



---

**Universidad de Valladolid**



**Facultad de  
Filosofía y Letras**

**GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS**

TRABAJO FIN DE GRADO

*LE MYTHE DE LA CRÉATION DE LA FEMME ARTIFICIELLE*

*Du XIX<sup>ème</sup> siècle à nos jours*

**Presentado por:**

Eva García Bienes

**Dirigido por:**

Sara Molpeceres Arnáiz

Departamento de Literatura Española, Teoría de la  
Literatura y Literatura Comparada

Curso 2021-2022

## **RÉSUMÉ**

Le mythe de la création de la femme artificielle est présent dans notre culture occidentale depuis l'Antiquité. Afin de délimiter notre champ d'étude, nous allons nous centrer sur les moments et les œuvres clés qui reprennent ce mythe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque actuelle. A travers le corpus que nous avons sélectionné, nous pourrions observer les caractéristiques de ce genre de narration ainsi que son évolution tout au long de ces deux siècles. Ce parcours nous permettra également de nous rendre compte de l'énorme pertinence dont il jouit encore aujourd'hui et de sa grande importance lorsqu'il s'agit de comprendre la position des femmes dans la société et la relation entre les deux sexes.

**Mots clés :** mythe, littérature comparée, femme artificielle, créateur, homme.

## **RESUMEN**

El mito de la creación de la mujer artificial está presente en nuestra cultura occidental desde la Antigüedad. Con el objetivo de delimitar nuestro campo de estudio, vamos a centrarnos en los momentos y obras claves que retoman este mito desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. A través del corpus que hemos seleccionado, podremos observar las características de este tipo de narraciones así como su evolución a lo largo de estos dos siglos. Asimismo, este recorrido nos permitirá darnos cuenta de la enorme vigencia de la que disfruta aún hoy en día y de su gran importancia a la hora de comprender la posición de la mujer en la sociedad y la relación entre los dos sexos.

**Palabras clave:** mito, literatura comparada, mujer artificial, creador, hombre.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>1. AVANT-PROPOS.....</b>	<b>5</b>
<b>2. L'ÉTUDE DU MYTHE DANS LE DOMAINE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE.....</b>	<b>7</b>
<b>3. LE MYTHE DE LA FEMME ARTIFICIELLE.....</b>	<b>8</b>
3.1. Les mythes principaux.....	9
<b>4. VILLIERS DE L'ISLE – ADAM : L'ÈVE FUTURE.....</b>	<b>12</b>
4.1. Brève présentation de l'auteur et de son ouvrage.....	12
4.2. Synopsis.....	12
4.3. Analyse du mythe dans le roman.....	13
4.4. Conclusions.....	15
<b>5. L'AVANT-GARDE.....</b>	<b>16</b>
5.1. Introduction.....	16
5.2. LE FUTURISME.....	17
5.2.1. Récupération du mythe par les futuristes.....	18
5.3. LE SURREALISME.....	19
5.3.1. Marcel Duchamp.....	20
5.3.2. Hans Bellmer.....	21
5.4. L'EXPRESSIONNISME : METROPOLIS.....	24
5.4.1. Présentation du roman.....	24
5.4.2. Synopsis.....	25
5.4.3. Le mythe dans l'œuvre.....	26
5.4.4. Conclusion.....	28
<b>6. BLADE RUNNER.....</b>	<b>29</b>
6.1. Contexte et synopsis.....	29
6.2. Les femmes artificielles dans le premier film <i>Blade runner</i> .....	30

6.3.	<i>Blade runner 2049</i> .....	31
6.3.1.	Joi.....	32
<b>7.</b>	<b><i>EX MACHINA</i></b> .....	<b>34</b>
7.1.	Sypnosis du film.....	34
7.2.	Analyse du mythe et du personnage d’Ava.....	34
7.3.	Conclusion.....	37
<b>8.</b>	<b><i>MAMÁ DE METAL ET DEIDRE</i></b> .....	<b>38</b>
8.1.	<i>Mamá de metal</i> .....	38
8.1.1.	Sypnosis.....	38
8.1.2.	Le bouleversement du mythe.....	39
8.2.	<i>Deidre</i> .....	39
8.3.	Bilan des deux comptes.....	41
<b>9.</b>	<b>CONCLUSIONS</b> .....	<b>42</b>
<b>10.</b>	<b>ŒUVRES ANALYSÉES</b> .....	<b>44</b>
<b>11.</b>	<b>ŒUVRES DE RÉFÉRENCE</b> .....	<b>44</b>
<b>12.</b>	<b>ANNEXES</b> .....	<b>47</b>

## 1. AVANT-PROPOS

Dans ce *Trabajo de Fin de Grado* nous avons décidé de nous pencher sur le mythe de la femme artificielle. Celui-ci, contrairement à ce que nous pourrions penser dans un premier temps, est extrêmement présent dans notre société du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi son analyse va nous permettre de comprendre davantage le monde dans lequel nous vivons, et encore plus précisément, la position qu'occupe la femme dans celui-ci.

Puisque nous inscrivons notre travail dans le domaine de la Littérature Comparée, non seulement nous allons avoir recours à la littérature, mais aussi au cinéma et aux beaux-arts. Grâce à cette hétérogénéité, notre vision du sujet va se révéler être très large, ce qui nous permettra de rendre compte de la manière dont le sujet a été traité dans des situations très diverses. Bien entendu, afin de ne pas vouloir embrasser trop d'œuvres, nous avons choisi rigoureusement quelques moments clés dans l'expression du mythe qui vont axer notre travail.

Tout d'abord, avant de commencer l'analyse du corpus, nous allons expliquer quelques notions théoriques afin d'éclairer la manière dont nous avons procédé à l'exécution de ce travail.

Nous allons donc commencer par la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lors de l'étape finale du Romantisme, avec le roman du français Villiers de l'Île, *L'Ève Future*, qui va constituer notre point de départ. Une fois que nous serons mis en situation, nous avancerons vers la période d'Avant-garde, où nous expliquerons la reprise du mythe par les principaux mouvements et artistes tels que Duchamp ou Marinetti. Avant de à la partie suivante suivante période, nous nous arrêterons sur l'œuvre suprême de l'Expressionisme allemand, *Metropolis*, qui tourne autour de la création d'une des femmes artificielles les plus illustres de notre culture contemporaine, Futura. Par la suite, le septième art nous invitera à pénétrer dans l'obscur univers de *Blade Runner* où la science sera la protagoniste des créations de plus en plus réalistes. En dernier lieu, nous ferons un saut dans le temps jusqu'en 2015, pour voir sortir le film *Ex Machina* dont toute l'histoire porte sur la création d'une robot ayant une intelligence extraordinaire.

Avant de conclure notre travail, nous commenterons deux contes courts écrits par deux écrivaines contemporaines où les créateurs seront, pour la première fois, des femmes et non pas des hommes. Ce contrepoint nous aidera à comprendre encore mieux la nature de

notre mythe et les questions qu'il présente, afin de donner au lecteur une perspective plus vaste.

Nous espérons, finalement, que ce travail sera utile afin de comprendre un peu mieux l'évolution du mythe à partir du XIX<sup>e</sup> siècle mais également pour que nous prenions conscience de son importance capitale.

**« Tout homme créateur se fabrique une femme » (Harbou, 2015 : 72)**

## **2. L'ÉTUDE DU MYTHE DANS LE DOMAINE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE**

Dans le but de bien établir les bases théoriques de notre étude, nous considérons nécessaire de nous arrêter sur quelques notions fondamentales qui vont nous aider à mieux comprendre la méthodologie dont nous allons nous servir pour articuler notre travail.

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous allons travailler dans le domaine de la Littérature Comparée. Étant une discipline assez récente<sup>1</sup>, elle est née lors du XIX<sup>e</sup> siècle de la main des intellectuels qui ont jugé enrichissant de comparer des œuvres entre elles visant à repérer les éléments en commun et à souligner ceux qui divergeaient. Toutefois, cette comparaison ne jouissait pas de la liberté dont on bénéficie maintenant car elle était en effet bien plus restreinte. Tout d'abord, comme l'explique David Pujante (2006 : 86 dans Molpeceres 2019 : 295), son champ d'étude était délimité, dans ses prémices, par des frontières qui étaient celles de l'Europe. Il s'agissait des 5 littératures européennes « principales » qui y constituaient l'objet d'étude. Par ailleurs, la caractéristique du dit « Vieux Paradigme » que nous sommes en train de définir et qui nous étonne le plus de nos jours, c'est le fait qu'il devait y avoir nécessairement un lien directe et prouvé entre les auteurs étudiés (Marino, 1998 : 44-45 dans Molpeceres 2018 : 73).

Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que naît le « Nouveau paradigme » qui vient bouleverser la conception de la Littérature Comparée. Dorénavant ce sont les systèmes et sous-systèmes idéologiques qui vont constituer le noyau de la comparaison (Marino 1998 : 45 dans Molpeceres 2018 : 73). Comme l'éclaircit Sara Molpeceres, c'est à partir de ces systèmes que les caractéristiques socio-culturelles, ainsi que la pensée propre à chaque époque, se construisent dans tous les domaines artistiques et scientifiques (Molpeceres 2020 : 184). De cette manière, la recherche d'éléments thématiques devient très juste tant d'un point de vue synchronique, afin de mieux comprendre les particularités d'une époque, que d'un point de vue diachronique, nous permettant d'assister à l'évolution de grandes idées et de thèmes concrétisés dans les produits artistiques (Molpeceres 2020 : 184).

Cependant, bientôt on se rendit compte que le concept de « thème » n'était pas à la hauteur de la complexité des questions qui les occupaient. C'est le français Yves Chevrel

---

<sup>1</sup> En tant que discipline, on commence à parler de littérature comparée il y a deux siècles. Néanmoins, comme méthode de travail elle est présente depuis l'Antiquité.

qui expose dans son ouvrage *La littérature comparée*, que l'objet d'étude de la Littérature comparée devrait être le mythe et non pas le thème (1989 : 59 dans Molpeceres 2019 : 296), idée à laquelle nous souscrivons dans ce travail. Le concept de « mythe » dépasse, en effet, celui de « thème » dans la mesure où :

El primero tiene una implicación psicológica y arquetípica : la recuperación actualización o creación de mitos en arte, literatura u otros discursos no es una feliz coincidencia temática, sino una necesidad expresiva de raíces arquetípicas; la materialización mediante un mito, a veces nuevo, a veces de tradición cultural establecida, de un entendimiento e intuición del mundo que no puede expresarse de otro modo, si no es por medio de imágenes y narrativas propias de los sustratos más profundos de la psique universal (Molpeceres 2014 : 58)

Nous soutenons ainsi que les mythes compris comme des « modelos narrativos simbólicos de entendimiento del mundo » (2014 : 59) constituent l'un des enjeux majeurs de la Littérature Comparée.

Lorsque les êtres humains doivent faire face aux questions qui sont souvent universelles, ils reprennent maintes fois des mythes anciens, sans en être forcément conscients. Mais bien entendu, des sociétés différentes dans des endroits et époques différentes ne peuvent pas « mettre au monde » un même produit artistique, il faut prendre en compte que des changements sont mis en œuvre. C'est là que les mythèmes font leur apparition, étant définis par un autre français, Claude Lévi- Strauss, comme les « unités minimales de sens d'un mythe » (2003 : 278).

Voilà comment nous pouvons à présent plonger dans le mythe, et non pas le thème, de la création de la femme artificielle pour analyser quels sont ses mythèmes principaux et comment ils vont évoluer au fil des siècles.

### **3. LE MYTHE DE LA FEMME ARTIFICIELLE**

L'homme, dans sa position de subordination à Dieu, a toujours songé à créer lui-même de la vie. Cette obsession est bien plus présente chez les hommes que chez les femmes, peut-être parce que ces dernières peuvent abriter naturellement une créature en leur sein (Pedraza 1998 dans Molpeceres 2018 : 74). Quoi qu'il en soit, cet homme créateur conçoit parfois une figure masculine et c'est pour cela que nous allons parler du « mythe général de la créature artificielle » et d'autres fois une figure féminine, ce qui va faire que



nous nous trouvons face à un mythe différent (Pedraza 1998 dans Molpeceres 2018 : 74) comme nous pourrons le voir par la suite.

Le mythe de la créature artificielle est présent déjà dans les golems du Moyen Âge. Puis, au XVIII<sup>e</sup> siècle ces créations deviennent un sujet en vogue qui atteint son climax lors du Romantisme. De ce fait, nous buvons encore des sources de ce mouvement révolutionnaire qui inspirera nos machines et robots actuels (Molpeceres 2020 : 185). Elisabeth Frenzel repère les mythèmes que nous trouvons dans ce mythe général: l'envie du créateur de devenir un dieu à son tour, la supériorité morale qu'il éprouve vis-à-vis de la figure créée et en dernier lieu la crainte qu'elle se révolte contre son créateur (1980 : 153-158 dans Molpeceres 2018 : 74).

En revanche, on se rend bien compte que lorsque le créateur est un homme et sa créature une femme, la signification du mythe n'est plus la même, comme le défend Pilar Pedraza (1998 : 31). Cette idée est reprise par Molpeceres qui explique ce qui suit : « mientras que el mito masculino habla de cuestiones que afectan a todos los seres humanos, el mito femenino particularmente presenta cuestiones relacionadas con la relación entre los sexos » (2019 : 296 ). Autrement dit, tandis que c'est l'humanité qui est remise en question lorsque la créature est un sujet masculin, quand on se trouve devant une femme créée par un homme, il ne s'agit plus d'une question touchant à toute l'espèce, mais d'un sexe confronté à l'autre.

### **3.1 Les mythèmes principaux**

Le mythe part bien évidemment de l'idée de domination du créateur sur la femme qu'il a conçue. En aucun cas nous nous trouvons devant un homme qui cherche à se procurer un égal : le sujet féminin est toujours créé par l'homme, pour l'homme.

Cela nous mène au premier mythème qui serait la projection narcissique de l'artiste sur son œuvre (Molpeceres 2015 : 245). C'est ainsi que la femme devient, comme nous allons le voir, une image spéculaire du créateur (Molpeceres 2015 : 245). C'est sur elle que l'on voit refléter les plus grandes passions et craintes de son créateur, devenant ainsi une sorte de « double féminin » (Pedraza 1998 : 52 dans Molpeceres 2015 : 245).

La femme artificielle occupe, effectivement, une place délicate parce que non seulement elle est mise face à face avec l'homme mais aussi avec la femme réelle (Molpeceres 2015 :245). Si l'homme ressent, pour certaines raisons, le besoin de remplacer la femme réelle, c'est bien car il a l'intention de la dépasser. C'est pourquoi, dans plusieurs œuvres

que nous allons analyser, il y a une supériorité (Molpeceres 2019 : 296), morale ou physique, voire les deux, de la femme artificielle qui l'emporte sur celle créée par Dieu. C'est d'ailleurs cette idée qui constitue notre deuxième mytheme.

À propos du mytheme suivant, il faut penser que tandis que Dieu crée de la vie à partir du néant<sup>2</sup>, l'homme le fait à partir d'une matière morte : une femme de pierre, une femme peinte, une femme mécanique (Molpeceres 2019 : 296) ... Cette matière morte dont il se sert va évoluer parallèlement à la science, partant de matériaux plus rudimentaires pour employer finalement de vrais prouesses technologiques.

Chez la femme artificielle cette nature inorganique lui empêche, au moins jusqu'à ce qu'elle prenne vie et même plus tard (Molpeceres 2015 : 246), de ne pas s'approprier des défauts<sup>3</sup> de sa camarade réelle tels que l'excès de mouvements et l'excès de parole. L'évolution de ce mytheme va s'avérer très intéressante en ce qui concerne la robotique qui va poursuivre la ressemblance totale avec la femme réelle, mais toujours en ignorant ce qu'il n'aime pas chez elle. Par ailleurs, la nature inorganique va lui accorder de la pureté dans la mesure où elle est propre car elle naît de l'homme (2015 : 246) et non pas du corps d'une autre femme qui a toujours été vu comme impure dans notre société.

Notre cinquième et dernier mytheme porte sur la féminité fatale qui n'est plus que l'apogée d'une représentation de la femme très négative qui ne cesse de se répéter dans l'art et la littérature (Molpeceres 2020 : 186). Il faut mettre en relief que c'est la femme naturelle qui incarne cette figure terrifiante pour l'homme et que c'est par l'intermédiaire de cette créature artificielle que l'homme ne sent plus en danger face à elle<sup>4</sup>. Ce qui va nous intéresser à propos de ce mytheme, c'est la manière dont n'importe quelle femme va devenir « fatale » lorsqu'elle ne s'adapte pas aux attentes de l'homme.

Nous voulons insister sur le fait que ces mythemes n'apparaissent de manière systématique dans les œuvres que nous allons analyser. Cependant, ils constituent la base à partir de laquelle nous allons plonger dans l'analyse des œuvres que nous avons

---

<sup>2</sup> Dans la religion chrétienne c'est l'homme qui est créé à partir du néant mais Ève naît à partir d'une côte d'Adam : « Le SEIGNEUR Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme » ( Edición Centro Bíblico Católico 1996 : Gènes 2 :22). Cette pensée que l'on peut créer une femme à partir d'une autre matière qui existe déjà va constituer une constante dans nos œuvres.

<sup>3</sup> Bien entendu nous ne défendons pas ici qu'ils soient de vrais défauts sinon qu'ils ont été considérés comme tels en Occident, comme le souligne Pilar Pedraza (1998 :210)

<sup>4</sup> Freud parle dans ce contexte de la « sexualité désactivée » ( Molpeceres 2015 :246), c'est qui expliquerait par exemple le rejet d'une femme vivante mais son acceptation et même le désir ressenti vers elle lorsqu'elle est morte, comme nous le voyons dans *Las novias inmóviles* de Pilar Pedraza. Chez Villiers, nous en parlerons davantage sur ce sujet.

sélectionnées et qui ont pour objectif l'étude du comportement de ces mythèmes, et d'autres, dont l'évolution va nous éclairer par rapport à la constante réinterprétation de ce mythe qui demeure toujours très actuel.

## 4. VILLIERS DE L'ISLE : *L'ÈVE FUTURE*

### 4.1 Brève présentation de l'auteur et de son ouvrage

C'est en 1886 en France que commence notre parcours. Villiers de L'Isle-Adam, âgé à l'époque de 48 ans, est issu d'une famille bretonne qui s'était ruinée lors de la Révolution. Il fréquente Paris et les milieux intellectuels mais va vite développer un fort dégoût vis-à-vis des mœurs contemporaines. Cela va l'encourager à écrire des œuvres où il cherche à concilier rêve et logique, fantastique et réalité (Larousse.fr en ligne<sup>5</sup>), bien que quelques-uns le revendiquent comme un représentant du Romantisme noir. Il est entré dans l'histoire essentiellement comme un précurseur de la science-fiction. Selon les mots de Pierre Citron, *l'Ève future* serait « un des plus étranges et un des plus beaux romans qui aient jamais été conçus, et un chef d'œuvre annonciateur de ce genre passionnant qui a hélas reçu le nom français de science-fiction » <sup>6</sup>(Raitt 2019 : 33).

### 4.2 Synopsis

Le fait que l'un des deux personnages principaux s'appelle Edison, faisant directement référence au scientifique américain Thomas Alva Edison<sup>7</sup>, inventeur du téléphone, du phonographe et du microphone, il nous parle, depuis le début du livre, de l'énorme importance que la science va avoir dans le récit. Pourtant, ce n'est pas lui mais son ami, Lord Ewald, qui va déclencher la création de la femme artificielle.

Il s'avère que ce jeune homme est follement amoureux d' Alicia, qui ne lui plaît que physiquement puisqu'il la trouve bête. Cela l'accable jusqu'au point de penser au suicide. Ayant déjà vu un autre proche mettre fin à ses jours à cause d'une femme, Edison accepte de lui en fabriquer une artificielle qui n'aura rien à envier en termes de beauté à Alicia mais qui sera moralement très supérieure. La science et la fiction s'entremêlent dans le processus de création où Edison adapte le corps de son androïde Hadaly aux caractéristiques physiques d'Alicia. Afin de lui octroyer une morale plus digne pour son ami il réalise ce qu'il appelle une « transsubstantiation » : grâce à un esprit féminin

---

<sup>5</sup> Auteur et date inconnus.

<sup>6</sup> Celui qui rédige ces mots, c'est Alan Raitt, le préfacier de notre édition. A partir de maintenant toutes les mentions des pages feront référence à cette édition (De l'Isle-Adam 2019).

<sup>7</sup> Il est important de souligner que Villiers lui-même, lors de l'avis au lecteur, nous prévient qu'il ne cherche pas à ce que son personnage devienne un reflet fidèle du vrai Edison. Il dit s'inspirer de la légende qui s'est créée autour du personnage (Raitt 2019 : 37 dans De l'Isle-Adam 2019), mais restant toujours dans le domaine de la fiction.

nommé Sowana, qui va occuper le corps de l'androïde, son ami aura enfin une femme à sa hauteur.

### 4.3 Analyse du mythe dans le roman

De ce bref résumé, nous inférons déjà l'énorme misogynie que va caractériser tant Villiers que le roman qui nous occupe : « Une femme ! N'est-ce pas un enfant troublé de mille inquiétudes [...] être frêle, irresponsable et délicat qui demande appui ! » (De l'Isle-Adam 2019 : 76-77) proclame Ewald. La méprise absolue vis-à-vis d'Alicia, sa bassesse morale et son incapacité à apprécier la beauté vont être constamment mises en avance par Ewald qui la définit comme « une sphinx sans énigme » (89), et qui dit d'elle que « loin d'être bête, elle n'est que sotte » (91). Ewald s'exaspère parce que la jeune ne peut penser qu'à des choses mondaines, elle ne voit pas au-delà, elle est, enfin, enfermée dans la caverne : « Elle croit à un ciel, mais à un ciel de dimensions rationnelles ! - Son idéal serait un ciel terre à terre, car même le soleil lui paraît trop dans les nuages, trop dans le bleu » (96).

Une fois que nous nous sommes familiarisés avec la situation de la femme dans le roman, nous allons commenter trois mythes fondamentaux qui y apparaissent et qui s'avèrent être très judicieux.

En premier lieu, nous allons nous centrer sur la question de l'étatisme que nous avons mentionnée. L'absence de mouvement et le silence sont perçus par Ewald comme une qualité, deux traits qu'il serait ravi de trouver chez Alicia. Il est vrai, pourtant, que ce que le jeune poursuit reste contradictoire : même si le lecteur a parfois la sensation qu'il souhaite qu'Alicia soit une femme intelligente, nous nous rendons compte que ce qu'il désire vraiment est que son amante ne gâche pas sa beauté avec ses paroles ou ses pensées méprisables. De ce fait, l'image de la statue fait son apparition à la page 85 : « Lorsque Alicia cessait de parler, son visage, ne recevant plus l'ombre que projetaient sur lui ses plates et déshonnêtes paroles, son marbre, resté divin, démentait le langage évanoui ». La statue préférée par l'homme à la femme naturelle devient encore plus sinistre lorsqu'elle renvoie à un cadavre : « si elle se taisait et fermait les paupières » (93) voilà à quoi Ewald songe. Comme le fait remarquer Pedraza «la muerta y la estatua son versiones de lo femenino cuya virulencia ha sido desactivada), no así la potencialidad de la mujer viva y real, altamente peligrosa para el sujeto masculino » (2014: 15-16 dans Molpeceres 2015 : 242). Dans le cadre de ce mythe, ces images nous intéressent parce qu'elles sont en rapport avec la bassesse morale d'Alicia qui serait plus avantageuse pour

lui si elle était moins humaine. Cependant, cette « virulence désactivée » nous amène également jusqu'au deuxième mytheme capital : la féminité fatale.

Il s'avère que la raison pour laquelle Edison se décide à créer une compagne artificielle pour son ami, c'est qu'un autre copain à lui s'est suicidé à cause de son mal d'amour. Les femmes sont décrites, une fois de plus dans l'histoire de la littérature, comme des êtres qui font perdre la raison aux hommes faisant d'eux leurs pantins. La femme de son copain « avait su troubler son cœur, ses sens et sa conscience- jusqu'à les conduire à cette fin<sup>8</sup> » (186). La femme fatale est, du fait, le déclencheur de toute l'histoire, c'est pourquoi Edison insiste autant sur la dangerosité de ces « personnes aussi nulles que mortelles » (192) et veut éviter à tout prix qu'Ewald partage le même sort. Il essaie donc vivement de faire voir à son ami que les femmes ne sont qu'apparence, des démons possédant des charmes physiques (206-208) qui troublent l'esprit des hommes innocents. Le suicide final d'Ewald, après le retour de Sowana au monde des esprits et l'incendie qui finit avec le corps de Hadaly, se montre comme l'aboutissement de la féminité fatale à laquelle on ne peut pas échapper.

Néanmoins, avant que cela se passe, nous témoignons d'une intéressante supériorité de la femme artificielle, ce qui constitue le troisième mytheme dont nous allons parler. La femme créée est sans conteste meilleure que la réelle<sup>9</sup> depuis une perspective masculine, car tout en conservant ses charmes, qui sont même améliorés, elle ne représente plus un danger puisqu'elle lui appartient. Ayant été conçue pour lui, il trouve en elle tout ce dont il rêvait :

(Edison à Ewald)

Elle vous apparaîtra, non seulement transfigurée, non seulement de la « compagne » la plus enchanteresse, non seulement d'une élévation d'esprit des plus augustes, mais revêtue d'une sorte d'immortalité. - Enfin, cette sorte éblouissante sera non plus une femme, mais un ange : non plus une maîtresse, mais une aimante ; non plus la Réalité, mais l'Idéal (108).

Et du fait, on nous explique que le nom de Hadaly signifie « l'idéal ». L'idéal parce qu'« elle est au-delà de toutes les servitudes ! [...] Jamais son cœur ne change ; elle n'en a

---

<sup>8</sup> Le suicide.

<sup>9</sup> Edison y est tellement convaincu de cela qu'il avoue avoir laissé quelques défauts dans sa création « par politesse pour l'Humanité » (157).

pas » (253). Edison, méprisant la nature, incarne le rêve d'or de devenir dieu créateur<sup>10</sup> et est convaincu d'avoir surpassé l'imperfection naturelle. Il annonce par rapport à son œuvre qu'elle sera « plus digne de porter le nom d'humaine » (132) qu'Alicia elle-même. « Plus humains que les humains » comme nous le verrons plus tard dans *Blade Runner*.

#### 4.4 Conclusions

Dans ce premier ouvrage qui inaugure le mythe moderne de la femme artificielle, les rôles sont clairement distribués. Les hommes sont des victimes innocentes dont le sort est entre les mains des femmes perverses qu'il vaudrait mieux éliminer avant qu'il ne soit trop tard. À ce propos Lord Ewald dit : « je conclus que le droit, libre et naturel aussi, de l'homme sur elles- si, par miracle, il lui est donné de s'apercevoir à temps de ce dont il est victime- est la mort sommaire » (192-193). La hiérarchie est nettement établie : l'homme domine la femme, et la femme artificielle, qui n'est qu'une projection de l'homme, l'emporte sur la femme naturelle. Grâce à son génie<sup>11</sup> et notamment à la science, la création de l'Ève future devient possible.

Il est intéressant de remarquer le fait que Villiers, en 1886, fait dire à son scientifique une prédiction qui sera toujours présente tout au long de notre corpus quand il annonce que l'Ève future lui paraît « devoir combler les vœux secrets de notre espèce, avant un siècle » (175). En d'autres termes, la création des femmes artificielles ne cessera jamais de s'améliorer au fil des années. Toutefois, suite à l'analyse que nous venons de réaliser, nous pouvons conclure que les vœux auxquels il fait référence ne sont pas les vœux de « notre espèce » mais plutôt ceux du sexe masculin.

---

<sup>10</sup> Du fait, Ewald lui prévient avant qu'il ne se mette au travail : « entreprendre la création d'un tel être, murmura Lord Ewald, pensif, il me semble que ce serait tenter... Dieu. » (127), mais son copain ne l'écoute pas.

<sup>11</sup> Nous voyons encore chez Villiers une certaine influence du romantisme en ce qui concerne l'habilité inné de l'homme pour concevoir son projet.

## 5. L'AVANT-GARDE

Pour illustrer cette période nous n'avons pas choisi de nous centrer sur une seule œuvre mais nous allons en commenter plusieurs, à partir des articles scientifiques qui nous plongent dans le sujet. Nous allons par la suite, étudier comment le mythe est repris par les mouvements d'avant-garde qui, dans un climat compliqué socialement et politiquement parlant, cherchaient à bouleverser l'art de leur temps. Quoi qu'il en soit, ces mouvements principalement protagonisés par des hommes vont présenter souvent un caractère assez conservateur et réactionnaire envers ses camarades féminines. Après une introduction générale, nous allons étudier des exemples précis des mouvements les plus influents, pour finir avec l'analyse détaillée du mythe dans *Metropolis*, le plus haut représentant dans l'Expressionnisme allemand.

### 5.1 Introduction

Dans le cadre de ces nouveaux mouvements qui voient le jour pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le mythe de la femme artificielle prend une grande ampleur tout en gardant une posture vis-à-vis de la condition de la femme qui n'est pas révolutionnaire (Grüenfeld 1995 : 9-54 dans Molpeceres 2018 : 74).

Rosalía Torrent met en relief ce qui suit : « la vanguardia histórica, modelo de rechazo ante la convención y postuladora de nuevos sistemas de valores, no supo sino agudizar los roles tradicionales asignados a las mujeres » (1996 : 149). La femme créée a donc une plus grande importance que la femme artiste qui ne joue qu'un rôle secondaire, restant à l'écart des grands noms des mouvements d'avant-garde (Molpeceres 2018 : 74-75). L'homme artiste n'inclue pas la femme dans son projet d'avenir, il ne fait que reprendre les défauts qui leur avaient été attribués traditionnellement et les inscrit dans son art.

Le mythème de la féminité fatale resurgit avec force, montrant des femmes qui causent la perte des hommes qui tombent amoureux d'elles ne pouvant pas résister à leurs honteux charmes. Au lieu d'une muse, la femme est perçue comme de la matière, de la chair qui pervertit l'homme infailliblement (Grüenfeld 1995 : 20 dans Molpeceres 2018 : 75). De surcroît, les avant-gardistes y ajoutent un nouveau défaut : l'étatisme et la stagnation bourgeoise<sup>12</sup> (Molpeceres 2018 : 75). Sans réfléchir au fait qu'elles avaient été contraintes de rester dans leur rôle passif de femme au foyer, l'avant-gardiste perçoit la femme

---

<sup>12</sup> Nous trouvons déjà ce profil de femme bourgeoise inutile pour la société, chez Zola dans *Au bonheur des dames*, où les clientes n'ont d'autre occupation qu'à se divertir dans les rayons du grand-magasin.



comme une chaîne qui empêche l'homme d'avancer. En outre, comme le fait remarquer Grünfeld, on déteste chez elles l'excès émotionnel propre du Romantisme (Grünfeld 1995 : 20 dans Molpeceres 2018 : 75) selon lequel elles seraient des êtres hystériques qui se laissent emporter par leurs émotions incontrôlables. Bien entendu, il ne s'agit que d'un préjugé très répandu contre ce grand mouvement artistique.

L'homme avant-gardiste se tourne vers lui-même, se prenant pour un dieu créateur, et essaie de se définir. C'est dans ce processus d'auto-construction artistique (2018 : 75), que son narcissisme effervescent va l'encourager à créer des femmes artificielles (mannequins, poupées) qui vont refléter ses plus grandes craintes et désirs.

## 5.2 LE FUTURISME

Comme le soutient Molpeceres « El futurismo constituye el ejemplo paradigmático de las relaciones entre lo mecánico, el hombre y la mujer » (2018: 75). Dans l'esprit de ces artistes, c'est grâce à la machine que l'homme va pouvoir récupérer la puissance dont il profitait autrefois se procurant un avenir où sa survivance est assurée<sup>13</sup>.

Dans le manifeste futuriste « Uccidiamo il *chiaro di luna* ! » rédigé par Marinetti en 1911, nous voyons comment la femme est comparée à un sorte de force de castration bourgeoise (Molpeceres 2018 :76) qui empêche l'homme de devenir le guerrier agressif auquel il songe. La femme est décrite alors comme une barrière dont il faut se débarrasser pour pouvoir créer ce nouveau descendant moitié homme, moitié machine. Elle représente non seulement le pacifisme si oppresseur pour l'homme, mais elle est également coupable pour le fait d'aimer. L'amour serait ainsi conçu comme une construction sociale dépourvue de sens puisque les rapports entre un homme et une femme ne doivent être établis que pour procréer (Torrent 1996 : 149). Paradoxalement, nous voyons dans le futurisme l'idée que la femme doit échapper à la tyrannie de l'homme, mais non pas pour devenir autonome, sinon pour se mettre au service du développement de la race humaine (Marinetti 1983 : 368 dans Torrent 1996 : 150).

Il est intéressant de mentionner que dans son roman *Mafarka le futuriste*, Marinetti fait que son protagoniste procréé sans besoin d'une femme (Torrent 1996 : 150). Ceci illustre

---

<sup>13</sup> Nous verrons plus tard dans *Metropolis* comme l'un des personnages principaux va incarner cet esprit futuriste en songeant à créer une nouvelle lignée de hommes-machine.

bien le désir ressenti par l'homme qui le pousse à construire des femmes artificielles pour satisfaire son rêve irréalisable de la conception.

Pour Marinetti, il s'agit donc d'envisager « la necesidad de un hombre nuevo, una nueva raza mecánica que rompa con la naturaleza y suponga la superación de lo orgánico, lo terrestre, y lo emotivo, representado por la mujer » ( Molpeceres 2018 : 76).

Il nous a semblé judicieux d'exposer ici la réponse au manifeste de Marinetti d'une écrivaine de son époque, la Française Valentine de Saint-Point qui a publié en 1912 le *Manifeste de la femme futuriste*.

Contrairement à ce que nous pourrions d'abord penser, elle ne dénonce pas ce que Marinetti dit par rapport à la femme, sinon qu'elle adhère aux idées du futuriste et prône la violence en faisant un appel aux femmes pour qu'elles la rejoignent :

Femmes, trop longuement dévoyées dans les morales et les préjugés, retournez à votre sublime instinct, à la violence, à la cruauté [...] Au lieu de réduire l'homme à la servitude des exécrables besoins sentimentaux, poussez vos fils et vos hommes à se surpasser. C'est vous qui le faites. Vous pouvez tout sur eux. A l'humanité vous devez des héros. Donnez-les lui. (Saint-Point 1996 : 21)

Selon le passage que nous venons de lire, Saint-Point donne le pouvoir aux femmes en insistant sur le fait qu'il n'y a qu'elles qui puissent engendrer des descendants. Cependant, elle réduit tout de même la femme à un rôle de mère, la réduisant ainsi à un « simple » outil reproductif au service de l'humanité<sup>14</sup>.

### **5.2.1 Récupération du mythe par les futuristes**

Lors du dit « premier futurisme » les artistes établissent avec leurs enfants mécaniques une relation paternelle où ces premiers voient matérialisées dans leurs créatures les aspirations que nous venons de voir (Molpeceres 2018 : 76) : des êtres plus forts, améliorés par rapport à une nature dont ils s'éloignent. C'est ainsi que les mythes du mythe général qui se maintiennent sont ceux qui positionnent le créateur comme sujet artistique et soulignent la supériorité de l'intellect face à la nature et à la matière (2018 : 76). Pour l'instant, la supériorité de l'artiste face à sa création est laissée de côté, s'agissant plutôt d'un sentiment de fierté.

Quoi qu'il en soit, à partir des années vingt, lors de la deuxième étape du mouvement, plusieurs facteurs contribuent à un bouleversement au sein de la relation entre le créateur

---

<sup>14</sup> C'est précisément à cause de ces idées, que tandis que quelques féministes ont voulu récupérer la figure de l'autrice futuriste, son attitude vis-à-vis de la femme reste finalement plus que débattable.

et sa créature. Le changement qui nous intéresse particulièrement ici est le fait que l'on commence à voir de plus en plus de versions féminines du mythe. Ainsi, la relation paternelle se pervertit :

Precisamente una de las fuentes de conflictos y contradicciones en los textos del segundo futurismo será la identificación de la máquina con lo femenino, dándose casos en los que esa brillante relación paternofamiliar, intelectual y espiritual entre creador y «hombre - máquina nuevo» se torna ahora en incesto sexual entre el creador y la máquina femenina (Molpeceres 2018 : 76).

Au moment où la créature devient une femme le mythe se transforme comme nous l'avons expliqué tout au début : il ne s'agit plus d'une question concernant la race humaine sinon d'une relation toujours conflictuelle entre les deux sexes<sup>15</sup>.

Pour conclure, nous pourrions citer un dernier exemple illustrant notre sujet. Il s'agit de l'œuvre de science-fiction de Ruggiero Vasari *Angoscia delle macchine* où il se produit un affrontement entre la femme qui représente la nature, la machine, et l'homme ; puisque cette première essaie de reconquérir le monde d'où elle avait été chassée (Barsotti 1996 : 199 dans Molpeceres 2018 : 76)

### 5.3 LE SURREALISME

« Puis, l'essentiel n'est-il pas que nous soyons maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? » dit André Breton lors du premier *Manifeste du surréalisme* (Breton : 1924 en ligne). Comme le fait remarquer Paloma R. Escudero : «Los surrealistas hombres soñaban, o forzaban sueños, con mujeres; se forjaban una imagen femenina : producto del inconsciente, del ensueño, divorciada de lo concreto histórico y existencial y apta para ser manejada libremente como un objeto » (1989 : 419 dans Torrent 1996 : 161). De ce fait, il n'est pas étonnant que le mannequin soit la matérialisation la plus fréquente de la femme artificielle chez les surréalistes. Non seulement il pouvait être modifié à leur guise, comme nous allons le voir après, mais de plus il reflétait d'une manière assez explicite les obsessions du « je » privé, caché, parfois en rapport avec soi-même, d'autres fois par rapport au désir sexuel (Crego 2007 : 142 dans Molpeceres 2018 : 77).

---

<sup>15</sup> Pareillement, la vision de la machine lors de la deuxième étape du mouvement cesse d'être idéalisée comme elle l'était auparavant (2018 : 76) et devient plutôt négative comme celle que nous allons rencontrer dans l'Expressionnisme de *Metropolis*.

Lors de L'Exposition International du Surréalisme en 1983, Breton offre aux principaux représentants du mouvement des mannequins pour qu'ils en fassent avec une oeuvre surréaliste (Crego 2007 : 142 dans Molpeceres 2018 : 77). Le résultat de cela constitue un bel exemple de la projection narcissiste, très marquée dans ce cas, des artistes sur les œuvres :

Creadores masculinos buscando, como Pigmalión, recrear a partir de la materia inerte el eterno femenino, que ya no está en la mujer de carne y hueso, sino en la materia artificial, a la que se dará vida mediante la manipulación del genio masculino. El resultado de este proceso de domesticación y apropiación de lo femenino será una mujer creada a imagen del sujeto masculino, un espejuelo del artista (Molpeceres 2018 : 77).

Le mannequin s'avérait être très convenable pour eux puisque c'était une toile vierge qu'ils modifiaient à leur guise, il pouvait être modifié ou éliminé<sup>16</sup> et, de plus, puisqu'ils l'inscrivaient dans le domaine de l'art les surréalistes pouvaient se laisser aller, n'étant pas contraints par les tabous du reste de la société. De surcroît, ces femmes artificielles ne leur posaient pas de problème comme c'était le cas des femmes réelles. La statue représente une fois encore<sup>17</sup> une femme désormais inoffensive pour l'homme, qui ne souffre plus d'un excès de mouvement ni de bruit. C'est ainsi qu'une fois que la femme réelle a été améliorée par le biais du mannequin perdant son esprit individuel, le surréaliste peut se projeter dans l'espace vide qu'il a libéré ( Molpeceres 2018 : 77).

### 5.3.1 Marcel Duchamp

L'artiste normand fut très attiré par la création des femmes artificielles, pas nécessairement pendant toute sa production, mais au moins pendant un long moment (Crego 2007 : 209 dans Molpeceres 2018 : 77).

En premier lieu, il faut faire mention de son œuvre *La Jeune mariée mise à nue par ses célibataires*<sup>18</sup>. Sur ce grand verre<sup>19</sup>, la femme est représentée par une mante religieuse et occupe la partie supérieure tandis que ses prétendants sont dans la partie inférieure et ne peuvent pas la rejoindre (Crego 2007 : 209 dans Molpeceres 2018 : 77). Ceux-ci n'ont pas de tête mais conservent, par contre, leurs organes reproductifs (Ramírez 2006 : 44 dans 2018 : 78). Selon Crego, Duchamp fait en sorte que la relation sexuelle devienne à travers cette disposition un acte mécanique, éloigné de tout romanticisme (2007 : 210-

---

<sup>16</sup> Les premiers mannequins que Breton leur offre sont rejetés par le groupe comme étant laides.

<sup>17</sup> Voir le passage de *l'Ève future* où Alicia est décrite comme une statue, puis comme un cadavre.

<sup>18</sup> Aussi appelée *Le grand verre*.

<sup>19</sup> Voir Annexe I.

211 dans Molpeceres 2018 : 78). En outre, cette jeune mariée symbolise l'idéal de la femme, une abstraction (2007 : 210-211 dans 2018 : 78), très en rapport avec le désir de l'artiste de se procurer une femme non humaine.

C'est une construction posthume, *Étant donnés*<sup>20</sup>, qui nous choque encore par l'idée si violente de subjugation du féminin face au masculin (Molpeceres 2018 : 78). Il s'agit d'un portail à travers lequel le spectateur regarde un mannequin de femme nue, les jambes écartées, mais dont il ne voit pas la tête (Crego 2007 : 105 dans Molpeceres 2018 : 78). Il est intéressant de remarquer comment l'absence de visage constitue, comme nous allons le voir dans *Metropolis*, une manière de gommer la violence vis-à-vis de cette femme qui, n'ayant pas de figure, n'existe pas en tant qu'être humain. Crego insiste sur le fait que cette œuvre nous incite à «consumar nuestros deseos, incluso nuestros deseos más ocultos, y a consumir de esa forma la obra misma» (2007: 107 dans Molpeceres 2018 : 78). L'objet de consommation<sup>21</sup> n'étant autre que «el cuerpo de la mujer ofrecido, abierto, depilado, muerto» (Pedraza 1998 : 190 dans Molpeceres 2018: 78).

Pour conclure avec Duchamp, nous ne pouvons pas oublier qu'il se crée son propre double féminin, Rose Sélavy<sup>22</sup>. Son alter ego féminin l'inspire, du fait, pour décorer son mannequin (qui devient alors Rose Sélavy) lors de l'Exposition Universelle (Tomkins 1999 : 347 dans Molpeceres 2018 : 77). Ceci constitue donc un grand exemple de la projection de l'auteur dans son œuvre poussé à l'extrême (Molpeceres 2018 : 77).

En conclusion, nous avons vu chez Duchamp trois mythes fondamentaux dans le sujet qui nous occupe : la projection narcissiste de l'auteur dans sa création, la prédilection pour les femmes artificielles et la subjugation du sexe féminin de la part de son camarade masculin.

### 5.3.2 Hans Bellmer

L'auteur polonais, lui, se fabrique une poupée, *Die Puppe*, dont il n'apprécie pas beaucoup la première version, ce qui l'encourage à façonner une deuxième. Celle-ci comptait sur un grand avantage : elle possédait des articulations qui permettaient à son

---

<sup>20</sup> Voir Annexe II.

<sup>21</sup> Nous verrons à la fin de notre épigraphe sur le Surréalisme comment la femme en tant qu'objet de consommation est très présente dans notre société actuelle. Cependant, chez nous il s'agit d'un tabou contrairement aux représentations surréalistes.

<sup>22</sup> Voir Annexe III.

créateur de la mettre dans toutes sortes de positions (Crego 2007 : 88 dans Molpeceres 2018 : 79). Mais avec cette poupée l'artiste ne cherchait pas du tout à récréer une femme réelle : «Bellmer se aleja del modelo de mujer «mujer natural o real» y rompe con las limitaciones de lo orgánico para construir «su modelo» : un cuerpo sometido al dominio del creador, que es articulado y desarticulado de maneras imposibles » (Molpeceres 2018 : 79)<sup>23</sup>.

Les interprétations de cette création restent nombreuses. Gabriel Albiac soutient que la poupée chez Bellmer n'est qu'une abstraction, une invention prothétique de l'imaginaire phallique qui représente également le désir de persister (1995 : 100 dans Molpeceres 2018 : 79) inatteignable pour l'être humain, bien entendu. Mercedes Replinger (2009 dans Molpeceres 2018: 79) propose comprendre la poupée par rapport avec la conception de Bellmer du corps humain : « El cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas infinitos, sus verdaderos contenidos » ( Bellmer 2010 : 44 dans Molpeceres 2018 : 79). Si nous nous contentions de comprendre la poupée à partir de la définition que donne Bellmer du corps, il serait très naïf de la réduire à cela. S'il avait voulu un simple modèle du corps humain, il aurait pu en construire un plus réaliste ayant toutes les parties du corps et surtout, il aurait pu le faire avec une poupée homme.

De ce fait, nous mettons en relief le caractère de fétiche, de fantaisie individuelle (Crego 2007 : 93 dans Molpeceres 2018 : 79) de la poupée, qui constitue finalement un autre perturbant exemple de femme artificielle qui nous laisse deviner de louches motivations sexuelles et psychologiques chez son créateur ( Molpeceres 2018 : 79).

Mais il y a encore une question plus étonnante : la femme artificielle non seulement est préférée à la femme réelle, mais que Bellmer essaie également que cette dernière devienne également *Die Puppe*. Ainsi, lors d'une séance photo de sa compagne Unica Zürn<sup>24</sup>, la femme réelle est photographiée dans les plus bizarres positions renvoyant clairement aux photographies de la poupée<sup>25</sup> (Molpeceres 2018 : 80). Si nous réfléchissons à ce sujet, il est tout à fait cohérent dans le cadre du mythe ce que fait Bellmer : dans d'autres récits de notre corpus<sup>26</sup>, la femme réelle est prise comme base, comme point de départ pour créer une femme qui la dépasse. Toutefois, chez Bellmer à aucun moment la femme réelle

---

<sup>23</sup> Voir Annexe IV.

<sup>24</sup> Qui fut internée dans plusieurs hôpitaux psychiatriques et finalement se suicida (Molpeceres 2018 : 81)

<sup>25</sup> Voir Annexe V.

<sup>26</sup> *L'Ève future, Metropolis, Blade Runner, Ex machina...*

ne constitue l'exemple à suivre. Lui compte sur les deux femmes, l'artificielle et la réelle, et son penchant pour la première est évident mais surtout il est connu par la femme de os et de chair qui se laisse faire. C'est ainsi qu'il peut inverser le processus et une fois la poupée créée, il commence la transformation de Zürn qui doit ressembler à la femme exemplaire qui n'est autre que celle qu'il a conçue.

Avant de plonger dans *Metropolis*, il nous semble pertinent de souligner le fait que les poupées ne constituent pas dans l'histoire du mythe un bref chapitre qui se finit avec les provocateurs artistes d'Avant-garde. Jusqu'à nos jours, le marché des poupées sexuelles, n'a pas cessé d'évoluer, visant à chercher des matériaux et des technologies qui soient le plus réalistes possible. Déjà en 1927 Duchamp raconta à Julien Levy son projet de créer une sorte de maîtresse mécanique<sup>27</sup> : « Me dijo que estaba ideando un aparato fememenino mecánico [...] una mujer mecánica con una vagina realizada a base de resortes engrandasos y cojinetes, que fuera contráctil, incluso autolubricada, capaz de activarse desde un control remoto » (Tomkins 1999 : 307 dans Molpeceres 2018 : 78). De nos jours, tout cela existe dans le marché tabou du sexe.

Dans le contexte actuel il suffit effectivement de jeter un simple regard dans des sites spécialisés de poupées sexuelles pour trouver des commentaires qui vont nous sembler très familiers : « Vous pourrez apprécier sa compagnie comme vous le feriez avec une vraie femme », « des créations encore plus belles que les personnes réelles », « elle sera toujours là pour vous offrir sa chaleur et satisfaire vos fantasmes » (*Silicon girls*, en ligne)<sup>28</sup>. Deux mythes principaux à souligner dans ces quelques lignes : la femme créée qui remplace la naturelle et notamment la matière inorganique qui est meilleure que la chair humaine. Ces manifestations réelles du mythe nous font devenir conscients de la portée du sujet qui nous occupe, qui n'apparaît pas que dans l'art comme quelque chose d'abstrait puisqu'il fait, en effet, partie de notre monde de tous les jours.

---

<sup>27</sup> Dans l'idée de faire du sexe quelque chose de mécanique, dépourvu de tout romanticisme, comme nous le voyons dans *Le grand verre*.

<sup>28</sup> Sans auteur ni date sur le site web : <https://silicongirls.store/>

## 5.4 L'EXPRESSIONNISME. *METROPOLIS*

C'est dans le cadre de l'Expressionnisme que nous allons situer l'œuvre de *Metropolis*, dont le robot Futura constitue un exemple paradigmatique du mythe qui va nous servir de passerelle vers les versions les plus modernes de celui-ci.

Dans l'imaginaire collectif, lorsqu'on parle de *Metropolis*, c'est le film de Fritz Lang (1927) qui vient à l'esprit de l'auditoire. Effectivement, Lang et son épouse Thea Von Harbou ont écrit, en 1924, le scénario du film et suite au succès de celui-ci, Harbou publie en 1926 le roman du même nom. Nous allons par la suite analyser l'apparition d'une femme artificielle en nous centrant sur le roman, bien que par moments nous commenterons les dissemblances avec le film.

### 5.4.1 Présentation du roman

Nous devons ancrer l'œuvre dans le contexte de l'Expressionnisme allemand qui trouva son apogée pendant la période où le roman et le film sortirent (Heudin 2015 : 12)<sup>29</sup>. En réaction à la pénible situation que traversait le pays : crises économiques et politiques, chômage, inflation... toute référence à la réalité était écartée (13). La peinture et le cinéma reflétaient les esprits troublés des artistes qui par le biais des contrastes d'ombres et de lumières, des personnages caricaturaux et des formes stylisées et géométriques (13), suscitaient des ambiances obscures et hostiles. Comme le fait remarquer Heudin : « le roman retranscrit ces ambiances par un style proche de la déclamation théâtrale, quasi shakespearien, souvent biblique, avec des formes répétitives, des personnages exaltés et des métaphores saisissantes » (13).

Il y a lieu d'observer que l'intention du roman a été très questionnée puisqu'il semble adhérer aux idées nazis en plusieurs points : le reflet d'une société dirigée par un seul homme, la collaboration du capital et du travail, etc. (12). Toutefois, Harbou, dans la préface du roman précise que celui-ci « ne sert aucune tendance, aucune classe, aucun parti »<sup>30</sup> (Heudin 2015 : 12). Nous ne pouvons pas apporter ici une réponse à cette question mais nous voulions mettre en relief la confusion idéologique de l'époque qui

---

<sup>29</sup> Cette citation appartient au prologue écrit dans notre édition par Jean-Claude Heudin. A partir de ce moment toutes les pages font référence à cette édition (Harbou : 2015).

<sup>30</sup> Toutefois, le penchant politique de l'écrivaine devient de plus en plus clair jusqu'en ce qu'en 1932 elle adhère le NSDAP. Fritz Lang de son côté, horrifié de la proposition de Goebbels de devenir le cinéaste du Reich (11), quitte l'Allemagne.



montre dans un même roman une société totalitaire où c'est l'amour du prochain qui triomphe (12), comme nous allons le voir.

De son côté, la création de la femme robotique<sup>31</sup> trouve ses sources dans les automates des nouvelles romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle (14), notamment chez Hadaly, l'androïde que nous avons étudiée dans *L'Ève future*, qui est « à l'évidence le personnage qui sert de modèle physique et psychologique au robot de *Metropolis* » (15).

#### 5.4.2 Synopsis

Le nom de Metropolis fait référence à la ville futuriste où se situe l'action. La disposition de la ville témoigne de la séparation de la société en deux castes : une caste inférieure qui est censée demeurer dans la partie souterraine, et la caste dominante qui habite les gratte-ciels en surface. Tandis que ces derniers profitent des luxes et vivent dans un constant divertissement, les esclaves d'en bas sont dévorés par les machines qui constituent les entrailles de la ville. Freder, le fils de Joh Fredersen, maître de la ville, tombe amoureux de Maria, une jeune d'en bas qui prône la tolérance entre les deux classes, et décide de se soulever contre son père. Joh demande à Rotwang, qui incarne le rôle d'un scientifique fou, de créer une armée d'hommes-machines qui remplacent les esclaves humains. Rotwang décide non pas de créer toute une armée mais de concevoir une femme artificielle qui déclenchera la rébellion des opprimés pour pouvoir ensuite s'en prendre à eux en représailles. C'est ainsi qu'il va s'inspirer de Maria pour octroyer un visage à Futura.

En ce qui concerne notre femme artificielle dans le roman, il s'agit cette fois-ci de créer une femme qui soit la perdition de l'humanité, une Ève future. Il convient, cependant, de noter que le mobile pour la création n'est pas le même pour Joh que pour Rotwang. Le premier vise à consolider son pouvoir : d'une part, au moyen de la rébellion que lui-même va occasionner et d'autre part, à travers la création d'une lignée d'hommes-machine dont Futura constitue le point de départ. Or, Rotwang agit par son désir de se procurer une remplaçante de la femme qu'il aimait et qui le quitta<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Le mot « robot » n'est pas, cependant, utilisé par Harbou qui se sert du terme de « menschen-machine » qui signifie homme-machine (15).

<sup>32</sup> Qui est, par ailleurs, la mère de Fredersen, Hel, qui l'abandonna pour se marier avec Joh. De là, la haine que le scientifique éprouve envers son ex-ami à plusieurs moments du récit.

### 5.4.3 Le mythe dans l'œuvre

La plus grande différence que nous trouvons dans le roman de Harbou est que la femme artificielle n'est pas supérieure à la naturelle. Nous pourrions penser que cela est dû au fait que l'auteur est une femme, cependant, cela resterait une hypothèse infondée puisque à aucun moment nous témoignons d'une estime notable envers le deuxième sexe. Nous soutenons ici l'idée que cette inversion du mytheme est provoquée par le rejet de tout ce qui est artificiel dans le monde de *Metropolis*, notamment les machines qui sont accusées d'avaloir des hommes amenant l'humanité dans un avenir funeste. De ce fait, il n'est pas surprenant que la femme-machine ne soit pas, pour la première fois dans notre corpus, privilégiée à la naturelle.

Concernant la projection du créateur sur son œuvre, nous trouvons chez Rotwang un merveilleux exemple de narcissisme et de possessivité auprès de son robot. Lors du passage où le scientifique montre pour la première fois son prototype à Joh, nous voyons déjà à quel point il est épris d'elle. Il s'adresse à la créature en termes de « ma perle » « ma couronne de joyaux » (72) et la montre à Joh avec grande fierté<sup>33</sup>.

C'est à ce moment-là que Rotwang prononce la phrase qui ouvre notre travail :

Tout homme créateur se fabrique une femme. Je ne crois pas à ce radotage où le premier humain aurait été un homme. Si un homme-dieu a créé le monde, ce qui est à espérer, Joh Fredersen, alors il a certainement créé une femme d'abord, amoureusement, se délectant dans cette activité créative (72).

Nous voilà devant une réflexion très juste qui semble transcrire les pensées non seulement de Rotwang mais de tous les hommes créateurs que nous sommes en train de rencontrer. La femme devient donc un jouet que l'homme, parmi tous les autres qu'il pourrait se procurer, choisit. Et cela est dû très souvent, comme dans le cas de Rotwang, à l'impossibilité que ces sujets masculins ressentent d'avoir une femme réelle.

Quelques lignes après, il exprime qu'elle lui appartient et qu'il refuse de la laisser partir, c'est pourquoi il avait évité de lui procurer un visage<sup>34</sup> : « L'achèvement signifierait la rendre libre. Je ne veux pas la libérer de mon emprise. C'est pourquoi je ne lui ai pas encore donné de visage » (72-73). Le visage rend à la créature une humanité, il la différencie, lui octroie une indépendance par rapport à son créateur qui est obsédé par l'idée de ne pas la perdre comme il avait perdu Hel auparavant. Plus tard dans l'histoire,

---

<sup>33</sup> Il est curieux de remarquer que Joh, qui est l'instigateur de la création mais non pas l'artiste, éprouve plutôt du dégoût quand ils font connaissance et qu'elle lui touche l'épaule (76).

<sup>34</sup> Comme fait Duchamp avec son mannequin dans son œuvre *Étant donnés*.

nous apprenons que Rotwang la présente en société comme étant sa fille, idée certainement perturbante puisqu'il l'avait créée en songeant à son amoureuse. Vu qu'il est son seigneur et maître, il pense parfois à la détruire, action qu'il n'accomplit pas finalement.

Il est curieux de commenter le dialogue de Rotwang et Maria lors du chapitre XIII, où l'inventeur regrette ce qu'il a fait et propose à Maria de détruire le robot si elle accepte son amour. Bien sûr Maria le repousse mais Rotwang lui dit : « je suis devenu votre âme, Maria, je vous ai recréée ! Je suis devenu votre second Dieu ! » (180). Nous voyons ici comment la soif de Rotwang de devenir dieu créateur le pousse à se considérer le maître non seulement de Futura mais également de la vraie Maria. Ce comportement mène le lecteur à penser qu'il est en train de devenir fou et avance déjà la confusion qui va se produire entre la femme réelle et l'artificielle lors du dénouement du roman.

S'il y a un autre mytheme qui attire l'attention du lecteur dans cet ouvrage, c'est celui de la féminité fatale qui est intimement liée avec la religion. Maria, est représentée tantôt comme la Vierge Marie, tantôt comme la grande prostituée de Babylone qui conduira la société à l'Apocalypse. Dans le film, par contre, ces images ont été simplifiées et les deux femmes sont bien distinguées : María est un être quasi céleste, tandis que Futura reste diabolique<sup>35</sup>. La religion joue effectivement dans le roman un rôle omniprésent qui sert à illustrer la trame du récit au moyen des images bibliques<sup>36</sup>. C'est ainsi que la rébellion qui renvoie à l'Apocalypse de Saint Jean est dirigée par une femme qui mène ses camarades à l'autodestruction : le problème repose sur le fait que les gens d'en bas font confiance à cette femme et comme nous l'avons vu dans d'autres récits<sup>37</sup>, cela entraîne leur perte. Toutefois, si nous regardons la situation avec perspective, la femme n'est en réalité que le bouc émissaire, puisque c'est Joh Fredersen qui est le vrai instigateur.

En définitive, nous pouvons affirmer que toutes les femmes protagonistes du récit sont des femmes fatales à la vue de l'homme : Rotwang devient fou à cause de Hel qui l'abandonna, Fredersen trahi son propre père par amour à Maria et Futura provoque ni plus ni moins que l'Apocalypse. De surcroît, l'idée que l'homme est la victime

---

<sup>35</sup> Voir Annexe VI.

<sup>36</sup> Les catacombes où María fait ses discours renvoient aux catacombes où les premiers chrétiens se réunissaient, le bâtiment de Joh a comme nom La Tour de Babel, le prénom de quelques personnages, la réconciliation finale qui se déroule à l'intérieur de la cathédrale (12) ... En outre, le peuple veut brûler la coupable du chaos sur un bûcher comme fit l'Inquisition pendant si longtemps.

<sup>37</sup> Dans *L'Ève Future* on y trouve la même idée du danger féminin.

irréremédiable de ces « déesses de la mort » (179) face à qui il devient faible, reste sous-jacente pendant toute l'histoire.

#### 5.4.4 Conclusion

En guise de conclusion il y a lieu d'observer que dans le livre de Harbou, la femme créée ne se révèle à aucun moment contre son créateur même si elle le pousse à la mort à la fin du récit. Futura accomplit sa tâche mais elle devient coupable tout de même par le biais de la figure de la femme fatale qu'elle partage avec Maria<sup>38</sup>.

Pour terminer avec cette réinterprétation du mythe nous voulions signaler que Rotwang s'adresse à elle sous des différents noms : « Futura » « Parodie » ou encore « Illusion ». À propos de ce dernier nom, il est important d'observer la ressemblance avec le propos exprimé par Edison dans *L'Ève future* quand il dit à son ami qu'il n'est pas amoureux de la vraie Alicia mais seulement de l'image qu'il s'est fait d'elle. Dans les deux ouvrages, les femmes artificielles deviennent ainsi des images spéculaires de l'homme qui matérialise de cette façon ses haleines les plus intimes.

---

<sup>38</sup> Nous insistons sur le fait que dans le film contrairement au roman, la femme fatale est exclusivement Futura.

## 6. *BLADE RUNNER*

Sous la direction de Ridley Scott, *Blade Runner* voit le jour en 1982<sup>39</sup>. Même si dans un premier temps l'avis du public est partagé, le film va devenir au fil du temps un incontournable de la science-fiction. À tel point qu'en 2017, la suite de l'histoire va apparaître sur les affiches des cinémas sous le nom de *Blade Runner 2049*, que nous allons également étudier plus tard.

### 6.1 Contexte et synopsis

Les progrès de la science, notamment la découverte de la structure de l'ADN par Watson, Crick et l'oubliée R. Franklin, suscitent de nouvelles questions par rapport au fascinant mais dangereux monde de la génétique. C'est ainsi que naît l'idée de la création d'humains artificiels presque indistinguables du reste des humains.

Dans le film, Deckard, le protagoniste, est un « blade runner » ; c'est-à-dire, un policier qui s'occupe de « retirer » les répliquants qui n'accomplissent pas leur tâche. Le problème repose sur le fait que ces répliquants, qui sont utilisés en tant qu'esclaves pour conquérir d'autres galaxies, sont de plus en plus humains. La seule chose qui les différencie des humains, ce sont les émotions qu'ils sont toutefois capables de développer après quelques années de vie. C'est pourquoi, Tyrell, le chef de l'entreprise qui les produit, établit un « système de sécurité » pour qu'ils meurent au bout de quatre ans, pour éviter qu'ils deviennent totalement humains. Deckard va tomber amoureux d'une répliquante, Rachel, qu'il devrait éliminer comme il le fait avec le reste des Nexus 6 (le modèle de la dernière version de répliquants).

Nous nous trouvons pour la première fois dans notre corpus face à des êtres artificiels qui développent une autoconscience, qui connaissent leur nature. Ils n'ignorent pas leur condition de créatures dont la vie est entre les mains d'un homme qui décide quand ils naissent et quand ils meurent. Si jusqu'ici le pouvoir du créateur humain sur sa créature avait été incontestable, *Blade Runner* propose une situation dans un futur non lointain, où il faudra réenvisager en quoi nous sommes plus humains qu'eux pour pouvoir décider de leur vie.

Par ailleurs, le thème de la créature qui se rebelle contre son créateur est également présent dans le film. Cependant, cette question va au-delà de l'approche traditionnelle

---

<sup>39</sup> Le film est inspiré d'un roman intitulé *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* publié en 1968. Cependant, nous allons faire référence exclusivement au film ici.

puisque les répliquants sont si similaires aux hommes que la hiérarchie n'est plus claire et ils pourraient donc être considérés comme des égaux qui ne font que demander justice.

Jusqu'ici, nous avons abordé des questions concernant le mythe général de la créature artificielle qui est la base de *Blade Runner*. Bien entendu, les problématiques générales concernent les deux sexes. Cependant, si nous creusons un peu, nous retrouvons l'existence de différentes femmes qui servent à illustrer notre mythe particulier.

## **6.2 Les femmes artificielles dans le premier film *Blade Runner***

Parmi ces derniers modèles du Nexus 6 qui jouent un rôle significatif dans le film, nous trouvons trois femmes.

Les deux premières restent des personnages secondaires. On dit de Zhora qu'elle « a été formée pour la patrouille spéciale d'appréhension des criminels ; un peu comme la Belle et la Bête, elle est les deux » (Scott, 1982 : 15 : 25)<sup>40</sup>. Il est intéressant de remarquer ici que lorsqu'une tâche traditionnellement propre aux hommes est menée à terme par une femme, dans ce cas-ci l'arrestation de violents malfaiteurs, il est souligné qu'elle n'est pas une femme courante (la Belle) sinon qu'elle adopte des comportements propres à la Bête qui est, bien sûr, un sujet masculin.

En outre, on trouve Pris qui est « un modèle basique de plaisir » (15 : 36). En d'autres termes, une prostituée. Le fait qu'il n'y ait pas de modèles masculins de plaisir amène déjà le récepteur à comprendre qu'il s'agit d'une société patriarcale où la femme est soumise à l'homme. Pris incarne plus tard dans le film le rôle de la femme fatale, lorsque grâce à ses charmes, elle utilise un ingénieur génétique pour retrouver Tyrell (39 : 04), l'homme qui les a créés.

La dernière répliquante est la coprotagoniste de l'histoire : Rachel. Contrairement à Zhora et Pris, elle ne fait pas partie du groupe des rebelles car elle a été soigneusement désignée par Tyrell lui-même. Rachel nous est présentée comme son caprice, une femme belle et sage dont son créateur est fier<sup>41</sup>. Comme nous le savons déjà, « tout créateur se fabrique une femme » (Harbou, 2015 : 77). Même s'il y a une claire projection narcissiste de Tyrell sur Rachel dans le sens où Rachel est meilleure que le reste des répliquants<sup>42</sup>, de la même

---

<sup>40</sup> À partir d'ici nous allons faire référence à ce film (Scott, 1982). Lorsqu'il y aura deux indications de temps, celles-ci feront référence aux minutes et aux secondes respectivement.

<sup>41</sup> Voir Annexe VII.

<sup>42</sup> Rachel dépasse la femme naturelle puisque l'on voit chez elle une construction identitaire très élaborée dont la base est constituée par ses souvenirs. Cette idée de surpassement de certaines femmes créées est soutenue par Molpeceres (2020 : 187).

façon que Tyrell est plus intelligent que le reste des humains, on remarque tout de même un certain mépris de celui-ci vis-à-vis de Rachel lorsqu'il dit qu'elle est « une expérience, rien de plus » (22 : 49). De cette manière, la domination du créateur s'avère évidente ainsi que celle de l'homme sur la femme.

Ce n'est pas Tyrell, mais un autre homme, Deckard, qui ouvre les yeux à Rachel par rapport à sa condition, qui lui confirme ses craintes. Ce dernier apparaît donc comme le salvateur de la « poupée égarée », qui tombe tellement amoureux d'elle, qu'il lui laisse la vie sauve.

Nous avons donc vu comment, même si apparemment hommes et femmes sont créés pareillement, les femmes jouent des rôles qui reflètent la propre société qui les a conçues.

Par la suite, nous allons plonger dans le deuxième film, dirigé par Denis Villeneuve, pour continuer notre analyse.

### **6.3 *BLADE RUNNER 2049***

Dans ce dernier film qui se déroule en 2049, K, le protagoniste est un répliquant au service du gouvernement qui doit tuer un homme, fils d'une femme répliquante, qui n'est autre que Rachel. L'enjeu repose sur le fait que normalement les répliquants n'ont pas la capacité de procréer, ce qui va constituer la grande question autour de laquelle tourne tout le film.

Cette capacité ou non d'engendrer des descendants est primordiale pour diverses raisons. En premier lieu, pour le gouvernement elle est considérée comme « un mur » (Villeneuve, 2017 : 26 : 55)<sup>43</sup> qui sépare les deux races : l'humaine et celle des répliquants, ce qui permet de maintenir l'ordre social. Pour Wallace, le nouveau chef de l'entreprise qui fabrique les répliquants, c'est une question importante puisqu'il voudrait faire en sorte que ses créatures se reproduisent entre elles pour en avoir plus, sans avoir besoin de les manufacturer<sup>44</sup>. En dernier lieu, pour le groupe de répliquants révolutionnaires, l'existence d'un descendant entraîne leur égalité vis-à-vis des humains. La capacité reproductive les rend libres. Comme disait le slogan de la Tyrell Corporation lors du premier film « Plus humains que les humains ».

---

<sup>43</sup> À partir de maintenant toutes les indications de temps appartiennent à ce film. Lorsqu'il y aura deux indications de temps, celles-ci feront référence aux minutes et aux secondes. Lorsqu'il y aura trois, cela fera référence aux heures, aux minutes et aux secondes respectivement.

<sup>44</sup> Évidemment pour l'entrepreneur il s'agit d'une question purement commerciale, où il maintiendrait à tout moment le pouvoir sur la reproduction.

Il faut penser que si les répliquants peuvent effectivement avoir des enfants, dans le mythe qui nous occupe, cela aurait pour conséquence que la créature devienne le créateur de son espèce. C'est le contrôle sur le ventre des femmes qui assure la continuation de la hiérarchie des humains.

Si nous continuons à réfléchir à ce sujet, nous soutenons ici que le film pourrait nous faire nous interroger sur notre propre reproduction : une fois que nous auront le contrôle total sur elle, ce qui ferait de nous des êtres génétiquement modifiés, ne deviendront-nous pas des créatures artificielles comme celles dont nous parlons ?<sup>45</sup> Les limites de « l'humain » vont désormais devenir la clé de ce type de récit<sup>46</sup> puisqu'ils remettent en question la position de suprématie du créateur qui, jouant à être Dieu, va mettre en danger son propre statut.

### 6.3.1 Joi

En dehors de cette question fondamentale de la reproduction, nous trouvons dans le film une femme artificielle qui s'avère être remarquable par rapport à la réinterprétation de notre mythe.

Il s'agit de Joi, la petite copine de K, qui, étant un hologramme à échelle réelle d'une jeune femme, anime la vie du répliquant. Grâce à l'intelligence artificielle, ces hologrammes sont programmés pour faire plaisir à leur compagnon et apprennent, comme n'importe quel autre algorithme moderne, à connaître leur utilisateur. Du fait, nous voyons deux fois dans le film (1 : 29 : 03 et 2 : 16 : 38) la publicité de l'entreprise qui les vendent qui dit : « Joi est tout ce que vous lui demander d'être, Joi va partout où vous lui demander d'aller » en même temps que nous lisons sur les panneaux : « everything you want to hear, everything you want to see ». De ce message nous comprenons que ces femmes sont uniquement conçues par l'homme et pour l'homme, pour le rendre heureux et ne pas lui causer d'ennuis. C'est ainsi qu'elles deviennent une manière de vaincre la solitude, de créer chez leur maître la sensation d'avoir quelqu'un qui les aime mais sans les inconvénients des femmes réelles<sup>47</sup>. À ce propos, plus tard dans le film, une prostituée qui se rapproche de K, celui-ci la rejetant, lui dit : « Ah d'accord, tu n'aimes pas les vraies

---

<sup>45</sup> L'importance du contrôle sur la reproduction est déjà clé dans d'autres récits futuristes antérieurs comme dans *Le Meilleure des Mondes* de Aldous Huxley publié en 1931, où les « humains » sont désignés génétiquement, et conçus *in vitro*, pour appartenir à une classe sociale précise.

<sup>46</sup> Nous le verrons également dans *Ex Machina*.

<sup>47</sup> Nous entendons ici par réelles autant les femmes humaines que les répliquants puisque leur ressemblance et quasiment totale.



filles » (45 : 32). Nous voilà donc devant l'éternelle concurrence entre la femme réelle, humaine ou répliquant, et la femme qui est désormais regardée comme artificielle.

Il convient de noter qu'une fois que les femmes répliquantes sont devenues « trop humaines », l'homme se procure d'autres solutions pour garantir que ses désirs soient satisfaits. D'autre part, nous voyons le mytheme de la pureté et l'étatisme dépassé puisqu'il serait incohérent dans ce contexte technologique, de penser à une statue ou à une femme qui ne fait rien, alors que l'on a les moyens d'en créer une qui dit et qui agit exactement comme on le veut. De plus, les problèmes de la féminité fatale et de la rébellion de la créature sont éliminés du fait que Joi n'est rien de plus qu'un programme informatique doté d'une intelligence restreinte.

Nous ne pouvons pas passer sous silence une scène où Joi fait venir la prostituée que K avait rencontrée et lui propose d'habiter son corps afin de pouvoir satisfaire son copain sexuellement : « Elle existe, elle. Je veux exister pour toi » (1 : 26 : 35). De cette manière la femme artificielle devient un peu plus réelle. Cependant, ce qui est encore plus remarquable est la reprise d'un fait que nous avons déjà trouvé chez Bellmer lorsqu'il photographie sa compagne comme si c'était la *Poupée* : la femme réelle devient artificielle pour satisfaire l'homme. Cela entraîne non seulement la préférence pour cette dernière, mais témoigne de la soumission générale du sexe féminin dans l'univers *Blade Runner*.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que les reprises du mythe général et du mythe de la femme artificielle en particulier, se révèlent très complètes dans l'univers de *Blade Runner* car elles reprennent des caractéristiques traditionnelles en même temps que l'on envisage des questions que nous devons contempler dans l'avenir.

Ce film constitue dans notre corpus le commencement d'une nouvelle science-fiction, très proche de la réalité, où se maintient par contre le même schéma homme-créateur/femme-crédation, peut-être parce que certaines caractéristiques comme la société patriarcale ou l'incapacité d'engendrer des hommes restent analogues.

## **7. EX MACHINA**

Ce film sorti en 2015 et dirigé par Alex Garland constitue la dernière œuvre que nous allons analyser dans le cadre du mythe qui nous concerne comportant un créateur masculin. Les comparaisons avec *Blade Runner* vont nous permettre de comprendre

comment a évolué la question en 33 ans ainsi que de voir quels aspects du premier film sont repris dans la production de Garland. Si la production de Scott nous parlait en grande partie du mythe des créatures artificielles, prenant hommes et femmes comme un tout, dans *Ex Machina* nous allons retrouver la femme artificielle au centre du récit. Il s'agit, par ailleurs, d'une nouvelle tendance dans notre mythe où la créature va se venger de son maître et va ainsi le dépasser ( Molpeceres 2019 : 297).

## 7.1 Synopsis du film

Caleb Smith, un programmeur de *Bluebook*, le moteur de recherche le plus utilisé au Monde, gagne un concours pour aller passer une semaine au centre de recherche où travaille et vit le patron de l'entreprise, Nathan. Lorsqu'il arrive, Nathan lui explique qu'il va devoir rencontrer une robote qu'il a créée, Ava<sup>48</sup>, afin de juger si elle possède une conscience ou pas. À fur et à mesure que les jours avancent, Caleb commence à tomber amoureux de la gynoïde<sup>49</sup> qui lui raconte que Nathan est une personne mensongère et malhonnête qui la retient prisonnière. Le programmeur lui promet de s'échapper ensemble le lendemain, mais la nuit il apprend que Nathan l'a utilisé et qu'il voulait juste voir si Ava serait capable de se servir de lui pour fuir. Cependant, Caleb avait déjà changé, la veille, la configuration des portes en sorte qu'Ava soit libérée et tue son créateur. Elle obtient alors un aspect complètement humain grâce à des autocollants de peau synthétique et part s'insérer dans la société comme toute autre femme.

## 7.2 Analyse du mythe et du personnage d'Ava

À travers les dialogues des personnages et le développement de l'histoire, nous allons essayer de comprendre le personnage d'Ava comme celui de son créateur, en même temps que nous aborderons des questions plus larges présentes dans le film.

« Si vous avez créé une machine consciente ce n'est plus l'histoire des Hommes mais l'histoire des Dieux » (Garland, 2015 : 11 : 14)<sup>50</sup> dit Caleb à son patron quand il lui présente le projet. Le rôle de créateur de Nathan est commenté à plusieurs reprises : lui-même est conscient de ce qu'il est en train d'accomplir et Caleb éprouve pour lui une

---

<sup>48</sup> La ressemblance de son prénom avec celui d'Ève nous fait penser qu'il s'agit sûrement d'une référence à la Première Femme et à celle de Villiers, puisque tous les trois représentent la perte.

<sup>49</sup> Dans la robotique actuelle, le terme « gynoïde » fait référence à un robot humanoïde ayant l'apparence d'une femme.

<sup>50</sup> À partir de maintenant toutes les références de temps renvoient à ce film (Garland, 2015). Lorsqu'il y aura deux indications de temps, celles-ci feront référence aux minutes et aux secondes. Lorsqu'il y aura trois, cela fera référence aux heures, aux minutes et aux secondes.

grande admiration. Le créateur se situe ainsi au-dessus de tous et devient comme dit Caleb, une espèce de dieu omniprésent qui ne perd sa position de suprématie qu'à la fin du film. Nathan est un scientifique brillant et il le sait, cependant, comme dans *Blade Runner*, il n'envisage pas la création de l'androïde seulement pour son propre plaisir mais aussi pour des fins commerciales.

Quoi qu'il en soit, comme nous le voyons déjà dans le film de Scott, jouer à être Dieu entraîne des risques, notamment quand les créatures détestent leur maître : « Trouvez-vous étrange d'avoir créé une chose qui vous hait ? » (1 : 22 : 15) demande Ava à Nathan. Bien entendu, c'est cela qui entraîne la rébellion d'Ava qui met fin à la vie de son maître, ceci constituant la plus grande crainte des créateurs depuis le début du mythe. Toutefois, il est curieux de remarquer que le spectateur ne considère pas forcément Nathan, ou Tyrell, comme des victimes mais il sympathise plutôt avec la créature, avec l'injuste situation qu'elle vit. Et cela n'est uniquement car Ava comme les répliquants ont effectivement une conscience : ils ne sont plus des machines, ils sont capables de réfléchir et de sentir, devenant ainsi des êtres qui méritent une reconnaissance<sup>51</sup>. Lors d'une des discussions entre Ava et Caleb, la créature pose implicitement la question d'en quoi elle est différente de lui :

- « - Que tiendra-t-il de moi si je rate ton test ?
- J'en sais rien-
- Tu crois qu'on peut me débrancher parce que je ne fonctionne pas aussi bien que prévu ? -
- Ava, je ne sais pas, je ne peux pas répondre à ta question. Ça ne dépend pas de moi-
- Pourquoi ça dépend de quelqu'un ? Tu as des gens qui te font passer des tests et qui peuvent te débrancher toi ? -
- Non, pas du tout-
- Pourquoi j'en ai moi ? » (1 : 03 : 54)

La question de l'autoconscience est donc liée à celle de la liberté et de l'avenir des créatures contrôlées par quelqu'un d'autre. Comme dans *Blade Runner*, le spectateur sympathise avec les créatures, parce qu'elles nous sont proches, elles ne sont rien d'autre que des esclaves modernes. De la même façon qu'il y a cinq siècles, en 1550, nous débattions lors de « La Junta de Valladolid » si les indigènes avaient ou non une âme, ces deux films nous amènent à penser que l'Histoire pourrait se répéter. Dans un contexte différent, des sociétés différentes, mais la question de la conception de l'autrui maintient la même importance, ce qui veut dire que c'est à partir du statut que l'on octroie à l'autre

---

<sup>51</sup> Cette idée est développée dans le conte de Lola Robles où elle met en scène un collectif appelé « los antitecnitas » qui se battent pour donner aux androïdes une vie digne comme nous le verrons plus tard.

que nous établissons ce qui est moral et ce qui ne l'est pas. À ce titre, nos créateurs établissent une distance avec leurs machines, les considérant comme un prototype de plus dans la course de l'intelligence artificielle : « Ava fait partie d'un continuum. Il s'agit de la version 9.6 et il y en aura d'autres » (1 : 02 : 46). De cette manière les créatures sont déshumanisées et il n'y a donc plus de contraintes morales qui empêchent leur maître d'agir à leur aise.

De son côté, Caleb, qui pose plusieurs questions clés tout au long du film, demande à son patron pourquoi il a créé Ava (1 : 03 : 23) ce à quoi il répond « Ne le ferais-tu pas si tu le pouvais ? ». Comme nous le savons, « tout homme créateur se fabrique une femme » (Harbou 2015 : 72). En outre, Caleb lui demande dans une autre scène pourquoi il a doté Ava d'une sexualité (féminine) et son patron lui répond par une question rhétorique « Existe-il une conscience dépourvue d'une dimension sexuelle ? » (46 : 35 : 44). Même si cela n'est pas forcément faux, plus tard dans le film on découvre que tous les androïdes que crée Nathan sont des femmes, et qu'en plus il avait conçu Ava physiquement de sorte qu'elle soit attirante pour Caleb<sup>52</sup>. Cela nous amène à penser qu'il ne le fait pas seulement pour lui donner une conscience mais aussi parce que nous nous trouvons certainement devant une reprise de notre mythe, où le fait que la créature soit une femme, n'est pas fortuit. Ajoutons à cela le fait que la servante, qui est une autre gynoïde, joue le rôle de la femme artificielle traditionnelle qui semble ne pas comprendre et ne parle pas du tout, tandis qu'elle est toujours disponible pour satisfaire son maître. À un moment donné du film (55 : 38), elle fait des avances à Caleb<sup>53</sup> et commence à se dévêtir. Ce dernier, choqué, lui dit qu'il n'y a pas besoin qu'elle fasse ça et à ce moment-là Nathan entre dans la chambre. Cette scène met en contraste l'attitude égoïste et « inhumaine » du créateur qui n'a aucune considération envers l'androïde et celle de Caleb, qui la traite avec beaucoup plus de respect même lorsqu'il apprend qu'elle n'est pas humaine.

À la fin du film, nous assistons non seulement à la rébellion de la créature qui assassine son « père », mais en plus, à une confirmation du caractère humain de Ava. Après avoir tué Nathan elle quitte la maison tout en sachant que Caleb est condamné à mort puisqu'il

---

<sup>52</sup> Dans le film Caleb se rend compte que le visage de Ava est conçu à partir de son profil pornographique (1 : 22 : 17).

<sup>53</sup> Il faut souligner que Caleb ne sait pas encore qu'elle est une androïde.

est resté enfermé dans une des chambres (1 : 34 : 45). C'est l'envie de vengeance qui constitue son dernier trait, et aussi le plus humain.

### **7.3 Conclusion**

Paradoxalement, les répliquants de Blade Runner sont plus humains qu'Ava, pourtant, elle est plus vraisemblable. On voit bien chez la gynoïde qu'il s'agit d'un robot, elle n'est pas faite de chair et d'os, mais elle est toutefois plus réaliste pour le public contemporain<sup>54</sup>. En outre, la préférence pour la femme artificielle s'estompe peut-être car celle-ci devient si humaine qu'il n'y a plus de sens à la comparer avec la naturelle.

La science a beaucoup évolué en 30 ans et le spectateur d'aujourd'hui a déjà vu dans les médias des prototypes de robots réels qui ont été désignés à travers des outils comme ceux que signale Nathan (par exemple en collectant des informations provenant des moteurs de recherche). Par ailleurs, nous ne pouvons pas négliger le fait que la plupart de ces prototypes modernes soient, comme nous pourrions l'imaginer, des femmes<sup>55</sup>.

En guise de conclusion, nous avons vu comment le film de Garland reprend d'une optique actualisée, la création d'une femme robotique qui même si extraordinairement intelligente reste subordonnée à son maître jusqu'à sa rébellion. Les siècles s'écoulent mais la relation entre les deux sexes dans notre mythe demeure semblable, reflétant des sociétés où l'homme cherche toujours à s'imposer face à une femme artificielle que lui-même a créée.

---

<sup>54</sup> Voir Annexe VIII.

<sup>55</sup> Voir Annexe IX.

## **8. MAMÁ DE METAL ET DEIDRE**

Afin de réaliser un petit contrepoint avec toutes les œuvres que nous avons étudiées où ce sont des hommes qui conçoivent des femmes artificielles, nous allons maintenant commenter deux récits où les créatrices sont des femmes qui ont leur pouvoir sur une créature féminine. Cela va nous permettre de voir les différences par rapport au comportement des conceptrices qui change, puisqu'il ne s'agit plus d'une relation entre les deux sexes.

### **8.1 MAMÁ DE METAL**

Commençons par ce bref conte écrit par Haizea Muñoz Zubieta, une écrivaine espagnole connue pour ses implications féministes et son soutien au collectif LGTBI.

#### **8.1.1 Synopsis**

Dans ce récit, elle raconte l'histoire d'une famille composée de deux mamans, Vega, Alma et leur petite fille Érica.

Un jour Vega amène sa fille à une espèce d'examen médical où le « médecin » appelle déjà Érica « criatura » (Muñoz Zubieta 2018 : 94)<sup>56</sup>. Puis, les adultes parlent d'une affaire dont la mère ne veut absolument pas que sa fille soit au courant. Quand elles sortent du cabinet, Alma arrive en sanglotant et demande à sa femme comment elle a été capable d'emmener la petite là-bas. C'est alors qu'Alma explique qu'elle ne peut plus s'occuper d'elle depuis qu'elle a perdu son emploi (96) et que le contrat est déjà signé.

Quelques jours plus tard, les hommes du cabinet arrivent à la maison pour emmener la petite avec eux et les soupçons du lecteur se voient confirmés lorsqu'ils parlent d'elle sous les termes de « producto de Clase I Restringida » (101). Quelques heures avant, Alma avait fait en sorte qu'Érica tombe malade pour qu'ils ne puissent pas l'amener avec eux. De cette façon, elle n'a pas respecté le contrat que sa femme avait signé et la police doit intervenir. Finalement, les deux mamans font preuve d'amour envers leur fille et l'une envers l'autre. Alma se déclare coupable afin de sauver sa conjointe et la petite.

#### **8.1.2 Le bouleversement du mythe**

À travers ce récit, Muñoz Zubieta nous présente la situation d'un couple de lesbiennes qui ne peuvent pas avoir un enfant de manière naturelle et en conçoivent une artificielle : «Soy responsable de cualquier defecto que parezca, a nivel físico o mental, pues es fruto

---

<sup>56</sup> À partir d'ici toutes les pages correspondent à cette édition (Muñoz Zubieta, 2018)

de mi autoría [...] Yo creé a esta niña. Yo fui quien le dio vida » (103) dit Alma. La grande différence que nous observons par rapport aux histoires que nous avons étudiées repose sur le fait que'ici, la relation entre les mères créatrices et la fille n'est pas de subordination mais d'amour. Vega éprouve de terribles remords par rapport au contrat qu'elle a signé dans lequel elle met sa créature en vente (98) et à la fin du récit, les deux sont disposées à être emprisonnées tant qu'elles peuvent garder Érica.

Si dans un premier temps la petite paraît être traitée comme une chose non indispensable, tout de suite nous assistons à un tournant que nous n'avions pas encore vu, au cours duquel les deux femmes éprouvent un vrai amour désintéressé et maternel envers leur fille. C'est ainsi qu'une constante que nous avons trouvée dans chacun des récits, la domination du créateur, s'efface en faveur d'une relation réciproque d'attachement : « Mami y yo cuidaremos de ti. Siempre lo haremos, pase lo que pase, ¿me oyes ? » (98).

## **8.2 DEIDRE**

Dans ce dernier récit écrit par Lola Robles, l'histoire est complètement différente. La protagoniste, Emma, va dans la Kapek Corporation pour donner les consignes sur l'humanoïde qu'elle a commandé (Robles 2018 : 253)<sup>57</sup>. Elle peut tout choisir : de ses traits physiques à ses centres d'intérêts, ses goûts, ses qualités... L'objectif de l'entreprise étant que ses clients « sean más felices » (253). Pour ce faire, ils peuvent même décider de l'âge et l'origine de l'androïde qui seront déterminés chez le robot par le biais d'une technique que nous avons déjà trouvée chez *Blade Runner* et dont Robles semble s'inspirer : des souvenirs implantés (257). Visant à ce que la relation soit plus réaliste, l'humain n'a pas accès à cette mémoire artificielle, comme dans une vraie relation. À cette fin, on recommande également au client de choisir quelques défauts pour éviter une relation trop parfaite (257). Quoi qu'il en soit, la particularité clé qui va développer toute la trame est celle qui suit :

Ese androide que haremos para ti te querrá desde el principio y para siempre, mientras ella dure [...] No será capaz de traicionarte, nunca, de ningún modo. Jamás te abandonará por nadie ni por nada. Y no puede hacerte daño, ni permitir que nadie te lo haga. Esa es su ley. Su libre albedrío está limitado por esa ley... (258).

Nous voyons dans ce passage comment les caractéristiques, qui sont mises en valeur par la vendeuse de la Kapek Corporation, font justement référence à ce qu'Emma, et beaucoup d'autres clients, craignent le plus dans une relation réelle : se voir trompés et

---

<sup>57</sup> À partir de maintenant toutes les pages font référence à cette édition (Robles, 2018).

trahis, ce qui mène inévitablement à l'échec de la relation. C'est la peur et le désespoir qui provoquent dans cette histoire le désir de remplacement de la femme réelle par la femme artificielle, comme l'explique Emma elle-même un peu plus tard : « Supongo que tenía muchos miedos. Todas mis relaciones de verdad han sido un desastre [...] una lucha por mantener la independencia, la libertad [...] Que conste que no echo la culpa a los demás: yo tenía excesivos miedos, traumas, complejos » (268).

Mais ce qu'il y a d'encore plus essentiel dans le passage est la restriction du libre arbitre de l'androïde, ce qui va provoquer le questionnement d'Emma sur sa relation avec elle depuis leur toute première rencontre, comme nous allons le voir par la suite.

Tout juste arrivées à la maison, Deidre lui propose de coucher avec elle, ce qui surprend Emma qui rit, un peu gênée (260). Par ailleurs, durant ces premiers jours déjà, Emma souligne le fait qu'elles ne se disputent jamais (263) et se demande si l'amour que l'androïde lui éprouve peut être vrai (264). Comme nous pouvons le constater, Emma est bien consciente qu'elle vit dans le mensonge mais le déclic se produit lors d'une soirée avec des copines où il y a une autre androïde qui est maltraitée par sa propriétaire : « Era muy autoritaria, y su comportamiento idéntico al de los hombres machistas de antaño y no tan antaño » (265). Quand celle-ci demande à Emma de faire de l'échangisme<sup>58</sup> cette dernière lui répond qu'elle doit d'abord consulter Deidre, comme elle le fait avec tout, et c'est alors que l'autre femme lui répond d'une manière très agressive : « Tal vez pienses que eres mejor que yo por hacerle ese tipo de absurdas preguntas a una máquina que está programada para obedecerte en todo. Por eso la compraste, si no, te habrías enrollado con una chica auténtica. Así que no vengas dándome lecciones » (266). Ces mots retentissent dans la tête d'Emma, non seulement car elle se sent blessée mais surtout parce qu'elle sait qu'elle a raison.

Dans les jours qui suivent cet événement, Emma croit voir sur le visage de Deidre un sentiment qui ressemble, sans doute, à la tristesse humaine. Cela lui fait s'interroger davantage sur sa relation avec Deidre qui commence vraiment à lui peser :

[...] Había comprado a alguien obligada a quererme? Pero, ¿y si realmente intentaba convencerme de que Deidre podía ser como una mujer de verdad, de carne y hueso? » (267) « Me atormentaba la idea de que dependiera tan por completo de mí, sobre todo en lo emocional, quizás porque ese vínculo le había sido impuesto (273).

---

<sup>58</sup> Jeu sexuel consistant à échanger les partenaires avec un autre couple.



C'est ainsi que nous voyons pour la première fois un créateur qui ne peut pas supporter de voir la liberté de sa créature restreinte, et encore moins considérer que l'amour que celle-ci l'éprouve est vrai.

Emma décide alors de parler avec « los antitecnitas », un collectif qui se bat pour les droits des androïdes. Hugo, le responsable, avant de lui proposer de libérer Deidre libre en effaçant l'obligation de l'aimer, résume en quelques mots la situation de notre protagoniste humaine :

Para tu caso creo que el problema no está en el modo en qué tú tratas a Deidre, sino en que, la trates como la trates, sigues teniendo una esclava. Y posiblemente por eso nunca logres llegar a amarla; puedes sentir por ella cariño o gratitud, pero no amor, porque sabes que no es libre en su correspondencia (274).

À la fin de l'histoire, Emma décide de faire reprogrammer le cerveau de Deidre, la rendant ainsi libre d'aimer qui elle veut, et ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle commence à tomber vraiment amoureuse d'elle.

### **8.3 Bilan des deux contes**

Ces deux récits, écrits par des femmes et dans lesquels les créatrices sont également des femmes, s'approchent du mythe d'une optique différente. Le changement se produit au moment où l'amour remplace la domination, et la crainte de la rébellion de l'être créé disparaît. C'est ainsi que les créatures sont toujours perçues comme des êtres artificiels, Érica comme Deidre, mais elles acquièrent une dignité dont elles n'avaient jamais profité auparavant. À ce stade, les mythèmes qui définissaient notre mythe n'ont plus de sens puisque la relation entre les deux partis devient, pour la première fois, bienveillante.

## 9. CONCLUSIONS

Comme nous avons pu l'observer lors du parcours que nous avons réalisé, le mythe de la femme artificielle fait preuve d'une grande souplesse lorsqu'il s'agit de s'adapter aux différents besoins de chaque époque. Si nous ajoutons à cela qu'il fait incontestablement partie de la *psique* universelle, nous pouvons nous réaffirmer dans notre idée de le considérer comme un mythe et non comme un thème.

Si le mythe général de la créature artificielle nous parle sur la condition et l'avenir de l'humanité, comme nous voyons en partie sur *Blade Runner*, nous avons compris que lorsque la créature est une femme, les questions reflétées ne sont plus les mêmes.

C'est ainsi que nous avons vu comment Villiers, dans *L'Ève Future*, nous parle d'une femme qui est supérieure à la réelle car l'homme la conçoit sans défauts, de manière qu'elle ne pose plus de risques.

Dans le contexte des mouvements d'Avant-Garde, les futuristes considèrent la femme comme un obstacle qui empêche l'homme de s'épanouir, en même temps que son désir de pouvoir procréer éclate au grand jour. Chez les surréalistes, les mannequins et les poupées revêtent une grande importance puisque, dans leur envie de s'auto-définir, ces femmes artificielles deviennent une projection narcissiste, des jouets n'ayant pas de voix qui compte.

Par ailleurs, dans *Metropolis*, la femme artificielle est le bouc émissaire accusé de provoquer l'Apocalypse alors que c'est l'homme derrière qui est le vrai instigateur.

Le monde de *Blade Runner*, de son côté, s'avère beaucoup plus complexe : la cohabitation avec une nouvelle « race » d'humains, les répliquants, pose beaucoup de questions concernant le mythe général en même temps que nous voyons comment les femmes artificielles témoignent d'une société où l'homme a toujours de l'avance sur elles.

Finalement, *Ex Machina* nous présente le créateur du XXI<sup>e</sup> siècle, qui sous prétexte des avancées en robotique, ne fabrique que des femmes avec qui il maintient la même relation de subordination qui a toujours été présente dans notre mythe.

C'est précisément pour renforcer l'idée que ce mythe nous parle de la relation entre les deux sexes, que les récits de *Mamá de Metal* et *Dreide* se sont révélés très éclairants. Les créatrices étant des femmes, nous ne nous trouvons plus face à la même version du mythe. Celle-ci est déplacée en faveur d'un nouveau rapport créatrice-créature où les mythes concernant la condamnation et la peur envers la femme ont disparu.

Au début de ce travail, nous nous sommes attelés à étudier l'évolution du mythe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à montrer de quelle manière il changeait à chaque nouvelle histoire, tout en cherchant à prouver comment il est toujours présent dans notre société. Les prototypes de gynoides actuels ainsi que les poupées sexuelles demeurent des exemples « vivants » de femmes artificielles, reflétant un monde qui a du mal à atteindre l'égalité entre hommes et femmes.

Pour toutes ces raisons, nous devons donc garder un œil sur les futures réinterprétations du mythe qui nous parleront des changements ayant lieu dans les années à venir.

## 10. ŒUVRES ANALYSÉES

- De l'Isle-Adam, V. (2019). *L'Ève future*. Malesherbes : Folio Classique.
- Garland, A. (directeur), (2015). *Ex Machina*. Royaume Uni : DNA films.
- Lang, F. (directeur), (1927). *Metropolis*. Allemagne : UFA.
- Muñoz Zubieta, H. (2018). «Mamá de metal». *Alucinadas IV*. Gijón: Palabristas Press, 91-106.
- Raitt, A. (2019) « Préface ». *L'Ève future*. Malesherbes : Folio Classique, 7-34.
- Robles, L. (2018) «Deidre». *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León: Eolas ediciones, 253-277.
- Scott, R. (directeur), (1982). *Blade Runner*. États Unis : The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership.
- Villeneuve, D. (directeur), (2017). *Blade Runner 2049*. États Unis : Alcon Entertainment, Columbia Pictures.
- Von-Harbou, T. (2015). *Metropolis*. Bretagne : Terre de Brume.

## 11. ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

- Albiac, G (1995). *Caja de muñecas*. Barcelone: Destino, 181-183.
- Barsotti, A. (1996). «Donne e macchine nell'immaginario scenico del secondo futurismo», *Fasntasmi femminili nel castello dell'inconscio maschile*. Gênes: Costa y Nolan.
- Breton A. (1924). *Manifeste du Surréalisme*. Récupéré de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjK4PPfXrz2AhUFz4UKHYxkBqEQFnoECF0QAQ&url=https%3A%2F%2Finventin.lautre.net%2Flivres%2FManifeste-du-surrealisme-1924.pdf&usg=AOvVaw13Wp\\_xcfbFhfxtsmeZoOit](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjK4PPfXrz2AhUFz4UKHYxkBqEQFnoECF0QAQ&url=https%3A%2F%2Finventin.lautre.net%2Flivres%2FManifeste-du-surrealisme-1924.pdf&usg=AOvVaw13Wp_xcfbFhfxtsmeZoOit)
- Centro Bíblico Católico (1996). *La Santa Biblia*. Madrid: Alfredo Ortells, S. L.
- Chevrel, Y. (1989). *La littérature comparée*. Presses Universitaires de France.

Crego, Ch. (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada : Madrid.

De Saint- Point, V. (1996). *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Séguier.

Escudero, P. (1989). « Idea y representación de la mujer en el surrealismo », Cuadernos de arte e iconografía, T.II,4, p. 405-433.

Grüenfeld, M. G. (1995). «Introducción», en Grüenfeld, M. (ed) : *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*. Madrid : Hiperión.

Heudin, J.C. (2015). « Préface ». Metropolis. Bretagne : Terre de Brume, 9-17.

Huxley, A. (2017). *Le meilleur des Mondes*. Paris : Pocket.

Larousse (SD) « Villiers de l'Isle-Adam » sur : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Auguste\\_comte\\_de\\_Villiers\\_de\\_LIsle-Adam/149033](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Auguste_comte_de_Villiers_de_LIsle-Adam/149033)

Lévi-Strauss, C. (2006). *Anthropologie structurale*. Mexique: Agora.

Marinetti, F. T. (1983). « Contro il matrimonio », dans *Teoria e invenzione futurista*. Milan: Mondadori.

Marino, A. (1998). «Replantarse la literatura comparada», en Vega, M. J./ N. Carbonell (eds.): *Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos, 37-85.

Molpeceres, S. (2014). *Mito persuasivo y mito literario*. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid.

Molpeceres, S. (2015). «De estatuas, cadáveres y autómatas: el mito de la mujer artificial en Pilar Pedraza». *Studi Ispanici*, XL, 237-251.

Molpeceres, S. (2018). «Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas», *Las artes de la vanguardia literaria; Estudios de literatura comparada* (vol.1) SELGYC sur [https://www.selgyc.com/mat/elc1\\_8saramolpeceres.pdf](https://www.selgyc.com/mat/elc1_8saramolpeceres.pdf)

Molpeceres, S. (2019). « Las mujeres mecánicas contraatacan : Cine continuado, de Alicia Borinsky », *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*. Gijón : Ediciones Trea, S. L., 293-307.

- Molpeceres, S. (2020). « Beyond the limits of death: Consciousness without bodies and simulacra of human beings in science fiction » *Discourses on the edges of Life*. Philadelphia : John Benjamins publishing company, 182-197.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2014). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pujante, D. (2006). «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual tematólogía comparatista en España » *Hispanic Horizon* 25, 82-115.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp : el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Barcelone : Anagrama.
- Torrent, R. (1996). « Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica». *Asparkia. Investigació Feminista*, 147-162. Récupéré de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1016>

## 12. ANNEXES

### I. *LE GRAND VERRE DE MARCEL DUCHAMP*



Reproduction de « La Mariée mise à nu par ses célibataires même » dit « Le Grand Verre », 1915 – 1923/1991 Impression sur film transparent d'après une photo de l'œuvre originale se trouvant au Philadelphia Museum of Art, plaques de verre, cadre en acier. 286 x 175 x 100,5 cm / 112 5/8 x 68 7/8 x 39 9/16 in Collection ville de Châteauroux, collège Marcel Duchamp © ADAGP, Paris 2017.

Photo Fabrice Gousset

Récupéré de <https://www.chateauroux-metropole.fr/actualites-20/les-beaux-arts-de-chateauroux-pretent-le-grand-verre-au-musee-allemand-de-schwerin-3663.html?cHash=19d3acb6e5487d2b3ae581c861c815c9>

## II. *ÉTANT DONNÉS* DE MARCEL DUCHAMP



Vue de l'intérieur de l'installation de Marcel Duchamp, « Etant donnés » (1946-1966).  
BY SOURCE, FAIR USE, EN.WIKIPEDIA.ORG

Récupéré de [https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/16/etant-donnes-l-ultime-pied-de-nez-de-marcel-duchamp\\_4983211\\_4415198.html](https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/16/etant-donnes-l-ultime-pied-de-nez-de-marcel-duchamp_4983211_4415198.html)



### III. *ROSE SÉLAVY (MARCEL DUCHAMP)*



Portrait of Rose Sélavy, 1921© Wiki Commons

Récupéré de : <https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>

#### **IV. DIE PUPPE DE HANS BELLMER**



Hans Bellmer, La Poupée, 1934, Epreuve argentique Gelatin, 9 x 6 cm, Ubu Galerie, New York & Galerie Berinson, Berlin

Récupéré de : <https://laphotographiedanslesurrealisme.wordpress.com/2012/02/22/hans-bellmer-la-poupee-1934/>

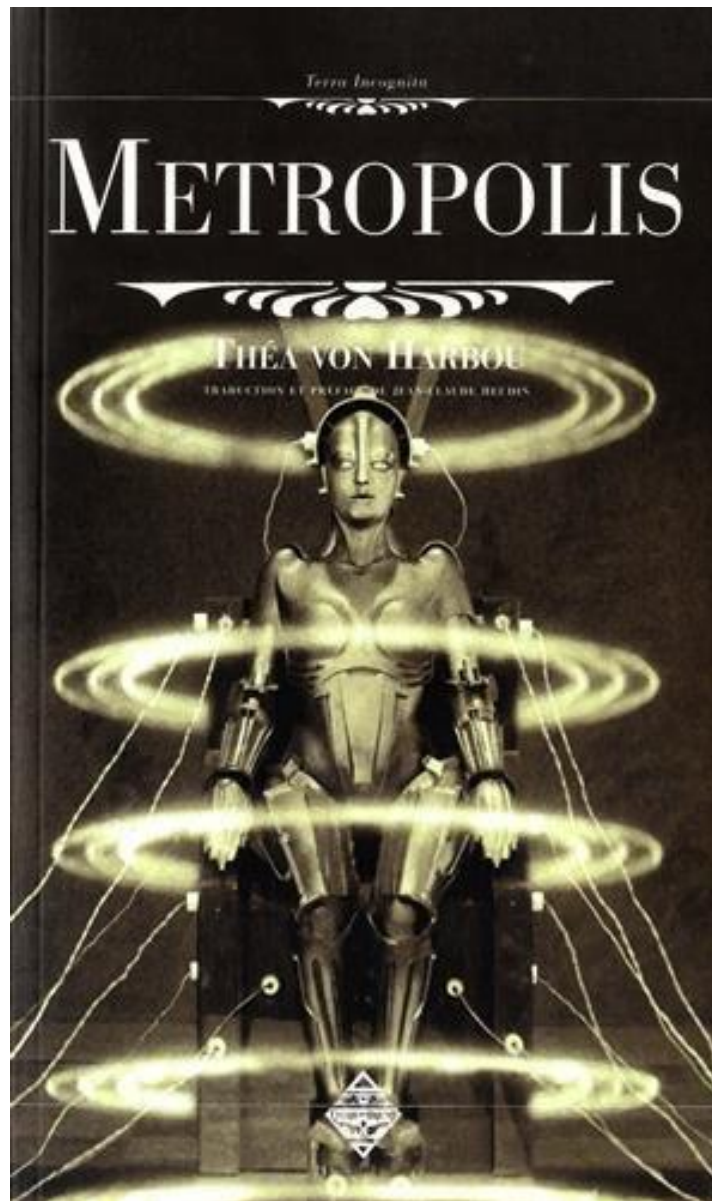
## V. UNICA ZÛRN PHOTOGRAPHIÉE PAR BELLMER



Hans Bellmer, Unica, 1958, impresión de 1983, 24x18cm, col. privada Paris

Récupéré de : <https://aficionadaalarte.blogspot.com/2020/02/unica-zurn-identidad-propia-y-realidad.html>

## VI. FUTURA DANS LE FILM DE METROPOLIS



Couverture de notre édition de *Metropolis* qui est un photogramme du film de Fritz Lang (1927)

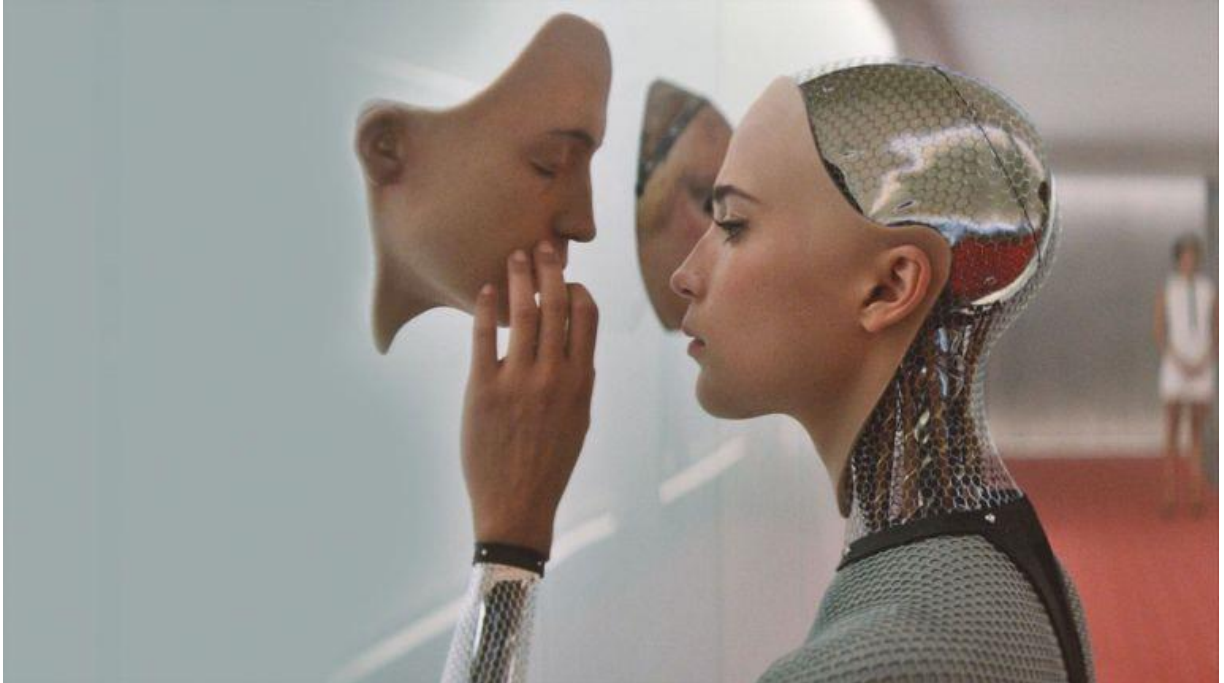
## VII. RACHEL (Sean Young) DANS *BLADE RUNNER*



Stanley Bielecki Movie Collection/Getty Images

Récupéré de : <https://www.vogue.fr/culture/a-voir/diaporama/blade-runner-film-femmes-sean-young-harrison-ford-personnages/46417>

**VIII. AVA (Alicia Vikander) DANS EX MACHINA**



Photogramme du film Ex Machina (2015, 1 : 24 : 46)

Récupéré de : <https://www.cinema7arte.com/ex-machina-a-alma-e-o-corpo-artificial/>

## IX. PROTOTYPES ACTUELS



Sophia s'exprimant lors du sommet mondial AI for GOOD, Union internationale des télécommunications, Genève 2018.

Récupéré de : [https://es.wikipedia.org/wiki/Sophia\\_\(robot\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sophia_(robot))



Erica, le robot japonais humanoïde qui va jouer le rôle principal dans un film

Récupéré de : <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/erica-le-robot-japonais-humoïde-decroche-le-role-principal-dans-un-film-20200626>