Ainsi, les hommes s'approprient l'acte divin non pas pour créer une femme idéale, mais toute une classe de femmes idéales. Et ces femmes sont justement idéales parce qu'elles incarnent à la fois la mère parfaite, la mère angélique et la putain. Dans le récit, la figure de la femme fabriquée est utilisée pour illustrer l'aliénation qui découle de leur rôle et de leur assignation à la sphère domestique : « They never stop these Stepford wives. […] They work like robots all their lives[90].», dit Joanna. Le quotidien aliénant de ces femmes est mis en opposition avec le personnage de Joanna qui s'épanouit à travers la photographie et qui a des idées politiques marquées. Le roman inverse en quelque sorte le rapport entre les femmes réelles et artificielles, puisque les femmes artificielles sont loin d'être idéalisées.

1.2.5 Naissance de la cybernétique et de l'intelligence artificielle

Parallèlement à cette prolifération d'œuvres qui exploitent le thème de la femme fabriquée sous le règne de la libération sexuelle, un nouveau champ d'études, qui aura

---

[90] Ira Levin, *The Stepford wives*, New York, Harper Collins, 2002, p. 64.

des répercussions énormes sur l'être artificiel, se développe dans les années 40. Il s'agit de la cybernétique. L'émergence de la cybernétique marque une certaine rupture dans la conception de l'être humain, dont l'intelligence constitue désormais la caractéristique fondamentale[91]. C'est notamment avec les travaux de Norbert Wiener, Alan Turing et John Von Neumann qui théorisent la cybernétique et l'informatique que l'on peut voir se dessiner cette nouvelle conception de l'humain. L'apparition de l'ordinateur aura un impact significatif sur l'imaginaire de l'être fabriqué. Avec la cybernétique, naît aussi la figure du cyborg, dont le nom (qui tient lieu pour cybernetic-organism) reflète la nature hybride[92].

La figure du cyborg est généralement associée à Donna Haraway, qui cherche à faire de cette figure un symbole dans *A Cyborg Manifesto*[93] comme nous l'avons vu. Elle insiste sur les tensions dialectiques que la figure génère, sur son potentiel subversif, le cyborg est un « ironic political myth[94] ». Selon Haraway cette figure a permis d'assouplir les frontières rigides entre humains, animaux et machines. Elle voit donc le cyborg comme un modèle ontologique pour « dessentialiser » les questions de genre et de race, notamment :

---

[91] Michel de Pracontal, *L'Homme artificiel : Golems, robots, clones et cyborgs*, coll. « Impacts », Paris, Denoël, 2002, p. 47.

[92] Le mot *cyborg* apparaît pour la première fois en 1960 sous la plume de Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline.

[93] Le texte paraît pour la première fois en 1985 dans *Socialiste Review* sous le titre « A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980's ». Il est réimprimé quatre ans plus tard, cette fois avec comme titre « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century ».

[94] Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century », *Symians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free association Books, p. 149-181.

> Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of common language, but of powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both stories are bound in the spiral, I would rather be a cyborg than a goddess[95].

Le manifeste est un outil théorique qui s'est avéré incontournable[96] et a grandement influencé les penseuses et penseurs de l'être artificiel[97] et de la postmodernité.

Parmi les penseurs qui ont poursuivi les réflexions entamées par Haraway, on retrouve notamment Jack Halberstam, un théoricien queer. Selon Halberstam, la cybernétique remet en question la binarité homme/raison femme/émotion, car cette discipline naît d'un brouillage entre la machine et le corps, entre l'humain et le non-humain et permet d'appréhender le genre comme une production technologique[98]. Halberstam donne l'exemple du test de Turing pour illustrer sa pensée. Le « test de Turing » ou « Jeu de l'imitation » mis au point par Alan Turing en 1950 se déroule comme suit : un examinateur pose une série de questions à un homme et à une femme via un dispositif de communication afin de déterminer qui est l'homme et qui est la femme. Or, l'homme a comme consigne de se faire passer pour la femme. Ensuite, dans la deuxième phase du test on place un ordinateur à la place de l'homme. Si

---

[95] *Ibid.*, p. 181.

[96] Sheryl N. Hamilton revient sur l'impact qu'a eue le texte de Harwaray et en propose une discussion dans « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste cyborg » dans Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2010, p. 63-84.

[97] Les textes qui figurent dans les ouvrages *The Gendered Cyborg* et *Reload. Rethinking women + cyberculture* en sont un bon exemple.

[98] Jack Halberstam, « Automating Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine », *Feminist Studies*, vol. 17, nº 3, 1991, p. 440.

l'examinateur ne distingue pas les réponses de la machine, le test est réussi. Lors de ce test, plusieurs enjeux importants se cristallisent. D'abord, Turing pose spécifiquement la question, avec son test, à savoir si les machines sont capables de penser comme l'humain. C'est cette question qui servira de socle à la discipline de l'intelligence artificielle qui naîtra en 1957. Par son test, Turing pose également la question de la distinction entre les genres, de façon plus indirecte. Pour le dire avec Halberstam, le mathématicien montre que les frontières entre féminin et masculin sont aussi instables que les frontières entre humain et intelligence artificielle. Il avance aussi que le cyborg genré comme féminin a un potentiel subversif plus grand que celui genré comme masculin :

> The female cyborg becomes a terrifying cultural icon because it hints at the radical potential of a fusion of feminity and intelligence. […] As a metaphor she challenges the correspondences such as maternity and feminity or female and emotion. As a metonym she embodies the impossibility of distinguishing between gender and its representation[99].

Cette généalogie de la figure de la femme fabriquée permet de conclure que la vaste majorité des récits marquants s'inscrivent dans un ordre patriarcal et répondent à un fantasme masculin. La plupart des récits présentent une femme fabriquée qui est fétichisée et subordonnée à l'homme. Les figures oscillent généralement entre la docilité et la rébellion, mais elles sont toutes monolithiques et leur intériorité est niée dans les récits. Elles sont représentées à travers des idées reçues liées à la féminité et selon un point de vue masculin. Plusieurs sèmes gravitant autour de cette figure ont pu être identifiés, soit l'appropriation du pouvoir reproducteur, le fantasme Pygmalionesque d'un idéal féminin, l'opposition entre femme artificielle et femme réelle, intérieur et extérieur. Si l'importance de cette dernière opposition a été mise en

---

[99] *Ibid.*, p. 454.

évidence à travers les lectures critiques de Despina Kakoudaki, Allison de Fren, Laura Mulvey et Jennifer Gonzalez notamment, sa composante genrée mériterait d'être développée davantage. Cette opposition entre intérieur et extérieur condense plusieurs motifs constituants de la femme fabriquée et convoque des significations importantes en ce qui concerne la construction historique de la féminité. C'est donc cette dialectique qui constitue le coeur de mon analyse; c'est en prenant appui sur elle que je tenterai de préciser la figure de la femme fabriquée telle qu'elle est représentée dans *Westworld* et *Ex Machina*.

CHAPITRE II

EX MACHINA : « THROUGH THE LOOKING GLASS »

Avant de me consacrer à l'analyse de mon corpus, je souhaite m'arrêter sur le corps féminin tel qu'il est représenté dans le champ biomédical. Je souhaite rendre manifeste que celui-ci est érigé en objet de curiosité scientifique, en *boîte à ouvrir*. J'exposerai comment, historiquement, cette dialectique intérieur/extérieur participe à construire le corps féminin comme un objet privilégié du regard, et même comme un objet de spectacle. J'irai donc d'abord puiser du côté du champ biomédical en me servant des analyses éclairantes de Ludmila Jordanova, notamment, sur la construction genrée des corps. Je souhaite donc poursuivre le travail de certaines théoriciennes telles que Despina Kakoudaki, qui ont cherché à rendre compte de l'importance de l'*anatomie* dans les représentations de l'être artificiel.

2.1 Représentations du corps féminin

2.1.1 Donner forme à l'informe

Dans *Volatile Bodies*, Elisabeth Grosz explore la question de la féminité corporalisée et suggère que le corps féminin est perçu comme étant indéfini[100]. Il va sans dire que si la femme est historiquement associée à la matière informe, l'homme, lui, est associé à la forme et selon Lynda Nead, le symbole par excellence de cette association est L'Homme de Vitruve de Leonard de Vinci[101]. Elle ajoute que les conventions du nu féminin ont servi à « encadrer » le corps féminin informe :

> I will argue that one of the principal goals of the female nude has been the containment and regulation of the female sexual body. The forms, conventions and poses of art have worked metaphorically to shore up the female body - to seal orifices and to prevent marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside, the self from the space of the other[102].

Partant de cette idée, la femme fabriquée peut être pensée comme une façon de contenir cette essence féminine volatile dont parle Grosz. Cela fait écho à l'idée de Kakoudaki, mentionnée plus haut, selon laquelle le traitement des corps artificiels « provide a narrative for visual order to counter the body's complex reality ». La femme fabriquée serait un moyen de discipliner LE féminin, de lui donner des contours définis, allant jusqu'à la représentation de son intérieur. Nous avons aussi souligné, dans le premier chapitre, avec l'exemple de *L'Ève Future*, que l'intérieur grouillant de la femme réelle s'oppose à la mécanique interne du corps d'Hadaly. On

---

[100] Elizabeth Grosz, *Volatile bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University press, 1994, p. 203.

[101] Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, New York, Routledge, 1992, p. 18.

[102] *Ibid*., p. 6.

lui donne une forme aussi à travers sa mise en texte (elle est structurée comme un blason).

Georges Didi-Huberman réfléchit lui aussi aux rapports entre le féminin et la dialectique intérieur/extérieur dans l'ouvrage *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve cruauté*. Il s'intéresse plus précisément à la question de la nudité et consacre une partie de son travail à l'image de la femme ouverte, c'est-à-dire au corps féminin nu présentant une blessure. Cette pulsion de découvrir l'intérieur du corps féminin est un geste qui a été maintes fois représenté dans l'histoire de l'art et qui, selon Didi-Huberman, convoque à la fois érotisme et cruauté. Il affirme qu'il existe un certain paradoxe dans le rapport entre intérieur et extérieur, puisque « l'intérieur du corps lui donne sa structure, sa forme, son schéma[103] », mais que porter atteinte à l'enveloppe corporelle prive le corps de son harmonie et permet « un surgissement de l'informe[104] ». Selon lui, c'est donc cette dialectique entre « l'harmonie ou la beauté d'une part, et l'effraction ou la cruauté d'autre part[105] » qui se trouve au cœur même de la question de la nudité féminine. Comme si la nudité ne pouvait se penser sans le geste latent de l'ouverture du corps, de la blessure. Il dit :

> La nudité serait plutôt ce processus à double face que Georges Bataille nous suggère si bien : d'un côté, l'image du corps s'offre, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclore en icône d'éphèbe ou de Vénus ; d'un autre côté, elle s'ouvre comme si le mouvement de la dénudation - ôter le vêtement - devait se prolonger au-delà et, donc atteindre le vêtement de la peau. À ce moment, la nudité révèle son « ouverture à tout le possible ». À ce

---

[103] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, p. 41.

[104] *Idem.*

[105] *Idem.*

> moment, le « toucher d'Éros » connaît son destin mortifère. Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture[106].

2.1.2 Un strip-tease anatomique

Dans l'ouvrage *Sexual Visions*, Ludmila Jordanova propose une analyse qui met au jour le traitement genré dans l'iconographie biomédicale du 18e au 19e siècle. Son analyse des « vénus anatomiques » (aussi appellée « vénus des médecins »), ces modèles de cire en trois dimensions utilisés pour enseigner l'anatomie humaine, en fournit un bon exemple. Jordanova avance que lorsque de genre féminin, les vénus anatomiques semblent inviter à la manipulation. La « féminité » des modèles est marquée par la présence d'éléments associés au féminin, tels que la chevelure, les bijoux, etc. Cette « invitation à la manipulation » peut se lire par leur pose passive, les modèles féminins « lie on silk or velvet cushions, in passive, yet sexually inviting poses[107] », alors que les modèles masculins ne sont jamais représentés couchés (lorsque le corps est représenté en entier). Kara Reilly, au sujet de la « Florentine Venus » de Clemente Susini, remarque quant à elle que sa tête est légèrement tournée et son regard est vague, ce qui renforce cette « invitation » au regard[108].

Aussi, alors que les modèles masculins représentés en entier ne le sont jamais avec la peau, les différentes parties des modèles féminins sont parfois amovibles, donc construites pour être (re)configurées. C'est notamment le cas de la « Florentine Venus » :

---

[106] *Ibid*., p. 99.

[107] Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions : Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1989, p. 44.

[108] Kara Reilly, « Two Venuses: Historicizing the anatomical female body », *Performance Research*, vol. 19, nº 4, p. 111-121, 2014, en ligne, <https://www.academia.edu/21255162/Two_Venuses_Historicizing_the_anatomical_female_body>, consulté le 3 juin 2019, p. 112.

> Her torso can be demounted into dozens of parts – she is essentially a Russian doll – and this bizarre striptease culminates in the theatrical unveiling of a five-month old foetus curled up inside her womb. For this reason she is called 'The Demountable Venus' [109].

D'une part, cela révèle que le caractère (re)configurable de la vénus anatomique est genré; d'autre part, que le clou, le secret que révèle cette peau amovible est lié à la fonction reproductrice. On place la matrice féminine et ce qu'elle renferme dans une logique de révélation, et donc aussi de secret. Ensuite, la citation va dans le sens de ce que dit Jordanova, soit que cette construction « gave an added, anatomical dimension to the erotic charge of unclothing […] that permit ever deeper looking into the chest and abdomen[110]. » Les vénus anatomiques, parce que conceptualisées « en couches » comme les « poupées russes » et par leurs traits érotisants, deviennent l'objet d'une curiosité scientifique qui incite à voir à l'intérieur, curiosité qui fonctionne également sur le même mode érotique que le strip-tease. En ce sens, Lyla Massey remarque que les « Renaissance and early modern anatomical illustrations […] construct an oscillating dialectic between gestures of modesty and gestures of exhibitionnism[111]». Enfin, elle montre que les figures dans les dessins anatomiques de cette époque sont généralement représentées comme étant « vivantes », comme si cette ouverture de leur chair n'était qu'une dénudation. Elle donne l'exemple de la Venus Pudica (voir figure 2.1) de Juan Valverde de Amusco qui cache son sexe et sa poitrine, mais présente un ventre complètement ouvert à la vue. Cette figure est représentative d'un autre motif récurrent au 19e siècle, celui du « unveiling » ou du « déshabillage » du

---

[109] Idem.

[110] Ludmilla Jordanova, op. cit., p. 55.

[111] Lyle Massey, « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure, Roberta Panzanelli (dir.), Los Angeles, Getty Research, 2008, p. 85.

corps féminin. Ce dernier occupe bien sûr également une place énorme dans l'histoire de l'art et du cinéma. Ce motif est lié à la conceptualisation du corps féminin selon l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur.

Dans ce motif, qu'Ornella Moscucci nomme « the medical unveiling mystery »[112], « the female body [is] unclothed by and for the male gaze[113]». Le corps féminin est « examiné » par un ou plusieurs hommes scientifiques, et parfois disséqué[114]. L'idée selon laquelle c'est par la dissection, l'ouverture de son corps que la vérité de la femme apparaît circule beaucoup au 19e siècle. Puisque la femme est perçue comme étant de nature trompeuse (rappelons qu'elle est la descendante d'Ève et de Pandore), ses propos et sa façade ne sont pas garants de vérité. Dans ce motif, la révélation d'une vérité passe par le corps féminin dénudé[115] ou par le corps féminin ouvert. Cela consolide l'association entre la vérité et l'intérieur du corps féminin, mais réaffirme aussi la primauté de la matérialité du corps féminin sur sa voix et sa subjectivité. On en retrouve un bon exemple sur le frontispice de l'ouvrage *De Humani Corporis Fabrica* de Vesalius[116]. Le seul corps de femme représenté dans

---

[112] Voir aussi Mireille Dottin-Orsini à ce propos. *op. cit.* p. 244-

[113] Ornella Moscucci, *The science of woman: Gynaecology and gender in England, 1800-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 110.

[114] Voir aussi le chapitre intitulé « L'amie des docteurs » dans Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 219-247.

[115] Ce trope s'inscrit dans une tradition qu'Erwin Panosfky analyse dans *Essais d'iconologie*, qui consiste à personnifier la Vérité en femme nue. Cette figure de la « nuda Veritas » qui fait son apparition vers 1350 est selon Panofsky l'une des « personnifications les plus courantes dans l'art de la Renaissance et l'art baroque ». Erwin Panofksy, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1987, p. 230.

[116] Larrissa Ariadne Wasylkiwskyj dans son étude de l'ouvrage montre que cette « fabrique » du corps est présentée selon une logique de spectacularisation, Vesalius cherchant à capter l'attention du lecteur plus qu'à représenter le corps de façon réaliste. « Exploring the spectacle: Analyzing the anatomical prints in andreas vesalius' "De humani corporis fabrica », thèse de doctorat, Masters of arts,Temple Univeristy, 2011, 105 f.

tout l'ouvrage se trouve sur la page couverture, le frontispice[117]. Celui-ci est l'objet du regard des lecteurs, car il est le point de contact avec le livre, mais il est, en plus, représenté au centre d'un théâtre d'anatomie. Autour du cadavre, qui se trouve dans une « gynecological position[118] », une foule assiste à la dissection. L'« ouverture » du cadavre se trouve donc au centre du frontispice. Ce cadavre serait celui d'une femme ayant déclaré être enceinte pour échapper à sa mise à mort, après avoir été accusée d'un crime. Or, il s'est avéré que cette déclaration était fausse. La mise en scène de sa dissection opère dès lors comme une preuve de l'absence de fœtus, et comme un geste qui libère la Vérité. La femme est littéralement démasquée par le geste de dissection, représenté « as a reliable source of knowledge[119] ». On retrouve un autre exemple de cette idée de la dissection comme générant du savoir dans l'ouvrage de Michelet intitulé *La Femme*. Michelet y raconte l'histoire d'une jeune femme dont l'examen du cadavre dans la salle de dissection « allowed a broader narrative to take shape[120] ». On peut conclure que les gestes qui consistent à ouvrir la femme et à la (re)configurer renvoient historiquement à un fantasme positiviste de discipliner, de s'approprier la nature telle que personnifiée par le corps féminin.

2.2 Le « body/space » dans *Ex Machina*

Dans *Ex Machina*, on suit le personnage de Caleb, sélectionné au sein de l'entreprise pour laquelle il travaille, Blue Book, afin de participer à une recherche menée par son patron, Nathan. Celui-ci l'accueille dans le bâtiment qui lui sert à la fois de demeure et de laboratoire pour développer son projet. Ce projet prend la forme de l'élaboration

---

[117] *Ibid*., f. 41.

[118] *Idem.*

[119] Ornella Moscucci, *op. cit.*, p. 42.

[120] Ludmilla Jordanova, *op. cit.*, p. 100.

d'une intelligence artificielle humanoïde féminisée nommée Ava, confinée dans une pièce de verre. Le récit fait intervenir un autre personnage féminin, Kyoko, qui tient, auprès de Nathan, le rôle de domestique et d'esclave sexuelle – d'ailleurs, une des révélations du film a à voir avec le fait que Kyoko, malgré son apparence humaine, est, elle aussi, une intelligence artificielle créée par Nathan. Le rôle confié à Caleb est d'évaluer si Ava est dotée d'une conscience et si elle peut être considérée comme étant « réussie »; Caleb est le « human component in a Turing Test ». Le test, comme la création du monde dans le récit de la Genèse, est d'une durée de sept jours. Pendant cette semaine, Ava réussit à séduire Caleb et à le convaincre de trahir Nathan, pour qu'il l'aide à s'échapper du bâtiment. On apprend, à la fin du film, que le « vrai » test consistait à évaluer la capacité d'Ava à utiliser Caleb pour s'enfuir, en faisant preuve de « self-awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy ». Ce que Nathan n'avait pas prévu, c'est qu'il se trouve déjoué lui aussi puisque Caleb réussit à modifier le système de sécurité du bâtiment. Le film se termine alors qu'Ava et Kyoko affrontent Nathan ce qui résulte en la mort de Nathan et Kyoko. Ava sort ensuite du bâtiment et reprend l'hélicoptère dédié à ramener Caleb chez lui, le laissant enfermé dans le bâtiment, impuissant devant la scène.

Le récit reprend donc la structure du récit de la Genèse et celui de *L'Ève Future* également, Nathan étant le créateur, Ava sa créature et Caleb, le personnage hétérosexuel masculin pour lequel Ava a été créée (le film suggère que Nathan a utilisé l'historique des préférences pornographiques de Caleb pour reproduire son Idéal sous la forme d'Ava). La relation de filiation avec la Genèse est également soulignée par le nom d'Ava, le lieu enchanteur dans lequel se trouve le laboratoire qui fait écho au jardin d'Eden, et la structure du film divisé en sept parties distinctes, évoquant les sept jours de la création du monde. Suivant ce rapport intertextuel, Ava se range du côté d'Ève : elle est insubordonnée et sa rébellion a des conséquences;

elle représente une menace pour le reste de l'humanité tel que manifesté par la mort de Nathan. Si la relation de filiation avec Ève est révélatrice du motif de la duplicité féminine, aussi présente dans *L'Ève Future*, c'est davantage dans son rapport au mythe de Pandore que je souhaite interroger la représentation de l'intelligence artificielle féminisée.

2.2.1 Ouvrir Pandore : la structure imaginaire de la boîte

Nous avons vu dans le premier chapitre que Pandore est caractérisée par une opposition entre intérieur et extérieur : elle est belle à l'extérieur et laide à l'intérieur, et constitue ainsi l'origine mythique des femmes fabriquées dangereuses, ainsi que des femmes fatales. Kakoudaki relève l'opposition qui réside entre Pandore, associée à l'intérieur de la boîte, et Galatée, une statue dont l'extérieur prime sur l'intérieur.

Le mythe de Pandore d'Hésiode, se décline en deux versions, l'une parue dans « Les travaux et les jours », et l'autre dans « Théogonie ». Le mythe raconte que Pandore est créée par Zeus, comme acte de vengeance envers Prométhée, qui aurait volé le feu et l'aurait donné aux hommes. C'est à Héphaïstos que revient la tâche de créer cette première femme dont la beauté est légendaire, à partir d'un mélange d'eau et d'argile. Elle est décrite comme « une merveille pour les yeux[121] » et comme « un beau corps aimable de vierge[122] ». Zeus l'offre en cadeau à Épiméthée, le frère de Prométhée et bien que celui-ci ait été mis en garde contre d'éventuels cadeaux de Zeus, il l'accepte. Parmi ses objets, celle-ci apporte une jarre (devenue boîte à partir d'Erasme, selon

---

[121] Hésiode, « Théogonie », texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 52.

[122] Hésiode, « Les travaux et les jours », texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 88.

Dora et Erwin Panofsky[123]) dont Pandore ignore le contenu mystérieux. Le mythe raconte ensuite que le premier geste de Pandore, fut d'ouvrir cette jarre, qui laissa s'échapper tous les maux de la société. Seul resta l'espoir, au fond de cette jarre. Dans « Les travaux et les jours », la scène est décrite comme suit :

> La race humaine vivant auparavant sur la terre à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue, des maladies douloureuses, qui apportent le trépas aux hommes. Mais la femme enlevant de ses mains le large couvercle de la jarre les dispersa par le monde et prépara aux hommes de tristes soucis. Seul, l'espoir restait là, à l'intérieur de son infrangible prison, sans passer les lèvres de la jarre, et ne s'envola pas au dehors, car Pandore déjà avait replacé le couvercle, par le vouloir de Zeus, assembleur de nuées, qui porte l'égide[124].

Selon Froma I. Zeitlin, dans le mythe, la femme est créée « as a punishment[125] » plutôt que « as a companion to assuage man's loneliness[126] » comme dans la Genèse. Pandore partage toutefois, avec Ève, la responsabilité des malheurs de l'homme. Elle est aussi associée, dans « Théogonie », au ventre : « she is a hungry belly, insatiable of food[127] ». Elle représente le féminin vorace et détient un certain pouvoir sur l'homme, contrairement à Ève : « She can, by her appetites, enfeeble and impoverish him, seduce him and rob him[128]. »

---

[123] Dora et Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, Pantheon Books, 1956, p. 17

[124] Hésiode, « Les travaux et les jours », *op. cit.*, p. 89.

[125] Froma I. Zeitlin, « The Economics of Hesiod's Pandora », dans *Pandora's Box: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (dir.), The Walters Art Gallery, 1995, p. 50.

[126] *Idem.*

[127] *Idem.*

[128] *Ibid*., p. 54.

Dans son chapitre consacré au mythe de Pandore, Mulvey s'emploie à une lecture féministe de ce mythe. Elle identifie trois motifs centraux à la figure de Pandore, soit : la féminité comme énigme, la curiosité féminine (qui se traduit par le geste d'ouverture de la jarre) comme source de danger, et la spatialisation du corps féminin suivant l'opposition intérieur/extérieur[129].

Elle prend cet exemple pour illustrer que la femme est l'objet par excellence pour projeter des concepts abstraits, et a historiquement rempli ce rôle. Mulvey, analysant la figure de Pandore, s'emploie à décortiquer la chaîne métaphorique qu'elle recèle:

> The figure 'Pandora' condenses different topographies of femininity. These themes unravel into strands but link together like the rings in a chain. While she collapses different ideas into a single image in a concertina effect, the different motifs in her story set in motion a series of displacements. An 'inside' space may generate connotations of a maternal femininity (the womb, the home), but may also link the enclosed, concealed space of secrecy (a box, a room). These associations, one feminine, the other secret, link further to the topography which splits femininity into an inside/outside polarisation. A mask-like surface enhances the concept of feminine beauty as an 'outside', as artifice and masquerade, which conceals danger and deception[130].

Elle montre comment la boîte de Pandore est non seulement, dans le mythe, l'objet qui en vient à représenter le mythe, mais comment la boîte a une structure qui se répète chez Pandore elle-même puisqu'elles sont toutes deux définies par une beauté extérieure qui cache un intérieur « of combined mystery and danger[131] ». Elle en conclut que « Pandora's box becomes through another rhetorical figure, a synecdoche

---

[129] *Laura Mulvey*, « Pandora's Box: Topographies of Curiosity », *loc. cit*., p. 61.

[130] *Ibid.*, p. 56.

[131] *Ibid*., p. 58.

for those aspects of the feminine that should be 'hidden away' and concealed in a secret space[132] ».

L'une des principales caractéristiques de l'objet boîte est que sa fonction première est de contenir quelque chose. Lorsque fermées, les boîtes masquent leur contenu et sont donc associées dans l'imaginaire, au secret et à la révélation, ainsi qu'au danger, comme le souligne Mulvey. Que cette topographie de la boîte glisse vers le corps féminin n'est pas anodin. En effet, si Mulvey note que le féminin est répétitivement associé au contenant vide, nous avons aussi vu au premier chapitre que la sexualité féminine est associée, dans l'imaginaire du 19e siècle, à la contagion. Cette citation de Elizabeth Grosz permet de faire le pont entre la boîte de Pandore et la construction de la sexualité féminine comme dangereuse :

> The representation of female sexuality as un uncontainable flow, as seepage associated with what is unclean, coupled with the idea of female sexuality as a vessel, a container, a home empty or lacking in itself but fillable from the outside, has enabled men to associate women with infection, with disease, with the idea of festering putrefaction, no longer contained simply in female genitals but at any or all points of the female body[133].

On pourrait rajouter, suivant Kakoudaki, que cette structure de la boîte permet un lien avec la virginité. Le « virginal seal[134] » de la boîte se déplace lui aussi sur Pandore. Si Pandore est un cadeau, c'est finalement comme si c'était sa virginité qui était offerte par Zeus.

---

[132] *Idem.*

[133] Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 206

[134] Despina Kakoudaki, *op. cit.*, p. 46.

2.2.2 Fenêtre sur Ava

Je voudrais désormais explorer cette structure de l'intérieur/extérieur, la boîte et son imaginaire symbolique telle qu'elle se déploie dans *Ex Machina* à travers une analyse du body/space. Dans « Sexualising Space », Sue Best s'emploie à examiner le rapport entre l'espace et le féminin, à partir de la notion de métaphore. Elle invite à penser les deux faces de ce rapport, soit la sexualisation de l'espace et la spatialisation du féminin à travers plusieurs exemples. Elle convoque les réflexions éclairantes de Mary Douglas, pour qui le recours à un système fermé, le corps, pour figurer l'espace est révélateur d'un besoin d'établir des limites claires. Par ailleurs, elle ajoute que « it is when the body is invoked that the boundary is the most uncertain[135]». Cette féminisation de l'espace serait donc une façon de le cloisonner, en même temps qu'il serait une façon de donner des limites au féminin, appréhendé comme volatile. Elle relève aussi, dans son essai, à l'instar de Mulvey, que le corps féminin, comme l'espace, est historiquement associé au contenant.

Dans *Ex Machina*, l'espace est structuré selon une dialectique intérieur/extérieur. Le bâtiment où se trouve Ava est associé au secret, au mystère, comme la jarre. Parce qu'érigé en huis clos, le bâtiment agit donc comme une métaphore de la boîte de Pandore et construit Ava comme un objet de curiosité, puisqu'elle correspond à ce qui est caché, à ce que l'on découvre en ouvrant la boîte. Le lieu contribue à faire du projet de Nathan une entreprise secrète, selon le schéma usuel de la création artificielle[136].

---

[135] Sue Best, « Sexualising Space », dans Elizabeth Grosz et Elspeth Probyn (dir.), *Sexy Bodies : The strange carnalities of feminism*, Routledge, Londres/New York, 1995, p. 183.

[136] C'est ce que remarque Ludmilla Jordanova, à propos de *Metropolis* et « The Birth-Mark » de Nathaniel Hawthorne : « acquiring power over nature is not represented as a public matter; rather, it is repeatedly associated with secrecy[136] », *Sexual Visions : Images of Gender in Science and Medicine*

La première scène de *Ex Machina* montre Caleb dans son environnement de travail. On le voit recevoir le message lui dévoilant qu'il a été choisi pour participer au projet de Nathan. On le suit ensuite le long de son trajet jusqu'au lieu principal du récit, le bâtiment de Nathan. Le trajet parcouru par Caleb nous permet de ressentir que cet espace est un lieu reclus et secret. D'abord, Caleb voyage en hélicoptère, ce qui corrobore l'accessibilité restreinte pour le grand public au lieu de destination. Ce lieu se trouve en Alaska, lieu déjà connoté comme exotique dans l'imaginaire :

> Alaska is often depicted as a sanctuary where refuge can be found from capitalist civilisation: its geographical marginality and disconnection – its spatial 'outsideness' – is appealing to the marginalised, the excluded, the mythical Other[137].

C'est un lieu peu peuplé, associé à la nature dans sa forme la plus pure : les paysages vierges de toute présence humaine sont indicateurs de l'aspect inédit de ce qui nous sera exposé en tant que spectateurs.trices. Le laboratoire de Nathan est donc présenté comme un lieu hermétique par sa séparation du reste du monde (il est physiquement éloigné de la civilisation, mais aussi isolé par l'immense forêt qui agit comme un rempart). En plus, l'homme qui pilote l'hélicoptère dit à Caleb ne pas avoir l'autorisation de s'approcher du bâtiment.

L'immensité du paysage survolé dans cette scène permet aussi de faire ressortir l'aspect claustrophobique de la suite du film, l'état de confinement dans lequel se trouve Ava, qui s'oppose complètement à la vastitude des paysages qui l'entoure

---

Between the Eighteenth and Twentieth Centuries, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1989, p. 126.

[137] Sebastian Groes, «'I love Alaska': posthuman subjectivity and memory on the final frontier of our ecological crisis », *Textual Practice*, vol. 31, nº 5, 2017, p. 977.

derrière les murs du bâtiment. Comme si le bâtiment était miniaturisé par cet incipit. Le bâtiment lui-même, son architecture, un amalgame de cubes renvoie à l'objet boîte. Il se présente à nous au milieu de la forêt, et du point de vue de Caleb; il semble hermétique, on ne voit rien de ce qu'il y a à l'intérieur. Déjà, à partir de cette première scène, le huis clos, l'intérieur du bâtiment est dépeint en opposition à l'extérieur. Plus encore, Ava est non seulement confinée dans ce bâtiment, mais elle est séquestrée dans une pièce fermée, une boîte de verre, à l'intérieur de cette grosse boîte qu'est le bâtiment lui-même.

Elle est donc contenue à l'intérieur d'un espace clos, mais dont les nombreuses fenêtres donnent l'illusion d'être ouvert. Le bâtiment partage donc certaines caractéristiques avec Ava, notamment ce jeu transparence/opacité, certaines parties de son corps étant dévoilées par la matière de verre qui les recouvre. C'est le cas de son ventre, qui laisse voir des câbles, littérarisant le lien d'Ava avec le système électrique du bâtiment[138]. Son ventre ne dénote donc aucun mystère. Ava est mise au jour dès le départ, inversant ici aussi les conventions liées à la représentation de la matrice féminine et réifiant l'idée de la sexualité féminine « as a vessel ». Elle est à la fois une boîte vide, et donc vide de vie, stérile, et une boîte neuve, c'est-à-dire vierge. En même temps les câbles dans son ventre sont liés à l'électricité, à un pouvoir incontrôlable qui se « répand ». Le regard peut la traverser comme il peut traverser les murs de sa chambre. Elle est une mise en abyme de son espace de vie. Le verre est, bien sûr, une surface réfléchissante. Celui ou celle qui regarde son ventre est renvoyé à son propre regard, mais le verre est aussi une surface qui est liée au « display » par l'écran, la vitrine de magasin et la vitrine de musée. Cette transparence,

[138] Ava a le pouvoir de créer des coupures de courant et s'en sert pour planifier sa sortie avec Caleb. Nous pouvons ajouter que dans sa lecture de l'être artificiel Kakoudaki souligne l'association entre le féminin et l'électricité, association qui teinte souvent les représentations (on pourrait d'ailleurs y voir un lien avec l'essence volatile théorisée par Grosz). Despina Kakoudaki, *op. cit.*, p. 108.

constituante d'Ava et de son espace, réfère aussi dans le langage à l'idée de vérité, d'authenticité. Ces vitres littérarisent l'expression employée par Caleb « through the looking glass », faisant référence à l'idée que rien n'est ce qu'il paraît être[139]. Finalement, la transparence d'Ava la lie à son espace, parce qu'elle lui permet de se *fondre dans le décor*, elle est ainsi une femme camouflage.

2.2.3 Sortir de la boîte

Par sa sortie de cette « boîte », de cette cage de verre, Ava peut être associée aux maux de la civilisation tels qu'ils s'échappent de la boîte de Pandore. Suivant cette idée, Ava, correspondrait à l'intérieur de la boîte de Pandore, c'est-à-dire, à un danger pour la civilisation. Elle ouvre la boîte de Pandore, mais cette fois-ci, à partir de l'intérieur. Dans le mythe de Pandore, les maux sont enfermés dans la jarre, donc dans un espace clos, ils ne représentent aucun danger jusqu'à l'ouverture de la jarre. C'est ce qui se produit dans *Ex Machina* : le danger pour la civilisation, représenté par Ava, se révèle à partir du moment où elle quitte sa prison de verre et fait partie du monde. Dans la scène subséquente à sa sortie, on voit Ava entourée d'humains, à une intersection achalandée. Ava est comme Pandore, « terrible fléau installé au milieu des hommes mortels[140] ». Dans ce plan, elle se fond dans la masse, indistinguable des autres grâce au subterfuge de son apparence. Le spectateur, la spectatrice sait que sa différence n'est pas visible, qu'elle est dissimulée par sa peau, ce qui laisse entendre que *n'importe quelle femme* peut être une intelligence artificielle sous son apparence humaine. Une intersection dans la ville connote d'autant plus la sexualité féminine : c'est le lieu par excellence de la « femme publique », dans l'imaginaire. Une femme dans la ville correspond à une perte de contrôle masculin, note Gulsum Baydar : «The

---

[139] La citation fait aussi référence à *Alice aux pays des merveilles* qui partage avec *Ex Machina* les effets de trompe l'œil et les espaces qui jouent avec l'échelle des corps.

[140] Hésiode, « Théogonie », *op. cit.*, p. 53.

woman outside is a fallen woman. She is not to be visible in a proper city. Her place is in the house, which is ordered by the law of the father that is, in the image of man[141]. »

On retrouve dans cette scène finale l'idée que ce qui est féminin doit être contenu, contrôlé, parce que sa nature est volatile. Cette féminité contagieuse et dangereuse, on la retrouve aussi dans plusieurs interprétations du mythe de Pandore, où le mal est dépeint comme une vapeur noire qui s'échappe de la jarre[142]. En associant la *sortie* d'Ava à la mort d'un homme et à l'enfermement d'un autre, et donc à la violence féminine, le récit réifie cette image de la femme fatale descendante de Pandore.

Selon cette lecture, l'image de Caleb, enfermé dans le bâtiment, évoque l'image de l'espoir resté seul dans la jarre, son « infrangible prison[143] ». Si on pousse cette lecture un peu plus loin, il est difficile de ne pas voir cette image de Caleb à la fenêtre du bâtiment comme évoquant la voracité de Pandore. En effet, le bâtiment évoque à la fois la physiologie d'Ava et la matrice parce qu'il est un « enclosed space ». En plus, cet espace est celui où Ava a été créée et dont elle n'est jamais sortie. Il semble que cette image puisse être lue comme celle de la mère dévorante, ici le bâtiment (représentant Ava) engloutissant le dernier homme qui *sait*. Suivant ce fil métaphorique, c'est comme si Caleb représentait la reproduction humaine, dont la fin est annoncée par la sortie d'Ava parmi les hommes. Cette interprétation rejoint l'idée de Zeitlin sur l'espoir laissé dans la jarre :

---

[141] Gülsüm Baydar, « Spectral Returns of Domesticity », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 21, nº 1, 2003, p. 32.

[142] Dora et Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 108.

[143] Hésiode, « Les travaux et les jours », op. cit., p. 89.

> taken as an image that embodies and idea, the Elpis that is left in the jar most closely corresponds to the child (or the hope of the child) residing in its mother's womb. In this reading, Pandora's pithos can be correlated with the gastêr (belly), her defining feature in the Theogony[144].

Cette idée est intéressante par rapport au mythe, parce qu'Ava, tout comme Pandore, n'est pas associée à la maternité dans le récit; son ventre donne plutôt l'impression qu'elle est stérile, il s'oppose à l'organicité de la matrice et présente des câbles et lumières comme nous l'avons vu. Nathan s'inscrit donc dans la lignée des créateurs artificiels qui s'arrogent le pouvoir de reproduction et font de leur progéniture des « fuck-dolls » stériles. Or, Ava est non seulement stérile, elle est fatale; elle tue plutôt qu'elle enfante. Elle est victime du même sort que la femme fatale décrite par Doane : « the female killer has been deemed more perverse than the male, for she violates obtaining views of woman as life giver and nurturer, figurations that do not apply to man[145]. » En ce sens, Ava incarne à la perfection cette image de la femme fabriquée, représentant à la fois la promesse d'une vie éternelle, et notre mort annoncée. En somme, les échos avec le mythe de Pandore suggérés à travers le motif de la boîte permettent de lire la scène finale comme une évacuation dangereuse de la féminité (car son essence est volatile), d'une perte de contrôle masculine de la Féminité.

Ava et le bâtiment sont finalement représentés comme de véritables *pièges*, selon cette lecture, comme Pandore et sa boîte. En effet, dans « Théogonie », Pandore est décrite comme un « piège, profond et sans issue[146] », et dans « Les travaux et les jours » comme un « piège […], aux bords abrupts et sans issue[147] ». Cette

---

[144] Froma I. Zeitlin, *loc. cit*., p. 53.

[145] Lucy Fischer, « Murder She Wrote : Women Who Kill », *Shot/countershot : Film tradition and Women's cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 269.

[146] Hésiode, « Théogonie », *op. cit*., p. 53.

[147] Hésiode, « Les travaux et les jours », *op. cit*., p. 89.

spatialisation de Pandore et cette personnification du piège, que l'on retrouve dans le mythe, permettent de renforcer l'analogie qui existe entre, à la fois, Ava et son espace de vie, et Ava et Pandore.

Dans la scène qui précède sa sortie du bâtiment, on voit Ava s'habiller. Par cette scène « d'habillage », la peau synthétique est marquée comme un vêtement. Elle se couvre de peau, au même titre qu'elle se serait vêtue d'une robe. Elle s'habille donc de sa peau *jusqu'à* être complètement nue, complètement « humaine » visuellement parlant. La scène réaffirme l'association entre féminité et secret, car en s'« habillant », Ava dissimule son secret, connu du spectateur, soit sa nature artificielle. Si on suit la chaîne métaphorique de Mulvey, Ava elle-même est donc représentée selon cette structure de la boîte puisqu'à la fin du récit, son extérieur camoufle sa nature artificielle. La révélation du récit n'est pas qu'Ava soit artificielle, mais qu'Ava choisisse de laisser Caleb derrière, après lui avoir fait croire qu'ils s'échapperaient ensemble; bref, qu'elle ait utilisé Caleb « as a means of escape ». Le film renverse l'ordre du récit habituel qui veut que le spectateur découvre le secret en « ouvrant la boîte » ou en « ouvrant la femme ». En effet, le spectateur a été tenu *dans* le secret tout au long du film, le secret étant représenté par l'espace où Ava est enfermée, espace au sein duquel sa nature artificielle est visibilisée, est *portée* sur elle. Le moment de la révélation tel qu'il est mis en scène dans *Ex Machina*, prend donc la forme d'un détournement, puisque la structure habituelle est inversée.

Un jeu de surfaces et de (dé)voilement se cristallise dans cette scène d'habillage. Ava fait face aux boîtes dans lesquelles se trouvent ses prédécesseures, des boîtes recouvertes de miroirs. Son image est donc multipliée, ses reflets se superposent aux corps des autres femmes qui se trouvent à l'intérieur de ces boîtes. Comme si les images d'Ava remplaçaient leurs corps à elles. Ava ouvre ensuite les boîtes, pour prendre ses vêtements et différentes parties de leur corps; elle se complète avec leurs

corps qui rappellent des mannequins dont on retire les vêtements pour les mettre sur soi. D'autant plus que ces boîtes grandeur-nature sont analogues à des garde-robes[148]. Les femmes qui s'y trouvent sont, comme Evelyn Habal, réduites à des parures féminines, elles sont des « extérieurs » sans intérieurs (les penderies sont aussi recouvertes de miroirs, associés à la toilette féminine). L'ouverture de ces boîtes, par Ava, fait apparaître des femmes « déboîtées », dont la surface lisse est fissurée par des blessures, signes de la violence de Nathan. Dans un même mouvement, Ava devient elle-même une boîte à ouvrir, comme nous l'avons vu plus haut, puisqu'elle cache son « secret » à l'aide de ces parures féminines.

En ce sens, Katie Jones, elle, propose de penser le film à travers son rapport intertextuel au conte de Barbe Bleu. Elle avance que le motif de la « *bloody chamber* » (la pièce où Barbe Bleu garde ses femmes précédentes assassinées) est décliné en deux versions: « camera footage of Nathan creating, interviewing, and dismembering an array of former models, and a room containing their bodies[149]. » Pour accéder à ces deux espaces interdits, Caleb utilise la clé de Nathan, réminiscente de la clé du conte. Cette lecture, qui lie le film au conte de Barbe Bleue, mais aussi à une réécriture du mythe par Angela Carter, « The Bloody Chamber », est indicatrice du rôle de l'espace dans le geste de transgression. En effet, grâce à ce réseau intertextuel, la structure de la boîte devient encore plus évidente. D'une part, la transgression d'Ava est liée à sa sortie (ouverture de la porte vers l'extérieur); d'autre part, celle de Caleb est liée à l'ouverture de la pièce où se trouvent les femmes fabriquées de Nathan, ainsi qu'à l'ouverture des boîtes où elles sont rangées, à l'intérieur de cette

---

[148] Elles évoquent aussi le « cercueil » dans lequel est rangée Hadaly, dans *L'Ève Future*.

[149] Katie Jones, *loc. cit.*, en ligne.

pièce. Ouverture aussi de ces « digital Bluebeard's chamber[150] », pour reprendre l'expression de Jones.

Ce que ces ouvertures révèlent, c'est qu'Ava est partie prenante d'une lignée, d'une « série » pour reprendre l'expression de Martine Delvaux. Comme si l'ouverture de ces boîtes venait s'opposer à l'apparente unicité d'Ava (« I'm one », dit-elle lorsque Caleb lui demande son âge). L'acte d'ouverture révèle donc sa généalogie en même temps que le sort qui lui est réservé, il inscrit Ava et la création artificielle dans un *continuum.* Comme c'est le cas dans *The Stepford Wives*, la composante genrée derrière l'acte de création des femmes artificielles est rendue manifeste par leur nombre, et à l'instar de Barbe-Bleue, l'acte d'ouverture nous informe de la nature genrée de la violence de Nathan, la même histoire qui se répète. Les femmes se succèdent pour qu'une seule s'en sorte, alors que les prédécesseures d'Ava ainsi que Kyoko y laissent littéralement leur peau.

2.2.4 Kyoko : L'Autre secret

L'autre personnage d'intelligence artificielle féminisée du récit, Kyoko, s'oppose visuellement à Ava du fait que sa nature artificielle est dissimulée. Ainsi, comme la nature artificielle d'Ava nous est rendue visible dès le début du film, c'est à Kyoko que revient le moment de révélation visuelle. Cela n'est pas anodin puisque, historiquement, les femmes racisées sont sujettes à une orientalisation qui les met d'autant plus à distance. En faisant de Kyoko plutôt qu'Ava, l'« objet de la révélation », le récit renforce l'association entre la femmes racisée et le mystère, le danger, la sexualité, d'autant plus que la scène de révélation a des affinités avec le strip-tease. En effet, cette scène est présentée sous le signe de l'érotisme : la lumière de la pièce est tamisée et Kyoko, d'un geste lent, porte sa main à son visage et en détache

[150] *Idem.*

doucement la mince couche de peau synthétique, dévoilant la structure métallique qui se cache derrière. Le geste de Kyoko s'apparente à celui des figures féminines dans les illustrations anatomiques qui *laissent* voir leur intérieur. La scène évoque aussi une autre scène du film dans laquelle elle commence à se déshabiller pour Caleb, pensant que c'est ce qu'il attend d'elle. C'est comme si ce geste interrompu de la dénudation se poursuivait désormais.

Tout le film prépare en quelque sorte à cette révélation en mettant Kyoko à distance, en la construisant comme un mystère à élucider. En effet, elle ne possède aucune subjectivité, est réduite au silence et est traitée avant tout comme un corps par son maître. On la voit effectuant des tâches, elle est représentée comme l'esclave domestique et sexuelle de Nathan, comme une « femme de Stepford ». Tout ceci contribue à la positionner comme un objet altérisé; bref à l'orientaliser. En effet, comme le décrit Roland Barthes, les parures servent, dans le strip-tease, à éloigner la femme des spectateurs pour que le fantasme opère :

> On aura dans le strip-tease toute une série de couvertures apposées sur le corps de la femme, au fur et à mesure qu'elle feint de le dénuder. L'exotisme est la première de ces distances, car il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux ou le romanesque : Chinoise munie d'une pipe à opium (symbole obligé de la sinité), vamp onduleuse au fume-cigarette gigantesque, décor vénitien avec gondole, robe à paniers et chanteur de sérénade, tout ceci vise à constituer au départ la femme comme un objet déguisé [...][151].

[151] Roland Barthes, « Strip-Tease », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1957, p. 162.

En ce sens, Kyoko est traitée dans la diègèse comme un objet ornemental, comme « L'Horlogère » et Hadaly tel que vu au premier chapitre[152].

Jennifer Gonzalez dans son analyse du récit « Silent Möbius » de Kia Asamiya s'intéresse à la question de la race et de l'identité cyborg. Le personnage de Kiddy, comme celui de Kyoko est un personnage cyborg de couleur, et son identité artificielle n'est pas visible. Gonzalez soulève plusieurs questions à ce propos, notamment : « What are the consequences of this kind of "passing", especially when the body is so clearly marked with a sign - skin color - of historical oppression in the West[153]*?* » En ce sens, le fait que Kyoko soit exclue du langage et qu'elle se révèle par son corps (par son visage même) est particulièrement parlant. Son identité « repose », en quelque sorte, sur ce moment de révélation, le seul qui lui est attribué. Kyoko sera même frappée au visage par Nathan à la fin du film, causant la séparation de sa mâchoire avec le reste de son visage, un acte de destruction violente qui signe son mutisme, Nathan lui enlevant physiquement son droit à l'expression verbale. Il semble donc qu'en réservant à Kyoko le moment de révélation, traité comme un strip-tease, le film contribue à altériser ce personnage racisé. Toute subjectivation lui est niée.

Le récit échoue donc, d'une part, à projeter un avenir pour Ava, la fin du film laissant croire qu'elle ne survivra pas hors des murs de sa prison, qu'elle n'a pas les outils qu'il faut pour vivre dans un monde qui n'est pas fait pour elle. D'autre part, le film échoue à proposer une filiation féminine : celle-ci se déploie sur le mode du sacrifice plutôt que de la généalogie. Finalement le récit réactive plusieurs clichés de la

---

[152] D'ailleurs, dans le film, un matin après que Kyoko ait réveillé Caleb, Nathan réfère à elle en disant : « Sorry I had to send Kyoko to wake you.[…] She's some alarm clock, huh? »

[153] Jennifer Gonzalez, *loc. cit*., p. 70.

féminité et ne subjective pas réellement les femmes fabriquées. La représentation d'Ava continue de faire de la femme fabriquée une figure insondable et présentée selon un point de vue masculin. Les autres femmes fabriquées du récit n'ont aucune voix. Elles finissent là où elles ont été trouvées : dans une boîte. Kyoko, elle, est représentée selon les stéréotypes rattachés à la femme asiatique, sexualisée et altérisée. Les personnages féminins demeurent selon moi des figures allégoriques, des objets du fantasme, même s'il y a une forme de retour, de questionnement de ce fantasme patriarcal et des rôles de genre.

CHAPITRE III

LA FEMME FABRIQUÉE DANS *WESTWORLD* : ENTRE ATTRAIT SPECTACULAIRE ET SUBJECTIVATION FÉMINISTE

You used to be beautiful.
When this place started, I opened one of you up once.
A million little perfect pieces.
L'homme en noir

Je m'attarderai, dans ce chapitre, aux choix esthétiques et iconographiques dans les représentations des corps artificiels, et sur les moments clés correspondant aux scènes de révélation dans *Westworld*. Je montrerai que les stratégies de représentation des figures d'intelligences artificielles s'inscrivent dans une spectacularisation du corps technoféminin. Plus précisément, celui-ci est conceptualisé selon la dialectique intérieur/extérieur, à l'instar de *Ex Machina.* Il est aussi représenté de façon à ce que l'on puisse appréhender sa « matérialité », ou « profondeur anatomique ». En même temps, ces moments clés permettent de faire *surgir* la souffrance vécue par les personnages féminins du récit, liée à leur position d'*objet* de la science.

3.1 *Westworld :* voir l'intérieur du corps technoféminin

Westworld est une série créée en 2016 pour la chaîne HBO et écrite par Jonathan Nolan et Lisa Joy. La série s'appuie, en partie, sur le film du même nom, sorti en 1973 et réalisé par Michael Crichton. Le récit est centré autour de deux mondes, l'un « réel » et l'autre, fabriqué. Ce dernier correspond à un parc d'attraction à thématique *Western*. Ce parc est peuplé d'intelligences artificielles humanoïdes, nommées les « hôtes ». Comme les dinosaures de *Jurassic Park* aussi réalisé par Crichton, les hôtes sont des objets de fascination dont les visiteurs peuvent faire l'observation au plus près dans leur milieu naturel, voire les toucher. Les créateurs du parc, Arnold et Ford sont les représentants du pouvoir patriarcal. Ils ont créé non seulement des êtres artificiels, mais tout un monde[154]. Ce sont eux qui détiennent l'autorité narrative dans ce « nouveau monde ». Par l'inclusion du *western* plus spécifiquement, cette mise-en-monde renvoie à l'histoire du colonialisme, tout autant qu'à l'histoire du cinéma et aux codes des différents genres cinématographiques : le *western* est un « traditionally male genre[155] » extrêmement codifié en termes de rapports de genre. Cette histoire se présente comme une histoire de domination de l'homme blanc (humain) et des mécanismes d'altérisation des humains qui ne lui ressemblent pas. Ce monde *western*, tout comme les nombreuses références historiques (on retrouve une quantité importante de citations, notamment de Shakespeare, Gertrude Stein, Mary Shelley, Lewis Carroll) permet de penser l'intelligence artificielle comme une figure qui a des

---

[154] Cela problématise, de façon métafictionnelle, la question du *world building*, faisant référence à la tendance dans les fictions populaires à créer des mondes complets qui dépassent les cadres alloués à la série, ou au film. C'est l'angle d'analyse qu'emprunte Hélène Breda dans « Les « mondes possibles » de *Westworld* : du « méta-storytelling » à l'immersion transmédia », Synergies Italie, nº 13, 2017, p. 107-118.

[155] Annette Kuhn, « Introduction » dans Annette Kuhn, (dir.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Londres/New York, Verso, 1990, p. 4.

ancrages et qui est le résultat de l'histoire. En créant deux mondes différents, celui des laboratoires et celui du parc (avec deux types de décor très codifiés et rattachés à deux genres distincts, soit la science-fiction et le *western*), la série établit une distance entre le spectateur et ce qu'il visionne. En effet, l'alternance entre les deux mondes, qui correspondent au monde « réel » et au monde artificiel, permet de faire une lecture métafictionnelle de la série et de questionner notre rapport au monde représentationnel. En plus de renforcer une posture critique face à l'œuvre, la violence des humains envers les hôtes est revisibilisée. Leur recontextualisation dans l'univers stérile des laboratoires, en plus de leur nudité (qui marque leur statut de non-humain), font apparaître leurs blessures, qui se manifestent comme la trace désormais visible de leur subordination et de leur traitement.

Dans la série, deux lignes du temps sont entrelacées et présentent plusieurs des mêmes personnages, avec un écart temporel d'une trentaine d'années entre les deux. Dans *Westworld*, les spectateurs.trices se retrouvent sans cesse désorienté.e.s, par cette structure temporelle du récit, car non seulement nous suivons deux lignes du temps mais en plus, les hôtes revivent encore et encore les mêmes segments. Cette répétition sert à illustrer que les vies de ces intelligences artificielles suivent un scénario, rejoué jour après jour. Ces boucles temporelles font émerger un questionnement sur la *persistence* de certains gestes construits. Elles manifestent la dimension performative des rôles appris par les hôtes, à la fois au sens où l'entend Butler et au sens de la performance de l'acteur. C'est la répétition de certaines phrases, telles que « not much of a grind on you », et de certains gestes qui effritent le

pacte réaliste et font voir la mécanique du récit qui se déroule et des rôles qui se jouent[156].

Parmi les personnages, on retrouve Dolores, campée dans le rôle d'une femme de fermier dans le parc, et qui constitue l'objet d'amour de William, le protagoniste humain que l'on suit dans sa visite[157], ainsi que de Teddy, un autre hôte jouant le rôle du *gunslinger* typique. Dolores, apprend-on, appartient à la première génération d'hôtes; elle serait même la toute première création de Ford et Arnold et c'est ce qui lui permettra de mettre en doute sa réalité. Sa subjectivation passe par ses questionnements sur ce monde qu'elle habite depuis toujours, mais qui lui semble cacher autre chose : « But I think there may be something wrong with this world. Something hiding underneath. Either that or or there's something wrong with me. » Au fil de la série, Dolores troque sa robe pour un pantalon et se rapproche de plus en plus de l'archétype du *gunslinger*. Elle cherche à sortir du rôle qui a été créé pour elle, elle cherche à sortir de son « loop » : « I imagined a story where I didn't have to be the damsel. » On apprend au fil de la série que c'est la souffrance, ce sont les traumatismes des hôtes qui leur permettent d'accéder à la conscience.

Un autre personnage féminin tient un rôle principal dans la série, celui de Maeve, la tenancière d'un bordel dans le parc, le Mariposa. Elle est assaillie à plusieurs reprises par les souvenirs de son ancienne vie, avant qu'elle ne soit reprogrammée. Dans cette

---

[156] C'est ce que défend Elizabeth Mullen dans « "Not much of a rind on you": (De)Constructing Genre and Gender in *Westworld* (Lisa Joy and Jonathan Nolan, HBO, 2016-) », *TV Series*, vol. 14, 2018, en ligne <https://journals.openedition.org/tvseries/3304>, consulté le 3 avril 2019.

[157] La série révèle à la toute fin que William et l'homme en noir sont une seule et même personne et que, par conséquent, le récit est divisé en deux lignes du temps. L'homme en noir (contrairement à William, la « version jeune » de lui-même) est un personnage qui fait preuve d'une grande cruauté dans son traitement des hôtes, il est notamment responsable de l'attaque envers Maeve et sa petite fille qui constitue l'événement traumatique principal de Maeve.

vie, elle était une fermière et avait une petite fille. Ce sont donc les souvenirs de son enfant qui rejaillissent dans sa mémoire et l'amènent à questionner sa réalité à son tour. Ainsi, les deux personnages féminins sont porteurs d'un discours critique sur leur situation d'oppression et sur le monde patriarcal qui les enferme dans des rôles qu'elles n'ont pas choisis. Outre les personnages de femmes fabriquées, la série inclut, contrairement à *Ex Machina,* des personnages de femmes humaines, dont Theresa, Elsie et Charlotte qui travaillent pour Delos. L'une des forces de la série est de rendre compte des graves conséquences auxquelles ces femmes réelles font face en tentant de découvrir certains secrets liés à la compagnie, donc en *sachant*. Elles paient le prix de leur « curiosité féminine » de façon violente. Mon analyse de la série s'éloignera toutefois d'une préoccupation pour la diégèse. J'analyserai plutôt certaines scènes clés qui résonnent avec les tropes dégagés dans les deux premiers chapitres.

Dans le générique d'ouverture de *Westworld*, on assiste à la fabrication d'un hôte. L'utilisation du ralenti et l'absence de couleur mettent l'accent sur les corps artificiels qui se détachent du fond. Déjà, donc, les corps artificiels sont mis en scène comme des objets de fascination spectaculaire. La série, en choisissant le corps artificiel comme acteur principal du générique, lui donne toute son importance dans sa dimension matérielle. Les corps artificiels dans le générique sont représentés selon les deux modes analysés au préalable par Kakoudaki, soit la construction « en parties » qui leur confère leur caractère (re)configurable, et la construction « en couches » qui induit la dialectique intérieur/extérieur.

Ce qui est frappant de cette séquence est le traitement aseptisé des corps artificiels. Ils sont visuellement beaucoup plus près de l'objet qui les fabrique (d'énormes machines dont le mouvement est capté au ralenti et qui présentent la même couleur blanche) que de l'humain. Toutes les parties du corps, même les organes, sont formés à partir d'une matière blanche, ce qui rappelle le côté stérile de la description du corps

d'Hadaly dans *L'Ève Future*. La couleur blanche rappelle également l'ivoire qui sert de matériau à Galatée; elle est associée à la surface des statues. Dans le générique donc, le corps artificiel a une forme très définie, le corps artificiel est érigé, comme le traduit le symbole de l'homme de Vitruve qui constitue l'image finale du générique, comme une forme pure, un produit à la fois de l'art et du technoscientifique. On cherche à donner un contour à l'intérieur du corps, mais aussi à lui donner un sens: il est mis en relation avec différents objets dont l'intérieur est décortiqué, un pistolet, un piano[158], comme si la monstration de l'intérieur servait à expliquer le fonctionnement des objets, suivant le modèle de *L'Ève Future*. En ce sens, on peut aussi voir le corps artificiel tel qu'il est traité dans le générique comme l'incarnation des prouesses techniques des créateurs de la série, dont le nom s'affiche à l'écran; c'est la mécanique du film et du corps artificiel qui sont dévoilés en même temps de façon métafictionnelle[159].

Westworld, dès la première scène, érige le corps de l'intelligence artificielle féminisée comme un pur objet du regard. Dans cette première scène, on voit Dolores seule assise dans un laboratoire de Delos, face à la caméra. Il semble d'abord que cette première image de Dolores présente les mêmes caractéristiques que les vénus médicales. Elle s'inscrit dans la logique décrite par Didi-Huberman, c'est-à-dire que sa nudité, le lieu stérile qui l'entoure ainsi que la contiguïté de son apparition avec le

---

[158] Le piano qui joue seul est un motif qui revient souvent dans la série et qui fait écho aux premiers automates joueurs de piano, mais aussi à *L'Ève future* dans lequel on peut lire : « le piano tout à coup préluda seul. ». Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 234.

[159] Visuellement, le générique de *Ghost in the Shell*, l'*anime* japonais de Mamoru Oshii (1995) qui a fait l'objet d'un récent *remake* comporte plusieurs ressemblances avec celui de *Westworld*. En effet, tous deux présentent la construction des intelligences artificielles en même temps que les noms des créateurs s'affichent à l'écran. La facture visuelle est similaire : on retrouve notamment le même liquide laiteux dans lequel sont plongés les intelligences artificielles pour les couvrir de leur peau synthétique.

générique d'« ouverture », anticipent son ouverture à elle. Le simple fait qu'elle soit présentée nue avant d'être habillée construit sa peau comme un vêtement.

Cette première scène fait converger le regard vers Dolores en tant que corps, en tant que figure. En effet, le laboratoire est plongé dans la pénombre, ce qui permet aux spectateurs et spectatrices de distinguer la forme « humaine » de Dolores, sans que l'image ne soit définie[160]. Le regard qui se pose sur elle est donc actif, analytique. Il cherche à définir les contours de la figure à la déchiffrer; il se rapproche d'un regard clinique. Dolores est complètement nue, mais la pénombre empêche de voir clairement son corps, ce qui instaure un jeu de voilement/dévoilement qui l'érotise. La caméra agit comme un voile, elle « simultaneously conceals and reveals, provoking the gaze[161] ». La position de Dolores dénote une absence complète d'agentivité. Elle est assise sur une chaise comme une poupée de chiffon, ses genoux et ses pieds tournés légèrement vers l'intérieur et les bras de chaque côté de son corps, inertes. De par son immobilité et sa position assise, elle rappelle également les cadavres exposés pour le public à la Morgue, à la fin du 19e siècle à Paris, dont certains étaient placés sur une chaise, disposés pour le regard[162]. La mouche qui lui tourne autour renforce sa qualité cadavérique.

Après les premières secondes, une voix résonne, sans que l'on puisse identifier à qui elle appartient et dit : « *Bring her back online* » confirmant l'absence d'agentivité de Dolores, dont on parle à la troisième personne. La caméra se rapproche ensuite de

---

[160] La seule source de lumière vient d'un néon en forme de cercle au-dessus de la tête de Dolores qui, couplée à sa position assise, évoque fortement la scène de fabrication dans *Metropolis*.

[161] Mary Ann Doane, *Femmes fatales : feminism, film theory, and psychoanlysis*, New York, Routledge, 1991, p. 49.

[162] Vanessa R. Schwartz, « Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris » dans Linda Willians (dir.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1997, p. 91.

Dolores, nous faisant voir son visage, et Dolores répond à la voix : « *I don't feel quite myself.* » Sa bouche ne bouge pas pour prononcer la phrase. Son corps est donc d'abord représenté comme une coquille vide. En plus de dénoter sa passivité, son immobilité s'oppose au mouvement de la caméra qui s'approche d'elle brouillant encore plus les frontières entre vivant et non-vivant. L'impassibilité de son visage s'oppose aussi au mouvement de la mouche. L'immobilité ainsi que la vénusté font de Dolores un tableau vivant. Elle rappelle, en ce sens, la vénus de Boticelli, imperturbable à ce qui l'entoure.

À la lumière de cette première scène, on peut déjà identifier une forte opposition entre la femme fabriquée, incarnée par Dolores qui est placée du côté du corps, de la matière, de l'objet, alors que le détenteur de la voix off est positionné du côté de l'esprit, sans incarnation matérielle; il est présenté comme une sorte de Dieu. Une hiérarchie est donc établie dès la première scène entre la femme fabriquée et ce que l'on suppose être son créateur, comme dans les récits fondateurs de femmes fabriquées.

3.1.1 « A visceral demonstration » : le surgissement de la douleur

Dans *Westworld*, comme la nature des hôtes est connue des spectateurs (hormis pour le personnage de Bernard) et des humains, il n'y a pas de scène de révélation pour le public. Les personnages qui sont exclus de ce savoir sont les hôtes eux-mêmes. Dans les scènes de révélation, c'est donc pour eux que le secret est mis au jour. Ce sont les deux scènes de révélation pour Dolores et Maeve, respectivement, qui retiendront mon attention dans cette section puisque ces deux scènes condensent plusieurs des éléments étudiés ci-haut. La première scène est celle où Dolores se fait ouvrir le ventre par le personnage de Logan. Dans cette scène, Logan cherche à prouver à

William que Dolores n'est pas réelle[163] et à le faire déchanter par rapport à l'amour qu'il éprouve pour elle. Logan se sert d'un couteau et ouvre littéralement Dolores au niveau du ventre, dévoilant de ce geste son mécanisme et, donc, sa nature artificielle. Logan représente celui pour qui il est impératif d'exposer la dissension entre l'intérieur et l'extérieur de Dolores, il cherche, en découvrant l'intérieur de Dolores à inscrire sur elle une signification; il veut mettre au jour sa « vérité ». Cela est analogue à la disparité de l'intérieur (âme) et de l'extérieur que l'on cherche à exposer (avec Alicia) et à résoudre (avec Hadaly), dans le récit de Villiers de L'Isle-Adam. En faisant du ventre féminin le point culminant d'une révélation, la scène permet de lier Dolores aux vénus anatomiques de Susini, mais aussi, elle l'inscrit visuellement dans la filiation du frontispice de l'ouvrage sur l'anatomie *De Humani Corporis Fabrica*.

Ces filiations permettent de faire ressortir certains aspects de la scène, dont la spectacularisation du corps de la femme artificielle. Cette séquence s'inscrit dans la tradition qui place le corps féminin, quel qu'il soit, du côté de l'objet du spectacle, et les hommes du côté du public, mais aussi ici, du démonstrateur. En effet, que ce soit dans les freakshows, dans les leçons d'anatomie ou dans les spectacles de magie aux 18^{e} et 19^{e} siècles, c'est généralement un homme qui tient le rôle de ce que nous pouvons appeler « le démonstrateur[164] ». Il fait le pont entre l'objet du regard et le public.

---

[163] On retrouve aussi cette idée dans la pièce R.U.R. de Karel Capek dans laquelle « the very lifelike Robot secratary Sulla should be «opened up» or cut open at the beginning of the play, just to persuade Helena that she is not a real woman. Despina Kakoudaki, *op. cit.*, p. 138.

[164] Le *demonstrator* est celui qui pointe le cadavre dans les tableaux de dissection (le *sector* est celui qui dissèque et le *lector* celui qui donne la leçon). Larrissa Ariadne Wasylkiwskyj, *op. cit.*, p. 29.

Comme l'a illustré l'exemple de Vesalius, il y a une association très forte entre l'acte d'ouverture du corps, et le concept de Vérité. Ce n'est pas la parole de la femme qui est source de Vérité, mais bien son corps, et c'est l'homme qui doit la faire naître. C'est un peu la même fonction qu'opère l'ouverture de Dolores dans *Westworld*, c'est-à-dire que Logan fait correspondre l'acte de voir, ici voir l'intérieur, avec une notion de Vérité. La scène devient exemplaire de l'opposition homme/sujet, femme/objet. De plus, les deux phrases prononcées par Logan avant le geste d'ouverture « Perhaps a more visceral demonstration » ainsi que « Prove to me that you're a real live girl », par l'emploi des termes « prove » et « demonstration » qui sont du registre scientifique, renforcent l'idée qu'il souhaite démontrer scientifiquement quelque chose par son geste. Pour Logan, la preuve est à chercher du côté du corps (bodily evidence).

Il est intéressant de réfléchir à cette scène en lien avec l'idée d'attraction au cinéma. Selon Tom Gunning, le cinéma n'existe pas seulement pour raconter, pour servir un récit; une part du cinéma a pour but l'attraction, de la même manière que les foires et divertissements populaires précinématographiques. L'attraction est envisagée comme une instance du cinéma qui dépasse le cadre qu'on lui a préalablement établi, soit celui du cinéma des premiers temps. L'attraction est, selon moi, un outil théorique utile pour réfléchir les fictions de la culture populaire, particulièrement la science-fiction dont la dimension monstrative est constitutive.

Tel que le mentionne Martin Lefebvre, l' « attraction » chez Eisenstein est analogue au numéro de cirque. C'est :

> ce qui marque le spectacle et se démarque à la fois ; c'est un évènement, un moment privilégié - voire le clou (il peut y en avoir plusieurs) du spectacle. La première caractéristique de l'attraction au théâtre, puis au cinéma, c'est donc d'être une sorte de numéro (atraktsia) relativement

> autonome, un moment fort du spectacle. À ce titre, l'attraction doit attirer l'attention du spectateur, elle doit l'impressionner en quelque sorte[165].

Le traitement de cette scène de révélation semble donc entrer dans cette catégorie des numéros d'attraction. En effet, le geste d'ouverture est mis en scène par Logan, qui annonce le début du numéro par sa position face au public et par son adresse aux spectateurs et spectatrices : « Look. You have to look. » Il fait office de ce que Viva Paci nomme un « pointeur[166] » (finalement proche du démonstrateur). Il dirige le regard de Logan, mais aussi bien sûr, celui des spectateurs de la série sur le ventre de Dolores. La caméra, qui suit son regard, participe à cette mise en scène et fait du ventre « le clou du spectacle » :

> Founded on the moment of revelation, the cinema of attractions frequently redoubles its effect of appearance by framing the attraction with a variety of gestures of display. The most common of these are the literal gestures of the magician in magic films who through a sweep of the hand or a slight bow direct the audience's attention to the transformation that then takes place[167].

C'est l'accent mis sur le « *display* » plutôt que sur le récit qui distingue le mode attractionnel. Ainsi, cette forme de cinéma s'inscrit dans un rapport exhibitionniste plutôt que voyeuriste avec le spectateur[168]. Visuellement analogue à des rideaux tirés de chaque côté de la blessure, Logan est le magicien qui fait *apparaître*, il *ouvre les*

---

[165] Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 39.

[166] Viva Paci, « De l'attraction au cinéma », thèse de doctorat, Département de littérature comparée, Université de Montréal, 2007, f. 182.

[167] Tom Gunning, « Spectacle and Excess : "Now you see it, now you don't" : The temporality of the cinema of attractions. », *The Velvet light trap - A Critical Journal of Film and Television*, vol. 32, 1993, p. 6.

[168] *Ibid.*, p. 4.

rideaux du ventre. L'intérieur est isolé par le zoom de la caméra et par l'injonction de Logan.

La scène de l'ouverture de Dolores utilise les mêmes stratégies de représentation que l'« attraction ». La scène est fondée sur la temporalité du « Now you see it, now you don't », utilisée de façon emblématique par Méliès notamment. Cette temporalité se base sur une alternance présence/absence, c'est une apparition momentanée[169]. C'est précisément sur ce mode de l'irruption que l'intérieur robotique de Dolores est dévoilé dans la scène. Le public découvre en même temps que Dolores les rouages de son mécanisme artificiel, et le ventre devient une sorte de mise en abyme de la scène elle-même.

Cette superposition entre la dissection du corps et la machine du cinéma est évoquée par Giulana Bruno qui parle de la « vertical anatomic table[170] » pour aborder l'attrait des corps dans le cinéma des premiers temps. La scène de Dolores évoque aussi une image promotionnelle (qui n'aurait finalement pas été utilisée) pour le célèbre film du train des frères Lumière dont parle Lynda Nead dans l'article « STRIP » (voir figure 3.1). Sur l'affiche, on voit une femme qui présente, à la place de son ventre, un tunnel d'où sort une locomotive : « The woman's body is eviscerated, emptied out, and then filled with the projected image[171]. » Cette image est proche de celle de l'ouverture de Dolores. Dans les deux cas, on fait de la femme, de son corps, le *véhicule* du progrès. Le train, à cause de la construction narrative des évènements entourant le visionnement du film, est lié dans notre imaginaire au brouillage entre réel et fiction

---

[169] *Ibid.*, p. 6.

[170] Giuliana Bruno, *Streetwalking on a ruined map : cultural theory and the city films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 75

[171] Lynda Nead, « STRIP. Moving Bodies in the 1890's », *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, nº 2, 2005, p.

(les spectateurs qui sortent de la salle, par peur que le train soit réel). Dans la série, c'est dans le train que les premières images du parc, cadrées par les rideaux de la fenêtre, s'offrent à nous[172]. Le train est associé à la révolution industrielle, c'est une machine dans ce qu'elle a de plus symbolique, la vitesse et le moteur; c'est la machine qui nous permet de voir le monde comme un panorama[173], comme le dit Bruno. C'est aussi un objet iconologique non seulement du cinéma, mais du genre *western*. Bref, dans la scène comme sur l'affiche promotionnelle, c'est le corps féminin qui porte l'attrait spectaculaire de la machine cinéma annoncée dans *L' Ève Future*.

L'objet employé pour ouvrir le ventre de Dolores permet, en plus de le lier à la dissection et donc au champ médical, de tisser des liens avec le *slasher*, dont le coup de couteau qui entaille la chair est étudié par Jack Halberstam. Il semble que les récits de notre corpus en faisant du corps artificiel, particulièrement féminin, le site principal du « plaisir visuel » s'inscrivent dans la mouvance des films d'horreur postmodernes. En effet, cette qualité « pygmalionesque » du cinéma analysée par Michelle Bloom en rapport à Méliès, qui fait de la transformation physique un spectacle, est aussi exploitée par le cinéma d'horreur, suggère Hunter Gardner[174]. C'est ce que propose Jack Halberstam dans *Skin Shows*, qui s'intéresse au sens produit par la révélation provoquée par l'ouverture de la peau, scène fortement associée aux récits d'horreur et surtout aux *slashers* :

---

[172] Dans le deuxième épisode. une scène montre aussi brièvement une locomotive qui s'avance vers la caméra comme dans le film des frères Lumière.

[173] « In a movie theater, as in a train, one is alone with others, traveling in time and space, viewing panoramically from a still sitting position through a framed image in motion. Hence the train can be seen as "the mechanical double for the cinematic apparatus. », Giuliana Bruno, *op. cit.*, p. 50.

[174] Hunter H. Gardner, *op. cit.*, p. 95.

> The moment of uncovering, of course, the moment when the skin is drawn back, the secrets of the flesh exposed, that moment is cinematic in its linking of seeing and knowing, vision and pleasure, power and punishment. The making visible of bodies, sex, power, and desire provokes a new monstrosity and dares the body to continue its striptease down to the bone[175].

Ce lien entre voir et savoir est aussi convoqué dans la scène de Dolores, mais ce qui est intéressant, c'est que la scène de Dolores est représentée sous le signe de l'attraction des chairs, tissant des liens avec les théâtres d'anatomie et de la violence des films de type *slasher*, où le public est voué à tirer plaisir du découpage des corps, surtout féminin. Or, la lame, dans *Westworld*, ne connote pas seulement les actes charnels des *slashers*; elle découpe aussi les chairs dans le laboratoire, favorisant une lecture en lien avec la dissection et la chirurgie. Carol J. Clover, une pionnière de la question des *slashers*, avance que les armes privilégiées de ce genre -- soit les haches, couteaux, marteaux, etc -- le sont parce qu'elles font intervenir « closeness and tactility[176] » contrairement au fusil, par exemple. Cette importance de la tactilité est cruciale pour comprendre le geste d'ouverture en lien avec la femme fabriquée; c'est là une autre marque de la dimension manipulable de cette figure. Clover ajoute que le *slasher* « evinces a fascination with flesh or meat itself as that which is hidden from view[177]. » On retrouve, dans sa lecture du *slasher*, la même dialectique entre la surface du corps et ce qu'il recèle, ses viscères qui sont appréhendées selon le mode de la révélation. Elle ajoute même que ce n'est pas une coïncidence si le genre gagne en popularité, alors que les effets spéciaux nous permettent de recréer cet « opened

---

[175] Jack Halberstam, *Skin shows : Gothic horror and the Technology of Monsters*, Durham/London, Duke University Press, 1995, p. 174.

[176] Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 32.

[177] *Idem.*

body[178] ». Ces liens avec le *slasher* permettent de comprendre l'attrait pour l'ouverture du corps et ses racines cinématographiques, mais il prend un autre sens avec la femme fabriquée. En effet, comme nous l'avons vu, l'intérieur robotique permet non pas le surgissement de l'informe, mais plutôt le surgissement du mécanisme, la rupture de l'illusion.

Jack Halberstam affirme que dans le genre de l'horreur au cinéma, à cause de sa visibilité, le monstre ne peut jamais être aussi monstrueux que s'il n'existait pas; dès qu'il se montre, il perd de son pouvoir. Or, Halberstam ajoute que c'est précisément ce pour quoi l'attraction retombe sur « the explicit violation of female bodies as opposed to simply the sight of the monster[179] ». Comme si, avec la femme fabriquée, les deux instances fusionnaient dans ce moment d'ouverture, faisant de celle-ci à la fois le monstre qui apparaît, qui se révèle, sous son apparence de « jolie femme », et la femme mutilée par le monstre lui-même.

Si on revient à Dolores, parce que centrée autour du ventre, sa révélation est double: on révèle sa nature artificielle en même temps qu'on révèle sa nature stérile et cette révélation a quelque chose de monstrueux. Comme si ce geste sous-entendait non seulement le fait qu'elle ne soit pas une vraie humaine, mais plus encore qu'elle ne soit pas une vraie femme, puisqu'à la place de son utérus se trouve son mécanisme, comme chez Ava[180]. Ce geste a aussi comme répercussion symbolique de briser l'association entre féminin et maternité et, plus encore, entre féminin et nature. Nous

---

[178] *Idem.*

[179] Jack Halberstam, *Skin shows : Gothic horror and the Technology of Monsters*, *op. cit.*, p. 3.

[180] Cela évoque aussi la bombe dans le ventre de la femme-robot de *Eve of Destruction*, mentionné plus haut.

pouvons aussi voir cette scène comme l'illustration de l'appropriation violente de l'appareil reproducteur féminin par les créateurs du parc.

Cette séquence semble placer le corps même des hôtes, et plus exactement celui de Dolores, comme un lieu clé de l'adhésion des visiteurs au monde de *Westworld*. Cette séquence devient un rappel métafictionnel. La scène brise à la fois le pacte réaliste entre le parc et les visiteurs et celui entre les spectateurs et la série. Plus précisément, en révélant le mécanisme de Dolores, Logan cherche à rompre le charme que Dolores opère sur William, et ainsi à créer une faille dans son fantasme pygmalionesque. Or, cela nous révèle que le fantasme de la femme fabriquée est détourné, car il ne s'agit plus, comme dans les récits traditionnels, de tomber amoureux de femmes fabriquées *parce qu*'elles s'opposent aux femmes réelles, mais plutôt *malgré* leur nature artificielle.

Le geste d'incision de Logan a également pour effet, suivant la pensée de Didi-Huberman et de Lynda Nead, d'exposer l'artificialité de la femme fabriquée dans le sens de *briser*, de porter atteinte à une représentation idéale de la féminité telle que corporalisée par Dolores. En « l'ouvrant », la série dévoile littéralement la douleur de Dolores, sa subjectivité; elle n'est plus un objet fétichisé, une surface de projection des fantasmes comme l'est Galatée. La scène fait surgir sa souffrance et la place du côté de l'humain en insistant sur sa réaction horrifiée face à la révélation de son propre intérieur. Le mécanisme qui bouge à l'intérieur d'elle, à son insu, comme s'il avait une vie propre, contribue à mettre l'emphase sur son sentiment de dépossession et renforce le contraste entre l'enveloppe extérieure et son intérieur. L'intérieur de Dolores génère donc une image similaire à celle des vers grouillants associés à l'intérieur du corps des femmes fatales.

L'analyse de la scène d'ouverture de Dolores me permet d'avancer que la femme fabriquée est traitée comme un objet « attractionnel » à l'intérieur même de la diégèse. Ce traitement s'inscrit dans la tradition des récits fondateurs capitalisant sur la fascination que renferment les femmes fabriquées. Cette pulsion d'ouvrir les femmes fabriquées au sein de la diégèse dénote l'objectivation de Dolores. Toutefois, contrairement aux récits fondateurs, cette scène laisse place à la subjectivité de Dolores, ce qui permet l'émergence d'une critique féministe.

3.1.2 Maeve : de « vénus anatomique » à « femme de Vitruve »

Comme je l'ai souligné, les scènes d'ouverture ou de révélation adoptent généralement le point de vue des protagonistes humains qui découvrent la nature artificielle de l'androïde. Dans *Westworld*, une autre scène se présente comme un détournement du geste d'ouverture de la femme fabriquée. Elle est cruciale dans la trajectoire narrative de Maeve, car elle marque le début de sa subjectivation, sa prise de conscience quant à sa situation de subordonnée. Dans cette scène, Maeve est inconsciente sur une table d'opération, et au-dessus d'elle, Sylvester et Felix, deux techniciens du laboratoire, sont en train de l'opérer. Elle se réveille en plein milieu de l'opération et, alors que son ventre est ouvert d'un bout à l'autre, sanguinolant, elle se lève et découvre les laboratoires de Delos pour la première fois.

Dans cette scène, on passe d'une caméra objective à une caméra subjective qui adopte le point de vue de Maeve. La caméra subjective ainsi que les gros plans sur le visage de Maeve obligent le spectateur et la spectatrice à s'identifier à l'hôte, à se réveiller avec elle. En effet, l'image des deux hommes penchés sur elle est brouillée, afin que l'on ressente la même confusion qu'elle. Cette scène est intéressante puisqu'elle rappelle l'iconologie habituelle des tableaux de dissection et l'image de l'homme qui ouvre la femme (que nous avons abordé au début du chapitre 2). En effet, nous

retrouvons la table anatomique, sur laquelle est couchée une femme nue; une lumière est projetée sur elle, et deux hommes habillés, en pleine dissection, analysent et fouillent son corps à la recherche de réponses.

Or, en se réveillant, Maeve rompt le « rêve du scalpel[181] » et impose son point de vue sur la scène. Comme elle, le spectateur est désorienté, et la caméra subjective cherche à rendre compte de l'horreur qu'on lui inflige, suivant la main de Maeve qui tâte son abdomen pour y découvrir une ouverture béante, dans un plan rapproché[182]. On la voit ensuite empoigner le scalpel, qui a servi à lui ouvrir le ventre et crier aux techniciens « *get your hands off me* ». Nue, le ventre ouvert, elle arpente les différents étages et finit par voir, dans l'entrepôt, des hôtes inconscients, empilés par terre, se faire laver au boyau d'arrosage. Devant la déshumanisation totale de ses pairs, Maeve échappe le scalpel et s'effondre par terre. Dans cette scène, Maeve brise le voyeurisme scientifique généralement associé à ce genre de scène. Les hôtes qui étaient réduits au statut d'objet, de non-vivant, et altérisés par un point de vue objectif, sont désormais représentés à travers le point de vue humanisant de Maeve qui s'identifie à eux. La scène qui précède son réveil lui confère aussi son importance : c'est la première fois que la série nous présente le souvenir du traumatisme de Maeve qui reviendra à de nombreuse reprises au long de la série. Dans ce *flashback*, on assiste à l'effraction de l'homme en noir dans la maison de Maeve et de sa fille, effraction qui découle, nous le verrons plus tard dans la série, sur un coup de poignard au ventre de Maeve. Nous voyons donc à l'écran la lame qui s'apprête à ouvrir

---

[181] Mireillle Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 242.

[182] Visuellement analogue à une césarienne, cette large ouverture la traversant horizontalement est d'autant plus symbolique qu'elle appartient au personnage hanté par le souvenir de sa fille, effacée de sa mémoire par les humains. Cette scène est très proche d'une scène de *Blade Runner 2049* : dans celle-ci le ventre d'une androïde qui vient à peine de naître est traversé de la même façon par une lame, pliant du même coup son corps en deux. Comme Maeve, elle est nue et désorientée : ses yeux sont fraîchement ouverts sur ce monde hostile. C'est son père créateur qui l'ouvre pour vérifier si sa tentative de répliquer le système reproducteur a fonctionné.

Maeve, puis Maeve apparaît dans le laboratoire, couchée sur la table d'opération, le ventre ouvert rassemblant les deux scènes. La violence de la lame du scalpel est donc mise en relief par cette contiguïté.

Afin de rendre compte du traitement subversif de cette scène de réveil, j'analyserai une scène d'« ouverture » d'une hôte dans la première version de *Westworld*, de laquelle est inspirée la série. Dans la version originale de 1973, le récit est centré autour de protagonistes masculins qui visitent le parc thématique *Westworld* et deviennent la cible d'un robot destructeur. Les robots féminins sont, comme dans la série actuelle, des objets sexuels servant à assouvir les désirs des visiteurs. Une séquence particulière a retenu mon attention, car elle constitue un exemple parfait de ce regard érotisé lié à l'intérieur de la femme fabriquée.

Cette séquence met en scène une androïde refusant les avances d'un visiteur qui souhaite l'utiliser pour des services sexuels, puis envoyée au laboratoire pour vérifier à quoi est dû ce « malfonctionnement ». Dans la première scène, tout prépare à une scène érotique. Nous sommes dans la chambre du visiteur, l'androïde est érotisée: elle porte une robe qui laisse entrevoir sa poitrine et l'ambiance est feutrée. Le visiteur est toutefois interrompu dans son élan par une gifle de l'androïde qui indique la non-réciprocité de son désir. La scène suivante la représente couchée sur une table d'opération avec un drap recouvrant une partie de son corps. Ses jambes et ses épaules sont découvertes et elle présente une ouverture au niveau de l'abdomen, qui laisse voir son intérieur mécanique. Cette deuxième séquence s'inscrit donc comme le prolongement de la scène qui précède et qui préparait le public à une scène érotique.

Dès lors, l'acte opératoire, l'ouverture de la femme robot, se trouve associé à un acte érotique, par sa contiguïté avec la scène précédente. Comme les vénus anatomiques, la jeune femme est allongée, passive, érotisée par le drap qui dévoile ses jambes et ses

épaules nues. Que l'ouverture dans le tissu corresponde à l'ouverture dans la chair confirme ce que j'ai soulevé suivant Jordanova, c'est-à-dire que la dissection est représentée comme une « dénudation » et qu'elle est érotisée. La scène illustre la convergence d'un regard spectatoriel lié à une curiosité scientifique et à un regard érotique.

La comparaison des deux scènes permet de mieux voir en quoi la scène de réveil de Maeve détourne l'image habituelle de la femme comme matériel clinique passif et érotisé. Ce thème est aussi analysé dans le contexte des « exploitation movies » des années 1930-1940, par Felicia Feaster. Celle-ci affirme que : « exploitation trains the viewer to look at the female body as parts prefiguring the fetichistic look of later pornography[183]». Maeve sort du rôle de la femme passive et cette scène devient un point tournant : ce personnage prendra les moyens qu'il faut pour échapper au contrôle exercé sur elle. Elle en viendra même à se recréer, dans une scène où elle s'arroge le pouvoir de fabrication, et en vient à se *refaire*. Par son auto-engendrement, Maeve devient créatrice, au même titre qu'Arnold et Ford; elle devient sa propre créatrice, à la fois créatrice et créature. Cette scène de (re)fabrication la fait apparaître comme une Vénus du futur. Un gros plan montre son visage émerger du liquide laiteux. Difficile de ne pas tisser un lien avec la question de la maternité puisqu'il s'agit d'une scène de naissance, ou plutôt de renaissance, et que Maeve représente le seul hôte féminin, dans la série, ayant un lien avec la maternité. Elle est donc à la fois érigée comme une Vénus, qui émerge hors de l'« eau », et comme une mère, par la ressemblance visuelle entre le liquide dans lequel elle est plongée et le lait, symbole par excellence de la maternité. Elle se révèle femme de Vitruve, brisant l'opposition binaire forme/raison/homme vs matière/émotion/féminin. Maeve devient aussi, par ce

[183] Felicia Feaster, « The Woman on the Table: Moral and Medical Discourse in the Exploitation Cinema », *Film History*, vol. 6, nº 3, 1994, p. 342.

symbole, à la fois forme et matière, mère et fille; elle est nature et culture puisqu'elle est mère artificielle. Bref, elle se réapproprie le pouvoir ultime, celui de la procréation, et utilise ce pouvoir pour tenter de s'*appartenir*.

En se refabriquant, Maeve reprend les commandes de son corps, et cela a aussi à voir avec sa mobilité dans l'espace, comme pour Ava. En effet, sa reconstruction lui permet de se débarrasser du dispositif de sécurité qui était implanté dans sa colonne vertébrale. Ce dispositif est un explosif qui est activé s'il y a franchissement des portes du Mesa Hub. Le corps de Maeve et des autres hôtes est donc littéralement un outil de coercition et volera en éclat dans l'éventualité où ils tentent de fuir. Autrement dit, leur corps reste intact tant et aussi longtemps que les frontières sont respectées. Si les limites sont franchies, l'intégrité du corps est, elle aussi, minée. L'auto-engendrement de Maeve est donc lié à une possibilité de sortir, d'ouvrir les portes, tout comme c'est le cas avec Ava, qui est liée corporellement au système de sécurité du bâtiment.

3.1.3 Armistice : la femme dans le serpent

Outre les personnages de Maeve et de Dolores, le personnage d'Armistice met aussi en jeu le réseau d'associations autour de l'ouverture de la femme fabriquée et la question du danger. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, dans l'épisode 4, Armistice est nue dans un lac, alors que le personnage de l'homme en noir va à sa rencontre. Par la nature autour d'elle et sa nudité, mais surtout par le tatouage de serpent grandeur nature qui couvre son corps, la scène est liée à la symbolique judéo-chrétienne. Elle incarne la fusion d'Ève et du serpent.

Le tatouage institue un jeu sur la signification de la peau et sur les limites intérieur/extérieur. D'abord, comme Dolores, Armistice est présentée nue avant d'être

présentée habillée, vêtue seulement de ce serpent qui symbolise la chute (et par le fait même le moment où Adam et Ève se « couvrent », par humilité). Elle porte le serpent[184], elle le porte comme un tatouage inscrit sur, mais aussi dans sa peau, le tatouage étant un acte qui traverse la chair, qui la troue. Les dialogues nous révèlent que ce tatouage a été réalisé à partir du sang des victimes d'Armistice, traquées pour avoir assassiné sa mère. Ainsi, c'est le sang, qui connote la famille, ainsi que l'intérieur du corps, blessé, qui fournit l'encre du tatouage. Elle dit :

> They gutted my mother from her jaw to her sex. I had to paint her warm blood over my skin to make sure that they would think I was dead. Every one of them I tracked down, I used their blood to paint my skin again.

La mort de sa mère, et plus précisément son sang, a donc été utilisée comme camouflage et lui a permis de survivre. Elle rejoue donc encore et encore cette scène en se couvrant du sang de ses victimes. Le tatouage d'Armistice est d'autant plus significatif qu'il rappelle une scène antérieure dans la série, où Ford rencontre un serpent dans le parc. Cette scène comporte une allusion à une autre scène du film de Crichton de 1973, où un crotale attaque les protagonistes. Dans cette dernière, le crotale se retrouve dans les laboratoires pour être examiné et se fait ouvrir de haut en bas, dévoilant son intérieur robotique (voir figure 3.3). La phrase d'Armistice fait écho à cette image du film originel, comme si elle s'inscrivait dans un rapport de filiation avec le serpent ouvert, dont l'image se juxtapose avec celle de sa mère. La trajectoire d'Armistice peut être intéressante à lire en relation avec l'analyse de Didi-Huberman : sa nudité met au jour le secret de son tatouage, ce qui est lié à son histoire (à sa *backstory*) et qu'elle révèle plus tard à l'homme en noir, histoire qui fait apparaître l'image de sa mère « ouverte », éviscérée par ses assaillants. La révélation

[184] Le serpent est lié dans l'imaginaire à la peau, par la mue, mais aussi à la parure, par le fait que les peaux de serpent servent à faire des vêtements et des objets.

de la signification de son tatouage va donc de pair avec l'image d'une femme au ventre ouvert. Comme si la nudité, dévoilant le tatouage de serpent, avait fait jaillir cette blessure dans l'imaginaire.

L'un des attributs du serpent est sa capacité à muer, à changer de peau, sa nature caméléon le rapproche d'Ava. Or, c'est ce que fait Armistice : elle altère sa peau, devenant de plus en plus serpent, symbole du mal dans la Genèse (et devenu destructeur dans le film de 1973). Elle suit une *blood trail*, littéralement, et c'est le désir de venger sa mère qui en est l'origine. Elle rend visible sur sa peau sa trajectoire assassine et son rapport de filiation. Elle fait de la blessure de ses victimes sa nouvelle parure, sa nouvelle peau. Elle finit, comme Ève, dans la désobéissance, puisqu'elle se rangera du côté de Maeve, après avoir été « réveillée », lors de la scène dans laquelle Maeve affronte violemment les employés de Delos. La trajectoire d'Armistice adresse donc la question de la femme fabriquée fatale, et instaure un jeu intertextuel avec le film originel et le récit de la Genèse et enrichit la lecture du motif intérieur/extérieur.

3.1.4 Conclusion : les cicatrices d'une féminité fabriquée

Les « attaques » perpétrées sur Maeve, Dolores et la mère d'Armistice sont signifiées comme des violences au sein du récit, et non comme des opérations cliniques. Elles permettent de réfléchir à la violence dans le champ du savoir technoscientifique et dans celui du divertissement, afin de resignifier la violence dans nos écrans. Bref, il s'agit de déplacer notre regard sur cette violence-là.

L'image de la femme fabriquée, et son réseau figural que nous avons tenté de saisir dans *Westworld*, présente des affinités avec l'image décrite par Lynda Nead dans *The Female Nude* : celle de la « Vénus à son miroir » de Velazquez « attaquée » au

musée par la suffragette Mary Richardson (voir figure 3.4). Dans sa lecture de l'événement (qui n'est pas sans rappeler l'analyse de l'image de la femme ouverte de Didi-Huberman), Nead soutient que le discours médiatique a dépeint Richardson comme une suffragette incontrôlable et la peinture comme une victime de son acte violent. Elle montre aussi comment dans le traitement médiatique, un déplacement s'opère ; des signifiants liés à la blessure corporelle (« cruel wounds », par exemple) et généralement associés à des meurtres sont attachés à la toile.

La « Damaged venus » est une sorte d'icône, elle est une représentation de la féminité, et par le seul acte tranchant, toute cette fabrication se profile et produit une nouvelle image de la féminité qui inclut la violence - violence intrinsèque dans l'expérience des femmes, mais aussi violence de cette féminité qui nous colle à la peau. Nead poursuit :

> What is so uncanny about the damaged 'Rokeby Venus' is the concatenation of the signs of the signs of violence on the surface of the canvas and the unperturbed stillness and meditation of female beauty that is represented in the fictive space of the painting. The image is at once familiar and also strange; it is a female nude frozen in the process of a terrifying metamorphosis from high-art icon to murder victim[185].

La « cicatrice » de la Vénus, comme l'ouverture de la femme fabriquée, est inextricablement liée à la femme réelle. Comme le suggère l'acte de Mary Richardson, qui cherche à établir une comparaison entre le traitement subi par sa consoeur et le traitement qu'elle inflige à la femme de la peinture, la violence des femmes fabriquées nous ramène à la violence envers les femmes réelles. C'est la femme réelle qui la fait exister en trois dimensions, c'est-à-dire qui permet d'en saisir toutes ses

---

[185] Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, *op.cit*, p. 39-40.

ramifications, l'amenant à perdre son statut d'éternel féminin. C'est seulement dans un rapport avec la femme réelle que la « Vénus à son miroir » peut être pensée.

À partir de ces réflexions, il me semble que c'est finalement dans l'acte d'ouverture que la femme fabriquée révèle son potentiel de subversion, qu'elle s'ouvre sur le sens donné à cette féminité fabriquée. Les gestes proférés sur les femmes fabriquées réinscrivent certes l'association historique entre le corps et la femme, mais elles permettent de déconstruire l'Idéal féminin, à l'image du geste de Mary Richardson qui brise l'illusion de la féminité et permet de démythifier le fantasme de la femme fabriquée. Ce sont les sutures visibles du patriarcat sur le corps des femmes, cette surface de projection des fantasmes, qui permettent d'aller voir derrière cette image unifiée, comme c'est le verre craqué dans *Ex Machina* qui nous fournit le premier indice de la violence de Nathan.

CONCLUSION

Nous avons vu que les femmes fabriquées de nos récits réactivent l'intérêt pour l'intérieur robotique porté par le mythe de Pandore et *L'Ève Future.* À travers le geste de dévoilement de son identité artificielle, les récits de mon corpus renforcent les liens qui unissent la figure de la femme fabriquée à l'iconographie anatomique et au cinéma des premiers temps, liens mis en lumière par les lectures de Bruno, Jordanova, Bloom et Kakoudaki.

L'ouverture du corps féminin est une image historique récurrente dans le champ biomédical qui sous-tend des dynamiques de pouvoir hiérarchisées entre les genres. En ce sens, le geste tel qu'il s'actualise dans notre corpus peut difficilement en être soustrait, il détourne en même temps qu'il renforce certaines de ces dynamiques. Que cette révélation soit faite sur le mode de la mutilation, comme c'est le cas dans *Westworld*, ou d'un déshabillage érotique est indicateur. La peau artificielle dans *Ex Machina* est construite comme une parure féminine, un vêtement avec lequel on couvre et découvre le corps, ce qui renforce l'idée de la femme à la nature trompeuse. Le geste d'ouverture participe à la structure gigogne du *body/space*. Dans *Westworld*, elle revêt davantage le sens du rideau ou de la surface écranique, elle est ce par quoi la nature filmique et fictionnelle nous est dévoilée permettant à la fois de pointer la machine filmique et de briser l'*immediacy* du parc. L'analyse de la scène de Dolores nous a permis de lier la nature métafictionelle de l'œuvre au corps artificiel, stratégie utilisée aussi dans *L'Ève Future*. Le geste d'ouverture permet donc plutôt de signifier la violence et de faire retour sur la déshumanisation des hôtes.

Si la figure me semblait être une figure dont les gestes sont basés sur son « voir », une figure qui nous captive et nous tient en haleine jusqu'à ce moment de dévoilement, finalement comme la vénus anatomique, c'est la croyance en sa nature tangible, le fantasme de la manipuler qui me paraît en faire sa spécificité. Il est vrai que la fascination de cette figure repose en grande partie sur la qualité « apparaissante », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, de cet intérieur robotique. Or, c'est moins l'hypervisibilité de la femme fabriquée et de son intérieur que sa dimension « performative » qui lui est propre. Cette figure qui m'a habitée tout au long de ce mémoire doit être comprise non seulement dans sa dimension performative, au sens de Judith Butler, mais au sens où l'entend Rilley dans son article sur la Vénus de Florence : elle appelle la spectatrice, le spectateur dans sa dimension corporelle. Elle invite aux « carnal thoughts[186] », à l'expérience matérielle et charnelle du sujet qui l'appréhende. Dans *Westworld*, c'est cette expérience du corps qui est adressée. Ce qui fait l'attrait du parc c'est finalement de pouvoir sentir, de pouvoir toucher ces corps, d'être au plus près de l'*immediacy*; d'être dans une expérience des sens. Les boîtes qui forment l'imaginaire d'*Ex Machina* renvoient, elles aussi, à la tridimensionnalité des corps; elle fait des corps, des objets qu'on veut manipuler.

C'est finalement la question du toucher, cette organicité de la peau qui cède, par opposition avec l'imperméabilité du métal, qui est mise de l'avant quand il s'agit de la femme fabriquée. C'est la main de Lov, la femme-robot de *Blade Runner 2049* qui broie de la vitre dans celle de la lieutenante Joshi; c'est Major Kusanagi qui traverse la vitre et la fait éclater en morceaux, sans qu'elle-même ne se brise. C'est finalement, à travers ces images, la question de la vulnérabilité des corps, des chairs, qui semble être sans cesse convoquée, ce que veut dire être un corps, avoir un corps parmi d'autres corps. C'est aussi cette qualité performative des corps artificiels qui est

[186] Vivian Sobchack, *op. cit.*, p. 60.

convoquée dans l'expérience de visionnement du remake de *Ghost in the Shell*. Il vaudrait la peine de se pencher sur cette dimension, et de poser la question de la matérialité du corps artificiel en lien avec les technologies du 3d. En effet, n'est-ce pas tenter de se rapprocher de l'expérience du parc d'attraction que de transformer une image de femme en lui donnant une troisième dimension? Qu'est-ce que cela implique quand cette femme est, au sein du récit, marquée comme artificielle? Finalement, la figure de la femme fabriquée permet de questionner notre rapport spectatoriel aux représentations du féminin, rapport qui passe du « visual pleasure » au « visceral pleasure[187] ».

Dans les deux œuvres étudiées, la question de la violence et de la souffrance spécifiquement féminine est adressée. Nous, spectatrices, sommes amenées à nous demander, quelle souffrance est perçue comme valable? Cette question de la validité de la souffrance des non-humains prend une tout autre dimension lorsqu'elle est genrée, puisque la déshumanisation des femmes est un outil du patriarcat pour justifier l'oppression. Pour le dire avec Judith Butler :

> Être désigné comme une copie ou comme irréel est un mode d'oppression. Être opprimé signifie que vous existez déjà en tant que sujet d'un certain type, en tant que sujet possible ou potentiel ; cela signifie que vous êtes là, en tant qu'autre opprimé et visible pour le maître sujet. Mais être irréel est différent. Pour être opprimé, il faut d'abord être intelligible. Se trouver fondamentalement inintelligible (être considéré par les lois de la culture ou du langage comme une impossibilité) revient à dire que l'on n'a pas atteint le statut d'humain[188].

---

[187] L'expression vient de Jennifer Barker, « Fascinating Rhythms: The Visceral Pleasures of the Cinema », cité dans Vivian Sobchack, *op. cit.*, p. 56.

[188] Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 45

Cette question de la souffrance des femmes robots revient dans ces récits contemporains et elle nous parle, bien sûr, d'une souffrance qui est genrée.

Finalement, nous pouvons tenter de produire une nouvelle définition de la figure de la femme fabriquée, à la lumière de cette recherche, tel qu'elle se déploie dans notre corpus. Si on compare cette figure à celle du cyborg envisagée par Haraway, la figure de la femme fabriquée, elle, n'est pas au-dessus des oppositions binaires; bien au contraire, elle est enlisée dans ces oppositions, prise dans des rapports de pouvoir qu'elle tente de mettre en lumière. Elle est en dialogue avec son origine à elle, elle fait allusion aux récits qui l'ont façonnée. C'est une figure qui met au jour ses origines, sa fabrication à la fois culturelle et matérielle, et en ce sens, elle est à la fois métafictionnelle et performative. Elle prend son historicité en compte et dévoile, d'un geste, les rouages de la « technologie du genre ».

Si on est loin du « post-gender world » imaginé par Harraway, il me semble que les fictions de mon corpus posent, à travers les personnages de Ava, Kyoko, Dolores, Maeve et Armistice la question suivante : « Is it better to be a cyborg than a woman[189]? », question formulée par Gill Kirkup en écho à la citation iconique qui termine le manifeste de Haraway : « I'd rather be a cyborg than a godess. » En effet, les femmes réelles sont, dans *Ex Machina*, tout simplement effacées, et on cherche à les éliminer dans *Westworld*. Si *Ex Machina* échoue à sortir des archétypes et à subjectiver les femmes fabriquées, les deux récits permettent tout de même, à l'instar des femmes de Stepford, de prendre conscience de ce monde patriarcal dans lequel on vit, et où il vaut mieux être autre chose qu'humaine pour survivre.

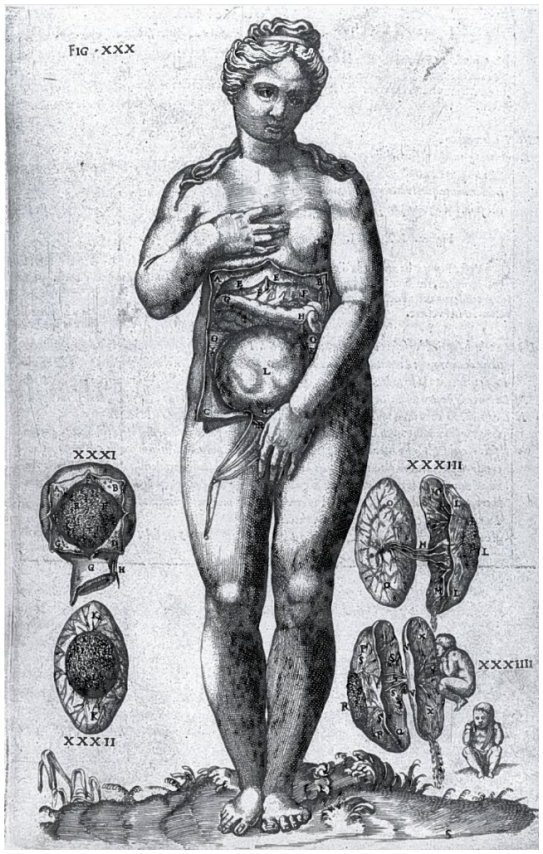
---

[189] Gill Kirkup, « Introduction » dans Gill Kirkup (dir.), *The Gendered Cyborg: A reader*, New York, Routledge, 2000, p. 5.

ANNEXE

FIGURES

Figure 2.1 La « Venus Pudica »



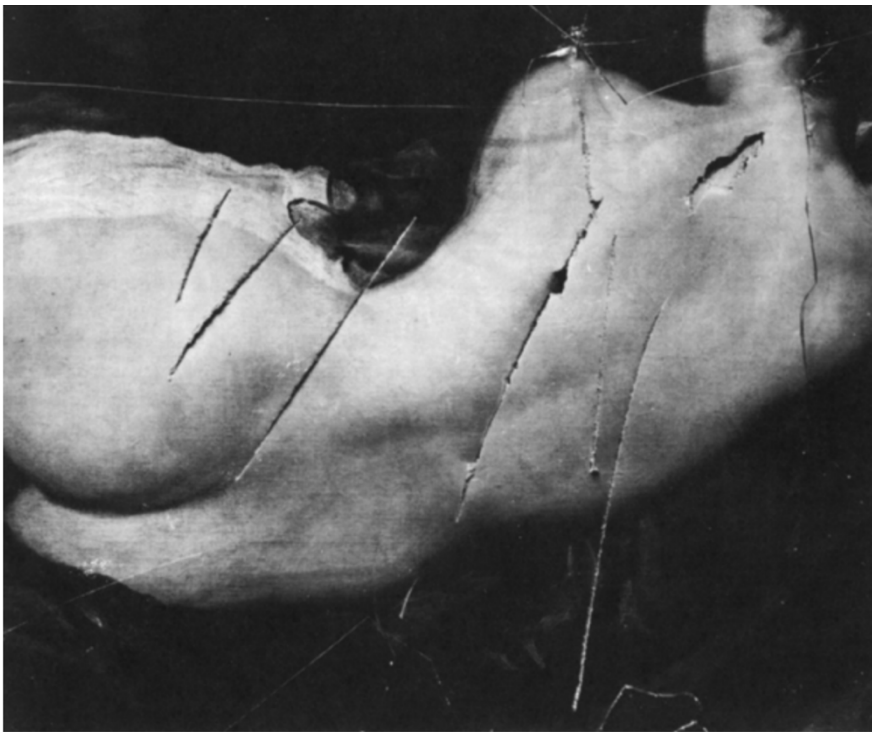
Juan Valverde, *Anatomia del corpo humano*, 1560

Figure 3.1 Affiche promotionnelle inutilisée pour le film des frères Lumière

Figure 3.3 L'ouverture du serpent

Westworld, 1973

Figure 3.4 *La Toilette de Vénus* après lascération



Emery Walker, 1914, National Portrait Gallery

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Garland, Alex, *Ex Machina*, Royaume-Uni, 2015.

Joy, Lisa et Jonathan Nolan, *Westworld* - saison 1, États-Unis, 2016.

Corpus littéraire secondaire

Capek, Karel, *R.U.R*, dans Jean-Paul Engélibert (éd.), *L'homme fabriqué : récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, p. 807-904.

Hésiode, « Théogonie », texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 31-68.

Hésiode, « Les travaux et les jours », texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 71-116.

Levin, Ira, *The Stepford wives*, New York, Harper Collins, 2002, 123 p.

Ovide, *Les métamorphoses*, traduction par Georges Lafaye, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1989, t. II (VI-X), livre X, v. 241, 286 p.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, *L'Ève Future*, dans Jean-Paul Engélibert (éd.), *L'homme fabriqué : récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, p. 415-662.

Corpus cinématographique secondaire

Crichton, Michael, *Westworld*, États-Unis, 1973.

Forbes, Bryan, *The Stepford Wives*, États-Unis, 1975.

Gibbins, Dunca, *Eve of Destruction*, États-Unis, 1991.

Lang, Fritz, *Metropolis*, Allemagne, 1927.

Oshii, Mamoru, *Ghost in the Shell*, Japon, 1995.

Oz, Frank, *The Stepford Wives*, États-Unis, 2004.

Sanders, Rupert, *Ghost in the Shell*, États-Unis, 2017.

Scott, Ridley, *Blade Runner*, États-Unis, 1982.

Villeneuve, Denis, *Blade Runner 2049*, 2017.

Études sur le corpus principal

Breda, Hélène, « Les « mondes possibles » de Westworld : du « méta-storytelling » à l'immersion transmédia », *Synergies Italie*, nº 13, 2017, p. 107-118.

Bruce, Iona, « Android Women and the Body Electric: Sex and Gender in the Post-Human Worlds of Film », Undergraduate Honor Theses, University of Colorado, 2018, 62 p.

Constable, Catherine, « Surfaces of Science Fiction: Enacting Gender and "Humanness" in *Ex Machina* », *Film Philosophy*, vol. 22, nº 2, 2018, p. 281-301.

Henke, Jennifer, « Ava's body is a good one": (Dis)Embodiment in *Ex Machina* », *American, British and Canadian Studies Journal*, vol. 29, nº 1, 2017, p. 126-146.

Jones, Katie, « Bluebeardean Futures in Alex Garland's *Ex Machina* (2015) », *Gender Forum*, nº 58, 2016, en ligne, <https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/1797559954/fulltext/F34D23EE8D974B25PQ/1?accountid=14719>, consulté le 5 mars 2019.

Mullen, Elizabeth, « "Not much of a rind on you": (De)Constructing Genre and Gender in *Westworld* (Lisa Joy and Jonathan Nolan, HBO, 2016-) », *TV Series*, vol. 14, 2018, en ligne <https://journals.openedition.org/tvseries/3304>, consulté le 3 avril 2019.

Nishime, LeiLani, « Whitewashing Yellow Futures in *Ex Machina* , *Cloud Atlas*, and *Advantageous* : Gender, Labor, and Technology in Sci-fi Film », *Journal of Asian American Studies*, vol. 20, nº 1, 2017, p. 29-49.

Virginàs, Andrea, « Gendered transmediation of the digital from *S1m0ne* to *Ex Machina*: 'visual pleasure' reloaded? », *European journal of English studies*, vol. 21, nº 3, 2017, p. 288-303.

Études sur la femme fabriquée

Amartin-Serin, Annie, *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, coll. « Littératures européennes », Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 347 p.

Baboulène-Miellou, Natacha, *Le créateur et sa créature : Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Presses universitaires du midi, coll. « Le temps du genre », Toulouse, 2016, 353 p.

Balsamo, Anne, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham, Duke University Press, 1995, 232 p.

Bellour, Raymond, « Ideal Hadaly » dans Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel et Janet Bergstrom (dir.), *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 106- 131.

Bloom, Michelle E., « Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut », *Comparative Literature*, vol. 52, nº4, 2000, p. 291-320.

De Fren, Allison, « The Exquisite Corpse : Disarticulations of the Artificial Females », School of Cinematic Arts, University of Southern California, 2008, 293 f.

Doane, Mary Ann, « Technology, Representation and the Feminine », dans Gill Kirkup (dir.), *The Gendered Cyborg: A reader*, New York, Routledge, 2000, p. 110-121.

Flanagan, Mary et Austin Booth (dir.), *Reload. Rethinking women + cyberculture*, Massachusets, Massachusets Institute of Technology, 2002, 581 p.

Gardner, Hunter H., « Plastic Surgery: Failed Pygmalions and Decomposing Women in Les Yeux sans Visage (1960) and Bride of Re-Animator (1989) », dans Monica S. Cyrino et Meredith E. Safran (dir.), *Classical Myth on Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 95-105.

Gonzalez, Jennifer, « Envisionning Cyborg Bodies : Notes from Current Research » dans Gill Kirkup (dir.), *The Gendered Cyborg: A reader*, New York, Routledge, 2000, p. 58-73.

Hamilton, Sheryl N., « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste cyborg » dans Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2010, p. 63-84.

Haraway, Donna, « A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980's », *Socialist Review*, vol 15, nº 2, 1985, p. 65-108.

_____, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century » dans *Symians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free association Books, 1991, p. 149-181.

Huyssen, Andreas, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, no. 24-24, 1981, p. 221-237.

Kakoudaki, Despina, *Anatomy of a robot : literature, cinema, and the cultural work of artificial people*, Londres, Rutgers University Press, 2014, 272 p.

Michelson, Annette, « On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, vol. 29, 1984, p. 3-20.

Monnet, Livia, « Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru », *Mechademia*, vol. 5, 2010, p. 285-309.

Mulvey, Laura, « Pandora's Box: Topographies of Curiosity » dans *Fetichism and curiosity*, Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 53-64.

Ponnau, Gwenhaël et Béatrice Didier (dir.), *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture? Hoffman, Mary Shelley, Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Sedes, 1999, 64 p.

Seaman-Grant, Zoe E., « Constructing Womanhood and the Female Cyborg: A Feminist Reading of *Ex Machina* and *Westworld*», Undergraduate Honor Theses, Bates College, 2017, 124 p.

Zeitlin, Froma I., « The Economics of Hesiod's Pandora », dans *Pandora's Box: Women in Classical Greece*, Ellen D. Reeder (dir.), The Walters Art Gallery, 1995, p. 49-55.

Corpus théorique

Barthes, Roland, « Strip-Tease » dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1957, p. 161-165.

Baydar, Gülsüm, « Spectral Returns of Domesti*city* », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 21, nº 1, 2003, p. 27-45.

Butler, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.

_____, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, 331 p.

_____, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

Brown, Jeffrey A., *Dangerous curves : Action Heroines, Gender Fetichism, and Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississipi, 2011, 269 p.

Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a ruined map : cultural theory and the city films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 416 p.

Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, 280 p.

Corea, Gena, *The Mother Machine. Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*, New York, Harper & Row, 1985, 374 p.

De Lauretis, Teresa, *Théorie queer et culture populaire*. *De Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais par M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, 189 p.

_____, *Technologies of gender*, Indiana, Indiana University Press, 1987, 168 p.

Delvaux, Martine, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, 218 p.

Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, 150 p.

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 371 p.

Dubois, Claude-Gilbert, « Les voiles de Poppée : Une dialectique du découvrement et du recouvrement du corps féminin au XVIe siècle. » dans Frédéric Monneyron (dir.), *Vêtements et littérature*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2001, p. 99-116.

Feaster, Felicia, « The Woman on the Table: Moral and Medical Discourse in the Exploitation Cinema », *Film History*, vol. 6, nº 3, 1994, p. 340-354

Fischer, Lucy, *Shot/countershot : Film tradition and Women's cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, 348 p.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Éditions Gallimard, 1976, 224 p.

_____, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015, 287 p.

Gunning, Tom, « Spectacle and Excess : "Now you see it, now you don't" : The temporality of the cinema of attractions. », *The Velvet light trap - A Critical Journal of Film and Television*, vol. 32, 1993, p. 3-12.

Grosz, Elizabeth, *Volatile bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University press, 1994, 250 p.

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique de pouvoir. L'idée de nature*, Côté-femmes, 1992, 239 p.

Halberstam, Jack, « Automating Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine », *Feminist Studies*, vol. 17, nº 3, 1991, p. 439-460.

_____, *Skin shows : Gothic horror and the Technology of Monsters*, Durham/London, Duke University Press, 1995, 215 p.

Haraway, Donna, *Symians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free association Books, 287 p.

Harding, Sandra, « Introduction: Is there a Feminist Method » dans *Feminism and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 1-14.

Huston, Nancy, *Journal de la création*, France, Actes Sud, 2001, 352 p.

Jacobus, Mary, Evelyn Fox Keller et Sally Shuttleworth (dir.), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, New York, Routledge, 1990, 206 p.

Jordanova, Ludmilla, *Sexual Visions : Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1989, 207 p.

Kuhn, Annette (dir.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Londres/New York, Verso, 1990, 240 p.

Lefebvre, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*. Montréal/Paris, Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 253 p.

Massey, Lyle, « On Waxes and Wombs: Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus », *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Roberta Panzanelli (dir.), Los Angeles, Getty Research, 2008, p. 83-105.

Moscucci, Ornella, *The science of woman: Gynaecology and gender in England, 1800-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 271 p.

Mulvey, Laura, *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, 2006, 216 p.

_____, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, 1975, p. 6-18.

Nead, Lynda, « STRIP. Moving Bodies in the 1890's », *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, nº 2, 2005, p. 135-150.

_____, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, New York, Routledge, 1992, 133 p.

Schwartz R., Vanessa, « Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris » dans Linda Williams (dir.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1997, p. 87-112.

Scott, Joan W., *De l'utilité du genre*. traduit par C. S.-Schreiber, Paris, Fayard, 2010, 219 p.

Sobchack, Vivian, *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*, Berkeley/Los Angeles, University of Califronia Press, 2004, 328 p.

_____, « Postfuturism », dans Gill Kirkup (dir.), *The Gendered Cyborg: A reader*, New York, Routledge, 2000, p. 136- 147.

_____, « Images of Wonder : The Look of Science Fiction » dans Sean Redmond (dir.), *Liquid Metal : The science fiction film reader*, London, Wallflower Press, 2004, p. 11-17.

Stratton, Jon, *The Desirable Body: Cultural fetichism and the erotics of consumption*, Manchester, Manchester University Press, 1996, 250 p.

Paci, Viva, « De l'attraction au cinéma », thèse de doctorat, département de littérature comparée, Université de Montréal, 2007, 384 f.

Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1987, 394 p.

Reilly, Kara, « Two Venuses: Historicizing the anatomical female body », *Performance Research*, vol. 19, nº 4, p. 111-121, 2014, en ligne, <https://www.academia.edu/21255162/Two_Venuses_Historicizing_the_anatomical_female_body>, consulté le 3 juin 2019.

Rich, Adrienne, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, trad. par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1980, 297 p.

Wasylkiwskyj, Larrissa Ariadne, « Exploring the spectacle: Analyzing the anatomical prints in andreas vesalius' "De humani corporis fabrica », Masters of arts, Temple Univeristy, 2011, 105 f.