



## Recherches & Travaux

93 | 2018  
Cinémas des infâmes

---

# Nouvelles archives de l'infamie : la mélancolie des androïdes

*New Archives of Infamy: The Melancholy of Androids*

Alice Leroy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1049>  
ISSN : 1969-6434

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5  
ISSN : 0151-1874

### Référence électronique

Alice Leroy, « Nouvelles archives de l'infamie : la mélancolie des androïdes », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1049>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

© Recherches & Travaux

---

# Nouvelles archives de l'infamie : la mélancolie des androïdes

*New Archives of Infamy: The Melancholy of Androids*

Alice Leroy

---

*L'homme n'est l'homme qu'à sa surface.  
Lève la peau, dissèque : ici commencent les machines.  
Puis tu te perds dans une substance inexplicable,  
étrangère à tout ce que tu sais et qui est pourtant  
l'essentielle<sup>1</sup>.*

- 1 Adapté de la pièce éponyme du metteur en scène Oriza Hirata, *Sayonara* (2015) de Kôji Fukada s'ouvre sur une vision d'apocalypse : dans un futur proche, des centrales nucléaires visées par des attaques terroristes s'enflamment dans la nuit, forçant l'exil de la population japonaise. Mais cette évacuation de tout un pays ouvre la voie à un triste théâtre social de nantis et de démunis. Priorité est donnée aux Japonais de pure souche tandis que les citoyens de seconde zone — les malades, les infirmes, les criminels, les personnes d'origine étrangère — doivent attendre leur tour en guettant l'apparition de leur numéro chaque semaine sur une liste d'évacuation pareille à une sinistre loterie. Quant aux androïdes ménagers, compagnons qui se sont substitués aux animaux, mi-domestiques, mi-confidents, ils n'ont pas même l'espoir de quitter cette terre contaminée. La solitude des deux personnages sur le plateau de théâtre de Hirata — qui réunissait une jeune femme au seuil de la mort et une androïde incapable, elle, de mourir — se trouve ainsi redoublée par leur isolement dans l'attente d'un ordre d'évacuation qui ne viendra jamais. Il y a Tania, immigrée d'Afrique du Sud et atteinte d'une leucémie incurable, qui se familiarise doucement avec l'expérience de sa mort prochaine, trompant l'ennui et la douleur dans de longues siestes sur le canapé ; et Leona, une androïde de première génération, offerte par son père quand Tania était encore une enfant. Dans l'atmosphère étrange de cette fin du monde qui n'en finit pas, Leona devient bien plus qu'un robot de compagnie : c'est elle qui veille sur Tania, cherche la nourriture dans les rares magasins restés ouverts et tente de préserver un quotidien qui s'amenuise au fil des départs des voisins et amis. Cette chronique mélancolique aux confins de la vie

et de la mort pourrait apparaître comme une fable futuriste sur la disparition de l'humanité — rattrapée et dépassée par ses créations technologiques aussi bien qu'anéantie par une puissance nucléaire dont elle n'a pas su maîtriser les risques —, mais la science-fiction s'avère bien plus qu'une vision pessimiste du présent pour Kôji Fukada. Elle interroge le statut ontologique et social des êtres non-humains qui peuplent déjà notre quotidien, ces « existences (...) à la fois obscures et infortunées<sup>2</sup> » privées de citoyenneté et de droits, réduites à la servitude et déniées dans toute revendication d'égalité. L'androïde n'est jamais qu'un prisme à travers lequel envisager « le mal minuscule des vies sans importance<sup>3</sup> » et sans valeur, celles qui n'ont droit à rien et qui, autrefois condamnées à l'enfermement ou à l'internement, sont désormais abandonnées à leur sort sur une terre invivable. Quand, en 1977, Foucault entame une vaste enquête parmi les archives administratives du pouvoir royal entre 1660 et 1760, il imagine « qu'il s'agit là d'un premier volume et que la *Vie des hommes infâmes* pourra s'étendre à d'autres temps et à d'autres lieux.<sup>4</sup> » Il sait aussi que la langue administrative, qui naît alors pour relayer l'autorité de la figure invisible et omnisciente du monarque, inaugure un régime de contrôle et d'administration des vies qui nie la séparation entre l'intime et le public et substitue à l'ingérence de l'autorité religieuse sur l'ordinaire de l'existence, celle d'une microphysique du pouvoir qui s'incarne dorénavant dans les institutions aussi bien que dans les discours, les techniques et les savoirs. L'infamie porte le masque de cette misère matérielle et morale que le pouvoir épingle et punit, à travers la performativité de jugements qui agissent au niveau le plus élémentaire du corps social. Tout en suggérant, à la fin de son texte, que ce pouvoir qui s'attache aux destins les plus infimes produit des effets jusque sur la fable littéraire — qui délaisse le fait héroïque au profit de la chronique ordinaire —, Foucault annonce en amorce de cette « anthologie d'existences » quelques-unes des « règles simples » qu'il s'est imposées, celle-ci en particulier : « qu'il s'agisse de personnages ayant existé réellement<sup>5</sup> », autrement dit, ne relevant ni de l'imagination, ni de la littérature. Il est toutefois prompt à remarquer aussitôt après que le récit de ces vies infâmes s'inscrit aussi bien dans la légende, ou plus exactement dans « une certaine équivoque du fictif et du réel », propre à l'anonymat et au dénuement de destins qui se disent tout entiers dans les archives administratives qui les consignent et les effacent en même temps<sup>6</sup>.

- 2 Le geste de Kôji Fukada consiste à radicaliser une situation historique et sociale dans l'espace-temps d'un récit d'apocalypse, en prêtant attention à ceux qui sont perdus plutôt qu'à ceux qui sont sauvés. Dans ce monde inhabitable ne resteront qu'une mourante et une androïde, l'une et l'autre oubliées de l'histoire qui s'écrit avec les survivants. La fiction ici n'est jamais qu'une façon de se détourner du cours principal de l'histoire qui, en pareil cas, ne porte nullement témoignage des destins anonymes et sans gloire. Elle peut s'établir dans la durée de ce temps de latence infinie qui suit la catastrophe et vide le quotidien de sa signification, procéder de cet espace réduit à l'insularité de la maison, et du canapé qui meuble le vide de sa pièce principale, lit de souffrance et d'ennui, lit d'amour et de mort. Si la fable de *Sayonara* relève bien de la fiction — et même du genre éminemment codifié de la science-fiction — elle n'en est pas moins incarnée par un véritable androïde, né dans un laboratoire de robotique et auquel le plateau de tournage, comme auparavant la scène de théâtre, offre un test de socialisation grandeur nature. De la présence déroutante de cet être qui n'est pas un humain mais qui en partage l'apparence et la culture, Fukada tire une proposition ambitieuse : amener les autres acteurs, et avec eux les spectateurs, vers une expérience de décentrement. L'enjeu de ce

décentrement n'est pas simplement d'abolir la frontière entre soi et un Autre semblable, mais plus largement d'observer, après Gilbert Simondon, Étienne Souriau et Bruno Latour, la diversité des modes d'existence : il s'agit, autrement dit, de « désincarcérer la division entre Sujet et Objet<sup>7</sup> » de manière à reconnaître « un statut existentiel » aux « êtres de la technique » aussi bien qu'aux « êtres de fiction » — « ces fantômes, ces chimères, ces morganes que sont les représentés de l'imagination » comme les désigne aussi Souriau<sup>8</sup>. L'androïde Leona est la figure contemporaine de l'infamie parce qu'elle incarne toutes les servitudes et toutes les privations : son existence conjugue les formes d'assujettissement au laboratoire et à l'entreprise qui l'ont créée et assurent le maintien (c'est-à-dire la maintenance) de sa vie, aux maîtres qui l'ont achetée et au foyer auquel elle a été assignée — en ce sens, il n'est pas anodin qu'elle soit une femme. Elle n'a ni nationalité ni citoyenneté, et ne peut pas même prétendre à la qualité de sujet : condamnée à rester parmi les objets mobiliers auxquels elle se trouve *de facto* assimilée, elle attendra, seule, la fin du monde. Le film de Koji Fukada nous engage dès lors à opérer trois gestes : d'une part, revenir sur la généalogie de cet androïde, être de technique et être de fiction, afin d'envisager d'autre part la nature de l'expérience de décentrement qui nous est ici proposée et le renversement ontologique qu'elle implique entre les catégories de sujet et d'objet ; enfin, éprouver les conséquences politiques d'une telle expérience à travers quelques figures non-humaines du cinéma contemporain.

## Le statut existentiel des androïdes

- 3 Fukada a été assistant à la mise en scène de Hirata dont il a aussi filmé les pièces, et c'est sur scène qu'il a d'abord découvert cette étrange conversation entre deux actrices, l'une humaine et l'autre non. Dans une série de spectacles intégrant des robots anthropomorphes entre 2009 et 2014, Hirata s'est intéressé à la co-présence sur le plateau de deux formes de vie radicalement opposées et néanmoins semblables dans leur apparence, et plus encore dans les émotions qui les traversent, mélancolie partagée par celle qui se sait condamnée et celle qui lui récite des poèmes pour la consoler. Dans *Sayonara*, comme dans *I, Work*, *Dans la forêt*, ou encore *Les trois sœurs* — adaptation futuriste de la pièce de Tchekhov dans un pays en crise, où un androïde est substitué à l'une des sœurs disparues par le père chercheur en robotique —, le dramaturge a collaboré avec le laboratoire d'un roboticien digne des savants démiurges des romans gothiques de Mary Shelley (et sans doute à l'origine du personnage du père dans sa pièce *Les trois sœurs*) : Hiroshi Ishiguro. Directeur du laboratoire de robotique intelligente à l'Université d'Osaka, Ishiguro n'a jamais cessé de poursuivre le rêve d'une créature artificielle dont l'apparence ne pourrait être distinguée de celle d'un être humain. Ses robots humanoïdes ont fait sa renommée dans le champ scientifique et dans celui des arts, où ils ont été mis en interaction avec un public de non-spécialistes. Plus que les capacités cognitives ou adaptatives, la question de l'anthropomorphisme est fondamentale dans la démarche de ce créateur de robots. C'est pourquoi Ishiguro a d'abord répliqué ses proches — sa propre fille de quatre ans dont le double robotique (ReplieeQ1) manquait de naturel dans ses mouvements — ou des personnalités publiques (une présentatrice de la chaîne de télévision NHK a prêté ses traits à ReplieeQ2), avant de créer son propre *Doppelgänger* : Geminoid HI-1, premier d'une série de robots baptisés « Géminoïdes ». Curieuse expérience de répliation que celle de Geminoid HI-1 : jumeau au sens étymologique du terme, et copie conforme de la silhouette, des traits et des signes distinctifs de son créateur. À la différence d'autres robots humanoïdes, un soin extrême a

été porté à son apparence physique, de sorte que le créateur et sa créature ne puissent être distingués à première vue. Geminoid HI-1 n'est pas un être de chair et d'os ; sa structure mécanique est agie par des actionneurs pneumatiques qui lui confèrent des mouvements plus humains (et plus silencieux) que ceux produits par un moteur électrique, comme s'il respirait. Son anatomie technologique est recouverte d'une peau de silicone saisissante de réalisme et d'une chevelure artificielle coiffée à l'identique de son concepteur<sup>9</sup>. Ishiguro joue du trouble de cette gémellité parfaite en portant les mêmes vêtements sombres que son clone et en le mettant en scène dans des situations d'interactions sociales : Geminoid HI-1 assure ainsi certains cours du Professeur Ishiguro à l'Université d'Osaka et il a fait sensation en septembre 2009 à Linz en Autriche où il était présenté dans le cadre du festival « ARS Electronica<sup>10</sup> ». Il n'est cependant qu'une doublure, une marionnette dont la grâce est inversement proportionnelle à l'absence de conscience<sup>11</sup>, une interface technologique à travers laquelle des êtres humains interagissent avec d'autres êtres humains pour étudier les réactions de ces derniers face à cette machine anthropomorphe. Le Geminoid est un prodige technologique, une improbable combinaison des figures de cire et des automates du XVIII<sup>e</sup> siècle avec lequel toute confrontation procure « le même sentiment morbide d'avoir rejoué le vivant dans la matière inerte » rapportent le marionnettiste Zaven Paré et l'anthropologue Emmanuel Grimaud<sup>12</sup>. Mais les Geminoides ne sont pas seulement le résultat d'une histoire des sciences et des techniques qui reproduit l'apparence et la motricité humaines, ils appartiennent aussi à un vaste imaginaire littéraire et cinématographique qui s'est construit au tournant du XX<sup>e</sup> siècle autour d'une vision fantasmagorique du corps féminin mécanisé, depuis *L'Ève future* de Villiers de l'Isle Adam, roman fantastique de 1886<sup>13</sup> jusqu'aux androïdes cinématographiques de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924) et *Metropolis* de Fritz Lang (1927), en passant par les photomontages Dada et les anatomies industrialistes de Fritz Kahn dans les années 1920<sup>14</sup>. Le Geminoid réalise en quelque sorte la synthèse des créatures technologiques de la fiction et de celles des laboratoires scientifiques.

- 4 Au fond, à quoi sert un Geminoid ? Dans le film de Kôji Fukada, comme dans la pièce de Oriza Hirata, l'androïde Leona ne cesse de poser la question de son utilité, en s'excusant de ne pouvoir être plus utile à la jeune femme souffrante et en l'invitant même à la mettre « à la casse » (« Je sers aussi à cela », explique-t-elle posément à Tania). Leona n'a d'utilité propre autre que la compagnie qu'elle peut offrir à l'être humain dont elle partage le quotidien. Elle est un miroir de la jeune femme, une forme anthropomorphe dans laquelle contempler son âme et réfléchir sa propre humanité :

« Comment se fait-il que tu puisses trouver le ciel beau ? », demande Tania à Leona.  
 « À la base, ciel et beauté ne sont pour moi rien de plus que des données, mais grâce à toi, j'ai appris à penser que le ciel était beau. »  
 « Vraiment ? J'ai pourtant l'impression d'avoir appris tant de choses grâce à toi »  
 « J'ai tout appris des sentiments et des sensations esthétiques avec toi. C'est pourquoi je pense n'avoir aucune émotion en propre »  
 « Alors je n'ai jamais fait qu'acquiescer à mes propres sentiments. », conclut Tania, perplexe.

- 5 Tendre un miroir à son interlocutrice humaine est, d'une certaine façon, la seule « fonction » du Geminoid-F qui incarne Leona, comme de tous les Geminoides (et en ce sens, il n'est pas anodin que le premier d'entre eux ait été fait à l'image de Ishiguro) : interagir avec des êtres humains pour leur offrir une image de ce qui constitue en propre leur humanité. Les roboticiens savent bien que jamais un robot ne trompera un humain

plus de quelques secondes quant à sa nature, mais l'enjeu du trouble initial de la rencontre est d'observer les réactions qu'elle suscite chez les expérimentateurs, comme chez les spectateurs de Hirata ou de Fukada. Dès lors, la présence d'un véritable robot sur un plateau de théâtre ou de cinéma n'a rien d'anecdotique : elle envisage sérieusement la situation expérimentale d'un cadre social de communication entre humains et non-humains<sup>15</sup>, fondée sur l'hypothèse de Ishiguro et de ses équipes que « les robots androïdes dotés de l'apparence de vraies personnes deviendront des entités familières dans les sociétés humaines du futur<sup>16</sup> ». Si *Sayonara* — la pièce comme le film — se fonde sur la communauté de deux jeunes femmes, ni sœurs ni couple, c'est bien pour envisager dans ce petit laboratoire social le jeu des ressemblances et des différences entre elles : l'action se déroule au Japon mais l'actrice (Bryerly Long) qui incarne Tania est caucasienne, tandis que Geminoid-F a l'apparence d'une jeune Japonaise. L'une et l'autre sont polyglottes et leurs conversations circulent librement d'une langue à l'autre : Tania aime entendre Leona réciter des poèmes dans leur langue originale<sup>17</sup>, d'Arthur Rimbaud à Shuntaro Tanikawa en passant par Karl Busse. Toutes deux sont physiquement diminuées : Tania, par la leucémie qui ronge son corps et épuise ses forces, Leona, par l'obsolescence de ses moteurs qui ne lui permettent plus de se déplacer librement<sup>18</sup>. Quand Leona, au début du film, apprend à Tania que les grands-parents de M. Kobayashi ne seront pas évacués parce qu'ils sont trop âgés et ne peuvent plus marcher, elle dit à demi-mot leur destin à toutes deux, puisque les vieillards, comme les malades, les étrangers et les robots, seront évacués en dernier ou abandonnés à leur sort. Transposé dans un contexte d'apocalypse nucléaire justifiant toutes les discriminations, le film de Fukada assimile la situation de l'androïde à celle des immigrés, dans une société de classes fondée sur une ségrégation sociale et raciale que la catastrophe écologique révèle violemment<sup>19</sup>. Pour suivre Fukada dans ce rapprochement entre la condition d'étranger et celle d'androïde, il vaut la peine de rappeler quelques mots de l'introduction du livre de Gilbert Simondon qui remettrait si radicalement en cause « l'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine » :

La culture se conduit envers l'objet technique comme l'homme envers l'étranger quand il se laisse emporter par la xénophobie primitive. Le misonéisme orienté contre les machines n'est pas tant haine du nouveau que refus de la réalité étrangère. Or, cet être étranger est encore humain, et la culture complète est ce qui permet de découvrir l'étranger comme humain. De même, la machine est l'étrangère ; c'est l'étrangère en laquelle est enfermé de l'humain, méconnu, matérialisé, asservi, mais restant pourtant de l'humain. La plus forte cause d'aliénation dans le monde contemporain réside dans cette méconnaissance de la machine, qui n'est pas une aliénation causée par la machine, mais par la non-connaissance de sa nature et de son essence, par son absence du monde des significations, et par son omission dans la table des valeurs et des concepts faisant partie de la culture<sup>20</sup>.

- 6 La méconnaissance de la nature même des objets techniques est assimilable pour Simondon à une forme de xénophobie pure et simple, celle qui reconnaît en autrui un caractère de ressemblance ou de familiarité mais lui refuse néanmoins la dignité de semblable ou la reconnaissance d'une quelconque égalité en droit. Il y a bien là quelque chose comme un colonialisme de la culture envers les objets techniques, plus encore quand ceux-ci font montre de dispositions, de capacités cognitives ou de sentiments équivalents à ceux de l'espèce humaine. C'est précisément dans le registre de cette ambivalence ontologique et de l'inquiétante étrangeté dont elle est source que se situe le Géminoïde de *Sayonara*.

## La vallée de l'étrange de Masahiro Mori

- 7 De même que la pièce de Hirata, la fiction post-apocalyptique de Fukada cherche à décentrer le regard spécifique sur l'androïde en mettant en scène une conversation entre humain et non-humain autour de l'expérience de la vie et de la mort. Mais elle inscrit simultanément l'étrangeté de cet échange entre deux entités de natures distinctes dans le cadre d'une société en train de disparaître et où la violence à peine euphémisée des rapports sociaux vaut comme image de la condition inégale des êtres. L'androïde et l'étrangère subissent en un sens la même discrimination, et le statut ontologique de l'une devient le pendant du statut social de l'autre, puisque l'une et l'autre se voient ainsi privées de tout recours contre le sort qui leur est fait.
- 8 Ce décentrement de l'expérience passe d'abord par l'épreuve de l'anthropomorphisme déroutant du Geminoid qui incarne Leona, et qui entraîne le spectateur au cœur de la « Vallée de l'étrange » du roboticien Masahiro Mori. Ce dernier classe des ensembles d'artefacts selon leur degré d'anthropomorphisme et la réaction émotionnelle conséquente qu'auront des êtres humains face à eux. Plus ces artefacts — robots, animaux empaillés, cadavres, mains prothétiques, marionnettes de bunraku, etc. — nous ressemblent, plus nous réagissons positivement à leur présence. Mori observe néanmoins qu'au-delà d'un seuil donné, l'anthropomorphisme de certaines entités nous trouble et produit un effet d'étrangeté et de distanciation. Il analyse cet effet dans un schéma dont la courbe décrit ce qu'il appelle la « Vallée de l'étrange ». Cette courbe inversée traduit le sentiment d'inquiétante étrangeté produit par le paradoxe d'un non-humain à l'allure anthropomorphique mais qui ne saurait cependant être confondu avec un véritable être humain. En d'autres termes, l'anthropomorphisme des androïdes et d'autres artefacts facilite, jusqu'à un certain point, les interactions sociales en favorisant l'empathie à l'égard de ceux-ci. Mais au-delà d'un certain degré de réalisme, la créature artificielle trouble son interlocuteur et le moindre écart trahissant sa nature technologique suscite le malaise :
- À ce point, expliquent Emmanuel Grimaud et Anne-Christine Taylor, les deux courbes de son graphe — affinité et ressemblance —, qui évoluaient jusque-là en symbiose, divorcent radicalement et le sentiment d'attraction chute avec l'excès de ressemblance. Il suffit de serrer la main d'une personne dotée, sans qu'on le sache, d'une prothèse de membre, et d'être troublé par sa texture ou sa froideur qui ne sont pas tout à fait comme une main ordinaire, pour éprouver le creux de la Vallée de l'étrange dont parle Mori<sup>21</sup>.
- 9 Réciproquement un robot qui, à l'image de l'Hadaly de Villiers de l'Isle Adam ou de l'androïde Rachel dans *Blade Runner* de Philip K. Dick, réunirait toutes les caractéristiques apparentes d'un être humain et dont la nature non-humaine n'apparaîtrait qu'au détour d'un léger décalage, susciterait la même sensation d'étrangeté. En effet, observent Grimaud et Paré, « un robot se situant dans l' "étrange vallée" n'est plus perçu comme un robot réussissant à se faire passer pour un humain, mais inconsciemment comme un humain ne parvenant pas à agir d'une façon normale<sup>22</sup>. » La mise en scène de Fukada, à la suite de Hirata, explore ces cadres de l'expérience<sup>23</sup>, pour mieux éprouver le relief de cette « vallée de l'étrange » et l'ambiguïté ontologique des formes de vie qui la peuplent : le cadre fixe qui ouvre l'une des premières séquences du film découvre ainsi Tania endormie immobile sur le canapé tandis qu'en avant-plan la silhouette floue de Leona en fauteuil roulant traverse l'écran. Sans doute, l'étrangeté de cette interaction n'est pas



posée dans les mêmes termes qu'au théâtre où c'est la comparution immédiate des corps qui suscitait l'effet de présence et le sentiment d'étrangeté face à cet être non-humain. Elle s'exprime chez Kôji Fukada à travers une série de cadres qui placent en miroir Tania et Leona, inversant les propriétés de mobilité et d'immobilité, d'expressivité et de rigidité, qui devraient les qualifier l'une par rapport à l'autre. Le visage du Geminioïde ne peut exprimer aucune émotion, tout juste est-il animé par le clignement des paupières et par quelques mouvements inconscients que les roboticiens ont jugé bon de programmer pour renforcer le naturel apparent de leur androïde. Et cependant il paraît doté de plus de vie que le masque de mort qui gagne peu à peu le visage de l'actrice, pétrifiée dans la contemplation du néant auquel elle fait face.

- 10 L'expérience de décentrement opère même ici littéralement à travers un point de bascule qui voit le film adopter à deux reprises le point de vue de l'androïde. Lors d'une promenade des deux jeunes femmes, l'image entière devient soudainement anamorphosée. Les rôles semblent tout à coup s'inverser (le fauteuil motorisé de Leona n'a pas besoin de l'assistance de Tania et pourtant celle-ci le pousse avec sollicitude) et l'androïde se laisse guider jusqu'à un bosquet de bambous où la jeune femme lui raconte comment son propre père lui dit un jour avoir pleuré d'émotion en découvrant ces arbres en fleurs, un spectacle extrêmement rare auquel sa trop brève existence ne lui permettra sans doute jamais d'assister. Le thème de la mort, au centre de la pièce de Hirata, se trouve dans le film de Fukada lié à celui de la nature contaminée par la radioactivité : les espaces vides, la lumière vibrante, la palette des bruns évoquent la peinture d'Andrew Wyeth, mais ils impriment aussi au récit la temporalité du rythme des saisons qui s'écoulent sans que les hommes désormais ne cultivent ni ne façonnent ces paysages naturels. Ce temps de la fin est aussi celui d'une éternité de la nature à laquelle seule l'androïde peut s'accorder. C'est elle qui, en mémoire de Tania, après avoir veillé son corps jusqu'au bout dans un plan-séquence vertigineux, ira contempler la floraison des bambous. L'horizon de la finitude propre à tous les récits d'apocalypse trouve ici un revers poétique dans la figure de l'androïde qui ne sait pas mourir mais qui accède à la conscience de la mort à travers celle de l'humaine qu'elle veille.
- 11 Dans la scène anamorphosée, Tania avait demandé à Leona combien de modèles semblables à elle existaient à travers le monde. « Environ deux cent mille, je pense », avait répondu l'androïde. Ce que suggère l'ultime scène de *Sayonara*, à travers le geste endeuillé du Geminioïde qui accomplit la volonté de la disparue, c'est bien au contraire la transformation de l'objet sériel en sujet singulier : les machines, écrivait Philip K. Dick, « n'imitent pas les humains : à plus d'un titre, (...) [elles] sont d'ores et déjà profondément humain[e]s<sup>24</sup> ». Libérée de toute servitude, livrée à sa solitude, Leona existe enfin pour elle-même : elle pourrait rester immobile, attendant qu'un événement vienne la tirer de son sommeil d'immortelle, mais la mélancolie de son acte, qui semble signifier sa propre mort, vaut aussi comme une déclaration de son existence en tant que sujet<sup>25</sup>.

## Du Geminioïde à l'animalien : leçon politique pour notre présent

- 12 L'expérience de décentrement proposée au spectateur et l'inscription de l'intrigue de *Sayonara* dans l'atmosphère socialement délétère d'une apocalypse nucléaire visent, au fond, à poser sur un plan politique un paradoxe que la robotique préfère ignorer :

D'un côté, elle affirme que les robots sont là juste pour nous servir, et insiste sur leur dimension purement machinique ou objectale. De l'autre, elle s'ingénie avec



plus ou moins d'habileté à doter ces machines d'effets de personne pour les rendre plus acceptables ou consommables par les humains, en vertu de considérations exclusivement psychologiques<sup>26</sup>.

- 13 En revendiquant finalement la qualité de sujet, l'androïde du film de Koji Fukada remet précisément en cause ce déséquilibre ontologique entre humains et non-humains, et le fait apparaître tout aussi injuste et indigne que celui qui confère à certains humains un privilège social sur d'autres humains. L'androïde devient dès lors un représentant de toutes les formes de vies infâmes, celles-là mêmes qui se trouvent reléguées hors du champ social, maintenues dans un état de dénuement et de servitude. De ce point de vue, il est frappant d'observer combien la science-fiction a très récemment opéré un changement dans la vision canonique de ces formes de vie non-humaines, machines ou extra-terrestres, qui ne sont plus systématiquement assimilées à un envers brutal de l'humanité — persistance du motif colonialiste du « sauvage » qui menace le monde civilisé — mais viennent questionner la violence sociale et politique d'une société. *Under the Skin*, de l'Anglais Jonathan Glazer (2013), suggère un tel retournement : le titre du film invite à aller au-delà des apparences, sous la surface de la peau de l'alien anthropomorphe incarnée à l'écran par l'actrice américaine Scarlett Johansson. Cette peau est une enveloppe, un déguisement et un leurre, redoublés en outre par l'anonymat de la star, pourtant peu dissimulée sous une perruque brune, qui lui permet de circuler sans être reconnue dans les rues de Glasgow à bord d'une banale camionnette<sup>27</sup>. L'alien-Johansson tente d'appâter ses proies, de jeunes hommes séduits par son apparence, pour les conduire jusqu'à une maison abandonnée où, inconscients du danger et fascinés par le mystère de cette femme, ils seront eux-mêmes littéralement vidés de leur substance et réduits à de simples enveloppes de peau par une créature informe. La peau désigne donc aussi, plus symboliquement, cette surface noire et miroitante qui absorbe les corps, cet écran de cinéma dans lequel les victimes transies de désir se laissent engloutir.
- 14 Deux remarques peuvent être immédiatement formulées à partir de l'intrigue et de l'esthétique du film de Glazer : d'une part, le basculement du film vers l'abstraction de cet écran noir fait signe vers l'origine des images animées, celle de l'étude physiologique de la locomotion animale ou humaine à partir des prises de vues chronophotographiques d'Eadweard Muybridge aux États-Unis et d'Étienne-Jules Marey en France. La figure de l'alien désigne ainsi une matrice des images filmiques dans un double jeu d'animation (la marche des silhouettes dans un pur néant, espace sans coordonnées) et de disparition des corps. D'une certaine manière, ce point de bascule d'un régime hyper-naturaliste vers une forme plus expérimentale joue de l'ambiguïté du statut de ce corps (star hollywoodienne anonymisée dans la grisaille écossaise, alien dont la véritable nature reste invisible aux yeux des humains), tout comme le film de Fukada joue de la présence troublante du Gémoinoïde sur le plateau de tournage pour requalifier la fiction post-apocalyptique en drame socio-métaphysique.
- 15 Sur un plan narratif d'autre part, on aura reconnu dans la structure du récit un film de chasse, plus exactement une chasse à l'homme au sens littéral et sexué du terme. L'alien-Johansson, d'ailleurs vêtue d'un manteau de fourrure qui rappelle son animalité, y fait office de prédateur mais aussi d'appât au service d'une créature qu'elle doit nourrir. Cette structure se renverse quand elle choisit de sauver la vie d'une de ses victimes — un jeune homme atteint de neurofibromatose — parce que son comportement ne reproduit pas le schéma que les autres ont suivi jusqu'alors, et qu'il la ramène ainsi à sa propre différence et à sa solitude. À travers cette rencontre entre deux altérités extrêmes, la femme-alien et

l'homme-éléphant<sup>28</sup>, c'est encore de cette enveloppe poreuse et trompeuse dont il est question, la peau et sa mue, la mue du prédateur qui va devenir la proie des autres. À compter de ce moment, le rituel immuable de l'alien se dérègle en une fuite incohérente à travers la campagne écossaise qui la mène dans les bois où elle est finalement la victime d'un homme qui la blesse tandis qu'il tente de la violer, découvrant sous sa peau humaine son corps d'alien avant de l'assassiner brutalement. L'extrême violence de cette mort constitue le point culminant d'une série de rencontres avec des hommes qui n'ont pas su voir, au-delà des apparences, l'être véritable de la femme-alien. La peau de l'alien est ainsi semblable à celle du Géminoïde, elle dissimule un mystère ontologique. C'est dans l'altérité radicale d'une rencontre (le jeune homme défiguré par la maladie pour l'alien) ou d'une expérience (la mort de Tania pour le Géminoïde) que ces créatures peuvent enfin se défaire de leurs créateurs et s'inventer comme sujets propres. Il n'est pas anodin que l'alien d'*Under the Skin* et l'androïde de *Sayonara* soient toutes deux assimilées à des figures animales — la première à travers son mutisme fruste, ses vêtements et son comportement de prédatrice ; la seconde, constamment renvoyée à son rôle de compagne, comme si dans ce futur proche les androïdes de salon s'étaient substitués aux animaux de compagnie. L'androïde comme l'alien — peut-être faudrait-il même parler d'animalien — sont des figures d'infamie qui désignent et dénoncent la cruauté et l'hypocrisie des sociétés répressives. Le caractère d'humanité y est un privilège justifiant la violence exercée à l'encontre de ceux qui en sont dépossédés (« Ce n'est qu'un animal » dit l'homme qui met la bête à mort). Car, comme l'écrivait Theodor W. Adorno :

Le propre du mécanisme de la « projection pathique » est de déterminer les hommes détenant la puissance à ne percevoir l'humain que dans le reflet de leur propre image, au lieu de refléter eux-mêmes l'humain comme une différence. C'est alors que le meurtre apparaît comme une tentative — constamment répétée, dans une folie croissante — pour déguiser en raison la folie d'une perception aussi erronée : celui qu'on n'a pas perçu comme un être humain et qui pourtant est un homme, est transformé en chose afin qu'aucun de ses mouvements ne mette en cause le regard du maniaque<sup>29</sup>.

---

## NOTES

1. Paul Valéry, *Cahier B* [1910], dans *Tel quel I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 240.
2. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, repris dans *Dits et Écrits*, t. 2, p. 239.
3. *Ibidem*, p. 248.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 239 et p. 241 pour la citation suivante.
6. « Légende noire, mais surtout légende sèche, réduite à ce qui fut dit un jour et que d'improbables rencontres ont conservée jusqu'à nous », *Ibid.*, p. 242.
7. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 41.
8. Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence* [1943], Paris, PUF, 2009, p. 130. Bruno Latour propose dans son ouvrage *Enquête sur les modes d'existence* une typologie inspirée par celle de

Souriau en distinguant « les êtres de la métamorphose, les êtres de la technique, et les êtres de la fiction ».

9. Christian Becker-Asano, Kohei Ogawa, Shuichi Nishio et Hiroshi Ishiguro, « Exploring The Uncanny Valley with Geminoid HI-1 in a Real-World Application », IADIS International Conference Interfaces and Human Computer Interaction, 2010.

10. Voir Shuichi Nishio, Hiroshi Ishiguro et Norihiro Hagita, « Geminoid: Teleoperated Android of an Existing Person », dans Armando Carlos de Pina Filho (Ed.), *Humanoid Robots: New Developments*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 343-352, consultable en ligne <<https://intechopen.com>>.

11. C'est la leçon de M. C... à son interlocuteur dans le célèbre récit de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* : « Nous voyons que dans le monde organique, à mesure que la réflexion se fait plus obscure et plus faible, la grâce jaillit toujours plus rayonnante et plus souveraine. Mais tout comme l'intersection de deux droites partant du même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté après avoir traversé l'infini, ou comme le reflet d'un miroir concave, après s'être éloigné dans l'infini, réapparaît face à nous, de même c'est une fois que la connaissance a, pour ainsi dire, parcouru un infini qu'on retrouve la grâce : de sorte qu'elle apparaît au même moment de la manière la plus pure dans la constitution d'une silhouette humaine dont la conscience est inexistante ou bien infinie, c'est-à-dire dans le pantin articulé ou le dieu ». Cf. Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* [1801], trad. Brice Germain, Paris, Sillages, 2015, p. 22-23.

12. Emmanuel Grimaud et Zaven Paré, *Le jour où les robots mangeront des pommes. Conversations avec un Geminoid*, Paris, Editions Pétra, 2011, p. 56. Le livre est le récit d'une série d'expériences d'interactions avec le robot.

13. Première occurrence d'un androïde, cette œuvre symboliste s'ouvre sur la romance contrariée d'un idéaliste avec une charmante idiote dont l'esprit médiocre fait injure à la beauté. Son ami scientifique, le bien nommé Edison, propose de lui venir en aide en concevant une créature de chair et de métal dotée d'une âme plus belle et plus convenable à leur idéal féminin. L'androïde Hadaly, dont le nom signifierait « idéal » en arabe, emprunte à la science ses technologies les plus pointues : ses poumons sont constitués de deux phonographes d'or et elle est douée de parole grâce à un ruban sur lequel les pensées les plus inspirées ont été imprimées. En sorte qu'Hadaly n'est finalement qu'un palimpseste sur lequel s'inscrivent en couches multiples les lignes de dialogue d'un scénario à l'eau de rose.

Voir Annette Michelson, « *On the Eve of the Future: the Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy* », *October*, n° 29, 1984, p. 2-21. Voir également : Raymond Bellour, « *Ideal Hadaly* », *Camera Obscura*, n° 15, 1986, p. 11-34.

14. Gynécologue de formation, le docteur Fritz Kahn était célèbre dans les années 1920 à Berlin pour son monumental atlas anatomique en cinq volumes *Das Leben des Menschen*, représentant les organes du corps comme les rouages de l'industrie moderne. Voir la monographie que lui consacrent Uta von Debschitz et Thilo von Debschitz, *Fritz Kahn - Man Machine / Maschine Mensch*, New York, Vienne, Springer, 2009. Ces anatomies machiniques furent ensuite condamnées par les nazis dans les années 1930 et Kahn dut s'exiler aux États-Unis.

15. La pièce de Hirata a donné lieu à une enquête auprès des spectateurs interrogés après la représentation sur le temps qu'il leur avait fallu pour se rendre compte de la nature non-humaine de l'une des actrices et leurs sentiments vis-à-vis de cette entité. Voir Takenobu Chikaraishi, Yuichiro Yoshikawa, Kohei Ogawa, Oriza Hirata et Hiroshi Ishiguro, « Creation and Staging of Android Theatre "Sayonara" towards Developing Highly Human-Like Robots », *Future Internet*, 2017, vol. 9, p. 75.

16. *Ibid.*, p. 1. « Android robots with the appearance of actual persons are expected to become familiar entities in future human society. »

17. La pièce, qui dure une vingtaine de minutes, consiste essentiellement dans ces lectures de poèmes que l'androïde fait à la jeune femme mourante.

18. Comme tout Geminoid, elle ne peut marcher et se déplace donc en fauteuil roulant, ce « handicap » moteur devient un argument narratif qui la rapproche de la jeune femme, incapable de se mouvoir longtemps.
19. Blanche immigrée d'Afrique du Sud, Tania a dû fuir les représailles contre les siens après l'Apartheid. Elle demandera à Leona si elle et sa famille doivent être considérés comme victimes ou coupables. Réfugiée au Japon, elle devient ici victime d'un autre Apartheid qui ne dit pas son nom, mais qui la condamne à partir en dernier.
20. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2012, p. 9-10.
21. Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor, « Qui est là ? Présences-limites et effets de personne », Catalogue de l'exposition *Persona. Étrangement humain*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2016, p. 15.
22. Emmanuel Grimaud et Zaven Paré, *op. cit.* p. 12.
23. Ils adoptent une démarche qui pourrait être celle de la sociologie interactionniste d'Erving Goffman. Cf. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.
24. Philip K. Dick, « Androïde contre humain », *Si ce monde vous déplaît... et autres essais* [1972], Paris, Éditions de l'Éclat, 2015, p. 23.
25. « En modifiant ce qu'il faisait et donc ce qu'il était », écrit encore Philip K. Dick, l'androïde « est devenu ». *Ibidem*, p. 59.
26. Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor, *op. cit.* p. 17
27. Un dispositif invisible de prise de vue permet au cinéaste de filmer son actrice dans l'espace public à l'insu des passants qui ne lui prêtent pas attention et ne la reconnaissent pas.
28. Le plus célèbre cas de neurofibromatose est celui de Joseph Merrick, objet du film de David Lynch, *Elephant Man* (1980).
29. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée* [1951], Paris, Payot, 2016, p. 142.

## RÉSUMÉS

Cet article porte sur les figures de l'androïde et de l'alien dans deux films de science-fiction contemporains (*Sayonara* de Kôji Fukada et *Under the Skin* de Jonathan Glazer), nouvelles figures de l'infamie dont la présence à l'écran suggère un renversement ontologique entre les catégories de sujet et d'objet et questionne la violence sociale et politique des sociétés contemporaines.

This article considers the presence of the android and the alien in two recent science-fiction films (*Sayonara* by Kôji Fukada and *Under the Skin* by Jonathan Glazer) as new forms of infamy, through the ontological reversal of the categories of object and subject, as well as the questioning of the social and political violence of modern societies.

## AUTEUR

### ALICE LEROY

Alice Leroy est chercheuse en études visuelles et maître de conférence à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Ses travaux portent sur les relations entre science et esthétique à travers les

imaginaires visuels du corps. Elle collabore à la programmation du festival international de films documentaires « Cinéma du Réel » au Centre Pompidou et du festival du film ethnographique au Musée de l'Homme. Elle contribue aussi régulièrement à la revue de cinéma en ligne *Débordements*

.