

Sonja Kmec et Agnès Prüm,
De l'insoutenable banalité des lieux-cyborgs. Les stations-essence
dans l'imaginaire de l'extrême contemporain, in : *Ville infectée, ville
déshumanisée*, éd. par S. Freyermuth, J.-F. Bonnot et T. Obergöcker,
Bern : Peter Lang, 2013 – à paraître.

Introduction

Confrontées à la surmodernité, nos pratiques et perceptions du quotidien sont en perpétuelle mutation. Les développements technologiques récents prennent l'allure de révolution digitale sous forme de téléphonie mobile, d'accès à l'information 24h/24 et 7j./7, de traduction virtuelle d'émotions réelles [☺]. Nos ordinateurs sont devenus tactiles ; sur la Toile, des inconnus acquièrent le statut d'« ami » et le chant des oiseaux est limité à 140 caractères. Depuis Augé (1992), le monde a changé. La surmodernité est devenue un lieu commun.

Notre contribution mettra à l'épreuve cette hypothèse par le biais d'une analyse de la métaphore du *cyborg*, ou en d'autres termes, des relations entre l'être humain et les moyens technologiques dont il se dote.

L'interrogation sur les relations entre l'humain et la machine n'est pas nouvelle. En effet, depuis le milieu du XIX^e siècle, elle traduit souvent des anxiétés existentielles qui s'articulent autour de la critique de l'industrialisation et de la consommation effrénée, et mettent en avant la mécanisation de la vie et la « déshumanisation ». Si le progrès technologique – notamment lié à la mobilité accrue et à la santé publique – est célébré par les modernistes, il est également perçu comme « ennemi de l'existence authentique et principal agent de l'aliénation » (Sheringham 2010, p. 27). La théorie de l'aliénation développée par Marx décrit les effets négatifs des cycles de production industrielle sur le travail humain : l'appauvrissement de l'expérience quotidienne qui devient « ennuyeuse », l'impossibilité de savourer la vie « simple », le poids des pressions sociales et économiques (Mészáros 1970). Cette dislocation est vue comme psychopathologique par le neurologue George M. Beard, qui établit

dans son ouvrage intitulé *American Nervousness*, publié en 1881, un lien entre la mécanisation de la civilisation moderne et l'apparition croissante de cas de neurasthénie :

The chief and primary cause of this development and very rapid increase of nervousness is *modern civilization*, which is distinguished from the ancient by these five characteristics: steam power, the periodical press, the telegraph, the sciences, and the mental activity of women [...]. Civilization is the one constant factor without which there can be little or no nervousness, and under which in its modern form, nervousness in its many varieties must arise inevitably [...]. All this is modern, and originally American; and no age, no country, and no form of civilization, not Greece, nor Rome, nor Spain, nor the Netherlands, in the days of their glory possessed such maladies. (Beard 1881, pp. v-vii)

Pour Beard, et il n'est pas le seul, le corps humain est affecté directement, et négativement, par le progrès technologique, et il subit la mécanisation ambiante, ce qui le rend malade. Symboliquement, ces interactions entre la technologie et le corps humain peuvent être interprétées comme une mutation, voire une forme d'hybridation. Cette lecture de Beard peut sembler anachronique, mais il s'agit pour nous d'un exemple de *cyborg/cyborgisation* tel que nous le concevons dans cette analyse. À noter que cette maladie serait, d'après l'auteur, spécifiquement américaine, parce que seuls les États-Unis réuniraient les conditions nécessaires (technologie et civilisation) à son apparition et que les « races » moins sensibles et sophistiquées tels les catholiques n'en seraient pas affectées.

Comme le laisse entendre Beard dans son énumération des caractéristiques de la « civilisation moderne », la première révolution industrielle a métamorphosé le quotidien, et par conséquent le sujet. Or, si le chemin de fer symbolise cette première industrialisation ainsi que ses volets temporels (accélération) et spatiaux (réduction des distances), l'automobile devient l'icône du progrès technologique, de la prospérité familiale et de la liberté individuelle dès les années 1920. Devenue objet de consommation de masse, elle se substitue à la force motrice humaine et animale dans la vie quotidienne grâce au pétrole, qui a également acquis toute une symbolique (LeMenager 2012). La

station-essence est pour l'automobile un lieu de régénération et d'approvisionnement, une source de vie. C'est ce lieu au statut incertain et variable, lieu *interstitiel*, *non-lieu*, ou *lieu-cyborg*, que nous proposons d'analyser ici.

Lieu interstitiel, « non-lieu » ou lieu cyborg

Dans un contexte post-Schengen, où les frontières étatiques intereuropéennes s'estompent, de nouveaux marqueurs territoriaux permettent aux démarcations d'antan de perdurer: les stations-essence. La carte élaborée par Daniel Ulrich (2009) pour l'atlas digital de la Grande Région Saar-Lor-Lux montre que les stations-essence implantées le long de la frontière du Grand-Duché de Luxembourg génèrent une zone non-desservie, indiquée cartographiquement par une couleur indéfinie, bleue-verte-turquoise. Contrairement à Philippe Vasset, dont le projet consiste à explorer les « zones blanches » des cartes¹, nous nous intéresserons aux postes-frontières, aux lieux signalés par l'idéogramme de la pompe à essence. Si Augé ne les nomme pas explicitement, sauf en tant que stations-service faisant partie du parcours autoroutier (Augé 1992, p. 123), les stations-essence tombent bien dans la catégorie des « non-lieux réels de la surmodernité » (Augé 1992, p. 120) :

Dans le monde de la surmodernité, on est toujours et on n'est plus jamais *chez soi* [...], le signe qu'on est chez soi, [étant] qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications... (Augé 1992, p. 136).

Ce qu'il nous importe de souligner dans ce contexte, c'est qu'un espace n'est pas « non-lieu » par nature, de manière ontologique, mais par les pratiques qui le constituent². Or, si les lieux de passage de masses anonymes ne créent « ni identité singulière, ni relation, mais

¹ Vasset, Philippe, (2007), *Un livre blanc*, Paris, Fayard. Voir l'analyse de Timo Obergöker dans ce volume.

² Voir la contribution de Sylvie Freyermuth dans ce volume.

solitude et similitude » (Augé 1992, p. 130), ils contiennent aussi une promesse, une « possibilité » :

N'était-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistait quelque chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent, de tous les lieux de hasard et de rencontre où l'on peut éprouver fugitivement la possibilité maintenue de l'aventure, le sentiment qu'il n'y a plus qu'à « voir venir » ? (Augé 1992, p. 9)

Des constellations inattendues, des rencontres insolites, des appropriations créatives du lieu restent possibles. Une observation aléatoire, captée sur iPhone par une des auteures de cet article³, montre que la station-essence ne se limite pas nécessairement à la monotonie et aux gestes machinaux. Un jeune homme se démarque de son groupe en saisissant un cône de chantier et l'utilise comme mégaphone pour annoncer, aux rires de ses amis et des passants : « Aufgepasst meine Damen und Herren! Drei Pack Zigaretten zum Preis von fünf! » (Attention mesdames et messieurs! Trois paquets de cigarettes au prix de cinq !). Le message ironique peut se lire comme une critique des frontières nationales et fiscales du Luxembourg, dont les stations-essence sont devenues les marqueurs. Le rire commun crée des liens (éphémères) entre différents clients, et l'image volée, fixée par l'enregistrement filmique, crée un lien (unilatéral, mais persistant) entre l'observateur et le protagoniste, entre nous qui l'observons et lui qui ne se doute de rien.

Si « la possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit » (Augé 1992, p. 134), l'inverse est également vrai. En témoigne un fait divers relaté par une chaîne de télévision allemande (Sat.1 Bayern 2012). Un événement inattendu, comme cette visite étrange (« seltsame[r] Besuch ») d'un cheval dans le magasin d'une station-essence bavaroise, peut transformer une situation infra-ordinaire (« Ich war hier im Laden, ganz normal », raconte la

³ Filmé le 20 octobre 2012 à l'Aire de Wasserbillig, à la frontière entre le Luxembourg et l'Allemagne, par Agnès Prüm.

caissière). Le récit télévisé, accompagné d'images de la caméra de surveillance et d'un entretien filmé, tente sur un ton ironique d'humaniser le cheval et de normaliser son apparition (« Vielleicht was zu trinken oder doch lieber Chips? » commente la voix off). Par ailleurs, il montre les liens qui se tissent entre clients, Tatjana la caissière, la police, la propriétaire du cheval et le cheval même, attrapé à l'aide d'une écharpe et cajolé de petits-pains par des personnes qui lui sont inconnues et qui ne se connaissent pas entre elles. Le reportage reflète l'oscillation entre la déshumanisation liée au « non-lieu » et l'humanisation générée par ce fait divers inhabituel. On peut donc supposer que dans cet exemple, le statut de la station-service oscille entre lieu et « non-lieu ».

À la notion de « non-lieu », trop absolue, nous préférons celle de « lieu interstitiel » pour désigner les stations-essence, qui souvent – et pas uniquement aux « marches » du Luxembourg – constituent une sorte de porte d'entrée ou de sortie d'un régime fiscal vers un autre. En outre, les stations-essence se trouvent le long des routes et principales artères, souvent en marge des villes et des villages. Pour les clients, ce sont des escales, rarement des destinations finales, des lieux de transit entre deux systèmes symboliques (par exemple le lieu de travail et le lieu de résidence). Les aires de repos qui souvent s'adosent aux stations-essence sont également à cheval entre les sphères privée et publique comme le montre le film documentaire *Plein d'essence* (voir ci-dessous). Enfin, la station-essence peut également être perçue comme un espace interstitiel lié au rite de passage que constitue l'obtention du permis de conduire, symbole de l'âge adulte. Cette dimension est mise en évidence notamment par Hayley G. Hoover, une vlogueuse (vidéo-bloggeuse) américaine, dans son coup de gueule *Gas Stations* (voir ci-dessous). Sa communication commence par « I am a big kid now and that means two very exciting things. One: I can order things off the TV. And two: I get to pay my own gas » (Hoover 2009). En Hayley se manifestent les symptômes d'une altération de la nature humaine, que Régine Robin désigne comme « cyborg » :

Le cyborg, qui est devenu un nom commun pour désigner toutes les créatures qui se meuvent dans le *cyberspace*, est un entre-deux qui relève à la fois de la nature, de l'espèce humaine et du construit, de l'artificiel, de la prothèse ou de la machine intelligente. Il n'a pas de sexe ou tous les sexes, il se reproduit tout seul. Il n'a pas d'origine. On voit à l'œuvre, dans le cyborg, tous les fantasmes du recul des limites et des frontières, surtout celles qui nous définissent en tant qu'humain : matière organique périssable, sexuation, reproduction sexuelle, rapport à l'altérité. (Robin 2000, p. 185)

Dès avant l'émergence du cyber espace, ce « recul des limites et des frontières » s'exprime de façon « viscérale » dans le genre littéraire du cyberpunk, et se traduit par une altération de l'imaginaire « traditionnel », comme l'explique Slusser :

In the cyberpunk world, to write SF is to make physical, even visceral contact with the mechanical and biological extensions of our personal infosphere (cyborgs, grafts, prostheses, clones), and beyond that with the image surrogates themselves (simulations, 'constructs' holograms) that now crowd and share our traditional fictional living space. (Slusser 1992, p. 3)

D'après la définition classique de Donna Haraway, le cyborg est à la fois une créature de fiction et une créature de la réalité sociale. C'est « a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism » qui reflète la condition humaine du « disassembled and reassembled post-modern collective » (Haraway 2006, p. 130). Pas besoin d'invasion corporelle (sous forme d'infection par exemple) pour parler de *cyborgisation*, la peau n'étant pas une barrière étanche. Le téléphone portable peut être considéré comme une extension du corps ; la voix portée par un microphone est une voix altérée cybernétiquement ; il en va de même pour la vue corrigée par de banales lunettes (visibles) ou lentilles de contact (invisibles). Par analogie, nous considérons les stations-essence, qui constituent un maillon important de la chaîne d'alimentation en carburant, une matière organique altérée, raffinée, industrialisée, commercialisée, comme des « lieux-cyborgs », mélangeant ce qui est organique (humain/animal/minéral) et ce qui est technique (mécanique/électronique), déstabilisant ainsi la distinction quasi instinctive entre « le naturel » et « l'artificiel ». Nous nous

référons à Matthew Gandy, qui déclare dans son article sur l'urbanisation cyborg:

In recent years [...] the organicist emphasis on the city as an integrated body with identifiable organs, which emerged in response to the nineteenth-century industrial city, has been increasingly displaced by the idea of urban space as a prosthetic extension to the human body. The body-city problematic has been reconceptualized in the context of post-Cartesian and post-positivist modes of thinking. The emphasis on the city as a self-contained body or machine has been challenged by a hybridized conception of space as a system of technological devices that enhances human productive and imaginative capabilities [et – pourrait-on ajouter – qui amplifie les capacités humaines de consommation et de mobilité]. (Gandy 2005, p. 29)

L'analyse des stations-essence que nous faisons, par ailleurs, dans le contexte d'un projet de recherche interdisciplinaire intitulé *IDENT2 – Processus de régionalisation et constructions identitaires dans des espaces transfrontaliers* comporte trois volets, inspirés de la trialectique spatiale de Henri Lefebvre (Lefebvre 1986, pp. 48-49 ; cf. Soja 2011, p. 71) : espace perçu, espace conçu et espace vécu⁴. Dans cette communication, nous nous concentrons sur le deuxième volet, l'espace conçu (les représentations de l'espace). On évoquera brièvement dans notre dernière partie le cyberspace comme espace vécu (espaces de représentation), mais cet article se concentrera sur les transpositions de l'univers symbolique de la station-essence.

Transpositions filmiques

⁴ Dans le cadre de ce projet, nous examinons les pratiques quotidiennes liées aux stations-essence sur la base d'une enquête empirique représentative : 3.000 questionnaires ont été remplis, 1.000 par des résidents du Grand-Duché et quatre fois 500 par des résidents des régions avoisinantes, habitant dans un rayon de 30 km à partir de la frontière du Luxembourg. Par ailleurs, des entretiens qualitatifs semi-directifs avec un échantillon de personnes nous permettront d'analyser l'imaginaire lié aux stations-essence afin de le comparer aux transpositions filmiques présentées ici. URL <http://www.ident2.uni.lu> (consulté le 8 janvier 2013).

Une recherche par le mot-clé « gas station » (station-essence) donne 142.000 résultats sur YouTube, ainsi que 818 films répertoriés par la banque de données *Internet Movie Database (IMDb)*, dont le descriptif comporte une scène ayant pour cadre une station-essence⁵. Le mot « gas station » apparaît dans différentes langues dans les 18 films suivants :

1. *Die Drei von der Tankstelle* (Allemagne, 1930)
2. *Die Drei von der Tankstelle* (Allemagne, 1955)
3. *Benzinis chamomskhmeli [Gas Station]* (URSS, 1977)
4. *Macken* (Suède, 1986)
5. *Landricina's Gas Station* (Argentine, 1995)
6. *Juyuso seubgyuksageun [Attack the Gas Station]* (Corée du Sud, 1999)
7. *The Erotic Tales: The Gas Station* (GB, 2000)
8. *Gas Station* (Allemagne, 2000)
9. *Gas station* (Canada, 2003)
10. *Gas Station, South Africa* (Belgique, 2004)
11. *Die Braut von der Tankstelle* (Allemagne, 2005)
12. *Gas Station Jesus* (USA, 2006)
13. *Treffpunkt Tankstelle [Gas Station]* (Belgique, 2007)
14. *Baraboo [Motel, Gas Station]* (USA, 2009)
15. *Gas Station El Coyote: Identity* (Italie, 2009)
16. *Juyuso seubgyuksageun 2 [Attack the Gas Station II]* (Corée du Sud, 2010)
17. *Pobudové [Eight Idiots in a Gas Station]* (CZ/USA, 2011)
18. *The Last Gas Station* (USA, prévu pour 2013)

Les deux tiers de ces films datent des années 2000 et si aucun film français n'y figure, la liste reste très internationale. Deux titres renvoient à des séries télévisées (Nr. 4 et 5) qui ont pour cadre une station-service. En examinant la répartition par genre des 818 films comportant une scène se jouant dans une station-essence, on observe une grande diversité générique. Sur 1.756 mentions (la plupart de ces films étant classés dans plusieurs catégories de genres), les films dramatiques l'emportent avec 400 renvois, suivis des comédies (242)

⁵ URL <http://www.youtube.com> (consulté le 9 novembre 2012) ; URL <http://www.imdb.com> (consulté le 22 octobre 2012). Nous remercions Pascale Oberlé pour son appui statistique.

et des thrillers (215), des policiers (174), des comédies romantiques (143) et des films d'horreur (100). Cherchant à déterminer si les stations-essence sont conçues comme un espace violent, nous avons répertorié 284 scènes violentes sur 1.756 films. En éliminant les *duplicata* liés au genre, nous arrivons à 103 scènes violentes pour 818 films. Dans la majorité des films (87%) la station d'essence apparaît donc plutôt comme un lieu familier, voire anodin. En outre, les scènes violentes sont très stéréotypées par genre : les drames, films d'actions et comédies romantiques – donc les films prétendant à un lien plus soutenu avec la réalité – montrent des cauchemars « réalistes », des enlèvements et braquages ; par contre les films d'horreur et de science-fiction introduisent des créatures fantaisistes, des zombies, vampires, etc. En nombre absolu, le seul élément commun à tous les genres, qui de surcroît domine quantitativement (59 sur 103 scènes), est l'explosion de la station-essence. Cette prépondérance peut être due à une prédilection pour les effets spéciaux ou à des besoins narratifs, mais comme ce sont souvent les « méchants » qui trouvent leur fin dans ces explosions, celles-ci préfigurent peut-être les flammes de l'enfer. Une analyse poussée des 818 films étant impossible à réaliser dans le cadre de notre étude, nous nous proposons de mettre en évidence, à l'aide de trois transpositions filmiques, les stratégies discursives utilisées pour représenter le lieu-cyborg que constitue la station-essence. D'après Haraway, le monde cyborg est appréhendé de deux manières très distinctes :

From one perspective, a cyborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet, about the final abstraction embodied in a Star Wars [une référence au projet de réseaux satellites, l'Initiative de défense stratégique, lancée par Ronald Reagan en 1983] apocalypse waged in the name of defence, about the final appropriation of women's bodies in a masculinist orgy of war [...]. From another perspective, a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. (Haraway 2006, p. 122)

Haraway oppose donc la peur de la déshumanisation, de l'aliénation, voire de la destruction de l'espèce humaine à une utopie célébrant les possibilités technologiques. Si l'auteure du « Cyborg Manifesto » se dit consciente des dangers de la cyborgisation, elle s'engage dans la deuxième voie et soutient le potentiel libérateur des « identités fragmentées » :

This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess. (Haraway 2006, p. 147)

Depuis la publication initiale du *Cyborg Manifesto* en 1985, la célébration du « posthuman » (Hayles 1999; Warwick 2004), du « cyborg citizenship » (Hughes 2004), voire de la « singularity » (Kurzweil 2005) s'est constituée en mouvement intellectuel du « transhumanisme », porté tant par des innovations cybernétiques que par le genre littéraire et filmique de la science-fiction et de son sous-genre, le cyberpunk :

Cyberpunk is pro-tech, it is apsychological ... Cyberspace exists merely as a technological consensus. Without that technology it could not exist, be entered or function. It's much closer to Popper's notion of 'World-3' (the world of texts and data that interweaves and stabilizes the world of human beings) or Chardin's 'Noosphere' (the circle of abstract knowledges presumed to be generated by and encircling the biosphere) than it is to anything internal or psychological. (Delany 1994, p. 176)

D'après Delaney, le cyberpunk est « pro-tech », il relève donc plutôt de la célébration, mais parallèlement, la peur que génère cette évolution ne s'est pas estompée. Nous examinerons ces deux perspectives à travers l'analyse du documentaire *Plein d'essence* (réalisé par Geneviève Mersch, 2007, Luxembourg) et la comédie *Zoolander* (réalisé par Ben Stiller, 2001, États-Unis), en y ajoutant une troisième perspective, rencontrée au fil de nos

recherches, dans le vidéo-clip *Gas Stations* posté par hayleyghoover sur YouTube le 6 février 2009 (Hoover 2009). Cette troisième stratégie discursive met en scène la quotidienneté des lieux-cyborgs, leur banalisation extrême, mais également la réappropriation créative d'une routine.

« *Plein d'essence* » : *l'aliénation*

Sur un mode documentaire, explicatif et critique, la réalisatrice luxembourgeoise Geneviève Mersch conçoit l'Aire de Berchem – la plus grande station d'essence d'Europe (5 millions de clients par an) –, située au bord de l'autoroute, juste avant/après la frontière franco-luxembourgeoise, comme un lieu-cyborg, un mélange de matières organiques et d'éléments mécaniques. Ainsi les guichets individuels postés près des sorties ressemblent-ils à des exosquelettes : ils enferment des humains à la main métallique (celle qui reçoit la carte de crédit ou rend la monnaie d'échange) ; leur voix est déformée par un micro. Si la transaction est acceptée, elle se solde par un geste machinal : la levée de la barrière. Les gestes des clients et clientes sont montrés au début du film (04:48-05:20) comme préprogrammés, répétitifs et mécaniques : ils font le plein, consomment le pétrole, l'ingurgitent dans cette extension de leur corps, qu'est leur voiture. Ils satisfont le besoin de l'automobile et leur propre désir de mobilité motorisée, sans que leur visage ne manifeste quelque émotion que ce soit (plaisir, culpabilité, convoitise, délectation, etc.) liée à la consommation. Leurs physionomies reflètent une apathie totale, les regards sont vides, les yeux fixés sur le décompte des litres de liquide avalés et de la somme à payer. Ils sont comme hypnotisés par ces chiffres qui se suivent, inexorablement, jusqu'au plein.

La marchandise est rationnée, mesurée en litres, décilitres et centilitres. Son équivalent monétaire est également calculé, évalué en euros et centimes. C'est le règne du rationalisme, dans le triple sens étymologique de *ratio*: la ration (la portion), le raisonnement (le calcul) et la raison (le motif). Seules les *raisons* qui poussent les

clients à venir à l'Aire de Berchem révèlent leur humanité, d'après les entretiens qu'ils ont accordés à la réalisatrice : des gars du village de Berchem viennent boire un coup ; des écoliers s'y retrouvent pour faire ce qu'on appelait jadis les devoirs « à domicile ». Ils se sont installés avec leurs livres et cahiers dans une buvette aux murs couleur sable orangé, en-dessous d'une toile démesurée représentant les paysages d'un désert africain. L'image est entrecoupée d'un texte simulat une écriture (manuscrite), dont on ne déchiffre que le titre *Carnet de voyage TOUAREG*. Les deux jeunes s'expliquent : « Nous sommes ici pour faire les devoirs pour l'école. Nous nous donnons rendez-vous ici pour préparer les cours, le labo. C'est le seul endroit du pays où on peut se voir. À la maison, il n'y a pas assez de place et on nous dérange. C'est le seul endroit du pays où nous pouvons nous retrouver ! » (11:12-12:33). La station-essence fait figure d'oasis pour ces nomades. Le poster *TOUAREG* reste visible en arrière-fond lors des témoignages filmés des routiers, venant de tous les pays d'Europe, voire du Sénégal. Pour certains, c'est un lieu de retrouvailles, pour d'autres, un lieu de repos, permettant de se revitaliser ou de prendre une douche. La caméra fixe leurs pantoufles, symboles de domesticité incongrue (21:00 et 44:57). Interrogés sur les « bon côtés » de leur travail, un routier solitaire hausse ses épaules et ne sait quoi répondre, tandis que d'autres, réunis au tour d'un café, s'exclament : « la liberté ! la liberté de ne pas avoir de lien avec un pays » et « pas comme l'usine, le camion [c'est la] liberté » (23:00-23:31). Paradoxalement, certains vacanciers s'y trouvent immobilisés, leur bus étant tombé en panne, et en profitent pour se saouler. D'ailleurs personne ne dit simplement « je suis venu pour faire le plein », ce serait trop banal.

Les *raisons* sont donc multiples, mais le *raisonnement* est réduit au calcul utilitariste, sans réflexion profonde (sur le gaspillage écologique, sur la déshumanisation, sur la fin de l'ère du pétrole, etc.). Si les clients sont montrés sans empathie, les entretiens avec le personnel et les « réguliers » (les camionneurs par exemple) donnent une touche d'humanité (subjective) à un lieu qui semble terriblement en manque de chaleur humaine. Le mode dominant de la narration est désabusé et objectivant : les gros plans sur l'infrastructure, les

lumières froides, etc. C'est une haute clôture *en bois* qui – de manière assez inattendue – sépare ce lieu sans âme de la verdure accueillante des prairies avoisinantes. La musique extradiégétique (*et as Vakanz* de Fausti, *Jamaica Farewell?* de Harry Belafonte) semble ironique, tout comme ces vacances qui débutent par une panne de bus et cette liberté dont se revendiquent les chauffeurs de camion, qui se voit sévèrement restreinte par des conditions de travail que l'un d'entre eux dénonce comme « inhumaines » (48:52). Si l'automobile est le symbole de la liberté individuelle, le camion devient l'emblème du marché européen intégré et des réseaux commerciaux et routiers. Ces derniers sont une version banale, quotidienne du « grid of control on the planet » que dénonce Haraway en s'appuyant sur un exemple plus dé-routant : le programme militaire Star Wars. Sans avancer un message politique clair, « Plein d'essence » pointe du doigt le malaise d'un lieu (emblématique pour le pays ?) et dénonce l'aliénation générée par les deux piliers du système capitaliste: l'exploitation de la main d'œuvre et la consommation des clients. Ces deux thèmes reviennent, de manière très oblique, dans le film *Zoolander*, qui thématise le travail des enfants dans l'industrie textile et « tourne en bourrique » l'univers de la haute couture.

« *Zoolander* » : la jouissance

Le personnage de Derek Zoolander voit le jour en 1996 dans un court métrage intitulé *Derek Zoolander: Male Model* (réalisé par Russel Bates, 1996, États-Unis), un sketch créé par Ben Stiller et Drake Sather pour les 1996 *VH1 Fashion Awards*. C'est un personnage loufoque, imbu de sa personne, et de surcroît incapable de tourner à droite parce qu'il est gaucher – en bref une parodie ambulante délicieusement maligne, inspirée de Mark Vanderloo et Johnny Zander, deux « top modèles » masculins des années 1990. Son premier nom « Zanderloo » est jugé trop proche des originaux, ce qui n'empêchera pas Mark Vanderloo de participer au deuxième court métrage qui met en vedette Derek Zoolander, co-écrit par les mêmes

auteurs pour les *VH1 Fashion Awards* de 1997, *Derek Zoolander University* (réalisé par Russel Bates, 1997, États-Unis).

Au début du long métrage de 2001 qui nous intéresse ici, Derek Zoolander, incarné par Ben Stiller, attend avec impatience sa quatrième consécration en tant que modèle masculin de l'année. Au moment où Lenny Kravitz (le vrai) dévoile le nom du gagnant, Derek Zoolander embrasse Donatella Versace (la vraie), assise à côté de lui, et se rend sur scène pour célébrer sa victoire. Il est interrompu en plein discours d'acceptation par Lenny Kravitz, qui lui chuchote à l'oreille que c'est Hansel, joué par Owen Wilson, un nouveau venu, qui a remporté le trophée cette année. Cette humiliation marque le début de sa dégringolade professionnelle. Star jusque-là incontestée du monde de la mode, il est détrôné par son rival, perd ses « amis » ainsi que le respect de sa famille (des mineurs endurcis qui ne savent pas trop quoi faire de ce frère/fils délicat, embarrassant, au métier « étrange »), et se voit traité d'« idiot » en couverture du très respectable *Time Magazine*, dont il fait la une. Tout ceci le précipite dans une crise existentielle. Il se sent inutile et voudrait « aider les gens ». Après une discussion (absurde) sur la façon dont les mannequins « aident les gens », ses trois colocataires décident de lui faire retrouver la joie de vivre et l'invitent à aller boire un *Orange Mocha Frappuccino*. Ils savourent leurs boissons (qui ressemblent à de simples jus d'orange) en route, dans leur jeep décapotable blanche, tout en bougeant au rythme d'une chanson qui passe à la radio. Pour le spectateur, il s'agit de *Wake Me Up Before You Go Go* du groupe Wham! (Michael 1984), et même si la bande sonore musicale n'est pas strictement diégétique à ce moment précis, les mouvements chorégraphiés des personnages sont compatibles avec le rythme et l'ambiance de cette chanson. Lors d'une escale dans une station-essence, Derek commence une bataille d'eau qui dégénère en « bataille d'essence » au moment où il quitte ses amis pour aller ramasser le numéro de *Time Magazine* qu'un passant vient de jeter à la poubelle. Derek retire ses lunettes de soleil pour mieux voir le magazine et observe son ami en train d'allumer une cigarette. Son avertissement désespéré arrive trop tard, et la station-essence explose, tuant ses amis. Il est important de noter, pour

l'analyse qui va suivre, que la gestuelle et la façon d'être des personnages sont efféminées dans la « scène à la station-essence » (00:14:40-00:16:30), et que Zoolander lui-même lave la vitre de la jeep dans un simulacre de « bikini carwash ». Fragilisé par ces tragédies personnelles et professionnelles, Derek Zoolander décide de quitter le monde du mannequinat, mais se retrouve à la merci du créateur de mode machiavélique Mugatu. Celui-ci se sert de Derek, à qui il fait subir un lavage de cerveau, dans le but de faire assassiner le premier ministre de Malaisie. En effet, ce dernier est sur le point de faire abolir l'exploitation des enfants dans l'industrie du textile de Malaisie. Selon la logique du film, cette décision politique ne serait pas sans répercussions sur la (haute) couture, répercussions qui ne sont pas du goût de Mugatu et de ses compères. Hansel et la journaliste du *Time Magazine* se joignent à Derek dans sa quête pour contrecarrer sa « mission » et à la fin du film, Derek déjoue les plans de Mugatu grâce à son nouveau « look », le « Magnum ».

Malgré une apparente facilité, le film, et plus spécialement la scène que nous nous proposons d'analyser ici, exposent un véritable « tissu de citations » aux significations polyphoniques et complexes (Barthes 1984, p. 67). En effet, c'est à la station-essence que tout bascule pour Derek Zoolander : ses colocataires meurent dans l'explosion, et quand le numéro de *Time Magazine* atterrit dans une poubelle publique, il réalise qu'il est désormais un « has been », et que le monde dont il était jusque-là la vedette se révèle éphémère (Sheringham 2006, p. 181).

Prolifération des signes : l'explosion

La vie du protagoniste implose, explose, perd son centre et se fragmente en une minute et cinquante secondes de pellicule exactement. Empreinte d'une extraordinaire prolifération de sens et de références, la scène à la station-essence est saturée d'intertextualité, de signifiants dont les origines se perdent dans un dédale où s'entremêlent pratiques et icônes de la culture « pop » et « pub » et insignifiants moments de vie. Il y a, d'abord, des références directes,

comme la boisson que choisissent Zoolander et ses amis : les *Frappuccinos*, boisson phare de la chaîne *Starbucks* dans la deuxième moitié des années 1990, renvoient à un style de vie plutôt qu'à un produit (Haig 2011). Le camion transportant de la bière *Heineken*, que l'on voit passer en arrière-plan, signale une masculinité plus « traditionnelle » et sert de contraste normatif (pleinement ignoré) au comportement des protagonistes. Ensuite, d'autres références, moins directes, s'insinuent dans le champ de vision et de compréhension du spectateur, comme par exemple l'affiche géante « Tommy Jeans », dont Hansel est la vedette et qui, comme par hasard, surplombe la station-essence. Cette affiche se moque ouvertement des campagnes publicitaires sur fond de « Stars and Stripes », typiques de Tommy Hilfiger pour ses gammes de parfums aux noms évocateurs « The Real American Fragrance » et « Freedom⁶ » ; on y voit Hansel, portant les « Stars and Stripes » et jouant à saute-mouton avec une jeune femme blonde⁷. En outre, la scène à la station-essence rappelle et détourne de nombreux lieux communs des cultures cinématographiques et populaires, du « bikini carwash » à l'américaine, à *Wake Me Up* de Wham!. La simplicité de cette chanson est trompeuse : son texte charge la trame de la virée en voiture de sens supplémentaires. La ligne « I want to reach that high » de *Wake Me Up*, par exemple, indique précisément, sur un « high » très prolongé et empreint d'une ironie maligne, le moment où le passant jette le *Time Magazine* à la poubelle et où Derek se voit confronté, sans l'accepter, à l'annonce de sa chute professionnelle. Enfin, les quatre personnages portent des couleurs bien distinctes, à la portée identitaire, qui semblent aussi bien les séparer que les réunir dans une chorégraphie digne des *Power*

⁶ Le groupe Wham! a produit une chanson intitulée *Freedom*, et George Michael lui-même a sorti un titre intitulé *Freedom '90* pour le différencier de la chanson de Wham! Le vidéo clip de *Freedom '90* met en scène les top-modèles de l'époque (Naomi Campbell, Linda Evangelista, Tatjana Patitz, Christy Turlington et Cindy Crawford, qui ont fait ensemble la couverture du *British Vogue* en janvier 1990).

⁷ Voir, par exemple, l'espace Tommy Hilfiger sur *Univers Parfum*, <http://universparfum.netai.net/hilfiger/viewer.swf> (consulté le 15 janvier 2013). Le « jeans » est à peine visible sur l'affiche dans le film.

*Rangers*⁸. L'exubérance des quatre jeunes gens gesticulant avec leur *Frappuccino* dans une jeep ouverte n'est pas sans rappeler d'autres moments de cinéma, comme, pour n'en citer qu'un seul, la scène d'ouverture du très iconique *Romeo+Juliet* (réalisé par Baz Luhrmann, 1996). Ici les « Boyz », cousins de Romeo, sont en route dans le même genre de jeep, vers une autre station-essence cinématographique où les attend une rencontre fortuite et brutale avec leurs antagonistes de toujours. Les deux scènes progressent vers une fin violente, consciente et voulue dans le cas de *Romeo+Juliet*, et complètement inattendue dans *Zoolander*. Néanmoins, le spectateur averti, habitué à associer station-essence et explosion ou masculinité, automobile et violence dans la « youth culture » américaine⁹, anticipera peut-être la brutalité qui clôt cette scène, et réalisera qu'elle était toujours présente, sous-jacente, malgré la vitalité et la joie de vivre brillantes qui habitent la surface du film.

⁸ *Mighty Morphin Power Rangers* (1993-1995), série télévisée et américanisation d'une série japonaise connue en France sous le nom de *Biomon*. Dans la première série, les couleurs portées par les personnages correspondaient à leur sexe ainsi qu'à leur appartenance ethnique : bleu, rouge (et plus tard vert) pour les hommes blancs ; rose : fille (blonde) ; noir : personnage afro-américain ; jaune : fille asiatique. Ce codage chromatique, choquant pour les sensibilités politiquement correctes des années 90, a été changé ultérieurement.

La scène de la station-essence dans *Zoolander* parodie le débat autour du codage chromatique des *Power Rangers* : en effet, *Zoolander* lui-même est habillé en jaune, son colocataire « latino », Brint, est en rouge, Meekus, un blond, est en vert et Rufus, le colocataire Afro-Américain porte du bleu. Les Power Rangers sont des collégiens dont le but est de sauver le monde (*Zoolander* : « help people »). Ils ont été choisis pour leurs prouesses (choix diégétique) et apparences (choix extradiégétique) physiques, ou, pour l'un d'entre eux, ses capacités intellectuelles.

⁹ Voir, par exemple, le « chicken game » ou « chickie run », l'épreuve de courage dans des films comme *Rebel Without a Cause* (réalisé par Nicholas Ray, USA, 1955), où Jim Stark, le personnage interprété par James Dean, est mis au défi par son rival. Comme on le sait, la mort fictive qui s'en suit n'est pas restée dans le domaine de l'imaginaire, mais a contribué à cimenter la légende de James Dean et son aspiration à devenir le « beau cadavre » de la *pop culture* américaine, selon une citation qui lui est souvent attribuée (« Live fast, die young, and have a beautiful corpse »), mais qui est en fait tirée du film *Knock on Any Door* (réalisé par Nicholas Ray, 1949).

Sublime jouissance

D'autres spectateurs discerneront sans doute des chaînes signifiantes différentes, mais ce qui nous importe ici, c'est l'impression que l'on peut avoir, en visionnant cette scène pour la première fois, que sa signification nous échappe, qu'elle part dans tous les sens, qu'il y a trop à percevoir pour permettre à la raison d'imposer un semblant d'ordre sur ce que l'on vient de voir, ou même de vivre. En effet, et ceci est capital, le film invite le spectateur à s'immerger de façon plus complète dans cette scène, de la *vivre*, en imposant comme personnage focal un Derek Zoolander insouciant et joueur, vu en caméra subjective, et en s'appuyant sur la représentation d'une expérience à laquelle grand nombre de spectateurs pourront s'identifier. En effet, face à l'inconcevable brutalité inhérente au passage d'une joie exubérante à une mort violente et inutile, le spectateur se voit subitement confronté à l'éphémère ainsi qu'à sa propre impuissance. Cette impuissance face à l'inconcevable relève du domaine du *sublime*, de l'expérience qui dépasse et transcende les catégories organisatrices de la raison, se soustrait à toute logique et échappe ainsi à la mise en paroles. L'important, dans ce contexte, c'est que l'expérience du *sublime* conduit à une révélation, à la compréhension intuitive de l'incompréhensible, de l'inconcevable, d'une Idée, peut-être, sans représentation adéquate ni forme sensible (Kant 1993, p. 120¹⁰) ou, finalement, d'une *réalisation*.

Que réalisons-nous donc, en observant une explosion dont l'expérience excède nos capacités de rationalisation et d'imagination ?

¹⁰ L'accès au sublime n'est pas donné : « [...] en effet, le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible. Ainsi le vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut être dit sublime. Son aspect est hideux ; et il faut que l'esprit soit bien rempli d'idées diverses, [246] pour qu'il puisse être déterminé par une telle intuition à un sentiment qui est lui-même sublime, puisque l'esprit est appelé à se détacher de la sensibilité et à se consacrer aux Idées, qui comprennent une finalité supérieure » (p. 120). Nous avons consulté les versions française et allemande.

D'une part, la jouissance quasi physique des personnages face aux « éjaculations » d'essence est lourde de sens, de conséquences et de codes : d'un instant à l'autre, la « petite mort » change aussi bien de dimension que de portée, et le spectateur se retrouve face à une prolifération de sens qui sur l'instant restent insaisissables et le mènent peut-être même à une aporie quasi *sublime*. La scène symbolise-t-elle la fin d'un monde causée par « une étincelle devenue flamme » ou un soleil trop fort, « plus lumineux que Doris Day¹¹ » ? Reflète-t-elle une joie de vivre trop excessive ou dénonce-t-elle l'irrespect de la nature perceptible dans la jouissance unilatérale « défendue » ? Critique-t-elle, en contraste avec la neutralité de *Plein d'essence*, de l'exploitation suicidaire des ressources naturelles et de leurs produits dérivés comme l'essence, ou le gobelet en plastique ?

Cette scène traduirait-elle aussi une anxiété sociale et culturelle envers les comportements sexuels « hors-norme », devinés dans l'inquiétude de Hayley face au « creepy uncles » des stations-essence¹², ou envers des comportements et des choix de vie que certains considèrent comme « contre-nature » ? A-t-on transgressé des frontières qui n'auraient pas dû l'être, ou au contraire, célèbre-t-on dans cet extrait le droit à la différence et le rejet des définitions « biologiques » classiques ?

Bien que la scène de l'explosion le confronte à sa propre mortalité, le spectateur ne se retrouve pas dévasté, les larmes aux yeux face à un *memento mori* (dé-)flagrant. Par contre, le film « libère » plutôt un étrange sentiment de *jouissance* tout aussi défendue qu'émancipatrice : en effet, la satisfaction éprouvée en discernant les références ainsi que le démantèlement des chaînes de signification qui saturent cette scène se transforme en *jouissance*. Au moment où, à la suite du choc de l'explosion, un gobelet *Starbucks* est propulsé en direction du spectateur, le rire (viscéral) de ce dernier marque le

¹¹ L'actrice Doris Day est connue pour sa joie de vivre et pour son apparence « lumineuse » (« bright » en anglais). La discussion se réfère au passage suivant de *Wake Me Up Before You Go-Go* : « You get the gray skies outta my way, / You make the sun shine brighter than Doris Day. / Turned a bright spark into a flame ».

¹² Voir Annexe.s

passage du simple *plaisir* à la *jouissance* (Lacan 1966, voir ci-dessous). Dès cet instant, il devient évident que toute chaîne signifiante, normative ou autre, ne peut que voler en éclat. Pour Derrida, *jouissance* et déconstruction vont de pair :

Every time there is '*jouissance*' (but the 'there is' of this event is in itself extremely enigmatic), there is 'deconstruction.' Effective deconstruction. Deconstruction perhaps has the effect, if not the mission, of liberating forbidden *jouissance*. That's what has to be taken on board. It is perhaps this *jouissance* which most irritates the all-out adversaries of 'deconstruction.' Who, moreover, blame those they call the 'deconstructionists' for depriving them of their habitual delectation in the reading of the great works or the rich treasures of tradition, and simultaneously for being too playful, for taking too much pleasure, for saying what they like for their own pleasure, etc. An interesting and symptomatic contradiction. (Entretien publié en anglais cité par Attridge 1992, pp. 55-56)

Si tel est réellement le cas, on trouvera peut-être dans ce raisonnement une des sources de notre envie de rire à ce moment du film, où rire et surprise s'allient à une brutalité ressentie quasi physiquement. Le film refuse de se laisser enfermer dans le désarroi et invite le spectateur à rire en plein milieu de l'explosion ; autrement dit, les frontières entre plaisir et douleur s'estompent dans cette scène, donnant ainsi naissance à un autre concept de jouissance :

Que nous dit-on du plaisir ? Que c'est la moindre excitation, ce qui fait disparaître la tension, la tempère le plus, donc ce qui nous arrête nécessairement à un point d'éloignement, de distance très respectueuse de la jouissance. Car ce que j'appelle jouissance au sens où le corps s'éprouve, est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur, et nous savons que c'est seulement à ce niveau de la douleur que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée. (Lacan 1966, p. 46)

Le film, à cet endroit, ne se contente pas de faire « disparaître la tension » en *exposant* les codes binaires qui régissent la (re)production des chaînes signifiantes et des systèmes normatifs, il les *explose*, littéralement. D'une certaine manière, la scène « met en état de

perte », « déconforte » et « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du [spectateur], la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » : elle relève ainsi du texte de jouissance selon Barthes (Barthes 1973, pp. 25-26). En exemple, on pourrait citer le traitement de la notion de masculinité dans cet extrait. En effet, le film détourne et remet en question les constructions traditionnelles de la masculinité, en perturbant et brouillant les distinctions entre comportements typiquement « masculins » et « féminins ». Cette perturbation des rôles et des comportements s'appuie sur des représentations largement disséminées par les médias et par la culture populaire : Zoolander et ses amis ne correspondent pas au type du « vrai mec ». Ils boivent un *Orange Mocha Frappuccino*, ignorent le « Coffee To Go », un café « normal », en vente à la station-essence ainsi que le camion transportant de la bière (boisson de mec), ne s'habillent pas comme les « vrais mecs » qui passent dans la rue ou les observent en train de faire les pitres à la station-essence, ne bougent pas comme des « vrais mecs », mais dansent sur une chanson de Wham! (un groupe à la réputation « gay¹³ »). Ils détournent une pratique éminemment féminine, celle du « bikini carwash » et pour eux, en tant que mannequins, « aider les gens », c'est les aider à se « sentir bien dans leur peau, à bien s'habiller et à se coiffer de façon intéressante » (00:14:34-00:14:40). Leur dédain envers Hansel, le rival de Derek

¹³ Nous n'avons pas pu déterminer l'origine exacte de la réputation « gay » du groupe Wham!. Il s'agit probablement d'un amalgame entre l'homosexualité du chanteur du groupe George Michael, confirmée plus d'une décennie après la dissolution de Wham!, avec le groupe lui-même ainsi que le style vestimentaire et capillaire des chanteurs. Le nom du groupe Wham! est apparemment **un** acronyme pour « White Horny Anal Men » selon le dictionnaire de slang contemporain en ligne *Urban Dictionary*, [urbandictionary.com](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=george%20michaels) : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=george%20michaels> (consulté le 15 janvier 2012) et le mot Wham! est passé dans l'usage de la langue populaire argotique (slang) où il a acquis un certain nombre de connotations sexuelles et autres. *urbandictionary.com* est un dictionnaire collectif maintenu de façon similaire à *Wikipedia*.

s'articule autour d'une seule et unique question : Hansel est-il au courant de l'existence du gel pour les cheveux, ou pas ? (00:13:36)

L'intention satirique est claire dans cette représentation intertextuelle par excellence. En outre, celle-ci ne se réfère pas uniquement à des produits commerciaux et musicaux, mais rappelle aussi d'autres films comme, par exemple, la scène d'ouverture à la station-essence dans *Romeo+Juliet* (réalisé par Baz Luhrmann, 1996, États-Unis). Dans cette scène, les personnages ont la démarche et l'attitude crâneuses, agressives et masculines, ou « mâles », à outrance. Ces attitudes masculines, que l'on associe à une certaine agressivité, sont détournées dans *Zoolander* : s'ils ne sont pas émasculés, les personnages du film semblent exister et se définir en se distinguant de ce type de code ; leurs manières, leur façon de bouger, de s'habiller et de parler paraissent même presque androgynes. D'autres éléments du film renforcent ce brouillage des codes, comme par exemple, la bande sonore musicale, ou encore le « défi-défilé » (le « Walk-Off » dans la version originale), arbitré par David Bowie (le vrai) dont l'image médiatique n'est pas sans projeter une certaine aura androgyne (00:43:14-00:47:36). Dans ce contexte, il nous semble important de souligner deux aspects aussi intrigants que révélateurs : premièrement, les personnages sont des mannequins, et le monde de la haute couture a tendance à estomper les différences physiques entre les hommes et les femmes, et deuxièmement, les images de mode sont fortement disséminées par le biais d'une grande variété de supports médiatiques. Ces deux facteurs donnent naissance à un nouvel hybride, un cyborg métrosexuel, entre matière biologique et matière « médiatisée », un corps au service de l'image. *Zoolander* semble exister dans cet espace interstitiel, où les codes s'estompent et s'ouvrent à de multiples combinaisons et redéfinitions – il est après tout incapable de travailler dans les mines, comme son père et ses frères.

L'hyperréalité du cyborg

L'affiche géante « Tommy » servira à illustrer cette hypothèse. Elle est *cyborgisante* de plusieurs manières : d'une part, elle contribue à « la peau » virtuelle et numérique (Robin 2009) du monde de Zoolander, encourageant la culture de consommation dont Zoolander et ses amis sont clairement les *fashion* victimes. D'autre part, elle assure la présence « virtuelle » de Hansel, leur principal rival, qui semble observer Zoolander et ses amis du haut de son affiche, octroyant ainsi à l'espace urbain une capacité d'extension prosthétique (Gandy 2005) par le biais de la propagation médiatique. La tension entre les deux protagonistes est signalée par le fait que l'apparition de Hansel coïncide avec la ligne « Something ain't right » de *Wake Me Up*. La station-essence devient ainsi le théâtre dans lequel se joue le conflit entre Zoolander et Hansel. Contrairement au conflit entre les Montagues et les Capulets, dans toutes leurs incarnations, il n'y a, dans cette scène, ni rivalité, ni violence physique directe dans l'antagonisme qui oppose Derek Zoolander et Hansel, un personnage ouvertement « Peace and Love »: le « show-down » a lieu par médias, grands sourires et enfantillages interposés. C'est grâce à son image en couverture de *Time Magazine* que Derek ôte ses lunettes jaunes teintées, le protégeant de la réalité plus que du soleil, et qu'il comprend, sous le regard médiatisé et virtuel de Hansel, que sa carrière et ses amis sont réellement en danger. Même s'il n'est pas certain que les protagonistes eux-mêmes soient conscients du « combat » qui les oppose à ce moment précis, ce dernier ne s'en révèle pas moins mortel pour certains personnages du film. En outre, cette rivalité s'inscrit dans le « système de la mode » selon Barthes, analysé par Sheringham comme suit :

Unfaithful and forgetful, fashion delivers vendettas against what went just before, but at the same time seeks to present itself as part of a stable universe (fashion is not really revolutionary), disguising its hunger for a « présent absolu, dogmatique, vengeur » under a softer appearance, through a rhetoric that creates a purely fictitious, relaxing order. (Sheringham 2010, pp. 185-6)

Au-delà de l'illusion disséminée par les médias, Hansel et Zoolander, mannequins masculins, icônes de l'industrie de la mode,

dépendent l'un de l'autre dans leur travail identitaire professionnel, malgré le conflit qui les sépare. Le « Walk-Off » ritualise cette rivalité, la sublime et la transforme en une forme d'art éphémère, typique du monde de la mode mais aussi symptomatique d'un système de contrôle aussi invisible qu'impalpable (voir « control grid » Haraway 2006).

L'illusion de *présence* de Hansel et, par conséquent, son importance dans la construction identitaire de Zoolander sont renforcées par un jeu de perspectives : la caméra suit la voiture qui s'arrête auprès d'une pompe à essence. L'angle de prise de vue s'adapte de façon à ce que la pompe à essence obscurcisse le personnage féminin de l'affiche. Hansel semble maintenant « réel », matériellement présent, à saute-mouton sur la pompe à essence, et sur le point de s'extraire de son support en papier glacé pour sauter (et atterrir) en plein milieu de la station-essence. Cet effet visuel semble effacer ou brouiller les frontières entre l'affiche, c'est-à-dire la copie d'une copie (simulacre) d'une des nombreuses versions de Hansel, ainsi que tout ce qu'elles représentent, et le monde « réel » du film. L'illusion générée par le changement de perspectives peut être considérée comme une métaphore de l'érosion des frontières et des distinctions entre le « réel » et l'image médiatisée, caractéristique de l'hyperréalité (Baudrillard 1981). Le cyborg serait donc entre autres une manifestation hyperréelle, alliant une apparente matérialité physique à une matérialité « autre » et multiple, comme le suggère la présence aussi bien fictive que réelle dans le film d'un grand nombre de stars, elles-mêmes *cyborgs* du monde surmoderne, comme Lenny Kravitz, Donatella Versace et David Bowie, entre autres. Zoolander lui-même s'est échappé du film en novembre 2012, pour faire une apparition publique au moment où le (vrai) Tommy Hilfiger, qu'il considère toujours comme un rival, allait faire un don de \$250.000 lors de la soirée *Night of Too Many Stars: America Comes Together for Autism Programs* (Comedy Central, 2012).

Cette *cyborgisation* médiatique et subjective des protagonistes de *Zoolander* est renforcée par un nouveau changement d'angle de prise de vue: le personnage féminin de l'affiche n'est plus visible,

mais ses bras le sont toujours, et la pompe à essence elle-même semble maintenant avoir des bras, révélant ainsi sa fonction *cyborgisante* dans une abracadabrante transposition métaphorique et cinématographique des pratiques quotidiennes observées dans *Plein d'essence* ainsi que de la frustration d'Hayley dans *Gas Stations* – les bras de la pompe à essence, après tout, n'ont une fonction pratique pour personne dans cette scène.

L'hyperréalité du cyborg est aussi palpable dans l'inclusion de produits commercialisés et reconnaissables comme le *Frappuccino* et la bière *Heineken* dans les systèmes de signification de l'extrait.. Marqueurs de la mondialisation et d'un capitalisme bien portant, ces produits sont omniprésents et encadrent toute la scène. C'est en effet pour consoler Zoolander, pour pallier un manque, que ses colocataires lui proposent d'aller boire un *Orange Mocha Frappuccino*», substituant ainsi une gratification instantanée – un *plaisir* selon Lacan – à un désir plus latent, générateur d'hyperréalité fantasmatique et très précisément traduit (et vendu) par le PDG de *Starbucks* en 1988, Howard Schulz : « *Starbucks* is not a trend. We're a lifestyle. » (Haig 2011, p. 86). Le style de vie *Starbucks* se perpétue et conserve sa longévité par un système mêlant émotion (« [the brand aligns itself] with one of the greatest movements towards finding a connection to your soul »), reproduction du « décor » *Starbucks* engendrant la familiarité, et finalement un esprit de communauté qui définit la marque de façon plus globale que le produit qu'elle vend (Haig 2011, p. 88). On comprend maintenant le raisonnement qui pousse les amis de Zoolander à le consoler suite à sa déception professionnelle au moyen d'un *Orange Mocha Frappuccino*, puisque ce dernier est sensé lui donner accès à une communauté familière et réconfortante, tout en lui permettant de renouer avec son âme blessée ! L'usure du mannequin est opposée à une boisson tendance et révèle la tension inhérente du monde de la mode, marqué par sa nature éphémère d'un côté et les aspirations de durabilité et de continuité (« lifestyle ») prônées par ses fabricants de l'autre.

Cependant, tout comme la scène à la station-essence, objet de cette analyse, cette oscillation constante entre continu et éphémère

déconstruit la prétendue stabilité des industries qui nourrissent la culture de consommation, et le « texte » cinématographique continue son va-et-vient entre, d'une part, « texte de jouissance » qui « déconforte » et rompt avec les traditions, et, d'autre part, « texte de plaisir » qui « contente, emplit, donne de l'euphorie; [...] qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture » (Barthes 1973, pp. 25-26). Contrairement au poète romantique anglais John Keats, pour lequel dans *Ode on a Grecian Urn* l'éternité est froide, et le baiser, éternellement sur le point d'être donné, constitue une forme de torture du désir et de la jouissance (« bliss »), toujours inassouvis (Keats 1983, pp. 663-664¹⁴), *Zoolander* résiste à l'appel de la jouissance. En faisant ériger, à la fin du film, une fontaine représentant la « bataille d'essence » en l'honneur de ses amis, il semble vouloir fixer pour l'éternité le moment de désir qui a précédé la jouissance meurtrière vécue par ses colocataires. En effet, pour lui, la scène est tout sauf jouissive ou sublime. C'est le spectateur de *Zoolander*, qui comme Keats observant les illustrations d'un vase antique grec, se trouve soudainement face à une aporie linguistique et conceptuelle qui déclenche un moment *sublime* : « Thou, silent form! dost tease us out of thought / As doth eternity [...] ».

Les médias changent, mais le besoin de capturer le moment et de fixer les émotions et les passions semble inchangé. Aujourd'hui le vase du poème de Keats et le monument érigé dans le film *Zoolander* ont laissé la place aux vidéoclips autogénérés, souvent plus narcissiques, de la Toile.

« Gas Stations » sur YouTube: la cyborgisation du quotidien

Internet regorge de clips autoproduits fulminant contre des expériences vécues dans des stations-essence. Le « rant » (coup de gueule) étant un sous-genre de l'autofiction, nous pensions être tombées sur un clip tout à fait représentatif en visionnant « Gas

¹⁴ « Bold Lover, never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal—yet, do not grieve; / She cannot fade, though thou hast not thy bliss, / For ever wilt thou love, and she be fair! ».

Station » de hayleyghoover (Hoover 2009 – voire transcription en annexe). Ce clip semble typique du « user-generated content » (UGC) en ce qu'il montre une personne racontant à sa webcam, donc au monde « connecté », une mauvaise expérience. Une jeune femme narre ainsi comment, alors qu'elle voulait payer son essence par carte de crédit, elle fut contrainte de payer en espèces et donc d'interagir avec un être humain. Avant de réaliser que la machine ne fonctionne pas, elle remarque la présence d'un homme ressemblant au cliché de l'agresseur sexuel, sorti tout droit d'un film pédagogique sur l'éducation sexuelle, et une odeur nauséabonde, qui pourrait émaner du personnage louche ou des hot-dogs réchauffés, qui dégoûtent la narratrice végétarienne. Lorsque le lecteur automatique l'instruit de s'adresser au pompiste (« Please see attendant »), elle se révolte : « *No! No, I cannot see an attendant right now: it is early in the morning, the flu is going around school and if I get another whiff of that corn-dog, I am going to puke* ». À l'odeur écœurante de la viande s'ajoute le risque de maladie, d'infection... Mais, la jeune femme finit par obéir à la machine et explique que c'est son devoir de citoyenne : « I see the attendant ... because I am a good citizen ». Le devoir du citoyen (même s'il est avancé de manière sarcastique) consiste à faire ce qu'on attend de lui et prévaut sur les impulsions égoïstes de l'individu.

L'histoire se termine par « Yeah, and none of that happened, past the hot-dog thing but it so could », dévoilant ainsi sa fictionnalité et son caractère construit. Le caractère hypothétique de cette narration (la machine a bel et bien fonctionné) renvoie aux peurs d'infection, d'agression sexuelle et de contact humain, qui sont maintenus à distance par l'interface technologique. On peut se demander si ce clip reflète « l'atrophie de l'expérience » que Walter Benjamin considérait comme intimement liée à la mécanisation du quotidien (Sheringham 2010, p. 27). Coupée du vécu immédiat (*Erlebnis*), l'expérience (*Erfahrung*) deviendrait incommunicable (Sheringham 2010, pp. 43-44), ou du moins la portée de ce qu'on partage et communique serait réduite de manière considérable, tandis que la structure même de la conscience humaine serait altérée à la suite de la montée en

puissance des technologies de production et de reproduction modernes. Un symptôme de cette mutation d'après Benjamin, écrivant au début du XX^e siècle, est le succès croissant du roman qui, en comblant ce manque, impose son mode d'expression à la réalité vécue. En poursuivant ce raisonnement, on pourrait avancer que le clip autofictionnel est caractéristique de cette nouvelle poussée de la mécanisation qu'est la *cyborgisation*. À cette différence près que son sujet de prédilection n'est pas l'extraordinaire, mais « l'infra-ordinaire », d'après les termes de Georges Perec pour qualifier le quotidien (Perec 1990). La routine que constitue l'utilisation du lecteur de carte de crédit fait d'ailleurs partie des pratiques du « non-lieu » énoncées par Marc Augé. Son livre commence même par l'exemple de Pierre Dupont retirant de l'argent d'un distributeur automatique (Augé 1992, p. 7). Plus loin, cette interaction est décrite comme un « dialogue plus direct mais encore plus silencieux » que celui entretenu avec les caissières des grandes surfaces, un dialogue

que chaque titulaire d'une carte de crédit entretient avec la machine distributrice où il l'insère et sur l'écran de laquelle lui sont transmises des instructions généralement encourageantes mais constituant parfois de véritables rappels à l'ordre (« Carte mal introduite », « Retirez votre carte », « Lisez attentivement les instructions »). Toutes les interpellations qui émanent de nos routes, de nos centres commerciaux ou des avant-gardes du système bancaire au coin de nos rues (...) fabriquent « l'homme moyen », défini comme utilisateur du système routier, commercial ou bancaire. Elles le fabriquent et éventuellement l'individualisent [...] Sans doute, même, l'anonymat relatif ... peut-il être ressenti comme une libération par ceux qui, pour un temps, n'ont plus qu'à tenir leur rang, à se tenir à leur place, à surveiller leur apparence. (Augé 1992, pp. 126-127)

La recherche de ce sentiment de libération, ce besoin d'échapper aux systèmes de signification répressifs, est frustrée lorsque la machine ne fonctionne pas. C'est dans son dysfonctionnement que la nature cyborgisante de la station-essence se révèle. La frustration de la cliente – relatée par Hayley – s'explique en partie par le fait qu'à ce moment précis elle prend conscience de sa technomanie. Avec la vidéo d'Hayley, le cyberspace nous livre un

véritable « moment cyborg » empreint d'ironie: en effet, le tourment est dû à une défaillance de la connexion internet du lecteur de carte bancaire !

Il s'avère que Hayley G. Hoover est une auteure et vlogueuse connues, dont les clips font œuvre de commentaires sociétaux, parfois très perspicaces et critiques, parfois burlesques et satiriques, versant dans l'autodérision. Ayant téléchargé « Gas Stations » dans la catégorie « humour », elle s'explique : « I feel very pretentious uploading this under Comedy, when I'm quite sure that I'm the only person who'll ever find it funny » (Hoover 2009). Si les effets comiques (chaussettes parlantes, déguisements, alternations du timbre de voix burlesques) sont délibérément enfantins, le clip propose un persiflage efficace du genre du « rant ». Il diffère en cela de prises de position plus réfléchies, comme le clip « Sluts » (Hoover 2012) qui se veut une dénonciation du double standard sexuel et du traitement discriminatoire de femmes dites « aux mœurs faciles » notamment sur YouTube. Ce clip se termine sur « I know this is way different from the kinds of videos I usually post. So, thanks for sticking with me; back to the silly stuff soon ». Néanmoins, le personnage de « Hayley » que projettent ses clips – loufoques ou sérieux – est une « peau » numérique (Robin 2009) qui existe sous le regard des autres. Comme Derek Zoolander, dont le portrait en tête d'affiche du *Time Magazine* est accolé à la manchette injurieuse « Zoolander a model idiot ? », puis jeté à la poubelle, Hayley attire des commentaires offensifs. Dans un entretien, sa créatrice Hoover – qui bien sûr reste Hayley, tant hayleyghoover est indissociable – se dit d'un côté chanceuse de ne pas provoquer des commentaires trop violents, du fait du caractère inoffensif et apolitique de ses publications ; de l'autre, elle se montre consciente des identités possibles des autres cybernautes :

A lot of people who do what I do get a lot of really horrible ..., just hate. I have been lucky to avoid a lot of that mostly because I don't talk about things that are too controversial. Some people talk about politics and things, and you're just going to get hated. Normally what I focus on is just silly, loving life kind of stuff so people don't normally feel inclined to tell me to kill myself. However, I have gotten plenty of like "This b*tch is so fat" and stuff, which is ridiculous. A lot of

“Stop talking” “I hope you die.” But it’s the internet, so I just take everything with a grain of salt. If nothing is capitalized and there aren’t any commas, I just figure that that person is just a 12 year-old idiot. (Johns 2011)

Devenue par défaut une experte du cyberspace, Hoover fut invitée comme conférencière au panel « Women of YouTube ». Dans ce contexte, elle développe un métalangage et explique notamment que l’expérience diffère selon le genre de l’auteur : « The experience is different when you're a woman [...] You have to deal with stalkers, sexual harassment, stereotypes such as « women aren't funny », among other things. Women are also racially harassed more so than their male counterparts » (cité par Foglia 2012). De ce point de vue, le/la cyborg n’est donc pas vraiment ou pas encore « une créature dans un monde post-genre » comme Haraway l’avait conçu(e) (Haraway 2006, p. 118), mais capable néanmoins, malgré ces injonctions blessantes, de survivre au sein du cyberspace à sa « matière organique périssable, [sa] sexuation, [sa] reproduction sexuelle, [et son] rapport à l’altérité » (Robin 2000, p. 185).

Conclusion

Les transpositions filmiques de lieux-cyborgs de la surmodernité, à l’exemple des représentations des stations-essence analysées ici, reprennent deux perspectives diamétralement opposées, traditionnellement évoquées face à la montée en puissance des machines : l’anxiété et la jouissance libératrice. Le documentaire « Plein d’essence » montre un haut-lieu de la mécanisation, une aire de service, où le service se limite à la vente de biens de consommation directe (alcool, tabac, nourriture) et indirecte (pétrole). Si le ton du documentaire se veut objectif et détaché, il brosse le portrait collectif de clients et employés semi-automatisés pris dans une zone interstitielle, au bord de la route, entre deux pays. C’est un lieu paradoxal, ouvert 7j./7 et 24h/24, où défilent des milliers de voitures par jour, tout en offrant une interruption temporaire, un moment de repos, à leurs conducteurs. La caméra s’avance à la recherche de

chaleur humaine et la trouve notamment dans des interactions entre routiers, pour qui cet endroit n'est justement pas un « non-lieu ». L'atmosphère dominante, cependant, est la froideur et l'artificialité. Le décor est interchangeable comme le sont les individus, le regard des clients étant vide, le sourire des employés ordonné par la direction.

Au premier abord, la station-essence dans *Zoolander* semble tout au contraire un lieu d'effervescence, de joie de vivre, voire de jouissance. Pur produit cinématographique, les gestes sont parfaitement chorégraphiés, la musique est adaptée aux postures, les références intertextuelles pullulent, et les connotations sexuelles et *queer* sont évidentes. Cependant, les sourires brillants des protagonistes dissimulent des sourires professionnels, véritables « cris de bataille » virtuels soumis à l'impératif commercial, qui, à l'instar de ceux des employés de *Plein d'essence*, rendent palpables les symptômes à peine sensibles d'un système de contrôle sous-jacent. Une lecture deleuzienne de la « malédiction du désir » des cultures occidentales (Deleuze 2001, pp. 96-97) permet de décoder la séquence de la manière suivante : le désir (aider l'humanité) est inassouissable, le plaisir (*Orange Mocha Frappuccino* / bikini car-wash / arrosage) se révèle temporaire et/ou illusoire, et la jouissance – « impossible » et ayant un « lien fondamental avec la [petite] mort » - conduit à la « perte de soi » (auto-immolation / explosion de la station-service).

Les représentations du lieu-cyborg sont donc moins contradictoires qu'on pourrait le croire : la déshumanisation n'exclut pas des interactions et des appropriations individuelles, tandis que l'appropriation festive cache un malaise et une souffrance, liée à l'immanence du désir humain. La bipolarité des émotions provoquées par les lieux-cyborgs est également remise en question par notre troisième exemple, issu lui-même du cyberspace. La cyborgisation du monde ambiant ne pose pas problème à la protagoniste / créatrice de la vidéo ; ce qui la choque et la fait réagir, c'est le dysfonctionnement (imaginé) des machines. « The biggest threat to such [cybernetic] power is interruption of communication » déclare Haraway dans son « Cyborg Manifesto » dès 1985, et développe la

métaphore du C³I – command-control-communication-intelligence – un symbole militaire résumant la théorie des opérations (Haraway 2006, p. 131). À l’insu de Haraway, C³I préfigure l’Internet, tel que nous le connaissons. Aujourd’hui, la prolifération des puces électroniques de toutes sortes (dans nos Smartphones, portables, cartes bancaires, appareils photo et caméras, décodeurs HD, clés électroniques ...) semble rendre la bipolarité des attitudes face aux cyborgs obsolète. La banalité de l’interaction technologique, que ce soit avec un lecteur de carte ou une webcam et son public de cybernautes, est une banalité toute aussi « insoutenable » que la légèreté de l’être de Milan Kundera. En anglais – « The Unbearable Lightness of Being » – la qualité d’oxymore de cette expression est encore plus tangible. « Insoutenable » est un jugement de valeur, or la banalité échappe à tout jugement, elle est imperceptible, ordinaire, irréfléchie. La question qui se pose est de savoir si ce manque de réflexion inhérent à la routine est intimement lié à la mécanisation de la (sur)modernité (comme le soutiendraient Benjamin ou Augé) ou si les lieux et les gestes cyborg permettent également de « se réaliser à travers l’aliénation » comme le soutient Lefebvre dans sa « Critique de la vie quotidienne » (cité par Sheringham 2010, p. 135), ou, comble de la surmodernité, de s’approprier la banalité de manière créative par des œuvres audiovisuelles ... ou littéraires.

Sources audiovisuelles et Internet

Bates, Russel, (1996) *Derek Zoolander: Male Model*, court métrage, États-Unis.

–, (1997) *Derek Zoolander University*, court métrage, États-Unis.

Foglia, Katie, (2012) « OU wunderkind already a seasoned pro on YouTube », posté sur *Athens News* le 21 octobre 2012, URL : <http://www.athensnews.com/ohio/article-38198-ou-wunderkind-already-a-seasoned-pro-on-youtube.html> (consulté le 8 janvier 2013).

Comedy Central, (2012) *Night of Too Many Stars: America Comes Together for Autism Programs*, diffusé par Comedy Central le 21 octobre 2012, URL:

<http://www.comedycentral.com/video-clips/avctz0/night-of-too-many-stars-zoolander-and-tommy-hilfiger> (consulté le 15 janvier 2013).

Hoover, Hayley G., (2009) « Gas Stations », posté sur *YouTube* par hayleyghoover le 6 février 2009, URL : http://www.youtube.com/watch?v=t_1a8nWbMHY (consulté le 8 janvier 2013).

–, (2012) « Sluts », posté sur *YouTube* par hayleyghoover le 13 décembre 2012, URL : http://www.youtube.com/watch?v=YzB_O_B7-Y&list=UUY043r-cahScRVBpYjV1IFg&index=4 (consulté le 8 janvier 2013).

Johns, Hillary, (2011) « Hayley G. Hoover: Youtube Celebrity », posté sur *Her Campus* le 10 avril 2011, URL : <http://www.hercampus.com/school/ohio-u/hayley-g-hoover-youtube-celebrity> (consulté le 8 janvier 2013).

Luhmann, Baz, (1996) *Romeo+Juliet*, 120 min, Bazmark Films et Twentieth Century Fox, États-Unis.

Mersch, Geneviève, (2007) *Plein d'essence*, 58 min, Luxembourg, Samsa Film.

Michael, George, et Wham!, (1984) « Wake Me Up Before You Go-Go », in : *Make it Big*, États-Unis / Canada, CBS Records / Epics Records.

Ray, Nicholas, (1955) *Rebel Without a Cause*, 111 min, États-Unis.

Sat.1 Bayern, (2012) « Pferd in Regensburger Tankstelle – das Video! », diffusé par Sat.1 News le 26 septembre 2012, URL : <http://www.sat1bayern.de/news/20120926/pferd-in-regensburger-tankstelle-das-video/> (consulté le 8 janvier 2013).

Stiller, Ben, (2001) *Zoolander*, 89 min., États-Unis.

The Mighty Morphin Power Rangers (1993-1996), série télévisée, États-Unis / Japon.

Urban Dictionary (1999-2013), URL: <http://www.urbandictionary.com/> (consulté le 15 janvier 2013).

Bibliographie :

Allison, Alexander W., et al., (éds.) (1983) *The Norton Anthology of Poetry*, New York et Londres, Norton (1^{ère} éd. 1970).

Attridge, Derek, (éd.) (1992) « « This Strange Institution Called Literature »: An Interview with Jacques Derrida », in : *Acts of Literature*, pp. 33-75, New York et Londres, Routledge.

- Augé, Marc, (1992) *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland, (1984) « La mort de l'auteur », in : Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, pp. 63-69, Paris, Editions du Seuil.
- , (1973) *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- Baudrillard, Jean, (1981) *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.
- Beard, George M., (1881) *American Nervousness*, New York, Putnam.
- Delany, Samuel, (1994) *Silent Interviews: on Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics*, Hanover, PA et Londres: Wesleyan University Press.
- Deleuze, Gilles, (2001) « Dualism, Monism and Multiplicities (Desire-Pleasure-Jouissance) - Seminar of 26 March 1973 », traduit par Daniel W. Smith, *Contretemps*, 2, URL : <http://sydney.edu.au/contretemps/2may2001/deleuze.pdf> (consulté le 8 janvier 2013).
- Gandy, Matthew, (2005) « Cyborg Urbanization: Complexity and Monstrosity in the Contemporary City », *International Journal of Urban and Regional Research*, 29, 1, pp. 26-49.
- Haig, Matt, (2011) *Brand Success: How the World's Top 100 Brands Survive and Thrive*, Londres et Philadelphie, Kogan (1^{ère} éd. 2004).
- Haraway, Donna, (2006) « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century (1985) », in : Weiss, Joel et al., (éds) *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, pp. 117-158, Dordrecht, Kluwer Publishers.
- Hayles, N. Katherine, (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hughes, James, (2004) *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond To The Redesigned Human Of The Future*, Cambridge MA., Basic Books.
- Kant, Immanuel, et Philonenko, Alexis, (trad.) (1993) *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- , et Vorländer, Karl, (éd.) (1922) *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, Verlag von Felix Meiner.
- Keats, John, (1983) « Ode on a Grecian Urn », in : Allison, Alexander W., et al., (éds.) *The Norton Anthology of Poetry*, pp. 663-664, New York et Londres, Norton (1^{ère} éd. 1970).
- Kurzweil, Raymond, (2005) *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, New York, Penguin.

- Lacan, Jacques, (1966) « Psychanalyse et médecine », in : *Lettres de l'école freudienne* I, URL : http://www.valas.fr/IMG/pdf/lacan_medecine_et_psychanalyse.pdf (consulté le 15 janvier 2013).
- Lefebvre, Henri, (1986) *La Production de l'Espace*, Paris, Anthropos (1^{ère} éd. 1974).
- LeMenager, Stephanie, (2012) « The Aesthetics of Petroleum, after *Oil!* », *American Literary History*, 24, 1, pp. 59-86.
- Lodge, David, et Wood, Nigel, (éds) (2008) *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Harrow, Royaume-Uni, Pearson (1^{ère} éd. 1988).
- Mészáros, István, (1970) *Marx's Theory of Alienation*, Londres, Merlin.
- Perec, Georges, (1990) *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- Robin, Régine, (2000) « Du corps cyborg au stade de l'écran », *Communications*, 70, pp. 183-207.
- , (2009) « La prolifération des signes : Tokyo : quelques propos introductifs à l'oeuvre d'Éric Sadin, artiste multimédia », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 14, pp. 37-50.
- Sheringham, Michael, (2010) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press (1^{ère} éd. 2006).
- Soja, Edward W., (2011) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell (1^{ère} éd. 1996).
- Slusser, George, (1992) « Introduction: Fiction as Information », in : Slusser, George, et Shippey, Tom, (éds) (1992) *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, pp. 1-14, Athens et Londres, University of Georgia Press.
- Slusser, George, et Tom Shippey, (éds) (1992) *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, Athens et Londres, University of Georgia Press.
- Ulrich, Daniel, (2009) « Tanktourismus », posté GR-Atlas, URL: http://geo.uni.lu/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=1004&Itemid=176 (consulté le 8 janvier 2013).
- Warwick, Kevin, (2004) *I, Cyborg*, Champaign, IL, University of Illinois Press.
- Whitehead, Neil L., (2009) « Post-Human Anthropology », *Identities. Global Studies in Culture and Power*, 16, 1, pp. 1-32.

Annexe

*Annexe – Hoover (2009) « Gas Stations »*¹⁵

[Music: opening tune / childish voice “This is Hayley’s word!”; three different Hayleys] I am a big kid now and that means two very exciting things. One: I can order things off the TV. And two: I get to pay my own gas. And when you thought 5 dollars at the time, consisting mostly of quarters, you become fairly acquainted with the local gas station.

So, here is my question: If everyone who drives a car eventually has to go there, then why is it that the random sample around whenever **I** stop, happen to resemble the creepy uncles from a second grade sexual harassment videos: [sock puppets – on-screen message: Stay Safe!] “Although I recognize your face, you cannot touch my private space.” [Children’s voices: Aaaaah!]

But that’s not my only issue. The other day I was waiting in line to pay and this odor filled my nostrils and I thought uncomfortable looking around for its source because although uncle Rico over there is a little intimidating: “I don’t want him to know, that I think he smells bad.” I turned ever so slightly and there are hot-dogs. **Hot-dogs!** [miming rotisserie] On a rotisserie. And while my vegetarian self wants to be in the presence of reheated meat to get my day off, right[?], sometimes I try to avoid it and do the little pre-paid thing outside. So, you walk up to the machine and it’s like: [Mechanical voice:] “Insert card quickly then remove.” And you are like “ok” [mimes inserting card; beeping sound effect]. I inserted it, I removed quickly. But it will have none of that. I try again. I insert, leave in a little longer, remove quickly. And then I see the flashing words: [Mechanical voice:] “Please see attendant.” [on-screen message: PLEASE SEE ATTENDANT]. **No! No**, I cannot **see** an attendant right now: it is early in the morning, the flu is going around school and if I get another whiff of that corn-dog, I am going to **puke**. I am

¹⁵ Nous remercions Marta Lilla Matusz pour ses travaux de transcription dans le cadre de ce projet.

this close to taping that pile of quarters to the machine and driving away. But I don't.

I see the attendant [demonstrative pause] because I am a good citizen. You know, I am a little irritated, I am a little sassy, so I walk up with my hand full, 'n' you know, I say: you see these dimes? Yeah, I'm gonna pay with these. And you know what the lady does? [demonstrative pause; mimes eating] She takes one little bite of her breaded mixed meat on a stick, she turns to the other lady and she says: [wearing "professional attire" with the label "Rhonda" and big hair/impersonating red-neck cashier]: "I thought you kids today all paid in plastic." Yeah, and none of that happened, past the hot-dog thing but it so could.

[Piano Music] I don't like the gas station. [Piano Music and Credits: hayleyghoover on youtube] It is 9 a.m., the man behind me is a sock-puppet.