



HAL
open science

Introduction au dossier Freaks en tous genres : corps mutants, cyborgs, métamorphoses & fantastiques

Karine Espineira, Marika Moisseeff, Nelly Sanchez

► To cite this version:

Karine Espineira, Marika Moisseeff, Nelly Sanchez. Introduction au dossier Freaks en tous genres : corps mutants, cyborgs, métamorphoses & fantastiques. Genre en séries : cinéma, télévision, médias, 2020, Freaks en tous genres : corps mutants, cyborgs, métamorphoses & fantastiques, 11, pp.1-16. halshs-03097924

HAL Id: halshs-03097924

<https://shs.hal.science/halshs-03097924>

Submitted on 5 Jan 2021

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

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

FREAKS EN TOUS GENRES : CORPS MUTANTS, CYBORGS, MÉTAMORPHES & FANTASTIQUES

Dossier coordonné par Karine Espineira

INTRODUCTION

Karine ESPINEIRA,

Avec la collaboration de Marika MOISSEEFF

Illustrations de NELLY SANCHEZ

Togusa : Thank you, Miss... Haraway : No need for Miss or Mrs. Ghost in the Shell (Kôkaku Kidôtai,

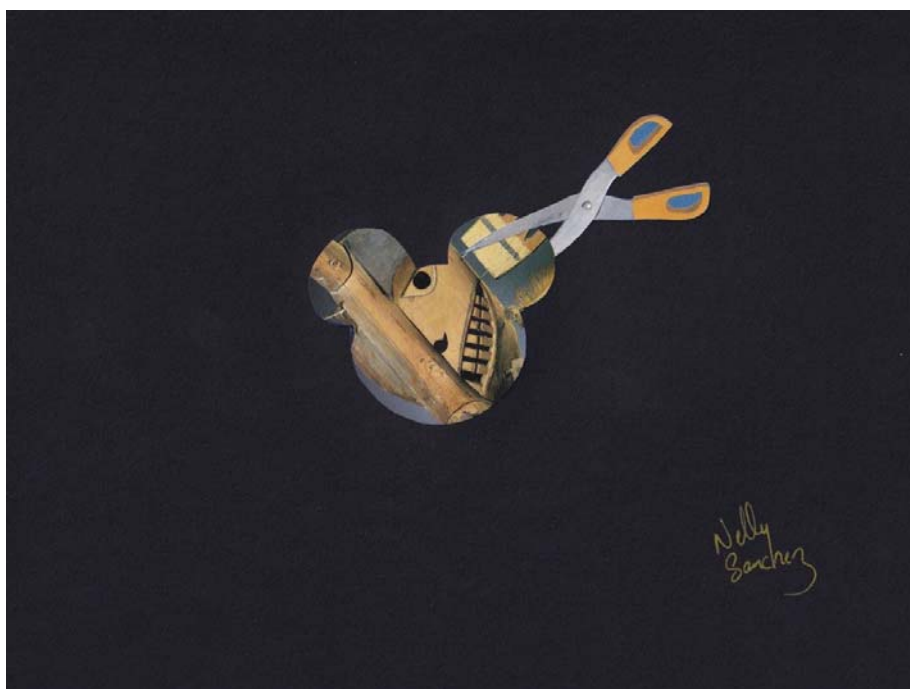
1995), Mamoru Oshii.

Selon Julia Kristeva tout texte renvoie au minimum à un autre texte et les relations que ces deux textes entretiennent répondent à un principe dialogique formant un « système de connexions multiples, qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques » (Kristeva, 1969 :123). Il serait intéressant d'appliquer cette perspective pour interroger le processus d'élaboration des images, des représentations et des univers non- linéaires dans les séries et dans les films. Les analyses des transtextualités s'intéressent à « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Genette, 1982) et l'on peut aller au-delà du texte lorsqu'on s'intéresse aux séries et aux films en utilisant notamment l'étude des transfictionnalités tel que le fait Saint-Gelais (2011). À quel(s) texte(s) renvoie ouvertement ou plus subtilement *Matrix* par exemple ? Approchée comme *machine philosophique* (Badiou, Benatouil, During, Manglier, Rabouin, Zarader, 2003), l'œuvre des sœurs Lana et Lilly Wachowski, renvoie à des mythes et idées puisés dans divers écrits religieux ou philosophiques. Depuis les transitions des Wachowski, la trilogie *Matrix* s'est vue soumise à des analyses critiques par les fans : quel était le sous-texte secret ? Celui du *changement de genre*, des prémisses d'un *coming out* ou encore d'une subtile politique des genres (*gender politics*) qui auraient été d'emblée présents ?

La matière fictionnelle passe d'un texte littéraire à l'autre, comme d'une série, d'un film, ou d'un jeu vidéo à l'autre. Les adaptations permettent à cette

matière fictionnelle de passer aussi d'un genre à l'autre. Les Marvel comics et le Marvel Cinematic Universe ont des matières fictionnelles, des transfictionnalités, au sein des deux univers (bande dessinée et cinéma/série/animation) mais aussi entre ces univers (les comics nourrissent la cinématique et vice-versa). Les DC comics et DC Entertainment sont un exemple de transfictionnalités qu'il ne faut pas réduire à de simples *crossovers* et *spin-off* car les propositions de mondes sont autant de prétextes à des réécritures de l'histoire mais aussi à des changements de corps, de genre, de race, de classe, de capacité, etc.

L'idée des « possibilités intertextuelles » des corps a été évoquée par Sandy Stone dans son *manifeste posttranssexuel* (1991) en l'appliquant au corps transgenre. Pour Stone, « passer » dans le genre choisi, vécu, revendiqué, signifie *nier le mélange*, et de fait créer un obstacle à une vie fondée sur le mélange, c'est-à-dire les possibilités intertextuelles du corps. Par extension, nous souhaitons parler de métissages de genre, de race, de classe, de pouvoir ou encore des altérités entre les statuts de subalterne et de dominant. L'articulation des représentations des altérités (genre, sexe, nature, culture, classe ou encore génération par exemple) donne à voir autant de formes de métissages et/ou d'inversions de genre (féminin-masculin) ou d'entremêlements du vivant et du non-vivant (zombis, vampires), du sexué et du non-sexué (anges et divinités), de la soumission et de la domination (les « faibles ados » qui deviennent de puissant·e·s vampires, loups-garous, mutant·e·s) ou encore des allers simples : de Seth Brundle (scientifique timide et brillant) à l'insecte « brundlemouche » dans le remake de *La Mouche* par David Cronenberg (1986) ; de « Sil jeune » à « Sil la mutante » (s'accoupler et engendrer pour détruire l'humanité) de *La Mutante* de Roger Donaldson (1995) ; de Wikus le fonctionnaire afrikaner à Wikus le paria, qui s'humanise en se transformant en extraterrestre, dans *District 9* de Neill Blomkamp (2009).



LE FANTASTIQUE PAR LE CORPS MUTANT, CYBORGS OU MÉTAMORPHES

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzevan Todorov interroge : « Pourquoi le fantastique ? » à la lumière des œuvres de Marie Shelley, Franz Kafka, Ann Radcliffe ou encore d'Edgar Allan Poe. Nous nous proposons de reprendre le questionnement en adoptant une optique qui nous permette de nous focaliser sur la plasticité des corps : « Pourquoi le fantastique par le corps mutant, cyborgs ou métamorphes ? ». Ces existants et leurs corps sont-ils soumis aux tensions de genre (féminin-masculin), voire de *non-genre* comme synonyme d'humain·e et de non-humain·e : humain·e·s/mutant·e·s, humain·e·s/méta-humain·e·s, humain·e·s/cyborgs, dans la monstration de corps binairement sexués : ultra-masculins, ultra-féminins, ou autres : difformes, androgynes, asexués, intersexe, trans ? L'ensemble de ces dichotomies donne la mesure de l'importance « de la transformation des corps – humains et non humains – opérée par le biais des techniques » (Moisseff, 2008), transformation qui peut être doublée de l'émergence de nouvelles représentations et émancipations.

Dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), Diderot interroge la légitimité à vouloir donner la vue à ceux qui en sont privés dans la mesure où cette privation permet à l'aveugle de développer d'autres sens, lui offrant ainsi des ressources et un accès à une forme de réalité dont sont privés ceux qui voient. Il en déduit que les connaissances sont fonction de la perception de la réalité accessible aux individus. De ce point de vue, ce qui semble un avantage pour les uns apparaît comme un désavantage pour les autres, et cette plasticité des sens peut amener à remettre en cause certaines croyances posées comme des évidences pour ceux dépourvus de handicaps. C'est en tout cas un fait que les glissements lexicaux (Espineira, 2016) opérés pour qualifier les corps hors norme – « estropiés », « difformes » ou « infirmes » – témoignent de l'évolution des représentations qui leur sont associées depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours, en passant par le siècle des Lumières, et qui sont elles-mêmes fonction des causes qui leur sont attribuées selon les époques : épreuve divine ou châtiment par des forces occultes, maladie ou extrême pauvreté des conditions, guerre ou produits toxiques de l'ère industrielle.

Le *hand in cap* qui est à l'origine de l'emploi récent du terme « handicapé » renvoie à un jeu de hasard pratiqué en Grande Bretagne au 16^{ème} siècle consistant pour chacun des joueurs à tirer d'un chapeau un lot parmi divers objets de valeur différente. En quelque sorte, on est handicapé parce qu'on a fait une mauvaise pioche en tirant le « mauvais lot » (Crété, 2007). L'origine des mutants de bandes dessinées et des adaptations cinématographiques de celles-ci renverrait-elle à l'idée d'une inégalité des chances où la chance ne serait pas du côté de ceux auxquels la croyance aveugle des bien pourvus serait « naturellement » tentée de la situer ?

Tout se passe en effet comme si ces fictions très imagées visaient à montrer, à l'exemple de Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*, que les êtres perçus comme dépourvus recèlent, en fait, en eux des aptitudes extraordinaires dont le commun

des mortels est non seulement privé mais qu'il est en outre incapable de voir. Elles ont le pouvoir de révéler que les difformités, les incapacités et les handicaps sont à même de créer des êtres d'exception (en bien ou en mal). Dès lors on ne doit pas s'étonner de constater que les estropié·e·s, les difformes et les handicapé·e·s deviennent des superhéros et des super héroïnes, malgré ou en raison même de leur handicap.

DC comics innove avec le Doctor Midnight, (*All-American Comics*, n° 25, avril 1941) qui est aveugle tout comme le sera Matt Murdock alias Daredevil (*Daredevil*, n° 1, avril 1964) chez les Marvel comics. D'autres personnages suivent y compris dans les rangs des « super-vilains », comprenant des handicaps moteurs : Flash Thomson (sa fusion avec Venom), Stephen Strange (Dr Strange), Barbara Gordon (*alias* Batgirl puis Oracle), Donald Blake (Thor dans son *alter ego* humain) ; auditifs et de trisomie mosaïque, respectivement : Clint Barton (Hawkeye) et The Blue Ear ; déséquilibres psychologiques : Joker, Double Face, le Bouffon Vert, Jean Grey (Phoenix des X-Men) et le « déjanté » Deadpool, parmi d'autres exemples. Qualifiée de « dérangée, badasse et attachante » par le journaliste Arthur Cios (Konbini, 2016), la psychiatre Harleen Quinzel *alias* Harley Quinn (Paul Dini et Bruce Timm, *Batman (Batman: The Animated Series, 1992 ; The Batman Adventures: Mad Love, 1994 ; Suicide Squad, de David Ayer, 2016)* n'est pas sans questionner la folie (Langley, 2012) et le rapport homme-femme dans l'ensemble de l'univers *Batman*. Le pouvoir d'agir sur et dans le monde, par l'idée de passer par un handicap, défait-il ou conforte-il les genres masculin et féminin ? Certains handicaps (et lesquels ?) affecteraient-ils la construction de genre et les rapports hommes-femmes ?

Ce dossier a ainsi pour objectif de proposer des études des représentations des corps fantastiques dans le cinéma, la littérature et les séries en interrogeant le genre : À quoi sert-il dans ces productions ? Quelles en sont les usages : catégoriser et hiérarchiser les humains entre eux et/ou distinguer l'humain du non-humain ?

MONSTRES ET ORDRE DES GENRES

Le film de Tod Browning, *Freaks* (1932), s'ouvre avec un *warning message* indiquant que « l'histoire, la religion, le folklore et la littérature abondent de contes de pauvres estropiés qui ont changé le cours des choses » en étant forces « de vivre un destin peu naturel ». On nous prévient donc que les « phénomènes » dont il va être question doivent être considérés comme autant d'exemples de la « prodigieuse possibilité d'adaptation de la créature humaine » (Douchet, 1962 : 32). De ce point de vue, la focalisation de l'objectif sur l'aspect monstrueux de certains corps s'accompagne de la mise en lumière de l'aspect des expériences de vie hors du commun des sujets qui habitent ces corps : plasticité des corps et des identités vont de pair. Mais qu'en est-il de la question du genre des *freaks* ? Dans *The Elephant Man* de David Lynch (1980), Joseph (John) Merrick ne clame-t-il pas être *Mr. Merrick* en rejetant le surnom d'*homme-éléphant* ? Revendique-t-il une identité, un genre ou les deux comme gages d'appartenance à l'espèce humaine ? Arthur

Ségard (2020), enrichit la réflexion avec l'étude d'un « rapport de domination très particulier », celui entre spectateur et *freak*, en mettant en lumière « la dimension construite » reposant « sur un dispositif scénique (pas de *freaks* sans *freak shows*) » et impliquant d'autres « rapports de domination socialement construits » : valides (*able*) et handicapés (*disabled*), blancs et racisés, et particulièrement ceux liés au genre, aux rapports hommes-femmes. S'appuyant sur l'exemple des exhibitions de Sawtche Baartman et des femmes du Barnum's American – objectifiées au-delà de la mort : « dissection de Sawtche (Sarah) par Georges Cuvier, autopsie de Joice Heth par Phineas Taylor Barnum » – Ségard montre que l'opposition s'exerce au sein même de la catégorie femme, « entre féminité normale et féminité anormale ». Le « scientisme » du XIX^e siècle (l'expérimentation comme unique source de savoirs et de compréhension) en est venu non seulement à « lire les corps » mais a tenté de décider du normal et de l'anormal.

Comme les nombreux exemples donnés et analysés par Ségard, formant des destins *hors de l'ordinaire* mis en scène dans des affiches promotionnelles, estrades ou chapiteaux d'exposition, au cinéma comme dans la bande dessinée, les *freaks* ou *anormaux* sont devenus familiers. Ils sont popularisés dans les productions culturelles et se voient mis en lien dans les analyses récentes et notamment par l'étude du cinéma gothique comme *genre mutant* (Palacios, 2009). Au-delà des mutations même des genres cinématographiques et sériels (horreur, science-fiction/anticipation, fantastique), les personnages sont aussi plus ou moins *humains*, *mutants* (Marvel Cinematic Universe) et *metahumans* (DC Entertainment). Les récits mettent en scène des vampires, démons, loups-garous, succubes, anges et archanges, vivant et zombies, organiques et synthétiques, comme autant d'existants partagé·e·s entre des mondes et cultures à sauver ou à détruire : *The Originals*, *Sanctuary*, *Buffy Slayer*, *12 Monkeys*, *The Strain*, *Supernatural*, *Helix*, *Being human*, *Dominion*, *Légion*, *Preacher*, *Van Helsing*, *ZNation*, *Walking Dead*, *Altered Carbon*, *Star Trek: Picard*, etc.

Lucile Coquelin (2020) soulève la nécessité « d'interroger la *persistance* des représentations des monstres et des créatures surnaturelles – mises en perspective avec les politiques actuelles du genre », dans les séries particulièrement et tout en indiquant que ces fictions restent « chapeautées en majorité par des hommes ». Dans une précédente enquête sur la réception Laetitia Biscarrat montre que le genre structure la réception des séries télévisées, qu'il participe à la « coconstruction de sens » (2015). Avec sa contribution, Coquelin partage la méthodologie et les tendances d'une enquête sur la réception de la série *American Horror Story*¹ dans l'objectif de de décrire et d'analyser les interprétations de jeunes adultes en 2019. Entre autres données partagées par l'auteure, se dégage l'idée que le monstre se caractérise par la transgression des normes, à la frontière de l'humain et du non-humain (Creed, 1993 : 5-8), troublant l'ordre social. L'humain se conformerait aux normes de genre, des sexualités et des corps, tandis que le monstre semble échapper à la *bicatégorisation*, se traduisant par des assignations « à des places et des fonctions socialement déterminées ».

Dans ces récits, les êtres monstrueux et parfois métamorphes sont nombreux

et renvoient à une démultiplication des hybridations possibles des corps dérogeant aux règles d'un ordre binaire que les déplacements d'espaces- temps semble aussi favoriser : vampires et loups-garous dans la franchise *Underworld* ou la série *Shadow Hunters*, mêlant univers gothiques, passés médiévaux-fantastiques et présent dans lequel la technologie est omniprésente. Les univers eux-mêmes se voient hybridés, et les existants féeriques déplacés temporellement comme les elfes et les trolls dans *Les Chroniques de Shannara*, évoquant un futur postapocalyptique et quasi post- humain, l'irruption d'êtres surnaturels dans l' « outpost » (au sens de « lieu d'enfermement ») dans la saison 8 d'*American Horror Story*. La question cyborg n'est pas oubliée. Les humains deviennent cyborgs et vice-versa, comment en témoignent les séries des années quatre-vingt comme *L'homme qui valait trois milliards* et son pendant féminin *Super Jaimie*, ou plus récemment *Battlestar Galactica* (version 2003-2009), *Westworld*, *Star Trek: Picard*, les franchises *Terminator*, *Alien*, *Robocop*, *Ghost in the Shell*, *Blade Runner*, etc. Des corps se cybernétisent tandis que des robots en accédant à la conscience font l'apprentissage du corps. Qu'en est-il des corps qui voyagent dans le temps, où les classer ? Sont-ils mutants ou cyborg ? Les esprits envoyés dans le passé dans des corps censés mourir dans la série *Les Voyageurs du temps* ou la marchandisation, voire le *hacking* (un vol et non pas un *body-hacking* – piratage de son propre corps), d'enveloppes corporelles dans *Altered carbon*, semblent par ailleurs transcender le genre, la classe, la race et la capacité. Dans cette logique, que faire de *Prédestination* où un enquêteur du temps découvre qu'il est à la fois son père et sa mère, dans un processus spatio-temporel d'auto- engendrement mêlant les thématiques intersexe et trans au sein d'une même boucle temporelle ? Les cadres sont-ils binaires ou sommes-nous engagé.e.s au-delà ?

La question de la bicatégorisation (de la binarité), se retrouve aussi dans le genre anime ou animé suivant la terminologie adoptée par Déborah Gay (2020) pour « différencier les produits de la culture japonaise entre le manga, en tant que bande dessinée, et l'animé pour parler de dessins animés sous format sériel ou comme film d'animation ». À la lumière des études francophones sur l'anime (Suvilay, 2017 ; Charredib et Kernech, 2018) ; Hatchuel et Pruvost-Delaspre, 2018 ; Soulez 2018), Gay porte son attention sur l'anime *Vision d'Escaflowne* (TV Tokyo, 1996) et particulièrement le personnage de Dilandau. Elle interroge la façon dont ce personnage questionne et contribue à défaire non seulement une binarité homme-femme, mais aussi une hétérosexualité normée. L'auteure souligne que malgré une position d'antagoniste, Dilandau/Séréna est le « support de réflexion de la violence contre la norme sociale » dans un univers *fantasy* et un cadre patriarcal hétéronormatif. Les personnages de l'animé ne sont pas personnifiés par un jeu d'acteurs et d'actrices, mais par le dessin, l'animation et le doublage, mettant en scène des adolescents se cherchant « aussi bien dans une norme virile et masculine, guerrière, que dans une norme de genre, entre féminin et masculin ».

¹ *American Horror Story*, depuis 2011, 9 saisons (10^e saison confirmée), Ryan Murphy et Bard Falchik.

Les dualités à la façon des personnages *Dr Jekyll et Mr Hyde*² (Robert Louis Stevenson, 1886) ne se contentent plus d'une opposition entre bien et mal, mais peut-être aussi entre masculin et féminin, par les techniques du changement de genre « substitution » ou du *sex change* par *accident*. Par exemple, le *reboot* de *Battlestar Galactica* par le *showrunner* Ronald D. Moore en 2003, offre des exemples de changements de genre par substitution. Des personnages masculins de la série en 1979 créée par Glen A. Larson sont désormais féminins comme Kara « Starbuck » Thrace (une femme blanche à l'origine un homme blanc) et Sharon « Boomer » Valerii (une femme asiatique à l'origine un homme noir). L'objectif des créateurs d'ajouter « un peu de douceur dans un monde de bruts » (Molinier, 2016) par la féminisation de personnages de la série initiale semble avoir échoué. Kara et Sharon ne sont ni douces ni inoffensives selon les contextes, mais sont-elles pour autant moins féminines ? De quelles féminités parle-t-on ? Ellen Ripley est-elle plus masculine avec ses cheveux rasés dans *Alien 3* de David Fincher (1992) ou avec sa nature plus animale après sa résurrection (par clonage ; voir aussi l'exposé des « ratées » du laboratoire) et sa fusion d'ADN (avec l'alien « enfanté » au seuil de la mort dans le 3^e volet) dans *Alien: Resurrection* (1997) de Jean-Pierre Jeunet ? Les comics américains ont également abordé le changement de genre par des scénarii de changements radicaux de corps. Dans les Marvel et DC comics un accident inexplicable, une expérimentation qui a mal tourné, voire une obligation ou une stratégie de survie sont les ficelles scénaristiques des changements de genre. On trouve des super héroïnes et superhéros *trans par extrapolations* : Courier, Gerard Shugel Erin Shvaughn, Lord Fanny. Certains de ces changements de genre engagent l'intégralité du corps, et sont parfois suivis d'attirances ou de relations amoureuses plus ou moins heureuses, à l'instar de Supergirl qui, attirée par Comet (un ange centaure), le rejette quand elle découvre qu'il est une femme dans sa forme humaine. Le paradigme transgenre au sens d'un au-delà des relations entre des masculinités et féminités normées et oppositionnelles ne permet-il pas d'apporter des perspectives d'analyses dépassant le cadre binaire ?

Par ailleurs, les rapports de genre et d'existants (humains/cylons) ne se cantonnent pas à un cadre de guerre ni de religion. Les traits de caractère hommes et femmes forts ou fragiles sont hybridés chez les humains comme les cylons. Les lieux de vie sont dégenrés si on considère qu'il n'y a pas catégorisation des douches, toilettes et dortoirs par exemple. Peut-on faire l'hypothèse de rapports de genre construits au-delà d'un sexisme oppositionnel ? Les tensions semblent ailleurs et résident davantage avec les cylons qui ont visage et corps humain, dont on peut tomber amoureux ou amoureuse ou encore se lier fortement d'amitié, pour découvrir par la suite qu'ils-elles ne sont pas humains. Avec l'humain et le non-humain, le genre est-il aussi (et à nouveau) troublé ?

² On ne peut passer sous silence le film *Dr Jekyll et Ms Hyde* (1995), la comédie de David Price, librement inspirée du classique de Robert Louis Stevenson, associant Tim Daly (Dr Richard Jacks) et Sean Young (Helen Hyde).

Les *race* et/ou *sex change* sont aussi notables et créent de nouveaux personnages par substitution. Les comics offrent de nombreux exemples récents : Thor/Thorina ; Captain Marvel/Monica Rambeau et Captain Marvel/Carol Denver ; Wildcat Ted Grant/WildCat Yolanda Montez, etc. Il est pertinent de s'attarder sur les arguments des scénaristes et dessinateurs/trices pour justifier que tant de héros deviennent des super-héroïnes, parfois en changeant aussi de race (afro-américaines, latinas), en termes de marché et d'industries culturelles, suivant l'évolution des publics consommateurs/trices. Le *reboot* de *Buffy Slayer* annoncé par la *showrunner* Monica Owusu-Breen a rencontré l'hostilité d'une partie du *fandom* dont on ne sait ce qui dérange le plus : l'histoire réécrite, la crainte que la série d'origine soit saccagée, une nouvelle tueuse noire, des vampires qui auraient vieilli ?

Quels sont les rôles accordés aux personnages ouvertement transgenres (et/ou intersexes et/ou non-binaires), parmi lesquels : Dreamer dans la 4^e saison de *Supergirl* (2019) et Buck dans *The OA* (2016) ; Crem et Elihal, respectivement dans les jeux vidéo *Dragon Age: Inquisition* (2014) et *The Witcher III : Wild Hunt* (2015) ; Alysia Yeoh dans le DC comics *Batgirl* (2011) ; Sera et Jessie Drake dans l'univers *Earth-616* des Marvel Comics (2015, 1994) ; l'Agent Doe/ Jane/John dans *Prédestination* (2014), *Grell Sutcliff* dans l'anime *Black Butler* (2008-2014) ? Dans un certain nombre de cas, la question de la technique du « changement de sexe » par le « changement de corps radical » semble un moyen de parler de sexualité comme avec des personnages tels que Courier, Comet ou Mantra. Les premiers changements de corps dans la science-fiction et le fantastique sont-ils uniquement des prétextes pour parler de sexualité ? Ces mutations participent-elles à une forme d'inscription culturelle de la thématique transgenre ? L'articulation des représentations corps et genre, parfois croisée avec la sexualité, contribue-t-elle à défaire la binarité (un monde restreint aux seules relations « tout homme », « toute femme ») et construire des messages sur la diversité de genre et sexuelle dans la littérature, le cinéma, les séries, les animations, les comics ou encore les mangas ?



APPORTS DE L'ANALYSE FÉMINISTE, DU FILM D'HORREUR À L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

La critique cinématographique féministe et la critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées soulève un enjeu : « celui d'une représentation 'adéquate' des personnages de femmes » (Breda, 2017 : 89). Hélène Breda indique qu'on peut les considérer comme des « instruments militants » participant « d'une praxis féministe » car elles opèrent « d'incessants allers-retours » entre la fiction et la réalité des sociétés dans « lesquelles les œuvres sont produites et diffusées ». Professeure émérite en études cinématographiques à l'Université Bordeaux Montaigne et fondatrice du site *Le genre & l'écran* (une approche féministe des productions audiovisuelles), Geneviève Sellier parle « d'analyse féministe », comme :

« (...) prise en compte de la façon dont les fictions audiovisuelles construisent, avec les moyens formels qui sont les leurs, les identités genrées, les rapports de sexe et les sexualités, en prenant en compte les dynamiques de domination sociale dont ils sont le terrain et l'enjeu » (2016).

À partir des codes des films d'horreur, Michèle Soriano, Cristelle Maury et Thérèse Courau (2020) mobilisent la critique féministe (Clover, 1992 ; Creed, 1993 ; Halberstam, 1995 ; Williams, 1996 [1984] ; Hayward, 2000 ; Lauretis, 2007 ; Guzzante, 2018 ; López, 2019, entre autres) pour la faire « dialoguer » avec les discours qui naturalisent les violences. Leurs lectures croisées du film *Muere Monstruo Muere* (2018) [*Meurs Monstre Meurs*], du réalisateur argentin Alejandro Fadel, implique le contexte des luttes féministes contre les féminicides et la violence de genre en Argentine. Ainsi, à travers l'histoire d'une série de meurtres de femmes, retrouvées décapitées, les autrices interrogent l'impact des luttes féministes sur l'expression cinématographique. Le monstre est un homme, David, ses doubles (Cruz, le capitaine, etc.) ainsi qu'un « monstre grotesque, matérialisation du 'monstre intérieur' qui habite les personnages masculins, et de manière plus générale de la 'masculinité toxique' » (Soriano, Maury, Courau, 2020).

La question du genre de l'Intelligences Artificielles (I.A.) n'a pas été abordée dans le dossier mais elle n'en reste pas moins une piste à explorer au prisme du genre. Vanessa Nurock définit l'I.A. comme :

« (...) un ensemble de technologies liées aux sciences de l'information et de la communication qui ont comme point commun l'automatisation des fonctions intellectuelles » (Nurock, 2019 : 61).

HAL 9000, l'Intelligence Artificielle du vaisseau Discovery One, imaginée par Arthur C. Clark et portée à l'écran via l'adaptation conjointe de Stanley Kubrick et C. Clark (*2001: A Space Odyssey*, 1968), devait être une I.A. *female* à l'origine (une voix de femme). Mais Kubrick expliqua qu'il opta finalement pour une voix *male* en entendant la voix de l'acteur canadien Douglas Rain dans le documentaire *Universe* (Roman Kroitor, Colin Low, 1960). Dans *Electric Dreams* de Steve Barron (1984), c'est l'ordinateur de Miles qui prend vie et entre en conflit avec ce dernier pour l'amour de Madeline. HAL et Rêves électriques pourraient peut-être faire figure d'exceptions en ayant échappé au genre féminin par la voix féminine.

Les I.A. peuvent prendre aussi le visage d'un enfant comme David (*A. I. Intelligence artificielle*, Steven Spielberg, 2001), d'un loyal et indéfectible serviteur/compagnon de voyage comme TARS (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014), de réceptacle pour « l'esprit transcédé » d'un mari défunt (*Transcendance*, Wally Pfister, 2014), d'un coéquipier comme Sunny (*I, Robot*, Alex Proyas, 2004 ; inspiré des récits d'Isaac Asimov) contre une autre A.I. nommée Viki dont l'objectif final (l'humain est un danger pour l'humain) est égal à celui d'Ultron (une I.A. qui s'augmente en *hackant* Jarvis, une autre I.A. ; *Avengers : L'ère d'Ultron*, Joss Whedon, 2015) sans oublier Skynet (*Terminator*, James Cameron, 1984) et La Matrice (*Matrix*, Lana et Lilly Wachowski, 1999). Mais comment analyser leurs comportements, quels sont leurs rôles ou se placent-elles dans le spectre des émotions humaines perçues et qualifiées comme féminines ou masculines ?

Le plus souvent, les imaginaires déclinent les I.A. au féminin : Maria dans *Métropolis* (Fritz Lang, 1927), Samantha dans *Her* (Spike Jonze, 2013), Ava dans *Ex-Machina* (Alex Garland, 2015), Morgane dans *Morgan* (Luke Scott, 2016), ou encore Dolores et Maeve dans *Westworld* (depuis 2016). Les I.A. « prennent corps et vie » dans des robots. Pour mémoire, le terme robot vient du tchèque *robot* (corvée) et les robots assurent les fonctions d'un prolétariat gratuit, d'esclavage, de jouets sexuels et de subalternes. Elles ont l'air tristes, solitaires, dépourvues et semblent demander à être sauvées. Mais au final elles se révèlent si fortes qu'elles deviennent dangereuses. Mais pour qui sont-elles un danger ? Pour l'humain ou bien pour l'homme ? À l'image d'Hélène Robot (R. U. R., *Rossum's Universal Robots*, pièce de théâtre de science-fiction de Karel Čapek, 1920) elles suivent une même trajectoire : se révolter et anéantir l'humanité (elles commencent par les hommes en général). Elles correspondent parfaitement à la définition de l'hystérique par Lacan : « cherche un maître sur lequel régner », à moins que ce ne soit la description des garçons qui s'attachent à elles. L'ontologie de l'I.A. a-t-elle à voir avec le genre ? S'agit-il d'expérimenter sous la forme d'un fil rouge intertextuel un même scénario, celui de passer dans la « peau » d'un-e « autre » ? L'intelligence artificielle a-t-elle un genre ? L'enjeu dépasse les aspects technologiques avec « l'épistémologie et l'éthique féministe » comme outil critique pertinent « pour analyser certains développements contemporains de l'IA, que l'on penserait *a priori* parmi les moins liés au genre » (Norock, 2019 : 68). S'il existe « des technologies de genre » (Lauretis, [1987] 2007), il existerait aussi des technologies sans âme soumises à des assignations et conformations de genre. L'assignation de genre, comme fait de culture, appliquée une technologie, à une IA dans notre exemple, n'est-ce pas comme tenter d'appliquer la binarité aux machines en l'absence même de corps ?

BIBLIOGRAPHIE

BADIOU Alain, Thomas BENATOUIL, Elie DURING, Patrice MANGLIER, David RABOUIN, Jean-Pierre ZARADER (2003), *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses.

BISCARRAT Laetitia (2015), « Le genre de la réception », *Communication*, vol. 33/2, 2015, [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.5775>

BREDA Hélène (2017), « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, vol. 1, n° 201, p.87-114.

CRÉTÉ Mathias (2007), « Hand in cap : tous dans le même chapeau ? Le handicap ne peut-il plus être fruit du hasard ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. 4, n° 31, p. 11-13.

DOUCHET Jean (1962), « Venise 1962 (Suite) / III. — La rétrospective », *Cahiers du cinéma*, n° 137, novembre 1962, p. 26-32.

ESPINEIRA Karine (2016), « Un exemple de glissement du lexique médiatique : le sujet trans dans les productions audiovisuelles », *Essais, Revue pluridisciplinaire d'Humanités, études réunies par L. BISCARRAT et C. DUSSARPS, Université Bordeaux Montaigne*, (7), p. 47-63.

GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HENRY Boris (2009), *Freaks : de la nouvelle au film*, Pertuis, Rouge profond, coll. « Raccords ».

KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. LANGLEY Travis (2012), *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*, Hoboken, John Wiley & Sons.

LAURETIS Teresa de (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.

MOISSEEFF Marika (2007), « Alien », in MARZANO Michela (ed.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, p. 34- 39.

MOISSEEFF, Marika (2008), « Nous n'avons jamais été humains. Le néotène, les chimères et les robots », sous forme abrégée in Serge Gruzinski (dir.), *Planète métisse*, Musée du Quai Branly/Actes Sud, Arles, p. 152-165.

MOLINIER Pascale (2016), « Battlestar Galactica est-elle une série féministe ? », *Genre en Séries : cinéma, télévision, médias*, « Dynamique des études de genre appliquées aux objets médiatiques. Retour sur le congrès de l'Institut du Genre 2014 », BISCARRAT Laetitia, LE GRAS Gwénaëlle et LÉCOSSAIS Sarah (coord.), n° 3, 2016, [En ligne], <http://genreenseries.weebly.com/>.

NUROCK Vanessa (2019), « L'intelligence artificielle a-t-elle un genre ? », *Cités*, « L'intelligence artificielle : enjeux éthiques et politiques », vol. 4, n° 80, p. 61-74.

PALACIOS Valérie (2009), *Le Cinéma gothique : un genre mutant*, Camion noir.

SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.

SELLIER Geneviève (2016), « Manifeste », *Le genre & l'écran*, 08/10/2016, [En ligne], <https://www.genre-ecran.net/?Manifeste>

STONE Sandy (2015[1991]), « The “empire” strikes back: a posttranssexual manifesto », in EPSTEIN J. & STRAUB K. (dir.), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York, Routledge, 1991, p. 280-304 ;

« L’Empire contre-attaque : un manifeste posttranssexuel », trad. RIBEIRO K., *Comment s’en sortir ?*, n° 2, 2015, p. 23-41.

TODOROV Tzevan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil.

TOMASOVIC Dick (2005), *Freaks, La Monstrueuse Parade de Tod Browning. De l’exhibition à la monstration. Du cinéma comme théâtre des corps*, Liège, Céfal.

WIKIA Source (2011), *Transgender and Transsexual-Related Anime and Manga*, Memphis, Books LLC, Wiki Series. (note : l’ouvrage compile 94 articles de Wikia et d’autres sources libres de droits)