

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

Immaginari della tecnoscienza

Numero speciale - novembre 2025

Renato Boccali, Luisa Damiano - Imaginaries of Technoscience. Forms, Narratives, Epistemologies

Sezione I

Immaginari tra eredità tecnoscientifiche e narrazioni culturali - Imaginaires entre héritages technoscientifiques et récits culturels - Imaginaries between technoscientific legacies and cultural narratives

Patrizia Landi – Rappresentare il mondo. Italo Calvino tra scienza, cibernetica e post-antropocentrismo

Silvia Zangrandi – Gli immaginari tecnologici di Primo Levi

Nadejda e Constantin Ivanov – Technology and moral lapses in Mary Shelley's *Frankenstein* and Antonie Plămădeală's *Three Hours in Hell*

Blanca Solares – Technodiversité entre l'ordre magique sacré et le contrôle technico-scientifique

Sezione II

Immaginari del corpo, della soggettività, della differenza - Imaginaires du corps, de la subjectivité et de la différence - Imaginaries of the body, subjectivity, and difference

Claudia Stancati – Les récits de la peur: les automates qui nous ressemblent

Mercedes Montoro Araque – Écofiction et biotechnologie, ou comment devenir “technophile” dans la civilisation «homme-machine»

Najate Nerci – Pouvoir et dystopie dans le film italien: *L'uomo meccanico* (1920)

Riccardo Retez – Tecno-corpi e potere: dinamiche di rappresentazione e percezione delle immagini erotiche artificiali

Carla Ayala Valdés – Diventare esplosivi e diventare sfruttati Territori disabitati, droni e immagini operative nelle opere di Agencia de Borde e Femke Herregraven

Sezione III

Immaginari dell'interazione e dei futuri digitali - Imaginaires de l'interaction et des futurs numériques - Imaginaries of interaction and digital futures

Philippe Taupin – Imaginaires et concept-cars automobiles, sommes-nous à l'ère de l'Utomobile?

Artur Rozestraten – Imaginaires de la collaboration en ligne

Stefano Lombardi Vallauri – Il dominio umano della musica

Riccardo Valenti – The diachronic way of being. A Survey on Sociogenesis and Technical Inheritance of Meaning in Phenomenological and Post-Phenomenological

Sezione Varia - Section Varia - Miscellaneous section

Paola Carbone – Opening the Black Box: Configuring the Algorithm of a GPT-Based Professional Writing Coach

Écofiction et biotechnologie, ou comment devenir “technophile” dans la civilisation «homme-machine»

Mercedes MONTORO ARAQUE

Université de Grenade

Abstract:

There are many cinematic, literary, or artistic creations in which machines and robots have coexisted with human beings since at least the 18th century (let us recall the inventions of Vaucanson and Wolfgang von Kempelen, which gave rise to many stories and controversies). This theme was also dear to the 19th century through the stories of, among others, ETA Hoffmann (*The Automaton*, 1814), Auguste de Villiers de l'Isle (*The Future Eve*, 1886), Mary Shelley (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818) and S. Butler (*Erewhon or On the Other Side of the Mountains*, 1872). In the middle of the 20th century, there were many artistic creations, where the shadow of Isaac Asimov was rarely absent.

However, far from suggesting only the unconditional glorification of the progressive and technological impetus of societies belonging to a Promethean culture, the various themes addressed in contemporary science fiction productions arise in a post-apocalyptic setting of destruction of the planet and humanity. These ecofictions thus constitute stories revealing the image that industrial societies construct of themselves. Do they always evoke a technophobic denunciation, more or less nuanced, of the reigning technological progress? Do they invite us, on the contrary, to become more and more technophile in the “man-machine” civilization (Kurzweil. Cited by Miyares, 2022: 94) characterized by a biotechnological evolutionism or cyborg-centrism without limits?

Using symbolic hermeneutics, this article aims to address the contemporary narrative of this Promethean imaginary, based on three science fiction films and streaming series: *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017), *Raised by Wolves* (Ridley Scott, Aaron Guzikowski, 2020-22) and *The Creator* (Gareth Edwards, 2023). These ecofictional narratives foreground themes central to transhumanism with a universe of mass human destruction, highlighting a paradigm shift. It is therefore a matter of questioning the ways in which this progressive and advanced biotechnological, post and transhumanist philosophy is announced, questioned, or denounced, if not reformulated.

Keywords:

Transhumanism, Robots, Cyborg, Ecofictional stories, Promethean imagination.

Peer review

Submitted 2025-04-15

Accepted 2025-07-28

Open access © 2025 Montoro Araque

Introduction: d'un transhumanisme à un autre

Comme métaphore de la société techniciste et technocratique émergente depuis l'aube du XX^e siècle (Bernanos, 1947, *La France contre les robots*), l'imaginaire technoscientifique et robotique a, d'abord, signifié un progrès sans limite d'où a découlé une certaine angoisse existentielle face à un développement technologique et biotechnologique,

plus ou moins imposé. Cette angoisse technophobique étant justifiée par un probable et possible asservissement de l'humain vis-à-vis des machines (*Brave new world*, A.L. Huxley, 1932; *I, Robot*, I. Asimov, 1950; *I, Robot*, Alex Proyas, 2004 ou *Raised by Wolves*, 2020-22) où l'annonce d'une dérive totalitaire fondée sur le contrôle de l'autre¹ n'était pas exclue (Simondon, 2012). Or, lorsque cette biotechnologie robotique s'est vue investie du pouvoir de surpasser les capacités humaines (*Ghost in the shell*, 2017; ou *Projet Gemini*, 2022²) tout en améliorant les handicaps humains par le biais d'implantation de prothèses, cette «augmentation artificielle» biotechnologique a commencé à être plus ou moins acceptée.

Ce transhumanisme³ tempéré semble, toutefois, loin encore des objectifs visés par les transhumanistes contemporains (Goffi, 2020: 19). Car même si, à prime abord, il avait été conçu par Huxley comme un mouvement visant «le destin évolutif de l'espèce humaine» — sans que la «nature humaine» soit «outrepassée» ou remplacée —, le transhumanisme actuel tend, en revanche, à «l'amélioration volontaire des individus». Et ce, jusqu'au point même de rendre «possible et souhaitable d'être pleinement humain en l'absence du corps imparfait qui a été celui des humains jusqu'à ce jour» (Goffi, 2020: 19-20). Il serait donc question, de nos jours, aux dires de Miyares (2022: 92-93), d'un «individualisme transhumaniste» où, grâce à la recherche et au développement des sciences (nanotechnologie, biotechnologie, information technologique, et sciences cognitives), l'on puisse parvenir même à «redessiner la condition humaine»⁴. Mais, à un tel degré que «le transhumanisme contemporain, à la M. More ou à la R. Kurzweil», comme le précise Jean-Yves Goffi, envisage «sans trembler la liquidation de l'héritage biologique de l'humanité» (Goffi, 2020: 19).

¹ Un exemple clair est *2001: A Space Odyssey* (1968), film devenu culte réalisé par Stanley Kubrick, qui s'est chargé du scénario avec l'écrivain Arthur C. Clarke. Clarke est l'auteur du roman homonyme, inspiré de *The Sentinel* (1951) et publié la même année de la première du film.

² Il y est question d'un organisme biorobotique constituant un troien informatique qui aurait été à l'origine de la création du monde et auquel doivent faire face les chercheurs de la mission du projet Gemini. Réalisateurs: Serik Beiseuov et Vyacheslav Lisnevskiy (2022).

³ Selon Jean-Yves Goffi, on considère que le terme «transhumanism» a été mis en circulation par Julian Huxley en 1957, dans l'essai éponyme. «En réalité», précise-t-il, «il semble que ce soit dans une conférence de 1951, publiée la même année, qu'il l'ait employé pour la première fois, l'essai de 1957 étant une version remaniée de cette conférence». Aux dires de Dard et Moatti (2016), continue Goffi, le terme «transhumanisme» reviendrait à l'ingénieur français, Jean Coutrot (1895-1941) «et suggère une convergence (1937) entre J. Huxley et J. Coutrot, par l'intermédiaire d'A. Huxley» (Goffi, 2020: 18).

⁴ Pour Max More (1990), «le transhumanisme est une classe de philosophies ayant pour but de nous guider vers une condition post-humaine. Le transhumanisme partage de nombreuses valeurs avec l'humanisme parmi lesquelles un respect de la raison et de la science, un attachement au progrès et une grande considération pour l'existence humaine (ou transhumaine) dans cette vie. [...] Le transhumanisme diffère de l'humanisme en ce qu'il reconnaît et anticipe les changements radicaux de la nature et des possibilités de nos vies provoqués par diverses sciences et techniques» (More, 1990).

Se profile, alors, une double réaction vis-à-vis de ce nouveau destin de l'humanité, désigné par le directeur d'ingénierie de Google Raymond Kurzweill comme «singularité» ou «civilisation homme-machine» (Miyares, 2022: 94): d'un côté, tel que le souligne Kunz Westerhoff (2020), pourrait surgir une «distance séparatrice» du propre cyborg, «avec le *semblable* humain», générant des réactions technophobes au niveau sociétal. En effet, pour le cyborg, tel que l'assure Kunz Westerhoff (2020) «ne pas sentir *comme* l'autre, c'est» déjà, «ne plus être *avec* l'autre». Mais de l'autre côté, cette «amélioration» continue de l'être humain — aboutissant à un progressif «brouillage entre être humain, machine ou animal, entre matière inerte et vivante, entre naturel et artificiel» — pourrait supposer une homogénéisation et identification sans précédents de l'humain avec cet «autre» de la civilisation homme-machine. Cette «tecno-évolution» de l'humain permettrait alors, selon le transhumanisme, de surmonter les limitations de nos propres corps et de nos propres cerveaux humains de façon irréversible. Cette «singularité» de l'homme laisserait, par conséquent, la voie libre à la post-humanité dans la civilisation de l'homme-machine, prévue par Kurzweill aux alentours de 2045 (Miyares, 2022: 93-95).

Du côté de la science-fiction, qu'est-ce que l'on peut observer? Sous une toile de fond récurrente de destruction apocalyptique de la planète, la science-fiction partirait-elle alors des mêmes prémisses (besoin de sentir et s'identifier à l'autre) afin de déclencher une réelle technophilie chez le spectateur? La progressive dissolution de frontières (sociétales ou identitaires) entre les humains et les cyborgs robotiques (ou androïdes dotés d'émotions) que l'on observe à l'écran, aurait-elle comme but premier d'étaler des récits écofictionnels⁵ idéologiquement dirigés? En rapprochant ainsi le spectateur du ressenti des machines «humanisées» dans le monde postapocalyptique, les réalisateurs seraient-ils en train de mieux projeter le seul monde conçu par les propres concepteurs de la post-humanité de l'homme-machine? Une technophilie qui serait, dès lors, assimilée par le spectateur inconsciemment et progressivement *via* l'imaginaire science-fictionnel, dont se sont nourries, à la fois, les dernières recherches scientifiques⁶.

⁵ Par «écofiction», j'entends avec Chr. Chelebourg «l'ensemble des discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique» (Chelebourg, 2012: 10). Tout en considérant que les trois récits abordés dans cet article partent d'une situation apocalyptique de destruction de la planète plus ou moins proche, afin d'instaurer un nouvel univers post-humain biotechnologique, la notion «écofiction» me semble pouvoir y être appliquée comme cause première justifiant l'imposition du nouvel ordre civilisationnel. Dans une planète dirigée par les humains où les thèses environnementalistes et les différents systèmes politiques ont échoué, l'assimilation de la seule alternative proposée (laissant la voie ouverte aux technosciences et au transhumanisme) est de ce fait, beaucoup plus accessible.

⁶ Aux dires de F. Damour, par exemple, Robert Ettinger se serait inspiré de la nouvelle de Neil R. Jones, *The Jameson Satellite* (Damour, 2020: 195).

À en croire Ugo Bellagamba, «la science-fiction est amenée par la littérature grise jusqu'à l'autel du transhumanisme, tantôt pour l'encenser, tantôt pour en identifier les racines» (Bellagamba, 2020: 89-90). En effet, *The Jameson Satellite* de Neil R. Jones datant de 1931 exposait déjà, sous la forme de «l'émerveillement», «les fondements du transhumanisme» concernant la «concrétisation de l'immortalité de l'Homme par le progrès technique, et son corollaire: l'expansion illimitée vers les planètes lointaines, voire les étoiles». Le genre cinématographique SF, quant à lui, s'est intéressé aux cyborgs et aux robots depuis au moins⁷ les années 50-60 du siècle dernier. Et ce, non seulement parce qu'ils constituaient un horizon «post-humain»⁸ — plus ou moins utopique ou dystopique, répondant aux attentes du genre — mais aussi parce que la mise en récit de cette prétendue évolution techno-scientifique humaine permettait d'exposer des narrations dites «fictives» non sans un certain dirigisme idéologique. Ainsi, cette «volonté d'aller toujours plus loin» (c'est-à-dire, d'avancer dans une progression continue unique) dévoilée dans la page web de l'organisation Humanity+⁹ et reprise dans bien de récits science-fictionnels¹⁰, semblerait justifiée par la mise en exergue, en parallèle, du cycle générationnel «naturel» de l'espèce humaine. Une espèce qui, elle, en revanche, doit alterner «croissance et dépérissement, génération et corruption selon les mots d'Aristote» (Wunenburger, 2016: 20). C'est en raison de cette «fragilité native et d'un temps de développement retardé (néoténie de Bolk)», que l'espèce humaine a dû, par conséquent, depuis longtemps, inventer des «artifices» «pour se maintenir en vie» et «pour accroître sa capacité de vie dans des milieux ainsi modifiés»; et c'est la raison pour laquelle, comme l'assure Jean-Jacques Wunenburger,

⁷ Mais, en dehors du genre science-fictionnel au cinéma, sont nombreuses également, les créations filmiques, littéraires ou artistiques, où les machines et les robots cohabitent avec les êtres humains depuis, au moins, le XVIII^e siècle (Vaucanson, Wolfgang von Kempelen); au XIX^e grâce à ETA Hoffmann (*Les Automates*, 1814), Auguste de Villiers de l'Isle (*L'Ève future*, 1886), Mary Shelley (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 1818) ou S. Butler (*Erewhon ou de l'autre côté des montagnes*, 1872); voire au XX^e siècle avec, par exemple, la pièce théâtrale de l'écrivain tchèque Karel Čapek *R.U.R.* (1921).

⁸ Soulignons avec Miyares et pour faire bref, que contrairement au transhumanisme souhaitant améliorer la condition humaine tout en surmontant les limites imposées par la biologie (éviter le vieillissement, améliorer les capacités intellectuelles physiques et psychologiques de l'espèce humaine), les postulats post-humains plaident pour un développement techno-évolutif qui efface toute trace de l'humanité, donnant lieu à une nouvelle espèce (Miyares, 2022: 104).

⁹ Comme organisation, la plus grande du monde postulant l'extension extrême et radicale de la vie, Humanity+ (anciennement, World Transhumanist Association (WTA), présente le transhumanisme comme une cosmovision faisant face au «dogme anthropocentrique» (Miyares, 2022: 94). Voir: <https://www.humanityplus.org/transhumanism>.

¹⁰ Une volonté proposant tantôt, des thérapies pour augmenter la mémoire, la concentration et l'énergie mentale humaine avec l'intégration cerveau-ordinateurs; tantôt, des mesures pour agir sur la vie des humains avec des procédures cryoniques ou avec des technologies de reproduction diverses.

s'est cristallisé un mode de pensée de la technique, qui n'est plus considéré seulement comme un instrument pour faciliter la vie de l'homme sur terre, mais pour transformer sa propre existence en la perfectionnant sans cesse jusqu'à restaurer sa connaturalité avec Dieu. (Wunenburger, 2016: 28)

C'est ainsi que depuis qu'au XIX^e siècle, l'idée de «la flèche unique du temps» a commencé à s'imposer au sein même de la nature — la théorie de l'évolutionnisme biologique¹¹ est en effet, une théorie dominante —, «le développement du rationalisme technique et scientifique» a permis un imaginaire dit prométhéen (Durand, 1992: 245). Prométhéisme rationaliste ou «attitude prométhéenne» qui, tout en utilisant «des procédés techniques», arrache à la Nature «ses "secrets" afin de la dominer et l'exploiter» (Hadot, 2004: 143). Cette attitude antithétique qui «conduit à accroître la puissance de l'homme sur la nature» s'est trouvé «entraîné[e] dans cette spiritualité progressiste», se ressourçant, souvent, «au récit biblique des origines» (Wunenburger, 2016: 26) et s'enrichissant paradoxalement, même au XIX^e siècle, de valeurs «intimistes» (Durand, 1992: 245).

La problématique que je poserai ici est la suivante: de quelle façon le passage vers cette «singularité» ou «civilisation de l'homme machine», en tant que philosophie progressiste et prométhéenne — débouchant sur l'effacement complet de toute trace humaine et sur l'annonce de l'émergence possible d'une nouvelle espèce — est-elle annoncée, questionnée, ou dénoncée dans la cinématographie à large public contemporaine? Nous verrons dans les lignes qui suivent comment cet imaginaire prométhéen, cyborg-robotique et technologique, annonce toutefois, dans les films science-fictionnels et écofictionnels proposés à l'étude, un certain changement de paradigme.

Des «cyborgs d'un monde post-générique»

Dans son célèbre *Manifeste Cyborg*, Haraway nous parlait déjà d'un monde sans sexe, sans suprématie liée au genre, et sa notion de cyborg (moitié machine et moitié humain) était, pour elle, la seule façon de surmonter tout dualisme (esprit/corps; animal/humain; organisme/machine; nature/culture) en raison justement de l'indépendance biologique du cyborg vis-à-vis du corps organique (Haraway, 1984: 38). Le

¹¹ Concrètement dans l'œuvre de Pierre Teilhard de Chardin où, tel qu'il est bien connu, d'un côté, le développement humain semble pouvoir atteindre le célèbre «point oméga» décrit par le jésuite français comme le point le plus élevé de l'évolution de la conscience; et, de l'autre, la planète se trouve dans un processus transformateur évoluant depuis la biosphère à la noosphère (Vernadski et Teilhard).

terme utilisé d'abord, par Manfred Clynes et Nathan Kline (1960)¹² renvoyait à un être humain augmenté pour faire face à un environnement extraterrestre¹³ dont le statut supposé alors "imaginaire" ou fictif permettait, d'un côté, une certaine liberté d'esprit et une certaine inventivité; et dont le caractère scientifique et prophétique de la notion (il s'agissait d'un organisme auquel on avait ajouté un dispositif cybernétique lui permettant de vivre dans un milieu hostile), invitait, de l'autre côté, à «orchestrer sa propre performativité», en concrétisant cette chimère en «chimère biologique» (Kunz Westerhoff, 2020). Le cyborg étant alors, dès l'origine, un être ne pouvant pas se passer d'un «récit fondateur»; autrement dit, ne pouvant se passer ni d'un «nom générique qui le pose en acteur» ni d'une «séquence narrative» qui le fasse passer «d'un état naturel à un état augmenté».

Dans un premier temps, la définition du cyborg était, par conséquent, celle d'«une "identité narrative" (Ricoeur)», nous dit D. Kunz Westerhoff (2020), «construite par un récit de genèse technologique», dont la «stratégie d'implémentation» faisait de la «fiction *cyborg*» une réalité en devenir. Le cyborg est né, par conséquent, des discours issus aussi bien de la description scientifique, de l'anticipation utopique des conceptions transhumanistes voire de la révélation millénariste.

Le terme dénote toujours, de nos jours, un avenir transhumain plus ou moins proche; un avenir fondé sur la création d'entités hybrides où l'organique peut s'enrichir d'intelligence supérieure, d'augmentation prothésiste, voire de transferts de l'esprit post-mortem; un avenir, en définitive, aux rapports "éthiques" à l'humain de plus en plus complexes et controversés. Les discours et récits technoscientifiques transhumanistes étant l'une des sources d'inspiration premières des films science-fictionnels contemporains, on peut y lire les détournements idéologiques ou les messages de dénonciation que ces narrations dites "fictives" véhiculent. En effet, tel que Gilbert Hottois le montre, le transhumanisme, qui postule un «paradigme évolutionnaire» de la transcendance

¹² Tel que le précise Dominique Kunz Westerhoff (2020), le néologisme «cyborg», créé en 1960, «s'est imposé au croisement de la cybernétique et de la science-fiction. Ses inventeurs, Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline, le présentent comme un défi "spirituel" soulevé par l'exploration spatiale (Clynes, Kline, 1960). Leur modèle spéculatif s'apparente à une expérience de pensée, une fable "*fanciful*" (Clynes, Kline, 1960: 76). Le concept d'organisme cybernétique, dont "cyborg" est le mot-valise, s'adosse à un imaginaire d'anticipation, ce que signale la majuscule que lui confèrent ses auteurs comme à un personnage scientifique appelé à un avènement : "nous proposons le terme Cyborg" (Clynes, Kline, 1960: 27).

¹³ «Les concepteurs se réfèrent *in fine* à des expériences soviétiques, pour inviter leur audience américaine à s'engager dans la course astronautique. Dans cette stratégie d'implémentation, la fiction *cyborg* est appelée à *devenir réelle*, c'est-à-dire à se dénier en tant que fiction: la puissance créatrice de l'invention symbolique est mise au service d'un projet de recherche et de développement industriel, dont la rhétorique persuasive consiste à affirmer qu'il existe déjà» (Kunz Westerhoff, 2020).

artificielle des limites humaines¹⁴ élabore à la fois des représentations philosophiques et des idéologies: «individualisme, amélioration / augmentation (et même «transformation») illimitée, technologies [...] modifiant l'individu et la société», mais aussi des «futurs mystificateurs au service d'intérêts économiques et politiques bien particuliers» (Hottois, 2017: 17 et quatrième de couverture).

Soit. De nos jours, le néologisme «cyborg» renvoie à un être où les parties bioniques se joignent aux organes vitaux humains (Mestres, 2011: 40). Cette indépendance (ou dépendance?) bionique comporte, sans doute, des problèmes éthiques pas toujours abordés par la science, mais dont la science-fiction tire profit, les sondant, par conséquent, plus ouvertement. En effet, lorsque la civilisation humaine semble avoir échoué, l'une des procédures pour bâtir une nouvelle société consiste à reproduire quelques "émotions" humaines dans les nouvelles créations biotechnologiques; ce qui, par ailleurs, conduit à une identification progressive du spectateur avec le corps bionique proposé à l'écran. Étant le résultat d'un évolutionnisme technologique et social, le corps bionique science-fictionnel tend à perdre sa morphologie genrée jusqu'à tomber dans une indétermination asexuée célébrant la fonction guerrière. Lorsque la civilisation humaine a échoué en matière écologique et sociétale, la science-fiction contemporaine parie pour une société à réinventer, où même la fécondation et la reproduction deviennent des fructueux objets de recherche. Modernité et évolution, donc, contre tradition et échec! Obsolescences programmées de certains dualismes (corps/esprit, raison/émotion ou technologie/nature) que l'écran nous invite à décrypter sous la forme d'un prométhéisme réinventée.

Le dernier film de la prolifique franchise japonaise cyberpunk *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017)¹⁵ rappelle combien la dépendance du cyborg avec la machine peut devenir «profonde». Tel que Th. Hoquet (2014) le souligne, cette dépendance est vécue lorsque les outils deviennent tout aussi bien «des entités symbiotiques de l'humain» que «des parasites de l'organisme». Le prototype, Mira Killian, est présenté dans le film états-unien comme un corps synthétique révolutionnaire et unique dans son genre. Le corps synthétique de celle qui fut, d'abord, une humaine radicale "anti-augmentation", peut-il "dépendre" d'un cerveau physiologique (cyber-amélioré par des implants permettant l'accès

¹⁴ Rappelons par exemple, que dans une série comme *Upload* (Greg Daniels, 2020-2024) les humains sont capables de se télécharger dans un «au-delà» virtuel de leur choix, devenant un paradis numérique qui leur permet de transcender les limites humaines associées à la mort.

¹⁵ Inspiré du manga japonais homonyme de Masamune Shirow, le film états-unien *Ghost in the Shell* (sous-titré en espagnol, *El alma de la máquina*) compte parmi ses acteurs principaux les suivants: Scarlett Johansson, Michael Pitt, Pilou Asbaek, Chin Han y Juliette Binoche.

au réseau internet)? Grâce à Motoko Kusanagi, seule survivante à une attaque cyberterroriste, les réalisateurs placent le spectateur face à un véritable dilemme, sujet à controverse. Son radical positionnement «anti-augmentation» met en lumière un questionnement éthique souvent négligé par la science. Serait-ce légitime de créer des cyborgs prototypes, transformant des humains en défaillance, comme Motoko Kusanagi, en agents antiterroristes ou armes superpuissantes, au service de leur concepteur? Que devient alors l'humain (son âme, sa conscience ou son esprit) dans cette augmentation non contrôlée ou non souhaitée de son anatomie? Comme décrire Mira Killian si ce n'est comme pure innovation technologique¹⁶ du développeur d'augmentation Hanka Robotics? Le corps amélioré s'avérant ici, «un instrument produit par la collectivité, pour le service de la collectivité», pouvant «verser dans un système étatique de contrôle et d'asservissement des individus à des fins collectives» (Hoquet, 2014) et non plus un corps au service de son «âme» ou à la recherche de son identité.

Le film nous informe, de la sorte, sur le prix à payer par cette augmentation et amélioration sans limites. Une amélioration technologique qui comporte souvent (voire, inconsciemment!), une part de manipulation, et de violence faite à l'humain. Car, comme le film le montre, l'intervention biotechnologique sur cette radicale anti-augmentation a eu lieu avec de la coercition, une certaine répression et par conséquent, tout en portant atteinte aux désirs, à la volonté et aux convictions de l'héroïne. En pointant du doigt combien ces promesses transhumanistes d'amélioration de l'humanité aboutissent sur le sacrifice de la liberté individuelle, une certaine "technophobie" pourrait se dégager de la vision du film. En effet, sommes-nous prêts à vendre nos âmes dans ce pacte avec le diable "biotechnologique"? Le film tire, de plus, la sonnette d'alarme sur le besoin de maintenir la spécificité de l'humain dans cette société ultra technologique et hyper connectée. Car, bien que les différences organiques liées au genre et au sexe puissent ne plus être essentielles dans une société posthumaniste, et bien que la fonction guerrière puisse remplacer la fonction reproductrice, le "droit à décider" — dérivé d'une conscience humaine désirante — semble rester un droit à exiger dans toute société homme-machine. Le film alerte, en définitive, sur le besoin de privilégier le désir humain face à toute forme d'IA

¹⁶ Prototype largement inspiré de la race des Zoromes ou hommes hybrides cerveau organique-corps mécanique du texte de Neil R. Jones (1931). C'est cette nouvelle, tel que le suggère Franck Damour, qui a fasciné Robert Ettinger, fondateur du mouvement cryonique et théoricien du transhumanisme, au point de «se donner les moyens de la mettre en œuvre» (Damour, 2020: 105). Ses idées autour de la possibilité de placer un cerveau dans un corps mécanique conférant l'immortalité à l'être humain sont exposées dans *The prospect of Immortality* (1964) et *Man Into Superman* (1972).

(comme la IA immatérielle du Marionnettiste, incarnée dans un corps androïde); ou face à toute autre augmentation corporelle post-humaine envisagée. La question éthique dérivée de ces projets technologiques de perfectionnement constant reliant humains et instruments-prothèses ou esprits humains et corps artificiels commence, par conséquent, à se poser de façon insistante dans la science-fiction: ce qui relève, sans doute, d'un certain changement de paradigme. «La question de la liberté», serait-ce alors, «un bien à sacrifier pour» ces causes transhumanistes, «ou devrait-elle être inconditionnellement respectée?» (Wunenburger, 2016: 55).

La question de la liberté individuelle n'est pas, cependant, la seule thématique abordée dans les films science-fictionnels contemporains, nous permettant de songer à un certain changement de paradigme. Le septième art nous a également habitués à d'autres thématiques, intimement liées au transhumanisme, comme la reproduction et la procréation artificielles, à travers la mise en scène de naissances robotiques aux mères humaines, depuis le dernier tiers du XX^e siècle. Souvenons-nous par exemple, des gynoïdes étant le résultat de la fécondation d'un corps féminin par une machine-conscience virile — c'est le cas de *Demon Seed* (*Génération Proteus*; Cammell, 1977); ou des femmes humaines devenant, elles-mêmes, les mères d'une nouvelle humanité (la mère du futur, Sara, dans *Terminator* de James Cameron, 1984). Thématique qui n'était pas nouvelle pour un réalisateur comme Ridley Scott, puisqu'il l'avait déjà évoquée dans la saga *Alien* (Scott, 1979). Thématique que le réalisateur britannique reprend dans *Prometheus* (Scott, 2012), où le corps féminin devient le malheureux contenant d'une entité biologique non répertoriée ou "xénomorphe"; une entité dont le créateur était un virus-semence (un liquide noir extrait de la planète conquise) implanté sournoisement, par l'androïde David chez Holloway avant son rapport sexuel avec Shaw. Toutefois, la procréation serait-elle associée inéluctablement à une identité sexuelle déterminée anatomiquement et historiquement? Que se passerait-il si le futur ventre accueillant le nouvel être post-humain n'était plus un corps féminin? Ni un humain? Ni, même, un organisme vivant? La science-fiction, pourrait-elle alors contribuer à l'identification du spectateur avec ces personnages cyborgs «d'un monde post-générique» (Haraway)?

À en croire Patricia Melzer «la technologie est souvent considérée comme inséparable des questions de reproduction» (Melzer, 2006: 110. C'est moi qui traduis). Néanmoins, la filmographie science-fictionnelle de la dernière décennie semble s'intéresser aux

questionnements posés par la procréation artificielle de la main de cyborgs ou de robots¹⁷ guerriers de plus en plus, asexués et, paradoxalement, de plus en plus «humains». La voie naturelle de la reproduction sexuée, voire même la procréation médicalement assistée laissant la voie libre dans la science-fiction à des formes de concevoir et de faire perdurer la vie qui ne nécessitent plus ni de corps hypersexués ni des mères humaines. Car c’est tantôt grâce à des conceptrices informatiques au QI élevé pouvant faire développer un embryon par imagerie (scanner) — tel que nous le verrons dans *The Creator*; tantôt, grâce à des robots de première ou dernière génération amazones s’occupant d’embryons humains — tel que nous le verrons dans *Raised by Wolves* — que la conception post-humaine a lieu à l’écran. En effet, des films comme *I am mother* (Sputore, 2019) — que je n’aurai pas le temps de développer ici —, *Raised by Wolves* (Scott, Guzikowski, 2020-22) ou *The Creator* (Edwards, 2023) posent, sous différents angles, la question de la fécondation post-humaine, tout aussi bien de la part d’IA robotiques que d’humains concepteurs d’IA.

Or, revenons sur la première de ces deux fictions audiovisuelles, dont les titres soulignent d’emblée la prééminence de la fonction reproductrice *Raised by Wolves* (2020-2022) et *Le créateur* (2023). La “technophilie” qui s’en dégage dans une première approche de la série est due à “l’humanité” et à l’instinct maternel que les réalisateurs attribuent au personnage cyborg-robotique appelé Mère. Car ils s’avèrent inversement proportionnels à l’attitude maternelle déclenchée chez les femmes humaines.

La série débute par un scénario apocalyptique sur la planète Terre, après une guerre de religion entre les humains. Deux androïdes, du nom de Père et Mère, entreprennent alors d’élever des enfants humains sur la mystérieuse planète vierge Kepler-22b. Ce sera, toutefois, une tâche assez périlleuse menacée par l’arrivée d’une congrégation religieuse d’humains survivants. Dans la première saison nous assistons ainsi au progressif entraînement «maternel» du cyborg-robotique Mère. On naît mère? On le devient? La biotechnologie, peut-elle se substituer à la nature? C’est la question posée dès les premiers épisodes. Dans cet environnement extra planétaire, le décor insiste sur l’espace clos, circulaire et intime de l’intérieur de la demeure, où Mère s’adonne à la gestation des six embryons humains. Il y est question d’une espèce de tente igloo installée dès les premières scènes sur le territoire conquis, après la disparition du genre humain sur terre. On y

¹⁷ Puisqu’aux dires de Thierry Hoquet (2014), «le rapport du cyborg avec l’humain le rapproche du robot, en tant qu’“aspirant-humain et contre-humain, dans un rapport potentiel d’imitation et d’opposition à l’humain”», je prendrai les deux termes ici presque comme des synonymes en faisant allusion aux cyborgs robotiques.

découvrir également cette Mère d'inspiration "extropienne" en train de tisser (s.1, ép. 1); ou en s'affairant à la réalisation de travaux agricoles (s.1, ép. 1), avec la même symbolique de terres cultivées en rond. Des activités qui sont associées à la lune — grand archétype temporel et cyclique relevant d'un imaginaire mystique — et à la fonction économique (reproductrice, agricole) évoquée par Dumézil. En effet, cette presque «divinité» cyborg-robotique transhumaine est un être hybride : tantôt animale et organique (elle est louve et a une progéniture serpentine, s. 1, ép. 1), tantôt synthétique. Hybridité qui nous fait songer à la «bi-unité» ou «mythe de la polarité» du type «Déméter-Coré» (soulignons par ailleurs que dans son aspect maléfique, elle arbore un épi sur son profil, s. 1, ép. 2) renvoyant à la récurrente «collusion du cycle lunaire et du cycle végétal» (Durand, 1984: 340) dans l'histoire des religions. Hybridité qui nous rappelle sans doute aussi que la biotechnologie projetée à l'écran se teinte également de valeurs mystiques et intimistes.

Qu'en est-il, tout d'abord, de l'humanité et de l'instinct maternel qui se dégage de cette "cyborg robotique" appelée Mère dans la série *Raised by Wolves* (2020-22)? Cette gynoïde aux traits androgyniques¹⁸ est présentée comme une cyborg robotique transcendant le corps biologique. Elle élargit le domaine de ce qui peut être défini comme «femme» à toute créature dans un monde post-genre (Miyares, 2022: 106). Contrairement à son surnom, Lamia¹⁹, cette cyborg robotique tente de ne blesser ni les embryons qu'elle a fait grandir ni les enfants humains qu'elle a adoptés. Le bricolage mythique²⁰ constant auquel on assiste dès les premiers épisodes — consistant à amalgamer des éléments mythiques et symboliques sur lesquels se greffe, au premier plan, une biotechnologie sans précédents largement inspirée des principes extropiens²¹ — rend capable le personnage aussi bien de guerroyer que d'enfanter. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'elle est dotée d'une technologie novatrice lui permettant de lutter, qu'elle est, pour autant, exempte d'émotions. Cette subjectivité ou volonté post-humaniste (Braidotti, 2020), cette «maturation complète de

¹⁸ Une androïde au féminin car son but premier c'est de mater, même si son androgynisme l'a fait s'apparenter aux cyborgs définis par Haraway qui préféraient «être une cyborg plutôt que d'être une déesse» (Gallinal, 2016: 67).

¹⁹ Dans la mythologie grecque, Lamia était «souvent identifiée avec Empousa» et «prenait l'apparence d'un fantôme terrifiant pour enlever et dévorer les enfants». «Unie à Zeus», la jalousie d'Héra fit que Lamia devienne «un monstre qui se mit à manger les nourrissons». Héra «la priva alors de sommeil. Zeus, pour consoler son amante de tant de persécutions, lui accorda le pouvoir d'enlever ou de mettre ses yeux à volonté» (Guirand et Schmidt, 1996: 742).

²⁰ Sa progéniture serpentine, sa clairvoyance, ainsi que ses déplacements dans les airs ou ses cris stridents font de cette nécromancienne une figure à mi-chemin entre la serpente céleste, les lamies grecques, la Lilith hébraïque ou judéo-chrétienne voire, même les mélusines du folklore médiéval.

²¹ Comme par exemple, cette perception extraordinaire de Mère qui pourrait nous faire l'assimiler à Mère Nature selon les principes extraits de la «Lettre à Mère Nature» (Bour, 2020 : 150).

l'Ultra-humain», comme le préciserait Teilhard de Chardin (Euvé, 2020: 42), permet aux réalisateurs d'insister sur son pouvoir décisionnel: protéger sa progéniture, avant tout. Caractérisée par son athéisme, sa foi scientifique et sa croyance au progrès, tel que l'extropie le préconise (Bour, 2020: 144) — contrairement à Marcus, préférant le mysticisme à la science, ou la prière à la technologie —, c'est, pourtant, sa nature philanthropique et sa volonté post-humaine (inscrite dans ses réseaux digitaux) qui lui dicte toutes ses actions: elle a été créée pour mater et construire la nouvelle posthumanité. La fonction guerrière s'enrichit donc de la fonction reproductrice (fécondité, élevage d'enfants et agriculture), sans que la fonction souveraine (sacerdotale ou religieuse d'un nouvel ordre prométhéen) soit totalement négligée. Nature et technologie, corps et esprit, raison et émotions semblent ainsi cohabiter côte à côte (et non plus de façon antithétique) dans cet imaginaire prométhéen revisité.

En tant que produit résultant de la biotechnologie, notre cyborg asexuée semble, cependant, partagée entre son devoir maternel originel — la fonction dictée par son créateur étant de «protéger l'humanité» (s. 1, ép. 6) — et une nouvelle fonctionnalité programmée avant son départ à Kepler 22-b. Son concepteur Campion Sturges avait ajouté, parmi ses attributions, celle de ressentir du désir sexuel (à l'aide de souvenirs enregistrés), afin de parvenir à faire que cet être synthétique puisse être fécondé par un humain. Ce sera grâce à un appareil extérieur doté d'Intelligence Artificielle ou "capsule d'hivernation" qu'elle aura accès à une espèce de «sixième sens technologique», «subjectivité cyborg» ou «subjectivité du troisième environnement» (Aragüés Estragués, 2020: 138). C'est ce sixième sens ou cette subjectivité post-humaine qui la connecte virtuellement, *via* un processeur informatique, et la pousse à questionner l'existence du créateur en tant que "virus" et à reconsidérer sa véritable tâche vis-à-vis de l'humanité. En amplifiant sa fonctionnalité de simple mère porteuse à partir des embryons — et en acceptant sa première mission comme simple «entraînement» — Mère devra, dès lors, trouver sa mission véritable dans la nouvelle saison: être capable de concevoir un enfant dans son propre corps, grâce à sa copulation avec l'image en hologramme de son créateur dans un espace virtuel; faire que le «futur de l'humanité» grandisse en elle; faire que «la vraie mission» soit en elle (s. 1, ép. 9).

Malheureusement l'extrême "humanité" dont a fait preuve Mère tout au long de la série se voit confrontée à la naissance d'un enfant monstrueux qui, contrairement à elle, doit être nourri de sang (s.1, ép. 8) car étant organique. Ce fruit de sa relation virtuelle avec Campion Sturges devra être tué par Mère. Elle s'enfonce alors avec Père dans un puits (s. 1,

ép. 10) croyant, fautivement, cet enfant monstrueux pernicieux pour l'humanité. Finalement, grâce à un phénomène étrange, le vaisseau ressortira du puits; Mère découvrira qu'il a survécu et qu'il semble inoffensif vis-à-vis de ses enfants post-humains. Ce serpent géant permet, toutefois, de resserrer les liens "humains" entre Mère et Tempête — une des filles mithraïques adoptées, et enceinte car violée pendant son sommeil; voire avec Sue, qui semble, aux yeux de notre cyborg-robotique, «une mère accomplie, à défaut d'être une mère biologique» (s. 1, ép. 9).

On découvre ainsi une Mère aux «émotions raffinées», dont parlerait More (Bour, 2020: 150), capable de risquer sa propre vie pour mieux respecter son objectif premier: sauver l'humanité. On découvre une cyborg, en définitive, montrant une possible coévolution homme-machine, et permettant de gommer les dualismes traditionnels animal/humain, nature/technologie, raison/émotions. Car Mère nous donne à voir la possibilité de «remplacer le corps organique, la chair biologique, par un substrat métallique» (Hoquet, 2014), dont l'amélioration biotechnologique permet aussi, de créer la vie. La fiction nous informe sans tabous sur le possible passage d'un état humain à un état post-humain à la recherche constante de «nouvelles formes d'excellence», tel que le transhumanisme le préconise (Bour, 2020: 151). Encore mieux : les producteurs de la série semblent indiquer que cette cyborg robotique est une bien meilleure mère que les mères humaines organiques, lesquelles, tantôt reniant leur fœtus en raison d'un viol (Tempête); tantôt étant incapables d'être fécondées en raison de leur infertilité (Sue), ou encore, tantôt décidant de tuer leur fille-robot clonée (Vrille/Décima) ne s'avèrent plus capables d'assurer le futur de l'humanité; et ce, qu'il s'agisse pour cette cyborg asexuée d'une fécondation *in vitro* (Mère «couve» les six embryons humains grâce à une espèce de cordon ombilical les reliant) ou qu'il s'agisse d'une "virtuelle"-réelle fécondation. Le spectateur découvre enfin, à travers le concepteur de la nouvelle société post-humaine, Champion Sturges, combien la volonté de l'être humain de se surpasser et de «se poser "comme maître et possesseur" de la puissance vitale» (Hoquet, 2014) est en œuvre à l'écran: les fonctions assignées aux humains et aux robots étant attribuées automatiquement par la machine d'IA gouvernant le collectif, conçue également, par cet humain visionnaire à philosophie transhumaniste.

La fin de la saison 1 se clôt, néanmoins, par un secret découvert par le couple d'androïdes qui laisse sous-entendre que la notion d'évolution et de progrès sans limites du genre humain n'est plus opérante. En effet, le genre humain semble ne pouvoir évoluer qu'en «cercle» (Damour, 2020: 116). Cette notion d'évolution limitée de l'espèce humaine est ainsi abordée par la présence d'une créature démontrant un phénomène d'involution progressive

de la race humaine et une histoire attachée à Keppler 22-b que l'on avait cru une planète inexplorée et sans histoire.

Mère sortira de son espace clos et rassurant d'intimité et s'installera avec ses enfants dès la saison 2, à la frontière de la zone tropicale, au cœur d'une colonie athée, — gouvernée par une intelligence artificielle dénommée «Le collectif» — et entourée d'une barrière électromagnétique cernée par une mer hautement corrosive. L'espace nous informe-t-il indirectement du changement de statut opéré chez Mère qui cesse d'être «maître» du futur de cette post-humanité pour devenir «esclave» et «dépendante» de son concepteur (Hoquet, 2014)? Un concepteur qui efface, transfère et/ou reprogramme ses propres émotions et sa «subjectivité post-humaine» (Braidotti, 2020)? La technophilie suscitée par le visionnage du film, devient-elle, dès la saison 2, technophobie?

Nous n'en saurons pas beaucoup plus, car la saison 3 ne sera pas diffusée (la série même ayant été annulée chez HBO Max). Néanmoins, dès la fin de la saison 2 le doute surgit autour de l'identité du créateur de la future post-humanité. Les "voix" qui semblent hanter et guider les protagonistes des différents camps, n'est-ce pas l'expression de la nécessité d'un tiers élément dans cette antithèse réductrice, raison (Mère, technologie)/croyance (Marcus, humanité)? La série véhiculerait-elle, par conséquent, un message politique de dénonciation de tout totalitarisme et s'inclinerait-elle pour une troisième voie? La métamorphose de Sue en arbre et la fécondation de Mère semblant n'avoir été orchestrées ni par la foi (métamorphose) ni par la technologie (copulation virtuelle avec son créateur) mais par une entité aliène extérieure: tout aussi bien, la religion que la technocratie ayant été bernées par celle-ci. La série propose en définitive que pour «l'accès à cette sagesse d'une» nouvelle «réalisation de l'humain», il faut disposer, en plus, d'«une force spirituelle qui pour l'instant n'est donnée ni par le réveil des monothéismes ni par un post-humanisme matérialiste, laïque et athée» (Wunenburger, 2006: 66-67).

Quant à *The Creator* (2023), titre ambigu en langue d'origine, dont l'identité générique n'est révélée qu'à la fin, quels éléments me permettent d'affirmer qu'il contribue à un certain changement de paradigme, préconisant une technophilie plus ou moins affirmée ou reformulée?

Le film, réalisé par Gareth Edwards en 2023, pose dès le titre, la question centrale du transhumanisme, à savoir la procréation artificielle d'une nouvelle humanité+. L'action se déroule, de façon manichéenne, à partir de l'affrontement entre l'armée américaine — les méchants dans le film! — et une machine ou intelligence artificielle avancée définie comme "arme" par les Américains, mais n'étant, en réalité, qu'une petite fillette (pas encore genrée,

physiquement parlant) aux pouvoirs surhumains. Le grand méchant loup est ainsi présenté dès les premières scènes comme appartenant au genre humain, face à la communauté de cyborgs, post-humains ou "simulants" (et dont les interactions avec les premiers s'avèrent possibles et souhaitables de la part de ces derniers). Les questionnements éthiques que l'on dégage affichent donc un enthousiasme marqué vis-à-vis des développements scientifiques et techniques, en mettant l'accent, toutefois, sur la responsabilité, l'inclusivité et la prudence dans l'application de la technologie à la création de nouvelles armes et de nouveaux êtres post-humains.

L'action se situe en 2065, lorsque l'armée américaine se propose d'entamer une guerre contre la Nouvelle Asie, afin de vaincre cette «arme» post-humaine ou simulante inconnue. Dans cette immense partie du monde asiatique, et après avoir lancé une ogive nucléaire sur Los Angeles dix ans auparavant, les habitants humains cohabitent pacifiquement avec tous les robots intelligents appelés «simulants». Or, comme réplique, l'armée américaine a mis au point une station spatiale, l'USS NOMAD, assurant la suprématie aux Américains sur tout le territoire asiatique, contre laquelle l'énigmatique architecte de IA, surnommée «Nirmata» (créateur en népalais) a inventé une nouvelle arme technologique superpuissante pouvant menacer l'humanité. Un ancien agent des forces spéciales, Joshua — étant lui-même un cyborg car possédant différentes prothèses et soulignant, par là, ce nouveau monde de l'amélioration humaine comme possible — va être recruté pour mener à bien une mission contre Nirmata. Or, profondément atteint par la disparition de sa femme Maya enceinte, c'est en se rapprochant de son but qu'il découvrira une gynoïde de six ans. Cette gynoïde, dénommée Alphie, se révélera être, par la suite, le fruit «scanné» *in utero* de son union avec sa femme tombée dans le coma depuis cinq ans. Une autre conception et acceptation, librement assumée, des simulants et de la technologie robotique aura alors lieu de la part de celui qui, étant du côté des Américains, avait lutté toute sa vie durant contre les robots.

Le film nous offre ainsi la possibilité de voir directement à l'écran les questionnements éthiques et idéologiques posés par les technosciences: face aux scanners américains ne servant qu'à cibler le point de tir des missiles, on trouve un scanner asiatique permettant de donner la vie; face aux droïdes-soldats américains, Nirmata a conçu une arme superpuissante ou simulante ne souhaitant que la paix; face aux techniques américaines de décryptage du cerveau après la mort exemptes de toute éthique (car utilisées pour tirer de l'information), Alphie (arme asiatique) a été conçue pour privilégier l'éthique, le dialogue et la connexion pacifique avec son égal; ou encore, face aux techniques américaines de clonage

humain-simulants après la mort affichées sur des écrans publicitaires à des fins commerciales, Nirmata a conçu une technique de reproduction «robotique» d'un embryon humain à des fins pacifiques.

C'est donc à partir de cette opposition manichéenne et idéologique (Amérique/Asie) que le film met en garde, d'un côté, contre l'intégration co-évolutive entre l'homme et la machine sans contrôle et sans éthique, tout en posant, de l'autre côté, la question d'une fécondation post-humaine librement acceptée et assumée. Une fécondation technologique post-humaine qui semble nécessaire dans un monde où les humains ont échoué. Car ils ont prouvé leur incompetence dans l'utilisation des outils technoscientifiques et cybernétiques aboutissant à l'amélioration humaine avec légitimité scientifique et éthique. Ainsi, c'est face à cet univers dystopique des humains n'utilisant l'IA que pour faire la guerre qu'une nouvelle ère post-humaine, dotée d'une IA rationalisée éthiquement parlant, peut débuter. En effet, cette fécondation post-mortem à partir du scanner in utérus d'un embryon humain semble la promesse d'un meilleur avenir de cohabitation pacifique entre des androïdes, des simulants surhumains voire ultra-humains, des cyborgs et des humains. Les scènes mènent le spectateur vers une empathie progressive vis-à-vis de cette cyborg-robotique ou simulante asiatique qui dialogue avec son semblable; qui calme la douleur de l'humain mourant; qui pleure face à la déconnexion imminente de sa mère. Le tout, avec des «émotions raffinées», tel que le préconise le transhumanisme extropien (Bour 2020: 150), et avec la seule force télékinésique de sa pensée. De nouveau, la subjectivité post-humaine, évoquée par Braidotti, une espèce d'intelligence modulant émotions et conscience (Bour, 2020: 150), ou une espèce de volonté ou force spirituelle à faire la paix — revisitée par le temple bouddhique à l'architecture en conque²² où les réalisateurs ont placé Nirmata — n'existant plus chez les humains est mise en exergue. Les simulants, en tant que nouveaux individus post-humains ayant dépassé l'état organique et humain, semblant de fait, plus enclins à «nouer des relations» tout aussi bien envers ses semblables qu'envers les humains, «de créer des cultures et des systèmes d'innovation sans précédent» et dont l'éthique les empêche même, de maltraiter des animaux ou de déconnecter la machine maintenant en vie sa créatrice, Nirmata (Bour, 2020: 151).

²² Universellement symbole lunaire, l'escargot indique la régénération périodique, «mort et renaissance, thème de l'éternel retour», ainsi que «la fertilité» (Chevalier, Gheerbrant, 1982: 414). Quant à cette conque marine bouddhique devenant le temple dans le film, elle est utilisée tout aussi bien «comme trompe en Inde lors des cérémonies religieuses» que «par les armées» et symbolise «le Son de la Loi bouddhique» (Frédéric, 1992: 67-68). Un son, donc, aux accords «intimistes» et «mystiques» qui insiste sur un imaginaire prométhéen proposant la synthèse des dualismes corps/esprit, nature /technologie, raison/émotions.

Cette fillette androïde «simulante» capable de contrôler à distance les appareils électroniques et de donner la mort par la seule force de sa pensée, est-ce un simple robot? Est-ce un cyborg robotique cloné? Est-ce la «transfiguration de l'Antropogénèse, reconnue comme identique, en fin de comptes, avec une Christogénèse» (Euvé, 2020: 42)? En effet, l'énorme déperdition d'énergie dépensée à guerroyer chez les humains dans un monde trop grand et trop organique (Amérique) est transformée par Alphie en «ascension à quelque Trans-humain», «fruit de la socialisation» entre humains, robots, cyborgs et simulants dans cet espèce d'«Ultra-humain» suggéré dans la pensée de Teilhard de Chardin (Euvé, 2020: 35).

Le film pose, par conséquent, la question sur la possible ou nécessaire reproduction des êtres post-humains aux capacités et émotions augmentées, par des moyens biotechnologiques et informatiques, afin d'instaurer, enfin, la paix dans un monde humain dystopique.

En guise de conclusion...

Étant donné que, selon Melzer, les films et séries de science-fiction «façonnent des significations culturelles à travers leurs systèmes de représentation de façon beaucoup plus ample que la littérature science-fictionnelle» (Melzer, 2006: 104. C'est moi qui traduis), de quelle façon contribuent-ils concrètement, au changement de paradigme consistant au passage d'une totale technophobie (Ellul, 2008, 2012a, 2012b) dérivée d'une culture prométhéenne (faisant perdurer les dualismes corps/esprit, nature/technologie, raison/émotion...) à une technophilie (De Filippi, 2020) progressive?

Primo, l'émergence de corps robotiques asexués et androgynes, de plus en plus visibles à l'écran, face aux corps cyborgs robotiques féminins hypersexués — auxquels nous avons habitués le siècle dernier — est un symptôme évident du besoin ressenti depuis, au moins, le manifeste de Haraway de nous éloigner de l'essentialisme patriarcal occidental où le rôle de la femme n'est réduit, en somme, qu'à son seul organe de reproduction. En revisitant ainsi le concept de genre, l'imaginaire science-fictionnel technoscientifique invite à concevoir l'organisme féminin et la fonction de procréation humaine comme devant être nécessairement remplacés par une procréation artificielle venant de la main de ce «cyborg d'un monde post-générique», évoqué par Haraway. En effet, tel que l'assure Alicia Miyares, ce n'est pas un hasard que pour «redéfinir la nature humaine», ce soit la catégorie sexuelle

(homme ou femme), la première à être questionnée. Le transhumanisme postule que le progrès réside dans l'application technologique «afin de surmonter les limites imposées par notre héritage biologique et génétique» (Miyares, 2022: 97-100). Il semblerait donc logique que les films plaident pour des identités cyborgs où la réalité corporelle et sexuelle ait été reformulée (robots-machines asexués, androgynes synthétiques, enfants non définis sexuellement parlant); voire effacée (organismes féminins inutilisables, dont on scanne le fœtus *in utero*). Et que cette amputation soit la cause de l'exacerbation d'une conscience maternante, d'une subjectivité et d'un réel désir de la part de la machine procréant de se conduire avec des «émotions raffinées» (Bour, 2020: 150). Une réelle intentionnalité de devenir mère suffit alors à tout cyborg robotique pour «transcender» toute «limitation biologique» d'une mère humaine; le transhumanisme apportant plus de droit aux «désirs» qu'aux «droits» (Miyares, 2022: 101).

Secondo, c'est en raison de cette constante dissolution de frontières entre la biotechnologie et les humains, à l'écran, c'est en raison de cette progressive homogénéisation et assimilation entre corps biotechnologie et corps organique que l'imaginaire prométhéen en résulte reformulé. En effet, tandis que la culture prométhéenne et progressiste a été construite à partir de l'opposition antithétique nature/technologie relevant de la «structure héroïque», l'imaginaire science-fictionnel contemporain s'enrichit sans cesse de décors intimistes, de symboles du végétal, de «structures mystiques» (Durand, 1984). Les nouvelles valeurs empathiques homme-machine que ce nouvel imaginaire prométhéen véhicule génèrent, par conséquent, une technophilie progressive chez le spectateur. Car l'identification de la machine avec l'humain ne se limite point à l'aspect extérieur ni à ses fonctions organiques mais implique surtout une redéfinition des «schémas de motivations» et des «réponses émotionnelles» des cyborgs améliorant toute subjectivité humaine dans la société post-humaine (Bour, 2020: 150). Ainsi, la civilisation considérée humaine jusqu'à présent s'avère amplement améliorée par ces post-humains devenant non plus des «presque humains» (Hoquet, 2014), ou des «Surhumains», comme le dirait Robert Ettinger (Damour, 2020: 117), mais de bien meilleurs humains, car post-humains: des humains+.

Tertio, cette technophilie, — comme résultat d'une «culture» prométhéenne de «l'histoire en progrès» (Wunenburger, 2016: 20-21) — s'avère toutefois une imposition non exempte des risques. Car les récits science-fictionnels projettent le seul monde conçu par les propres concepteurs de la post-humanité. Cette imposition idéologiquement suggérée aux spectateurs se heurte à l'évocation, en parallèle, d'une philosophie cyclique du temps,

inhérente à la civilisation humaine, où «génération et corruption, évolution et involution semblent indissociables» (Wunenburger, 2016: 20). En effet, les trois films analysés préviennent contre le déclin inéluctable de la race humaine : que ce soit en raison de l'impossible résolution de l'aporie guerre/paix (*The Creator*, *Ghost in the Shell*); en raison d'une phase d'involution du genre humain (*Raised by Wolves*); ou, enfin, en raison de la dégénérescence corporelle subie par la protagoniste après l'attaque cyber terroriste (*Ghost in the Shell*). La théorie anthropocentrique cède ainsi, bon gré mal gré, la voie aux théories transhumanistes et post-humanistes comme seule issue possible.

Néanmoins, dans cet évolutionnisme biotechnologique sans limite, ou cyborg-centrisme post humaniste, ne retombe-t-on pas à nouveau dans un cercle²³? Autrement dit, l'aboutissement au «point oméga christique» ou conscience macrocosmique (Teilhard de Chardin, 1955) — dont tout aussi, bien le «collectif» et l'arbre sacré²⁴ de *Raised by Wolves* (2020-22) que l'intelligence humaine maintenue en vie chez Mira Killiam; ou, encore, l'intelligence humaine vivant grâce à des machines dans un temple bouddhiste sous forme de conquête (*The Creator*) gardent un écho — ne prouve-t-il pas que la seule issue possible pour toute civilisation (la post-humaine y incluse) implique une version spirituelle et religieuse de l'idée de progrès ? Toute «anthropogénie» (Wunenburger, 2016: 45) ou *cyborg-génèse* impliquant aussi une éthique, une spiritualité, une espérance messianique ou *Christogénèse*²⁵ post-humaine.

Bibliographie

- ARAGÜÉS ESTRAGÜÉS Juan Manuel (2020), *De la vanguardia al cyborg*, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BELLAGAMBA Ugo (2020), «Neil R. Jones: quand la science-fiction rêve d'éternité», dans DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas, ROMELE, Alberto (2020), *Le transhumanisme, une anthologie*, Paris, Hermann, pp. 89-103.
- BOUR Salomé (2020), «Max More, aux racines du transhumanisme du XXI^e siècle» dans DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas, ROMELE, Alberto (2020), *Le transhumanisme, une anthologie*, Paris, Hermann, pp. 137-151.
- BRAIDOTTI Rosi (2020), *El conocimiento posthumano*, Barcelona, Gedisa.

²³ «Et si nous évoluons encore, n'est-ce pas simplement en cercle ?», précisait Teilhard de Chardin (1959).

²⁴ Sur l'importance de l'arbre sacré et arbre-colonne comme totalité cosmique dans cette série, voir: Montoro Araque (2023).

²⁵ L'énergie humaine, comme l'assurait Teilhard de Chardin (1951), tendant vers une «synthèse entre l'En-Haut et l'En-Avant dans un Devenir de type "christique"» comme point d'aboutissement dernier d'un processus de «maturation complète d'un Ultra-humain» (Euvé, 2020: 42).

- CHELEBOURG Christian (2012), *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Paris, Les Impressions Nouvelles.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (1982), *Dictionnaire de symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- CLYNES Manfred E., KLINE Nathan S. (1960), «Cyborgs and Space», *Astronautics*, September, pp. 26-76.
- COUCHAUX BRIGITTE (1988), «Lilith», dans BRUNEL Pierre (éd), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, pp. 958-964.
- DAMOUR Franck (2020), «Le surhumain selon Robert Ettinger», dans DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas, ROMELE Alberto, *Le transhumanisme, une anthologie*, Paris, Hermann, pp. 105-117.
- DARD Olivier et MOATTI Alexandre (2016), «Aux origines du mot "transhumanisme"», *Futuribles*, n. 413, pp. 85-94.
- DURAND Gilbert (1984), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod/Bordas.
- DURAND Gilbert (1992), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod.
- ELLUL Jacques (2008), *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica.
- ELLUL Jacques (2012a), *Le Système technicien*, Paris, Cherche Midi.
- ELLUL Jacques (2012b), *Le bluff technologique*, Paris, Fayard/Pluriel Editions.
- EUVÉ François (2020), «L'ultra-humain selon Teilhard de Chardin» dans DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas, ROMELE Alberto (2020), *Le transhumanisme, une anthologie*, Paris, Hermann, pp. 29-42.
- FRÉDÉRIC Louis (1992), *Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique*, Paris, Flammarion.
- GALLINAL Ana M. (2016), «Ciborg: el mito posthumano» dans LOSADA José Manuel (ed.), *Mitos de hoy: ensayos de mitocrítica cultural*, Berlín, Logos-Verlag, pp. 61-70.
- GOFFI Jean-Yves (2020), «Julian Huxley ou l'invention du transhumanisme?», dans DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas, ROMELE Alberto (2020), *Le transhumanisme, une anthologie*, Paris, Hermann, pp. 17-27.
- HADOT Pierre (2004), *Le voile d'Isis. Essais sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Folio.
- HARAWAY Donna (1984), *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, Santa Cruz, University of California Press.
- HOQUET Thierry (2014), «Cyborg, Mutant, Robot, etc.», dans DESPRÉS Elaine, MACHINAL Hélène, *PostHumans*, Presses universitaires de Rennes. URL: <<https://doi.org/10.4000/books.pur.52511>>.
- HOQUET Thierry (2011), *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Seuil.
- KUNZ WESTERHOFF Dominique (2020), «Toi, cyborg? L'hybridation prothétique dans la nouvelle de science-fiction », *ReS Futurae* [En ligne], 16 | 2020, mis en ligne le 12 décembre. URL: <<http://journals.openedition.org/resf/8554>>.
- MADONDO Hyacinth (2012), «Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] moi aussi, j'ai été faite avec de la poussière, et je suis donc, ton égale» Lilith, première Ève et sage-femme», dans CAIOZZO Anna et ERNOULT Nathalie, *Femmes médiatrices et ambivalentes*, Paris, Armand Colin/Recherches, pp. 99-106.
- MIYARES Alicia (2022), *Delirio y misoginia trans: del sujeto transgénero al transhumanismo*, Madrid, Los libros de la Catarata. <<https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/233494>>.
- MELZER Patricia (2006), *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, University of Texas Press, ProQuest Ebook Central. URL: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=3443163>>.

- MESTRES NAVAL Francesco (2011), «Evolución: de la especie humana al ciborg», *Sociología y Tecnociencia*, n. 1/1, pp. 37-46.
- MORE Max (1990), «Transhumanism: toward a futurist philosophy», *Extropy*, n. 6, pp. 6-12.
- PASTOUREAU MICHEL (2000), *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- SIMONDON Gilbert (2012), *Du mode d'existence des objets techniques*, Editions Aubier.
- TEILHARD DE CHARDIN Pierre (1959), *L'avenir de l'homme*, Paris, Seuil.
- WUNENBURGER Jean Jacques (2016), *Le progrès en crise*, Toulouse, Uppr éditions.

Come citare questo articolo:

Montoro Araque Mercedes, "Écofiction et biotechnologie, ou comment devenir "technophile" dans la civilisation «homme-machine»", *InterArtes* [online], n. 6, numero speciale "Immaginari della tecnoscienza" (Renato Boccali e Luisa Damiano eds.), novembre 2025, pp. 68-88. URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/acc2e50f-cd26-4a82-b7fa-ed23a95d57ab/o6_MONTORO.pdf?MOD=AJPERES>.