

Joan Galleri

Doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris Nanterre

joangalleri@gmail.com

Diplômé en Histoire de l'Art ainsi qu'en Sociologie, Joan Galleri est doctorant en Études cinématographiques à l'Université Paris Nanterre (ED 138). Il fonde ses recherches sur une approche transdisciplinaire et tente de faire se croiser art et sciences sociales. Il mène un travail de thèse sous la direction de madame Barbara Le Maître, intitulé : *De la spatialité utopique du cinéma. Le cinéma de science-fiction de Denis Villeneuve au prisme de l'utopie marinienne.*

Du corps impossible du virtuel : nouvelle corporéité réactionnaire

Résumé : À rebours de la pensée transhumaniste, Joi désire un corps. L’acolyte virtuel de K, le Nexus-9 ayant succédé au célèbre Rick Deckard dans *Blade Runner 2049*, accède petit à petit à une expérience sensorielle et corporelle du réel, véritable simulacre de la corporalité humaine. Pourtant, la figure du transhumain, si chère au cœur de la non moins célèbre Martine Rothblatt, n’est pas si loin. Sous couvert d’une trajectoire émancipatrice de Joi comme *être logiciel*, Villeneuve semble mettre en œuvre des représentations dont la genèse est inscrite dans un référentiel idéologique, rappelant de manière à peine voilée celui de nos sociétés contemporaines : capitaliste patriarcal et hétéronormatif. Le détour par l’énigmatique pensée transgenderiste de Rothblatt est révélateur de l’ambiguïté des velléités parcourant les différentes chapelles du mouvement transhumaniste. Revendiquant une *liberté de forme* théoriquement salvatrice, sa mise en regard avec l’œuvre de Villeneuve permet de souligner les contradictions internes aux deux objets. Les impensés chez Villeneuve et Rothblatt semblent complémentaires. Rothblatt peine à s’émanciper du dogme libéral de l’individualisme afin de repenser le cadre, tandis que Villeneuve échoue à offrir un véritable horizon transhumain à Joi en ne remettant pas en question la forme d’organisation sociale dominante du monde fictionnel dans lequel cette dernière évolue. Ainsi, le corps auparavant impossible du virtuel, rendu possible grâce à la puissance de la représentation cinématographique, se mue en un corps nécessaire en tant qu’il est un dispositif de contrôle aliénant. Ce que le film met en scène comme la tentative d’un *être logiciel* de s’émanciper de sa forme originelle n’aura pour finalité que la brutale réassignation de ce dernier à des stéréotypes, véritables stigmates du système oppressif patriarcal.

Mots-clés : Corps, Villeneuve, transhumanisme, virtualité, sexualité, représentation

Abstract: Contrary to transhumanist thinking, Joi wishes to have a body. K’s virtual sidekick, the Nexus-9 that succeeded the famous Rick Deckard in *Blade Runner 2049*, reaches step by step, a sensory and bodily experience of the real, true sham of human corporality. However, the transhuman figure very dear to the famous Martine Rothblatt, is not that far. Under the pretext of an emancipatory trajectory for Joi as a software being, Villeneuve seems to set in motion a number of representations to whose genesis is anchored in an ideological frame of reference, reminding in a barely veiled manner those of our contemporary societies: capitalist, patriarchal and heteronormative. The digression through the enigmatic transgenderist thinking of Rothblatt

reveals the ambiguity of the wishful thinking traversing the various schools of thought of the transhumanist movement. Claiming a theoretically saving liberty of form, putting it in light of Villeneuve's oeuvre, it enables one to underline the internal contradiction of both objects. The overlooked elements in Villeneuve and Rothblatt seem complementary. Rothblatt struggles to emancipate her thoughts from the liberal dogma of individualism to think back on the setting, while Villeneuve fails to offer a truly transhuman walk of life to Joi as he does not question the form of the dominant feature of fictional social organisation in which she evolves.

Thus, the previously impossible body of virtuality, rendered possible by the power of cinematic representations, becomes a necessary body as it is a device of alienating control. This movie shows how the attempt of a software being to emancipate from its original form has for sole purpose the brutal reallocation of it to stereotypes, true marks of the patriarchal oppressive system.

Keywords: Body, Villeneuve, transhumanism, virtuality, sexuality, representation

Introduction

En 2017, Denis Villeneuve offre au *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott une suite ambitieuse intitulée sobrement *Blade Runner 2049*. Le cinéaste québécois poursuit ainsi, trois décennies après le film de Scott, l'œuvre d'adaptation du célèbre roman de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, publié en 1968 aux États-Unis. Avec *Blade Runner 2049*, Villeneuve propose une lecture personnelle de la matrice dickienne — celle du roman, influencé lui-même par des nouvelles comme *The Little Black Box* (1964) —, en réactualisant les enjeux.

Pourtant, les représentations portées à l'écran dans *Blade Runner 2049* par Villeneuve ne sont ni une réactualisation de celles de l'œuvre de Scott ni même un retour à celles, originelles, que met en œuvre K. Dick dans *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Si parfois elles en partagent les formes (les animaux synthétiques, centraux dans l'œuvre de K. Dick, explétifs dans celle de Scott, etc.), ces représentations sont avant tout nouvelles en tant qu'elles se sont émancipées des matrices ultérieures. Dans *Blade Runner 2049*, c'est le cas de Joi (Ana de Armas), l'hologramme de compagnie de K (Ryan Gosling), le *blade runner* dont le film narre les péripéties.

Je m'appuierai sur deux séquences mettant en scène K avec Joi. La première intervient au début du film et présente la manière dont K interagit avec cette dernière. Joi est *a priori* une intelligence artificielle prenant corps dans le réel à l'aide d'un procédé holographique que K va améliorer durant la séquence en lui offrant l'« emanator ». Il s'agit d'une sorte de système portatif de présence holographique permettant à Joi de s'émanciper de la limite spatiale, puisque sa représentation était jusqu'à maintenant restreinte à l'espace de l'appartement de K. La seconde séquence se situe au milieu du film, lorsque Joi décide d'offrir à K, une incarnation physique de sa présence à l'aide d'un corps, celui d'une travailleuse du sexe, Mariette (Mackenzie Davis).

En me basant sur ces deux extraits, j'analyserai la manière dont *Blade Runner 2049* fait surgir dans le réel une présence relevant du régime de la virtualité. Je montrerai que le déplacement opéré par le virtuel vers le corporel, appelle de fait à l'idée d'un corps impossible, celui de la virtualité contemporaine. L'objectif est alors d'appréhender cette idée du corps impossible du virtuel comme l'incarnation d'un fantasme, que le cinéma naturalise par sa représentation à l'écran. Ainsi, je tenterai de répondre à la question suivante : en quoi le

fantasme scopique du corps — non plus impossible du virtuel — qu’offre ici le cinéma est-il la rémanence du fantasme transhumaniste ?

Émancipation transhumaniste du virtuel

Joi, être logiciel

Blade Runner 2049 raconte l’histoire de K, un répliquant assurant le rôle autrefois attribué à des êtres humains de *blade runner*. K est un Nexus-9, un modèle plus docile que ne l’était le Nexus-6 — modèle dont sont issus les répliquants renégats du roman, mais aussi du film de Ridley Scott. Le récit se situe en l’an 2049, à Los Angeles, et met en scène la quête de sens du personnage dans un monde où la frontière entre humains et répliquants semble toujours plus ténue.

Au début du film, après avoir *retiré* Sapper Morton (David Bautista), un Nexus-8 clandestin installé comme exploitant agricole, K découvre un ossuaire de fortune enterré au pied d’un arbre mort, maintenu d’aplomb par un ensemble de filins reliés au sol. Après analyse, le légiste du LAPD¹ conclut que la femme dont la dépouille a été retrouvée est morte des suites d’un accouchement difficile. K va néanmoins découvrir dans un interstice osseux un numéro de série, causant ainsi le trouble chez les êtres humains présents dans la salle d’autopsie : cette femme morte en couche était une répliquante. L’intrigue du film s’ouvre avec cette découverte : ce qui était jusqu’à lors impossible s’est produit, les répliquants sont biologiquement capables de se reproduire. Ce trait majeur d’autoconservation d’un organisme vivant constituait la frontière ultime entre humains et androïdes. Le lieutenant Joshi (Robin Wright), véritable hérauldesse de cette frontière, va alors charger K de retrouver l’enfant afin d’en faire disparaître toutes traces. Mais K n’est pas le seul sur cette piste dans la mesure où Niander Wallace (Jared Leto), l’industriel à la tête de la toute-puissante Wallace Corporation — ayant elle-même succédé à la Tyrell Corporation dickienne — confie à Luv (Sylvia Hoeks), l’une de ses répliquantes Nexus-9, d’enquêter et de mettre la main sur la progéniture proscrite. L’objectif poursuivi par Wallace est de remédier au défaut fondamental de ses créations, à savoir leur incapacité à se reproduire :

« Cet espace mort entre les étoiles. [...] Je ne peux en faire l’élevage. Dieu sait si j’ai essayé. Il faut plus de répliquants que jamais. Des millions afin d’être des billions de plus. Pour prendre d’assaut Eden et la récupérer. L’ultime prouesse

¹ Los Angeles Police Department.

de Tyrell : la procréation. Mise au point puis perdue... Mais il y a un enfant. »

[00:41:32]

Au fur et à mesure que K remonte la piste, il se trouve pris d'un doute quant à sa propre identité : est-il vraiment celui qu'il pense être ? N'est-il pas lui-même le fils de Rachel Rosen (Sean Young) — la répliquante morte en couche, protagoniste dickienne du *Blade Runner* de Scott — et Rick Deckard² (Harrison Ford) ?

Tout au long de son errance existentielle, K est accompagné et soutenu par son acolyte virtuel, Joi. Il s'agit d'un produit développé par la Wallace Corporation³ : une partenaire domestique prenant forme grâce à un système holographique. Tout au long du film, elle va conseiller K et va notamment lui permettre de gérer au mieux les émotions inhabituelles que la situation lui fait éprouver. Les évolutions apportées par Villeneuve à l'univers fictionnel préexistant font jouer un rôle central à ces acolytes virtuels. Les publicités vantant leurs mérites sont légion. Les *Joi* participent ainsi à assurer la stabilité du Nexus-9. Mais seulement en théorie, puisque le produit que possède K semble mû par un esprit d'indépendance qui va participer à l'altération progressive de son état émotionnel (Joshi s'adresse à lui : « D'après le scan, vous n'êtes plus vous. À des lieues de votre référentiel. » [01:24:11]).

Joi est donc une sorte de robot conversationnel décrit comme doué d'intelligence avec lequel K échange régulièrement, tout au long du film, jusqu'à sa désactivation par Luv. Cette dernière détruit l'unique support de l'agent logiciel rendu autonome par K lorsqu'il décide de se rendre dans les ruines de Las Vegas. Toutes les représentations de Joi ont pour apparence celle d'une jeune femme sous les traits de l'actrice cubano-espagnole Ana de Armas. La relation qu'entretiennent les deux êtres artificiels est de nature amoureuse. Dans sa première apparition, Joi est représentée à la manière d'une femme au foyer étasunienne des années 1950 : une jupe longue à motifs floraux couverte d'un tablier, un chemisier blanc, un collier de perle de culture. Il en est de même pour le rôle qui lui est assigné : elle est ici dévouée à son mari et lui sert le dîner. Mais rapidement, son apparence ainsi que son attitude changent : d'abord vêtue d'une tenue foncée composée d'un vêtement ajusté à col large couvrant un débardeur, elle propose à

² Selon les versions du film de Scott, la fin n'est pas la même. Dans la version sortie aux États-Unis, Rosen et Deckard parviennent à s'échapper dans un *happy ending* que ne reprendra pas la version *Final Cut* de 2007.

³ Alors que Luv conduit K dans la salle des archives où sont conservés les enregistrements des tests d'empathie réalisés avant le *blackout*, l'émanateur de Joi sonne. Luv réagit avec malice en s'adressant à K : « Je vois que vous êtes de nos clients. Satisfait de notre produit ? » [00:33:00].

K de lire *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov. Puis, apprêtée cette fois-ci d'une robe courte de type charleston à franges argentées, elle lui propose de danser.

Cette première scène laisse à penser que Joi est effectivement une présence de convenance et de plaisir. Elle est enthousiaste alors que K semble éreinté par sa journée de travail, elle lui apporte son repas puis, voyant qu'il n'est pas dans son assiette, elle souhaite le divertir en proposant d'autres activités. En cela, Joi perpétue un motif archétypal genré d'une femme prenant soin, acquise et disponible.

Formellement, pourtant, le dispositif dénote. De nature holographique, la représentation de Joi est rendue possible à l'aide d'un bras articulé, fixé au plafond de la pièce de séjour de l'appartement (Voir en annexes Figure 1). Ainsi, dans la séquence, c'est précisément ce dispositif qui est montré en premier. Alors que K sort de la cuisine, puis s'avance vers une table sur laquelle il pose une unique assiette contenant un plat de nouilles, il s'approche d'une tablette fixée au mur et sert deux verres d'alcool. Il prend le premier, le fait tinter contre le second, le porte à sa bouche, puis le repose et se saisit du second avant d'en boire également le contenu. Pendant ce temps, la voix de Joi est toujours perceptible en arrière-fond et semble se situer encore dans la cuisine. Dans un mouvement panoramique vertical, la caméra déplace le regard de haut en bas, du bras holographique vers l'hologramme qu'il produit, à savoir celui de Joi sortant de la cuisine. Cette dernière pose l'assiette — qui se révèle être aussi un hologramme — en lieu et place du bol de nouilles (Voir en annexes Figure 2).

Viennent ainsi se superposer à l'écran deux réalités : une réalité virtuelle sur une autre matérielle. Plus que d'être simplement une superposition, il s'agit en réalité d'un recouvrement. Plus que d'être la présence opérée par holographie d'un corps humanoïde, Joi est montrée ici comme un dispositif environnemental capable de produire une forme simulée de réalité. Joi est donc un moyen pour K d'améliorer artificiellement un quotidien morne et dénué de toute affection⁴.

La suite de la scène correspond au moment où K va offrir à Joi l'*emanator* (ou, traduit en français, l'« émanateur »). Coupant court aux multiples propositions de Joi, K lui propose d'ouvrir un présent qu'il dit lui avoir fait. Elle découvre, lové dans un écrin rectangulaire, un

⁴ En effet, la séquence précédente met en évidence le mépris profond que les humains éprouvent pour K, et par extension pour les répliquants en général. Obligé de se frayer un chemin jusqu'à la porte de son appartement, il est copieusement insulté par ses voisins de palier et sa porte est taguée : « fuck off skinner » (« Crève, peau de robot ! ») [00:16:09].

petit appareil noir doté d'un unique bouton circulaire. Il s'agit d'un *emanator*. Lorsque K le connecte à son serveur *via* l'interface fixée au mur, Joi disparaît, le bras articulé vient se ranger dans sa position initiale, puis elle finit par réapparaître dans l'appartement, sans qu'aucun autre dispositif ne soit sollicité. L'*emanator* semble donc être un appareil portable permettant à la fois le stockage et la projection de Joi au sein d'espaces non équipés : « Chérie, tu peux aller dans le monde entier, maintenant. Où veux-tu aller en premier ? » [00:20:13].

Une ellipse déplace l'action sur le toit de l'immeuble où vit K. Il pleut et la luminosité semble indiquer que la nuit est tombée⁵. K s'avance vers l'horizon et, dans un champ-contrechamp, il est suivi par Joi, qui s'avance peu à peu sous la pluie. Les premières gouttes qui entrent en contact avec son hologramme interfèrent et sa projection crépite légèrement. Semblant en avoir conscience, elle tend la main gauche et, petit à petit, son hologramme devient plus réaliste, allant jusqu'à donner l'impression d'une incarnation totale dans le réel sensible : la surface de sa peau arrête les gouttes de pluie (Voir en annexes Figure 3-4). Dans un nouveau champ-contrechamp, K l'observe en souriant, semblant partager avec elle sa douce exaltation. Lui est perçu à hauteur de regard, tandis que le point de vue qu'adopte la caméra pour Joi est surplombant, convoquant ainsi le motif bien connu du cinéma occidental de la pluie libératrice. Les deux personnages se retrouvent ainsi l'un près de l'autre, s'enlacent — malgré l'approximation de l'hologramme — et s'embrassent. Soudain l'émetteur de K se met à sonner : il est convoqué au siège du LAPD. Joi a planté, elle est immobile sous la pluie, figée par sa condition de dépendance absolue. Se saisissant de l'*emanator*, il appuie sur le bouton afin de désactiver la projection.

Régime de virtualité

Cette première scène plante le décor quant au régime de virtualité auquel Joi est soumise. Son déterminant virtuel consiste en la capacité d'un dispositif à projeter une présence humanoïde⁶ : d'abord dans l'espace domestique avec un bras articulé, puis dans la ville, grâce

⁵ En réalité, l'indice le plus probant reste le rythme de vie de K : il rentre d'une journée de travail et se trouve chez lui, le soir. En effet, dans le roman, K. Dick indique que si « le soleil [a] cessé de briller sur la Terre », les villes qui n'avaient pas été complètement dévastées par les poussières toxiques sont depuis longtemps plongées dans l'obscurité.

⁶ Si, effectivement, le film *Blade Runner 2049* semble réduire Joi au corps interprété par Ana de Armas, il est important de garder à l'esprit que Joi est bel et bien un environnement projeté avant d'être une simple présence humanoïde.

à l'*emanator*. Mais comme le rappelle Christine Browaeys : « le digital [est] par essence un système de représentation qui modifie notre perception du temps et de l'espace. Pourtant, un signal numérique est d'abord un signal électrique...⁷ » Ce serait donc une erreur de passer sous silence la dimension essentiellement matérielle du virtuel tant cette réaffirmation est un enjeu fondamental. Il s'agit par-là de battre en brèche le discours majoritaire légitimant la virtualité — et les technologies qui la constituent — par la mise en avant d'une dimension par essence immatérielle. L'objectif poursuivi paraît profondément idéologique dans la mesure où il promeut l'idée d'une modification structurelle des sociétés, se fondant sur une perspective réactionnaire du fait social humain en proposant de rompre le lien symbolique qui existe entre le virtuel et sa mise en œuvre. En conséquence, il semble nécessaire de considérer ces technologies dans les rapports qu'elles entretiennent effectivement avec les dispositifs qui les font advenir. De la même manière, si on reconnaît aux images de cinéma une potentialité transformatrice, ne pas considérer leur matérialité revient à les amputer d'une part essentielle de leur puissance. Celle d'agir sur le monde par exemple.

Dans sa dimension diégétique, Joi doit donc être comprise comme un produit que l'on se procure auprès d'un fournisseur, dans le cadre d'un échange marchand. Afin de l'obtenir, K a dû échanger contre sa valeur financière affichée par la Wallace Corporation un logiciel attendant à un dispositif de stockage et de projection⁸ — restant lui aussi d'origine manufacturière et nécessitant une alimentation, des mises à jour, une maintenance, etc. Il s'agit là du déterminant matériel de Joi.

Lorsque K ouvre l'écrin, Joi reconnaît immédiatement l'objet et le nomme. Dans le nom qui lui est donné dans la fiction, le dispositif dit lui-même sa fonction : il est ce qui fait surgir une présence. Il dit aussi qu'il se substitue à ce qui le précède — ici le bras articulé et la console — en tant que dispositif principal. D'une certaine manière, l'*emanator* autonomise la présence de Joi dans l'espace. Ainsi, dans la fiction, il vient renforcer l'idée d'une disparition, ou plutôt d'une dissipation, de ce que la virtualité nécessite de matérialité, et ce, paradoxalement, au profit d'une matérialité se revendiquant pure et entière. Toujours du point de vue diégétique de

⁷ BROWAEYS Christine, *La matérialité à l'ère digitale. L'humain connecté à la matière*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2019, p. 91.

⁸ Quand bien même le Nexus-9 aurait l'obligation de s'équiper d'un compagnon ou que l'appartement était d'office équipé de la machinerie qui lui est attenante, les mondes décrits par K. Dick, Scott et Villeneuve restent fondés sur une vision anticipée de nos sociétés capitalistes actuelles. Tout porte à penser avec certitude que la mise à disposition du Joi par la Wallace Corporation est établie de manière marchande.

Joi, l'*emanator* est une libération, un salut que lui accorde K. Il permet à Joi de se détacher de sa condition virtuelle afin de littéralement s'avancer dans le monde de la matérialité.

Une fois l'*emanator* intégré à son paradigme d'existence, Joi va peu à peu créer les conditions de sa propre finitude — considérée comme le déterminant essentiel à l'humanité. En cela, elle rappelle les enjeux du roman de K. Dick — repris dans *Blade Runner* mais dissous dans *Blade Runner 2049* — quant à l'obsolescence du modèle Nexus-6. En effet, les androïdes renégats fuient leur colonie martienne afin de retrouver leur créateur et obtenir de lui qu'il remédie à ce mal qui les ronge. Dans *Blade Runner 2049*, le Nexus-9 n'est plus obsolète à proprement parler dans la mesure où c'est son propriétaire qui décide de sa fin. Apparaît ainsi un thème majeur du transhumanisme, celui de la longévité.

Le transhumanisme considère le corps biologique comme une limite dont il s'agit de s'affranchir. La mort est perçue comme une défaillance de la machine biologique qu'est le corps humain. C'est donc à la technologie d'y remédier soit en *augmentant* le corps, soit en s'en défaisant — entièrement ou seulement partiellement⁹. Mais ici, il ne s'agit plus d'êtres humains authentiques souhaitant s'affranchir des limites de la corporalité organique, mais bien plutôt d'un *être logiciel* souhaitant rencontrer la finitude de l'existence humaine.

Sexualité, genre et corporalité logicielle

Corps (impossible) du virtuel contre marchandisation du corps

K continue ainsi de suivre la trace de l'enfant jusque dans un orphelinat clandestin en périphérie de Los Angeles. Il découvre alors la figurine en bois qui semble hanter ses souvenirs. Représentant un petit équidé, K se souvient l'avoir enveloppée dans un morceau de tissu puis dissimulée dans les cendres de l'un des foyers du haut fourneau afin que les enfants qui souhaitaient le lui dérober ne puissent mettre la main dessus. K est déstabilisé par le fait de trouver cette figurine, convaincu jusqu'alors que ses souvenirs étaient de vulgaires implants

⁹ Voir DAMOUR Franck, DEPREZ Stanislas et ROMELE Alberto, *Le transhumanisme : une anthologie*, s.l., Hermann, 2020, p. 276. Martine Rothblatt évoque l'idée de la démultiplication des corps — virtuels — comme processus nouveau d'individuation : « Le terme "instanciation" fait référence à la forme, temporaire ou permanente, qu'adopte un individu : ses principaux souvenirs et sentiments, ses conceptions de la vie ».

mnésiques. En rentrant, il partage avec Joi ses doutes, mais cette dernière est convaincue que K est bien le petit garçon de son rêve :

« — Je te le dis depuis toujours. Tu es à part. Né. Pas fabriqué.
Soigneusement caché. Un vrai. Un vrai garçon doit avoir un vrai prénom. Joe.
Tu es trop important pour être « K ». Ta mère t'aurait donné un prénom.
— Comment distinguer souvenirs et implants ?
— Qui fabrique les souvenirs ? » [01:14:40]

K décide de se rendre au laboratoire du Dr. Ana Stelline afin de vérifier l'authenticité de ce souvenir. « Pouvez-vous dire si une chose a bien eu lieu ? » [01:19:47] demande-t-il à celle qui fabrique les souvenirs implantés dans ses différentes générations d'androïdes¹⁰ pour la Wallace Corporation. Émue aux larmes par ce que la machine lui donne à voir de la mémoire du répliquant, Stelline conclut : « Quelqu'un a vécu ça, oui. » [01:21:27].

La seconde scène dont il est question ici intervient au début du dernier tiers du film. Troublé par ce qu'il vient de découvrir, pensant certainement qu'il est l'enfant de Rosen et Deckard, K rentre chez lui. Il neige sur Los Angeles, alors plongée dans la nuit. Lorsque K entre dans son appartement, il dit à Joi qui l'attendait : « Tu avais raison. Sur toute la ligne. » [01:25:43]. Mais cette dernière porte son index sur sa bouche et une femme entre dans l'appartement. Mariette est une travailleuse du sexe¹¹ que Joi a payé afin de servir de support à une relation sexuelle avec K. Véritable contre-don à l'*emanator*, Joi explicite son désir à K : « Elle existe. Je veux exister pour toi. » [01:26:42]. Mariette fait un pas en arrière et invite Joi à se synchroniser avec elle. Cette dernière s'approche et, par un déplacement latéral, elle se fond avec Mariette (Voir en annexes Figure 5). Les deux corps se superposent, les traits se mêlent, les mouvements ainsi que les micro-expressions se fixent progressivement les uns sur les autres (Voir en annexes Figure 6). Les premiers instants de la fusion semblent balbutiants et laissent apercevoir de troublantes anomalies dans la représentation : les traits de Mariette coexistent ainsi avec ceux de Joi sur un même visage. Alors que la fusion semble s'être stabilisée, Joi et K s'enlacent langoureusement, mais les mouvements peinent encore à se

¹⁰ Confinée au sein d'un espace stérile du fait d'une maladie qui aurait rendu impossible son émigration vers une colonie, Stelline crée les souvenirs à l'aide de ce qu'Emmanuelle Caccamo a nommé la *Memory Orb*. Il s'agit d'un appareil cylindrique « munie de bagues qui rappellent vaguement celles d'un objectif d'appareil photo et qui lui permettent de paramétrer les détails du souvenir ». Le tout est projeté au sein du dôme holographique.

¹¹ Lorsque Mariette entre dans l'appartement de K, il est impossible de dire s'il sait qu'elle est une Nexus-8, une répliquante clandestine comme l'était Sapper Morton. Tout porte à croire qu'elle se fait passer, elle aussi, pour un être humain authentique. K ne découvrira sa véritable identité que lorsqu'il sera approché par l'organisation de libération des répliquants.

synchroniser. Cela est d'autant plus troublant lorsque Joi/Mariette recule afin de se déshabiller. Ce nouveau corps étant vêtu d'une synthèse de ce que portent chacune d'elles et leurs vêtements ne s'enlevant pas de la même manière, les corps se dédoublent. La scène ne montrera pas plus de la fusion de ces corps synthétiques. La séquence suivante enchaîne avec une vue par les airs du gigantesque panneau publicitaire déjà mentionné plus en amont faisant l'article de Joi : « Tout ce que vous voulez voir, tout ce que vous voulez entendre » [01:30:37].

La scène constitue un pas de plus vers la réification de Joi dans le monde matériel. L'*emanator* lui ayant permis d'accéder au monde en l'émancipant des frontières de l'appartement de K, elle se lance maintenant dans la conquête d'une forme singulière du monde sensible : celle de la dimension corporelle de la sexualité humaine. Ayant fait l'expérience des gouttes d'eau arrêtées par son épiderme, elle poursuit son but. Passant d'une présence environnementale holographique à celle d'une humanité incomplète, Joi souhaite accéder à une forme absolue de corporalité, symbolisée dans le film par l'expérience de cette sexualité.

Dans le roman de K. Dick et le film de Scott, les androïdes, puis les répliquants sont identifiés comme étant des formes humanoïdes qui répondent néanmoins aux logiques de la robotique. Dans le film de Villeneuve, la chose est différente. Dès l'introduction, il opère en effet un renversement dans la mesure où les répliquants sont dorénavant considérés comme des humains issus de la bio-ingénierie. Si dans le roman, les androïdes semblent compter les uns pour les autres, ils ne présentent pas les mêmes traits émotionnels que les répliquants décrits par Scott. Dans le film, Rosen est décrite comme pouvant éprouver des sentiments dans la mesure où elle entretient avec Deckard une relation amoureuse, allant jusqu'à avoir — au moins — un rapport sexuel avec lui¹². Villeneuve va donc plus loin en attribuant cette fois-ci aux répliquants une sexualité reconnue comme licite par la société, certes, mais une sexualité *a priori* restreinte aux genres non-humains. Il est de notoriété publique que les Nexus-9 ont accès au désir et que le logiciel Joi semble remplir cet office.

Ainsi, il n'y a rien de troublant à l'idée que K puisse avoir une relation sexuelle avec son acolyte virtuel. Seulement, c'est une sexualité qui tient du simulacre. En effet, Joi reste un dispositif holographique, cette expérience ne peut relever que de la simulation : Joi reproduit

¹² Si le film de Scott sort au cinéma durant l'année 1982, il est important de souligner la violence sous-jacente — voire parfois visuellement explicite — qui caractérise la relation qu'entretiennent Rosen et Deckard. Lorsque, par exemple, au milieu du film, Rosen se trouve dans l'appartement de Deckard et, réunissant vivement ses affaires, souhaite en partir, ce dernier la rattrape, la bouscule et la soumet par la force à une étreinte dont le film ne décrit pas explicitement le dénouement.

les signes de la sexualité sans pouvoir accéder à une pleine corporalité. C'est ici que Mariette entre en jeu. Le corps de la travailleuse du sexe, utilisé de la même manière que l'*emanator*, devient le moyen pour Joi de faire surgir dans le réel son propre corps. En se synchronisant au corps de la répliquante, elle l'en dépossède afin d'en prendre elle-même possession.

Dans un article consacré à *Blade Runner 2049*, Gaïd Girard souligne le double processus d'objectification subi par Mariette : « elle vend un corps sexualisé, puis en perd la visibilité¹³ ». Le corps de Mariette est donc bien plus qu'un simple corps. Il est une construction imprégnée de son rôle social qu'il s'agit de replacer dans un contexte historique fictionnel étant encore résolument dominé par le capitalisme, le patriarcat et l'hétéronormativité. Ainsi, Mariette existe dans cette séquence en incarnant le désir projeté d'un homme sur un corps — et ce, peu importe que l'un ou l'autre soit ou non des répliquants. De la même manière que K a eu recours à un échange marchand afin de se procurer son occurrence matérielle du logiciel Joi auprès de la Wallace Corporation, Joi va elle aussi procéder à un échange marchand similaire afin d'obtenir cette fois-ci ce que l'économie de marché nomme un service. En économie, un service ne tient ni de l'extraction ni de la transformation productiviste. Sa dimension symbolique est d'autant plus forte que sa catégorisation l'oppose, en quelque sorte, à l'idée de bien matériel — Joi tient justement cette place. Or, comme elle accède elle-même à une forme de pouvoir de consommation, elle réfute, par là même, sa propre origine. Malgré tout, ce pouvoir reste incomplet, puisque les modalités de jouissance de ce qui est consommé divergent : K achète Joi et la possède ; Joi achète (les services de) Mariette et (ne) la possède (que temporairement).

Ainsi projetée sur le corps de Mariette, qu'elle aliène par l'échange marchand et qu'elle s'approprie par la technologie, Joi en use et ainsi réitère le pouvoir et le contrôle d'un mode de domination patriarcale sur le corps. Ce corps humain — considéré temporairement comme tel — féminin devient le support de la projection d'une présence résolument virtuelle qu'incarne ici Joi. De cette manière, son incomplétude existentielle de logiciel poursuit sa réification matérielle, faisant ainsi émerger progressivement le corps impossible du virtuel dans le monde.

¹³ GIRARD Gaïd, « Rachel a eu un enfant ! Backlash et bio-ingénierie dans *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) » in *Biopouvoir en culture de l'écran*, Sylvie Bauer, Christelle Centi, Hélène Machinal, et al. (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2026, p. 183-196.

Esthétique conservatrice du corps logiciel

Les scènes évoquées jusqu'à présent ont permis d'établir une progression, dans la diégèse, du processus de réification du virtuel, l'instituant ainsi progressivement en tant que nouvelle matérialité. Pour autant, ce corps, s'il a vocation à s'instituer comme réel, ne l'est pas. La matérialité réelle du virtuel reste déterminée par les moyens de sa mise en œuvre, à savoir son dispositif technologique. Dans la diégèse, le corps du virtuel reste donc un corps impossible. Reste néanmoins la puissance de la représentation cinématographique qui, quant à elle, institue ce corps impossible comme relevant du possible. Même troublée par les approximations de l'hologramme, la superposition visuelle des corps profilmiques d'Ana de Armas et de Mackenzie Davis, interprétant ici Mariette, est bel et bien une fusion — diégétique — de ces derniers. Le cinéma participe ainsi à naturaliser l'idée de ce corps — non plus impossible — du virtuel.

Afin de s'en convaincre, évoquons seulement l'essai fondateur de Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie* :

« Il existe trois sortes différentes de regards associés au cinéma : celui de la caméra, qui enregistre les événements profilmiques ; celui des spectateurs, qui regardent l'objet fini ; et celui que les personnages portent les uns sur les autres à l'intérieur de la fiction. Les conventions du cinéma narratif excluent les deux premiers et les subordonnent au troisième, l'objectif délibéré étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une prise de conscience distanciée chez les spectateurs¹⁴ ».

Restant irréductiblement soumise « aux besoins du moi masculin¹⁵ », la puissance signifiante des images est ici mise au service d'un renforcement du paradigme dominant déjà décrit ici. En représentant les corps, l'un virtuel et l'autre matériel, comme superposables en vue d'une fusion de leur essence le temps d'un rapport hétérosexuel, la puissance du dispositif filmique institue leur disponibilité comme naturelle.

A priori l'esprit de ce qui est montré dans *Blade Runner 2049* pourrait donner la sensation que le film vient se connecter à des logiques progressistes s'incarnant dans une vision métaphorique de l'émancipation de Joi — encore faudrait-il, pour cela, faire abstraction du sort

¹⁴ MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit par Florent Lahache et traduit par Marlène Monteiro, Sesto San Giovanni, Italie, Éditions Mimésis, 2017, 204 p, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

réservé à Mariette. Joi, cet être logiciel souhaitant s'extraire de sa condition virtuelle, présente en effet tous les traits de la figure traversée par un processus d'émancipation. Sa trajectoire fait directement écho à la pensée transhumaniste contemporaine. En effet, le corps impossible du virtuel peut aisément s'apparenter à la recherche de la liberté de forme (« Freedom of Form »), revendiquée par une figure transhumaniste comme Martine Rothblatt.

En 2013 paraît un court essai de l'influente cheffe d'entreprise Martine Rothblatt, intitulé « Mind is Deeper Than Matter: Transgenderism, Transhumanism, and the Freedom of Form ». Revendiquant l'idée selon laquelle la technologie permet de s'émanciper du corps biologique, notamment, dans le cadre de revendications transidentitaires, Rothblatt met en avant l'idée d'une *liberté de forme*.

« La liberté de forme découle de la possibilité, grâce aux technologies du vingt-et-unième siècle, de séparer nos esprits de nos corps biologiques. Cela peut être accompli en téléchargeant le contenu et les motifs de nos connexions neuronales sur un ordinateur suffisamment puissant [...]. Une fois ce processus de téléchargement et de fusion accompli, nous aurions choisi une nouvelle forme — logicielle — tout en restant la même personne. Cela diffère peu du changement de genre, d'homme à femme ou de femme à homme : les personnes transgenres choisissent une nouvelle forme, tout en restant la même personne¹⁶ ».

Elle y décrit notamment l'idée d'*être logiciel*, qui est une notion bien identifiée au sein des milieux transhumanistes de ce premier quart de XXI^e siècle. Donnant ainsi un cadre théorique aux revendications implicites de Joi, la *liberté de forme* constitue *a priori* un droit à l'autodétermination de l'individu vis-à-vis de la société. En réalité, le recours aux thèmes transhumanistes assigne le film à un conservatisme tendant plutôt à la réaction. Dans le texte introductif qu'elle donne à celui de Rothblatt, Laurence Allard réaffirme les enjeux profonds des principales thèses transhumanistes :

« C'est cette vision libérale de l'identité qui s'accroche à une conscience individuelle « plus profonde que la matière » qui se trouve reconduite. [...] Le transgenderisme de Rothblatt reste un individualisme basé sur une anthropologie compétitive entre technique et humanité¹⁷ ».

¹⁶ F. Damour, S. Deprez et A. Romele, *Le transhumanisme*, op. cit., p. 270.

¹⁷ *Ibid.*, p. 268.

En effet, dans la réflexion ontologique de Rothblatt, le glissement — comme transposition — de l’humain vers le transhumain paraît fondé sur un postulat accordant une naturalité à certains comportements humains, comme la concurrence ou la consommation.

« Mais pourquoi voudrait-on posséder plusieurs corps connectés à un même cerveau synchronisé ? D’abord, pour s’assurer de survivre si un de ces corps meurt prématurément, particulièrement lorsque l’on exerce un métier dangereux. Ensuite, cela permettrait de savourer davantage les nombreux plaisirs de la vie, en surmontant enfin la frustration de ne pouvoir être qu’à un seul endroit au même moment. Que ce soit pour les chaussures, les chapeaux, les toilettes, les téléphones, les télévisions, les voitures, les ordinateurs ou les maisons, il est remarquable d’observer à quelle vitesse les humains passent de la joie d’en posséder un exemplaire au désir d’en posséder plus¹⁸ ».

Énonçant ainsi un à un les principaux dogmes libéraux, Rothblatt pense que « l’être-humain repose sur l’esprit¹⁹ » et uniquement sur celui-ci. Elle va jusqu’à faire se confondre humanité et autonomie afin d’ériger l’équivalence entre corporalité humaine et virtualité de l’avatar (« Si un avatar était capable de choisir son propre sexe [...], il montrerait un bon signe d’humanité, ou du moins d’autonomie²⁰. »). Omettre les conditions matérielles et historiques d’émergence de ces individualités synthétiques, c’est prendre le risque de les envisager au prisme d’une idéologie qui ne dirait pas son nom. De la même manière qu’un être humain se trouve conditionné par ses propres conditions d’existence, dans un rapport dialectique frontal à la superstructure, l’être logiciel n’échappera pas à ces mêmes phénomènes sociaux et identitaires²¹.

Ce qui apparaît donc dans le film comme une tentative de réappropriation par Joi de sa propre destinée par la mise en scène de thèmes transhumanistes n’est, en réalité, que la réaffirmation du paradigme dominant existant. Si la nature singulière de l’être logiciel souhaitant s’émanciper peut interroger, il faut ici le considérer pour ce qu’il est, à savoir comme un archétype traversé par les stéréotypes sexistes constitutifs de l’appareil répressif patriarcal. Bien au-delà du fait d’être une marchandise technologique mise sur le marché par un

¹⁸ *Ibid.*, p. 277-278.

¹⁹ *Ibid.*, p. 272.

²⁰ *Ibid.*, p. 274.

²¹ Voir le travail de terrain de Ludivine Allienne-Diss sur l’imaginaire de la conception des robots. ALLIENNE-DISS Ludivine, « S’emparer de la robotique humanoïde, ou comment une approche genre permet de penser le robot », Université Nice Sophia Antipolis, Plate-forme Epi-Revel, « Collection “Nouveaux Imaginaires” », 2017.

conglomérat industriel autoritaire, Joi n'existe que pour combler les besoins d'individus dont elles ne partagent pas la forme. Elle se trouve ainsi assignée par son genre à une utilité sociale relevant de l'*être consommé* par un *autre* masculin²².

Dans la perspective d'imaginer les formes que revêtiraient les nouvelles sexualités permises par l'abrogation de la limite de la corporalité humaine, Rothblatt s'interroge : « Les avatars sont de pures constructions informatiques. S'ils continuent à gagner en sophistication aussi rapidement que dans les dix dernières années, ils penseront bientôt par eux-mêmes. Quelle sera alors leur vision du sexe²³ ? » avant de soulever un problème de taille : « Un avatar dont le programme et sa base de données associée sont essentiellement une copie des souvenirs et des schémas de pensée d'un *humain de chair* verrait le sexe comme un *humain de chair* le voit²⁴ ». Même en tentant de se positionner intellectuellement dans le paradigme transhumaniste de Rothblatt, ni dans le profilmique, ni dans la diégèse n'advient une forme d'appropriation par l'être logiciel d'une conscience nouvelle connectée à sa nouvelle corporalité. Joi est donc condamnée à reproduire la sexualité de son créateur et, avec elle, le système patriarcal.

Dans cette mesure, sa représentation incarne, aussi bien dans la diégèse que dans le réel de la projection du film, le concept que Mulvey a nommé le *male gaze*. Cette dernière postule que la culture visuelle dominante est construite dans la perspective de satisfaire un regard masculin cisgenre hétérosexuel. Et *Blade Runner 2049* livre en effet au *male gaze* une vision de la féminité comme objet érotique et soumis. Les publicités sont en cela exemplaires : Joi est nue, elle porte une perruque bleue et est présentée avec une gestuelle lascive, ne dissimulant qu'à peine sa disponibilité sexuelle.

Le cadre donné au processus d'émancipation de Joi est donc loin d'être celui d'un franchissement de la frontière établie entre le privilège du masculin et sa domination du féminin. Au contraire, le cadre décrit par le film est celui offert par la *liberté de forme* transhumaniste : tenant davantage du libertarisme que du libéralisme philosophique.

²² Implicitement, le film laisse penser que Joi peut être paramétrée. Lorsque K installe l'emanator, une fenêtre s'ouvre et il est possible de lire les différents choix de paramétrage de K : une jeune femme d'origine cubaine, de faible corpulence, chevelure brune, etc. Néanmoins, Joi apparaît toujours sous les mêmes traits dans les différentes publicités.

²³ F. Damour, S. Deprez et A. Romele, *Le transhumanisme*, op. cit., p. 273.

²⁴ *Ibid.*

Conclusion

Nul besoin d'avoir recours à la science-fiction pour rappeler les enjeux qui entourent le corps et ses représentations. Le transhumanisme semble s'être donné pour objectif de le rendre obsolète, programmant ainsi son remplacement par tout un tas d'entités tout droit sorti de la littérature de science-fiction — justement. Ce courant de pensée appelle de ses vœux l'avènement d'une nouvelle espèce technologique de *persona creatus* afin de révolutionner un rapport au corps considéré lui aussi comme obsolète. Pourtant, si le corps est effectivement obsolète, ou du moins obsolescent, du fait de ses limites biologiques, ses mises en jeu sociales ainsi que les rapports qu'elles impliquent constituent certainement les principaux enjeux d'une nouvelle philosophie du corps qu'il s'agirait de faire émerger — et qui devra être matérialiste, cette fois-ci.

Si le corps en tant que construit social n'a effectivement jamais cessé d'évoluer, du corps de l'élite antique à celui de Michel Foucault en passant par l'hygiénisme et le cyborg de Donna Haraway, pourquoi devrait-on aujourd'hui imaginer l'abolir définitivement ? L'analyse de *Blade Runner 2049* a mis en évidence le cadre idéologique dans lequel se créent et évoluent les images qui le composent. Le film met effectivement en scène la quête de liberté de Joi. Abstraction faite de l'inexorable assignation de genre auquel son corps restera toujours soumis, cette quête coexiste, en réalité, à la marge d'un récit plus large : celui du mouvement pour la libération des répliquants. Et c'est ce récit, centré sur le potentiel d'émancipation que représente la gestation androïde, qui finira par écraser les velléités individuelles de Joi.

Ressort ainsi l'idée que le cinéma a été — ponctuellement, temporairement — le lieu de ce corps impossible du virtuel. Rendu possible par la puissance du médium, ce corps devient ici un corps nécessaire à une idéologie réactionnaire. Si le transhumanisme se pare des atours d'un progrès pour l'humanité, le corps qu'il promeut, rappelé à l'ordre des choses, n'a de l'exercice de sa liberté qu'une illusion : celle de sa forme quand son essence sera toujours celle du patriarcat.

Si, pour K. Dick, Villeneuve, Girard et Rothblatt, la sexualité est au cœur des logiques de pouvoir sur le corps, toutes et tous sont loin de partager un seul et même point de vue. Lorsque Girard souligne l'aliénation du corps féminin à sa fonction gestante, Rothblatt dissocie, dans le processus identitaire, l'impératif biologique de l'assignation de genre lorsque Villeneuve fait, quant à lui, de la reproduction biologique l' α à l' ω du fait humain.

Bibliographie

Allienne-Diss Ludivine, « S’emparer de la robotique humanoïde, ou comment une approche genre permet de penser le robot », Université Nice Sophia Antipolis, Plate-forme Epi-Revel, « Collection “Nouveaux Imaginaires” », 2017.

Beauvois Jean-Léon, *Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social*, Grenoble, France, Presses universitaires de Grenoble, 2005, 423 p.

Berger Peter et Luckmann Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, France, Meridiens Klincksieck, 1986, 288 p.

Browaeys Christine, *La matérialité à l’ère digitale. L’humain connecté à la matière*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2019, 116 p.

Buck-Morss Susan, *Voir le capital : théorie critique et culture visuelle*, traduit par Maxime Boidy et traduit par Stéphane Roth, Paris, France, Prairies ordinaires, 2010, 218 p.

Damour Franck, Deprez Stanislas et Romele Alberto, *Le transhumanisme : une anthologie*, s.l., Hermann, 2020, 328 p.

Deguerge Maryse, « L’humain augmenté et le transhumanisme, générateurs d’inégalités ? » in *Environnement et santé : Progrès scientifiques et inégalités sociales*, Marta Torre-Schaub (éd.), Paris, Éditions de la Sorbonne, « De Republica », 2020, p. 163-180.

Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la philosophie féministe*, Paris, France, puf, 2023, 136 p.

Girard Gaïd, « Rachel a eu un enfant ! Backlash et bio-ingénierie dans Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017) » dans *Biopouvoir en culture de l’écran*, Sylvie Bauer, Christelle Centi, Hélène Machinal, Monica Michlin et Arnould Regnauld (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2026, p. 183-196.

Haraway Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, traduit par Nathalie Magnan, Paris, France, Exils éditeurs, 2007, 333 p.

Jameson Fredric, *Archéologies du futur : le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, Paris, France, Editions Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2021, 559 p.

Lordon Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, France, La Fabrique éditions, 2010, 213 p.

Marin Louis, « 4. Le pouvoir et ses représentations » dans *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, « Collège International de Philosophie », 2005, p. 71-86.

_____, *De la représentation*, Paris, France, EHESS : Gallimard : Seuil, 1994, 396 p.

Mulvey Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit par Florent Lahache et traduit par Marlène Monteiro, Sesto San Giovanni, Italie, Éditions Mimésis, 2017, 204 p.

ANNEXE

Figure 1 : K dans son appartement, au-dessus de lui, le bras articulé permettant l'apparition de Joi. [00h17min58]



Figure 2 : Joi pose l'assiette holographique sur un bol réel. [00h18min03]



Figures 3-4 : La surface de la peau de Joi arrête les gouttes de pluie. [00h21min07],
[00h21min13]



Figure 5 : Joi et Mariette avant de se synchroniser. [01h27min17]



Figure 6 : Les traits de Mariette coexistent avec ceux de Joi. [01h28min03]

