Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

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

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

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

Comitato editoriale

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

Comitato scientifico

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

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 6

Immaginari della tecnoscienza

Numero speciale - novembre 2025

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

Sezione I

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

Patrizia Landi – Rappresentare il mondo. Italo Calvino tra scienza, cibernetica e post-antropocentrismo
Silvia Zangrandi – Gli immaginari tecnologici di Primo Levi
Nadejda e Constantin Ivanov – Technology and moral lapses in Mary Shelley's *Frankenstein* and Antonie Plămădeală's *Three Hours in Hell*
Blanca Solares – Technodiversité entre l'ordre magique sacré et le contrôle technico-scientifique

Sezione II

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

Claudia Stancati – Les récits de la peur: les automates qui nous ressemblent
Mercedes Montoro Araque – Écofiction et biotechnologie, ou comment devenir "technophile" dans la civilisation «homme-machine»
Najate Nerci – Pouvoir et dystopie dans le film italien: *L'uomo meccanico* (1920)
Riccardo Retez – Tecno-corpi e potere: dinamiche di rappresentazione e percezione delle immagini erotiche artificiali
Carla Ayala Valdés – Diventare esplosivi e diventare sfruttati Territori disabitati, droni e immagini operative nelle opere di Agencia de Borde e Femke Herregraven

Sezione III

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

Philippe Taupin – Imaginaires et concept-cars automobiles, sommes-nous à l'ère de l'Utomobile?
Artur Rozestraten – Imaginaires de la collaboration en ligne
Stefano Lombardi Vallauri – Il dominio umano della musica
Riccardo Valenti – The diachronic way of being. A Survey on Sociogenesis and Technical Inheritance of Meaning in Phenomenological and Post-Phenomenological

Sezione Varia - Section Varia - Miscellaneous section

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

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

Najate NERCI

Hassan II University of Casablanca - Maroc

Abstract:

Our article aims to develop a reflection on the imaginary relationship between man and machine in the Italian film: *L'uomo meccanico*, written and directed by French actor André Deed in 1921. It is one of the first silent, black-and-white films to give a "robot" a central role.

Our proposed reading of the film will focus exclusively on the cinematic messages related to the themes of the imagination of power and dystopia. We also draw inspiration from recent research on the imaginary, which will guide us in a process of constructing the meanings conferred on the advent of the man-machine in human life. This analysis seeks to scrutinize how the film's tense, conflictual narrative explores the link between power and dystopia in the imagination conveyed by the film. It raises major and fundamental questions concerning the apprehensions and anxieties of humanity in the face of hasty technological development, and more precisely the risks that it will be misused by distorting the noble objective of the industrial and technological revolution.

Keywords:
Power, Dystopia, Imagination, Mechanical man, Phobia.

Peer review
Submitted 2025-04-15
Accepted 2025-09-15
Open access © 2025 Nerci

Le progrès technologique a ouvert un nouvel champ fécond, propice à la réflexion, à l'investigation et à l'analyse dans diverses productions culturelles, expressions artistiques et discours politiques et médiatiques. À mesure que cette dynamique technologique s'intensifie, le rythme des découvertes, des inventions et des innovations industrielles s'accélère. Depuis la révolution industrielle jusqu'à l'ère numérique, ces transformations ont modifié en profondeur les mécanismes et les machines, tandis que l'essor du numérique et de l'intelligence artificielle accompagne et nourrit aujourd'hui des débats intellectuels, philosophiques, culturels et créatifs d'une grande diversité.

Ces débats témoignent d'une ambivalence profonde à l'égard de la technologie: d'une part, ils exaltent les bénéfices prodigieux issus de cette révolution technique, et d'autre part, ils traduisent des doutes, des interrogations et des craintes quant à leur contribution à la genèse d'un avenir incertain, flottant et ambigu pour l'être humain. Parmi les menaces pressenties, figure la possibilité que l'Homme perde son autorité, son pouvoir de maîtrise de la nature, de la société ou des multiples dimensions de son existence. Les produits de la technologie, fruits de l'esprit humain, pourraient échapper à tout contrôle, esquissant des visions dystopiques d'un futur où la technologie outrepasse l'homme. Cette perspective

résonne avec des mythologies anciennes, évoquant des monstres, des géants et des créatures effrayantes, symboles de la lutte contre des forces qui menacent l'humanité.

Machines et robots, en constante prolifération, semblent aujourd'hui envahir tous les aspects de la vie humaine à une vitesse vertigineuse, annonçant un futur où l'humanité pourrait être dépossédée de son rôle central dans l'organisation du monde, supplantée par des entités technologiques. Dans ce cadre, l'intelligence artificielle, source de peurs contemporaines, réactive d'anciennes questions métaphysiques et éthiques: celle de la création, de la rébellion de l'homme contre son créateur, de la lutte éternelle entre le bien et le mal, et de la fragilité inhérente à la condition humaine. Toutefois, ce n'est plus face aux forces naturelles ou divines que l'homme se sent vulnérable, mais devant ses propres créations, des entités façonnées par son esprit et ses mains. Celles-ci, bien qu'elles manifestent la grandeur et la puissance humaines, révèlent en même temps ses limites, sa finitude, et sa faiblesse intrinsèque.

Ainsi, la crainte que l'homme perde toute maîtrise face à ses propres innovations technologiques alimente l'idée que la création mécanique pourrait, à terme, prendre le pas sur la création humaine dans l'exercice du pouvoir et la gouvernance du monde. Lorsque l'humanité atteindra ses propres limites, ou que le sens même de son existence sera remis en cause, une nouvelle forme de création pourrait émerger, fruit de la fusion entre l'homme et la machine, donnant naissance à une entité hybride, le cyborg, mêlant harmonieusement l'organique et le mécanique. L'être Humain greffé avec de la mécanique, de l'électronique ou le transhumain qui synthétise matière et esprit, machine et homme.

Nous sommes confrontés à la réactivation de mythes anciens et à un imaginaire technologique imprégné de nouvelles forces surnaturelles, reflétant une nouvelle lutte contre des envahisseurs et des êtres étranges. Cette lutte s'inscrit dans le cadre d'un progrès technologique prodigieux dont l'essor fulgurant ne se limite pas à l'émerveillement suscité par ses avancées. Les inventions et les découvertes scientifiques, porteuses de promesses et de rêves utopiques, ne dessinent pas seulement des horizons radieux, mais véhiculent également des avertissements sombres, nourrissant des cauchemars, des angoisses et des peurs latentes en marge de ces mondes imaginés. Des mondes dystopiques envahis par toutes les formes de machines destructives. Jean-jacques Wunenburger souligne à ce propos que: «les actions entreprises au moyen des objets techniques, machines et réseaux correspondent généralement à des modèles d'action déjà identifiés et symbolisés par les mythes collectifs, conduisant ainsi à faire d'une action technique une sorte d'actualisation mimétique d'un modèle» (Wunenburger, 2021: 6). Les œuvres artistiques et

cinématographiques jouent ici un rôle central dans la mise en scène de cette rencontre à la fois tragique et comique entre l'homme et la machine, tout en reflétant le dialogue sociétal entre deux perspectives contrastées.

Ces perspectives, à la fois optimistes et dystopiques, s'inscrivent dans une structure binaire et conflictuelle, où thèse et antithèse s'opposent dialectiquement. Cependant, cette opposition conduit, dans les débats contemporains et les productions littéraires, critiques et cinématographiques les plus récentes, à une synthèse qui transcende cette dualité. Elle révèle une nouvelle perspective où l'échec du conflit entre utopie et dystopie ouvre la voie à une coexistence possible entre ces deux extrêmes. Ce rapport dialectique perpétuel, générateur de nouveaux paradigmes, produit ce que l'on pourrait qualifier de «tiers» ou d'«isthme» entre ces pôles opposés. Une troisième perspective qui permet de réaliser un dépassement du conflit et de la contradiction entre la thèse utopique et l'antithèse dystopique et conduit à la genèse d'un tiers, d'un entre-deux comme synthèse et dépassement des deux contradictoires… Ou comme le dit Wunenburger: «un «entre deux» qu'il se rapporte à des opérations cognitives de différenciation» ou qu'il «renvoie à une réalité ontologique nouvelle, tierce, qui tout en servant à distinguer, donne corps et prise à un tiers» (Wunenburger, 2012: 98). L'entre deux forme ainsi une matrice fondamentale pour penser la complexité et le dynamisme des choses (Wunenburger, 2012: 107). Intervient ici la dialectique dans le sens bachelardien: «comme un révélateur des activités dynamogénétique de l'esprit et de la pensée en acte» (Lamy, 2010: 195) ou ce que Jean-Jacques Wunenburger appelle: «la pédagogie du devenir» (Wunenburger, 1984: 6).

Cette triade dialectique de l'évolution de l'esprit et de l'imaginaire technologique détient d'autres nomenclatures et terminologies qui se sont développées au sein des recherches sur l'imaginaire technologique, notamment le triangle dialectique de Wunenburger, qu'il a proposé en investissant et en enrichissant les théories et les recherches de Gilbert Durand sur les structures anthropologiques de l'imaginaire: Régime intimiste, Régime diaïrétique/ Régime synthétique (Wunenburger, 2021: 8). Dans cette dialectique, les expressions artistiques ne se contentent pas de refléter ou de traduire les conflits et les débats autour des tensions et des craintes liées à l'innovation technologique. Elles jouent un rôle actif en tant que créatrices, générant des images, des scènes et des représentations de machines et d'objets technologiques, tout en esquissant des visions imaginaires du développement futur. Elles anticipent les évolutions à venir, alimentant ainsi les discours politiques, moraux et philosophiques avec des représentations concrètes et proches de la réalité. Ces mythes, rendus tangibles par la technologie cinématographique, prennent vie à

l'écran, donnant l'impression de se dérouler sous nos yeux, ici et maintenant. Rappelons que la mise en image filmique du mythe futuriste et surtout de la technologie et de la science-fiction a été fabriquée et produite par la science-fiction dès les débuts du siècle dernier.

Dans ce cadre, le film: *L'uomo meccanico*[1], que nous proposons à la lecture et à l'analyse, est considéré comme l'un des premiers films de science-fiction réalisés dans les années 1920. Il est l'une des premières fictions portant sur le progrès technologique, reflétant les craintes de leur époque industrielle et abordant dès leurs débuts les interrogations du cinéma sur les transformations technologiques et l'apparition des robots. Ces fictions contribuent à forger une image futuriste et imaginaire de l'humain, tant au niveau de sa forme qu'au niveau de ses mouvements, tout en présentant des scènes dystopiques liées à l'invention des machines. Même à leurs premiers stades, encore rudimentaires et embryonnaires, les représentations, qu'elles génèrent, laissent entrevoir la possibilité de développer ces machines en entités plus puissantes et dangereuses, ouvrant ainsi la voie à l'expansion de l'imaginaire de la science-fiction à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Le cinéma dépeint alors des robots tantôt monstrueux, dotés d'une force écrasante et de pouvoirs destructeurs - qu'ils soient physiques ou métaphysiques, incluant intelligence, mémoire aiguë et vitesse fulgurante -, tantôt bienveillants, conçus pour aider l'humanité, embellir et faciliter la vie humaine, et renforcer la domination de l'homme sur la Terre et l'univers. Le film, que nous analysons, porte les germes de questionnements profonds qui seront développés et amplifiés au fil du temps et en suivant les avancées technologiques et numériques, le cumul créatif et intellectuel, et les progrès constants dans l'industrie cinématographique.

La lecture que nous présentons du film ne prend en compte que les messages filmiques liés à notre thème, celui de l'imagination du pouvoir et de la dystopie, et la manière dont le film traite ce sujet. Il ne s'agit donc pas d'une analyse filmique détaillée, encore moins de la présentation d'une quelconque théorie de l'analyse de l'objet-film, mais plutôt d'une approche thématique de l'imaginaire de l'objet du film. Nous nous inspirons en revanche des études récentes sur l'imaginaire qui vont nous accompagner dans le processus d'analyse qui est un processus de construction plutôt qu'un processus de découverte: «L'essentiel, pour l'analyste de film, est de se convaincre que le contenu d'un film n'est jamais une donnée immédiate, mais doit, dans tous les cas se construire» (Aumont et Marie, 2002: 93).

[1] *L'uomo meccanico* est mis en ligne sur la chaîne youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nGHfF1wmSIg. La dernière consultation date du 30/09/2025.

1. *Fiche technique*

Le film italien «*L'uomo meccanico*» a été produit en 1921. Écrit et réalisé par le comédien français André Deed, de son vrai nom Henri André Augustin Chapais qui en est aussi l'acteur jouant le rôle de Saltarello[2]. Ce film, endommagé par un incendie, a vu certaines de ses parties perdues et oubliées pendant des décennies, avant qu'une version restaurée ne soit découverte en 1992, d'une durée d'environ 20 minutes sur la durée originale de plus d'une heure, ces images survivantes correspondent à la fin du métrage. Il est considéré comme l'un des premiers films muets et en noir et blanc à introduire un "robot" comme personnage central.

Bien qu'il ne soit pas certain que *L'Uomo Meccanico* soit le premier long métrage mettant en scène un robot complet (le premier Adam mécanique), il reste un exemple précoce d'un robot ayant un rôle cinématographique central. Cependant, il est précédé par un très court métrage réalisé en 1900: «Coppelia: La poupée animée» de Georges Méliès qui met en scène une marionnette mécanique. Celle-ci ne peut cependant être qualifiée ni de véritable robot ni d'automate.

Un autre film intitulé: *Le mystère du maître*, réalisé en 1918 par Harry Grossman et Burton L. King, présente un acteur jouant le rôle d'un robot. Malheureusement, ce film demeure également introuvable. Après *L'uomo meccanico*, le thème des robots et des automates, des créatures robotisées et si l'on ose dire: la filiation mécanique, est devenu un sujet récurrent dans les films de science-fiction à partir des années 1920, culminant avec l'apparition du cyborg humain, un des grands favoris du genre jusqu'à nos jours. Dans ce film, nature et culture, biologie et technologie se rencontrent et s'unissent pour remodeler l'identité et l'existence du futur être humain qui est combiné et relié à la machine, un homme connecté, tout comme cela s'est produit dans la nature au cours de l'évolution de l'espèce humaine, depuis le premier ancêtre jusqu'à l'homo sapiens.

L'uomo meccanico détient une importance capitale dans l'histoire du cinéma dans la mesure où il a ouvert la voie des écrans aux robots. Cette importance n'est pas dû à l'événement lui-même, ni à l'anticipation temporelle, prévenant l'avenir et prédisant les changements qui se produiront dans la vie de l'être humain suite à l'intrusion de la machine dans le champ de l'autorité réservée jusqu'ici à l'homme, mais plutôt aux questions

[2] André Deed était connu sous les noms de ses personnages Boireau ou Gribouille en France, Cretinetti en Italie,Folshead en angletaire et Glupyshkin dans l'empire russe. Voir: Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation. Irena R. Makaryk ,Virlana Tkacz (2010: 148).

fondamentales qu'elle soulève, aux discussions qu'elle ouvre et aux inquiétudes qu'elle suscite. Ces questionnements sont traduits par des images, des scènes et des décors cinématographiques. Malgré la simplicité et la sobriété de ces dernières composantes, elles seront fondamentales dans le débat philosophique, anthropologique et social sur l'avenir de l'être humain à la lumière du développement rapide de la technologie contemporaine, qui a atteint son apogée et son ampleur avec les évolutions dans le domaine du digital, du numérique et de l'intelligence artificielle.

2. *Synopsis*

Le synopsis du film présenté dans le générique et que l'on traduit de l'italien nous apprend qu'

> un scientifique invente un appareil mu par des ondes électriques qui, ayant la physionomie d'un géant humain, se déplace, court, renverse, brûle, détruit, avec une puissance redoutable. Une bande de criminels, dirigée par une femme, tue l'inventeur pour s'emparer des plans. La bande est capturée, jugée, condamnée, mais la femme se libère, kidnappe la nièce de l'inventeur décédé, l'obligeant à lui remettre les plans grâce auxquels elle construit le monstre mécanique. Le monde entier est bouleversé par ce «Mechanical Man» qui fait des ravages, sans laisser de trace, jusqu'à ce que le frère de l'inventeur parvienne à son tour à construire un autre qui, lors d'une soirée à l'Opéra, affronte son adversaire. Lors du combat, le théâtre et les deux machines sont détruits. La méchante femme, actionnant les leviers et les panneaux électriques pendant la confrontation entre les deux robots, est électrocutée par un court-circuit.

L'histoire se déroule dans un futur proche de l'époque où vécurent ses créateurs, qu'il s'agisse du scénariste ou du réalisateur. Bien que ce cadre temporel et spatial anticipe certains développements, il conserve les modes de vie, les décors, les modes vestimentaires et les industries de l'époque, qui n'ont subi que peu de transformations, donnant à voir uniquement ce qui se passera au niveau de la machine. Le développement de celle-ci y est abordé sous l'angle d'un progrès limité, où l'évolution technologique se focalise sur la machine elle-même sans refléter les bouleversements sociaux ou culturels qui devraient naturellement accompagner de telles innovations. Ce manque d'interaction entre le progrès technologique et les transformations sociétales n'émane pas d'une carence d'imagination ou de talent de la part de l'auteur, ni d'une incapacité à concevoir des mondes futurs où les coutumes, l'architecture, les vêtements et les espaces seraient radicalement différents. Il révèle plutôt une vision partielle du développement technologique, où l'innovation est envisagée de manière isolée, sans prise en compte de son dialogue essentiel avec la société dans son ensemble. Le film véhicule une représentation lente de l'invention technologique, empruntant deux vitesses qui ne sont pas uniformes et identiques dans le temps et l'espace. Dès lors, les deux questions suivantes: qu'est-ce que l'être humain va changer et modifier

dans la machine? Qu'est-ce que la machine va changer et modifier chez les humains et dans la vie humaine? ne se rencontrent pas ou n'interagissent pas dialectiquement. Les réponses fournies par les scènes du film se limitent à la vision futuriste et évolutive rapide de la machine s'opposant à la lenteur et aux limites de l'évolution de l'être humain. Celui-ci mène, dans le film, la vie des années vingt du siècle dernier sous tous ses aspects, et la machine humaine qu'il envisage de concevoir et de créer dans un futur proche prend forme dans des laboratoires et des usines, à l'écart d'une vie humaine paisible, stable et immuable. Cette vision fragmentée et partielle des grands enjeux soulevés par l'essor rapide et massif de la technologie ne perçoit pas en celle-ci une menace pour l'essence de la vie humaine, de l'existence ou de l'identité. Elle n'anticipe pas non plus les bouleversements radicaux et globaux que cette technologie entraîne dans l'avenir de l'humanité. Le débat se réduit alors à la question de l'usage: le bien ou le mal dépendent-ils du bon ou du mauvais usage de la technologie, l'enjeu étant simplement de limiter les risques. Ainsi, la réflexion se tourne vers des intentions constructives à travers des recommandations, des réglementations et des lois qui encouragent un usage responsable, en considérant la technologie comme une simple activité humaine, appartenant au domaine de la pratique. Nous la pratiquons et l'utilisons à notre guise, selon notre volonté, notre contrôle et notre pouvoir. Car, en elle-même, la technologie est perçue comme neutre, sans volonté propre, sans action autonome, n'agissant que sous les directives humaines. C'est cette vision que Heidegger remet en question en réfléchissant à la technique dans son ensemble:

> L'essence de la technique n'a absolument rien de technique. Aussi ne percevrons-nous jamais notre rapport à l'essence de la technique, aussi longtemps que nous nous bornerons à nous représenter la technique et à la pratiquer, à nous en accommoder ou à la fuir. Nous demeurons partout enchaînés à la technique et privés de liberté, que nous l'affirmions avec passion ou que nous la niions pareillement. Quand nous considérons la technique comme quelque chose de neutre, c'est alors que nous lui sommes livrés de la pire façon: car cette conception, qui jouit aujourd'hui d'une faveur toute particulière, nous rend complètement aveugles en face de l'essence de la technique». (Heidegger, 1958: 9)

Peut-être que l'auteur et le réalisateur du film n'étaient pas encore en mesure, à l'époque, de saisir pleinement le redoutable pouvoir transformateur de la technologie dans la vie humaine, notamment son impact sur les représentations et l'existence même de l'homme dans le monde et dans ses relations avec autrui. Leur vision est restreinte à une représentation de la technologie sous la forme d'une machine neutre, techniquement puissante, rapide et en constante évolution, mais toujours liée à l'usage direct et utilitaire que l'individu en faisait. À cette époque, la technologie n'avait pas encore franchi le pas du physique vers le numérique, ni évolué vers l'intelligence artificielle, ce qui restreignait les prospectives sur les bouleversements plus profonds à venir.

3. *Intitulé, question d'identité et autorité de la dénomination*

Avant l'apparition du terme «robot» et d'autres appellations définissant ce type de création, le film utilise une désignation double pour décrire la machine en mouvement, mêlant deux concepts: l'humain et la machine[3]. Le titre est d'ordre verbal et en position de seuil qu'on doit franchir avant de regarder le film[4], c'est par lui que s'effectue nécessairement l'entrée du film, il a pour usage d'assembler des visées informatives et incitatives, en vue d'attirer l'intérêt du spectateur. Il est l'annonce et le commencement de l'objet qu'il intitule. En outre, le titre: *L'uomo meccanico* traduit l'étrangeté de cette création dans un contexte culturel avant-gardiste, à une époque moderne (la fin du XIX e siècle et le début du XXème siècle) marquée par les progrès sociaux, économiques et techniques, et par les premières tentatives d'hybridation entre l'humain et la machine. Ces tentatives donnent naissance à un nouveau personnage fictif et artificiel (le robot) dans les œuvres artistiques modernes et surtout dans le théâtre (la pièce de théâtre *Rossumovi univerzální roboti* écrite en 1920 par l'écrivain tchèque Karel Čapek) et le cinéma (*L'uomo meccanico* d'André Deed). La naissance de ce personnage scénique et cinématographique engendre une progéniture ou une lignée avancée et évoluée qui continue à envahir l'écran jusqu'à nos jours. Evoquer le personnage principal dans le titre du film est une focalisation du contenu narratif sur ce protagoniste, cristallisant les informations anticipatives sur lui. Le titre oriente ainsi la perception du spectateur vers un point focal, cette créature à l'identité ambivalente, mi-humaine, mi-machine. Tout en endossant la fonction de nommer l'œuvre, il suscite la curiosité et attise l'attention du public en invoquant l'une des fonctions célèbre du titre «la fonction dite séductive» (Genette, 1987: 97) d'autant plus que ce titre s'avère, dans son contexte spatio-temporel, surprenant, captivant et attrayant: «le titre a ses modes, très évidentes, qui font inévitablement «époque» à leur seul énoncé» (Genette, 1987: 19). Mais, il n'apporte pas l'appui nécessaire à la «désambiguïsation» du titre, générant ainsi du suspense. Il révèle une identité ambivalente, à la fois humaine et mécanique, en fusionnant leurs traits formels et en reflétant les caractéristiques combinées de mouvement, d'action et

[3] Certains chercheurs considèrent que «ce terme particulier «*uomo meccanico*» est généralement utilisé pour définir le costume de Pannaggi dans le ballet. De manière significative, le terme n'est ni «machine» ni «robot» un terme célèbre créé par Karel Kapek en 1920. Voir Maria Elena Versari (2009: 160).

[4] Nous devons à Gérard Genette cette attention critique portée au discours qui accompagne des œuvres littéraires et artistiques assurant la circulation des objets culturels à travers des éléments et des signes verbaux ou visuels tels que les titres des œuvres et autres éléments d'appartenance contextuelle qui forment ce que Genette appelle: «Paratexte». Voir à propos du titre et de ses fonctions: Genette (1987).

de comportement. Le titre joue sur la dualité de la relation entre l'homme et la machine, en faisant de la machine un attribut de l'individu qu'il décrit. Il établit ainsi un lien entre l'attribut et la personne désignée, un être humain revêtant les caractéristiques d'une machine. Qu'il s'agisse de parler d'un "robot" ou d'une "machine humaine", cette relation souligne la fusion entre l'humain et la mécanique, où l'Homme assume des qualités proprement technologiques. *Uomo* est précédé par l'article défini*: L'*. Dire *un uomo* n'est pas la même chose que dire *l'uomo*. Le*:* individualise l'être ou l'objet nommé, le suppose identifié» (Grevisse, 1980: 332) et lui confère une nuance d'absol. L'adjectif qualificatif humain ou mécanique renvoie à une personne ou à une chose qui possède les caractéristiques spécifiques de l'homme ou de la machine. L'adjectif est un mot que l'on joint au nom pour le qualifier ou le déterminer. Cette jonction entre l'adjectif et le nom qu'il décrit ne renvoie pas à un sens péjoratif ou mélioratif, à une qualité ou un défaut, voire un jugement, c'est une combinaison neutre qui donne à voir les caractéristiques apparentes d'une chose, alors que si l'on avait dit un Homme monstre ou un monstre mécanique, l'on aurait orienté le spectateur vers cette signification terrifiante.

Cette ambiguïté et cette confusion dans la dénomination qui se situe au croisement de l'humain et de la robotique reflète une ambiguïté dans l'identité. Le titre revêt en plus de sa fonction référentielle ou informative une fonction conative[5] (ou connotative selon Genette) dans la mesure où il annonce l'étrangeté de l'être, suscite des émotions chez le destinataire à savoir le public qu'il cherche à influencer, et «pèse sur sa réception» (Genette, 1987: 13). Une ambiguïté que la nomenclature ultérieure du robot humain a tenté de surmonter avec une nomenclature nouvelle et précise générée par la combinaison de deux mots et de deux identités dans la forme qualifiant/qualifié, telle que nommer cette créature: une créature/machine à apparence humaine par l'usage d'une structure mixte: un mot-valise. À titre d'exemple: androïde et humanoïde (automate construit à l'image de tout être humain) anthropoïde et cyborg. On distingue généralement les humanoïdes, qui sont des robots à forme humaine; mais qui ressemblent toujours à des machines, des androïdes, qui sont des robots conçus pour ressembler autant que possible à un humain que la science-fiction a fait miroiter après notre «*uomo meccanico*».

La divergence entre le nom et l'objet de désignation, ainsi que son surgissement dans une structure linguistique à deux mots, indique non seulement une insuffisance dans le vocabulaire des technologies existant à l'époque où vivait le scénariste et l'absence d'un

[5] Nous utilisons ici les termes fonction référentielle / fonction conative en tant que fonctions du langage dans le sens donné par le schéma jakobsonien de la communication. Voir: Jakobson (1963).

terme reconnu pour désigner cet être étrange et novateur, mais également un désordre conceptuel concernant son identité, son type, son genre et sa nature. C'est pourquoi sont utilisés deux noms contradictoires, «machine» et «humain», qui témoignent à la fois du dénuement et de l'hybridité de son identité, en contraste avec les créatures uniques présentes dans la nature et clairement définies selon une taxonomie connue des espèces, des genres, des choses et des objets. Autrement dit, avant que le nom et le titre ne soient un problème linguistique et technique, ils sont essentiellement un problème ontologique, reflété par le titre du film dès les premiers débuts de l'apparition et de la naissance de cette créature sur le grand écran et dans les usines.

Ainsi, le choix de la dénomination dans le film reflète cette inquiétude initiale quant à la détermination de l'identité, de la signification, de la fonction et des caractéristiques de cette nouvelle créature ou des signes de son apparition, et les attentes du cinéma quant à son image et sa forme dans le futur.

4. *L'image de L'uomo meccanico dans le film*

L'image de *L'uomo meccanico* dans le film est constituée d'éléments appartenant à l'imagination du mouvement, de la mobilité et du déplacement, de la force et de la vitesse. Elle donne forme autant à son étrangeté qu'à la fascination qu'il exerce sur le spectateur.

La force se manifeste dans la matière de fabrication, la massivité du corps et la gigantosité de la taille, qui lui permettent de porter de lourdes charges, d'atteindre un haut balcon du théâtre tout en soulevant une femme sur une seule main. Elles le rendent capable de franchir des portes de fer, de briser des portes en bois et d'arracher de lourds coffres forts à leurs cachettes, etc. Il est, en somme, titanesque en comparaison avec l'être humain ordinaire que nous connaissons et dont les capacités physiques sont limitées. L'imagination de la force se trouve, ici, dans l'excès de la grandeur. L'écart entre les deux êtres que la machine crée ne réside pas dans l'esprit ou l'intelligence, mais plutôt dans la stature des corps. Cette imagination et conception de la force et leur projection sur un robot relève de l'imagination physique et métaphysique des sociétés anciennes et de leurs représentations des choses et des êtres grands et massifs comme symbole de la vraie force: «Nous sommes bien en présence de l'acte augmentant par lequel l'imagination dépasse la réalité. Ici l'imagination opère, non seulement sur les dimensions géométriques, mais encore sur des forces, sur des vitesses- non plus dans un espace augmenté, mais sur un temps accéléré» (Bachelard, 1957: 110). C'est une amplification des objets et des êtres donnés comme forts

de telle sorte que la différence entre un humain normal et un robot réside principalement dans la forme (l'espace) et le poids (la force) et la vitesse (le temps) qui sont exagérément développés par l'agrandissement et l'augmentation de l'un contre l'autre. Par ailleurs, les machines grandes et volumineuses sont un symbole de la force, de la puissance, de l'endurance et du triomphe dans l'imaginaire technologique en vigueur à l'époque historique dans laquelle vivaient le scénariste et le réalisateur. Le rôle d'une telle imagination dans le dépassement de la réalité des choses consiste dans l'agrandissement: «pour bien dépasser, il faut d'abord agrandir» (Bachelard, 1957: 111). Or, la nouvelle vision technologique s'adosse à un imaginaire du pouvoir résidant dans la puissante efficacité des petites choses ou des miniatures, et à l'invention d'une technologie qui tend à réduire la taille des machines et de leur poids, tout en augmentant leur efficacité au niveau de l'action et des résultats prévus: «Dans cette voie de la rêverie d'immensité, le véritable produit, c'est la conscience d'agrandissement» (Bachelard, 1957: 169). Il s'agit dès lors de la force de la compression ou ce qu'on peut appeler l'imaginaire de «la miniaturisation» fondant l'économie de la force et de l'effort. Or, qu'il soit question de représentation de la force comme agrandissement dans les stades technologiques antérieures ou sa représentation comme miniaturisation à notre époque, les deux représentations n'échappent pas à un acte imaginaire plus vaste qui les unit à savoir celui de «la maximalisation». Quant aux éléments de mouvement, de mobilité et de vitesse, chacun d'eux mérite d'être détaillé pour mettre en évidence son lien étroit avec le concept ancien du mouvement comme caractéristique imaginaire de la force dans l'être/machine libéré des contraintes de l'usine. Une machine qui quitte l'usine, erre et remplit ses fonctions, une machine errante comme symbole du pouvoir dans ce vaste espace appelé Terre. Elle rivalise de pouvoir et de domination avec l'homme par le franchissement des distances et en rapprochant le proche et le lointain. C'est la posture du départ actif par excellence, le rôle de la mobilité comme logique de détention du pouvoir par l'accélération du mouvement et de la vitesse.

La machine qui se déplace vers l'extérieur s'engage dans une compétition forte et réussie avec l'être humain, qui est limité au niveau du mouvement et de la vitesse de par sa nature biologique. Celui-ci ne peut palier ses insuffisances et ses défaillances qu'avec le recours à une machine rapide. Dans le film, outre la lourdeur du mouvement du robot dû au poids de son corps tout en fer, qui symbolise sa force, notre attention ne peut qu'être attirée par une étrange scène de légèreté et de vitesse inattendue de sa part quand il court pour rattraper une voiture roulant à grande vitesse. L'auteur-réalisateur tente de concilier, en imaginant le corps, l'action et le mouvement du robot, sa lenteur extrême, lourde et

effrayante, illustrant la puissance, la coercition, le contrôle, la grandeur et l'immensité, à la légèreté représentée par l'augmentation de la vitesse de course lors de la poursuite de ladite voiture. L'image de cet «humain» devient comique, elle suscite le rire et le sarcasme au lieu de susciter la peur et la terreur que provoquait l'image de son lent mouvement destructeur[6]. Le but du scénariste a été sûrement de créer une image étrange et expressive, ou d'exprimer d'une manière étrange une intention ou un sentiment, de ne pas présenter une équation logique et mathématique. Il s'agit, en fait, de violer le conventionnel et le familier, de dépeindre l'ambiguïté, le problématique et le contradictoire, de combiner les contraires et de créer une place pour le différent et le contradictoire, c'est-à-dire de préserver la contradiction et de lui assurer son rôle dans la génération des contraires. Tout comme Bachelard le décrit à propos des deux paradigmes contradictoires qui cohabitent et s'incarnent dans l'imaginaire du feu qui

> parmi tous les phénomènes, [..] est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire: il est donc un des principes d'explication universelle. Sans cette valorisation première, on ne comprendrait ni cette tolérance du jugement qui accepte les contradictions les plus flagrantes, ni cet enthousiasme qui accumule sans preuve les épithètes les plus louangeuses. (Bachelard, 1992: 23)

L'on peut dire la même chose de la forme et du corps de cet homme mécanique dans le film et qui est composé de pièces hétéroclites et dissonantes tirées de mythes, de traditions distinctes. La tête et le visage ressemblant à une citrouille évidée, cette citrouille terrifiante du folklore d'Halloween prenant la forme d'un visage, souvent grimaçant et le reste du corps drapé de fer tel un gladiateur portant une armure de fer. Tout cela sert à signifier le retour des anciennes appréhensions qui habitent l'imaginaire humain et se déguisent sous l'apparence d'un homme en fer retrouvant le besoin éternel de dystopies pour se protéger des dangers et réaménager l'avenir, pour «pré-venir» c-à-d venir avant ou aller au-devant.

5. *Entre l'image phobique de la dystopie et l'image de contrôle du pouvoir*

Il n'est pas possible, à notre sens, et au regard des réflexions véhiculées par le film sur cette question, de distinguer la dystopie du pouvoir, étant donné que la dystopie est un moyen d'intimidation et donc de pérennisation de l'hégémonie et du pouvoir. En effet, nous

[6] Cela rappelle la combinaison de la force et de la lourdeur de la montagne dans l'imaginaire de la terre avec la vitesse et la légèreté du vent dans l'imaginaire de l'air selon les méditations phénoménologiques bachelardiennes sur «la dialectique de la légèreté et de la lourdeur» in Gaston Bachelard (1990: 30).

retrouvons dans le film une rencontre entre deux images qui mènent l'une à l'autre dans le cadre d'une permutation des rôles sur la scène métaphorique de la vie et sur la scène réelle où le film a été tourné, une image de phobie générée par des scènes dystopiques, et une autre image rassurante et consolante donnant à voir le contrôle ou la régulation de l'autorité humaine.

L'image de la phobie dystopique est formée de scènes et d'images de destruction et de dévastation de la vie et de la civilisation représentées par la démolition de la scène, la pulvérisation des portes en fer ou fortifiées, l'invasion des lieux protégés, le pillage de leurs richesses, de leur contenu et de leurs biens, la commission de crimes par des robots, ce qui laisse présager une perte de contrôle sur les forces du mal et l'incapacité de vaincre leur pouvoir et omnipotence.

L'image du contrôle ou de la régulation se compose d'un ensemble d'images qui confirment la capacité de l'homme à maîtriser cet être funeste grâce à deux choses qui appartiennent au domaine réservé à celui-ci et susceptibles de combiner savoir et pouvoir. Le savoir est représenté dans le film par la croyance que la recherche scientifique est à même de générer des contre-mesures qui peuvent produire des alternatives et rendre la technologie contrôlable. Le pouvoir, lui, est figuré par des dispositifs de surveillance et de suivi des crimes, et de l'application de la loi. Il n'y aurait donc aucune crainte à ce que l'être humain perde le contrôle et le pouvoir car il existe une intelligence qui produit des contre-risques et les gère, comme le suggèrent les solutions au conflit avec le robot dans le film. La science a fabriqué un robot de force similaire à celle du robot destructeur, et l'a poussé à l'affronter et à le combattre sur une scène cinématographique et dans un cadre d'équilibre des forces ou, pour emprunter la dénomination de la célèbre stratégie militaire de la dissuasion nucléaire: la logique de l'équilibre de la terreur.

Le film se termine sur la destruction mutuelle des deux robots, et la démolition du théâtre lui-même pour indiquer que cette dystopie n'est que le produit d'appréhensions imaginaires qui nous habitent. Il s'agit ici de ce que l'on peut appeler le pôle scientifique et cognitif ou le volet scientifique de l'image de la gestion du contrôle.

Quant au deuxième pôle, c'est celui du volet sécuritaire, qui apparaît en filigrane dans le film, dès le début, à travers le pouvoir conféré à l'enquête sécuritaire, se renseignant sur les délits, traquant les criminels qui contrôlent le robot et lui ordonnent de commettre des crimes et de piller des richesses, avant de les arrêter et de les punir.

Le film propose donc, quoique de manière simpliste, de quitter la dystopie de la technologie au bénéfice de l'utopie de la science, du savoir, du pouvoir de l'État et du droit

dans la sempiternelle lutte entre les inséparables forces du mal et forces du bien, sous leurs différentes modulations et métamorphoses dans le temps et dans l'espace, d'une part, et les acteurs qui jouent le double rôle du bien et du mal, d'autre part. L'on peut supposer que le débat actuel sur la sécurisation des systèmes d'information et la codification de la lutte contre la cybercriminalité trouve ses premiers indices dans ce film de science-fiction.

Cependant, la solution sommaire inhérente au renforcement de la surveillance aboutira à ce que le film semble ignorer: une surveillance et un contrôle excessif risquent de créer une nouvelle phobie et une nouvelle dystopie, ainsi qu'une nouvelle forme du pouvoir dans les sociétés contemporaines, écrasant l'être humain et son intimité, au point qu'il ne pourrait y avoir d'autre alternative à la phobie et à la dystopie du pouvoir de la technologie que le passage à un pouvoir plus dangereux. Ce passage d'un pouvoir à l'autre risque de générer un autre danger, celui d'une dérive totalitaire fondée sur la surveillance et le contrôle des corps et des consciences.

6. *Conclusion*

Le film a réussi, dans les limites de ses dispositions et dans le cadre des modestes moyens techniques et de l'industrie cinématographique de son époque, à soulever les questions majeures et fondamentales concernant les appréhensions et les angoisses de l'humanité face au développement technologique précipité, et plus précisément les risques qu'il soit détenu par des criminels expérimentés et professionnels. Ces criminels dirigeraient la machine contre l'humanité, et déformeraient le noble objectif de la révolution industrielle et technologique. De servante obéissante de l'humanité, multiplicatrice des richesses et créatrice du bonheur sur terre, la machine en mouvement se transformerait en une corruptrice sur terre, se rebellant contre son créateur et se positionnant hors de son contrôle. Cette déviation et cet éloignement de la volonté du robot dans le film ne se produisent que par l'interférence, la manipulation des paramètres sur la base desquels la machine a été mise en place, le décryptage de ses codes et la possession des mécanismes qui contrôlent ses mouvements, sa mobilité et ses actions, pour la diriger vers le mal et consacrer la présence du péché humain dans l'univers. Si Dieu dans le récit de la création a créé l'homme à son image, il le fit de telle sorte qu'il ressemble à son créateur, l'adule, lui obéisse, suive ses commandements et soit à son service. Bref, pour vivre dans le cadre moral et céleste de Dieu.

Pour que l'homme y parvienne, il doit élever son image intérieure et spirituelle, au-dessus de sa création apparente, argileuse et terrestre qui le fit descendre aux abîmes. Le

récit de l'industrie et de la fabrication humaine rejoue le récit de la création divine, à travers la création par l'homme d'un être à son image (le robot) dans le but de le servir et de lui obéir. Il est conçu pour imiter le physique humain, l'intelligence humaine, et reproduire les mouvements et les comportements de base de l'homme.

La ressemblance ou la similitude entre l'Homme naturel et *L'uomo meccanico* ne réside pas au niveau du moi intérieur ou de la relation spirituelle car la machine est dépourvue d'âme. Si l'être humain est capable de transcender sa matière première ou son argile en vertu de l'esprit qui lui a été insufflé et qui peut l'élever en générant différence et distinction par rapport à toutes les autres formes de la vie, *L'uomo meccanico*, lui, n'a pas reçu cet esprit qui retourne à sa demeure céleste ascensionnelle selon le récit de la création de l'homme à l'image de Dieu, cette image qui s'anime dans la dialectique du caché et du manifeste.

L'homme, créé à l'image de Dieu, et l'homme créé à l'image humaine partagent l'éventualité de se soustraire à l'obéissance, au contrôle et à la domination, et de tomber ainsi dans des plans sataniques visant à détruire la vie et à corrompre la terre. La même imagination en vigueur dans le récit de la création divine et dans celui du récit de l'industrie technologique travaille sur les possibilités, les risques et les peurs de l'inconnu auquel cet homme est livré, et à partir de là travaille sur la gestion de ces risques et sur la confrontation à la dystopie. Dans *l'uomo mecannico*, on vante les mesures de sécurité qui traquent les crimes technologiques ou électroniques, ainsi que le développement de contre-plans pour contrôler les risques et renforcer la surveillance et la punition.

Le film se termine par le retour heureux à la vie, au voyage et à la liberté du mouvement et de la circulation, à travers la mise en avant de la scène de l'avion, des passagers et de l'aéroport. La caméra est focalisée sur l'aile à hélice en rotation de l'avion. Les hélices servent à suggérer l'utopie et le rêve de voler vers d'autres mondes et d'ouvrir d'autres horizons vers le ciel et les hauteurs:

> en particulier les phénomènes aériens nous donneront des leçons très générales et très importantes de montée, d'ascension, de sublimation. Ces leçons doivent être mises au rang des principes fondamentaux d'une psychologie que nous appellerons plus volontiers la psychologie ascensionnelle. L'invitation au voyage aérien, si elle a, comme il convient, le sens de la montée, est toujours solidaire de l'impression d'une légère ascension. (Bachelard, 1943: 17)

Nous sommes face à des scènes utopiques romantiques rêvant de renforcer la relation avec la machine sur la base de l'image spirituelle céleste de la bonté et de son élévation par la verticalité, qui est symbolisée par la scène finale du voyage à travers le ciel et la montée de l'avion, pour indiquer cette ascension imaginaire, pour reconnecter l'homme, ainsi que

sa création et ses créatures, à son origine céleste. C'est l'alliance entre l'homme et la machine. Advient alors et l'instauration d'un nouveau pacte utopique qui glorifie les valeurs de coexistence et de bonté et la poursuite du voyage vers le vaste espace où les sons des ailes descendantes des anges et les sons des moteurs de l'avion ascendant se rencontrent, transportant l'homme au-delà de la surface de la terre et au-delà de son origine terrestre à travers un voyage de transcendance et d'ascension pour révéler et faire émerger et advenir l'image divine latente.

La matière aérienne utilisée à la fin du film, qui emploie consciemment des images et des manifestations de hauteur et d'ascension par un mouvement vertical de la caméra, en direction du ciel, a pour but de prêcher l'utopie contre la dystopie et de soutenir la confiance dans le pouvoir de l'Homme à transcender, surmonter, réformer et s'engager dans une alliance entre éthique et technologie qui présage de ce qui portera plus tard le nom de technoéthique.

C'est une éventuelle suggestion d'une perspective romantique et mystique qui prend forme dans les débats écologiques des amis de l'environnement et de la nature face à l'invasion technologique et ses périls. Les images dynamiques de la hauteur sur lesquelles le film s'est terminé «commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. La valorisation verticale est si essentielle, si sûre, sa suprématie est si indiscutable que l'esprit ne peut s'en détourner quand il l'a une fois reconnue dans son sens immédiat et direct. On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales» (Bachelard, 1943: 18).

Bibliographie

AUMONT Jacques, MARIE Michel (2002), *L'analyse des films*, Paris, Nathan, Coll. «Nathan Cinéma».

BACHELARD Gaston (1961), *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France.

BACHELARD Gaston (1990), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Librairie José Corti.

BACHELARD Gaston (1992), *La psychanalyse du feu* [1949], Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Folio/Essais».

GENETTE Gerard (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil.

GREVISSE Maurice (1980), *Le bon usage*, Paris- Gembloux, Duculot.

HEIDEGGER Martin (1958), *Essais et conférences. La question de la technique* [1953], trad. PRÉAU André, Paris, Gallimard.

JAKOBSON Roman (1963), *Essai de linguistique générale t.1*, Paris, Les éditions de Minuit.

LAMY Julien (2010), «Dialectique(s) et Rythmanalyse chez Gaston Bachelard», in COUNET Jean-Michel (éd.), *Figures de la dialectique Histoire et perspectives contemporaines*, Louvain-Paris, Peeters - Bibliothèque philosophique de Louvain.

MAKARYK Irena R., TKACZ Virlana (2010), *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*, Canada, University of Toronto Press.

VERSARI Maria Elena (2009), «Futurist Machine Art, Constructivism and the Modernity of Mechanization», in BERGHAUS Günter (éd.), *Futurism and the Technological Imagination*, Amsterdam-New York, Edition Rodopi, pp. 149-175.

WUNENBURGER Jean-Jacques (2021), «Imaginaire technologique, typologie, innovation, rénovation», *IRIS*, n. 41. URL: <https://publications prairial.fr/iris/index.php?id=2125>.

WUNENBURGER Jean-Jacques (2012), «Typologies de l'entre-deux: de l'intervalle au tiers inclus», *IRIS*, n. 41, *Les imaginaires du dragon, des mythologies à la botanique*, UGA Edition.

WUNENBURGER Jean-Jacques (1984), «Bachelard et la séduction dialectique», dans *Gaston Bachelard: du rêveur ironiste au pédagogue inspiré*, Dijon, CRDP.

Come citare questo articolo:

Nerci Najate, "Pouvoir et distopie dans le film italien: *L'uomo meccanico* (1920)", *InterArtes* [online], n. 6, numero speciale "Immaginari della tecnoscienza" (Renato Boccali e Luisa Damiano eds.), novembre 2025, pp. 89-105. URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/9fec5fd3-ca25-4908-9adc-5c19bdcde498/07_NERCI.pdf?MOD=AJPERES>.