



Les enfances de l'homme artificiel

Gaïd Girard

► **To cite this version:**

Gaïd Girard. Les enfances de l'homme artificiel. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, Trace humain, 9, pp.315-327. <hal-01118508>

HAL Id: hal-01118508

<http://hal.univ-brest.fr/hal-01118508>

Submitted on 19 Feb 2015

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

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

Gaïd GIRARD

Les Enfances de l'homme artificiel

La figure du savant qui crée un homme artificiel, un androïde, a été abondamment étudiée. Elle s'inscrit dans des récits souvent dystopiques où l'artefact créé, toujours plus puissant, rapide, résistant, éventuellement plus beau que l'homme (ou la femme), menace de détruire les hommes et/ou son créateur. C'est le cas du plus connu d'entre eux, la créature de Frankenstein, mais aussi de l'automate de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ou du cyborg du premier *Terminator* (James Cameron, 1984), pour ne prendre que des exemples célèbres. Tous ces récits à régime non réalistes, littéraires ou filmiques, rejouent la malédiction première du docteur Frankenstein, la fable du savant puni pour sa présomption à égaler Dieu ou pour son irresponsabilité face aux conséquences de son acte transgressif. Ce n'est cependant pas la figure mythique du « savant fou » et sa dimension prométhéenne qui nous intéresse ici, mais son versant opposé, c'est-à-dire celui de la créature artificielle, qui entretient toujours des rapports étroits avec l'homme, même quand elle n'est pas littéralement à son image.

Posons d'abord quelques questions sur la nature de ces créations artificielles douées d'intelligence, afin de baliser le terrain.

- Se limitent-elles à n'être que des imitations mécaniques et souvent surpassantes de l'homme, dont la dangerosité éventuelle ne tient qu'à la volonté de puissance diabolique ou aveugle de leur concepteur ?
- Ou peut-on penser qu'une nouvelle sorte contemporaine d'homme-machine vient effacer l'homme moderne hérité du XVIII^e et se couper de la trace de son histoire, devenant par là même une créature artificielle ?

Gaïd Girard

- Ou encore, faut-il plutôt dépasser l'opposition humain/artifice pour défendre l'idée que nous avons tous la possibilité d'être des cyborgs comme Donna Haraway nous y invite dans son « manifeste cyborg » (1985)¹. Nous serions ainsi libérés des dichotomies figées animal/homme, homme/femme, homme/machine, blanc/noir, corps/esprit, nature/technologie, qui sont sources d'inégalités et d'oppression.

Le cyborg ne serait alors qu'une forme contemporaine de l'humain revisité qui aurait intégré le posthumain :

Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. [...] Le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre ; il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose préœdipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire de ses origines au sens occidental du terme.²

En réfléchissant sur ce concept de cyborg et ce que les différentes représentations fictionnelles de créatures artificielles peuvent dire de l'humain, on peut se demander si on peut penser une humanité sans processus de venue au monde inscrit dans le temps, en un mot sans naissance et sans enfance ? Inversement, les androïdes et autres intelligences artificielles échappent-ils toujours au tropisme de la construction d'une histoire individuée par mécanisme mémoriel ?

Pour explorer ces questions, on s'appuiera sur quatre récits de science-fiction, l'un littéraire, les trois autres cinématographiques qui ont tous fortement marqué l'imaginaire de leur époque et mettent en scène chacun à leur manière une trace d'enfance artificielle. On reviendra tout d'abord au roman fondateur de Mary Shelley, *Frankenstein*, paru en 1818. Il ne s'agit pas de répéter ce qui a déjà été dit à l'envi sur le rôle fondateur de ce texte, mais de rappeler brièvement de ce qui sera nécessaire au propos. On se tournera ensuite vers le cinéma : *2001* :

A Space Odyssey de Stanley Kubrick (1968), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982)³, et le premier épisode la trilogie des *Matrix* (1999-2003), des Wachowski, dans un ordre différent de la chronologie d'ailleurs. Toutes ces œuvres ont été immédiatement et sévèrement critiquées, souvent pour des raisons normatives (religieuses, morales, culturelles), et ont connu en même temps un succès retentissant auprès du public qui en a fait des œuvres cultes représentatives de la culture de leur époque.

Ces quatre récits présentent des créatures artificielles organiques (*Frankenstein/Matrix*) ou robotiques (*2001, Blade Runner*) qui se rebellent contre leur créateur, et revendiquent le droit au désir, à la reconnaissance et à la liberté, en dignes descendants des idées des Lumières et de la définition de l'homme moderne. Chacune d'entre elles est dotée de langage et de subjectivité, rendue plus proche au lecteur/spectateur par une narration qui choisit le mode de l'intime – récit à la première personne pour la créature de Frankenstein, intensité des gros plans dans les trois films pour signifier l'émotion et déclencher l'empathie du lecteur/spectateur, même dans le cas de HAL, l'ordinateur de *2001*.

Comme on le sait, Frankenstein s'inscrit dans le contexte du radicalisme politique britannique de la fin du XVIII^e siècle, défendu par les deux parents de Mary Shelley, William Godwin, auquel Frankenstein est dédié, et Mary Wollstonecraft, féministe anglaise de la première heure, qui mourut quelques jours après avoir donné naissance à Mary. Tous deux publièrent des essais qui firent date dans la pensée politique anglaise ; *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) pour Godwin, *A Vindication of the Rights of Men* (1790), *A Vindication of the Rights of Women* (1792) pour Wollstonecraft. Ils défendaient l'idéal romantique d'une nouvelle humanité libre de la tyrannie religieuse et politique en place, où l'éducation prendrait une place prépondérante afin de produire des êtres humains rationnels tournés vers le bien commun.

Ce qui fait l'un des intérêts du roman de Mary Shelley, c'est qu'elle met en pratique fictionnelle la chimère de la tabula rasa, et qu'elle décrit les enfances supposées d'un artefact devenu soudain vivant, doué de conscience et laissé à l'abandon, qui apprend dans la solitude. Cet être

Gaïd Girard

vivant passe par toutes les phases de la découverte du monde et de lui-même, dûment décrites : sensations d'abord, puis sens esthétique ; sentiments, puis langage ; amour, puis haine déclenchés par le rejet de ceux qui refusent de le reconnaître comme sujet. Le discours de la créature résume en quelques chapitres les étapes de son apprentissage non guidé⁴. Le monstre était bon au départ, dans la meilleure tradition rousseauiste ; il devient un être animé par la vengeance à cause d'une éducation manquée, d'une absence d'amour, de la fuite du créateur face à sa descendance qu'il n'a pas pris la peine de nommer. Le monstre le dit lui même à Frankenstein : « I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous »⁵.

Dans le roman de Mary Shelley, La séparation entre humain et monstrueux se fait donc sur la question de la filiation et de l'apprentissage accompagné. L'homme artificiel de Mary Shelley est une métaphore *a contrario* de la fonction essentielle de la transmission parentale, de l'éducation bienveillante (*benevolent*) dans la formation de l'humain. Si l'on a pu invoquer la créature de Frankenstein pour d'autres aspects de la pensée sur l'homme artificiel – l'homme cybernétique, l'homme prothétique, le texte de Mary Shelley insiste avant tout sur les éléments nécessaires à la constitution d'une subjectivité, qui passe par une démarche réflexive sur sa propre origine. On retrouve dans le roman l'influence de l'environnement scientifique et littéraire bien connu de l'auteur⁶, mais c'est cependant la question des conditions de la mise au monde d'un être humain qui fonde le roman d'une très jeune femme orpheline de mère, reniée par son père au moment de la rédaction du récit, et déjà hantée par l'entrelacement de la naissance et de la mort de ses propres enfants et de ses proches⁷. Cette problématique évidente chez la fille de Godwin prend des formes différentes dans les autres œuvres étudiées, mais ne disparaît pas, au contraire.

En effet, c'est au fond le même drame que pour la créature de Frankenstein qui se rejoue pour Rachel, la répliquante la plus achevée de l'univers du film de Ridley Scott, *Blade Runner*, et que son inventeur, Tyrell, garde à ses côtés comme secrétaire. Rachel est un robot androïde encore plus évolué que Roy, le chef des Nexus 9 qui se sont

rebellés contre le sort qui leur était fait et ont quitté les colonies de l'espace pour revenir sur terre. Comme les autres Nexus, elle est d'une plastique parfaite et d'une grande intelligence, et manie fort bien les subtilités du langage. Rien ne la distingue des humains – c'est d'ailleurs le slogan de la corporation qui fabrique les Nexus, « more human than humans ». Elle-même ne sait pas qu'elle est un robot et croit qu'elle est humaine. Tyrell explique à Deckard, le « blade runner » chasseur de Nexus, comment on implante des souvenirs d'enfance dans le système des androïdes, afin qu'ils aient le sentiment d'être humain ; il s'est servi pour Rachel des souvenirs de sa propre nièce. Il est frappant de voir que lorsque Rachel rend visite à Deckard afin de connaître les conclusions du test qu'il lui a fait passer, elle se défend d'être un robot en brandissant une photographie d'elle et de sa mère. Deckard détruit brutalement ses illusions en lui faisant la liste de souvenirs qu'elle croit personnels et uniques.

Cette scène évidemment pathétique brouille les frontières entre l'humain et la machine, et le spectateur ne peut que se demander de quel côté se trouve l'humanité. À nouveau, le créateur humain a fait défaut à sa créature, ici en la laissant dans l'ignorance de sa propre nature et en lui mentant ; le père symbolique ne tient pas son rôle alors que la conscience (erronée) de l'appartenance à l'espèce humaine est construite sur la trace de la filiation, biologique et historique, qu'elle soit réelle ou fabriquée. Roy, qui lui sait qu'il est un Nexus, jouera plus tard sur cette filiation artificielle lors de sa rencontre avec Tyrell qu'il appellera Father avant de le tuer, dans une scène œdipienne profondément ironique. Rachel dont la subjectivité est donc fabriquée vit cependant une histoire d'amour avec Deckard, dont il n'est pas sûr qu'il soit lui-même un replicant. Le plan sur les nombreuses photos qui ornent son piano et qui attirent l'attention de Rachel laisse la porte ouverte à cette interprétation. Le pathétique et la cybernétique se rejoignent dans un récit romantique qui a fondé le succès de *Blade Runner*. L'humanité ne se situe pas là où l'on croit, mais elle est aisément reconnaissable, même s'il ne s'agit que d'un simulacre.

Gäid Girard

De façon inversée, puisque cette fois les robots (re)deviennent des hommes, *Matrix* exploite aussi une vision de l'humain très classique, ici basée sur une séparation nette entre corps et esprit. Le monde humain est une illusion générée par la matrice, une structure contrôlée par les machines intelligentes qui ont pris le pouvoir sur les humains et qui utilisent ces derniers comme source d'énergie. Mais pour ce faire, elles ont besoin de leur vie psychique, et doivent donc, alors que les corps des humains sont en fait enfermés et alignés dans des hangars de production, leur donner l'illusion virtuelle d'une vie « normale », c'est-à-dire mimétique de celle des spectateurs. Certains humains se sont cependant libérés de la matrice et vivent en dissidence dans « le désert du réel ».

Neo qui vit donc dans un hologramme comprend peu à peu que la réalité n'est pas ce qu'il croit ou voit, et que lui même est un être aliéné et manipulé à loisir par l'agent Smith. Afin de rejoindre les dissidents de Zion, il lui faut renaître par deux fois : la première en choisissant la pilule rouge que Morpheus lui tend, dans une scène dont le didactisme sur la liberté de l'homme ne s'embarrasse pas de nuances ; la deuxième en renaissant physiquement. Le retour au corps pour sortir de l'univers virtuel de la matrice est un passage obligé vers la liberté, une épreuve effrayante, filmée de façon spectaculaire dans une scène où la référence à la parturition, à l'expulsion d'un milieu utérin est surdéterminée de façon stridente. Elle rejoue une naissance qui n'a pas eu lieu, puisque comme Morpheus l'expliquera plus tard, « we are not born anymore, we are grown ».

Avant d'être extrait puis repêché de sa coque amniotique, Neo – et le spectateur – a le temps de voir une usine de berceaux, l'unité de production d'énergie humaine. On la reverra plus tard, et l'on comprendra qu'il s'agit du cœur de la matrice, animée par l'énergie générée par les corps humains devenus de simples piles électriques. Dans l'univers de *Matrix*, les hommes sont devenus des objets, des « commodités », et ils ne recouvrent une subjectivité libre qu'en vivant l'épreuve violente de la naissance au « désert du réel », et en devenant des cyborgs, des êtres hybrides ou machine et homme ne font qu'un. Ils se télétransportent,

peuvent assimiler des programmes informatiques en quelques secondes, sont d'une vitesse, d'une force et d'une intelligence surhumaines.

Cependant, la naissance de Neo et l'apprentissage qu'il doit suivre ensuite le place distinctement du côté de l'humain et de la transmission à travers la figure paternelle de Morpheus. Dans *Matrix*, l'humain fait retour par la physicalité de la naissance et la présence d'une figure paternelle. On retrouve ici un schéma de formation du sujet humain que nous avons déjà repéré, même si tout semble inversé dans *Matrix* ; on peut l'attribuer à la dimension très opportuniste du film qui offre un pot-pourri séduisant de tous les systèmes philosophiques produit par l'humanité⁸ ; mais on peut aussi se demander si toute représentation réflexive de l'humain ne bute pas forcément sur la question de la transmission originelle et de la reconnaissance du sujet, sur la question du nom du Père lacanien, quel que soit le texte narratif dans lequel elle s'insère.

Pour approfondir cette interrogation, il est utile de se tourner vers Stanley Kubrick, et *2001 : À Space Odyssey* (1968), qui nous propose une représentation radicale de la question de la nature de l'homme artificiel. Son homme artificiel à lui n'a pas de corps anthropomorphique ; c'est un ordinateur surpuissant, HAL qui contrôle toutes les opérations de la navette spatiale en route pour Jupiter. Il converse naturellement avec les cosmonautes, joue aux échecs avec eux, et sa voix ne se départit jamais d'une certaine onctuosité courtoise. Les personnages, comme les spectateurs, savent bien qu'il s'agit d'une voix synthétique, mais ils la traitent comme une voix humaine, dans la mesure où HAL peut réagir aux situations intersubjectives et dialoguer comme n'importe quel humain ; il donne l'illusion d'une subjectivité au travail. Quand Dave Bowman se rend compte que HAL s'est émancipé du contrôle des hommes, et a sciemment causé la mort de ses compagnons afin de se rendre maître du vaisseau spatial, il décide de le déconnecter. Loin d'être filmée comme un geste gravissime, mais qui reste technique, cette scène baignée de lumière rouge est représentée comme une agonie poignante, digne d'un roman sentimental du XIX^e siècle.

Gaïd Girard

Il est en effet tout à fait frappant de voir comment Kubrick dote la machine d'un espace corporel dans lequel Bowman se glisse, comme dans le ventre du monstre. Il est encore plus frappant de voir que cette déconnexion progressive prend l'allure d'une éducation à l'envers, où HAL retrace l'historique de son apprentissage et régresse à la fois techniquement – sa voix se déforme comme dans un enregistrement qui perd graduellement sa source d'alimentation – et psychologiquement : il passe du discours rationnel au sentiment de peur, à l'angoisse de la mort (« my mind is going, I can feel it ») ; il finit par chanter une comptine, comme si son apprentissage du langage avait imité celui de l'homme, dans un effet d'illusion psychologique sidérant. On retrouve la thématique de la transmission et de la reconnaissance, puisque les dernières paroles intelligibles de HAL sont de se nommer et de donner le nom de son père/instructeur ; cette intelligence artificielle sans corps androïde simulé n'est jamais plus humaine que quand les ressorts de sa fabrication sont exposés ; Bowman choisit de répondre à HAL (« yes HAL, I'd like to hear it; sing it for me ») comme on rassure un agonisant afin de maintenir le lien humain du langage et de l'intersubjectivité jusqu'aux derniers instants d'une vie qui s'éteint.

Dans cette séquence, Kubrick positionne le spectateur « dans le ventre de la bête », et plus précisément dans l'œil de l'ordinateur que l'on a vu à de nombreuses reprises en gros plan auparavant, alors que la voix de HAL se faisait entendre sur la bande-son. Dans cette scène, Bowman fonctionne sur deux plans à la fois qui du coup se brouillent : il déconnecte une machine et il maintient un lien intersubjectif avec HAL jusqu'au dernier moment. On entend distinctement son souffle, que l'on projette sur l'agonie de HAL : le corps humain et celui de la machine se mêlent ; le tournevis de l'homme déconnecte l'œil de l'ordinateur de l'intérieur, abolissant la frontière jusqu'ici nettement marquée entre homme et machine, chair et composants électroniques. De plus, et cela renforce le premier brouillage, l'espace qui contient homme et machine est sans cesse déconstruit : l'extérieur du casque est aussi l'intérieur de l'ordinateur, horizontales et verticales deviennent interchangeable suivant le placement de la caméra, les barres blanches

de connexion de HAL se reflètent sur le casque de Dave comme si tout était sur le même plan et ne faisait qu'un. L'œil du spectateur perd ses marques, et la bande-son du souffle court de Dave que l'on prêterait facilement à HAL contribue à l'impression de confusion spatiale.

En fait, cette scène peut être rapportée à ce que Donna Haraway dit de sa position de critique culturel (« cultural critic ») qui se refuse à rejeter la technique et à penser l'homme (ou la femme) en dehors de la machine, dans un splendide isolement. Dans une interview de 1990, elle fait le point sur sa conception du cyborg publiée en 1985. Elle y définit sa position comme postée dans le ventre de la bête, « in the belly of the monster », la meilleure place à son avis pour penser et agir sur les changements de la condition humaine, et féminine en particulier.⁹ Elle avait conclu son essai par une phrase devenue célèbre, « I'd rather be a cyborg than a goddess », c'est-à-dire une créature perméable et hybride, fonctionnant sur un système complexe de connexions et de déconnexions, de subjectivités croisées qui subvertit les oppositions franches et empêche le rejet de l'Autre comme radicalement exogène.

Haraway pose le concept de cyborg afin de mieux se dégager des dichotomies habituelles pétrifiantes, et en particulier celle du genre, mais aussi de toutes les autres, telles que celle de la race ou de la classe. Le cyborg de Haraway est une créature fondamentalement impure. Dans l'article précédemment cité, elle cherche à jeter des ponts théoriques entre la métaphore du cyborg qu'elle a construite et une historicité politique. Elle s'appuie entre autres sur les écrits de Hortense Spillers, une spécialiste de littérature noire américaine pour rappeler que les récits d'esclaves insistent toujours sur la question de la transmission :

The situation of the human being in slavery is the situation of the body that passes on the status of non-human to the children; it is the story of people who exist outside the narratives of kinship. The white woman married the white man: he had rights in her that she did not have in herself. She was a vehicle for the transmission of legitimacy, so she was precisely the vehicle for the transmission

Gaïd Girard

of the Law of the Father. The person in captivity, however, did not even enjoy the status of being human. The mother passed on her status, not her name, to the child, not the father; and the status of the mother was not human. And it is precisely that historical and discursive situation which, in Spillers' language, positions black men and women outside the system of gender governed by the oedipal story of incest and kinship.¹⁰

On retrouve ici le lien entre humain et transmission symbolique, auquel les esclaves n'avaient pas accès. C'est précisément contre cette même exclusion de la sphère du symbolique, de celle du nom du Père, que nos hommes artificiels se rebellent. Toutes les scènes liées à l'enfance ou l'apprentissage dont nous avons parlé, aussi différentes soient-elles, ont en commun de mettre à jour le point d'articulation et de retournement entre la machine androïde utilitaire et la revendication d'un sujet désirant inscrit dans une histoire œdipienne.

En ce sens, l'homme artificiel nous dit quelque chose sur l'humain ; il renvoie à une structuration du sujet psychique indispensable et indissociable de sa dimension politique. L'Œdipe impossible du non-homme s'inscrit dans un contexte d'exploitation économique et culturelle, fictionnelle, mais aussi historique. Sa réappropriation passerait par l'abandon de l'imitation du modèle et par la création de sujets hybrides. Cependant, aucun de nos androïdes n'y parvient véritablement dans nos quatre récits ; *Blade Runner* s'en approche, mais la multiplicité des fins de ce film pointe la difficulté de la clause pour ce récit singulier.

Est-ce à dire que ces récits cultes sont au fond prisonniers d'une conception datée de l'homme, où l'Œdipe demeure incontournable¹¹. ou est-ce que justement, l'Œdipe reste la pierre d'angle de la trace de l'humain, dans des constructions narratives profondément contradictoires ?

Dans un récent article bilan sur l'influence du concept de cyborg de Haraway, Sheryl Hamilton insiste sur la double dimension du concept comme métaphore textuelle, mais aussi discursive et pratique¹². Haraway en fait un outil d'action politique affirmant que

l'hybridité technologique de l'homme est un fait qu'il faut intégrer à toute réflexion sur l'humain, afin de peser sur son avenir. À l'inverse, Jean-Michel Besnier parle d'un « accablant désir de machines », qui ferait du cyborg un idéal du Moi mortifère pour l'humain¹³. Si, depuis, Haraway a reconnu le caractère utopiste de son manifeste, l'influence déterminante qu'il a exercée sur les penseurs du post-humain montre bien que les tentatives de dépassement de l'opposition homme/machine sont opératoires et permettent de construire une représentation de l'humain en phase avec le XXI^e siècle. Celle-ci ne peut néanmoins faire l'économie d'une réflexion sur l'enfance et les modes de transmission spécifiques à l'humain, entre Rousseau, Freud et Lacan.

Gaïd Girard
Université de Bretagne occidentale
 HCTI/CEIMA

Bibliographie

- BESNIER Jean-Michel, « Un accablant désir de machine », in Jean-François CHASSAY (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses Universitaires du Québec, 2010, 85-98.
- HAMILTON Sheryl N., « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste cyborg », in Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010, 63-84.
- HARAWAY Donna, « Le manifeste cyborg », publié en 1985, repris et légèrement modifié en 1991. URL: [<http://www.scribd.com/doc/10160771/Donna-Haraway-Manifeste-Cyborg>].
- PENLEY Constance et Andrew ROSS, « Cyborgs at Large, an interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25-26, 1990, Duke University Press, 8-23.
- SHELLEY Mary, *Frankenstein*, Londres, Penguin, 2003 [1818/1831].

Gäid Girard

notes

- ¹ Cf Donna Haraway, « Le manifeste cyborg », publié en 1985, repris et légèrement modifié en 1991. URL: [<http://www.scribd.com/doc/10160771/Donna-Haraway-Manifeste-Cyborg>]
- ² *Ibid.*, 2 ; Cf aussi : « Contrairement aux espoirs du monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas que son père le sauve par une restauration du jardin, c'est-à-dire par la fabrication d'une race hétérosexuelle, par son achèvement dans un ensemble fini, une ville et le cosmos » (*Ibid.*, 3.).
- ³ Il existe trois versions principales de *Blade Runner* : 1982, 1992, 2007.
- ⁴ Chapitres 3 à 9 du second volume de *Frankenstein*
- ⁵ Mary Shelley, *Frankenstein*, Penguin Classics, p. 103 : « Oh Frankenstein, be not equitable to every other and trample upon me alone, to whom thy justice, even thy clemency and affection, is most due. Remember that I am thy creature ; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom you drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone is irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous. [...] Believe me Frankenstein, I was benevolent ; my soul glowed with love and humanity ; but am I not alone, miserably alone ? You , my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow creatures, who owe me nothing.»
- ⁶ Mary Shelley explique dans la préface à l'édition de 1831 de *Frankenstein* que l'un des fréquents sujets de discussion entre Shelley et Byron lors du fameux séjour au bord du lac de Genève qui donna naissance à *Frankenstein* portait sur « the principle of life » et les derniers développements des théories scientifiques à ce sujet.
- ⁷ Rappelons que Mary Shelley perd successivement trois enfants en bas âge en 1815, 1818, 1819, et qu'en 1816, sa demi-sœur Fanny se suicide et la première femme de Shelley, Harriet est retrouvée noyée.
- ⁸ Cf l'intérêt que *Matrix* a soulevé chez les philosophes et les nombreuses publications à ce sujet. Voir Alain Badiou et al, *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003 ; Laura Bartlett et Thomas B. Byers, « Back to the Future, the Humanist Matrix », *Cultural Critique*, n°53, *Posthumanism* (hiver 2003), 28-46 ; Slovoj Zizek, « The Matrix, or two sides of Perversion », *Philosophy Today*, Celina, 1999, vol. 43, URL: [www.egs.edu/...zizek/.../the-matrix-or-two-sides-of-perversion/].
- ⁹ « What I was trying to do in the Cyborg piece [...] is locate myself and us in the belly of the monster, in a techno-strategic discourse within a heavily militarized technology » (Constance Penley et Andrew Ross, « Cyborgs at Large, an interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25-26, 1990, Duke University Press, 12, URL: [<http://www.jstor.org/discover/10.2307/466237?uid=2&uid=4&sid=21101290703137>])
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ Position que défendraient certaines féministes qui considèrent le modèle freudien et lacanien du sujet comme essentiellement patriarcal.

¹² Sheryl N. Hamilton, « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste Cyborg », in Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010, 63-84

¹³ Jean-Michel Besnier, « Un accablant désir de machine », *op. cit.*, 85-98.

