



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2023

Le motif du simulacre féminin dans la littérature du XIX^e siècle :
Analyse de quatre modalités de substitution de la femme dans *Le Marchand de sable* d'Hoffmann, *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *Arria Marcella*
et *Spirite* de Gautier, et *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam

Maria Torres

Maria Torres, 2023, « Le motif du simulacre féminin dans la littérature du XIX^e siècle : Analyse de quatre modalités de substitution de la femme dans "Le Marchand de sable" d'Hoffmann, "La Vénus d'Ille" de Mérimée, "Arria Marcella" et "Spirite" de Gautier, et "L'Ève future" de Villiers de L'Isle-Adam »

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

Le motif du simulacre féminin dans la littérature du XIX^e siècle :
Analyse de quatre modalités de substitution de la femme dans *Le Marchand de sable*
d'Hoffmann, *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *Arria Marcella* et *Spirite* de Gautier, et *L'Ève future*
de Villiers de L'Isle-Adam

par

Maria Torres

sous la direction de la Professeure Dominique Kunz Westerhoff

Session de septembre 2023

Table des matières

1	Introduction	5
1.1	De la recrudescence du simulacre féminin au XIX ^e siècle.....	5
1.2	Le concept de simulacre	6
1.3	Facteurs sociaux-historiques	8
1.3.1	Révolution industrielle : machinisme et reproductibilité	8
1.3.2	Idéalisme romantique et technophobie.....	11
1.3.3	Mutations sociales : le rôle de la femme bourgeoise	12
1.3.4	Discours médicaux sur la femme	13
1.4	« La Femme » et ses représentations : le genre socialement construit.....	15
1.5	Présentation du corpus.....	16
1.6	Présentation des quatre axes de recherche	17
1.6.1	Simulacre technique	18
1.6.2	Simulacre fantasmatique	19
1.6.3	Simulacre idéaliste	19
1.6.4	Simulacre esthétique	20
2	Le simulacre technique et la satire d'une mécanique sociale.....	21
2.1	L'illusion scientifique chez Hoffmann et Villiers.....	21
2.1.1	La dimension occulte : « le merveilleux scientifique »	27
2.2	Satire sociale.....	30
2.2.1	Analogie femme/automate : généricité et artificialité	30
2.2.2	Des comportements socialement formatés	34
2.2.3	L'industrialisation du féminin chez Villiers : détournement ironique	38
2.2.4	L'ironie romantique chez Hoffmann : entre satire de l'idéalisme romantique et de l'idéologie bourgeoise	39
2.2.5	Alicia Clary : diatribe contre la sottise bourgeoise	42
3	Le simulacre fantasmatique	47
3.1	<i>L'inquiétante étrangeté</i> et la résurgence du refoulé.....	47
3.2	Femme fatale, femme castratrice.....	53
3.3	La femme qui tue ou la femme morte : un objet de désir.....	62
3.4	Projection narcissique.....	65
3.4.1	La « forme vide »	65
3.4.2	Le « repli narcissique ».....	70
3.5	L'idéal féminin	74
3.5.1	Beauté transcendante.....	74
3.5.2	Disposition aux arts.....	75
3.5.3	Docilité, discrétion et pudeur	77
3.6	La femme et le fétiche	80
3.6.1	Fétichisation du type	80
3.6.2	Synecdoque du féminin.....	82
4	Le simulacre idéaliste.....	85
4.1	Désincarnation, incarnation ou réincarnation ?.....	87
4.2	L'occultisme : le spiritisme et le magnétisme comme moyens d'émergence du simulacre idéaliste	89
4.2.1	Le spiritisme chez Gautier et la matérialisation du simulacre	93
4.3	Actualisation du simulacre idéaliste ou comment accéder au corps désincarné	95
4.3.1	Le corps éthéré : la sylphide et l'ange.....	96

4.3.2	Sowana : la part d'ombre intangible	103
4.3.2.1	La double lecture de L'Ève future : émergence d'un esprit surnaturel ou « névrose » ?.....	106
4.3.3	Le rêve : une forme de réalité supérieure ?.....	108
5	Le simulacre esthétique.....	115
5.1	La femme-statue	116
5.1.1	Idéalisation fétichiste.....	116
5.1.2	La statue et l'imitation du réel.....	118
5.1.3	Le simulacre esthétique et la disqualification du chef d'œuvre : le cas d'Hadaly	121
5.1.4	Les dangers de la Pierre	124
5.1.5	La statue et la morte	125
5.2	Matériaux précieux.....	127
5.3	Représentation picturale	129
5.4	La « saturation esthétique du réel » et l'autonomisation de l'art	131
5.5	Le passage de l'art à l'artifice : le cas de l'automate	132
5.5.1	L'automate esthétisé : le processus créateur et les déclinaisons de Pygmalion	133
5.5.2	Hadaly, la machine poétique : la littérature comme outil de transcendance	135
6	Conclusion.....	138
7	Bibliographie.....	144

1 Introduction

1.1 De la recrudescence du simulacre féminin au XIX^e siècle

La littérature du XIX^e siècle recourt plus que nulle autre auparavant au trope du simulacre humain, et plus particulièrement à celui du simulacre féminin. Tout au long du siècle, émergent au sein des textes littéraires des figures d'ersatz qui ont pour rôle de se substituer à la femme réelle. S'il ne s'agit pas d'une réelle innovation, le thème étant exploité dans la littérature depuis l'Antiquité, notamment au travers du célèbre mythe de Pygmalion, mais aussi par ses nombreuses réécritures au XVIII^e siècle, le motif connaît néanmoins une véritable recrudescence au cours du XIX^e siècle. Ces figures de substitution prennent des formes variées : tantôt machines, tantôt œuvres d'art, elles se déclinent également sous la forme d'esprits ou de présences fantomatiques. La récurrence du motif suggère que, pour les auteurs et l'idéologie du siècle, le sexe féminin semble particulièrement propice à être substitué. Mais comment expliquer cette tendance ? Le phénomène doit s'appréhender en regard du contexte historique et social dans lequel il prend place. En effet, le XIX^e siècle connaît de nombreux bouleversements sociaux et idéologiques, issus du contexte de la révolution industrielle et des mutations sociales, qui influent sur la représentation de l'être humain et suscitent toute une série de peurs et d'inquiétudes. Ces différentes tensions semblent se cristalliser sur le sexe féminin, tout en se conjuguant avec des discours sociaux, médicaux et moraux qui le ciblent comme intrinsèquement défaillant. La substitution de la femme par un simulacre dans la littérature semble donc relever d'une posture éminemment misogyne qui se fonde néanmoins sur un paradoxe. En effet, comme l'observe Mireille Dottin-Orsini, la femme apparaît sous plusieurs angles comme « un problème insoluble » pour « l'homme » du XIX^e siècle qui ne peut « ni se passer d'elle, ni vivre avec elle »¹. Ce dernier oscille donc entre attirance et répulsion, à la fois obsédé et effrayé par le féminin. Le recours au fétiche semble dès lors constituer une solution au « problème » de la femme, matérialisant d'une part « le refus ou le dégoût » qu'elle inspire, et d'autre part « l'impossibilité d'y renoncer »².

Dans ce travail, notre but sera de chercher à comprendre pourquoi ce transfert s'effectue sur le féminin et quelles sont les craintes qu'il cristallise. Pour cela, nous nous baserons sur un corpus de cinq œuvres qui parcourent le XIX^e siècle et nous y analyserons de quelle manière s'opère le processus de substitution de la femme réelle par un simulacre. Nous identifierons d'abord les diverses formes que prennent ces simulacres et relèverons ensuite les différents

¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p.92.

² *Idem*.

enjeux qui y sont rattachés. Dans le but d'introduire nos axes de recherche de manière plus précise, il convient maintenant de présenter le concept de simulacre, avant de passer brièvement en revue quelques facteurs sociaux-historiques déterminants pour l'étude du motif littéraire du simulacre féminin au XIX^e siècle.

1.2 Le concept de simulacre

Le simulacre comme concept philosophique est déjà défini chez Platon qui différencie deux manières de produire des images : la première serait l'eikastique, à savoir « l'art de produire des images aussi conformes que possible à leur modèle », l'autre serait l'art phantastique, soit « l'art de produire des images qui ne se soucie que de l'effet à produire sur le spectateur-auditeur »³. La première catégorie constituerait celle des images-copies (*eikones*) et serait, selon Platon, plus convenable, car elle respecte scrupuleusement un modèle. Si l'image copie est soumise au principe de la mimésis, la deuxième catégorie, l'image-phantasme, ou image-simulacre (*phantasma*), elle, n'a pas pour but de copier une réalité de manière exacte, mais plutôt un but utilitariste : celui de séduire. Son principe n'est pas la recherche de la vérité, mais l'art de la séduction. Le simulacre ne répond donc pas au principe de la mimésis, mais relève de la « reproduction d'un modèle dans un ordre différent », voire de la « transcription ou de la transposition »⁴.

Dans son article « Platon et le simulacre », issu de *Logique du Sens*, Gilles Deleuze reprend dans un premier temps la distinction effectuée par Platon entre copie et simulacre. Dans sa lecture de Platon, Deleuze se centre sur la notion capitale de ressemblance propre aux images-copies qui ne constitue pas un rapport externe, puisqu'elle se construit non pas sur une relation d'objet à objet, mais d'objet à Idée⁵. C'est donc « l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention des copies »⁶. À l'inverse de la copie, le simulacre n'est pas doué de ressemblance au sens platonicien du terme : il ne peut de ce fait produire qu'un effet de ressemblance, mais qui n'est qu'un effet extérieur « produit par des moyens [...] différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle » et qui relèvent d'une forme de ruse ou de subversion⁷⁸. Le simulacre, détenteur d'une « dissimilitude » interne⁹, se définit donc comme étant construit sur un principe de disparité. De plus, il inclut également une dimension subjective, celle de l'observateur qui peut le « transformer » et le « déformer », participant ainsi de son caractère

³ Platon, *Le Sophiste*, Paris, Vrin, 2022, p. 439.

⁴ *Ibid.*, p. 440.

⁵ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p.296.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁹ *Ibid.*, p. 297.

« subversif »¹⁰. Si le platonisme met en place une hiérarchie entre les différents types d'images qui se fonde sur leur bonne ou mauvaise imitation d'un modèle, Deleuze, pour sa part, milite pour un « renversement du platonisme » en revalorisant le concept de simulacre qui, par le même caractère subversif qui lui était reproché, affirme son originalité. Le simulacre ne serait donc pas qu'une copie dégradée, mais bien détenteur d'une « puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction »¹¹. Dans cette perspective, c'est le Différent qui forme l'identité du simulacre et constitue sa puissance.

Si Deleuze revalorise le concept de simulacre, notamment dans l'art moderne, Baudrillard lui y voit un danger. Dans *Simulacres et simulation*, il met en évidence comment l'omniprésence du simulacre dans la société moderne, découlant des techniques de reproduction, en particulier celles de l'image, et amplifiée par l'émergence des nouvelles technologies, crée une confusion qui rendrait impossible la distinction entre la réalité objective et l'illusion du simulacre. Le danger du simulacre résiderait donc dans sa capacité à maintenir l'individu dans une illusion déconnectée du monde réel, voire à se substituer à ce dernier. Selon Baudrillard, le simulacre, en particulier dans la société contemporaine technologique, prévaudrait donc sur la réalité et la remplacerait par une « hyperréalité »¹².

Mais le simulacre n'est pas qu'un concept philosophique, il a aussi toute une dimension anthropologique, en particulier dans le domaine de l'art. Dans *L'effet Pygmalion*, Victor Stoichita montre bien que le motif du simulacre, dont le mythe fondateur est celui de Pygmalion, est une « constante » dans l'histoire du point de vue de l'anthropologie artistique, et qu'il constituerait même « l'une des composantes essentielles de l'esthétique occidentale »¹³. Il s'intéresse donc au simulacre en tant qu'artefact dont la fabrication mêlerait « illusionnisme esthétique », « pneumatologie érotico-magique » et « habileté technique »¹⁴. La trajectoire du simulacre débiterait avec le médium écrit, support d'origine du mythe de Pygmalion, avant de migrer vers des représentations picturales et plastiques qui, en permettant le passage de la « fable écrite » à la « fable visible »¹⁵, poussent jusqu'au bout le concept de mimésis et finissent même par le dépasser pour aboutir, notamment par des « valeurs animatrices » ou « résurrectionnelles » propres à l'art, à un renversement des rôles qui implique forcément « la

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 302.

¹² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1985, p.24.

¹³ Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

mort du modèle »¹⁶. Enfin, il soutient que « l'effet Pygmalion » serait d'autant plus prégnant avec l'avènement des techniques de représentation audiovisuelles qui répondraient justement au « besoin d'animation de l'esthétique moderne »¹⁷.

1.3 Facteurs sociaux-historiques

1.3.1 Révolution industrielle : machinisme et reproductibilité

L'un des principaux facteurs qui entrent en compte dans le processus de cristallisation sur le féminin évoqué en préambule est celui de la révolution industrielle qui, en modifiant les moyens de production, vient également ébranler les fondements de l'humanisme. Ce bouleversement avait déjà été amorcé sur le plan philosophique par la révolution mécaniste et la conception mécanique de l'être humain émergeant avec Descartes dès le XVII^e siècle, une réflexion qui sera approfondie au siècle suivant, notamment par le philosophe-médecin Julien Offray de la Mettrie dans son essai *L'Homme Machine* (1747) qui applique le fonctionnement mécanique non seulement au corps humain, mais également à l'esprit. Au XIX^e siècle, la problématique devient toutefois beaucoup plus concrète. D'une part, par le biais du changement de la conception du travail dans les milieux industriels, par exemple la quantification par les mesures mécaniques¹⁸, mais surtout par l'introduction massive de la machine dans le domaine de l'industrie, puis au sein même de la vie privée. Le machinisme industriel engendre effectivement de nombreuses tensions : l'être humain doit renégocier sa place dans le monde et entrevoit la possibilité d'être remplacé par la machine. La question du remplacement de l'ouvrier pose effectivement, par extension, celle du remplacement de l'être humain de manière générale. Par ailleurs, le travail des ouvriers dans le milieu industriel, au même titre que la machine elle-même, se caractérisent par leur caractère aliénant. Ainsi, comme l'avance François Jarrige, « le nouveau système des fabriques mécanisées est accusé de transformer peu à peu l'homme en une machine sans âme »¹⁹. Les humains passent ainsi à être les « esclaves de la machine »²⁰. Pour l'historien Jules Michelet, « la machine ne comporte aucune rêverie, nulle distraction »²¹. L'ouvrier qui travaille dans le milieu industriel se retrouve donc déshumanisé :

Le cœur bat-il dans cette foule ? Bien peu, son action est comme suspendue ; il semble, pendant ces longues heures, qu'un autre cœur, commun à tous, ait pris la place, cœur métallique, indifférent, impitoyable, et que ce grand bruit assourdissant dans sa régularité n'en soit que le battement²².

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ François Jarrige, « L'invention de « l'ouvrier machine » : esclave aliéné ou pure intelligence au début de l'ère industrielle ? », *L'Homme et la Société*, vol. 205, 2017, p. 28.

¹⁹ François Jarrige, *op. cit.*, p. 38

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ Jules Michelet, *Le Peuple* [1846], Paris, Flammarion, 1974, p. 99.

²² François Jarrige, *op. cit.*, p. 37-38.

La mécanisation des moyens de production implique une nouvelle ère, celle de la reproductibilité, qui fait écho au concept de simulacre. Celle-ci ne s'applique d'ailleurs pas qu'au domaine purement industriel, mais également au domaine culturel. Dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, paru en 1935, Walter Benjamin met en lumière comment l'avènement de moyens servant à la reproduction technique en masse de l'œuvre d'art, tels que la lithographie, la photographie, le phonographe, et plus tard le cinéma – qui s'opposent à la copie manuelle – en modifie la valeur. Non seulement, tel que l'avance Paul Valéry, cité par Benjamin, « la reproduction technique avait atteint un niveau tel [...] qu'elle commença à faire de l'ensemble des œuvres d'art traditionnelles son objet et à soumettre leur action aux plus profondes transformations, mais elle acquit elle-même une place parmi les procédés artistiques »²³. Outre ce nouveau statut, Benjamin considère que la reproduction technique dénature l'œuvre d'art en la privant de son « aura »²⁴ singulière. En permettant la multiplication et la diffusion massive des œuvres d'art, elle impliquerait donc une perte de leur authenticité et de leur valeur culturelle.

L'un des motifs qui permet le mieux de mettre en évidence la problématique de la reproductibilité, non seulement celle de l'œuvre d'art, mais également celle de l'être humain qui, comme nous l'avons vu, se trouve aliéné par les processus d'industrialisation moderne, est l'automate androïde. Comme le relève Jean Engélibert, l'art des automates, qui s'inspire du concept cartésien de corps-machine, « perfectionne sa technique et atteint son apogée à la fin du XVIII^e siècle »²⁵. En effet, avant l'industrialisation massive des moyens de production, les automates androïdes sont déjà en vogue en Europe. Artefacts rares et précieux, ils sont d'abord principalement exposés dans les cours en tant qu'objets de collection et sont considérés comme de véritables œuvres d'art. Toutefois, touchés par les processus d'industrialisation, ils deviennent plus accessibles au XIX^e siècle : les ateliers se multiplient et les automates s'introduisent dans les salons de la bourgeoisie²⁶. Mais si l'automate nous intéresse, c'est également parce que qu'il a un rapport bien particulier au genre. Si Andreas Huyssen affirme que les constructeurs d'automates du XVIII^e siècle ne semblent pas avoir de préférence quant au genre attribué à leur création (selon lui, le nombre d'automates des deux sexes serait à peu

²³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], Paris, Éditions Allia, 2013, p. 17

²⁴ *Ibid.*, p.22.

²⁵ Voir à ce propos : Jean Engélibert, *L'homme fabriqué : récits de créations de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, p. 14.

²⁶ Nicholas Foulkes, *Automate. Une brève histoire des automates de l'Antiquité à la Fée Ondine*, Paris, EXB, 2017, p. 233.

près équivalent)²⁷, il subsiste toutefois un phénomène d'assignation de genre qui mérite d'être relevé. Cette répartition semble s'opérer à partir de l'activité pratiquée par l'automate qui, bien souvent, avait une tâche assignée. Nous prendrons pour exemple les trois célèbres automates fabriqués par les horlogers suisses, Pierre et Henri-Louis Jacquet-Droz, entre 1768 et 1774 : l'écrivain, le dessinateur et la musicienne²⁸. La pratique musicale semble, d'après cet exemple, plus appropriée pour les femmes que des disciplines telles que l'écriture ou le dessin. Cette idée paraît être confirmée par l'existence d'un autre automate célèbre : la joueuse de tympanon, acquise en 1785 par la reine Marie-Antoinette²⁹. La pratique musicale est effectivement relativement fréquente, que ce soit pour les femmes de la cour ou même celles issues de familles bourgeoises aisées³⁰. Bien qu'il y ait certaines restrictions, des activités comme le chant, le piano ou encore la pratique de certains instruments à cordes sont reconnues et encouragées dans l'éducation des jeunes filles³¹. La performance musicale, relevant en elle-même du domaine du spectaculaire et donc de l'apparat, permet de mettre une évidence une dimension superficielle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette importance de l'apparence se retrouve dans les diverses descriptions de la joueuse de tympanon qui soulignent toutes non seulement ses prouesses musicales, mais surtout la « beauté » de cet automate à l'allure particulièrement élégante, que ce soit par la mention de son exquise toilette, de sa coiffure élaborée ou de son teint très pâle³². D'un autre côté, les automates qui effectuent des activités reconnues comme plus intellectuelles, tel le dessinateur, l'écrivain, ou encore le célèbre automate joueur d'échecs, inventé par Johann Wolfgang Von Kempelen, auront tendance à se voir assigner le genre masculin. Ainsi, l'assignation de genres des divers automates du XVIII^e siècle reflète un stéréotype bien connu : aux femmes le superficiel, aux hommes la profondeur de la réflexion. Au XIX^e siècle, le motif de l'automate sera réinvesti par des auteurs qui s'en servent au sein de leurs textes pour soulever la problématique de l'artificialité, une préoccupation majeure tout au long du siècle. Mais l'apparition de l'automate dans la littérature permet surtout de mettre en évidence une nette tendance : celle d'une féminisation massive du personnage de l'automate³³, un phénomène auquel nous nous intéresserons de plus près.

²⁷ Andreas Huyssen, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, n°24/25, 1982, p. 226.

²⁸ Nicholas Foulkes, *op. cit.*, p. 209.

²⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁰ Santana Imyra, « Les femmes et la pratique des instruments à vent au XVIII^e siècle : Discours versus Pratiques », in Traversier Mélanie et Alban Ramaut, *La musique a-t-elle un genre ?* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, pp. 115-130.

³¹ *Idem.*

³² Nicholas Foulkes, *op. cit.*, pp. 197-204.

³³ Andreas Huyssen, *op.cit.*, p. 226.

1.3.2 Idéalisme romantique et technophobie

Le désenchantement du monde moderne sera également pointé du doigt par toute une série d'auteurs qui expriment ce qu'on a appelé la « mélancolie industrielle »³⁴, opposant le matérialisme de la société bourgeoise capitaliste à l'idéalisme romantique. En réalité, la représentation de ces avancées techniques dans la littérature est profondément ambivalente et a donné lieu à de nombreux débats au cours du siècle. Dans l'introduction à son essai *Le romancier et la machine*, Jacques Noiray relate comment dans un premier temps, à la fin du XVIII^e siècle, et à mesure que commence à s'étendre le machinisme, circule une vision plutôt positive de la machine, décrite comme un « merveilleux instrument de féeries encore étrangère aux violences du travail industriel »³⁵, en somme « une sorte de jouet inoffensif »³⁶. Mais bientôt, les premières considérations contre le matérialisme machiniste apparaissent chez les romantiques qui condamnent vivement l'activité industrielle. Noiray observe qu'une certaine hostilité est même déjà présente chez Rousseau qui, en tant que précurseur du romantisme, défend dans ses *Confessions* l'idée d'un « viol de la nature par l'industrie des hommes »³⁷ en manifestant une certaine aversion face à l'industrialisation de certaines régions, par exemple lorsqu'il déclare : « Je ne cherchais pas à propos d'aller chercher des Dianes et des Sylvandres dans un pays de forgerons »³⁸. Dans *L'Émile*, il présente également la machine comme une « source de corruption »³⁹ responsable d'un « affaiblissement » de l'être humain :

Tant d'instruments inventés pour nous guider dans nos expériences et suppléer à la justesse des sens en font négliger l'exercice. [...] plus nos outils sont ingénieux, plus nos organes deviennent grossiers et maladroits. À force de rassembler des machines autour de nous, nous n'en trouvons plus en nous-mêmes⁴⁰.

Une posture technophobe sera ensuite adoptée par toute une série d'auteurs romantiques tels que Vigny ou Musset, en particulier dans la première partie du XIX^e siècle, et elle résonnera encore plus tard chez d'autres auteurs, comme Théophile Gautier, défenseur de l'art pour l'art⁴¹. Comme l'explique Noiray, l'origine de ce courant réactionnaire se situerait principalement dans le « culte de la nature », propre au romantisme, et dans « l'idéalisme qui soutient encore, à la même époque, l'essentiel de la philosophie romantique »⁴². Toutefois, à côté de ces détracteurs de la machine, on voit également apparaître, dès 1830, une série d'optimistes, « des tenants

³⁴ *Idem.*

³⁵ Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. I, Paris, J. Corti, 1981, p. 18-19.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], Livre IV, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 186.

³⁹ Jacques Noiray, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], Paris, GF Flammarion, 2009, p. 252.

⁴¹ Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 20.

inconditionnels du progrès »⁴³ qui en vantent les mérites. En réalité, relève Noiray, l'attitude « la plus commune » des écrivains romantiques serait « moins une condamnation pure et simple qu'une position plus ambiguë, faite d'hostilité, de rejet, mais aussi d'une certaine admiration involontaire »⁴⁴. Dans un contexte fin-de-siècle, notamment chez Villiers de L'Isle-Adam, la position envers le progrès technique symbolise tout à fait cette ambivalence, oscillant entre fascination et mépris. Cette relation ambivalente rappelle inévitablement celle envers le féminin qui au XIX^e siècle suscite à la fois fascination, mais également répulsion, comme si, à l'instar de la machine, la femme représentait un danger pour la société. Par ailleurs, la mélancolie liée au fantasme d'un idéal fuyant exprimée par les écrivains technophobes est également caractéristique de la représentation qu'ils donnent de la femme. Les romantiques participent à la création d'un idéal féminin inatteignable : les héros romantiques, souvent épris des grandes figures féminines du passé ou encore mythologiques, désirent ce qu'ils ne peuvent avoir. Cette conception de la femme, ou du moins de ce qu'elle devrait être, l'élève au rang d'idéal répondant aux attentes masculines, mais, par la même occasion, lui confère un caractère inaccessible. Les romantiques participent ainsi à renforcer l'image misogyne de la femme réelle comme décevante ou médiocre.

1.3.3 Mutations sociales : le rôle de la femme bourgeoise

La consolidation de la bourgeoisie comme classe dominante au XIX^e siècle impose un certain modèle socio-culturel régi par une forte normativité et un conformisme moral qui touche en particulier la condition féminine. Les hommes bourgeois deviennent des citoyens qui ont véritable rôle dans la vie publique, tandis que les femmes bourgeoises, elles, se voient exclusivement reléguées à la sphère privée⁴⁵. Dès lors, comme le relève Anne Martin-Fugier, il n'est pas étonnant que les discours sur la femme se centrent principalement sur des questions de « mœurs et de moralité »⁴⁶. Le modèle de la famille bourgeoise respecte cette même configuration des rôles et renforce ainsi le rapport de domination de l'homme sur la femme : le père occupe la place de chef de famille, il gère tous les biens et dispose de tous les droits juridiques sur sa femme qui dépend matériellement de lui⁴⁷. En effet, malgré un certain confort financier, les femmes bourgeoises ne jouissent d'aucune liberté, ni sexuelle, ni financière. Elles restent soumises, que ce soit à leur père, leur frère ou leur mari, comme si elles étaient

⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise : la femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983, p. 8.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Louis Devance, « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme*, n°13-14, 1976, p. 99.

d'éternelles mineures. Le mariage revêt un caractère coercitif pour les jeunes filles qui ne choisissent la plupart du temps pas leur mari⁴⁸. Il est également décrit par le philosophe Charles Fourier comme ayant avant tout une valeur mercantile, faisant de la femme un bien ou une marchandise⁴⁹. Le rôle de la femme bourgeoise se cantonne donc principalement aux affaires domestiques : s'occuper de enfants et du foyer. Même si les femmes privilégiées ne s'adonnent souvent pas elles-mêmes aux tâches ménagères, elles ont toutefois la charge de leur supervision. C'est donc bien la nouvelle configuration de la famille bourgeoise qui fait émerger le concept de « femme au foyer », un rôle qui permettrait aux bourgeoises de se différencier des femmes des classes populaires qui travaillent en dehors du foyer et de se rapprocher de la « classe de loisir »⁵⁰, tout en se préservant dans réelle oisiveté. Toutefois, comme l'énonce Claudie Bernard, ce nouveau statut, s'il se veut gage de respectabilité, recèle également un aspect dévalorisant :

En réalité, la respectabilité de la femme d'intérieur est souvent un masque. Sans formation technique, comptable ou pédagogique, sans culture profonde, elle a le sentiment de son incapacité ; sans productivité mesurable, de sa futilité. Promue reine du foyer, elle doit surtout prouver à son compagnon que, stressé ou opprimé à l'extérieur, il est chez lui roi, et princes ses enfants. Cette élévation confirme son sexe comme « faible », encensé en apparence, mieux dominé en fait [...].⁵¹

L'existence des femmes se trouve donc entièrement vouée au soin de leur foyer et à l'éducation des enfants. Par conséquent, c'est dans le devoir, notion qui acquiert à l'époque un caractère très solennel, que la femme est « censée trouver sa noblesse, sa dignité et sa justification »⁵².

1.3.4 Discours médicaux sur la femme

Ce destin tout tracé est légitimé par des discours scientifiques, médicaux et moraux empreints de misogynie qui se perpétuent depuis l'Antiquité et qui, au XIX^e siècle, s'étayent du développement des sciences médicales. Comme le relève Yvonne Knibiehler⁵³, dans des textes de référence, par exemple *le Système physique et moral de la femme* de Pierre Roussel (1795), ou l'article « Femme » de Julien-Joseph Virey dans le *Dictionnaire des sciences médicales* (1815), la femme, toujours définie par rapport à l'homme comme un *autre*, se trouve chaque fois décrite comme un être faible et fragile, que ce soit par la taille et la texture de ses os, mais aussi par « ses parties molles » « déliées » et « grêles » qui seraient une preuve de « l'état passif auquel la nature [la] destine »⁵⁴. La fragilité de sa constitution la rapproche également de

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Charles Fourier, *Le Nouveau Monde amoureux*, Paris, Anthropos, 1971, p 220.

⁵⁰ Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle, (1789-1870)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2007, p. 59.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p 11.

⁵³ Yvonne Knibiehler, *La femme et les médecins : analyse historique*, Paris, Hachette, 1993.

⁵⁴ Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme*, Paris, Chez Vincent, 1795, p.15.

l'enfant, non seulement sur le plan physique, mais également psychologique, puisque selon Roussel : « délicate et tendre, [la femme] conserve toujours quelque chose du tempérament propre aux enfants »⁵⁵. Sa faiblesse légitimerait donc, tout comme pour l'enfant, sa position de soumission face à l'homme en échange de sa protection : « L'enfant et la femme [...] ne se rallient [à l'homme] qu'en qualité d'êtres faibles ; ils ont besoin d'appui, de protection, ils la réclament par la douceur, les grâces, le charme de l'innocence et de la faiblesse »⁵⁶.

La seule supériorité physique de la femme soulignée par les médecins, remarque Knibiehler, se situerait au niveau « d'une ramification plus poussée des vaisseaux et des nerfs »⁵⁷ de laquelle découlerait son deuxième trait essentiel : sa sensibilité exacerbée. Les femmes seraient des êtres tendres et doux, des caractéristiques qui justifient parfaitement le rôle de mère qui leur est destiné :

Il en résulte encore chez la femme une sensibilité vive et douce qui la rend éminemment propre à s'intéresser à l'enfance, qui lui fait surmonter les peines maternelles par le doux sentiment de pitié, et lui rend agréable les soins, le détail du ménage. Aussi la constitution de la femme est-elle assortie à ces fonctions avec une merveilleuse sagesse, et l'oblige à une vie plus sédentaire, plus molle que la nôtre. La nature a donné effet à son sexe le besoin de la maternité, plus puissant que la vie, et qui la rend capable de tous les sacrifices⁵⁸.

Mais cette grande sensibilité impliquerait également des conséquences négatives. La femme, étant considérée exclusivement comme un être émotionnel, se trouve dénuée de toute capacité de réflexion, comme le déclare le docteur Cerise dans son introduction à la nouvelle édition du *Système physique et moral de la femme* de Roussel de 1845 : « La nature a voulu que la femme régnât par les émotions, parce qu'elle est destinée à agir promptement, comme par instinct, sans subir les lenteurs de la réflexion »⁵⁹. Par ailleurs, leur sensibilité rendrait les femmes sujettes à une plus grande instabilité psychique qui les prédisposerait aux maladies mentales comme l'hystérie, maladie considérée comme exclusivement féminine et qui intéresse beaucoup les médecins de la fin du XIX^e siècle. Cette instabilité psychique est, de surcroît, présentée par Virey comme la conséquence de la dépendance totale de la femme à ses attributs sexuels : « les moindres dérangements nerveux de l'utérus influent sur les déterminations, les volontés, les idées et l'imagination du sexe féminin »⁶⁰. Et lorsqu'elle est appliquée au domaine sexuel, la notion de sensibilité crée une certaine méfiance, puisque, toujours selon Virey, la femme serait « plus insatiable que l'homme dans les plaisirs de l'amour » et vaudrait « deux hommes et

⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁶ Julien-Joseph Virey, « Femme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIV, Paris, Panckoucke, 1815, p. 546.

⁵⁷ Yvonne Kniebihler, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ Julien-Joseph Virey, « Femme », *op. cit.*, p. 544

⁵⁹ Laurent Cerise, « Introduction : Esquisse du rôle des émotions dans la vie des femmes », in Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme* [1795], Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. XLIII.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 542.

demi »⁶¹. Les femmes semblent donc toujours réduites à leur sexualité, que ce soit par la procréation, qui serait leur unique but, ou par la prétendue ardeur de leurs passions. Enfin, la sexualité féminine est également mise en lien avec des maladies physiques, par exemple la syphilis, extrêmement répandue durant tout le siècle. La pudeur devient dès lors dans les discours moraux une qualité essentielle et nécessaire pour toute femme « respectable ».

C'est dans ce contexte historique et social que les différentes modalités de simulacre féminin que nous allons analyser font leur apparition de manière récurrente dans les textes littéraires. En effet, à partir des différentes problématiques sociales relevées (conception de l'humain dans le contexte de révolution industrielle, hostilité de l'idéalisme romantique face au capitalisme industriel, mutations sociales dues à l'hégémonie bourgeoise), il semble bien s'opérer un processus de cristallisation sur le féminin, que Jennifer Forrest l'interprète comme étant un transfert de « la médiocrité des temps modernes » qui dans un premier temps aurait été révélé par la machine, puis transposé au corps féminin et plus particulièrement à la figure de « la bourgeoise »⁶².

1.4 « La Femme » et ses représentations : le genre socialement construit

Mais qu'entend-on par « femme » ? Dans le cadre de notre travail, il nous paraît essentiel d'explicitier l'interprétation de la notion de « femme » dans le contexte culturel au sein duquel notre corpus prend place et de la distinguer de la réalité historique des femmes du XIX^e siècle. Pour cela, nous partons du postulat que le concept de femme en vigueur dans des textes d'autorité du XIX^e siècle est, depuis des siècles, déterminé par la pensée masculine. Georges Duby, dans son introduction à *l'Histoire des femmes en Occident*, relève d'ailleurs une « constante » dans l'histoire de la représentation des femmes, à savoir le remplacement de la femme réelle par la « femme fantasmée »⁶³. Dès lors, il devient évident que la notion de « femme » utilisée dans les textes du XIX^e n'est pas représentative d'une réalité objective, mais ne fait que renvoyer à des représentations culturelles principalement phallogocentrees. Ce postulat est particulièrement éclairant à l'heure d'aborder les discours du XIX^e siècle sur les femmes, dont on n'a jamais autant parlé. En effet, le sujet se retrouve dans tous les genres d'ouvrages et de discours : « dans les catéchismes, les codes, les livres de bonne conduite, les ouvrages de

⁶¹ *Ibid.*, p. 540.

⁶² Jennifer Forrest, « The Lord of Hadaly's ring : Regulating the female body in Villiers de l'Isle-Adam's "L'Eve future" », *South Central Source review*, 1998, vol. 13, n°4, p. 18.

⁶³ Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, t. I, Paris, Ed. Plon, 1991, p. 12. Cité par Lorena Parini dans son article « Le concept de genre : constitution d'un champ d'analyse, controverses épistémologiques, linguistiques et politiques », *Socio logos*, 2010, p. 5.

philosophie, de médecine, de théologie, et bien évidemment dans la littérature »⁶⁴. Ainsi, plus que jamais auparavant, la femme se retrouve face à des textes qui lui donnent « une vision normative d'elle-même »⁶⁵.

Il s'agira pour nous de prendre du recul par rapport à ces déterminations du genre féminin en recourant à de nouvelles théories du genre qui naissent au XX^e siècle. Nous aborderons la notion de genre depuis le paradigme constructiviste, suivant notamment la théorie de Judith Butler pour qui « la construction de la catégorie femme comme un sujet cohérent et stable »⁶⁶ relève d'une « une régulation et une réification des rapports de genre »⁶⁷. Dans son essai *Gender Trouble*, elle s'efforce de « démontrer que les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir sont les effets d'une certaine formation du pouvoir »⁶⁸. Pour Butler, il s'agit de « chercher à comprendre les enjeux politiques qu'il y a à désigner ces catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres origine et cause, alors qu'elles sont en fait les effets d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus »⁶⁹. En affirmant que les catégories de genre n'ont aucune origine naturelle, elle invite à penser le genre comme « performatif » :

Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable⁷⁰.

1.5 Présentation du corpus

Notre corpus se compose de cinq œuvres, quatre nouvelles et un roman, qui parcourent le XIX^e siècle : *Le Marchand de sable (der Sandmann)* de E.T.A Hoffmann (1816), *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837), *Arria Marcella* (1852) et *Spirite* (1866) de Théophile Gautier, et *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886). Chacun de ces textes présente en son sein un simulacre féminin qui peut varier entre plusieurs modalités de représentation. Il semble donc que le motif du simulacre féminin apparaisse principalement dans des textes qui relèvent du genre fantastique, genre auquel appartiennent les différents textes qui composent notre corpus.

⁶⁴ Stéphane Michaud, « Idôlatries. Représentations artistiques et littéraires », in Georges Duby, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁵ Paul Hoffmann, « L'héritage des Lumières, mythes et modèles de la féminité au XVII^e siècle », *Romantisme*, n°13-14, 1976, p.7.

⁶⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion* (1990), Trad. De Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 66.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 265.

Le Marchand de sable (1816), conte fantastique, raconte l'histoire de l'étudiant Nathanaël, un jeune homme qui tombe éperdument amoureux de celle qu'il croit être la fille de son professeur de physique, la jeune Olimpia. Or, la jeune fille est en réalité un automate. La découverte de la véritable nature de sa bien-aimée, ainsi que la résurgence de ses traumatismes d'enfance, finiront par faire sombrer le héros dans la folie. *La Vénus d'Ille* (1837), nouvelle fantastique, présente un simulacre sous forme de statue de bronze, objet menaçant soupçonné de prendre vie et d'avoir tué un jeune homme dans d'étranges circonstances. Dans la nouvelle fantastique de Théophile Gautier, *Arria Marcella* (1852), Octavien, stéréotype du jeune héros romantique fasciné par les figures féminines de l'antiquité et de la mythologie, se prend d'obsession, lors d'une visite de Pompéi, pour l'empreinte d'un sein dans les cendres. S'ensuit l'apparition dans un rêve d'Arria Marcella, la jeune femme qui avait laissé cette trace avant la destruction de la ville. Octavien, plongé au cœur de la cité antique avant son ensevelissement, ne pourra toutefois rester dans cet univers que le temps d'une seule nuit. *Spirite* (1865), autre nouvelle fantastique de Gautier, relate l'histoire d'amour entre Guy de Malivert, un jeune aristocrate qui ne semble pas vraiment s'intéresser aux femmes qui gravitent autour de lui, et l'esprit d'une jeune fille morte il y a peu et revenue sur terre pour lui avouer son amour. Enfin, dans *L'Ève future* (1886), Villiers de l'Isle-Adam reprend la figure du célèbre savant, Thomas Edison, qui vient en aide à Lord Ewald, un aristocrate anglais désespéré par son amour pour Miss Alicia Clary, actrice bourgeoise à la beauté transcendante, mais considérée par son amant comme possédant un esprit médiocre. Edison propose donc à son ami de tester l'une de ses dernière et plus énigmatiques créations, Hadaly, un automate féminin très perfectionné qui, dupliquant l'apparence d'Alicia Clary, est supposé combler les attentes du jeune Lord.

Bien que mettant en évidence des enjeux différents, les divers procédés de remplacement mis à l'œuvre dans ces textes visent tous ce que Mireille Orsini-Dottin appelle une « désincarnation de l'effigie féminine »⁷¹, mais également une réincorporation artificielle de celle-ci. Ces œuvres présentent donc, chacune à leur manière et sous différents aspects, les femmes réelles comme défaillantes, en leur substituant, dans la plupart des cas, une version censément améliorée.

1.6 Présentation des quatre axes de recherche

À partir des cinq œuvres citées, nous avons pu relever quatre modalités de remplacement différentes, soit quatre types de simulacres, que nous avons nommés simulacre technique, simulacre fantasmatique, simulacre idéaliste et simulacre esthétique. Notre travail se divisera

⁷¹ Mireille Orsini-Dottin, *op. cit.*, p. 119.

donc en quatre parties, consacrées chacune à l'analyse d'une catégorie de simulacre. Nous n'effectuerons pas de lecture monographique, mais circulerons librement à travers les cinq œuvres de notre corpus. Pour chaque partie, il s'agira d'abord de déterminer quelles sont les œuvres qui présentent le type de simulacre en question, puis d'en analyser les principales caractéristiques et de relever les enjeux importants qui s'en dégagent en les recontextualisant par rapport à des problématiques plus larges propres aux XIX^e siècle. Nous présentons brièvement ci-dessous les quatre modalités de simulacre que nous proposons, ainsi que les principaux enjeux qui y sont rattachés.

1.6.1 Simulacre technique

Le simulacre technique présente la femme comme une machine, c'est-à-dire un objet technique. Cette représentation se développe avec les avancées techniques de l'époque et particulièrement, dans un contexte industriel, avec l'avènement du machinisme. Ainsi, au XIX^e siècle, c'est la figure de l'automate qui prévaut. L'automate, en particulier androïde, donne l'illusion d'un être humain et fonctionne de manière mécanique. L'évolution du personnage littéraire doit beaucoup aux progrès scientifiques, tel que l'atteste notre corpus. En 1816, dans *Le Marchand de sable*, Olimpia est un automate mécanique assez rigide, dont la parole est très limitée, des caractéristiques qui, tout au long du récit, se présentent comme des indices de sa nature artéfactuelle. En 1886, Villiers délivre le personnage d'Hadaly, un automate bien plus perfectionné, non seulement grâce au phonographe inventé par Edison et présenté au public en 1881, mais également par le recours à l'électricité qui lui permet de dépasser le fonctionnement mécanique et lui octroie, entre autres, une plus grande fluidité de mouvement, renforçant ainsi l'illusion d'un être humain. Toutefois, dans ce roman fantastique, c'est finalement l'apport de techniques relevant des sciences occultes – confinant à la fin du XIX^e siècle au domaine scientifique – qui termine de parfaire l'automate androïde par le biais d'une animation artificielle. Le simulacre technique symbolise à la fois l'aspect merveilleux du progrès technique, mais surtout les inquiétudes que soulèvent la multiplication des procédés de reproduction mécanique, en particulier dans le domaine des productions culturelles. L'objet technique métaphorise en effet le potentiel manipulateur des nouvelles technologies de la société industrielle qui seraient responsables d'un brouillage entre l'artificiel et le réel. L'analyse de cette modalité nous permettra d'aborder les questions relatives à une satire sociale de l'industrialisation capitaliste, au désenchantement qui en découle, ainsi qu'aux dangers d'aliénation que cette nouvelle ère représente. Il s'agira donc d'observer comment s'opère le transfert de ce rapport ambivalent au progrès sur la figure féminine. Par ailleurs, sur le plan de la représentation du féminin, le motif de l'automate permet d'incarner un idéal féminin qui se

concrétise en tant qu'objet créé et manipulé par les hommes pour satisfaire leurs propres désirs, mais qui nie l'existence de la femme en la déshumanisant. Nous verrons toutefois que sa puissance de simulacre lui permet d'avoir une réelle emprise sur ses usagers masculins, symbole de la manipulation exercée par la technique moderne sur la société.

1.6.2 Simulacre fantasmatique

La catégorie du simulacre fantasmatique se fonde essentiellement sur la subjectivité d'un personnage. Dans cette perspective, le remplacement d'une femme par un objet ou un fétiche s'apparente principalement à la projection de fantasmes et désirs masculins. Cette catégorie peut parfaitement être concomitante d'une autre modalité de simulacre. Elle est en réalité constitutive même de la notion de simulacre féminin, puisque, dans la plupart des cas, les textes de notre corpus présentent des personnages masculins projetant une vision idéalisée de la femme sur une figure de substitution. Nous identifierons donc divers processus de projection, en nous référant d'une part à la notion freudienne d'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*), mais également en analysant la forte dimension narcissique qui se dégage de ces textes et implique la présence d'une « forme vide », sorte de réceptacle, dans lequel le personnage masculin pourra déverser quelque chose de lui-même. Nous observerons dans ce chapitre que la femme réelle figure souvent comme la représentante d'un certain prosaïsme bourgeois auquel s'oppose l'idéalisme romantique qui véhicule une représentation idéalisée de la femme mise en avant par les différents héros. Il conviendra donc d'identifier en quoi consiste cet idéal qui transcende et nie la réalité de la femme. De plus, il s'agira également de cerner de quelle manière certains discours fondamentaux de l'époque construisent une image du féminin comme défaillant, voire dangereux, et partant, reléguable au remplacement. Pour cela, nous nous appuyerons sur l'idéologie véhiculée dans des textes qui font figure d'autorité, comme les textes médicaux, scientifiques et même moraux qui définissent sur la nature féminine et foisonnent au XIX^e siècle. Enfin, l'aspect érotique inhérent au simulacre fantasmatique sera abordé par l'analyse des processus de fétichisation mis à l'œuvre au sein des textes

1.6.3 Simulacre idéaliste

Le simulacre idéaliste est une forme de simulacre qui présente la figure féminine comme une entité désincarnée, voire immatérielle : elle n'est pas dotée d'un corps charnel, mais n'est pas non plus une machine, ni un objet. Elle se retrouve dans trois œuvres de notre corpus : *Arria Marcella*, *Spirite*, et *l'Ève future* (par le personnage de Sowana). Dans cette configuration, le simulacre féminin revêt l'apparence d'un être de rêve : esprit, fantôme, hallucination, etc., soit des entités propres aux textes fantastiques et dont l'émergence au sein de notre corpus est

souvent rattachée à une dimension occultiste liée à l'évolution et la popularisation du spiritisme au XIX^e siècle. Ces différentes figures féminines ne constituant pas des entités palpables ou concrètes dans l'univers fictionnel au sein duquel elles se manifestent, nous nous appliquerons donc à analyser dans quelle mesure leur matérialité de simulacre est toutefois restituée par leur représentation littéraire. Nous observerons que le recours au simulacre féminin idéaliste constitue avant tout une forme de mise à distance du féminin découlant d'un désir hygiéniste qui vise à nier le corps de la femme en lui préférant une version essentialisée et épurée.

1.6.4 Simulacre esthétique

La dimension esthétique du simulacre se retrouve bien sûr dans la substitution de la femme par un œuvre d'art (statue, peinture, etc.). Mais même lorsqu'ils ne sont pas des objets esthétiques à proprement parler, les simulacres féminins de notre corpus, parce qu'ils se portent tous garants d'un idéal vénusien, recèlent toujours un aspect esthétique important. Aussi bien les artefacts techniques, comme les automates, que les diverses apparitions féminines (rêves, hallucinations, fantômes) sont sujets à des descriptions esthétisantes qui basculent du côté de l'*ekphrasis*. Ce procédé d'esthétisation d'une part encense et idéalise la femme, mais d'autre part la réifie en la reléguant au rang d'objet inanimé qui sert à combler les attentes de l'esthète. En effet, faire de la femme une œuvre d'art est une autre forme de mise à distance qui fige son corps dans un idéal esthétique et participe du dénigrement de sa réalité physiologique. Nous analyserons donc les différentes formes d'esthétisation du féminin mises à l'œuvre dans notre corpus et leurs principales caractéristiques. Dans les différentes œuvres de notre corpus, l'art est surtout appréhendé comme un moyen de s'élever et d'échapper à la médiocrité du monde moderne désenchanté. Nous observerons d'ailleurs que le simulacre esthétique qui se substitue à la femme réelle évince l'idée de modèle, puisqu'il se donne pour une forme esthétique idéale absolue qui précède toute réalité, devenant ainsi une entité métaphysique, ce qui garantit son autonomie et permet d'affirmer son statut d'original.

2 Le simulacre technique et la satire d'une mécanique sociale

La substitution d'une femme réelle par un objet technique, plus particulièrement un automate, est principalement visible dans deux œuvres de notre corpus : *Le Marchand de sable*⁷² et *l'Ève future*. Dans ce chapitre, il s'agira dans un premier temps d'observer comment Hoffmann et Villiers de L'Isle-Adam se réapproprient le thème du progrès technique et l'incorporent à leurs œuvres dans le but de mettre en évidence la problématique de l'illusion provoquée par les techniques de reproduction modernes. Cette première observation nous permettra, dans un deuxième temps, d'approfondir notre réflexion en analysant la manière dont la dimension technique s'articule avec la satire d'une mécanique sociale, en particulier appliquée aux différentes figures féminines des deux œuvres en question.

2.1 L'illusion scientifique chez Hoffmann et Villiers

Comme le relève Jacques Noiray, c'est en dehors de la littérature française que la figure de l'automate fait son apparition comme motif principal d'une œuvre, chez l'Allemand E.T.A Hoffmann dans sa nouvelle *Les Automates (Die Automate)*, publiée en 1814⁷³. Il reprendra ensuite ce même motif dans une autre nouvelle, *Le Marchand de sable (Der Sandmann)*, parue en 1816. L'automate nommée Olimpia y est d'abord présentée comme la fille de Spalanzani, un professeur de physique dont on apprend qu'il porte le même nom qu'un « célèbre naturaliste »⁷⁴. Pour créer son personnage, Hoffmann s'est effectivement inspiré de l'un de ses contemporains, Lazzaro Spallanzani, un biologiste italien connu pour être l'auteur des premières fécondations artificielles sur des batraciens⁷⁵. Cette référence participe non seulement à ancrer l'œuvre dans l'actualité scientifique contemporaine, mais fait également écho au thème de la création d'êtres vivants par des procédés scientifiques. Dans la nouvelle d'Hoffmann, Spalanzani est aidé dans la conception de son automate par le mécanicien piémontais Giuseppe Coppola, double de l'avocat Coppélius de l'enfance du héros, Nathanaël. Cet homme qui terrifiait le petit garçon s'adonnait à des expériences alchimiques avec le père de ce dernier dans le but de créer des êtres artificiels. Les temps ayant changé, il s'opère, comme l'indique Olivier Rey, « un glissement »⁷⁶ qui fait passer les expérimentateurs de l'alchimie aux

⁷² Selon la traduction on trouvera aussi *L'Homme au sable*.

⁷³ Jacques Noiray, *le Romancier et la machine : L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II, Paris, J.Corti, 1982, p.278.

⁷⁴ E.T.A Hoffmann, *Le Marchand de sable* [1816], trad. de Philippe Forget, Paris, Gallimard, 2005, p.67. Nous n'indiquerons désormais plus que le numéro de page.

⁷⁵ Cf. Note de pas page du *Marchand de sable*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ Olivier Rey, « Science, fantasme et Homme au sable », Conférence, n°14, 2002, HAL-SHS, p. 29. [En ligne] https://shs.hal.science/file/index/docid/935059/filename/Rey_L_Homme_au_sable.pdf

sciences modernes. Cette nouvelle configuration du savoir et des techniques, basée désormais sur des procédés scientifiques et rationnels, implique également un changement dans le résultat recherché par l'expérience, de sorte que, comme le souligne Suzanne Chappaz-Wirthner, « les êtres artificiels que les deux hommes tentent de fabriquer prennent la forme d'automates »⁷⁷. En effet, Olimpia est une parfaite représentation de l'art des automates androïdes qui connaît un développement important au XVIII^e siècle. Il s'agit d'un automate en bois avec une figure faite de cire et dont le mouvement, fonctionnant grâce à divers rouages, reste assez rigide. Toutefois, son apparence relativement convaincante lui permet de faire illusion et de tromper Nathanaël ainsi qu'une bonne partie des gens de la bonne société. Cette indifférenciation, comme nous le verrons, met en évidence le danger, propre à l'époque de la révolution industrielle, d'une « mécanisation » générale de la société qui ne parviendrait plus à distinguer le vivant du mécanique. Dans le récit, l'automate est d'emblée présenté comme une « jeune fille », bien que plusieurs indices indiquent son manque de vitalité, et ce dès sa première apparition, lorsque Nathanaël l'aperçoit à travers sa fenêtre : « ses yeux avaient quelque chose de fixe, pour peu je dirai qu'elle n'y voyait pas, j'avais l'impression qu'elle dormait les yeux ouverts » (p.69). Cette même impression se réitère à plusieurs reprises :

Il finit néanmoins par remarquer qu'Olimpia restait souvent des heures dans la position dans laquelle il l'avait découverte à travers la porte vitrée, assise à une petite table et manifestement sans autre occupation que de regarder, sans se détourner dans sa direction [...]. (p. 95)

C'est donc principalement son immobilité et la fixité de son regard qui semblent trahir la véritable nature d'Olimpia. Les spectateurs relèvent également quelque chose d'étrange dans son comportement après avoir assisté au concert qu'elle donne pour marquer son entrée dans le monde :

[...] On fit un sort particulier à la rigidité cadavérique et au mutisme d'Olimpia à qui on prêta, nonobstant son extérieur avantageux, une stupidité absolue dans laquelle on voulut voir la raison pour laquelle Spalanzani l'avait si longtemps tenue cachée. » (p.115)

L'utilisation du pronom impersonnel « on » pointe bien la teneur communément admise du propos. Sigismond, l'un des étudiants, ami de Nathanaël, se fait le porte-parole des spectateurs désenchantés et effectue de manière explicite le rapprochement entre la jeune Olimpia et un automate, en reprochant à Nathanaël le caractère irrationnel de son amour : « Fais-moi le plaisir de me dire comment il a été possible à un garçon judicieux comme toi de s'enticher de ce visage de cire, de cette poupée de bois ? » (p. 115). Sigismond, en continuant d'expliquer la désagréable impression causée par Olimpia lors de son concert – tant sur lui-même que sur le reste des spectateurs, comme l'indique l'emploi du pronom « nous » – recourt à une métaphore

⁷⁷ Suzanne Chappaz-Wirthner, « Le thème de la connaissance interdite dans *l'Homme au sable* de E.T.A Hoffmann », *Ethnologie française*, vol. 32, 2002, p. 337.

mécanique pour décrire la prestation de la débutante et surtout pour souligner son manque de vitalité :

Elle nous est apparue – ne le prends pas mal, frère ! – étrangement raide et sans âme, sa taille est régulière, tout comme son visage, cela est vrai ! – Elle pourrait passer pour belle, s’il n’y avait ce regard sans aucun rayon de vie, j’oserais dire privée de vue. Sa démarche est insolite parce que compassée, chacun de ses mouvements semble soumis à la marche d’un mécanisme qu’on aurait remonté. Son jeu, son chant ont le rythme désagréablement précis et dépourvu d’esprit d’un métronome, de même que sa danse. (p. 117)

Nathanaël, pour sa part, nous le verrons plus tard, ne partage pas cette vision des choses. Le thème de la perception, et la façon dont celle-ci diffère entre les personnages, revêt en effet un caractère essentiel dans cette nouvelle construite sur un mode polyphonique.

L’apparition de Coppola, qui se présente à Nathanaël comme un marchand de baromètres, met en lumière un renversement lié à la représentation du progrès technique. L’idée de mesure, comme le relève Suzanne Chappaz Wirthner, évoque le concept cartésien de la « mécanisation de l’Univers »⁷⁸ qui impliquerait que le réel serait « régi par des lois mathématiques accessibles à l’esprit »⁷⁹ et deviendrait complètement intelligible et explicable « sans que ne subsiste aucun résidu ni aucun pan d’ombre »⁸⁰. Or, chez Hoffmann, cette mécanisation de l’univers se transforme en un mécanisme inquiétant qui dévoile justement une grande part d’ombre. Tout d’abord, Coppola ne vend pas seulement des objets de mesure, mais également toute sorte d’instruments d’optique. L’introduction de cette discipline n’est pas anodine, puisque non seulement elle « constitue l’instrument privilégié de ce désir de connaître et d’expliquer le monde », mais elle est aussi dotée d’une « capacité à modifi[er] la perception visuelle de l’univers »⁸¹ qui permet de mettre en lumière une forme de manipulation qu’exerceraient les objets techniques sur l’individu. La longue-vue achetée par Nathanaël à Coppola, décrite comme un instrument d’une grande précision, à la pointe de la technique : « de sa vie, il n’avait encore rencontré de verre qui rapprochât de l’œil les objets avec autant de pureté de netteté, et de précision » (p.101), peut dès lors s’interpréter comme un symbole de cette « mécanisation de l’univers » censée rendre le monde plus clair et plus intelligible. Mais l’efficacité technique de l’instrument introduit également une dimension « magique », puisque la longue-vue opère un « charme » (p.101) qui envoûte Nathanaël. En effet, ce n’est qu’à partir du moment où il s’en sert que son regard sur Olimpia change et qu’elle commence à prendre vie :

C’est alors seulement que Nathanaël considéra la suavité des traits du visage d’Olimpia. Seuls ses yeux, lui semblaient étrangement fixes et morts. Mais comme il regardait avec une attention toujours plus forte,

⁷⁸ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 339.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

ce fut comme si des rayons de lune humides se levaient dans les yeux d'Olimpia. Il semblait que la vue s'y allumait pour la première fois ; ses regards s'enflammaient et s'animaient de plus en plus. Nathanaël était retenu à la fenêtre comme par un charme, il ne pouvait se lasser de contempler la céleste beauté d'Olimpia. » (p.101)

Ainsi, c'est par le truchement de la science de l'optique, celle-là même qui devait servir à dévoiler une réalité cachée du monde, qu'on accède à une dimension qui ne relève pas du purement rationnel, mais bien du fantasmagorique : l'automate qui prend vie. Cette illusion créée par le simulacre s'observe notamment lors du concert donné par Olimpia :

Le concert commença. Olimpia joua une pièce pour piano avec beaucoup de maestria et interpréta également une aria virtuose d'une voix si cristalline qu'elle en était presque coupante. Nathanaël était au comble du ravissement ; il était debout au dernier rang, et la lumière aveuglante des flambeaux l'empêchait de distinguer les traits d'Olimpia. C'est pourquoi il sortit très discrètement la longue-vue de Coppola et la dirigea sur la belle Olimpia. Ah ! Il perçut à ce moment qu'elle lui envoyait des regards languissants et que chaque son ne s'accomplissait vraiment que dans ce regard d'amour qui le traversait et l'enflammait intérieurement. (p.107)

Le spectacle permet en effet de construire une illusion, favorisée par l'éloignement de la scène et « la lumière aveuglante », qui repose sur une mise en scène de l'automate procédant à une « performance » du féminin. Le jeu du piano, tout comme la « voix cristalline » d'Olimpia, des traits féminins mis en avant dans cette scène, participent à la création d'une simulation du féminin de laquelle se dégage un véritable « effet de vivant » accentué par l'usage de la longue-vue qui manipule Nathanaël en lui offrant la vision des « regards languissants » de l'automate, qui ne sont autres que la projection de son propre désir. La subjectivité du spectateur, ici envoûté par un objet issu de la technique moderne, devient donc constitutive même du spectacle. L'importance du regard envoûté est également thématifiée dans l'œuvre par le vol des yeux de l'automate par Coppola (le double du Coppélius qui menaçait Nathanël de lui ravir ses propres yeux). La vue de l'automate dépourvu de ses globes oculaires permettra finalement à Nathanaël de prendre réellement conscience, non sans effroi, de la véritable nature de sa bien-aimée : « Nathanaël resta pétrifié ; il n'avait que trop bien vu, le visage de cire d'Olimpia, pâle comme la mort, n'avait point d'yeux, seulement deux cavités noires à leur place ; c'était une poupée sans vie » (p. 125). C'est d'ailleurs la vision des yeux gisant sur le sol qui le fera sombrer dans la folie à la fin du récit. De ce fait, il devient évident que l'automate romantique constitue effectivement une figure hautement paradoxale : ce qui était un paradigme censé rendre le corps intelligible et mettre à jour ses processus secrets révèle, au contraire, dans la logique romantique, une part d'ombre dans la réalité humaine, symbolisée ici par « les cavités noires » de l'automate, qui renvoie l'être humain (en l'occurrence Nathanaël) à sa propre mortalité, ses comportements machinaux, la folie causée par la manipulation qui donne à voir l'illusion de la vie. C'est là toute la puissance du simulacre.

Septante ans plus tard, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam atteste d'une véritable évolution de l'automate littéraire. Dans ce roman, Villiers, tout comme Hoffmann, mais de façon encore plus forte, ancre son texte dans l'actualité scientifique en s'emparant d'une personnalité importante et contemporaine du monde scientifique : le célèbre ingénieur américain Thomas Alva Edison. Le personnage fictif de Villiers met au point une invention qui se donne comme claire intention, du moins au premier abord, de dépasser les limites du monde rationnel par le recours aux dernières technologies. Selon Jacques Noiray, l'entreprise de l'ingénieur fictionnel constitue un marqueur de l'état d'esprit propre à son siècle : « l'homme, amant déçu de la nature, doit rompre définitivement avec elle »⁸². Pour pallier cette déception, il doit donc faire appel à la science moderne. *L'Ève future* se pose de manière directe comme un texte recourant ouvertement au déploiement du savoir technique et technologique. Villiers est effectivement à la pointe de l'innovation : dans son roman, il présente un éventail de techniques très modernes de la culture « audiovisuelle » visant une reproduction artificielle du réel. Edison fait appel à différents types de techniques de l'image, par exemple la photosculture ou le kinétoscope qui, peu avant l'invention du cinématographe, permettent déjà de mettre en lumière une certaine industrialisation de la culture visuelle. Mais la technique qui revêt l'aspect le plus important dans l'œuvre est sans doute celle de la reproduction artificielle du son avec l'avènement du phonographe. Le véritable Thomas Alva Edison présente cette invention à l'exposition universelle de 1878 à Paris, alors que l'auteur intègre cette technologie à son roman, dès l'année suivante, dans les premières versions du texte. L'originalité de l'œuvre est pointée par Villiers lui-même : « Je ne lui connais ni précédents, ni analogues, ni congénère », affirmera-t-il⁸³. La notion de progrès est donc constitutive de l'œuvre. Le personnage d'Edison l'aborde en formulant une vive critique de l'art des automatiers du siècle passé, qu'il cite explicitement :

« Vous rappelez-vous mon cher Lord, ces mécaniciens d'autrefois qui ont essayé de forger des simulacres humains ? [...] Les infortunés, faute de moyens d'exécution suffisants n'ont produit que des monstres dérisoires, Albert le Grand, Vaucanson, Maelzel, Horner, etc., furent, à peine des fabricants d'épouvantails pour les oiseaux. Leurs automates sont dignes de figurer dans les plus hideux salons de cire, à titre d'objets de dégout [...] Rappelez-vous cet ensemble de mouvement saccadés et baroques, pareils à ceux des poupées de Nuremberg ! »⁸⁴

Comme l'avance Edison, « le temps a passé ! [...] La science a multiplié ses découvertes. Les conceptions métaphysiques se sont affinées », ainsi son invention dépasse les « grotesque[s] »

⁸² Noiray, *Le romancier et la machine*, t. II, *op. cit.*, p. 317.

⁸³ Villiers est ici cité par Jacques Noiray dans son essai, *Le romancier et la machine*, t. II, p. 280. La citation provient de Auguste, Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève Future, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I, 1986 p. 430.

⁸⁴ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Paris Gallimard, Folio classique, 1993, p. 120. Nous n'indiquerons désormais plus que le numéro de page.

(p. 120) tentatives effectuées jusque-là dans le domaine de l'automatisme. En effet, avec son prototype d'Andréide, l'ingénieur a pour volonté de marquer une nouvelle phase dans le domaine de la reproduction du vivant, se donnant pour but de produire un véritable simulacre humain, c'est-à-dire une simulation de la vie humaine. Pourtant, comme le relève Jacques Noiray, le fonctionnement de l'Andréide⁸⁵ s'inspire en partie de celui des automates mécaniques du XVIII^e siècle, ceux-là mêmes qui étaient critiqués par Edison : on y trouve la présence des cylindres, ainsi qu'un système de pression hydraulique qui, selon Noiray, se retrouve même chez des automates plus anciens⁸⁶. La description du fonctionnement de l'équilibre de l'Andréide, Hadaly, est la partie la plus développée et détaillée par Villiers, ce qui est assez paradoxal, car il ne s'agit pas d'une partie réellement innovante⁸⁷. Les principales innovations de l'invention d'Edison – qui lui permettent de parfaire son illusion du vivant – sont le phonographe, véritable révolution dans le domaine de l'automatisme permettant de doter l'automate d'une parole « humaine », l'usage de l'électricité qui assure tout le fonctionnement de l'Andréide et rend possible un certain nombre d'améliorations, notamment en ce qui concerne le mouvement, sans oublier l'incorporation d'un esprit, Sowana, qui permet à Hadaly d'être réellement animée et constitue ce qu'on appellerait aujourd'hui une forme d'intelligence artificielle. L'usage de la parole dont est dotée l'Andréide la distingue radicalement des autres automates, et notamment de l'Olimpia d'Hoffmann dont la parole très limitée constituait l'un des défauts principaux et trahissait la nature artéfactuelle. Chez Hadaly, au contraire, la voix fait partie du « Système vivant » de la machine, apparenté à l'« Âme » (p. 213), chose qui manquait cruellement à Olimpia. Edison érige même les deux phonographes, fabriqués en or, au rang d'organes vitaux, puisqu'ils prennent la place des « poumons » (p. 148) dans la machine. Cela dit, les heures d'enregistrement gravées sur ses cylindres ne lui confèrent pas réellement le statut d'être animé. Pour pouvoir octroyer une véritable « âme » à son Andréide – chose qui relève du « miracle » (p. 149) – et lui permettre ainsi d'atteindre le statut d'être animé, doué d'intelligence, Edison ne pourra pas se contenter du simple enregistrement phonographique, mais devra devenir magnétiseur. C'est cet aspect beaucoup plus énigmatique des pratiques scientifiques que nous allons maintenant aborder.

⁸⁵ L'aspect technique d'Hadaly est expliqué de manière détaillée par Jacques Noiray, dans *L'Eve future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris, Belin, 1999. Voir plus particulièrement le chapitre 5 « L'Andréide, de l'artifice au sublime », pp. 103-132.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁷ *Idem.*

2.1.1 La dimension occulte : « le merveilleux scientifique »

Dans les deux œuvres qui nous intéressent dans ce chapitre, la représentation du scientifique semble donc se fonder sur un dualisme qui oscille entre un aspect rationnel et un aspect mystérieux qui allie magie, mysticisme et sciences occultes. Mais ces deux aspects ne doivent pas forcément être interprétés comme étant diamétralement opposés. Au contraire, la dimension occultiste peut s'interpréter comme étant un prolongement de la conjecture scientifique qui se trouve poussée jusqu'à sa frontière avec le fantastique, une idée exprimée par Edison dans *L'Ève future* : « Ce serait à croire que nous sommes sur la limite d'un champ d'expériences... confinant vraiment au "Fantastique"! reprit Edison. » (p. 398) Cette double représentation thématise donc bien la continuité qui s'établit à la fin du siècle entre le savoir scientifique et l'inconnu fantastique vers lequel il peut mener. La synthèse de ces deux dimensions serait « le merveilleux scientifique », une expression d'abord utilisée par Joseph-Pierre Durand de Gros pour faire référence aux pratiques scientifiques, en particulier celles du domaine parapsychique, qui basculent du côté du merveilleux⁸⁸, et qui sera ensuite reprise par Maurice Renard qui l'applique de manière plus spécifique à la littérature, allant jusqu'à l'ériger au rang de genre littéraire dans son article de 1909⁸⁹.

Dans *le Marchand de sable*, si l'univers scientifique se présente sur un mode mystérieux, c'est tout d'abord par le récit de Nathanaël sur son enfance et en particulier sur les expériences alchimiques menées par son père et l'avocat Coppélius. L'alchimie est représentée comme une forme de science archaïque renfermant une dimension obscure, puisque les expériences relatées par le héros (dont on ignore si les souvenirs relèvent de la réalité ou du rêve) avaient pour but la création d'êtres artificiels, un procédé impliquant une forme de transgression de l'ordre divin. Le Coppélius qui s'adonnait à l'alchimie réapparaît sous le nom de Coppola, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit là d'une élucubration du héros ou d'un fait avéré. Si le récit souligne bien un glissement de la magie et de l'alchimie vers la science moderne, cette dernière non seulement conserve son aspect obscur, mais va même lui donner une nouvelle impulsion. En effet, la dimension magique de l'œuvre réside en grande partie, comme nous l'avons déjà observé, dans l'effet produit par la longue-vue achetée par Nathanaël à Coppola qui paraît charmer le jeune homme. L'instrument optique représente bien le dualisme rationnel-surnaturel, puisqu'il s'agit d'un instrument technique performant qui illustre la capacité à changer la perception du monde et permet de créer l'illusion de l'automate qui

⁸⁸ Joseph-Pierre Durand de Gros, *Le merveilleux scientifique*, Paris, Felix Alcan 1894.

⁸⁹ Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, t. I, n° 6, 1909, pp. 245-261.

s'anime par le regard ensorcelé de Nathanaël. L'automate lui-même est traité sur le même mode : il s'agit d'un artefact si parfait qu'il peut faire illusion, opérant lui aussi un « charme ». Il devient donc un outil de manipulation pour la société, ce qui le charge d'une puissance obscure. Toutefois, si l'on sort du cadre de la focalisation interne, le caractère magique ou surnaturel dû à l'animation de l'automate n'est pas réellement donné comme constitutif de son fonctionnement objectif. La dimension fantastique de la nouvelle se centre en effet en grande partie sur la psychose du héros Nathanaël qui, même avant sa rencontre avec Olimpia, souffre déjà de ses traumatismes d'enfance.

En ce qui concerne *l'Ève future*, cette double représentation est insinuée dès l'ouverture du récit par la double nature du personnage d'Edison : à la fois ingénieur génial et savant positiviste, il est également présenté comme « sorcier » ou un « magicien » (p.37). Cet aspect est explicitement relevé dans le texte à l'heure d'évoquer la nature des inventions d'Edison : « ses découvertes d'ingénieur et d'électricien, ses inventions de tout genre, dont on ne connaît que les moins étranges, donnent en général des impressions d'un positivisme énigmatique » (p. 56). Pour se référer au travail de l'ingénieur, Villiers recourt volontiers à ce que Jacques Noiray nomme « la métaphore alchimique »⁹⁰, par exemple lorsqu'il décrit son laboratoire :

Çà et là s'ébauchaient, encomrant les tables, des formes d'instruments de précision, des rouages aux mécanismes inconnus, des appareils électriques, des télescopes, des réflecteurs, des aimants énormes, des matras à tubulures, des flacons pleins de substances énigmatiques, des ardoises couvertes d'équation. (p.40)

Cette description s'effectue dans une atmosphère mystérieuse, tel qu'en atteste les adjectifs « inconnus » et « énigmatiques », et même le substantif « substance » qui permet de souligner l'aspect indéterminable des pratiques scientifiques d'Edison. Le laboratoire du savant est même explicitement qualifié de « lieu magique » donnant à Lord Ewald l'impression de se trouver « chez Flamel, Paracelse ou Raymond Lulle, au temps des magistes et des souffleurs du Moyen Âge » (p.122), un environnement qui fait également référence au *Faust* de Goethe. Mais l'aspect le plus énigmatique réside sans conteste dans le *deus ex-machina* que représente Sowana, l'esprit qui vient s'incarner dans la machine créée par Edison. L'automate est ainsi doté d'une énergie « à la fois électrique, magnétique et psychique qui permet à Villiers d'expliquer [son] fonctionnement »⁹¹.

Comme nous l'évoquions en préambule, le recours à des techniques qui relèveraient du domaine parascientifique ou de la parapsychologie, comme le magnétisme animal ou

⁹⁰ Jacques Noiray, « Figures de savants », *Romantisme*, n°100, 1998, p. 156.

⁹¹ Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, op. cit., p. 141.

l'hypnose, ne revêt pas un aspect fondamentalement subversif par rapport au domaine scientifique dont ces disciplines constituent une forme de prolongement. Même si, dans un premier temps, la technique du magnétisme animal, qui apparaît au XVIII^e siècle, a suscité des réserves de la part du monde scientifique⁹², à la fin du XIX^e siècle, se précisant comme une forme d'hypnose thérapeutique, elle finit par être intégrée au domaine scientifique. La réhabilitation de ces pratiques se doit en grande partie au médecin français Jean-Martin Charcot qui, dès la fin des années 1870, dans le cadre de son étude de l'hystérie, commence à pratiquer des techniques d'hypnose à la Pitié-Salpêtrière⁹³. Permettant l'exploration de « régions nouvelles qu'on se plaisait à tenir inexplorées »⁹⁴, l'hypnose et le magnétisme sont donc bien les représentants « du merveilleux scientifique », comme l'observe Durand de Gros dans son essai de 1894. Dans le roman de Villiers, la légitimité scientifique de l'hypnose et du magnétisme est soulignée par Edison lui-même :

Oui, je me suis aperçu que vous étiez au fait de ces nouvelles expériences, tentées par les premiers d'entre nos praticiens à ce sujet. Elles ont démontré, vous le savez, que la Science, à la fois ancienne et récente, du Magnétisme-humain, est une science positive, indiscutable, — et qu'en un mot la réalité de notre fluide nerveux n'est pas moins évidente que celle du fluide électrique. (p. 332)

Dans le récit, cet aspect positiviste est d'ailleurs attesté par tout un dispositif technique (bagues, téléphone, fonctionnant à l'aide du fluide « magique » de l'électricité) qui permet d'assurer une forme de communication télépathique servant à animer l'Andréide. L'électricité joue un rôle essentiel dans cette représentation de la science comme « merveille ». Son usage permet d'éclaircir certains mécanismes qui servent l'animation de l'Andréide, mais également d'autres améliorations techniques qui permettent de parfaire le simulacre du vivant, par exemple au niveau du mouvement. Là où Olimpia était taxée de rigidité et arborait une « démarche compassée » (p. 117), la démarche d'Hadaly se caractérise par sa fluidité : « Aucune brusquerie dans l'ensemble de cette double tension, parce qu'elle se succède ! Une fois la jambe recouverte de sa carnation, qui a toute l'élasticité de la chair, c'est le mouvement humain lui-même » (p. 233). Au même titre que le phonographe, l'électricité est garante de la « vitalité » d'Hadaly. Cette fonction vitale de l'électricité est également relevée par Jacques Noiray qui la décrit ainsi : « invisible mais partout présente, emplissant jusqu'à saturer la substance de tous les corps, elle est bien ce principe immatériel, ce fluide fondamental qui anime la matière »⁹⁵. En effet, bien que mise au monde par les sciences positivistes et donnée

⁹² Serge Nicolas, *L'hypnose : Charcot face à Bernheim, l'école de la Salpêtrière face à l'école de Nancy*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

⁹³ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁴ Joseph-Pierre, Durand de Gros, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. III, *op. cit.*, p. 305-306.

comme une vérité démontrable et irréfutable, la « Fée électricité »⁹⁶ est une énergie encore mal connue en cette fin-de-siècle, un « fluide magique » dont Villiers exploitera la dimension merveilleuse pour tenter de sonder les limites des sciences modernes, mais qui, au sein du texte, recèle toujours une grande part de mystère. Edison la qualifie d'ailleurs bien d'« étincelle léguée par Prométhée » (p.215), lui conférant ainsi un statut mythologique. Selon Noiray, les aspects de cette énergie exploités par Villiers seraient sa « fécondité imaginaire » et son « aspect fantastique »⁹⁷. Il explique également que « l'éloge de l'électricité » se base principalement sur des « motifs d'ordre esthétique et poétique »⁹⁸. Ainsi « le royaume de l'électricité » serait pour Villiers « celui de l'imaginaire et de la féerie »⁹⁹. La pleine réalisation d'Hadaly, qu'Edison lui-même considère comme une « dualité » (p.48), repose donc bien sur la fusion paradoxale entre deux versants qui sont en réalité fortement reliés. Cette dimension dualiste pourrait s'interpréter comme une parade invoquée par l'auteur pour lutter contre le désenchantement du monde engendré par l'industrialisation, cette mélancolie industrielle à laquelle souscrivent toute une série d'auteurs tout au long du siècle. L'intégration de ces pratiques mystérieuses dans le récit représente dès lors une porte ouverte pour l'imagination et la création qui permet de donner un aspect « rêveur » à la science.

2.2 Satire sociale

2.2.1 Analogie femme/automate : généricité et artificialité

L'automatisme androïde est un art qui se développe fortement au XVIII^e siècle, mais qui reste de l'ordre du luxe et se trouve principalement exposé dans les cours. Toutefois, au XIX^e siècle, il se démocratise, allant même jusqu'à s'incorporer dans les salons bourgeois. Il n'est donc pas très surprenant qu'il devienne un motif littéraire. Mais comment se « justifie », à partir des processus d'imitation technique, la substitution d'une femme par un automate dans les textes de notre corpus ? Si, a priori, l'idée d'un être humain mécanique se pose comme un paradoxe, voire un oxymore, il existe une nette corrélation entre les représentations culturelles du féminin au XIX^e siècle et la duplication mécanique de l'automate qui repose principalement sur deux aspects : la généricité et l'artificialité des comportements attribués aux femmes.

Tout d'abord, comme l'observe Mireille Dottin-Orsini, les femmes sont souvent décrites dans nombre de textes du XIX^e siècle comme souscrivant à un « modèle unique », un portrait

⁹⁶ Jean-Pierre Sirois Trahan, « L'idéal électrique. Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », in *L'ère électrique*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 2011, pp.132-133.

⁹⁷ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. II, *op. cit.*, p. 305.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

générique dérivant d'un même « patron »¹⁰⁰. Cette « moindre variabilité » de la femme est « donnée comme une vérité scientifique »¹⁰¹ car elle s'inspire – de manière relativement libre – de théories naturalistes. Dottin-Orsini donne l'exemple de Darwin qui, cité par Cesare Lambroso, affirmait que, dans le monde animal de manière générale, « le mâle donne la variété, la femelle l'espèce »¹⁰². Ce postulat, appliqué de manière plus spécifique à l'espèce humaine, contribue à l'idée que toutes les femmes seraient issues d'un modèle unique, ce qui en ferait des êtres monotones et manquant d'originalité, contrairement aux hommes représentés comme des êtres individuels aux multiples variations, détenteurs d'une forme d'intelligence originale. Pour Lambroso, l'intelligence féminine recouvrerait donc d'une « forme fortement automatique »¹⁰³. Il relève également une autre caractéristique sous-jacente à cet aspect automatique, à savoir le goût des femmes pour l'imitation, « art qui est d'autant plus facile que l'originalité y est moindre »¹⁰⁴. Ainsi, d'après ces discours misogynes scientifiés, la prétendue genericité et le goût pour la reproduction imputé aux femmes permettent d'établir une corrélation avec les automates androïdes, généralement construits pour reproduire une action bien définie, puisqu'ils représentent des musiciens, écrivains, dessinateurs à l'œuvre. La notion de reproduction fait directement écho à notre corpus : autant dans *le Marchand de sable*, par le spectacle de nature très convenue donné par Olimpia, qui constitue une entrée dans la société tout à fait sténotypée pour une débutante, que dans *l'Ève future*, puisque les deux principales figures féminines humaines, à savoir Alicia Clary et Evelyn Habal, peuvent y être rattachées. En effet, leurs activités, celle d'actrice et de chanteuse pour Alicia et de danseuse pour Evelyn, s'inscrivent clairement dans le domaine de la reproduction spectaculaire et peuvent dès lors être considérées comme « stériles », puisqu'elles ne se situent pas du côté de la création. Cet aspect est d'ailleurs fortement réprouvé par les figures masculines de l'œuvre, à savoir Lord Ewald et Edison qui souscrivent au concept platonicien de la supériorité de la création sur l'imitation. Selon cette perspective, les deux femmes ne seraient donc que des « simulacres de simulacres ». Pour mieux approfondir cet aspect, il convient maintenant de se pencher sur la question de l'artificialité.

En effet, l'analogie femme-automate repose en grande partie sur l'artificialité, une caractéristique propre à l'automate, mais qui est également attribuée aux femmes, décrites

¹⁰⁰ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Cesare Lambroso, *La Femme criminelle et la prostituée*, trad. de L. Meiller, revue par M. Saint-Aubin, Paris, Alcan, 1896, p. 179.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 168.

comme ayant un attrait pour l'artifice et l'ornement. Rousseau l'exprime ainsi dans *L'Émile* au sujet des fillettes :

Les filles aiment mieux ce qui donne dans la vue et sert à l'ornement ; des miroirs, des bijoux, des chiffons, surtout des poupées : la poupée est l'amusement spécial de ce sexe ; voilà très évidemment son goût déterminé sur sa destination. Le physique de l'art de plaire est dans la parure : c'est tout ce que des enfants peuvent cultiver de cet art¹⁰⁵.

Cet attrait, décrit par Rousseau comme un goût « naturel » chez les femmes, dévoilerait une volonté de plaire au sexe masculin. Selon Cesare Lambroso, l'artificialité de l'ornement féminin relèverait de la manipulation, c'est-à-dire également du simulacre. Il va ainsi insérer dans son discours misogynne une forte dimension morale, considérant que les artifices tels que les fards, teintures ou autres objets de toilette « ne sont au fond que des mensonges en action, recherchés par les femmes comme autant d'auxiliaires pour la lutte sexuelle »¹⁰⁶. Lambroso met ici en avant une conception des rapports entre sexes qui, en s'inspirant des théories naturalistes, se fonde sur le seul instinct de reproduction. Il estime par ailleurs, laissant ainsi supposer que la femme ne serait pas aimable en elle-même, qu'une « parfaite sincérité qui révélerait à l'amant tous ses défauts ou tous ses artifices serait nuisible à la femme »¹⁰⁷, car elle compromettrait fortement l'amour que peut lui porter l'homme. Il semble donc que cette prétendue prédisposition naturelle des femmes pour l'artifice les ramène toujours au même destin : celui de la soumission aux hommes et de la maternité.

L'artifice est un thème particulièrement prégnant dans *L'Ève Future*. L'artificialité féminine et celle des techniques de reproduction modernes se trouvent d'ailleurs réunies par leur potentiel manipulateur dans une scène aux allures de projection cinématographique au cours de laquelle Edison dénonce les supercheries auxquelles recourent les femmes comme Evelyn Habal. Dans un premier temps, l'ingénieur projette l'image en mouvement de la jeune danseuse envoûtante qui séduit même Lord Ewald. La projection du kinétoscope permet de mettre en évidence la possibilité de reproduction d'une scène en mouvement – et donc un nouveau statut de « réalité » – ainsi que le caractère « hypnotique » des processus de l'industrialisation du visuel qui émergent au sein de la société capitaliste. La projection donne à voir une image aux dimensions réalistes : il s'agit en effet de « l'apparition en sa taille humaine d'une très jolie et assez jeune femme rousse » (p. 199). Cette image en mouvement apparaît comme une exacte reproduction du réel, et donc une parfaite illusion :

La vision, chair transparente, miraculeusement photochromée dansait, en costume pailleté, une sorte de danse mexicaine populaire. Les mouvements s'accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d'un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes

¹⁰⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], Paris, GF Flammarion, 2009, p. 530.

¹⁰⁶ Cesare Lambroso, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁷ *Idem*.

des mouvements d'un être sur des verres microscopiques, reflétés ensuite par un puissant lampascope. (p. 199)

Dans cet extrait, « la vision » ne représente pas, mais elle est – c'est elle qui « dansait » –, elle se substitue donc à la réalité. En plus de la conservation de la taille originale de l'image, c'est la fluidité du mouvement, obtenue par la succession d'images, qui permet de parfaire l'illusion. Cet exploit, qui s'apparente bien sûr à un « miracle », est une nouvelle manifestation du « merveilleux scientifique » propre au progrès des techniques de reproduction du XIX^e siècle. Mais, en changeant la bande héliochromique du kinétoscope, Edison révèle la véritable apparence de la jeune femme :

Un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre. (p. 201)

Il dénonce ainsi, dans un même mouvement, l'illusion manipulatrice de la projection des images, mais également celle « des progrès de l'Art de la toilette dans les temps modernes » (p.201). Edison montre en effet à Lord Ewald les divers et nombreux artefacts qui permettent le travestissement d'Evelyn Habal en une attirante jeune femme : fards, perruques, dentiers, prothèses orthopédiques, etc. En voici quelques exemples :

— Voici le teint de lis, les roses de la pudeur virginale, la séduction des lèvres mouvantes, humides, pimentées de désirs, tout enflammées d'amour ! Et il alignait, sur un bord circulaire de la muraille, de vieux étuis débouchés remplis d'un cosmétique rouge, des pots de gros fard de théâtre de toutes nuances, à moitié usés, des boîtes à mouches, etc. (p. 203)

La prétendue beauté de la danseuse ne se doit donc qu'à l'usage d'un attirail de produits pour le moins grossiers qui reflètent une certaine décrépitude : « de vieux étuis débouchés », « pots de gros fards [...] à moitié usés », autant de symboles d'une réalité dégradée qui se déguise en une charmante illusion.

Pour sa part, l'artificialité d'Alicia Clary n'est pas due à un quelconque artefact, mais se retrouve principalement dans son comportement bourgeois. La jeune actrice est décrite comme une femme totalement superficielle : ne recherchant qu'à passer pour une femme d'esprit, elle se pare d'un « masque » qui remplace « la toilette » (p.91) et vise également à créer une illusion. Si l'illusion que créaient les cosmétiques servait aux femmes hideuses à profiter des hommes, c'est également « à cause des en dehors brillants et des avantages que cela donne » (p.91) qu'Alicia Clary joue son rôle de femme d'esprit. Dans les deux cas, la femme est, selon Edison, mue par l'intérêt qu'il soit financier ou social.

Toutefois, le discours d'Edison sur l'artificiel est fortement paradoxal. D'une part, on retrouve l'artificiel connoté négativement par l'ingénieur : celui des artifices utilisés par les femmes dites « fatales », telles qu'Evelyn Habal, pour cacher leur laideur et tromper les

hommes, voire leur tracer un destin tragique, comme ce fut le cas pour Mr. Anderson, mais aussi celui de la superficialité des bourgeoises qui ne s'intéressent qu'à leur image et à briller en société dans le but de s'assurer une meilleure position. D'autre part, il y a l'artificiel de l'Andréide qui permet de fixer l'image d'un idéal de beauté et de jeunesse qui perdure dans le temps. Par ailleurs, étant créée pour se mettre à la disposition d'un usager masculin, elle permettrait d'éviter le piège de la femme fatale qui mène l'homme à sa ruine. Ce caractère paradoxal de l'artificiel est au cœur l'entreprise de l'ingénieur, et de toute l'œuvre, tel que l'indiquent les nombreux syllogismes auxquels il recourt :

Si l'artificiel assimilé, amalgamé plutôt, à l'être humain, peut produire de telles catastrophes, et puisque, par suite, à *tel ou tel degré physique ou moral, toute femme qui les cause tient plus ou moins d'une Andréide* – eh bien ! *chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andréide elle-même ?* (p. 209)

Edison procède ainsi à une critique de l'original au profit du simulacre. L'original, celui issu de la nature, ne constituerait en réalité qu'une forme dégradée et déformée d'un idéal qu'il n'atteindra jamais. Le simulacre technique par le recours aux « merveilles » de la science, tant sur le plan technique que parapsychique, devient dans la perspective d'Edison, le seul original valide car il est le seul qui puisse prétendre à l'idéal. Hadaly se présente dès lors comme le prototype unique – puisqu'elle ne sera finalement pas produite en série – d'une essence féminine idéale. Mais la « chimère » pointée du doigt par Edison est aussi celle de l'amour. Ainsi, en recourant au simulacre, Edison entreprend, comme le souligne Maia Beyler-Noily, de « déconstrui[re] les catégories du “vrai” et de “l'artificiel” »¹⁰⁸ en montrant que dans la réalité le sentiment amoureux repose sur une imposture qui consiste en la projection d'une illusion, celle de l'idéal du sujet amoureux sur un être imparfait, et donc décevant. Edison propose dès lors « une alternative scientifique »¹⁰⁹, celle du simulacre technique, à une interaction qui ne serait de toute façon qu'une « triste mascarade »¹¹⁰. L'illusion proposée par Edison dépasse l'expérience amoureuse commune, car l'être artificiel, étant modelé sur son usager et ne cachant pas des tares humaines, tels qu'un physique peut attirant ou un esprit médiocre, ne peut se montrer décevant. Le simulacre procède ainsi à une disqualification de l'original naturel.

2.2.2 Des comportements socialement formatés

La corrélation entre femmes et automates repose sur le formatage social des comportements féminins. Cet aspect se manifeste dans les œuvres notamment au travers de la notion de mouvement limité. Edison décrit bien la limitation à laquelle est soumise Hadaly,

¹⁰⁸ Maia Beyler-Noily, « Pourquoi donc pas ? *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam et la rédemption artificielle », *Études littéraires*, n° 42, 2011, p. 106.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

cependant cette condition ne semble pas être considérée comme problématique dans le discours de l'ingénieur :

En effet, ce cylindre contient l'émission d'environ soixante-dix mouvements généraux. C'est à peu près le fonds de ceux dont une femme bien élevée peut et doit disposer. [...] D'ailleurs qu'est-ce qu'une femme qui gesticule beaucoup ? – un être insupportable. (p.217)

La programmation d'un nombre de mouvements limités chez l'Andréide ne constitue pas, dans la perspective d'Edison, un aspect qui permet de distinguer l'automate d'une femme humaine « bien élevée » qui paraît également se trouver limitée dans ses mouvements par la norme bourgeoise. En effet, l'utilisation du verbe « peut », dans l'extrait ci-dessus, paraît dans un premier temps indiquer que cette condition relève du naturel, du physique, d'une impossibilité primaire, cependant l'ajout du verbe « doit » trahit la nature sociale qui la détermine. Edison émet donc ici une théorie erronée sur le mouvement féminin qui lui permet de mieux le contraindre.

Dans *le Marchand de sable*, le même rapport entre le mouvement régulé et la conduite féminine socialement réglementée est posé au moment où Olimpia fait son apparition en tant que débutante :

Olimpia apparut, vêtue avec autant de richesse que de goût. On ne pouvait qu'admirer la suavité de son visage, ainsi que sa taille. Son dos à la cambrure un peu étrange, sa taille de guêpe semblaient provoqués par un corset trop serré. Elle avait dans sa démarche et sa façon de se tenir quelque chose de compassé et de raide qui frappa certains de façon désagréable ; on l'imputa à la contrainte que lui imposait la société. (p.107)

La description de la supposée jeune femme met en évidence des comportements féminins formatés par la « contrainte » sociale. La critique à l'encontre d'Olimpia, effectuée par le « on » qui représente la société, relève cependant du paradoxe, voire de l'incohérence : la débutante est jugée trop raide, trop mécanique, un aspect qui est imputé à des codes sociaux mis en place par ceux-là mêmes qui les réprouvent quand ils sont poussés à l'extrême. La conduite des femmes, décriée par l'opinion générale, se confond donc avec celle de l'automate. La norme sociale, caractérisée par son artificialité, brouille la barrière entre la femme réelle et l'automate féminin, faisant ainsi de la femme son propre simulacre. Cette « contrainte » pourrait par ailleurs bien fournir une explication à la méprise de Nathanaël au sujet de la nature d'Olimpia, autre que la folie du héros ou son envoûtement par un instrument technique (la longue-vue vendue par Coppola). Nathanaël n'est d'ailleurs pas le seul à s'être fait berné : bien que certains étudiants avisés se soient montrés troublés par son comportement peu naturel, l'automate a tout de même fréquenté de nombreux cercles de la ville, réussissant à faire illusion. Comment expliquer qu'un automate puisse être confondu avec une véritable jeune femme ? Cette

indistinction, selon Olivier Rey, pourrait bien servir à Hoffmann pour mettre en évidence et critiquer la « mécanique sociale »¹¹¹ :

Ce que dévoilent l'histoire d'Olympia, et le désarroi qui la suit, c'est l'état d'une culture au sein de laquelle les hommes se sont habitués à davantage s'en remettre aux codes élaborés pour déchiffrer la réalité qu'à la réalité elle-même.¹¹²

Autrement dit, la société serait tellement formatée qu'il deviendrait impossible de distinguer un être humain d'une machine. La vie moderne est ainsi dépeinte par le biais d'une « allégorie » (p. 131), comme suggéré dans le récit par le professeur d'université, qui refléterait l'aliénation sociale de la société bourgeoise : l'homme serait en effet soumis à une série de codes, à une « mécanique » qui guiderait son existence. Cette aliénation paraît être d'autant plus forte dans les cas des femmes dont les comportements en société sont justement très réglementés par la norme bourgeoise. Dans la suite de la nouvelle, cette indistinction se répand jusqu'à devenir un véritable phénomène de société :

[...] Mais nombre des messieurs de l'honorable assemblée n'en étaient pas apaisés pour autant. Cette histoire d'automate s'était profondément enracinée dans leur âme, et de fait s'insinua une détestable défiance à l'encontre de toute personne humaine. Et pour bien se convaincre que ce n'était pas une poupée de bois qu'ils aimaient, plusieurs amants exigèrent de leur bien-aimée qu'elle chante et danse un peu à contretemps, qu'elle brode, tricote, joue avec son carlin, etc., pendant qu'on lui faisait la lecture, mais avant toute chose, qu'elle ne fasse pas qu'écouter et qu'elle parle aussi, de manière telle que ce qu'elle disait supposât réellement une pensée et une sensibilité. (p. 131)

Dans cet extrait, l'accent est principalement mis sur la parole, un point essentiel pour distinguer la machine de l'être humain¹¹³. En effet, la parole – ou du moins une certaine forme de parole –, qui déjà chez Descartes constitue le trait distinctif propre à l'être humain, contrairement à d'autres actions, relève d'une certaine profondeur d'esprit. Ainsi, pour être en mesure de différencier les femmes des automates, les jeunes bourgeois attendent des femmes qu'elles puissent « réellement » exprimer des sentiments et des pensées. Cette capacité est en partie remise en question dans le texte, puisque certaines semblent échouer à l'épreuve, un « échec » qui permet de confirmer la performativité des normes sociales. La satire des comportements codifiés des femmes bourgeoises met également en lumière la crainte d'une potentielle invasion mécanique due à l'industrialisation et le désenchantement que celle-ci produirait en figeant le monde dans un état totalement régulé. Le mouvement à « contre-temps » symbolise ici une forme de liberté et d'arbitraire qu'il convient de préserver.

¹¹¹ Olivier Rey, *op. cit.*, p. 32.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ C'est sur cette aptitude que se fonde le test conçu par Alan Turing dans lequel il s'agit de différencier le discours d'une machine de celui d'un être humain. Il est intéressant de noter que la première étape du test demandait au sujet de distinguer si le discours proposé était celui d'un homme ou d'une femme. Ce premier discours était en réalité celui d'un homme se faisant passer pour une femme. À ce propos voir l'article de Jean-Gabriel Ganascia, « Alan Turing est l'inventeur de l'intelligence artificielle. », in *Intelligence artificielle. Vers une domination programmée*, Paris, Le Cavalier bleu, 2017, pp. 17-23.

Chez Villiers, la thématique est également abordée. Lord Ewald se questionne avec une certaine inquiétude sur l'usage de la parole chez un être artificiel :

- Hadaly, seule, résoudra nettement, elle-même la question de son être, je vous le promets.
- Par des paroles ?
- Par des paroles.
- Mais, sans âme, en aura-t-elle conscience ? (p. 157)

La capacité de parole étant l'une des préoccupations principales du jeune aristocrate, il s'interroge donc sur le mécanisme qui permettrait à l'Andréide d'entretenir une conversation spontanée :

Comment se fait-il que Miss Hadaly puisse répondre à *ce que je lui dis* ? Il me semble de toute impossibilité qu'un être quelconque ait prévu mes questions, au point surtout, d'en avoir gravé d'avance les réponses sur de vibrantes feuilles d'or. (p.173)

Sur ce point, et contrairement à Olimpia, Hadaly se démarque puisqu'elle est effectivement dotée d'une parole consciente par l'intermédiaire de Sowana. Elle arrive d'ailleurs à tromper sans difficulté Lord Ewald, lors d'un entretien au cours duquel l'aristocrate semble subjugué par un changement de comportement chez celle qu'il croit, à tort, être Alicia Clary. En effet, au cours de cet épisode, la prétendue Alicia Clary va manifester un certain intérêt pour l'état de Lord Ewald : « Ami, [...] vous êtes triste depuis quelques jours, je trouve ! N'avez-vous rien à m'apprendre vous-même ? Je suis meilleure amie que vous ne le pensez... » (p. 303). Elle ne s'exprimera que très peu, mais se montrera compatissante avec la détresse de son amant : « Ainsi, tu souffres ! dit-elle tout bas, et c'est par moi ! » (p. 305). Autrement dit, cet entretien, qui s'apparente davantage à un monologue de Lord Ewald, souligne tout le narcissisme du personnage. La « manière douce » – et pour le moins discrète – dont Alicia Clary « s'intéresse à lui » (p.303) le touche au point qu'il ira même jusqu'à clamer sa prédilection pour son amante humaine, dédaignant l'automate qu'il a en réalité en face de lui :

« – Ô bien-aimée – ! Je te reconnais ! Tu existes, toi ! Tu es de chair et d'os, comme moi ! Je sens ton cœur battre ! Tes yeux ont pleuré ! tes lèvres se sont émues sous l'étreinte des miennes ! [...] Ô chère Alicia ! Je t'aime ! Je... »

Il n'acheva pas.

[...]

En même temps, Miss Alicia Clary se leva – et, appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains chargées de bagues étincelantes, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendue :

« Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly ». (p. 306)

On retrouve donc une satire du comportement amoureux, d'une part par la réaction exagérée de Lord Ewald qui met en évidence un phénomène de projection narcissique sur « l'objet d'amour », ici Alicia-Hadaly. En effet, ce n'est que lorsque le discours de la jeune femme est tourné vers lui-même qu'il la « reconnaît ». D'autre part, c'est également l'aspect formaté de l'amour qui est ici pointé du doigt, puisqu'à la fin du récit on apprendra que les paroles

d'Hadaly, qui ont tant ému Ewald, avaient en réalité été préenregistrées et transmises à l'Andréide au moyen des « bagues étincelantes » qui font partie du dispositif technique de communication magnétique. Cette critique du formatage ne se limite toutefois pas à l'amour. Edison souligne le caractère machinal de la société moderne autant dans les gestes des individus que dans leur discours. En effet, lorsque Lord Ewald montre son inquiétude quant à la potentielle incapacité d'Hadaly à formuler un discours spontané, l'ingénieur lui rappelle que, même pour les êtres humains, toute improvisation relève de l'illusion :

- Improviser ! ...s'écria Edison : Vous croyez donc qu'on improvise quoi que ce soit, ? Qu'on ne récite pas toujours ? – Mais enfin, lorsque vous priez Dieu est-ce que tout cela n'est pas réglé, jour par jour, dans ces livres d'oraisons qu'enfant vous avez appris par cœur ? [...] Même dans la vie, est-ce que toutes les conversations mondaines n'ont pas l'air de fin de lettres ?
« En vérité toute parole n'est peut-être qu'une redite : – Et il n'y a pas besoin d'Hadaly pour se trouver, toujours, en tête à tête avec un fantôme. (p. 226)

Tout comme ceux des machines, les comportements humains ont un aspect répétitif et prévisible qui, selon Edison, s'apparenterait à une comédie à laquelle chaque individu s'adonne dans sa vie quotidienne. Il invoque ainsi le topos bien connu du monde comme théâtre, soulignant la totale artificialité de la vie humaine :

Oh ! qui donc serait assez étrange, sous le soleil, pour essayer de s'imaginer qu'il ne joue pas la comédie jusqu'à la mort ? Ceux-là seuls qui ne savent pas leurs rôles prétendent le contraire. Tout le monde se la joue forcément ! Et chacun avec soi-même. Être sincère ? Voilà le seul rêve tout à fait irréalisable. (p. 221)

C'est avec ironie et de manière paradoxale que la création d'Edison, en sa qualité de simulacre qui corrompt la différence entre l'être humain et son double mécanique, se donne pour objectif de dépasser l'être humain, et de s'y substituer, en poussant à l'extrême et en peaufinant son caractère artificiel et ses automatismes.

2.2.3 L'industrialisation du féminin chez Villiers : détournement ironique

Nous avons donc vu, par le biais d'une série de caractéristiques telles que la généricité, la propension à la reproduction ou encore l'artificialité, comment se construit une forme d'essentialisation du féminin dans notre corpus. Ainsi, au XIX^e siècle, privée d'une identité propre et singulière, la femme se trouve réifiée dans la figure de l'automate. Edison, lui, va pousser cette représentation à son paroxysme : la femme artificielle qu'il a mise au point pourrait même, par des processus industriels propres à son siècle, être produite à la chaîne et en masse :

La première Andréide seule était difficile. Ayant écrit la formule générale, ce n'est plus désormais, laissez-moi vous le redire, qu'une question d'ouvrier : nul doute qu'il ne se fabrique bientôt des milliers de substrats comme celui-ci — et que le premier industriel venu n'ouvre une manufacture d'idéals ! (p. 241)

Rappelons que le projet initialement prévu par Edison était de concevoir un produit d'utilité publique qui permettrait d'éviter aux hommes des tragédies comme celle vécue par son ami Mr. Anderson à la suite de sa néfaste aventure avec la danseuse Evelyn Habal. Dans le but de légitimer son entreprise, l'ingénieur invoque des « statistiques » (p. 185) pour appuyer sa thèse misogyne sur la dangerosité des « femmes fatales » :

Puisqu'en Europe et en Amérique, il est, chaque année, tant de milliers et tant de milliers d'hommes raisonnables qui, — abandonnant de véritables, d'admirables femmes, le plus souvent, — se laissent ainsi assassiner par l'Absurde en des milliers de cas à *peu près* identiques à celui-ci... (p.208).

Comme parade à ce drame, Edison se propose donc de trouver une « Équation de l'amour » qui lui permettrait de sauver des milliers d'hommes d'un destin funeste :

Bref, si la création d'un être électro-humain, capable de donner un change salubre à l'âme d'un mortel, peut être réduite en formule, essayons d'obtenir de la Science une équation de l'Amour [...]. Une fois cette formule trouvée et jetée à travers le monde, je sauverai peut-être, d'ici à peu d'années, des milliers et des milliers d'existences. (p.209)

Le projet d'Edison était donc au départ un parfait exemple des processus d'industrialisation et de mercantilisation qui connaissent une forte expansion au XIX^e siècle. Il convient toutefois d'explicitier ses propos à la lumière de l'ironie villiéenne. En effet, le discours de l'ingénieur relève ici plutôt d'une caricature : Villiers attribue à l'ingénieur – également homme d'affaires – une forme d'ambition mégalomane, propre à l'expansion capitaliste de son siècle, qu'il double d'un discours misogyne fondé sur une vision stéréotypée du féminin, soit deux aspects constituant à tout égard des lieux communs au XIX^e siècle et qui sont ici poussés à l'extrême. La dimension grandiloquente du discours d'Edison permet donc à Villiers, dont on sait qu'il condamne fortement l'esprit mercantile de son siècle, de remettre en cause les prétentions arrivistes des scientifiques positives et des industriels capitalistes en les tournant en ridicule¹¹⁴. Mais chez Villiers, c'est toujours le paradoxe qui l'emporte : en effet, même si le projet de production industrielle est abandonné par Edison, il n'en demeure pas moins que l'Andréide, par son statut de prototype unique, devient un objet fétichisé, voire sacralisé, une « œuvre d'art métaphysique » (p.38), qui viendrait légitimer le culte de la machine.

2.2.4 L'ironie romantique chez Hoffmann : entre satire de l'idéalisme romantique et de l'idéologie bourgeoise

L'assimilation de la femme à l'automate passe, comme nous l'avons observé, par l'identification d'une série de comportements stéréotypés. L'ironie émanant de ce type de représentations chez les deux auteurs est réalisée au moyen de la superposition de deux

¹¹⁴ Voir à ce sujet : Marta Caraion, « Ironie et grandiloquence du progrès » in *le XIX^e siècle au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIX^e siècle*, Actes du Congrès de la SERD, dir. C. Barel-Moisan et alii, 2018. [En ligne] : <https://serd.hypotheses.org/1879>.

discours : un discours attribué à un personnage qui reprend des concepts rebattus et des images stéréotypées, fondés sur des lieux communs, mené en focalisation interne, et, d'autre part, la distance critique apportée par le narrateur en troisième personne, qui peut être introduite de manière plus ou moins implicite, par exemple par le recours au discours indirect libre.

Le Marchand de sable est un récit en grande partie focalisé sur la vision subjective de Nathanaël. Ce dernier est clairement décrit comme le type du héros romantique tourmenté. Il est empreint d'un fort mysticisme et va même jusqu'à nier l'idée de libre arbitre dans les activités humaines :

Il sombrait dans de ténébreuses rêveries et finit bientôt par prendre des façons étranges auxquelles on n'avait jamais été habitué de sa part. Toute la vie tout entière n'était plus pour lui que songe et pressentiment ; il ne cessait de dire que tout homme s'illusionnait de sa liberté alors qu'il n'était qu'un jouet soumis au jeu cruel des puissances obscures, que c'était en vain qu'on s'élevait là-contre qu'il fallait accepter avec humilité les arrêts du destin. Il alla même jusqu'à affirmer qu'il était insensé de croire que le libre arbitre pouvait avoir sa part dans l'activité créatrice, qu'elle soit artistique ou scientifique ; car l'enthousiasme, sans lequel on est incapable de créer, ne venait pas de notre for intérieur, mais relevait de quelque principe supérieur, situé en dehors de nous-mêmes. (p.81)

L'attitude excessive de Nathanaël est détournée ironiquement par le biais des différentes modalisations introduites par le narrateur, « pour lui », « il ne cessait de dire », « il alla même jusqu'à affirmer », qui marquent une distance avec l'exaltation du héros. Le jeune homme, pris d'une « exaltation mystique » (p. 28), va développer une véritable obsession pour Olympia qu'il encense et idéalise à l'extrême. Elle devient à ses yeux une « femme magnifique, céleste » (p.111), un « rayon qui resplendit de l'au-delà promis de l'amour » (p. 111), alors qu'elle est loin de produire le même engouement chez les autres membres de la société, comme le démontrait le discours de l'étudiant Sigismond. Deux points de vue semblent donc se détacher, créant ainsi deux groupes de personnages qui mettent chacun en avant un type d'idéologie. D'un côté se trouve Nathanaël qui, reprenant une figure stéréotypique romantique, se positionne en tant que poète incompris :

« Il est bien possible, froids et prosaïques comme vous êtes, qu'Olympia vous semble sinistre. C'est seulement pour l'âme poétique que se déploie ce qui est organisé sur le même mode [...] Cela peut être inconvenant qu'elle ne déroule pas une conversation plate, comme ces autres esprits sans relief. Elle est avare de parole, cela est vrai ; mais ces rares paroles apparaissent comme d'authentiques hiéroglyphes de l'univers intérieur plein d'amour et de connaissance supérieur de la vie spirituelle dans la contemplation de l'au-delà éternel. Mais de tout cela, vous n'avez aucun sens, et mes paroles sont perdues d'avance. » (pp. 117-119)

Le jeune héros romantique formule ainsi une critique du prosaïsme et du bon sens positif, alors même que, paradoxalement, il attribue un caractère transcendant à une machine. Il semble pris dans une terrible confusion qui l'amène à inverser les catégories du réel. On retrouve ici la logique du simulacre qui opère un renversement entre l'original naturel et son double artificiel :

« Ah ! – Clara – Clara » – Clara le pressa doucement sur son sein et dit tout bas, mais avec lenteur et gravité :
« Nathanaël – Nathanaël cher à mon cœur – jette au feu ce conte fou – insensé – dément

Là Nathanaël bondit, indigné, et s'écriant en repoussant Clara : « Espèce d'automate sans vie, damné ! » (pp. 89-91)

Clara, pour sa part, en tant que représentante du positivisme bourgeois, souligne l'irrationalité du jeune poète ayant succombé à un « conte fou, insensé et dément ». La jeune femme appartient effectivement à une catégorie de personnages qui s'opposent aux idées mystiques du jeune homme, ceux que Nathanaël considère comme étant des « âmes froides et réfractaires [...] fermées à des mystères aussi profonds » (p. 83). La prise de position de Clara permet de mettre en évidence l'ambiguïté narrative de la nouvelle fantastique qui se fonde sur l'indécidable. En effet, comme l'observe Olivier Rey, Hoffmann « se garde de trancher » entre les deux personnages.¹¹⁵ D'une part, l'ironie à laquelle il recourt s'articule souvent avec une distanciation avec le personnage de Nathanaël. Pris dans un délire qui traduit un excès d'idéalisme romantique, ce dernier s'oppose au bon sens commun. Son discernement se retrouvant altéré, il n'est pas un personnage auquel on peut se fier. Son jugement peut donc fortement être remis en question. De ce point de vue, il faudrait envisager l'ironie utilisée par l'auteur comme visant une satire de l'idéalisme romantique poussé à l'extrême. Cette prise de distance s'effectue d'une part par la structure polyphonique de la nouvelle, qui permet de souligner les contrastes entre les points de vue des personnages, mais également par l'usage du discours indirect libre qui montre bien le décalage entre la perception subjective du héros amoureux et l'ironie du narrateur :

[...] Il sortit très discrètement la longue-vue de Coppola et la dirigea sur la belle Olimpia. Ah ! il perçut à ce moment qu'elle lui envoyait des regards languissants et que chaque son ne s'accomplissait vraiment que dans ce regard d'amour qui le traversait et l'enflammait intérieurement. Les roulades artistement effectuées semblèrent à Nathanaël autant de jubilations célestes d'une âme transfigurée par l'amour, et lorsqu'enfin un long trille, succédant à la cadence, éclata à travers la salle, il ne put se retenir, comme happé par des bras brûlants, et poussa un cri de douleur et de ravissement : « Olimpia ! ». – Tout le monde se retourna vers lui, quelques-uns se mirent à rire. (pp.107-109)

Dès que Nathanaël se sert de sa longue-vue, le texte passe en focalisation interne et l'on observe l'apparition du discours indirect libre mettant en lumière l'expressivité du héros, mais également sa perception faussée : « Ah ! il aperçut qu'elle lui envoyait des regards languissants et que chaque son ne s'accomplissait vraiment que dans ce regard d'amour qui le traversait et l'enflammait intérieurement ». L'usage des verbes de perception permet au narrateur de mettre en évidence l'envoûtement auquel est soumis le héros et, par la même occasion, d'opérer une forme de distanciation ironique avec ses émotions exacerbées. Toutefois, la posture de l'auteur vis-à-vis de Clara reste elle aussi ambiguë. Si le narrateur relève son « bon sens non dénué de clairvoyance » (p.79), on apprend que celle-ci est également caractérisée par certains par sa

¹¹⁵ Olivier Rey, *op. cit.*, p.38.

« froideur », son « insensibilité » et son « prosaïsme » (p. 79). La jeune femme peut donc être perçue comme pourvue d'un esprit clairvoyant et lucide, face à un Nathanaël exalté et délirant, mais, d'un autre côté, elle pourrait également symboliser « une forme de cécité, de fermeture à l'essentiel au profit d'un fade bonheur bourgeois »¹¹⁶.

2.2.5 Alicia Clary : diatribe contre la sottise bourgeoise

Contrairement au traitement donné à la science et au progrès technique, « il n'y a rien d'ambigu chez Villiers dans sa condamnation de la mentalité bourgeoise » déclare Alain Raitt dans sa préface à *L'Ève future*¹¹⁷. Cette satire de la bourgeoisie s'articule autour de plusieurs aspects, tels que le décadentisme et l'hygiénisme, que nous aborderons plus en détail par la suite du travail. En premier lieu, et comme le remarque Jacques Noiray, l'auteur a pour volonté de souligner « l'avitissement moral » de son époque¹¹⁸. Le thème, également relevé par Annie Amartin-Serin, de « l'abâtardissement »¹¹⁹ des temps modernes est en effet présenté dès le début du récit, dans le soliloque d'Edison qui soutient que « rien de ce que dit l'homme ne semble guère valoir la peine d'être conservé » (p. 50). Edison se lamente alors de ne pas être apparu plus tôt dans l'histoire et donc de ne pas avoir pu phonographier certains « épisodes historiques » importants – en réalité ceux-ci relèvent plutôt d'une forme de mythologie que d'histoire à proprement parler. Cependant, l'ingénieur l'admet lui-même : le problème réside surtout dans le changement des mentalités qui aurait pour conséquence que ces mêmes bruits n'aient plus la même valeur à son époque, car « ce n'est pas eux qui ont disparu, mais bien le caractère impressionnant dont ils étaient revêtus par l'ouïe des anciens » (p. 51). L'ingénieur souligne ainsi le désenchantement du monde moderne et l'aliénation causée par la modernité, celle-là même qui par le progrès technique change le monde en une forme de simulacre et empêche ainsi les hommes de son temps d'accéder à « la véritable réalité » :

« [...] L'esprit d'analyse, ayant aboli, dans le tympan des existeurs modernes, le sens intime de ces rumeurs du passé (sens qui en constituait, encore un coup, la véritable réalité), j'eusse eu beau cliquer, en d'autres âges, leurs vibrations, celles-ci ne représentaient plus aujourd'hui sur mon appareil que des sons morts [...] puisque c'est en nous que s'est fait le silence. » (p.51)

Dans *L'Ève future*, cette vacuité, symbole de la médiocrité moderne, va essentiellement se fixer sur deux personnages féminins : Alicia Clary, la bourgeoise « sottise », et Evelyn Habal, la femme fatale. Alicia et Evelyn sont toutes deux présentées comme étant décevantes à leur manière : la première parce qu'elle représenterait l'esprit bourgeois vulgaire et positiviste, la

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Alain Raitt, « Préface », in Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Paris Gallimard, Folio classique, 1993, p. 11

¹¹⁸ Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, op. cit., p. 86.

¹¹⁹ Annie Amartin-Serin, *La création défiée : l'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, PUF, 1996, p. 184.

deuxième par son aspect repoussant et morbide, dû à la syphilis, son immoralité – dont l’atteinte syphilitique constitue justement un stigmaté – et sa dangerosité.

En ce qui concerne la critique de la bourgeoisie, c’est essentiellement le personnage d’Alicia qui va nous intéresser. Tout d’abord, il est important de souligner que toute la description de la jeune bourgeoise est prise en charge par Lord Ewald, cliché du héros romantique. La jeune femme est représentée comme une contradiction vivante : elle détient une beauté parfaite, étant une fidèle image de la *Vénus Victrix*, mais déçoit Ewald par son caractère prosaïque et ses aspirations ordinaires, un manque d’harmonie qui désespère le jeune Lord qui accable l’actrice d’un profond mépris. Elle ne serait donc qu’une copie dégradée du chef-d’œuvre statuaire qui se donne ici comme un original. En effet, l’actrice bourgeoise est principalement caractérisée dans le discours de Lord Ewald par sa « sottise » qui se traduirait par l’ostentation d’un « prétendu bon sens négatif » (p.91) faisant de la jeune femme un être profondément « terre à terre » : « Elle croit à un ciel, mais un ciel de dimensions rationnelles. Son idéal serait un ciel terre à terre » (p. 96). Elle s’inscrit ainsi dans la lignée d’autres personnages bourgeois inventés par Villiers qui, selon Gwenhaël Ponnau, sont des « sectateurs du bon sens » qui « font de la vision positive le seul instrument de mesure du monde et de ses mystères » et « veulent imposer une théocratie du rationnel qui, avec outrecuidance, instruit le procès de tout ce qui se réclame de l’idéal ou du surnaturel »¹²⁰. La prétention positiviste de l’actrice ne traduit en réalité que son profond conformisme. Un aspect que l’on retrouve également dans ses croyances religieuses : « elle est mystique – non par le vivifiant amour d’un Dieu Rédempteur, – mais parce que cela lui semble de toute convenance et que c’est très “comme il faut” » (p.96).

Si Alicia est décrite comme étant « une femme d’esprit », c’est parce que, selon Lord Ewald, « l’esprit, dans le sens mondain, c’est l’ennemi de l’intelligence » (p. 91). En effet, contrairement au personnage de Clara dans *Le Marchand de sable*, Alicia Clary n’est pas représentée comme une femme intelligente. Son prétendu « esprit » ne serait en fait qu’un appareil, un simulacre dégradé d’intelligence dans la société bourgeoise où tout n’est que représentation. : « son rêve serait de paraître à tout le monde une “femme d’esprit” à cause des dehors “brillants”, des avantages que [...] cela donne » (p. 91). Tour à tour « Déesse bourgeoise » (p. 86) et « Déesse Raison » (p.92), le personnage d’Alicia Clary constitue une allégorie satirique qui cristallise sur les femmes le malaise que génèrent à l’époque de Villiers la normativité et le scepticisme bourgeois. C’est ce que Lord Ewald appelle « le mal du

¹²⁰ Gwenhaël Ponnau, *L’Ève future, ou l’œuvre en question*, Paris, PUF, 2000, p. 131.

« positivisme inepte » (p. 92) qu'il définit comme « un genre de démence » qui porte les malades à répéter dans leur discours des « mots d'un aspect important » tels que « sérieux », « positif » ou encore « bon sens » (p. 92), comme si l'utilisation d'un tel discours leur conférait une légitimité intellectuelle. Le héros romantique se montre ainsi très critique envers le positivisme de son époque, qui n'est pour lui qu'un « sec et morbide idéal » (p.91). Qui plus est, Alicia Clary n'est pas seulement présentée comme sotte, mais ne possède du reste aucune sensibilité artistique. Elle est au contraire émue, toujours selon la description de Lord Ewald, par d'objets mélodrames sans intérêt « qui atrophient, dans une impunité triomphante et lucrative, le sens de toute élévation chez les foules » (p. 95). Les aspirations de la jeune actrice possédant « l'intonation d'une patronne de magasin » (p.271) sont en réalité plutôt ordinaires et reflètent bien sa mentalité bourgeoise : elle ne cherche pas à exceller dans des activités artistiques, mais seulement à travailler et à avoir du succès dans le but de gagner assez d'argent pour pouvoir s'établir « honorablement » :

« Des personnes compétentes, lui ayant assuré que sa voix était fort belle, ainsi que sa figure, et qu'elle représentait fort bien, elle était fondée à croire qu'elle aurait du succès. Or, lorsqu'on gagne de l'argent, on arrange beaucoup de choses. Quand elle en aurait mis de côté suffisamment, elle quitterait les planches, prendrait sans un doute un commerce, se marierait et vivrait honorablement [...] (pp. 81-82).

Ainsi, comme l'observe Gwenhaël Ponnau, la prétendue « stupidité prétentieuse et vulgaire d'Alicia constitue pour Villiers [...] un admirable prétexte qui, par personnages interposés, lui permet d'exercer une ironie aussi misogyne qu'elle est féroce »¹²¹. Les prétentions prosaïques de la jeune bourgeoise sont non seulement décriées par le jeune Lord, mais également par Villiers lui-même, connu pour mener campagne contre l'esprit matérialiste et mercantile de son époque.

Lord Ewald est de toute évidence un personnage dans lequel Villiers a beaucoup mis de lui-même. Il semble vouloir le dépeindre comme fondamentalement différent du « commun », puisque le jeune aristocrate dédaigne une femme qui, selon ses dires, « serait pour l'Idéal féminin pour les trois quarts de l'Humanité moderne » (pp. 95-96). Sur quels critères se base cette distinction ? Non seulement Lord Ewald est un parfait romantique idéaliste, mais il est également porteur d'un titre nobiliaire, tout comme Villiers qui provient lui-même d'une ancienne famille noble. Ce trait distinctif n'est pas un marqueur anodin, car, comme le relève David Martens, « dans *L'Ève future*, l'imaginaire nobiliaire contribue à la distribution des différents protagonistes en fonction d'une échelle de valeurs »¹²². Il s'opère donc une claire hiérarchisation des personnages en fonction de leur statut nobiliaire. D'une part, le jeune Lord

¹²¹ *Ibid.*, p. 130.

¹²² David Martens, « Le spectre de la noblesse : *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », in *Études françaises*, 54, 2018, p. 139.

anglais, noble de longue lignée, est décrit par Edison comme étant de « la plus noble nature qu'[il ait] rencontrée sous les cieux » (p. 135). D'autre part, on retrouve une claire condamnation des individus récemment anoblis, catégorie à laquelle appartient la famille d'Alicia Clary :

- [N] e m'avez-vous pas dit que c'était [...] une fille de race ? [...]
- Moi ? Je ne crois pas avoir dit cela, répondit-il.
- Vous avez dit que Miss Alicia Clary appartenait à « quelque bonne famille, d'origine écossaise, anoblie récemment.
- Ah ! parfaitement, dit Lord Ewald ; mais ceci n'est pas la même chose. Ce n'est pas même un éloge. En ce siècle, il faut *être* – ou *naître* – noble, l'heure étant pour longtemps passée où l'on pouvait le devenir. (p.97)

Ce qu'Ewald met en évidence, c'est l'éternelle quête de l'original. Un titre de noblesse récemment obtenu ne peut être qu'un leurre, une version dégradée de la véritable noblesse, qui se cantonne au paraître sans atteindre l'être, mais qui pourtant vient s'y substituer : on retrouve à nouveau ici l'ombre du simulacre en tant que duplication dégradée. C'est à nouveau la médiocrité des temps modernes qui est pointée du doigt : un anoblissement survenu à l'époque moderne ne semble plus être légitime. Ewald considère même qu'il viendrait « souiller » ce qu'il appelle « la race »¹²³:

[...] Nous estimons qu'il ne peut être que nuisible à l'essence, quand même réfractaire, de certaines lignées, d'être inoculées, à l'étourdie, de ce douteux et affadi vaccin, dont tant de bourgeoisies indélébiles ne sont qu'empoisonnées. (p.97)

Quant à Edison, David Martens constate « qu'il n'est pas en reste à cet égard, bien qu'il ne soit pas de sang noble – il appartient à la famille des “homme[s] de génie (sorte de gens dont la noblesse toute spéciale humiliera toujours les égalitaires)” (p.97) »¹²⁴. Ainsi, malgré son statut d'ingénieur, il ne se voit pas affligé pas du caractère médiocre dont Villiers charge la modernité, puisqu'il constitue lui aussi une sorte de noblesse « toute spéciale », c'est-à-dire originale.

C'est la même logique qui s'applique pour l'Andréide qui incarne un idéal qui ne peut être compris par les bourgeois prosaïques tels qu'Alicia Clary ou même la lucide Clara de Hoffmann. Présentée comme un double physique d'Alicia, elle est tout son contraire sur le plan spirituel et intellectuel : si Alicia se voulait une femme d'esprit, Hadaly, elle, est dotée de « l'Intelligence » (p. 127). Là où la jeune bourgeoise répète sans cesse des bêtises qui tiennent du lieu commun, les redites d'Hadaly sont de bien meilleur goût :

Celles-ci [ses paroles] sont imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé, – et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites. (p. 216)

¹²³ Nous reviendrons sur cette condamnation de la bourgeoise et la crainte d'une « fin de race » dans le chapitre consacré au simulacre fantasmagorique, voir p. 69 de ce travail.

¹²⁴ David Martens, *op. cit.*, p. 139.

Mais le discours d'Hadaly ne repose pas uniquement sur ces doctes enregistrements phonographiques, il est également composé de paroles « originales » qui émanent de la mystérieuse Sowana. Si l'Andréide est bien un simulacre, elle n'est pas présentée dans le texte comme une version dégradée, mais bien comme une version « améliorée », plus performante, qui parvient à disqualifier la femme réelle et à s'y substituer.

3 Le simulacre fantasmatique

Dans notre corpus, tel que l'affirme Natalie David-Weill au sujet de l'œuvre de Gautier, la représentation du féminin, et plus particulièrement de son simulacre, tout comme dans le célèbre mythe de Pygmalion, se présente à bien des égards comme un fantasme qui prend vie¹²⁵. Cette dimension fantasmatique qui inclut la subjectivité d'un sujet, en l'occurrence un personnage masculin, est en réalité constitutive de la notion de simulacre, telle qu'elle est définie par Gilles Deleuze qui considère que « l'observateur fait partie du simulacre qu'il transforme et déforme avec son point de vue »¹²⁶. Il s'agira dans ce chapitre, premièrement, d'observer les effets du simulacre sur un sujet soumis à des processus de refoulement inconscients, puis d'en analyser les composantes d'un point de vue objectif. Nous étudierons ensuite le mécanisme de projection narcissique émanant des divers personnages masculins qui permet la constitution d'un idéal féminin fantasmatique et, pour finir, nous analyserons le processus de fétichisation qui participe de l'aspect érotique inhérent au simulacre fantasmatique.

3.1 *L'inquiétante étrangeté* et la résurgence du refoulé

La notion d'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*)¹²⁷ a été conceptualisée par Freud pour se référer à la nouvelle *Le Marchand de sable*. Freud commence par reprendre les propos de Ernst Jentsch qui, le premier, avait défini le sentiment d'inquiétante étrangeté comme étant provoqué par une « incertitude intellectuelle »¹²⁸. Dans la nouvelle d'Hoffmann, ce sentiment serait engendré par le personnage d'Olimpia et par l'incertitude quant à savoir s'il s'agit d'un être animé ou inanimé, mais aussi par le fait que « l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant »¹²⁹. Cette ressemblance extrême, cette illusion du vivant poussée jusqu'à l'indifférenciation, s'accroît à mesure que les techniques de reproduction se modernisent et se perfectionnent. Ainsi, c'est dans la même optique qu'en 1970, le roboticien japonais Masahiro Mori émet sa théorie de « la vallée de l'étrange » en soulignant que plus l'apparence humaine d'un objet ou d'une machine est forte, plus le moment de prise de conscience de son artificialité cause un sentiment d'étrangeté qu'il nomme un « sentiment de familiarité négatif »¹³⁰. Nous considérons que la reconnaissance de l'artificialité d'un objet qui semblait

¹²⁵ Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 114.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 298.

¹²⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁰ Masahiro Mori, « La vallée de l'étrange » [1970], trad. d'Isabel Yaya, *Gradiva*, n° 15, 2012, p. 28.

animé le relègue au rang de simulacre dont la nature se fonde, selon Deleuze, sur une « dissimulitude » interne¹³¹. Le simulacre humain qui dégage un trouble dû à l'absence de différence et à la dilution des identités et des catégories constitutives de la réalité peut, dès lors, être considéré comme une source du sentiment d'inquiétante étrangeté, au sens de Jentsch.

En ce qui concerne le *Marchand de sable*, Freud, bien qu'il concède que le doute est posé au début de l'œuvre, comme dans tout récit fantastique, entre une interprétation surnaturelle ou réaliste, ne souscrit pas à la lecture de Jentsch et à son application de la notion d'inquiétante étrangeté. La définition de ce concept par Freud ne repose pas sur l'incertitude, mais sur le caractère « familier » compris dans le sens littéral de l'*Unheimlichkeit*, qu'il définit comme « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »¹³². Concernant le conte d'Hofmann, il applique le sentiment d'inquiétante étrangeté non pas à la nature de l'automate, mais au personnage du marchand de sable, qui donne son titre à l'œuvre, et en particulier à sa relation avec le héros, Nathanaël. Freud lie ce sentiment avec la peur de perdre ses yeux, provoquée chez le petit garçon par le récit du mythe du marchand de sable qui arrache les yeux des enfants. Le jeune Nathanaël avait en effet identifié le terrifiant avocat Coppélius, qui rendait des visites nocturnes à son père, comme étant ce personnage imaginaire. Dans la nouvelle, le héros offre un récit quelque peu troublé d'un épisode terrifiant de son enfance au cours duquel il surprend les expériences alchimiques menées par son père et Coppélius, qui le menace de lui ravir ses yeux, sans que l'on sache s'il s'agit du cauchemar d'un petit garçon apeuré ou d'une expérience réelle. Selon le récit du héros, c'est d'ailleurs lors de ces mêmes expériences alchimiques que son père finira par perdre la vie, un évènement marquant et traumatique dans la vie du jeune homme qu'il associera naturellement avec l'angoisse de la perte des yeux. Freud interprète cette peur comme « un substitut de l'angoisse de castration »¹³³ qui serait le châtement d'une agressivité œdipienne refoulée de laquelle découlerait la mort du « bon père » par le « mauvais père » (Coppélius). Il établit également un lien entre cette peur de la castration et l'automate Olimpia qui représenterait pour Nathanaël « la matérialisation de l'attitude féminine qu'[il] avait à l'égard de son père dans sa prime enfance »¹³⁴. L'angoisse de castration serait donc également une manière de symboliser une forme de féminisation de l'enfant qui finira par être refoulée. L'apparition de Coppola, à l'âge adulte du héros, aura comme effet de faire resurgir l'angoisse infantile de la castration et donc de faire émerger ce sentiment d'inquiétante étrangeté qui, selon

¹³¹ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 297.

¹³² Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 31.

¹³³ *Ibid.*, p.144.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 69.

Freud, « se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées »¹³⁵. À l'heure de déterminer les origines de ce sentiment, Freud se réfère également à la définition de Schelling « selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti »¹³⁶. Les manifestations de cet ordre provoqueraient donc un sentiment d'angoisse. À partir de cette observation, il mentionne un autre cas susceptible de créer un sentiment d'inquiétante étrangeté, à savoir « tout ce qui se rattache à la mort aux cadavres, au retour des morts, aux esprits et aux fantômes »¹³⁷. Ce même aspect est repris par Natalie David-Weill qui explique que « la réapparition d'un cadavre est toujours "inquiétante" au sens freudien du terme, car le principe de refoulement qui l'a fait autre, étranger, en rend le surgissement pénible »¹³⁸. Elle va appliquer ce constat à l'œuvre de Gautier, dans laquelle les figures de revenantes sont nombreuses.

Dans *Spirite*, la jeune Lavinia d'Aufideni réapparaît sous la forme d'un esprit, il y a donc bien une résurgence, le retour d'une personne morte. Cette information n'est cependant pas donnée d'emblée. Avant même de savoir qu'il s'agit d'une revenante, un sentiment inquiétant est ressenti par Guy de Malivert lors des premières manifestations surnaturelles desquelles il est témoin : « quoique Malivert fût brave et qu'il l'eût prouvé en mainte occasion, il ne put s'empêcher de sentir le duvet se hérissier sur sa peau, et le petit frisson dont parle Job lui parcourut la chair »¹³⁹. Pour expliquer cette réaction, nous nous appuyerons sur la thèse freudienne selon laquelle, le sentiment d'inquiétante étrangeté survient lorsque le sujet fait une expérience qui pourrait venir confirmer des croyances qu'il croyait dépassées¹⁴⁰. De fait, Malivert n'est pas présenté d'emblée comme un individu sensible aux phénomènes surnaturels ou aux pratiques occultistes :

Guy de Malivert, sans être systématiquement incrédule ni sceptique, n'avait cependant pas la foi facile, et on ne l'avait jamais vu donner dans les rêveries des magnétiseurs, des tables tournantes et des esprits frappeurs. Il sentait même une sorte de répulsion pour ces expériences où l'on veut mettre le merveilleux en coupe réglée. (pp. 489-490)

Si ce sentiment d'effroi se manifeste, c'est parce qu'à ce moment-là Malivert n'est pas encore familier avec le spiritisme : en effet, la manifestation d'un esprit relève bien de croyances qui devraient être dépassées par le héros, leur apparition vient donc ébranler sa conception du

¹³⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Natalie David-Weill, *op.cit.*, p. 114.

¹³⁹ Théophile Gautier, « Spirite » [1866], in *Fortunio. Partie Carrée, Spirite*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2013, p. 501. Nous n'indiquerons désormais plus que le numéro de page.

¹⁴⁰ Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 125.

monde et susciter l'étrangement inquiétant. Toutefois, Malivert, initié aux théories spiritistes par le baron de Féroë, se montre rapidement sensible à cette dimension occulte à laquelle il finit par adhérer. Ainsi, à partir du moment où il fait basculer son système de croyances, l'angoisse suscitée par ces apparitions, dès lors qu'elles ne relèvent plus pour lui de l'irrationnel, finit par disparaître. Si tout sentiment angoissant semble très rapidement dissipé, c'est également car Spirite est présentée comme un esprit éminemment positif : dans un monde où se « combattent des influences bonnes et mauvaises qu'il faut savoir discerner » (p. 497), elle appartient de toute évidence à la première catégorie. Comme le fait remarquer le baron de Féroë à Malivert : « C'est un esprit de sympathie, de bienveillance et d'amour » (p.497). Elle est d'ailleurs associée, nous le verrons, à une figure angélique qui apporte à Malivert une vraie sensation de bien-être. Enfin, il convient également de souligner que, malgré son statut de revenante, le héros n'a pas eu l'occasion de faire la connaissance de la jeune femme de son vivant, elle ne lui est donc pas réellement familière, ce qui amoindrit son caractère inquiétant. Cependant, le récit qu'elle fait de sa vie apporte une certaine tension, un trouble créé par le décalage entre sa représentation en tant que femme vivante et son existence sous une forme spirituelle, qui peut donc bien s'apparenter à une notion d'inquiétante étrangeté, notamment pour le lecteur.

Dans *L'Ève future*, le sentiment d'inquiétante étrangeté est également ressenti par le héros masculin, Lord Ewald. Ce dernier est en effet soumis à cette impression bizarre et inquiétante, tout d'abord par les différentes reproductions – ou simulacres – du vivant que lui expose Edison, tels que le chant d'oiseaux artificiels ou la reproduction d'un bras humain, dont la description apparaît dans le récit (Livre I, ch. VIII) avant même l'apparition de Lord Ewald :

C'était un bras humain posé sur un coussin de soie violâtre. Le sang paraissait figé autour de la section humérale : à peine si quelques taches pourpres, sur un chiffon de batiste placé tout auprès, attestaient une récente opération. [...] C'était le bras et la main gauche d'une jeune femme. [...] Les chairs étaient d'un ton demeuré si vivant, le derme si pur et si satiné que l'aspect en était aussi cruel que fantastique. (p.56)

Le bras, en sa qualité de simulacre, n'est pas décrit comme étant une reproduction, mais bien comme un véritable membre humain : il ne ressemble pas à un bras, mais il l'est, tel que l'atteste l'utilisation du verbe « être » dans des propositions déclaratives, réitérées à deux reprises. La mention du sang accentue l'aspect vitaliste de la description, bien que l'utilisation du verbe « paraître » en amenuise la certitude. À ce moment-là, le lecteur ignore encore qu'il s'agit d'un artefact, puisque le récit paraît plutôt suggérer qu'il s'agit d'un bras amputé : « Quel mal inconnu pouvait avoir nécessité cette amputation désespérée ? » (p. 56). À partir du moment où Edison révèle la véritable nature de ce bras fait de chair artificielle, l'aspect « vivant » qui se dégage de la description doit être remis en question. La dernière phrase de l'extrait recouvre alors un sens différent : elle souligne la ressemblance extrême de l'artificiel avec le vivant,

accentuée par la répétition de l'adverbe d'intensité « si ». Cette révélation vient confirmer son statut de simulacre, composé à la fois d'une similitude externe parfaite, qui lui permet de se substituer au véritable bras, mais également d'une nature artificielle qui lui fournit une identité intérieure qui lui est propre. La « familiarité négative » du simulacre poussée à l'extrême suscite donc un sentiment inquiétant exprimé ici par la mention de son « aspect cruel et fantastique ». Ce sentiment n'est pas seulement attribué à la seule perception de Lord Ewald, mais bien soutenu par le narrateur lui-même qui indique également qu'« une pensée glaçante » se serait éveillée à la vue du bras de chair artificielle « dans l'esprit d'un étranger » (p.56). Lorsqu'il sera soumis à cette vision, Ewald ressentira lui aussi un « trouble » (p. 119) et l'impression d'une « inquiétante illusion » (p. 119).

Le même principe s'appliquera également pour l'Andréide lors de sa première apparition. En effet, au moment de lui présenter Hadaly sous sa forme primaire, c'est-à-dire- sous la forme d'une machine qui n'a pas encore pris l'aspect d'Alicia Clary, Edison met Lord Ewald en garde :

L'Être dont vous allez subir la vision est d'un mental indéfinissable. Son aspect, même familier, cause toujours un certain saisissement. Il ne présente, pour nous, aucun péril physique ; cependant il est de mon devoir de vous avertir que, pour en supporter la première vue sans braver une défaillance intellectuelle, il ne serait peut-être pas hors de propos d'appeler à vous tout votre sang-froid... et même une partie de votre courage. (pp. 111-112)

La vision de l'Andréide est clairement présentée comme pouvant susciter une « défaillance intellectuelle » qui semble en réalité plutôt s'apparenter à une forme d'effroi, puisqu'il est demandé à Lord Ewald de faire preuve de « sang-froid » et même de « courage » pour l'affronter. Cette inquiétante étrangeté est présentée comme étant due à l'aspect indéterminable de l'« apparition ». D'une part, il y a l'aspect « familier » qui réside dans l'apparence féminine qu'elle arbore grâce à sa « féminine armure » (p.114) qui « accusait, moulée avec mille nuances parfaites, de sveltes et virginales formes » (p.114). Mais cette même armure, faite de métal, met également en évidence le statut machinal de l'Andréide, et donc sa nature indéfinissable. De plus, même si elle entend reproduire une silhouette féminine, l'armure revêt également un aspect ambivalent qui brouille les catégories de genre. En effet, tout comme le « gorgerin de métal », et le poignard dont est équipée l'Andréide, elle convoque un imaginaire guerrier et belliqueux considéré comme plutôt masculin. Cette forme primitive de l'Andréide, qui s'apparenterait à une forme « d'essence », n'est d'ailleurs la plupart du temps pas genrée, mais désignée par des termes neutres comme « l'Être » dans l'extrait ci-dessus. Ces différents

procédés permettent de mettre en évidence une forme de « trouble du genre »¹⁴¹, pour reprendre la notion de Judith Butler, qui participerait également du sentiment d'inquiétante étrangeté.

Ce n'est qu'une fois incarnée sous la forme d'Alicia Clary que l'aspect familial de l'Andréide sera réellement confirmé, en particulier pour Lord Ewald qui ne sera pas capable de distinguer la femme qu'il aime et qui le désole de sa duplication artificielle. Cette parfaite similitude n'étant qu'extérieure, elle ne fait pas d'Hadaly une vulgaire copie d'Alicia Clary, mais bien un simulacre qui se substitue à la femme aimée et décevante. L'Andréide a en effet une identité qui lui est propre et se distingue ainsi par son caractère original : elle n'est ni un être humain ni l'une de ces « poupées de Nuremberg » critiquées par Edison. C'est toutefois bien son exacte similitude avec l'actrice bourgeoise, de même que dans le cas du bras artificiel, qui rendra la prise de conscience de son artificialité d'autant plus perturbante. Le récit livre la réaction virulente de Lord Ewald lorsqu'il apprend quelle est la véritable nature de celle avec qui il vient d'avoir un échange amoureux et qu'il croyait être Alicia Clary. Le jeune homme se sent « comme insulté par l'enfer » (p. 307), il ressent de la colère mêlée à une « complexe horreur » qui se manifeste également de manière physiologique :

Le sang reflua dans ses artères [...] les prunelles, dilatées par la complexe horreur du fait, se fixaient sur l'Andréide. Son cœur, serré par une amertume affreuse, lui brûlait la poitrine comme brûle un morceau de glace. (p. 307)

La violence qui se dégage de ces sensations, décrites sur un mode dysphorique, traduit bien le fort degré de perturbation ressenti par Ewald, signe de la répulsion causée par la révélation de la nature artificielle de l'être aimé. Le simulacre, « vain chef-d'œuvre inanimé », détenteur d'une « effrayante ressemblance », est ici accusé de corrompre le sentiment amoureux : « sa première palpitation de tendresse, d'espérance et d'ineffable amour lui a été ravie, extorquée » (p. 308). C'est donc bien la part d'ombre de la machine, c'est-à-dire le pouvoir falsificateur et manipulateur du simulacre, appliqué à ce qui devrait au contraire être un sentiment vrai et pur, à savoir l'amour, qui se trouve condamné. Mais si cette révélation est si effroyable, c'est également car elle fait prendre conscience à Lord Ewald de sa propre fausseté, celle qui lui permet de faire de la machine son objet d'amour.

Enfin, l'Andréide, nous l'avons vu, est en réalité animée par Sowana. Or, celle-ci peut être rattachée à la catégorie des esprits évoquée par Freud comme potentielle source d'une inquiétante étrangeté. Sowana est en effet un esprit, un double psychique de Mistress Anderson qui n'est pas morte, mais se trouve dans un état cataleptique, et qui, grâce au magnétisme, a

¹⁴¹ Judith Butler, *op. cit.*, 2005.

migré dans le corps mécanique d'Hadaly. L'aspect macabre semble cependant omniprésent autour de l'Andréide qui, lors de cette première apparition, sort d'un souterrain et se trouve assimilée à une figure de morte-vivante : elle est décrite comme un être mystérieux, vêtu d'une voile noire décrite comme un « tissu de deuil » (p. 114). Ainsi, que ce soit par l'incertitude sur sa nature, son lien avec le spiritisme, ou sa familiarité pour le héros, Hadaly semble pouvoir s'apparenter totalement au sentiment d'inquiétante étrangeté dans toutes les facettes décrites par Freud.

3.2 Femme fatale, femme castratrice

Si dans *Le Marchand de sable*, Freud interprétait la peur de perdre les yeux comme une substitution de l'angoisse de castration chez l'enfant, la représentation du féminin comme cruel ou dangereux réactive cette même angoisse par le biais de la figure de la femme castratrice qui, comme l'observe Nathalie David-Weill, rappelle « le mythe de la mante religieuse », à savoir l'« idée d'une femelle démoniaque qui dévore l'homme qu'elle a séduit par ses caresses » et qui aurait, de toute évidence, « frappé l'imagination populaire »¹⁴². Cette dangerosité qui se dégage du féminin est également constitutive du simulacre, lui-même considéré comme étant « chargé de pouvoirs obscurs »¹⁴³. Au sein de notre corpus, et nous l'avons vu en partie au travers de la notion freudienne d'inquiétante étrangeté, les représentations du féminin comme dangereux participent à l'archétype de la « femme fatale ». Mireille Dottin-Orsini relève cette tendance dans la littérature fin-de-siècle : « La littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle dit clairement que la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer »¹⁴⁴. Cette représentation de la femme comme susceptible de causer des malheurs n'est pas propre au XIX^e, elle traverse les époques et se retrouve déjà dans des récits mythologiques, par exemple avec Pandore ou Ève. Dans son essai, *La chair, la mort et le diable*, Mario Praz souligne également la continuité du lien entre femme fatale et littérature :

Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle¹⁴⁵.

Son appréciation reflète toutefois une forte misogynie et se doit d'être revue. Il ne s'agit pas tant d'un « reflet » de la vie, que des représentations du féminin, elles-mêmes fondées sur des

¹⁴² Nathalie David-Weill, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴³ Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁵ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir* [1977], trad. de Constance Pasquali, Paris, Gallimard, 1999, p. 165.

présupposés éminemment misogynes implantés dans l’imaginaire collectif et qui se catalysent, comme nous allons maintenant l’observer, au XIX^e siècle.

L’un des aspects principaux de « la femme fatale », qui constitue un danger pour l’homme auquel elle tente de nuire, est sa beauté, ou plutôt sa « surenchère de la féminité »¹⁴⁶, qui lui permet d’envoûter les hommes. Cependant, cet envoûtement peut également passer par une séduction qui se ferait au travers de la sexualité féminine qui constitue un grand tabou. En effet, au XIX^e siècle, la pudeur est de rigueur pour les femmes. Dans son ouvrage, *La femme et les médecins*, Yvonne Knibiehler fait état de la question en citant le médecin Joseph Virey qui sous-entend que l’attitude pudique chez les femmes permet surtout de protéger les hommes :

La pudeur consiste à n’avoir pas de sexe ou à ignorer qu’on en a un. Virey insistera encore dans son ouvrage *De la Femme* : « La femme peu chaste doit être haïe, car, ou elle préfère notre conversation à ses plaisirs, ou elle recherche ses voluptés aux dépens de notre vie. » Il y a là une réelle panique devant la sexualité féminine, panique qui conduit à abolir le sexe féminin en le niant¹⁴⁷.

La femme fatale est donc présentée comme détentrice d’une sexualité effrénée qui mettrait l’homme en danger. Cette disposition au sexe est fortement condamnée sur le plan moral et religieux. Dans *Cette femme qu’ils disent fatale*, Mireille Dottin-Orsini aborde l’idée de la dépendance de la femme à son sexe¹⁴⁸. Elle montre que ce rapport de dépendance était déjà donné comme tel dans des discours de médecins du début du siècle, par exemple chez Moreau de Sarthe qui écrit : « le mâle n’est mâle qu’en certains instants, la femelle est femelle toute sa vie... tout la rappelle sans cesse à son sexe »¹⁴⁹. Yvonne Knibiehler, elle, observe que c’est d’abord sur le plan physique que cette corrélation est présentée : dans l’article « Matrice » du *Dictionnaire des Sciences médicales*, le docteur Murat met en évidence l’influence de l’utérus sur tout l’organisme de la femme : « Ce viscère agit sur tout le système féminin d’une manière bien évidente, et semble soumettre à son empire la somme presque entière des actions et des affections de la femme. »¹⁵⁰ Ce mythe médical qui présente un rapport de dépendance totale de la femme à son sexe – concept résolument misogyne – sera ensuite transféré sur « la femme morale » donnant ainsi lieu à de nouvelles dérives misogynes encore plus violentes. En effet, au tournant du XX^e siècle, certains auteurs pousseront la corrélation entre femme et sexe encore plus loin dans le but de dénigrer la nature féminine. Mireille Dottin-Orsini fait mention d’un « brulot », écrit par l’allemand Otto Weininger et publié en 1903, qui soutient que le sexe constitue le principal intérêt de la vie d’une femme :

¹⁴⁶ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁷ Yvonne Knibiehler, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Jean Arnaud Murat, « Matrice », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXI, Paris, Panckoucke, 1815.

De même que les organes sexuels sont du point de vue physique le centre de la femme, l'idée sexuelle est au centre de sa nature mentale – la femme est sexuelle seulement, l'homme est *aussi* sexuel [...]. L'instinct sexuel chez la femme est toujours présent – elle n'est rien d'autre que sexualité – les sensations qui sont celles de la femme dans le coït ne sont autres que celles qu'elle connaît en permanence... c'est dans ce moment que l'être tout entier de la femme se révèle – le désir d'être coïtée est [...] chez elle une expression particulière d'un désir beaucoup plus profond lié à ce qui fait le seul intérêt de sa vie, à savoir le coït en général, qui est que cet acte soit pratiqué le plus possible, où, quand, et par qui que ce soit [...] [La femme] n'est elle-même dans toute sa personnalité tant physique que psychologique, que sexualité et la sexualité même... Enfin, tout comme son corps entier n'est qu'une dépendance de son sexe, l'idée du coït est le centre de sa pensée¹⁵¹.

La femme est ici présentée comme totalement indissociable de la notion de sexe, au contraire de l'homme qui lui est « aussi » sexuel. Toutes les autres facettes de la femme sont donc annulées au profit de sa seule sexualité. Mais le sexe ne serait pas seulement constitutif de sa personne, il s'agirait surtout pour elle d'un désir permanent qu'elle chercherait tout prix à assouvir en se servant de l'homme, qui semble dès lors relégué au rang de victime. La femme profiterait donc de l'homme, elle le manipulerait pour servir son propre intérêt immoral. Elle est donc dépeinte comme une figure dangereuse et sournoise, de laquelle l'homme doit se méfier et se défendre. Cette vision du féminin non seulement est très réductrice, puisque la femme ne peut être rien d'autre que sa sexualité –, mais elle justifie également la nécessité d'une régulation, d'un contrôle du féminin, tout en encourageant, de surcroît, une culture du viol.

Dans *L'Ève future*, Evelyn Habal incarne parfaitement le stéréotype misogyne de la femme fatale. En effet, bien qu'elle ne soit pas réellement belle, elle représente bien cette « surenchère de la féminité »¹⁵² propre à la femme fatale par son attirail de produits de toilette et autres artifices qui lui permettent de faire « illusion » (p. 188) et d'engendrer un « envoûtement [...] irrémédiable » (p. 189) sur les hommes qui finit par les mener à leur perte, comme l'illustre le récit de son aventure avec Mr. Anderson. Lorsqu'Edison se propose d'essayer de comprendre ce qui est arrivé à son ami, il émet l'hypothèse suivante : étant donné l'effet néfaste de sa relation avec Evelyn Habal, la nature de celle-ci ne peut être que foncièrement mauvaise, ce qui devrait également se refléter sur le plan esthétique :

Quant à la « beauté » dont elle pouvait se prévaloir – en supposant que l'Esthétique ait quelque chose à voir en des amours de cet ordre, – je vous le redis encore, quel genre de beauté devrais-je m'attendre à relever en cette femme, étant donné les effroyables abaissements que sa possession prolongée avait produit en une nature comme celle d'Anderson ? (p. 187)

Ainsi, sa nature mauvaise ne peut que se traduire par un aspect physique tout aussi hideux. Sa « beauté », qui lui permet d'envoûter des amants, devrait donc obligatoirement reposer sur une « illusion », comme l'explique Edison :

¹⁵¹ Mireille Dottin Orsini, *op. cit.*, p. 168, cite Otto Weininger, *Sexe et Caractère* [1903], trad. de D. Renaud, Lausanne, l'Âge de l'Homme, 1975.

¹⁵² Mireille Dottin Orsini, *op. cit.*, p.18.

Donc, si peu rigoureuse que pouvait sembler ma conclusion, *Il fallait* qu'au mépris de tout l'encens consumé sur ses autels, cette miss Evelyn Habal fût, simplement, une personne dont l'aspect eût été capable de faire fuir [...] ceux-là mêmes [...] qui me brûlaient ainsi, en sa faveur et sous le nez, ce fade encens. [...] *Il fallait* que tous fussent dupes d'une illusion — poussée sans doute à quelque degré d'apparence insolite ! — mais d'une simple illusion ; qu'en un mot l'ensemble des attraits de cette curieuse enfant fût, de beaucoup, *surajouté* à la pénurie intrinsèque de son individu. C'était donc, simplement, la fraude ravissante, sous laquelle cette nullité d'attraits était dissimulée qui devait pervertir ainsi le premier et superficiel coup d'œil des passants. (pp. 188-189)

Cette illusion est mise en œuvre par le maquillage à l'aide duquel Evelyn Habal cache sa laideur, falsifiant ainsi sa véritable nature et se transformant en une forme de simulacre corrupteur qui trompe l'homme et le manipule en exerçant sur lui une « fraude ravissante ». Il s'agit bien sûr d'un procédé condamné et connoté péjorativement, notamment par l'usage du verbe « pervertir » qui indique une claire intention de la femme de nuire à l'homme. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que la correspondance relevée par Edison entre l'aspect moral et esthétique, amenée sur le mode du syllogisme scientifique – ce qui lui conférerait une certaine légitimité – est en réalité surtout construite comme une critique morale et misogyne contre la luxure. Elle se trouve, de surcroît, textuellement modalisée, voire surmodalisée, par la répétition de la tournure verbale « il fallait », marquée typographiquement par l'usage de l'italique. Cette condamnation de la sexualité se cristallise essentiellement sur le personnage d'Evelyn Habal qui non seulement exerce une activité de danseuse, ce qui contrecarre l'idéal de la femme pudique et discrète, mais qui est également stigmatisée par son statut de travailleuse du sexe atteinte de syphilis. Les ravages causés par la maladie font de la jeune femme un symbole de déchéance :

Un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre. (p.201)

Elle se trouve donc rattachée à une forme de pourriture, un aspect mis en évidence dans le discours d'Edison par l'usage d'une métaphore qui l'assimile à « l'arbre Upa », un arbre aux « millions de chenilles pestifères et brillantes » (p.197). Mais la critique d'Edison ne concerne pas que la danseuse Evelyn Habal, elle beaucoup plus générale. Dans son discours, il pointe du doigt « ces femmes », des prostituées, qui envoûtent les hommes par leur sexualité et qu'il considère les instigatrices du péché de chair : ce sont des « éveilleuses de mauvais désirs », des « initiatrices de joies réprouvées » (p. 190). Cette image n'a toutefois rien de nouveau, mais rappelle celle de l'Ève tentatrice, une référence confirmée par l'épigraphe biblique en début de chapitre : « Vous les connaîtrez par leurs fruits » (p.188). En effet, dans le discours misogyne d'Edison, toute la faute est remise exclusivement sur les femmes, alors que les hommes, eux, sont plutôt considérés comme des victimes. Edison ne blâme pas son ami Anderson ni les autres hommes, bien qu'il concède que des désirs coupables puissent être présents chez tout homme.

Il tient cependant toujours la femme pour responsable et la considère comme « passible d'une capitale pénalité » :

Certes, en tout homme, dorment, virtuels, tous les salissants désirs que couvent les fumées du sang et de la chair ! Certes, puisque mon ami Edward Anderson succomba, c'est que le germe en était dans son cœur, comme en des limbes — et je ne l'excuse ni ne le juge ! Mais je déclare, avant tout, passible d'une capitale pénalité, l'être pestilent dont la fonction fut d'en faire éclore, savamment, l'hydre aux mille têtes. (p. 190)

La condamnation de la luxure et des plaisirs de la chair se fixe donc essentiellement sur la figure féminine, à nouveau assimilée à la pourriture car décrite comme un « être pestilent », responsable de rendre réels des désirs « virtuels ». Si cette dimension de putréfaction charge le discours de l'ingénieur d'une grande violence, les allusions sexuelles, elles, sont plutôt conduites sur un mode euphémisé, reflet d'une condamnation, voire d'une négation de tout désir sexuel. Edison recourt par exemple à la métonymie de la « ceinture » :

Ces femmes neutres dont toute la « pensée » commence et finit à la ceinture, — et dont le propre est, par conséquent, de ramener au point précis où cette ceinture se boucle, TOUTES les pensées de l'Homme, alors que cette même ceinture n'enserme, luxurieusement (et toujours !) qu'un méchant ou intéressé calcul [...]. (p. 192)

L'ingénieur met ici à nouveau en évidence l'aspect froid et calculateur de la femme fatale qui manipule l'homme par de « frauduleux moyens » (p. 192) pour servir son intérêt, le plus souvent pécuniaire. Il voit donc le sexe féminin essentiellement comme une fraude, mais non comme un lieu de reproduction. Enfin, au summum de sa posture misogyne, il en vient même à déshumaniser complètement « ces femmes » en proclamant qu'elles « sont moins distantes, en RÉALITÉ, de l'espèce animale que de la nôtre » (p. 192).

Bien qu'elle diffère de nature avec Evelyn Habal, la danseuse syphilitique rattachée à une forme de pourriture, l'Arria Marcella de Gautier, un idéal esthétique fantasmé qui s'est fait chair, — et qui n'est donc pas réel — peut-elle aussi être considérée comme une représentante du type de la femme fatale. Tout d'abord, il s'agit d'un personnage avec une forte charge érotique. Lorsqu'Octavien pénètre dans sa maison, après y avoir été emmené par une servante, il la trouve dans une position pour le moins suggestive :

Au fond de la salle, sur un biclinium, ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon ; ses chaussures, brodées de perles, gisaient au bas du lit, et son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre, s'allongeait au bout d'une légère couverture de byssus jetée sur elle¹⁵³.

La « pose voluptueuse » d'Arria tend à la montrer non comme une femme qui fait preuve de pudeur, mais plutôt comme l'instigatrice des plaisirs charnels. La mention du lit à deux places accentue l'idée d'une invitation lancée à Octavien. Toutefois, contrairement à Habal qui leurre

¹⁵³ Théophile Gautier, « Arria Marcella » [1852], in *Contes et récits fantastiques*, Paris, LGF, Le livre de poche, 1990, p. 317. Nous n'indiquerons désormais plus que le numéro de page.

et manipule son amant, l'aspect désirable d'Arria est principalement dû à sa nature d'idéal esthétique qui incarne la réalisation du fantasme rétrospectif du héros. L'érotisme introduit par Gautier intervient par une association métonymique entre des parties du corps fétichisée et des éléments matériels, mais qui relèvent d'une forme d'idéalité, comme le marbre : « le beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre ». Plus de trace ici de l'aspect morbide de la danseuse, au contraire la mention d'un matériau précieux et pur, donc non corrompu, met en avant un idéal esthétique épuré, celui de la statue. La suite de la description continue à souligner l'érotisme du corps d'Arria en s'attardant d'abord sur ses bijoux, eux aussi faits de matières précieuses et nobles, symbole de la splendeur de la jeune femme, puis en se concentrant sur certains de ses attributs physiques érotisés sur un mode fétichiste :

Deux boucles d'oreilles faites en forme de balance et portant des perles sur chaque plateau tremblaient dans la lumière au long de ses joues pâles ; un collier de boules d'or, soutenant des grains allongés en poire, circulait sur sa poitrine laissée à demi découverte par le pli négligé d'un péplum de couleur paille bordé d'une grecque noire ; une bandelette noir et or passait et luisait par places dans ses cheveux d'ébène, car elle avait changé de costume en revenant du théâtre ; autour de son bras, comme l'aspic autour du bras de Cléopâtre, un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'enroulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue. (p. 317)

Dans cet extrait, l'accent est mis sur le dévoilement du corps, sa nudité, et donc une exhibition de la sexualité. En effet, si dans un premier temps il est mentionné qu'Arria n'était couverte que « légère couverture », elle est décrite dans cet extrait dévoilant sa poitrine « à demi-découverte ». L'aspect néfaste et dangereux imputé au féminin est amené au travers du symbole du serpent, que la jeune femme arbore dans son bracelet, mais également par la mention de la figure mythique de Cléopâtre, parfait exemple de la femme fatale. Arria Marcella confirmerait d'ailleurs son rôle d'instigatrice des plaisirs de la chair, puisqu'elle est la première à établir un contact physique avec Octavien en « inclinant sa tête sur [son] épaule » (p. 319). Ce geste aura pour conséquence de susciter d'ardents élans chez son amant. Loin d'en être offusquée, la jeune femme encouragera les ardeurs d'Octavien en les lui suggérant à l'aide de formes verbales directives :

Qu'Éros, fils d'Aphrodite, entende ta promesse, dit Arria Marcella en inclinant sa tête sur l'épaule de son amant qui la souleva avec une étreinte passionnée. « Oh ! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour. » Et contre son cœur Octavien sentait s'élever et s'abaisser ce beau sein, dont le matin même il admirait le moule à travers la vitre d'une armoire de musée ; la fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler. (p. 319)

Le désir exprimé dans cet extrait, contrairement au cas d'Evelyn Habal, est pourtant bien rattaché à une forme de vie, comme le démontre l'expression d'un fort sensualisme, mais aussi la survie de l'idéal statuaire ou du fossile qu'est en réalité Arria Marcella et qui prend son origine dans l'empreinte d'un sein, symbole par excellence de la vie. En plus de ces scènes où elle démontre toute sa puissance érotique, Arria Marcella est également explicitement décrite

par son père, Arrius Diomèdes, comme une jeune femme immorale en raison de sa luxure. Elle est dépeinte par celui-ci comme une véritable séductrice, mais surtout une femme froide et calculatrice dont « les bras voraces », symbole de son dangereux érotisme, « attirent sur [s]a poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés enivrés par [s]es philtres » (p.320). Son immoralité se trouve d'ailleurs accentuée par le fait qu'elle n'est pas chrétienne, mais adhère encore à des croyances païennes :

Tais-toi, impie, ne me parle pas de tes dieux qui sont des démons. Laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions ; ne l'attire plus hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée ; retourne dans les limbes du paganisme avec tes amants asiatiques, romains ou grecs. (p.320)

La figure moralisatrice d'Arrius Diomèdes peut s'analyser comme étant une sorte de dédoublement de la morale chrétienne du héros qui viendrait le ramener à la raison en l'empêchant de se laisser aller à des fantasmes immoraux et en refoulant ses pulsions sexuelles. Ces désirs pécheurs seraient cristallisés dans le personnage d'Arria qui représenterait un danger pour les hommes en les écartant du droit chemin.

De la même manière, le personnage d'Alicia Clary dans *L'Ève future* représente, elle aussi, un certain danger puisqu'elle est sur le point de faire connaître une fin malheureuse à celui qu'il l'aime, Lord Ewald. De plus, ayant eu une liaison avec un jeune homme dans le passé, elle est présentée comme étant « déchue de son honneur » et ne peut donc pas correspondre à la catégorie des femmes vertueuses. Cependant, le fait qu'elle ne cause pas le malheur d'Ewald de manière volontaire, mais simplement par sa « sottise » l'éloigne du type de la femme fatale foncièrement mauvaise.

En ce qui concerne l'Olimpia de Hoffmann : il s'agit bien d'une jeune femme à la beauté parfaite qui exerce une forme d'envoûtement sur Nathanaël. Elle représente à cet égard le potentiel de séduction dangereux dont les femmes disposent. Bien que par sa nature artéfactuelle, elle ne puisse pas réellement être taxée de nourrir de mauvaises intentions à l'encontre du héros, elle est toutefois l'instrument des manipulations diaboliques de ses deux maîtres, Spalanzani et Coppola, qui finiront par faire sombrer Nathanaël dans la folie.

Dans le cas d'Hadaly, étant conçue pour remédier au problème de la femme fatale, elle se doit d'être soumise à la volonté des hommes, mais également de ne pas être pourvue de sexualité, ni même de sexe, symbolisant ainsi un idéal féminin que nous analyserons de manière détaillée dans la suite de ce travail. Toutefois, elle recèle également un aspect effrayant, voire représente un potentiel danger de mort, et ce dès sa première apparition sous la forme d'une « féminine armure » agrémentée d'un « gorgerin de métal », donnant ainsi à voir un corps aux contours contondants qui rappelle le mythe de la Vierge de fer. Elle est, par ailleurs, également

détentrices d'un « poignard » (p. 155) pour se défendre des hommes qui pourraient l'offenser. Outre cette première apparition, la dangerosité d'Hadaly s'exprime aussi par un renversement dans la dynamique de ses rapports avec les hommes auxquels elle est censée être soumise (Edison et Lord Ewald). Cette lecture de l'œuvre, qui se fait sur le mode de l'arroseur arrosé, met au centre le personnage de Mistress Anderson. Edison met lui-même en évidence la différence entre Mistress Anderson et Sowana :

[L]'être moral qui m'apparaît en Mistress Anderson, à l'état de veille, et celui qui m'apparaît, dans la profondeur magnétique, semblent absolument différents. Au lieu de la femme très simple, si digne, si intelligente, même, —, mais, de vues, après tout, fort limitées, — que je connais en elle, — voici qu'au souffle de ce sommeil il s'en révèle une tout autre, multiple et inconnue ! Voici que le vaste savoir, l'éloquence étrange, l'idéalité pénétrante de cette endormie nommée Sowana — qui, au physique, est la même femme — sont choses logiquement inexplicables ! (p. 334)

Le changement est flagrant : elle passe d'être « la femme très simple, si digne, si intelligente », des qualités reflétant la normativité bourgeoise, connotées positivement dans le discours d'Edison et accentuées par l'utilisation d'adverbes d'intensité, à être la détentrice de facultés qui transcendent cette simplicité de la femme vertueuse, à savoir, un « vaste savoir », une « éloquence étrange » et même « une idéalité pénétrante ». On retrouve ici une isotopie du Sublime propre au génie poétique et à l'idéalisme romantique. Ainsi, la vertueuse épouse et mère de famille qui avait été bafouée par l'attitude immorale de son mari, dotée maintenant d'une puissance mystérieuse, paraît se saisir d'une occasion de renverser son destin : c'est en effet Sowana qui suggère à Edison d'animer l'Andréide en s'y incarnant. Par la suite, Hadaly-Sowana, prenant l'apparence d'Alicia Clary lors d'une rencontre nocturne, parviendra également à convaincre Lord Ewald de participer à ce projet. Lors de cette même scène, Hadaly est assimilée à une figure vampirique représentant un danger mortel pour son amant. En effet, au moment de l'êtreindre, elle « sembl[e] aspirer l'âme de son amant comme pour s'en douer elle-même » (p. 389). Le contenu de l'entretien entre Ewald et Hadaly-Sowana, au cours duquel elle manifeste vivement son désir de pouvoir s'incarner de manière définitive dans la machine, est d'ailleurs volontairement caché à Edison : « Ne lui parle pas de ce que je t'ai dit tout à l'heure, c'est pour toi seul » (p.328) demandera-t-elle à Ewald. Sowana semble donc bien échapper au contrôle de l'ingénieur qui lui-même déclare : « Si je connais Mistress Anderson, je vous atteste QUE JE NE CONNAIS PAS SOWANA ! » (p.336). Ce désir de vivre au travers de la machine peut être considéré comme une forme de revanche de la part de Mistress Anderson qui reprend sa vie en main. Mais cette émancipation féminine semble également représenter un danger pour les personnages masculins, celui de l'engouffrement dans une relation morbide pour Lord Ewald, et pour Edison celui d'une subtilisation de son invention. Le dénouement de l'œuvre demeure toutefois fidèle à l'ambivalence villiérienne : les différents

projets, que ce soit celui d'Edison ou celui de Sowana, n'aboutissent pas, car l'Andréide finit par périr à bord du *Wonderful*. Et si cette disparition devait protéger les figures masculines d'un danger, il n'en est rien. Edison est réduit au silence et Ewald laisse entendre qu'il compte se suicider.

Un renversement du même ordre se produit également dans *Spirite*. Si avant sa mort Lavinia d'Aufideni n'était qu'une jeune fille innocente dont tous les actes étaient dictés par l'amour qu'elle portait à Guy de Malivert, elle acquiert, lors de son passage dans l'extramonde, une forme de pouvoir qui lui permet d'avoir une emprise sur celui qu'elle aime :

Je vous trouvai sans peine et j'assistai, témoin invisible, à votre vie, lisant dans votre pensée et l'influençant à votre insu. Par ma présence que vous ne soupçonniez pas, j'éloignais les idées, les désirs, les caprices qui eussent pu vous détourner du but vers lequel je vous dirigeais. Je détachais peu à peu votre âme de toute entrave terrestre [...]. (p.580)

Elle est donc totalement responsable de l'amour que Malivert lui porte, c'est même elle qui l'a provoqué. L'emploi répété des déictiques de première personne dans cet extrait démontre bien la nouvelle agentivité acquise par Spirite.

Dans *La Vénus d'Ille*, la statue correspond pleinement à l'archétype de la femme fatale foncièrement mauvaise. Si elle est d'une grande beauté qui fait l'admiration de tous, elle est aussi réputée pour son aspect menaçant, comme le fait remarquer le guide catalan au narrateur dès l'ouverture du récit : « Mais avec tout cela, la figure de cette idole ne me revient pas, elle a l'air méchante... Et elle l'est aussi »¹⁵⁴. La statue est en effet accusée d'avoir cassé la jambe de l'un des travailleurs qui l'avait déterrée. Sa description confirme cet aspect hostile :

Quant à la figure, jamais je ne parviendrai à exprimer son caractère étrange, et dont le type ne se rapprochait de celui d'aucune statue antique dont il me souviene. Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité. Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. Tous les traits étaient contractés légèrement : les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. (p.64)

La notion de mouvement, exprimée par les traits « légèrement contractés » du visage, d'une part donne un aspect plus humain à la statue, ce qui accentue le sentiment d'inquiétante étrangeté, mais reflète également sa « méchanceté ». Toutefois, malgré la cruauté qui semble s'en dégager, la statue reste envoûtante par sa grande beauté. Les épisodes de violence relatés dans la nouvelle confirment la dangerosité de la Vénus qui, semble-t-il, ira jusqu'au meurtre du jeune M. Alphonse par une étreinte mortelle. L'inscription qu'elle porte : « cave canem », bien

¹⁵⁴ Prosper Mérimée, « La Vénus d'Ille » [1837], in *La Vénus d'Ille*. Colomba. Mateo Falcone, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999, p. 51. Nous n'indiquerons désormais plus que le numéro de page.

que sa traduction – « prends garde à toi si elle t'aime » – ne semble pas faire l'unanimité, constitue une réelle mise en garde contre la dangerosité potentielle de la Vénus.

3.3 La femme qui tue ou la femme morte : un objet de désir

Nous l'avons vu, la femme fatale est une menace pour l'homme, que ce soit par sa beauté envoûtante, sa sexualité effrénée susceptible de le mener au péché, ou encore les pouvoirs qu'elle acquiert une fois devenue un être d'outre-tombe. Mais la relation peut également s'inverser. En effet, selon Béatrice Slama, « dans une hantise d'être tué, peut aussi se lire le désir de meurtre »¹⁵⁵. Ce désir semble, au premier abord, plutôt dirigé envers la femme réelle. Dans *L'Ève future*, par exemple, Slama évoque le désir exprimé par Lord Ewald de « contempler Miss Alicia morte » (pp. 101-102). De la même manière, dans *Le Marchand de sable*, Nathanaël, pris de folie, essaiera de tuer sa fiancée Clara en la jetant du haut du beffroi de la ville. Enfin, dans *Spirite*, la mort de Lavinia, forme terrestre de Spirite, même indirectement, n'est-elle pas due au fait que Malivert n'ait jamais remarqué la jeune femme de son vivant ? Mais les figures de substitution des femmes réelles connaissent elles aussi un traitement semblable. En effet, la description des divers simulacres féminins sous des traits cadavériques est omniprésente dans notre corpus, qu'il s'agisse effectivement d'une revenante, d'une machine ou encore d'une statue. Ces traits cadavériques se réduisent cependant à ce qui fait d'elle de « belles mortes »¹⁵⁶ : immobilité, froideur, blancheur – excepté pour la Vénus d'Ille. En effet, ni putréfaction ni dégradation du corps ne sont mentionnées dans ces descriptions. Chez Gautier en particulier, il convient de rattacher ces caractéristiques de la « belle morte », à celles de l'œuvre d'art, la femme gautiérienne étant représentée le plus souvent sur ce mode et apparentée par exemple à une statue, dont la beauté provoque le désir¹⁵⁷.

Si nous avons vu que cette corrélation entre la femme et la mort peut être à la source d'un sentiment d'inquiétante étrangeté, elle n'empêche pas pour autant les héros de succomber au charme du simulacre féminin représenté sur un mode cadavérique. Cette forme de désir nécrophile symbolise, comme le souligne Alain Buisine, la rencontre entre Éros et Thanatos¹⁵⁸. Une telle manifestation paradoxale du désir amoureux peut également se rattacher, comme le

¹⁵⁵ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 751/752, 1991, p. 30.

¹⁵⁶ Anaëlle Lahaeye, « De la violence au cadavre : étude d'une mort genrée », *Les Cahiers de l'école du Louvre*, 15, 2020, pp. 3-4.

¹⁵⁷ Nous aborderons cette modalité particulière du simulacre dans le chapitre consacré au simulacre esthétique.

¹⁵⁸ Alain Buisine, « Préface », in Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Librairie générale française, 1990, p. 18.

fait Valéry Rion, à la figure de la « Vénus Méduséenne »¹⁵⁹ qui dérive de la notion de « beauté méduséenne » empruntée à Mario Praz et implique « la découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté »¹⁶⁰, soit un « sentiment ambivalent mêlant attirance et horreur chez ses soupirants »¹⁶¹. L'assimilation de la femme à Méduse est un concept développé par Freud qui affirme que la vue du sexe féminin, dépourvu de « membre viril », provoque l'angoisse de castration¹⁶². De plus, s'agissant du sexe de la mère, lieu d'origine de la vie, sa contemplation ferait également prendre conscience à l'homme de sa condition de mortel.

Dans *le Marchand de sable*, Olimpia, par son immobilité et sa froideur, est à plusieurs occasions décrite sur un mode cadavérique. Lors de sa danse macabre avec Nathanaël, cette représentation, dans laquelle on retrouve Éros et Thanatos, coïncide également avec le surgissement d'un désir enflammé chez le jeune homme, attribuant ainsi à la description de l'automate une forte charge érotique :

La main d'Olimpia était glacée, il se sentit traversé d'un horrible frisson de mort, il fixa Olimpia dans les yeux, ceux-ci lui renvoyèrent des rayons pleins d'amour et de langueur, et dans l'instant on eût dit aussi que le pouls se mettait à battre dans cette froide main où affluait maintenant le sang brûlant de la vie. Et le désir brûlant redoubla aussi en Nathanaël, il enlaça la belle Olimpia et virevolta avec elle à travers les rangées. (p. 109)

Dans cette scène, l'animation de l'automate s'effectue par le biais d'un croisement de regard avec Nathanaël. Les yeux d'Olimpia, fonctionnant comme un miroir, réfléchissent les propres sentiments et émotions du héros. L'« amour » qu'il semble percevoir n'est autre que le sien, et c'est justement cette projection narcissique qui permet de donner vie à un objet inanimé, une forme vide¹⁶³. Nous retrouvons dans la description de l'automate les isotopies de la mort et la vie qui donnent à voir une représentation oxymorique : « le pouls se mettait à battre dans cette froide main où affluait maintenant le sang brûlant de la vie ». Si Nathanaël était déjà attiré par la froide belle morte, l'acquisition des caractères vitaux, comme la chaleur, ne fait qu'accroître son désir envers elle.

Dans *L'Ève Future*, comme nous l'avons déjà vu, Hadaly est décrite dès sa première apparition sur le mode de la morte-vivante. Elle dispose également d'un « lourd cercueil d'ébène, capitonné de satin noir » (p. 144) au sein duquel il est prévu qu'elle voyage, un

¹⁵⁹ Valéry Rion, « Aimer la mort, aimer Méduse : L'Éros dans les récits fantastiques », in *Dumas amoureux, formes et imaginaire de l'Éros dumasien*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020, p. 151.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶¹ Mario Praz, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶² Sigmund Freud, « La tête de méduse » [1922], *Revue française de psychanalyse*, 1981, Vol. 45, n°3, p. 451-452.

¹⁶³ Nous analyserons les procédés de projections narcissiques plus détaillée dans la prochaine partie de ce chapitre.

dispositif qui accentue son aspect macabre. Edison explique à Ewald que l'Andréide saura s'y installer de manière autonome :

Elle sait y entrer seule, nue ou toute habillée, s'y étendre, s'y assujettir, en de latérales bandelettes de batiste solidement fixées à l'intérieur, de manière à ce que l'étoffe des parois ne touche même pas ses épaules. Son visage y est voilé ; la tête y demeure appuyée, en sa chevelure, sur un coussin et le front est retenu par une ferrière, un bandeau, qui en fixe l'immobilité. Sans sa respiration toujours égale et douce, on la prendrait pour miss Alicia Clary décédée du matin. (p. 144)

Les liens qui retiennent Hadaly marquent bien la violence qui entrave sa liberté. Mais cet assujettissement, se trouvant ici couplé avec la notion d'autonomie : « elle sait y entre seule [...], s'y étendre, s'y assujettir » semble consenti et devient donc une forme d'auto-assujettissement. Si la domination sur le féminin paraît devoir passer par la mise à mort de la femme, qui en constitue l'ultime étape, cette mort semble toutefois acceptée par cette dernière, qui se rapproche ainsi de la figure du martyr.

La cadavérisation de la femme désirée et, partant, la présence d'une forme de fantasme nécrophile, peut donner lieu à diverses interprétations. L'une d'entre elles, évoquée par Béatrice Slama, consisterait en « une sorte de défi à la mort, une manière de l'appivoiser, de la posséder », de « nier son mystère » et aboutir à « une victoire macabre de la vie sur la mort »¹⁶⁴, qui s'explique notamment parce que la femme est généralement considérée comme un symbole de la nature et de la vie. La vision de l'amour pour la femme-cadavre comme symbole de la puissance de la vie sur la mort est également évoquée chez Gautier par le personnage d'Arria Marcella lorsqu'elle explique comment le désir d'Octavien lui a permis de revenir à la vie : « On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée ; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient » (p.318). D'un autre côté, si l'on se focalise plus particulièrement sur la représentation des rapports entre les genres, l'établissement d'une relation entre un homme et une femme inanimée permet d'établir un rapport de pouvoir et de contrôle sur la femme, et donc sur la nature même, et en particulier sur la sexualité. Tel que le rapporte Nathalie David-Weill, qui cite Sarah Kofman, « cadavériser la femme c'est tenter de maîtriser son caractère énigmatique et atypique, de fixer en une position définitive et immuable l'instabilité même »¹⁶⁵. Ce procédé serait donc une sorte « d'exorcisme » qui permettrait de se défendre contre la dangerosité attribuée à la femme fatale. Gautier y recourra dans *Arria Marcella*, en faisant revenir la jeune femme fantasmée par Octavien à l'état de cendres. Villiers lui aussi procèdera au même mécanisme, mais en recourant à la démonstration scientifique, notamment lorsqu'il prouve à Lord Ewald la réelle nature

¹⁶⁴ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁵ Nathalie David-Weill, *op. cit.*, p. 111-112 cite Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, Galilée, 1980. p. 269.

d'Evelyn Habal. C'est également ce qu'il se propose avec la création de l'Andréide – et l'explication détaillée de son fonctionnement à Ewald – qui n'est autre qu'une manière pour lui d'avoir un contrôle total sur le féminin. Ainsi, que ce soit par la mort ou la démonstration scientifique, le but est le même : le féminin dangereux devrait être contrôlé, voire annulé et suppléé par un simulacre. Selon Béatrice Slama, d'une manière plus générale, la substitution de la femme dans les œuvres correspondrait à « une mise à mort symbolique »¹⁶⁶ de la femme. En effet, substituer la femme par un être inanimé comme un automate ou une statue serait un moyen de « nier sa parole, sa liberté, sa vie »¹⁶⁷. La substitution, qui tend également à montrer l'aspect décevant de la femme réelle, viendrait donc également justifier la mise à mort de celle-ci. Chez Gautier, l'aspect décevant ne se cantonne pas seulement au féminin, mais à la vie terrestre de manière plus générale. Cette conception idéaliste du monde, implique, dans *Spirite*, non seulement la mort de la femme réelle, mais également celle du héros, Guy de Malivert, qui aspire à une existence qui dépasserait les contingences terrestres. Il émet donc une résolution : « Si je dépouillais cette gênante enveloppe mortelle, cette forme épaisse et lourde qui m'empêche de m'élever avec l'âme adorée aux sphères où planent les âmes ? » (p. 597). Dès lors, la mort du héros à la fin du récit ne constitue pas un événement tragique, mais bien une fin heureuse qui lui permet de rejoindre sa bien-aimée dans l'extramonde. Le personnage de Spirite sert donc surtout de symbole d'un idéal de transcendance et de rêverie métaphysique.

Mais comment former cette femme idéale qui se substituerait aux femmes qui déçoivent nos héros ? Nous allons maintenant aborder les mécanismes de projection à partir desquels prend forme le simulacre féminin fantasmatique ainsi que les différentes caractéristiques qui lui permettent de se substituer aux femmes réelles.

3.4 Projection narcissique

3.4.1 La « forme vide »

Si nous évoquions en préambule le mythe de Pygmalion, il nous semble essentiel, à l'instar de Natalie David-Weill, d'en mentionner un autre, tout aussi célèbre : celui de Narcisse¹⁶⁸. Cette affiliation permet de réaffirmer l'influence, évoquée en préambule, de la subjectivité d'un sujet dans la création du simulacre. La projection narcissique est un mécanisme qui prend place dans plusieurs œuvres de notre corpus : *Le Marchand de sable*, *l'Ève future*, *Arria Marcella* et *Spirite*. Dans chacun de ces cas, il faut que le simulacre se

¹⁶⁶ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Natalie David-Weill, *op. cit.*, p. 123.

présente, du moins en partie, comme une « forme vide » dans laquelle le sujet masculin va pouvoir projeter quelque chose de lui-même.

Chez Hoffmann, la figure de l'automate est particulièrement propice à cette projection : il s'agit d'une enveloppe vide, inanimée, qui ne parle pas vraiment – ou très peu – ce qui rend l'échange difficile, comme le montre cette scène entre Nathanaël et Olimpia : « M'aimes-tu ? – M'aimes-tu, Olimpia ? – Ainsi chuchotait Nathanaël, mais Olimpia se levant ne fit que soupirer : « Ah ! – Ah ! » (p. 113). La vacuité intérieure de l'automate permet à Nathanaël de s'y refléter facilement. Le sentiment amoureux décrit par le jeune homme prend effectivement la forme d'une projection dans laquelle l'automate devient une sorte de miroir : « Son regard amoureux ne s'est levé que sur moi, pour irradier mon esprit et mes pensées, et ce n'est que dans l'amour d'Olimpia que je me trouve moi-même » (p. 117) déclare-t-il. Ses paroles, au travers de la profusion des déictiques de première personne, démontrent bien la seule présence du héros dans sa relation avec l'automate. Nathanaël, en sa qualité de poète incompris, a du mal à communiquer avec les autres, par exemple avec sa fiancée Clara, qui n'adhère pas à ses idées mystiques. Ce problème ne se posera toutefois pas avec Olimpia qui est modelée sur sa propre personnalité. Le jeune homme affirme d'ailleurs qu'« il n'y qu'[elle] seule pour [l]e comprendre entièrement ». Il décrit l'automate comme se distinguant par sa facture poétique : « c'est seulement pour l'âme poétique que se déploie ce qui est organisé sur le même mode » (p. 119). Olimpia, devenue son œuvre, son idéal poétique, répond donc totalement aux attentes du poète romantique qu'est Nathanaël.

Dans *Arria Marcella*, l'empreinte de buste de la jeune femme laissée dans la cendre prend également la place de « forme vide » dans laquelle Octavien pourra projeter ses désirs. Le morceau de cendre coagulé constitue bien un objet inanimé, mais il comporte, de plus, une « empreinte creuse » (p.291), montrant que l'idéal auquel aspire le héros ne semble pouvoir être que celui projeté par la rêverie sur un vide. Ce creux n'est d'ailleurs autre que celui d'un sein, ce qui implique la nature érotique du désir provoqué chez le héros. Quand Octavien aperçoit cette empreinte, il n'a aucune information sur l'identité de celle qui l'aurait laissée. Ainsi, si l'on considère que l'apparition d'Arria se fait au travers d'un rêve, c'est bien le jeune homme, même inconsciemment, qui pourra la modeler selon son propre désir. L'apparition de la jeune femme est une manière pour lui d'assouvir son « idéal rétrospectif » (p. 304), auquel la Pompéienne semble parfaitement convenir : « Son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés ! Il se trouvait face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective. » (p. 315)

Spirite va également mettre en lumière un mécanisme de projection. *Spirite*, l'esprit de la jeune Lavinia ayant succombé il y a peu, se présente à Malivert par le biais d'une dictée, dans laquelle elle lui raconte comment elle en est tombée amoureuse durant son enfance. Elle livre ainsi un récit de sa courte vie terrestre, récit qui commence à partir de sa rencontre avec Malivert au couvent, alors qu'elle n'était encore qu'une fillette. La mise en relation d'un personnage d'enfant avec la figure d'un adulte fait émerger une forme d'autorité masculine et tend à infantiliser la figure féminine qui, elle, est plutôt soumise. La figure de l'enfant, dont la personnalité est encore en construction, représente dans ce texte, à l'instar de celle de l'automate chez Hoffmann, une sorte de « forme vide » dans laquelle la subjectivité du sujet masculin sera déversée. Cet amour précoce va modeler toute la personnalité de la jeune Lavinia qui se construit presque entièrement au travers de ce sentiment. En effet, dans son récit, la jeune femme n'exprime que très peu de goûts ou d'opinions qui lui sont propres : ses occupations, ses goûts vestimentaires, ses projets d'avenir sont tous liés à l'amour qu'elle porte à Malivert. Elle ne vivra qu'au travers de cet amour et dans l'espoir de se faire remarquer par le jeune homme. Se trouvant totalement soumise et assujettie par l'ombre de celui qu'elle aime, elle se décrit elle-même comme une « femme créée exprès pour [Malivert] (p. 532), dont elle se « reconnaît vassale » :

Sans vous en douter, vous aviez pris une place considérable dans ma vie, et vous dominiez souverain. Je reportais à vous mes petits succès d'écolière, et je travaillais de toutes mes forces pour mériter votre approbation [...] N'est-ce pas une chose singulière que cette âme d'enfant qui se donne en secret et se reconnaît vassale d'un seigneur de son choix qui n'a pu même soupçonner cet hommage lige ? (p.530)

Le discours, résolument tourné vers le « vous », confirme la soumission de la jeune femme. Toutefois, Malivert ne connaissant pas la jeune fille de son vivant, n'est, de ce fait, pas conscient ni responsable de l'obsession qu'elle a développée à son égard et de l'assujettissement auquel elle est soumise. Le mécanisme de projection s'effectue, donc, dans un premier temps, par une forme d'auto-sujétion de la femme sous l'emprise du sentiment amoureux. Guy de Malivert ne fera la connaissance de Lavinia qu'après sa mort, au travers de son esprit, qu'il nomme lui-même *Spirite*, autre indice de l'assujettissement et du manque identitaire de la figure féminine dans le récit qui est avant tout une image fantasmée. Enfin, l'esprit se manifeste pour la première fois à travers d'un miroir, objet de la réflexion narcissique par excellence. Un renversement va néanmoins s'opérer dans cet assujettissement de Lavinia, tel que nous l'avons déjà observé. En effet, il y a un décalage entre la représentation de la jeune et innocente Lavinia, totalement sous l'emprise de ses sentiments, et *Spirite*, puisque celle-ci passera du rôle passif de la jeune fille timide à une forme spirituelle qui exerce une emprise sur Guy de Malivert. Ce dernier est soumis, dès le début du récit, à la volonté de *Spirite*. En passant de l'autre côté de la frontière

entre vie et mort, Lavinia, transformée en Spirite, n'est plus un objet passif. Elle qui était impuissante lors de son vivant sur les actions de son bien-aimé peut désormais s'immiscer dans ses pensées, voire contrôler ses actions. La relation vassale, pointée par Spirite elle-même, semble donc s'inverser avec le passage à une vie purement spirituelle qui la transforme en une figure initiatique.

En ce qui concerne *L'Ève future*, Jacques Noiray accorde lui aussi le statut de forme vide à l'Andréide qu'il qualifie de « créature de néant » comportant en elle un « vide intérieur »¹⁶⁹. Il relève d'ailleurs que celle-ci est à plusieurs reprises qualifiée de « fantôme » dans le récit. De fait, avant d'être animée par Sowana, l'Andréide est bien une forme vide à l'intérieur de laquelle Edison installe des phonographes contenant l'enregistrement de paroles « imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds [...] » (p. 216) et qui sont présentées, dans un premier temps, comme la seule source de son discours. Hadaly est conçue au départ comme un être totalement malléable, puisque, selon le projet initial de l'ingénieur, elle est censée être un produit au service d'un sujet masculin qui devrait la modeler selon ses désirs. Comme nous l'avons déjà observé, avant de prendre l'aspect d'Alicia Clary, l'Andréide revêt donc une forme bien différente qui se caractérise par son aspect indéterminable et « neutre ». Désignée par des termes abstraits comme une « sorte d'être » (p. 114), un « être mystérieux » (p. 115) ou encore une « apparition » (p. 114), elle est, de plus, voilée, ce qui accentue son aspect indéterminable. Elle n'est pas même désignée comme une femme, puisque comme nous l'avons évoqué, elle n'est pas vraiment genrée, si ce n'est par la mention de la « féminine armure » dont elle revêt la forme. Cet aspect androgyne de l'automate se retrouve également dans sa « voix grave » (p. 259). Lorsqu'il est interrogé sur la voix de l'Andréide par Lord Ewald, Edison s'en réfère d'ailleurs comme à « sa voix d'enfant » (p. 148) : tout comme dans *Spirite*, on retrouve ici une sorte d'infantilisation qui sert à légitimer le contrôle du masculin sur le féminin. Au vu des différents aspects relevés, l'Andréide paraît donc constituer une parfaite forme vide qui viendra se remplir selon le désir du potentiel utilisateur de la machine. En effet, Lord Ewald est complètement pris à partie dans la création d'Hadaly sous sa forme finale : « c'est même sur vous seul que je me fonde pour que cette phase du miracle soit accomplie » (p. 130) explique Edison. Selon l'ingénieur, tout sentiment d'amour serait une projection narcissique, tel qu'il va l'expliquer à Lord Ewald en parlant de l'amour que celui-ci éprouve pour Alicia : « l'être que vous animez dans la vivante et qui pour vous en est, seulement, réel, n'est point celui qui apparaît en cette passante humaine, mais celui de votre Désir » (p. 131). Ce qu'Ewald aimerait

¹⁶⁹ Jacques Noiray, *Le laboratoire de l'Idéal*, op. cit., p. 136.

ne serait donc que « [son] âme dédoublée en elle » (p.131). Le même mécanisme sera mis à l'œuvre pour l'animation de l'Andréide, seulement cette fois de manière consciente et délibérée : « L'être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE ! » (p. 132) dira Edison à Lord Ewald, faisant ainsi de Narcisse une figure démiurgique.

La forme vide est également le lieu d'une tension résultant de l'oscillation du simulacre fantasmatique entre sa réalité objective, qui découle d'un mécanisme psychique de projection narcissique, et le basculement dans un abîme fantastique, qui symbolise l'ouverture à une dimension surnaturelle de laquelle se dégage à la fois un aspect effrayant, lié à l'horreur causée par la contemplation de la mort, mais également l'idée d'une rédemption par l'amour, thème cher aux romantiques, comme le souligne Olivier Rey¹⁷⁰. Dans *le Marchand de sable*, par exemple, lorsque Nathanaël observe Olimpia et qu'elle semble prendre vie, elle se trouve également, de manière paradoxale, rattachée à la mort, que ce soit par son regard vide, ou sa froideur, comme nous avons déjà pu l'observer. Cette représentation paradoxale de l'automate révèle d'une part, l'angoisse du héros face à sa propre mort, à laquelle il se trouve confronté par l'aspect macabre de l'automate en tant que double de lui-même, mais elle est également dotée d'une force fantastique qui, par l'animation de l'automate, symbolise la possibilité d'un salut par l'amour, dont la puissance est mise en évidence : « Ô femme sublime et céleste ! rayon de l'au-delà promis à l'amour ! âme profonde où se mire tout mon être ! » (p. 111).

Chez Gautier, Arria Marcella, fantasme qui incarne le désir rétrospectif du héros, elle aussi présente cette même oscillation. Souvent décrite comme une morte, mais aussi une statue, la belle Pompéienne ressuscitée illustre également cette ouverture sur un abîme effrayant dans lequel on retrouve le danger d'être réduit au néant, ce qui finira d'ailleurs par lui arriver, mais aussi la promesse d'une survivance de l'amour dans le temps, voire hors du temps, puisque, poussé par une « rêverie invincible » (p.319), Octavien ne peut aimer que « hors du temps et de l'espace » (p.319), c'est-à-dire dans une temporalité circulaire qui renvoie à une forme d'éternité. La disparition d'Arria implique évidemment la destruction de ce rêve et condamne le héros à « une mélancolie morne » (p.323) dont aucun amour terrestre ne pourra l'extraire, mais à la fois, elle en fixe également le souvenir idéalisé dans le temps.

Hadaly, elle aussi, est porteuse de cette même ambivalence. Tout d'abord, la projection narcissique constitutive de cette femme artificielle la présente d'emblée comme une figure rédemptrice. Mais c'est surtout Sowana, figure sublime et transcendante, qui symbolise toute

¹⁷⁰ Olivier Rey, *op. cit.*, p. 17.

la puissance fantastique du simulacre fantasmatique et les deux aspects précédemment invoqués : elle se présente comme un être d'outre-tombe vampirique, une « redoutable merveille » qui rappelle à Lord Ewald sa mortalité, voire menace sa vie, mais qui lui offre néanmoins la possibilité de concrétiser son rêve d'un amour idéal et d'échapper ainsi au malheur de sa relation avec Alicia Clary. La disparition de l'Andréide à la fin du roman, tout comme dans *Arria Marcella*, renforce le mécanisme d'idéalisation du simulacre, car l'idéal ne peut par définition être qu'inatteignable.

3.4.2 Le « repli narcissique »¹⁷¹

Tout comme Natalie David-Weill, nous observons que les personnages masculins qui se projettent sur ces formes vides ont un point commun : ils manifestent tous une forme de repli sur eux-mêmes et le désir de s'éloigner du reste des hommes, de s'isoler¹⁷². Ils représentent à cet égard des figures marginales. La quasi-totalité des œuvres de notre corpus sont pourvues d'un protagoniste masculin qui correspond à l'archétype du héros romantique : Nathanaël, Lord Ewald, Malivert ou encore Octavien.

Il y a d'abord un isolement, autant social que spatial, qui intervient chez Gautier et Villiers. Les héros masculins sont en effet représentés comme isolés, vivant à l'écart du monde. Guy de Malivert habite dans « l'une des rues les moins fréquentes du faubourg Saint-Germain » (p.456) et, même s'il participe régulièrement à des événements mondains, il manifeste toutefois un réel désir de ne pas entretenir de liens sociaux durables : « Lorsqu'il se voyait trop bien accueilli dans une maison, il cessait d'y aller, ou il partait pour un grand voyage, et à son retour il avait la satisfaction de se voir parfaitement oublié. » (p. 459) Son goût de l'isolement se traduit également par son attrait pour les voyages. Ainsi, lorsqu'il entreprend son voyage en Grèce, il est même explicitement indiqué : « Ce qui le charmait surtout de la mer, c'était le vaste isolement, le cercle d'horizon toujours semblable et toujours déplacé, la solennelle monotonie et l'absence de tout signe de civilisation. » (p. 613) De la même manière, Lord Ewald, dans *L'Ève future*, est présenté comme un individu totalement isolé :

J'habitais, depuis quelques années, l'un des plus anciens domaines de ma famille, en Angleterre, le château d'Athelwold, dans le Staffordshire, un très désert et très brumeux district. Ce manoir, l'un des derniers, environné de lacs, de forêts de pins et de rochers, s'élève à quelques milles de Newcastle-under-Lyne ; j'y vivais depuis mon retour de l'expédition d'Abyssinie, d'une existence fort isolée, n'ayant plus de parents, avec de bons serviteurs vieillis à notre usage. (pp. 73-74)

¹⁷¹ Natalie David-Weill, *op. cit.*, p. 122, applique ce terme à l'œuvre de Gautier.

¹⁷² *Idem.*

La situation géographique de son manoir, « l'un des derniers » de la région, souligne bien cet éloignement, comme le démontre les termes « très désert » ou encore « brumeux » qui reflètent une certaine dissimulation et donc la possibilité d'échapper au regard d'autrui. Il semble d'ailleurs également être difficile d'accès, étant entouré par l'eau et situé en altitude. Tout comme Malivert, son goût du voyage vers des contrées lointaines, en l'occurrence l'Abyssinie, reflète son désir d'isolement. Par ailleurs, Ewald, n'ayant aucune famille, ne maintient que peu de liens sociaux. L'isolement social du personnage est dans ce cas, principalement dû à son appartenance à l'aristocratie, représentée comme une classe éteinte ou en tout cas en voie d'extinction. Ewald, en sa qualité de noble, procède à une dénégation des réalités sociales de son siècle et manifeste un vif désir de préserver sa classe sociale de l'invasion bourgeoise :

Et nous estimons qu'il ne peut être que nuisible à l'essence, quand même réfractaire, de certaines lignées, d'être inoculées, à l'étourdie, de ce douteux et affadi vaccin, dont tant de bourgeoisies indélébiles ne sont qu'empoisonnées. (p.97)

La métaphore morbide, qui fait de la condition bourgeoise une sorte de maladie, met en en avant un désir de pureté hygiéniste, reflet de l'angoisse d'une « fin de race » qui implique le rejet de l'égalitarisme démocratique. Cette haine de la bourgeoisie exprimée par Ewald se trouve cristallisée dans le personnage d'Alicia Clary qu'il qualifie de « Déesse bourgeoise » (p. 86). En effet, si Ewald se distingue des bourgeois, c'est non seulement par son statut nobiliaire, mais également parce qu'il ne considère pas Alicia Clary comme un « idéal féminin ». Pour marquer sa distinction, mais également sa supériorité, il utilise une métaphore se comparant à « pur-sang », alors qu'il considère la plupart des hommes comme des « chevaux vulgaires » :

[C'] est que vous ne vous apercevez pas que cette femme *serait l'Idéal féminin pour les trois quarts de l'Humanité moderne !* — Ah ! quelle bonne existence des millions d'individus mèneraient avec une telle maîtresse, étant riches, beaux et jeunes comme vous ! — Moi, j'en meurs, dit Lord Ewald comme à lui-même. Et c'est, par analogie, ce qui, en moi, constitue la différence entre le pur-sang et les chevaux vulgaires. (pp. 97-98)

L'isolement des héros dans les différentes œuvres traduit surtout un refus de la réalité prosaïque. Dans *Le Marchand de sable*, nous avons déjà abordé le repli sur lui-même du héros Nathanaël qui représente la figure du poète incompris et manifeste un certain penchant pour le mysticisme. Chez Gautier, autant Octavien que Guy de Malivert souscrivent également à cette même catégorie de personnages. Ils dédaignent tous les deux les femmes « ordinaires ». Octavien pour sa part est décrit comme n'étant pas séduit par « la réalité » :

Pour Octavien, il avouait que la réalité ne le séduisait guère, non qu'il fit des rêves de collégien tout pétris de lis et de roses comme un madrigal de Demoustier, mais il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants ; trop de pères radoteurs et décorés ; de mères coquettes, portant des fleurs naturelles dans de faux cheveux ; de cousins rougeauds et méditant des déclarations ; de tantes ridicules, amoureuses de petits chiens (p. 303)

Ces « détails prosaïques » pointés du doigt par Octavien semblent être rattachés à une forme de superficialité bourgeoise dont on retrouve l'isotopie au travers des « pères décorés », des « mères coquettes » ou encore de l'association antithétique des « fleurs naturelles dans les faux cheveux ». C'est bien le conformisme trivial, la fausseté des usages sociaux et le manque de profondeur dans l'esprit de ses semblables qui sont ici condamnés par le héros romantique. En ce qui concerne Malivert dans *Spirite*, il ne s'intéresse pas au mariage et rejette toutes les femmes avant l'arrivée de Spirite. Tout comme Octavien, il dédaigne la superficialité et l'artificialité des femmes bourgeoises. Il abhorre en effet « ces beautés plâtrées, coiffées comme des caniches et ballonnées de crinolines extravagantes » (p.459). Il rejette d'ailleurs Mme d'Ymbercourt « dont la beauté se compos[e] de perfections vulgaires » (p. 470), une femme décrite comme ayant peu de profondeur d'esprit et qui n'entend rien à l'art.

Octavien, pour sa part, en bon héros romantique, n'a trouvé d'autre alternative à la médiocrité de son siècle, que de se réfugier dans un passé mythologique idéalisé. En effet, il est empreint d'une profonde nostalgie et manifeste un désir rétrospectif qui lui fait développer une véritable obsession pour les grandes figures féminines de l'Antiquité ou de la mythologie :

Aussi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps. Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. (p. 303)

Gautier inscrit ainsi son personnage dans la lignée de Faust, lui-même épris d'Hélène de Troie. Comme l'observe George Poulet dans son article « Théophile et le second Faust », l'auteur s'inspire bien du thème de la « rétrospection évocatrice »¹⁷³ présent dans Faust et en fait même « l'une des clefs de son œuvre de fiction »¹⁷⁴. Le désir rétrospectif d'Octavien, « passion impossible et folle » qui relève selon Georges Poulet du « religieux » ou du « magique », donne lieu à la mise en œuvre d'une « imagination créatrice »¹⁷⁵ qui permettrait de faire ressurgir des figures féminines du passé et de leur redonner une existence : « il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains ». Pour réaliser ce fantasme, et faire revenir à la vie Arria Marcella, Octavien doit donc sortir de « l'ornière » (p. 315) du temps et se transporter dans un univers « où rien ne meurt »¹⁷⁶. La disparition de la Pompéienne à la fin du récit sera d'ailleurs une

¹⁷³ Georges Poulet, « Théophile Gautier et le second Faust », *Revue de littérature comparée*, vol. 22, 1948, p. 73.

¹⁷⁴ Marie Hélène Girard, « La résurrection du passé ou le Second Faust revisité », *Études littéraires*, n° 42, 2011, p. 16.

¹⁷⁵ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

déception dont le héros ne se remettra jamais. Il finit par épouser « en désespoir de cause » (p. 323) Ellen, une jeune Anglaise, sans pour autant jamais se satisfaire de cette relation ordinaire.

En définitive, chacun de ces personnages cherche dans la femme aimée l'unique, quelque chose hors du commun. Eux-mêmes se considérant et étant décrits comme des marginaux, ils correspondent à une certaine « originalité », ce qui confirme bien que la femme fantasmée est une projection, voire un dédoublement du Moi des différents héros. La correspondance « parfaite » entre les héros et la femme fantasmée est posée explicitement dans les textes. Chez Hoffmann, Nathanaël considère que s'il est le seul à être tombé sous le charme d'Olimpia, c'est parce que « c'est seulement pour l'âme poétique que se déploie ce qui est inscrit sur le même mode » (p. 117). Chez Gautier, Spirite et Malivert sont décrits par cette dernière comme étant des « âmes sœurs », bien que le héros n'en ait pas eu conscience lorsque la jeune femme était en vie :

Nous étions prédestinés l'un à l'autre. Nos âmes formaient ce couple céleste qui, en se fondant, fait un ange : mais ces deux moitiés du tout suprême pour se réunir dans l'immortalité doivent s'être cherchées dans la vie, devinées sous les voiles de la chair, à travers les épreuves, les obstacles et les diversions. Moi seule avais senti la présence de l'âme sœur et m'étais élancée vers elle, poussée par l'instinct qui ne trompe pas. (p. 579)

Plus qu'une simple correspondance parfaite, Gautier ira jusqu'à prôner la fusion complète des deux figures de protagonistes qui, dépassant la matérialité de leur chair, finissent par se fondre en « un ange » d'amour, un « tout suprême ». Cette fusion rappelle le mythe de l'androgynie que l'on retrouve chez Platon réinvesti par les romantiques néoplatoniciens. L'androgynie platonicienne représente une forme d'être primaire qui précède l'existence de l'être humain, elle serait donc, comme le relève Frédéric Monneyron, un symbole de « reconstitution de l'unité première du monde »¹⁷⁷. Dans le cas de *Spirite*, l'apparition de ce motif indique un détachement de toute nature organique ou terrestre, faisant ainsi basculer la relation amoureuse entre Spirite et Malivert dans un idéalisme absolu. Même si pour Malivert le processus n'a dans un premier temps pas été volontaire, il semble tout de même, dès le début du récit, prédisposé à un type d'amour qui s'élèverait au-dessus de l'amour terrestre : ayant compris « qu'aucune de ces âmes n'était faite pour [lui] », il se réserve en effet pour un « plus haut idéal » (p. 579), un idéal auquel Spirite est la seule qui puisse correspondre.

¹⁷⁷ Frédéric Monneyron, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, p. 27.

3.5 L'idéal féminin

Nous l'avons vu, la plupart des héros de notre corpus sont déçus par les femmes de leur réalité et les relations quotidiennes. Mais à quoi correspond leur idéal ? Ou plutôt en quoi le simulacre fantasmatique invoqué dans notre corpus constitue-t-il un idéal masculin ?

3.5.1 Beauté transcendante

Il y a tout d'abord, bien évidemment, l'aspect esthétique qui rentre en compte, puisque tous les simulacres censés représenter la femme idéale se caractérisent par leur grande beauté. Cela dit, il ne suffit pas d'une beauté « ordinaire », comme celle de Mme d'Ymbercourt dans *Spirite*, pour pouvoir se hisser au rang d'idéal. La beauté de la femme idéale doit disposer d'un caractère transcendant, relevant du Sublime, comme c'est le cas, par exemple, de Spirite qui appartient à « l'extramonde » et détient une beauté dont « la beauté mortelle n'est que l'ombre » (p.503). Cet aspect est relevé par chacun des héros à l'heure de décrire la femme aimée et idéale. Nathanaël sera complètement subjugué par « la céleste beauté » (p. 101) d'Olimpia, alors que de son côté Clara, la femme réelle, « ne pouvait aucunement passer pour belle » (p. 77). La description de Spirite, elle, pousse la métaphore plus loin, puisque la figure féminine y est même représentée sous la forme d'un « ange » (pp. 589-590). Si c'est d'abord la jeune fille qui ressemble à l'ange, ce dernier prendra ensuite le dessus : « La femme diminuait en elle et l'ange augmentait. » (p. 590) Malivert, épris de Spirite, se désintéresse de toutes les autres femmes : « À partir de ce moment, toutes les femmes qu'il avait connues s'effacèrent de sa mémoire. À l'apparition de Spirite, il avait oublié l'amour terrestre comme Roméo oublie Rosalinde quand il voit Juliette. » (p. 506) De la même manière, la beauté d'Arria Marcella fera également grande impression sur Octavien. Cette dernière est décrite comme « une créature d'une beauté merveilleuse » (p. 314) et, dès qu'il l'aperçoit, elle éclipse tout le reste : « À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son œil s'éclipsèrent comme les étoiles devant Phœbé. » (p. 314) La comparaison avec cette figure mythologique indique donc qu'il ne s'agit pas d'une beauté classique, mais bien d'une beauté surhumaine, fantastique et surnaturelle.

Dans *l'Ève future*, Hadaly est, sur le plan physique, la parfaite copie de miss Alicia Clary, qui elle-même est le modèle vivant de la *Vénus Victrix*. Ainsi, même si Alicia est une vraie femme, sa beauté, étant celle du chef-d'œuvre esthétique, dépasse nettement celle des autres mortelles. C'est du moins ce qu'exprime Lord Ewald lorsqu'il fait sa présentation à Edison : « En vérité, si elle n'était que la plus jolie des femmes, je ne lui accorderais pas tant d'attention, croyez-le » (p. 92). Sa ressemblance avec la statue de la *Vénus Victrix*, une œuvre d'art exceptionnelle, transcende donc la beauté mortelle :

Donc, l'aspect d'une créature humaine capable de supporter, sans fléchir, — pour l'instant du moins, — le poids d'une comparaison sérieuse avec un tel marbre, ne saurait, vraiment, en rien éveiller dans un esprit bien portant l'impression que laisse la vue d'une jolie femme. (p. 92)

L'aspect transcendant se situe cependant dans ce cas non pas du côté de l'élévation spirituelle, mais bien dans la contemplation esthétique¹⁷⁸. Les propos d'Edison disqualifient donc la beauté terrestre, au profit de celle de l'œuvre d'art et permettent, de ce fait, une revalorisation de l'art au cœur d'une société industrialisée et profondément utilitariste.

3.5.2 Disposition aux arts

La transcendance recherchée ne s'applique pas qu'à la beauté physique de la femme. En effet, une autre des qualités requises chez la femme idéale, telle que représentée dans notre corpus, est la capacité d'apprécier l'art et de pouvoir comprendre la profondeur d'une véritable œuvre d'art. Dans *L'Ève future*, c'est la totale absence de disposition aux arts qui est reprochée, entre autres, à Alicia Clary, qui ne semble aucunement apprécier les chefs-d'œuvre architecturaux ou musicaux :

- À Florence, devant les merveilles du siècle de Léon X, elle disait avec un bâillement léger :
- Oui, c'est très intéressant, tout cela.
- En Allemagne, en écoutant Wagner, elle disait :
- On ne peut pas suivre un « air », dans cette musique- là ! Mais c'est *fou* ! (p.99)

Même devant la statue de la *Vénus Victrix* son attitude laisse transparaître son grand manque de sensibilité artistique :

- Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement ; puis, stupéfaite, elle s'écria naïvement :
- Tiens, MOI !
- L'instant d'après, elle ajouta :
- Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distingué. [...]
- *Mais, si l'on fait tant de frais pour cette statue, alors, — j'aurai du SUCCÈS ?* (pp. 100-101)

Cette réaction, qui reflète non seulement une certaine naïveté chez Alicia, mais surtout ses prétentions arrivistes et mercantiles, suscitera une grande désolation chez l'esthète Lord Ewald : « Je l'avoue, cette parole me donna le vertige. La Sottise (poussée ainsi jusqu'aux cieux !) me parut comme une damnation. Déconcerté, je m'inclinai. » (p. 101), pour qui la contemplation esthétique relève d'une expérience sublime et transcendante.

Dans *Spirite*, bien que Mme d'Ymbercourt, contrairement à Alicia Clary, ne soit pas représentée comme une femme idiote, elle paraît toutefois manquer d'un certain entendement artistique :

Mme d'Ymbercourt, bien qu'elle fût d'une assez grande force au piano et l'une des élèves les mieux exercées de Herz, n'entendait rien à la musique, et surtout à une musique aussi profonde, aussi mystérieuse, aussi compliquée que celle du maître dont le *Tannhäuser* a soulevé chez nous de si violents

¹⁷⁸ Le simulacre esthétique constitue une catégorie à part entière de simulacre que nous analyserons dans le chapitre qui lui est consacré.

orages. Aux analyses enthousiastes du baron, elle répondait de temps à autre [...] par ces objections banales qu'on ne manque pas de faire à toute musique nouvelle, et qu'on adressait à Rossini tout aussi bien qu'à Wagner, telles que manque de rythme, absence de mélodie, obscurité, abus des cuivres, complication inextricable de l'orchestre, tapage assourdissant, et enfin impossibilité matérielle de l'exécution. (pp. 488-489)

On retrouve ici la distinction entre l'inné et l'acquis : il ne suffit pas d'être une élève appliquée, ni même d'avoir des connaissances en art pour en avoir un réel entendement. Sans une forme de génie, de prédisposition, l'accès à la profondeur artistique ne semble pas possible. Ainsi, Mme d'Ymbercourt, une femme d'une intelligence avérée, mais toutefois ordinaire, bien qu'ayant des aptitudes correctes et étant bien exercée à la pratique musicale, ne peut émettre que des « objections banales » et n'est pas en mesure de se prêter à l'appréciation d'une œuvre d'art « profonde » et « mystérieuse ». De son côté, la pratique musicale de Spirite revêt indéniablement un caractère transcendant, provoquant chez celui qui l'écoute un sentiment d'idéal et d'absolu :

Le morceau qu'elle joua était l'œuvre d'un grand maître, une de ces inspirations où le génie humain semble pressentir l'infini, et qui formulent avec puissance tantôt les secrètes postulations de l'âme tantôt lui rappellent le souvenir des cieux et des paradis d'où elle a été chassée. D'ineffables mélancolies y soupirent, d'ardentes prières y jaillissent, de sourds murmures s'y font entendre, dernières révoltes de l'orgueil précipité de la lumière dans l'ombre. Spirite rendait tous ces sentiments avec une *maestria* à faire oublier Chopin, Listz, Thalberg, ces magiciens du clavier. Il semblait à Guy qu'il écoutait de la musique pour la première fois. Un art nouveau se révélait à lui, et mille idées inconnues se remuaient dans son âme ; les notes éveillaient en lui des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée. Non seulement Spirite rendait toutes les intentions du maître, mais elle exprimait l'idéal qu'il rêvait et auquel l'infirmité humaine ne lui avait pas toujours permis d'atteindre ; elle complétait le génie, elle perfectionnait la perfection, elle ajoutait à l'absolu ! (p. 589)

Nous pouvons relever dans cet extrait toute une isotopie du Sublime au travers des termes comme « génie », « infini », « paradis », « profondes », « lointaines », « idéal », « perfection » « absolu », etc., qui s'opposent à « l'infirmité humaine ». L'art est ici représenté comme permettant une élévation, une voie d'accès au Sublime. La partition jouée par Spirite viendra même surpasser celle des grands maîtres, puisqu'elle est capable de faire oublier Chopin, Liszt ou Thalberg qui ne font que « pressentir l'infini ». La transcendance de la pratique musicale de Spirite réside donc dans son caractère original : elle se donne comme un symbole du génie créateur et de l'autonomie de la véritable œuvre d'art qui n'est pas qu'une forme d'imitation. Spirite est ici aux antipodes de l'actrice Alicia Clary, considérée par Ewald comme une « virtuose » qui, au contraire de l'artiste, ne propose aucune création, mais se cantonne toujours à une forme de répétition dégradée¹⁷⁹. Tout droit venue de l'extramonde, elle est, en effet, la

¹⁷⁹ Nous reviendrons sur cette différence entre virtuose et véritable artiste dans le chapitre consacré au simulacre esthétique.

seule à pouvoir exprimer « l'idéal », que même le plus grand génie humain ne semble pouvoir atteindre.

3.5.3 Docilité, discrétion et pudeur

Enfin, la femme idéale est également caractérisée dans plusieurs des œuvres par sa discrétion, sa docilité et son dévouement aux hommes, qui passe par une forme de soumission. Dans la nouvelle d'Hoffmann, par exemple, Nathanaël apprécie tout particulièrement le fait qu'Olimpia soit autant à l'écoute :

Il ne vivait que pour Olimpia auprès de laquelle il restait des heures à se répandre en fantaisies sur son amour, une sympathie brûlante de vie, des affinités psychiques électives, toutes choses qu'Olimpia écoutait religieusement. [...] Du plus profond de son pupitre, Nathanaël sortit tout ce qu'il n'avait jamais écrit [...] et il ne se lassait pas d'en faire la lecture à Olimpia des heures durant. Il faut dire qu'il n'avait jamais eu d'auditrice aussi admirable. (p. 119)

Ce comportement, présenté comme une marque de dévouement, vient remédier à la frustration causée par la femme réelle, Clara. En effet, lorsque Nathanaël lui fait la lecture de ses « poésies ténébreuses, incompréhensibles [et] informes », la jeune femme ne semble pas vraiment réceptive, ce qui engendre la colère du poète incompris :

« Mais enfin cher Nathanaël, et si je disais maintenant que c'est toi, le principe funeste qui agit de façon hostile sur mon café ? Car, si comme tu le veux, je laisse tout en plan pour te regarder dans les yeux pendant que tu me fais la lecture, mon café va se sauver sur le feu et c'est vous qui n'aurez pas de petit-déjeuner ! » – Nathanaël claqua le livre et courut dans sa chambre de méchante humeur. (p.85)

Le besoin d'attention excessif que manifeste Nathanaël envers les femmes avec lesquelles il entretient des relations démontre bien son caractère hautement narcissique. Le héros, résolument tourné vers lui-même, procède ainsi à une négation de toute altérité.

Dans *L'Ève future*, Edison propose une définition de son idéal féminin qui repose principalement sur deux caractéristiques : la dévotion totale de la femme, que ce soit envers sa famille, par son rôle de mère et d'épouse, ou même envers son pays – le savant ira même jusqu'à assimiler sa définition de la femme idéale avec la figure du martyr –, mais également sa pudeur, son désintéret pour les plaisirs charnels, voire sa chasteté :

Nous parlons de ces femmes assainies, consacrées, et justifiées par la dignité persistante du devoir, de l'abnégation, du libre dévouement – en vérité, je me trouverais bien étrange moi-même si je n'inclinais pas mon esprit devant celles dont les flancs, n'étant pas que des hanches, veulent bien se déchirer sans cesse pour qu'il nous soit permis de penser ! – Comment oublier que palpitent sur ce grain stellaire, perdu en un point du Gouffre sans rives, – sur cet invisible atome refroidi, – tant d'élues du monde supérieur de l'Amour, – tant de bonnes compagnes de la vie ! Sans même nous rappeler les milliers de noms de ces vierges d'autrefois, souriantes, au milieu des flammes et dans l'acharnement des supplices, pour quelque croyance où leur instinct se transfigurait en âme par une sélection sublime, – en passant, même, sous silence, toutes ces héroïnes mystérieuses, – entre lesquelles rayonnent jusqu'à des libératrices de patries, – et celles qui, traînées sous les chaînes, dans l'esclavage d'une défaite, affirmaient, tout expirantes, à leurs époux, en un doux et sanglant baiser, que le poignard ne fait pas de mal, – en omettant même ces intelligentes femmes, sans nombre, qui passent, sous des humiliations inconnues, courbées sur les dénués, les souffrants, les bannis, les abandonnés, et n'attendant, pour toute récompense, que le sourire un peu

moqueur de celles qui ne les imitent pas, — il est, il sera toujours des femmes qui sont et seront toujours très suffisamment inspirées par plus haut que l'Instinct du plaisir. (pp. 160-161).

Edison, de la même manière qu'Octavien dans *Arria Marcella*, fait d'abord allusion à des figures féminines qui viennent d'un passé idéalisé et qui se situent donc dans un espace inaccessible. Toutefois, l'aspect le plus saisissant de cette représentation réside sans doute dans l'expression d'un profond sadisme qui passe par une valorisation de la souffrance des femmes soumises à de violents sévices et dont on retrouve l'isotopie : « déchirer », « au milieu des flammes », « acharnement », « supplice », « traînées sous les chaînes », « esclavage », « toutes expirantes », « humiliation ». Le discours de l'ingénieur met en avant une forme de jouissance masculine face à la souffrance féminine, décrite comme une condition indispensable pour que la femme devienne digne d'amour. Ces « vierges d'autrefois » et « ces héroïnes mystérieuses », encensées par Edison, se trouvent ainsi assimilées à des figures de martyrs qui acceptent la souffrance tout en restant « souriantes », voire la nie totalement. L'évocation de ce motif annonce donc le thème de la mise à mort de la femme réelle, mais sous la forme d'un sacrifice rédempteur qui représenterait le signe ultime du dévouement féminin à l'humanité, et en particulier aux hommes. Ces femmes martyres sont présentées comme un idéal qu'Edison oppose à une bonne partie des femmes de son époque. Sa création, l'Ève future, est, par conséquent, chargée de rédimmer l'Ève originelle, c'est-à-dire la « femme ordinaire ».

Par ailleurs, toujours dans le même extrait figurant ci-dessus, le rôle principal de la femme se réduit à celui de donner la vie et proportionner ainsi le droit de penser, mais uniquement aux hommes, représentés par le « nous ». La soumission et le dévouement de la femme, ainsi que son devoir de maternité, font effectivement partie intégrante de la représentation du féminin véhiculée au XIX^e siècle. En effet, cette corrélation misogyne, reflet d'une vision patriarcale qui vise à affermir la domination masculine, se trouve expliquée et légitimée sous couvert de scientificité par des médecins comme Joseph Virey qui en trouve la cause dans la « faible constitution physique » des femmes :

L'existence de la femme n'est qu'une fraction de celle de l'homme : elle ne vit pas pour elle-même, mais pour la multiplication de l'espèce conjointement avec l'homme ; voilà le seul but que la Nature, la société et la morale avouent. Il suit de là, que la femme n'est qu'un être naturellement subordonné à l'homme par ses besoins, ses devoirs, et surtout par sa constitution physique [...] Si la femme est faible par sa constitution même, la Nature a donc voulu la rendre soumise et dépendante dans l'union sexuelle : elle est donc née pour la douceur, la tendresse, et même pour la patience, la docilité : elle doit donc supporter sans murmure le joug de la contrainte pour maintenir la concorde dans la famille par sa soumission et par son exemple¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Joseph Virey, *De l'éducation* (1802) cité par Yvonne Knibiehler, *op. cit.*, pp. 196-107.

Enfin, c'est l'élévation spirituelle qui est mise en évidence dans le discours d'Edison. Les « bonnes » femmes seraient celles qui ne se laissent pas guider par des instincts naturels, qui ne succombent pas à la luxure ni au plaisir, mais sont guidées par quelque chose de « plus haut ». C'est pour répondre à cet idéal qu'il crée l'Andréide, censée être entièrement soumise et à la disposition des hommes, mais aussi rédimer les péchés de femmes corrompues. L'assujettissement d'Hadaly est donné, d'une part, par sa nature artéfactuelle, puisqu'elle est conçue comme ayant une utilité bien définie : elle doit résoudre le problème des hommes pris au piège des femmes fatales et manipulatrices. La soumission d'Hadaly semble totale, même le fait d'être animée lui est imposé – ou en tout cas paraît l'être – par une volonté masculine, en l'occurrence celle de Lord Ewald :

Oh ! je ne tiens pas à vivre ! murmura doucement la voix à travers le voile étouffant.
— Ce jeune homme vient de l'accepter pour toi ! — continua l'électricien en jetant dans un récepteur la carte photographique de miss Alicia.
— Qu'il en soit donc selon sa volonté ! dit, après un instant et après un léger salut vers lord Ewald, Hadaly. (p. 115)

D'autre part, le comportement d'Hadaly, dès sa présentation par Edison à Lord Ewald, met également en évidence son dévouement aux hommes. Elle prend le rôle de l'hôtesse et se met totalement au service d'Edison et Lord Ewald, comme si elle était une domestique, donnant ainsi à voir une nouvelle représentation de la figure vassale invoquée dans *Spirite*. Edison, son maître, n'a qu'à exprimer un besoin pour que l'Andréide prenne soin de l'assouvir, par exemple en servant une boisson aux deux hommes :

— Miss Hadaly, dit Edison en s'inclinant, nous venons, tout bonnement, de la Terre — et le voyage nous a donné soif !
Hadaly s'approcha de lord Ewald :
— Milord, dit-elle, voulez-vous de l'ale ou du sherry ? Lord Ewald hésita un instant :
— S'il vous plaît, du sherry, dit-il.
L'Andréide s'éloigna, s'en alla prendre, sur une étagère, un plateau sur lequel brillaient trois verres de Venise peinturlurés d'une fumée d'opale, à côté d'un flacon de vin paillé et d'une odorante boîte de lourds cigares cubains.
Elle posa le plateau sur une crédence, versa de haut le vieux vin espagnol, puis, prenant deux verres entre ses mains étincelantes, vint les offrir à ses visiteurs. (p. 172)

Comme nous l'avons vu dans la définition donnée par Edison, la pudeur et la chasteté sont des caractéristiques attribuées à un idéal féminin transcendant, car elles s'opposent à la sexualité qui symbolise la bassesse du monde terrestre. En tant que représentantes de cet idéal, autant Hadaly, que Spirite sont dépourvues de sexualité. Hadaly, pour sa part, n'est pas conçue pour pouvoir assouvir un désir charnel, mais au contraire pour l'« annuler ». En effet, au moment de présenter son « Équation de l'Amour », Edison condamne les plaisirs de la chair au profit d'une élévation spirituelle qui annule tout désir sexuel :

[...] le propre de l'Andréide est d'annuler, en quelques heures, dans le plus passionné des cœurs, ce qu'il peut contenir, pour le modèle, de désirs bas et dégradants, ceci par le seul fait de les saturer d'une

Spirite, sous sa forme humaine, non seulement est morte en étant une jeune fille vierge, mais elle était de surcroît une religieuse, symbole par excellence de la pureté dans le monde terrestre. Même sous sa forme d'esprit, elle reste empreinte de cette pudeur et refuse tout rapport physique. Ainsi, lorsque Malivert veut prendre sa main, elle manifeste une « pudeur offensée » (p. 591).

Malgré la mise en avant de cette vertu et de cette chasteté, l'aspect érotique n'en demeure pas moins présent au sein des textes qui composent notre corpus. Par exemple, dans le cas d'Arria Marcella, dont la dépravation la relègue, comme nous l'avons vu, au rang de femme fatale. Cette disparité au sein des œuvres, en particulier chez Gautier, s'explique, selon Michel Crouzet, par deux types de quêtes menées au travers du récit fantastique. Il y aurait un « fantastique matérialiste » qui consiste en « la conquête de la volupté surnaturelle », qui peut être celle de « la beauté, la jeunesse, la vie », mais, qui, en même temps, relève également de l'impossible si cher à Gautier pour qui « réalité n'a plus d'attraits »¹⁸¹. L'autre type de fantastique serait donc idéaliste :

[L] a quête de la volupté se mène hors du monde, dans l'immatériel. Elle est idéaliste, elle requiert toutes les forces d'affirmation de l'image ou de l'idée. L'évidence c'est que ce « matérialisme » et cet idéalisme se contredisent, le paradoxe, c'est qu'ils s'accordent¹⁸².

Cette dualité finira cependant par prendre plutôt la forme d'une évolution, puisque, comme l'indique Crouzet au sujet d'Arria Marcella – et de l'œuvre de Gautier de manière plus générale : « la nouvelle est la dernière où il y ait une unité dans la dualité du désir ; par la suite, l'idéalisme l'emporte, le désir d'autre chose s'oriente vers une spiritualisation de plus en plus marquée »¹⁸³.

3.6 La femme et le fétiche

3.6.1 Fétichisation du type

Le concept de fétichisme connaît de multiples sens et définitions qui nous permettent de mieux éclairer les représentations du féminin dans notre corpus. Natalie David-Weill s'appuie sur une approche du fétichisme proposée par Baudrillard qui « se distingue de

¹⁸¹ Michel Crouzet, « Introduction », in Théophile Gautier, *L'Œuvre fantastique*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 10.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

l'approche psychanalytique »¹⁸⁴. Ce dernier, se référant à l'étymologie du terme, y inclut la notion de faire ou fabriquer, mais aussi d'« imiter par des signes »¹⁸⁵. David-Weill observe que cette définition est tout à fait pertinente dans le cas des représentations du féminin proposées par Théophile Gautier chez qui la femme idéale semble plutôt relever du « type » que d'une individualité¹⁸⁶. Dans *Arria Marcella*, Octavien est bien « épris [...] d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire » (p.303). Spirite, elle dépassera même « le type », ou en tout cas en présentera un supérieur à ceux que la nature ou l'art peuvent offrir :

Il songeait à cette charmante tête rappelant pour les faire oublier, comme de vaines ombres, les beautés que font entrevoir les magies du rêve, l'imagination des poètes, et le génie des peintres. Il y découvre mille suavités indicibles, mille attraits que la nature ni l'art ne sauraient réunir en un type, et il augura bien d'après cet échantillon de la population de l'extra-monde (p. 505).

Spirite cumule en elle les caractéristiques – ici « mille attraits » – qui en font le type de la femme idéale. Cette configuration de la femme en type signifierait que dans l'œuvre de Gautier les personnages féminins, plus que des symboles de féminité, viseraient plutôt une forme de « représentation systématisée d'une femme typique »¹⁸⁷. La femme gautiérienne idéale serait donc « fabriquée de toute pièce »¹⁸⁸ et découlerait d'une conception fétichiste au sens de Baudrillard, à savoir celui « d'un travail d'apparences et de signes »¹⁸⁹. Ce même procédé de fabrication est également présent chez Villiers. L'Andréide, mise au point par Edison, rassemble en elle « plusieurs genres de femmes », une caractéristique que l'ingénieur attribue en réalité à toutes les femmes. Toutefois, chez Hadaly, cette « multiplicité », associée au « monde des rêves », lui permet d'atteindre un idéal de perfection :

Les défauts que je lui ai laissés, par politesse pour l'Humanité, consistent seulement en ce qu'il y a plusieurs genres de femmes en elle, comme chez toute vivante. — (On peut les effacer.) — Elle est multiple, enfin, comme le monde des rêves. Mais le type suprême qui domine ces visions, HADALY seule est, si j'ose le dire, parfaite. (p. 157)

Cette conception de la femme, représentée comme un assemblage de pièce, se trouve confirmée chez Villiers par le fait qu'Hadaly soit bien une machine, donc par définition constituée de pièces assemblées, mais aussi par la forme que prend l'exposé d'Edison à Lord Ewald, à savoir une présentation partie par partie, sur le mode du démontage. Ces différentes représentations démontrent donc, comme le propose Marie-Claude Schapira, que la typification du féminin – au même titre que sa représentation sur un mode cadavérique – constitue une « mise à

¹⁸⁴ Natalie David-Weill, *op. cit.*, p. 127 cite Jean Baudrillard, « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

distance »¹⁹⁰ de la femme réelle et permet d'exercer une forme contrôle en prévenant toute forme « d'originalité »¹⁹¹ pouvant constituer un éventuel danger pour l'homme ou une menace pour sa domination. Cet aspect « menaçant » est d'ailleurs renforcé par la dimension magique du fétiche qui, couplée dans ce cas avec celle du simulacre, augmente son pouvoir manipulateur.

3.6.2 Synecdoque du féminin

Malgré la présumée prédilection des héros des différentes œuvres de notre corpus pour un amour transcendant, chaste, voire spirituel qui s'oppose à l'amour terrestre, il n'en demeure pas moins qu'il subsiste un certain attrait pour la chair, une pulsion sexuelle qui semble toujours devoir être refoulée pour se préserver de la « menace » du sexe féminin qui se trouve diabolisé. L'une des composantes principales de la représentation fantasmatique du féminin réside dans l'érotisation du corps de la femme, un processus qui se fait le souvent par le biais de la fétichisation d'une partie du corps, ce qui correspond à la définition courante du fétichisme sexuel. Dans les différentes œuvres apparaît, en effet, la mise en évidence d'un trait féminin saillant, c'est-à-dire une synecdoque du féminin, provoquant non seulement une forte charge érotique, mais également un morcellement et donc une désincarnation de la femme. Ce procédé s'assimile ainsi à une nouvelle forme de mise à distance du féminin qui ne semble pas pouvoir être considéré dans son entièreté.

Dans *Le Marchand de sable*, c'est la taille d'Olimpia qui est mise en évidence par le regard de Nathanaël. Dès sa première apparition dans le texte, Olimpia est décrite comme « une femme de la plus riche taille ». L'impression causée par cette taille se réitère à plusieurs reprises dans le récit, toujours sous le regard de Nathanaël, par exemple lorsqu'il l'observe à travers sa fenêtre : en effet, malgré l'immobilité étrange de la jeune fille, c'est bien par sa taille, synecdoque du corps féminin érotisé, qu'elle semble exercer une forme de séduction sur le héros, avant même qu'il ne soit en possession de la longue-vue de Coppola :

Il finit néanmoins par remarquer qu'Olimpia restait souvent des heures dans la position dans laquelle il l'avait découverte à travers la porte vitrée, assise à une petite table et manifestement sans autre occupation que de regarder, sans se détourner, dans sa direction ; il devait s'avouer qu'il n'avait jamais vu taille plus belle. (p. 95)

À nouveau, lorsqu'il aperçoit Olimpia lors de son concert, c'est également sur sa « taille de guêpe » que se focalise son attention : « On ne pouvait qu'admirer la suavité de son visage, ainsi que sa taille. Son dos à la cambrure un peu étrange, sa taille de guêpe semblaient provoqués par un corset trop serré. » (p.107)

¹⁹⁰ Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 55

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

Dans *Arria Marcella*, la fétichisation est d'autant plus explicite, puisque c'est la vue d'un morceau de « cendre moulée sur des contours divins » (p. 309), c'est-à-dire l'empreinte d'un « sein admirable » (p. 291), qui provoquera « un désir fou » (p.309) chez Octavien. *Arria Marcella* est sans doute l'œuvre de notre corpus qui présente la plus grande charge érotique. Ceci s'explique par le fait qu'Arria est une claire représentante du type de la « femme fatale » et non de la femme chaste et pure. Octavien, au contraire de certains héros dédaignant la chair, émet dès le début de l'œuvre un désir qu'il tentera de refouler. À cet égard, comme nous l'avons déjà évoqué, la figure de Arrius Diomèdes se positionne comme garante de la morale chrétienne du héros (il s'oppose d'ailleurs explicitement au paganisme d'Arria). Si l'on considère que l'épisode que vit Octavien n'est que le fruit de sa propre imagination, soit un fantasme qui se dégage de lui-même, Arria, s'étant manifesté sous la forme d'un attribut physique fortement sexualisé, le sein, représenterait donc un désir refoulé, condamné par sa propre morale chrétienne au travers du personnage d'Arrius Diomèdes qui finira même par faire disparaître la voluptueuse Arria. Il s'agit donc d'un désir qui ne sera pas concrétisé et qui restera de l'ordre du fantasme, comme si la femme idéale ne pouvait être que fantasmée.

En ce qui concerne Spirite, c'est la description de sa main qui donne également lieu à une forme de fétichisation. Elle apparaît pour la première fois lors de sa dictée à Malivert et se manifeste seule, indépendamment du reste du corps, puisqu'il est bien indiqué que « le bras et le corps étaient absents » et que la main n'était qu'un « signe » (p. 525). Cette partie du corps, sur laquelle le narrateur s'attarde à plusieurs reprises, est également celle qui provoque les plus ardents élans chez Malivert :

Éperdu, fasciné, palpitant d'amour, oubliant qu'il n'avait devant lui qu'une ombre, il s'avança et, par un mouvement instinctif, il voulut prendre une des mains de Spirite, posées encore sur le clavier, et la porter à ses lèvres ; mais ses doigts se refermèrent sur eux-mêmes sans rien saisir, comme s'ils eussent passé à travers un brouillard. Quoiqu'elle n'eût rien à craindre, Spirite recula avec un geste de pudeur offensée ; mais bientôt son sourire angélique reparut et elle leva à la hauteur des lèvres de Guy, qui sentit comme une vague fraîcheur et un parfum faible et délicieux, sa main faite de transparence et de lumière rosée. (p. 591)

Le désir de du héros relève bien ici de la pulsion, il est « instinctif ». Si le type d'amour défendu par l'auteur dans cette œuvre est celui de l'amour spirituel au détriment de l'amour terrestre, il semble toutefois subsister chez Malivert quelque chose qui relève du désir charnel. Cette inclination vers la chair se confirme, notamment car la même main, malgré son aspect translucide et éthéré, semble également être dotée de caractéristiques propres au vivant, par exemple « quelques veines d'azur » ou encore une tonalité « rosée » (p. 525). De plus, la matérialité de la chair peut également être perçue par l'activation d'autre sens, par exemple celui de l'odorat, puisqu'elle dégage un « parfum faible et délicieux » (p. 591). Le

fractionnement que représente la présence de la main seule apparaît ici comme une manière de matérialiser l'érotisme de Spirite, tout en veillant à l'atténuer par l'absence du reste du corps féminin.

Enfin, si le simulacre féminin est un objet, par exemple une machine, comme l'Andréide dans *L'Ève future*, le fétiche peut donc être constitué par l'ensemble de son corps mécanique en tant qu'artefact. Lorsqu'elle se présente sous sa forme « primitive », son corps est alors celui d'une machine industrielle qui recouvre la forme partielle d'une femme. Décrit sur un mode hypersexualisé, il se transforme en un objet de désir : « Une féminine armure, en feuilles d'argent brulé, d'un blanc radieux et mat, accusait, moulée avec mille nuances parfaites, de sveltes et virginales formes » (p. 114). La description se centre également sur le « gorgerin de métal (p. 114) », ainsi que sur la chevelure, deux symboles de la féminité qui fonctionnent bien comme des synecdoques érotiques du corps féminin métallique. Toutefois, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, la machine étant par définition un assemblage de pièces, c'est bien la nature artéfactuelle de l'armure, en ce qu'elle constitue un objet entier, qui permet, dans une certaine mesure, d'atténuer le morcellement du corps. Cette « entièreté » retrouvée ne semble pouvoir intervenir que dans le cas de la machine, où elle participe en réalité de l'objectification du corps féminin.

4 Le simulacre idéaliste

Selon Marie-Claude Schapira, « le dernier procédé de mise à distance » du féminin consiste en un « processus d'idéalisation qui va jusqu'à sa complète désincarnation »¹⁹². La femme se désolidarise alors de son enveloppe charnelle ou artificielle et devient une présence impalpable pour le héros, soit parce qu'elle n'est qu'une image mentale, apparaissant par exemple dans un rêve, soit parce qu'elle n'est plus qu'une présence spirituelle. Elle se trouve dès lors reléguée « dans un espace où elle est accessible à la seule contemplation »¹⁹³. Cette tendance à la désincarnation serait en grande partie due, comme l'observe Michel Brix, au regain d'intérêt des romantiques pour les idées platoniciennes « remises à l'honneur » au début du XIX^e siècle¹⁹⁴. Mais si le néoplatonisme romantique réintroduit bien un certain dualisme entre matière et Idée et vise par là un « dépassement »¹⁹⁵ du sensible, et donc de la chair jugée décevante, il se différencie toutefois de la stricte séparation platonicienne en adoptant une approche plus « dynamique »¹⁹⁶. En effet, comme le relève Paolo Tortonese, les romantiques, se situant dans la lignée de Plotin, considèrent la possibilité d'un accès à l'Idée, notamment dans le domaine de l'art, par le recours à des procédés intérieurs, telle que l'imagination¹⁹⁷. Or, c'est justement cette capacité de représentation de l'Idée au sein du texte littéraire qui va nous intéresser dans ce chapitre.

Dans l'optique de notre travail, nous considérons que la représentation de la femme sur un mode désincarné s'apparente à une forme de « simulacre idéaliste ». À cet égard, il est intéressant de considérer la définition du simulacre donnée par Lucrèce qui le décrit comme « un entre-deux, un objet ambigu entre le corps et l'âme, une sorte de membrane légère détachée de la surface des corps, qui voltige dans les airs »¹⁹⁸. Selon cette conception matérialiste, le simulacre serait donc bien une manifestation physique, mais, caractérisé par sa légèreté et sa subtilité, il se rapprocherait d'une entité métaphysique. Il semble dès lors cohérent que sa matérialité puisse également se concevoir sur le mode idéaliste, comme l'indique le *Dictionnaire de philosophie* de Christian Godin : « certains simulacres sont si ténus qu'ils ne

¹⁹² Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 55.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁴ Les observations de Michel Brix sur le platonisme romantique sont mentionnées par François Kerlouégan dans *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006, pp. 328-329.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Patrick Marot, « Paolo Tortonese, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Éd. Kimé, 2006 », *Romain Gary : L'ombre de l'histoire, Littératures*, n°56, 2007, pp.256-260.

¹⁹⁷ Voir à ce sujet : Paolo Tortonese, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006, pp. 103-156.

¹⁹⁸ Lucrèce cité par Victor Stoichita dans *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 10.

peuvent être saisis que par la pensée »¹⁹⁹. Cette modalité particulière du simulacre trouve son actualisation dans le récit littéraire qui vient lui redonner une certaine consistance. Elle se présente dans trois des œuvres de notre corpus, au travers des trois simulacres féminins suivants : Arria Marcella et Spirite dans les nouvelles éponymes de Gautier, ainsi que Sowana dans *l'Ève Future* de Villiers. Le simulacre idéaliste semble donc apparaître dans des œuvres qui relèvent, au moins en partie, de ce que Michel Crouzet appelle le « fantastique idéaliste »²⁰⁰, à savoir une configuration impliquant un dépassement des contingences terrestres et un basculement vers un idéal qui ne peut se situer qu'en dehors de celles-ci. Nous observerons que le spiritualisme, en vogue dans la deuxième partie du XIX^e siècle, constitue, au sein des récits, l'une des voies d'accès privilégiées à cette dimension métaphysique.

Cette quête de l'idéal, omniprésente au sein de notre corpus, est également celle de l'impossible, une quête que l'on retrouve dans la plupart des récits de Gautier qui se fondent justement sur le désir impossible d'un personnage masculin. Si nous avons observé avec le simulacre fantasmatique par quels mécanismes l'idéal féminin se formait à partir de la subjectivité des différents héros de notre corpus, nous nous attarderons maintenant sur le caractère inaccessible du simulacre idéaliste romantique qui est en réalité partie intégrante de sa propre définition. Dès lors, comme l'affirme Michel Crouzet, l'impossibilité d'atteindre l'idéal ne peut pas être considérée comme un « échec » :

Il est difficile au reste de parler d'échec à propos du Romantique : le contraire de l'idéal n'est pas le réel, mais l'absence d'idéal, c'est-à-dire la modernité. Il n'est ni un objet à posséder, ni un but à atteindre, c'est un état de tension, un arrachement au réel et à ses clôtures, un désir resté désir. Le Romantique demande à l'idéal de rester idéal²⁰¹.

Dans cette configuration, le concept de « corps » se doit d'être révisé. Pour cela, nous nous appuyerons sur les propos de François Kerlouégan qui aborde la question de la représentation romantique du corps sur le mode idéaliste :

[Le corps] n'est plus désiré pour lui-même en tant que corps réel, mais en tant que projection d'une idée. Terrain de quête de l'absolu, le corps perd la dimension finie que lui avait conférée le matérialisme des Lumières et s'ouvre sur l'infini. La chair, alors, vaut davantage pour ce qu'elle convoque (l'idée de la chair) que pour ce qu'elle est²⁰².

Le processus de désincarnation, par lequel on se défait de l'enveloppe charnelle, serait donc un moyen d'« alléger » et d'« essentialiser [le corps] sans pour autant l'effacer »²⁰³. Il ne s'agirait donc pas « de nier le corps au nom d'une suprématie du concept », mais d'opérer une

¹⁹⁹ Christian Godin, « Simulacre », in *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Fayard, 2004, p.1217.

²⁰⁰ Michel Crouzet « Introduction », in Théophile Gautier, *L'Œuvre fantastique*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 10.

²⁰¹ Michel Crouzet, *op. cit.*, p. 41.

²⁰² François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 328.

²⁰³ *Idem*.

« sublimation », un « dépassement » de la chair²⁰⁴ par le recours au symbole. Plus particulièrement appliquée au corps féminin, cette désincarnation peut également s'interpréter comme une forme d'exorcisme, de purification visant à protéger les hommes des dangers de la chair féminine considérée comme porteuse de perdition et stigmatisée par son assimilation à la dégradation, voire à la pourriture, mais aussi par une prétendue dimension pathologique, notamment liée aux maladies vénériennes, en particulier la syphilis²⁰⁵.

Enfin, si l'on se réfère plus particulièrement à l'œuvre de Gautier, on remarque que l'aspect idéaliste réside non seulement dans la nature du simulacre féminin, mais aussi, et en premier lieu, dans toute la représentation de l'univers fictionnel qui, étant lui-même une matérialisation de l'impossible, passe souvent par un bouleversement des coordonnées de l'espace et du temps, que ce soit « l'extramonde » dans *Spirite* ou la ville de Pompéi réanimée rétrospectivement dans *Arria Marcella*. Cette nouvelle configuration du monde permet d'arriver, comme nous l'observerons, à une forme de simulacre qui se donne comme une de réalité supérieure.

4.1 Désincarnation, incarnation ou réincarnation ?

Le personnage féminin qui devient une apparition ou un esprit paraît être sujet à un processus de « désincarnation », mais sur quel mode appréhender son détachement de la chair ? Ce processus ne recouvre en réalité pas la même signification dans tous les cas et peut donner lieu à des phénomènes différents au sein des trois œuvres dont nous traitons dans ce chapitre. Il y a d'une part la désincarnation à proprement parler, c'est-à-dire l'abandon de l'enveloppe charnelle d'origine qui s'opère par exemple par la mort, comme ce fut le cas pour *Spirite* et *Arria Marcella*, mais qui peut aussi résulter d'autres phénomènes de dissociation entre le corps et l'esprit, par exemple dans le cas *Sowana* dans *L'Ève future*. Ces différents procédés de désincarnation permettent une transformation du personnage qui passe d'un corps charnel à une forme d'existence immatérielle. Si elle survient à la suite d'une mort, cette nouvelle existence « désincarnée » s'apparente donc à un phénomène de réincarnation. En revanche, dans le cas où ce n'est pas la mort qui cause la dissociation entre corps et esprit, on peut même retrouver un phénomène d'incarnation, c'est-à-dire l'incorporation d'un esprit qui s'est détaché du corps d'une femme à l'intérieur d'un nouveau corps ou réceptacle. Il s'agit maintenant d'observer comment ces différents processus prennent place dans les trois œuvres.

²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 51.

Spirite et Arria Marcella sont toutes deux des figures de revenantes : Spirite, c'est Lavinia d'Aufideni, une jeune femme décédée peu avant le début de l'intrigue et revenue sous forme d'esprit en se manifestant auprès de Guy de Malivert. Arria Marcella est, quant à elle, une belle Pompéienne « étouffée par la cendre du Vésuve » (p. 314) il y a plus de deux mille ans et réapparaissant sous les yeux d'Octavien par un « prodige » qu'il ne « cherche pas à s'expliquer » (p. 315). À ce titre, on peut considérer qu'il y a un premier phénomène de désincarnation : les deux jeunes femmes, au moment de leur mort physique, ont quitté leur enveloppe corporelle d'origine, celle qui en faisait des êtres terrestres, mortels, tangibles. Puis, en revenant sur terre sous une nouvelle forme, celle d'un esprit fantomatique dans le cas de Spirite, ou d'une apparition en rêve pour Arria Marcella, ces « mortes amoureuses » ont bien effectué une réincarnation en se manifestant auprès d'un personnage masculin.

Sowana, elle, n'est pas à proprement parler une revenante. Il s'agit d'un esprit dissocié de la psyché de Mistress Anderson grâce à la technique du magnétisme exécutée par Edison. Il y a donc, comme pour Spirite et Arria Marcella, un processus de désincarnation qui cette fois n'est pas dû à la mort, mais à la dissociation résultant de l'hypnose. Il n'y a donc dans ce cas pas de réincarnation. L'incorporation de cette entité émergente à l'intérieur de l'automate construit par Edison correspondrait plutôt à une forme d'incarnation, voire pourrait même s'apparenter à une forme de métempsycose. Il demeure toutefois de grandes parts d'ombre autour d'elle, puisque même l'ingénieur déclare ne pas la connaître : « si je connais Mistress Anderson, *je vous atteste QUE JE NE CONNAIS PAS SOWANA !* » (p. 336). Cet avatar psychique de Mistress Anderson va en effet se redéfinir comme une entité venue d'ailleurs, une sorte d'émanation du monde des essences. Elle recèle une dimension inconnue et mystérieuse qui en fait un être unique et original et marque son émancipation par rapport à Mrs Anderson :

Au lieu de la femme très simple, si digne, si intelligente, même, — mais de vues, après tout, fort limitées, — que je connais en elle, — voici qu'au souffle de ce sommeil il s'en révèle une toute autre, multiple et inconnue ! Voici que le vaste savoir, l'éloquence étrange, l'idéalité pénétrante de cette endormie nommée Sowana. (p. 334)

Sowana se distingue donc de la « digne » et respectable bourgeoise par des capacités pour le moins énigmatiques qu'Edison lui-même a du mal à définir, mais qui de toute évidence relèvent d'une profondeur d'esprit déconcertante qui dépasse nettement la simple intelligence de Mistress Anderson. Mais l'incorporation de Sowana dans l'Andréide de Villiers est également à l'origine d'un deuxième processus de différenciation, cette fois entre Hadaly et la femme dont l'automate est censée répliquer l'apparence exacte, Miss Alicia Clary. En effet, en dotant l'Andréide de cette « idéalité pénétrante » qui se trouve aux antipodes de l'esprit, décrit comme médiocre, de l'actrice mondaine, Sowana permet également à Hadaly de s'émanciper de cette

femme du demi-monde dont elle est pourtant la réplique identique sur le plan extérieur. L'incorporation de Sowana dans l'Andréide est donc un moyen de faire acquérir à cette figure émergente une autonomie totale par rapport aux deux femmes réelles auxquelles elle se trouve d'abord reliée. Le simulacre qui se substitue à la femme réelle devient de cette manière un original à part entière.

Ce même type de renversement est également à l'œuvre dans *Spirite* et *Arria Marcella*, les deux simulacres féminins de ces nouvelles présentant chacun une dissemblance fondamentale avec les femmes humaines auxquelles ils se substituent. *Spirite*, elle aussi, est une émanation venue d'un monde qui semble être celui des essences, « l'extramonde ». Non seulement, elle change de forme corporelle en devenant un être spectral, comme nous allons le voir, mais elle subit également un changement d'attitude, puisqu'elle passe d'être une « âme d'enfant qui se donne en secret et se reconnaît vassale d'un seigneur » (p. 530) à une figure féminine dotée d'une certaine puissance qui lui permet d'« influencer » les choix et les désirs de Malivert de sorte qu'il ne puisse pas se « détourner » (p. 580) d'elle. Elle n'est donc plus seulement un personnage passif et dépendant, mais renverse la vapeur et s'autonomise. En ce qui concerne *Arria Marcella*, elle est avant tout « une chimère rétrospective » (p.315), c'est-à-dire qu'elle est essentiellement constituée par la projection du désir d'Octavien qui la voit dans un rêve. La défunte *Arria Marcella*, celle qui a vécu à Pompéi il y a des siècles, restera dans le récit de Gautier une grande inconnue. Sa réincarnation dans le rêve d'Octavien viendra totalement éclipser celle qui un jour fut la jeune femme. Le simulacre, qui se trouve être ici une émanation de l'idéal, un rêve qui s'est matérialisé sous les yeux du héros, prend donc bien la place de l'original.

4.2 L'occultisme : le spiritisme et le magnétisme comme moyens d'émergence du simulacre idéaliste

En ce qui concerne le statut des trois simulacres idéalistes et leur contexte d'apparition dans les récits, nous pouvons relever l'importance du recours fictif aux techniques occultistes permettant leur émergence, en particulier dans *Spirite* et *L'Ève future*. Cet intérêt que manifestent Gautier et Villiers pour les sciences occultes n'a toutefois rien d'étonnant. Comme le souligne Anne Lefebvre, « très tôt les romantiques se sont intéressés au magnétisme et à l'occultisme, hérités de l'illuminisme du XVIII^e siècle »²⁰⁶. Mais cet occultisme qui inspire les auteurs romantiques a surtout une histoire scientifique quelque peu controversée. En Europe,

²⁰⁶ Anne-Marie Lefebvre, « Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°15, t. II, 1993, p. 293.

les travaux sur le magnétisme animal ont donné lieu en 1784 à la découverte du « somnambulisme magnétique », qui deviendra plus tard l'hypnose²⁰⁷. Dans les premières décennies du XIX^e siècle des chercheurs, en particulier des médecins aliénistes vont s'y intéresser comme moyen thérapeutique. Toutefois, cette pratique sera condamnée en 1840 par les Académies royales de science et de médecine²⁰⁸. Malgré cette condamnation, l'intérêt qu'avaient éveillé les états de conscience modifiés rend le terrain particulièrement favorable à l'arrivée du « spiritisme » importé des États-Unis aux alentours de 1850 – qui s'appelle plutôt alors « spiritualisme » – et en particulier aux pratiques comme celle des tables tournantes et autres formes de communications avec les esprits²⁰⁹. Suscitant d'abord l'intérêt de quelques chercheurs, les pratiques spiritistes deviennent rapidement une véritable mode et s'introduisent également dans les salons²¹⁰. C'est ainsi que de nombreux auteurs, comme Victor Hugo, en subissent l'influence. Gautier et Villiers, qui fréquentent ces cercles littéraires, ont donc tous deux connaissance des techniques comme le magnétisme ou les pratiques spiritistes et on sait même que Gautier a assisté à des démonstrations spiritistes²¹¹. Dès les années 1870, cette vague des sciences occultes connaît un nouveau tournant avec l'incorporation officielle du magnétisme, désormais accepté par les Académies, comme technique d'hypnose au sein du domaine scientifique, brouillant ainsi la distinction entre pratiques occultistes et sciences du psychisme. Cette évolution s'observe également au sein de *Spirite* et *l'Ève future* qui sont publiées à une vingtaine d'années d'écart.

Dans *Spirite*, publiée en 1866, la dimension spiritiste repose principalement sur des procédés médiumniques qui permettraient la communication d'esprit à esprit. En effet, Malivert, dès l'ouverture du récit, développe des facultés médiumniques qui lui permettent de se mettre en contact avec l'esprit qui se manifeste auprès de lui. Le premier moyen de communication, qui se trouve également être la première forme de manifestation de l'esprit, est celui de l'écriture automatique, sous la dictée de Spirite elle-même. Malivert prend alors le rôle du médium en faisant l'intermédiaire entre le monde des esprits et celui des vivants. Toutefois, même s'il s'en sert comme matériau dans sa nouvelle, les critiques s'accordent à dire que Gautier n'adhère pas réellement au « système spiritiste » et en particulier à certaines

²⁰⁷ Nicole Edelman, *Histoire de la voyance et du paranormal. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006, p. 26.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁹ Guillaume Cuchet, « Le retour des esprits, ou la naissance du spiritisme sous le second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, p. 75.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹¹ Anne-Marie Lefebvre, *op. cit.*, p. 294.

démonstrations, par exemple celle « des tables tournantes »²¹². Son scepticisme serait le même que l'on peut retrouver chez son héros :

Guy de Malivert, sans être systématiquement incrédule ni sceptique, n'avait cependant pas la foi facile, et on ne l'avait jamais vu donner dans les rêveries des magnétiseurs, des tables tournantes et des esprits frappeurs. Il sentait même une sorte de répulsion pour ces expériences où l'on veut mettre le merveilleux en coupe réglée. (p. 489-490)

Selon Michel Crouzet, la dimension spiritiste intégrée à la modalité du fantastique chez Gautier serait surtout un moyen de romantiser la doctrine spiritiste qui, comme le souligne Gautier lui-même, se donne pour but de « mettre le merveilleux en coupe réglée »²¹³. Nicole Edelman, qui retrace l'histoire du spiritisme en Europe, relève une première scientification des pratiques spiritistes qui survient avec la théorisation du spiritisme par Allan Kardec, fondateur de la philosophie spiritiste, à qui l'on doit le terme de « spiritisme », et la publication en 1857 de son livre *Les Esprits* :

Le spiritisme se présente bien comme une nouvelle religion succédant au christianisme [...] inscrite dans le Progrès du XIXe siècle et qui relève, selon Kardec, d'une démarche expérimentale, celle des tables « tournantes » et de « l'écriture automatique ». Ces phénomènes visibles et reproductibles apportent, selon lui, la preuve de l'existence des esprits, donc de la véracité de leurs messages²¹⁴.

Or, selon Crouzet, la « crédulité rationalisée » des pratiques spiritistes s'oppose totalement au principe même du fantastique qui « exclut la fixation en système et le confort des certitudes »²¹⁵. Ainsi, pour ne pas rester cantonné à ces pratiques qui tentent de s'apparenter à une forme de positivisme, voire d'« optimisme sectaire »²¹⁶, Gautier fait en sorte, dans sa nouvelle, que les voies de communication entre les deux amants évoluent. Comme le baron de Féroë l'indique à Malivert, l'écriture automatique n'est qu'un moyen de communication « lent et grossier » (p.583) d'échanger avec l'esprit qui sera ensuite dépassé par une communication purement mentale, « sans aucun signe extérieur » (p. 583). Comme le relève Emir Delic, ce genre de communication immatérielle ferait davantage référence au swedenborgisme, une doctrine théosophique qui émerge au XVIII^e siècle²¹⁷, citée à de nombreuses reprises dans le texte et à laquelle Malivert est initié par le baron de Féroë, un « compatriote de Swedenborg » (p. 473) et lui-même « swedenborgiste » (p.490). En se rattachant à ce courant, qui lui permet d'aborder le thème des « amours célestes »²¹⁸, Gautier entend donc marquer une distance avec la « vague

²¹² À ce propos, voir Anne Lefebvre, *op. cit.* et Michel Crouzet, « notice » de *Spirite*, in Théophile Gautier, *L'Œuvre fantastique*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 326- 336.

²¹³ À ce propos voir : Michel Crouzet, « notice » de *Spirite*, *op. cit.*, pp. 319-345.

²¹⁴ Nicole Edelman « Le spiritisme : dernier avatar du christianisme ? », Actes du IV^e congrès de la SERD, *Les Religions du XIX^e siècle* ». [En ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/NicoleEdelman.pdf>

²¹⁵ Michel Crouzet, *op. cit.*, p 328.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 331.

²¹⁷ Emir Delic, « Scepticisme et Occultisme : le Paranormal à l'œuvre dans Spirite de Théophile Gautier », *Analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoises*, vol 3, n°3, 2008, p. 180.

²¹⁸ Michel Crouzet, *op. cit.*, p. 327.

spiritualiste » et se situe plutôt du côté de l'« illuminisme » dont il exploite la dimension romantique et idéaliste. Dans la nouvelle de Gautier, on ne retrouve donc pas cette composante scientifique du spiritisme qui commence tout juste à émerger. Si l'auteur s'inspire bien de la doctrine spirite, et de certaines de ses pratiques, comme l'écriture automatique, c'est surtout leur pouvoir d'évocation romantique qui l'intéresse, et non leur théorisation en un « système »²¹⁹. En effet, la pratique spiritiste relève dans *Spirite* plutôt de la rêverie personnelle, elle est réservée à l'usage intime et n'est pas une démonstration : Malivert, tout comme le baron de Féroë, sont des héros romantiques qui ne s'adonnent à ces pratiques que chez eux, loin du regard du monde, et qui sont très discrets sur la question.

Une vingtaine d'années plus tard, Villiers, quant à lui, entend bien exploiter cette dimension scientifique dans *l'Ève future*. L'ingénieur Edison, devenu magnétiseur, hypnotise Mistress Anderson qui entre dans un état de transe permettant ainsi le surgissement de Sowana, son double psychique doté de facultés médiumniques. Edison explique à Lord Ewald que sa pratique du magnétisme – qu'il considère comme « une science positive indiscutable » – se base sur « les plus sûres méthodes » (p. 332), c'est-à-dire sur des théories scientifiques considérées comme tout à fait sérieuses et légitimes. Il semble, en effet, que Villiers se soit intéressé aux travaux du physicien anglais William Crookes sur la matière radiante, ainsi qu'à ceux de Charcot sur l'hypnose et à leur impact sur les techniques de magnétisme²²⁰. Toutefois, l'incorporation de ces pratiques au domaine scientifique fait également surgir, nous l'avons déjà observé, une zone grise et mystérieuse de laquelle Villiers tirera profit grâce aux expérimentations magnétiques d'Edison :

Soudainement, voici que, d'abord, les phénomènes connus s'étant produits les uns après les autres, d'autres phénomènes, — encore troubles, à l'estime de la Science, mais qui, demain, cesseront de le paraître, — des crises de voyance mentale, absolument énigmatiques, — se manifestèrent au plus profond de ces longs évanouissements. (p.332)

Dans ce récit d'anticipation scientifique, Villiers entend donc mener la conjecture scientifique jusqu'au bout en s'adonnant à une réelle démonstration du « surnaturel », notamment lorsqu'il explique que le processus de télépathie qui permet à Edison de communiquer avec Sowana se fait à l'aide du courant d'un fluide magnétique qui passe par des bagues confectionnées par l'ingénieur lui-même :

J'en vins donc à établir un courant si subtil entre cette rare dormeuse et moi, qu'ayant pénétré d'une accumulation de fluide magnétique le métal congénère, et fondu par moi, de deux bagues de fer — (n'est-ce point du magisme pur ?), — il suffit à Mistress Anderson, — à Sowana, plutôt, — de passer l'une d'elles à son doigt (si j'ai l'autre bague, aussi, à mon doigt), pour, non seulement subir, à l'instant même, la transmission, vraiment occulte ! de ma volonté, mais pour se trouver, mentalement, fluidiquement et

²¹⁹ *Ibid.*, p. 328.

²²⁰ Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, *op.cit.*, p. 66.

véritablement, auprès de moi, jusqu'à m'entendre et m'obéir, — son corps endormi se trouvât-il à vingt lieues (p. 333)

Or, Edison associe cette science à une forme de « magisme » et utilise même l'adjectif « occulte » pour désigner le processus de communication magnétique. Il semble donc que l'adhésion au positivisme de Villiers ne puisse relever que d'un « positivisme énigmatique » (p. 56). Il demeure en effet tout au long du récit une forte part d'ombre et de mystère dans les explications des phénomènes électro-magnétiques invoqués par l'auteur dans son roman. Ce flottement est également lié à l'intégration de l'électricité dans les procédés parapsychiques expérimentaux d'Edison, une énergie encore mal connue en cette fin-de-siècle. Si le processus magnétique est explicité, le résultat qui en découle, à savoir l'émergence de Sowana, recèle toutefois bien un caractère énigmatique et indomptable. N'oublions pas qu'à la fin du roman, non seulement Edison est dépassé par ses propres pratiques, puisqu'il ne contrôle pas totalement cet esprit capable d'agir selon sa volonté propre et sans son aval, mais qu'une fois sa merveilleuse machine détruite, il se voit également réduit au silence, comme pour signifier l'impossibilité d'une systématisation totale du surnaturel.

4.2.1 Le spiritisme chez Gautier et la matérialisation du simulacre

En plus d'un refus de rationalisation, l'utilisation du spiritisme dans *Spirite* permettrait, de manière paradoxale, comme l'expose François Kerlouégan, un plus grand degré d'« humanisation »²²¹ du simulacre idéaliste, surmontant ainsi l'écueil de l'impossible représentation d'un entité qui se voudrait immatérielle. Kerlouégan explique que selon la doctrine spiritiste d'Allan Kardec, le père du spiritisme, les esprits se manifesteraient de deux manières différentes : soit sous la forme d'une « flamme, une lueur ou une étincelle éthérée » qui « varie du sombre à l'éclat du rubis, selon que l'esprit est plus ou moins pur »²²², soit sous forme d'« êtres intelligents qui peuplent le monde invisible et qui revêtent temporairement une enveloppe charnelle pour se purifier et s'éclairer »²²³. Or c'est la deuxième forme qui paraît prédominer dans la nouvelle de Gautier. Ainsi, le spiritisme, du moins tel qu'il se présente dans ce récit, constituerait en réalité un moyen de faire prendre à *Spirite* une apparence plus « humaine », et donc plus concrète, en atténuant l'aspect surnaturel de la manifestation idéaliste du féminin et en « rendant possible ce qui paraît impossible »²²⁴. Au début du récit, le doute est

²²¹ François Kerlouégan, « Inspiration et spiritisme : forme et fonction de la muse dans *Spirite* de Gautier », in *Muses et Nymphes au XIX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 103-112.

²²² Allan Kardec, *Le livre des Esprits* [1857], Paris, Jean de Bonnot, 1994, p. 38.

²²³ *Ibid.*, p. 58.

²²⁴ François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 110.

posé : Malivert, comme tout bon héros fantastique, se demande s'il ne perd pas la tête lorsqu'il écrit un billet destiné à Mme d'Ymbercourt dont il ne semble pas contrôler le contenu :

Comment diable cette bizarre transformation a-t-elle pu se faire ? Je n'ai cependant ni fumé d'opium, ni mangé de haschich, et ce ne sont pas les deux ou trois verres de vin de Bordeaux que j'ai bus qui peuvent m'avoir porté à la tête. J'ai la cervelle plus solide que cela. Que vais-je devenir si la vérité me coule ainsi de la plume sans que je le sente ? [...] Si j'étais un peu superstitieux, il ne tiendrait qu'à moi de voir là-dedans un avertissement du ciel au lieu d'une distraction inqualifiable. (p. 465)

On retrouve bien ici l'hésitation propre au fantastique, théorisée par Todorov, entre deux explications différentes : d'une part, l'hypothèse rationnelle, à savoir une perte de discernement de la part du héros qui pourrait s'expliquer par la consommation de substances, ou peut-être simplement par une sorte de folie, et d'autre part, l'hypothèse surnaturelle, à savoir l'apparition d'une revenante. Mais l'hésitation ne sera que de courte durée car, dès les premières explications du baron de Féroë, les phénomènes spiritistes semblent donnés comme vraisemblables. Il s'opère donc une sorte de transformation : ce qui ne pouvait être considéré que comme relevant de la superstition devient réalité. Le spiritisme, tel qu'il est présenté dans l'œuvre, revêt effectivement un caractère très sérieux, en particulier car il est introduit et encouragé par un personnage représenté comme fiable, le baron de Féroë qui, au contraire d'autres héros de notre corpus, n'est pas un personnage complètement extatique, ni un « illuminé », mais un homme raisonnable et sensé : « Du reste, le baron de Féroë était trop parfait gentleman pour affecter la moindre excentricité ; ses façons étaient unies et froides, d'une correction anglaise, et il ne prenait pas devant les glaces des airs d'illuminé » (p.473). Dès lors, le retour de la jeune fille morte n'étant pas représenté comme un événement surnaturel, mais, comme ayant vraiment lieu, ne sera plus remis en question :

Pendant qu'il pleurait, il sentit avec une surprise mêlée de ravissement un voile plus fin que les plus légères étoffes, de l'air tramé, du vent tissu, qui passait sur son visage comme une caresse et séchait, en les buvant, les gouttes amères. Le frôlement d'aile d'une libellule n'eût pas été plus délicat. Ce n'était pas une illusion, car le contact s'était renouvelé trois fois, et, ses larmes tariées, Malivert crut voir se fondre dans l'ombre, comme un petit nuage dans le ciel, un diaphane flocon blanc. (p.507)

La manifestation de Spirite, dont la légèreté qui s'apparente à « un voile » ou une « aile de libellule » paraît relever du surnaturel, est pourtant décrite comme un fait avéré. La négation de son caractère illusoire l'atteste : « ce n'était pas une illusion ». Toutefois, l'aspect que revêt l'apparition reste indéterminable, car sa description se trouve soumise à la perception hésitante de Malivert – qui « croit » voir un petit nuage – dont les sens, comme ceux de tout être humain, ne peuvent être complètement fiables. S'il n'est pas totalement sûr de ce qu'il a vu, Malivert ne peut toutefois nier la présence de Spirite :

À cette attentive et tendre sympathie, Malivert ne put douter que Spirite, qui semblait toujours voltiger invisible autour de lui, ne répondît à son appel et ne trouvât avec sa lucidité d'être supérieur des moyens faciles de correspondre. Spirite pouvait venir dans le monde qu'il habitait, du moins autant qu'une âme

peut se mêler à des vivants, et il lui était interdit, à lui mortel, par les empêchements et les pesanteurs de la chair, de la poursuivre dans le milieu idéal où elle se mouvait. (p.507)

Encore une fois, la négation du doute l'emporte sur le caractère indéterminable de l'apparition : Spirite existe, bien qu'elle soit « invisible », mais c'est la forme que recouvre son existence qui relève d'un flou. Elle est décrite comme ayant le même degré d'existence que celle d'une âme. On retrouve dans cet extrait l'opposition entre la légèreté de l'être spirituel, son élévation, et la « pesanteur » de l'existence mortelle, connotée négativement. Spirite n'apparaît donc pas comme une simple figuration idéaliste, mais elle est dotée d'une réelle existence dont la matérialité est toutefois différente de celle des êtres de chair et de sang. Ainsi, selon François Kerlouégan, le recours au spiritisme permettrait d'atteindre un plus grand degré de réalité que le fantastique en amoindrissant le doute propre à celui-ci, échappant ainsi à la définition binaire et réductrice de Todorov. La femme cesserait alors de n'être qu'une « construction imaginaire » ou un « symbole » pour devenir un être « incarné » – bien qu'il s'agisse d'une incarnation éthérée – et « individualisé »²²⁵. L'apparition de l'entité idéaliste sous une forme « humanisée », bien qu'elle soit éthérée, voire spectrale, serait donc un moyen pour Gautier d'« animer son fantôme » à la manière de Pygmalion²²⁶. Cette matérialisation permettrait de satisfaire le désir de posséder l'idéal, dont l'inaccessibilité procure toujours une frustration, comme celle que ressent Malivert et dont il ne pourra se défaire qu'en rejoignant Spirite dans « l'extramonde ». Le danger de ce genre de représentation serait, selon Keroulégan, de donner au simulacre un degré trop élevé d'incarnation, de trop le rapprocher du réel et de « retomb [er] dans la chair, fatalement décevante »²²⁷. L'aspect décevant de la chair, relevé par Malivert lui-même, justifie donc sa prédilection pour l'être éthéré comme objet d'amour : « L'œil le plus ébloui voit, au bout de quelques années, les charmes adorés pâlir ; l'âme se fait moins visible à travers la chair flétrie, et l'amour étonné cherche son idole disparue » (p. 556). Pour satisfaire ce désir d'un amour impérissable, il s'agirait donc de trouver un juste milieu, soit une représentation du simulacre idéaliste délesté des inconvénients de la chair, mais qui s'incarne assez pour diminuer la frustration procurée par son inaccessibilité.

4.3 Actualisation du simulacre idéaliste ou comment accéder au corps désincarné

Nous avons pu relever au sein de notre corpus trois degrés d'actualisation du simulacre idéaliste selon la forme qu'il peut prendre dans le récit. Il y aurait tout d'abord une forme purement mentale du simulacre qui n'a pas de corps à proprement parler et qui ne présente pas

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 112.

²²⁷ *Idem.*

de description physique, mais dont on peut retrouver une forme d'actualisation littéraire, notamment au travers de la voix et du discours : ce serait le cas de Sowana (sous sa forme non incarnée) dans *l'Ève future* ou encore de Spirite qui se manifeste dans un premier temps au travers d'une dictée retranscrite dans le récit. Deuxièmement, nous l'avons déjà rapidement abordé avec Spirite, il y a bien évidemment sa représentation comme un être éthéré, c'est-à-dire une représentation spectrale qui s'apparente aux figures de l'ange ou de la sylphide : on y retrouve bien une forme de corps spectral qui donne lieu à des descriptions, mais qui n'est pas un corps humain à proprement parler. Enfin, nous avons relevé un troisième type de représentation qui offre un degré supérieur de matérialisation, celle d'un rêve éveillé qui se concrétise sous les yeux du héros, comme c'est le cas dans *Arria Marcella*. Le simulacre féminin est alors décrit comme doté d'un corps consistant, c'est-à-dire d'une forme tridimensionnelle, mais également solide, qui présente beaucoup de caractéristiques du corps charnel, mais qui oscille également avec d'autres types de représentations, soit celle de la morte ou de la statue²²⁸. Cette manifestation du simulacre idéaliste repose sur un brouillage, voire une superposition de deux types de réalités, où le rêve ou l'hallucination se confondent avec le réel. Dans un souci de clarté, et pour mieux saisir les contrastes résultant des différents enjeux de ces modes de représentations, nous commencerons par parler de la représentation du corps éthéré, puis nous passerons à la plus abstraite et finirons par la troisième qui présente une plus grande consistance.

4.3.1 Le corps éthéré : la sylphide et l'ange

L'une des formes privilégiées du simulacre idéaliste est sans doute celle d'une figure dotée d'un corps aux traits humains, mais dont la corporalité est éthérée, donnant ainsi à voir un corps délesté de la pesanteur de la chair et du monde terrestre de manière plus générale. C'est sur ce mode qu'est représentée Spirite. Elle est rattachée, dès son apparition dans le récit, à la figure de la sylphide, mais aussi à l'ange, symbole de pureté et d'innocence :

Puis il se demanda quelle sympathie étrange, quelle affinité mystérieuse et jusque-là inavouée, pouvaient attirer vers lui du fin fond de l'infini cet ange, cette sylphide, cette âme, cet esprit dont il ignorait encore l'essence (pp. 505-506)

La sylphide, dérivé féminin du sylphe de la mythologie celtique, connaît sa période de gloire à l'époque romantique²²⁹. Elle présente plusieurs caractéristiques, recensées par Jean-Marie Roulin, qui en détaille l'évolution littéraire²³⁰, et qui correspondent tout à fait au personnage de

²²⁸ La représentation de la femme comme statue sera traitée de manière détaillée dans le chapitre consacré au simulacre esthétique.

²²⁹ Jean-Marie Roulin, « La Sylphide, Rêve romantique », *Romantisme*, 1987, n° 58, pp. 23-38.

²³⁰ *Idem*.

Spirite. Tout d'abord, c'est un « esprit élémentaire de l'air » à la beauté supérieure à celle des mortelles²³¹. Malgré sa corporalité éthérée, elle reste d'une certaine manière « accessible » pour les hommes qui peuvent tout de même s'en approcher, sans pour autant réussir à l'atteindre réellement. Par ailleurs, elle est souvent en concurrence avec les femmes mortelles, tout comme Spirite avec Mme d'Ymbercourt. C'est pour cette raison que la sylphide contraint généralement son amant à une forme d'exclusivité : celui qui entretient une relation avec une sylphide doit, comme c'est le cas pour Malivert, se défaire de toute relation avec les femmes mortelles. Selon Roulin, elle est une « représentation idéale de la figure féminine de rêve, opposée à l'amour terrestre trop imparfait »²³². Cependant, son caractère insaisissable ou inaccessible constitue un écueil pointé du doigt par d'autres auteurs, comme Baudelaire, que Gautier tentera néanmoins de surmonter, notamment par le recours au swedenborgisme qui lui donne la possibilité de concrétiser le rêve d'un amour parfait et idéal²³³.

En effet, nous l'avons évoqué, Spirite est également rattachée à la figure de l'ange. Or, comme le relève François Kerlouégan, « l'angélisme romantique » et, partant, la représentation de « l'ange-femme » trouvent justement leur « source dans la pensée de l'illuministe suédois Swedenborg »²³⁴. Ce dernier soutient une théorie selon laquelle l'être humain aurait été créé pour rejoindre le ciel et devenir un ange :

Le swedenborgisme, systématisation de la physique chrétienne, fait ainsi du corps une prison dont l'âme se détache. Ce détachement de la chair, n'implique cependant pas l'absence de corps, puis que, après sa mort, l'homme conserverait son corps, qui deviendrait un « corps parfait », celui de l'ange. Le corps angélique se targue ainsi d'avoir vaincu la matière²³⁵.

Le swedenborgisme permet donc à Gautier de légitimer un plus grand degré de matérialisation de la femme représentée comme un esprit, puisque l'ange-femme swedenborgien se manifeste bien sous une forme corporelle. En ce qui nous concerne, nous ne nous appliquerons pas à proposer une définition ou une distinction minutieuse entre ces deux figures, mais considérons simplement qu'autant la sylphide que « l'ange-femme » représentent de « séduisants esprits aériens »²³⁶ dotés d'une corporalité spécifique, celle de l'être éthéré. François Kerlouégan relève plusieurs caractéristiques qui distinguent ce corps « angélique » du corps naturel d'un être humain : « une forme peu charnelle, des membres fluides, un teint peu appuyé, une chair diaphane », et bien entendu la notion de légèreté qui leur est propre²³⁷. Autant de

²³¹ *Ibid.*, p. 24.

²³² *Ibid.*, p. 34.

²³³ *Idem.*

²³⁴ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 332.

²³⁵ *Ibid.*, p. 334.

²³⁶ *Ibid.*, p. 341.

²³⁷ *Ibid.*, p. 346-347.

caractéristiques que l'on peut également rattacher, en plus de l'ange ou la sylphide, au fantôme. Dans le cas de Spirite, toutes ces caractéristiques sont rassemblées dès sa première apparition, au cours de laquelle elle se matérialise dans le reflet d'un miroir :

La tache lumineuse du miroir commençait à se dessiner d'une façon plus distincte et à se teindre de couleurs légères, immatérielles pour ainsi dire, et qui auraient fait paraître terreux les tons de la plus fraîche palette. C'était plutôt l'idée d'une couleur que la couleur elle-même, une vapeur traversée de lumière et si délicatement nuancée que tous les mots humains ne sauraient la rendre. Guy regardait toujours, en proie à l'émotion la plus anxieusement nerveuse. L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité, et Guy de Malivert put enfin voir, délimitée par la bordure de la glace comme un portrait par son cadre, une tête de jeune femme, ou plutôt de jeune fille, d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre. Une pâleur rosée légèrement colorait cette tête où les ombres et les lumières étaient à peine sensibles, et qui n'avait pas besoin, comme les figures terrestres, de ce contraste pour se modeler, n'étant pas soumise au jour qui nous éclaire. Ses cheveux, d'une teinte d'auréole, estompaient comme une fumée d'or le contour de son front. Dans ses yeux à demi baissés nageaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir. Son nez fin et mince était d'une idéale délicatesse ; un sourire à la Léonard de Vinci, avec plus de tendresse et moins d'ironie, faisait prendre aux lèvres des sinuosités adorables ; le col flexible, un peu ployé sur la tête, s'inclinait en avant et se perdait dans une demi-teinte argentée qui eût pu servir de lumière à une autre figure. (pp. 502-503)

La description joue sur l'aspect diffus et indéterminable de l'apparition dont les contours ne sont pas nettement définis puisqu'elle se présente d'abord comme une « tache ». On retrouve tout au long de l'extrait une isotopie du flou, du vague : « couleurs légères », « immatérielle », « vapeur », « nuancée », « pâleur », « estompaient », « fumée », « demi-teinte ». Ce penchant pour l'abstraction appliqué à la couleur met en lumière le processus d'essentialisation de la matière invoqué par Gautier. En effet, si la couleur est bien une qualité matérielle censée évoquer l'incarnat de la chair, elle devient ici « immatérielle ». Elle s'essentialise pour devenir « l'idée » de la couleur, faisant ainsi basculer le texte dans une forme paradoxale d'idéalisme matérialiste, préféré à la « précision grossière » de la réalité. Les différentes couleurs mentionnées dans l'extrait sont donc atténuées pour signifier ce nouveau statut : elles ne sont pas vives, mais arborent un aspect pâle. De son côté, la lumière elle aussi est très faible. Si cette atténuation est une première manière de marquer la légèreté, la subtilité de l'existence de cet être, cette caractéristique se trouve confirmée par la forme vaporeuse de la chevelure, comparée à une « fumée ». Pourtant, malgré son aspect éthéré, l'apparition est pourtant bien celle d'une « tête » humaine avec tous ses attributs : « les yeux », « le nez », « les lèvres ». Le corps de la femme n'apparaît toutefois pas entièrement, mais subit un morcellement qui paraît indiquer l'impossibilité de cet idéal de se matérialiser entièrement. La première apparition, celle du visage, s'apparente à un portrait pictural²³⁸, puis viendra la matérialisation de la main qui

²³⁸ La dimension picturale des représentations de Spirite sera analysée en détail dans le chapitre consacré au simulacre esthétique.

apparaît indépendamment du reste du corps, « une main diaphane », elle aussi décrite sur le même mode que le portrait :

Une main diaphane, aux doigts effilés, aux ongles luisants comme de l'onyx, dont le dos laissait apparaître quelques veines d'azur semblables à ces reflets bleuâtres irisant la pâte laiteuse de l'opale, et qu'éclairait une lumière qui n'était pas celle de la lampe. Pour la fraîcheur rosée du ton et l'idéale délicatesse de la forme, ce ne pouvait être que la main de Spirite. Le poignet mince, fin, dégagé, plein de race, se perdait dans une vapeur de vagues dentelles. Comme pour bien indiquer que la main n'était là qu'un signe, le bras et le corps étaient absents. (p.525)

En plus des aspects déjà relevés, on observe ici le recours au registre minéral, avec la mention de l'« onyx » et l'« opaline », un motif récurrent dans toutes les descriptions de Spirite (on retrouvait déjà l'or et argent dans l'extrait précédant) qui permet de souligner la nature incorruptible et précieuse du simulacre idéaliste²³⁹. Malgré la densité de la pierre, totalement opposée à la légèreté de la corporalité spectrale, l'éthérété de Spirite est toutefois bien soulignée : en effet, la pâleur du teint est ici poussée jusqu'à la transparence. La translucidité de la main n'est cependant que partielle puisqu'on y décèle encore quelques traces de couleurs « rosée », ou d'opacité « laiteuse ». Cette transparence de l'enveloppe corporelle devrait normalement faciliter l'accès à une essence métaphysique. Or, dans ce cas, elle permet plutôt d'entrevoir une forme de vitalité par la présence des « veines d'azur ». Spirite apparaît donc comme n'étant pas un être totalement dépourvu de chair et de sang. Mais à nouveau, la représentation du corps humain, elle aussi, n'est que partielle, car celui-ci se trouve soumis à un fractionnement qui fait apparaître la main indépendamment du reste du corps. Si les deux premières apparitions sont morcelées, il faudra attendre la troisième manifestation de Spirite pour voir l'apparition du corps entier sous sa forme éthérée. Une apparition qui regroupe tous les aspects que nous avons déjà observés dans ses précédentes manifestations, à savoir l'aspect diffus, la blancheur, la transparence et la légèreté du corps, ainsi que la présence de matériau précieux comme l'ivoire ou l'or :

[...] peu à peu s'ébaucha dans une vapeur lumineuse l'ombre charmante d'une jeune fille. L'image était d'abord si transparente, que les objets placés derrière elle se dessinaient à travers les contours, comme on voit le fond d'un lac à travers une eau limpide. Sans prendre aucune matérialité, elle se condensa ensuite suffisamment pour avoir l'apparence d'une figure vivante, mais d'une vie si légère, si impalpable, si aérienne, qu'elle ressemblait plutôt au reflet d'un corps dans une glace qu'à ce corps lui-même. [...] Ses doigts, d'une pâleur faiblement rosée, erraient sur le clavier d'ivoire comme des papillons blancs, ne faisant qu'effleurer les touches, mais évoquant le son par ce frêle contact qui n'eût pas courbé une barbe de plume. Les notes, sans avoir besoin d'être frappées, jaillissaient toutes seules lorsque les mains lumineuses flottaient au-dessus d'elles. Une longue robe blanche, d'une mousseline idéale plus fine mille fois que les tissus de l'Inde dont une pièce passe à travers une bague, retombait à plis abondants autour d'elle et bouillonnait sur le bout de son pied en feston d'écume neigeuse. Sa tête, un peu penchée en avant, comme si une partition eût été ouverte sur le pupitre, faisait ressortir la nuque, où se tordaient, avec des frissons d'or, de légères boucles de cheveux follets, et la naissance d'épaules nacrées, opalines, dont la blancheur se fondait dans celle de la robe. Parmi les bandeaux palpitants et gonflés comme par un souffle, luisait une bandelette étoilée aux bouts renoués sur le chignon. De la place où était Malivert,

²³⁹ De même, cet aspect sera développé dans le chapitre suivant.

l'oreille et un coin de joue apparaissaient frais, roses, veloutés d'un ton à rendre terreuses les couleurs de la pêche (pp- 589-590)

Il s'agit bien ici d'une représentation sous forme humaine dans laquelle on retrouve les marqueurs du corps : les doigts, les mains, la tête, la nuque, les épaules, la chevelure, l'oreille. Cependant, ce n'est pas une jeune fille, mais seulement son « ombre », elle en a l'apparence, mais pas l'opacité. Elle est apparentée à un reflet de corps, plutôt qu'à un véritable corps, marquant ainsi un basculement dans le registre de l'image. Ses vêtements, eux aussi, participent de cette même représentation éthérée : sa longue robe blanche, vaporeuse sur le bas du corps, est un autre signe de sa nature angélique qui se trouvera confirmée, juste après ce passage, par la mention des « ailes » (p. 592) de Spirite qui convoquent la notion de vol, c'est-à-dire un mouvement vertical. Cette élévation symbolise le processus de « sublimation »²⁴⁰ de l'être éthéré présenté dans toute sa transcendance. Toutefois, le tissu de la robe, une mousseline très fine, se transformant en une sorte d'éros métonymique, permet également de mettre en avant la sensualité de Spirite. Non seulement ce tissu, par sa légèreté, implique une certaine transparence, mais il est également fréquemment associé à certaines parties du corps, notamment le pied sur lequel il retombe « en feston d'écume neigeuse », mais aussi la poitrine : « et le cœur de la jeune fille battant encore dans la poitrine de l'esprit, un soupir souleva son blanc péplos » (p. 621). Or, comme le montre cette dernière citation, la sensualité mise en évidence par le vêtement est également ce qui permet de rendre Spirite plus « humaine ». L'ambivalence de la représentation de Spirite qui oscille entre la vivante et l'ange est explicitement soulevée dans le texte : « Il y avait encore quelque chose de la jeune fille dans ce regard d'ange » (p.590), faisant ainsi surgir ce que Kerlouégan appelle le « paradoxe de l'angélisme romantique »²⁴¹, à savoir la représentation d'un corps à la fois sensuel et désincarné.

À propos de cette ambivalence, il convient de relever le fait que Spirite prend parfois intentionnellement l'apparence d'une jeune femme réelle, celle qu'aurait été Lavinia sous sa forme terrestre, dans le but de susciter chez Malivert un désir qui se fonde lui aussi sur le même paradoxe : « un amour dévoré par l'impossible et où brûlait encore quelque chose de la flamme terrestre » (p.593) :

Spirite se plaisait à se montrer aux yeux de Guy telle qu'eût été Lavinia en pareille situation si le sort eût favorisé son amour ; elle refaisait, après la mort, son chaste roman de pensionnaire chapitre par chapitre. Avec un peu de vapeur colorée elle reproduisait ses toilettes d'autrefois, plaçait dans ses cheveux la même fleur ou le même ruban. Son ombre reprenait les grâces, les attitudes et les poses de son corps virginal. Elle voulait, par une coquetterie prouvant que la femme n'avait pas totalement disparu chez l'ange, que

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 349.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 346.

Malivert l'aimât non seulement d'un amour posthume adressé à l'esprit, mais comme elle était pendant sa vie terrestre. (p.596)

Ainsi, il semble que chez Gautier le « vivant » ne puisse pas totalement s'effacer, mais qu'il se transforme en une idéalité éthérée qui, en même temps, en constitue la simulation. En effet, ce sont les caractéristiques féminisées de Spirite, celles qui la rattachent à la femme de chair, qui tendent à provoquer du désir chez Malivert. Ce corps féminin qui charme tant le héros, n'est pas celui de n'importe quelle femme : il s'agit en réalité d'un fantasme bien précis, celui du « corps virginal », c'est-à-dire un corps idéalisé qui n'est pas porteur de l'impureté de laquelle on charge celui de la femme ordinaire. Le corps fétichisé de la jeune fille vierge paraît dès lors être le seul qui puisse correspondre à l'idéal angélique tout en gardant une dimension sensuelle qui permette le désir du héros. Il semble donc que le processus d'idéalisation du corps féminin reflète surtout un souci hygiéniste qui serait dû à la « charge de désir » dont il est porteur²⁴². Ce désir est appréhendé comme potentiellement délétère pour l'homme, puisque la femme, étant réduite à sa seule sexualité, est également porteuse d'une grande d'impureté. Dans son essai sur la femme fatale, Mireille Dottin-Orsini observe comment le corps féminin, dont la métaphore ne serait autre que « la charogne », est largement assimilé à la « pourriture » à la fin du siècle, que ce soit par le biais de prétendues odeurs caractéristiques ou de phénomènes physiologiques comme les règles²⁴³. Sur le plan médical, on lui attribue également un aspect morbide lié justement à la sexualité par les maladies vénériennes comme la syphilis²⁴⁴. Ces différents éléments, qui inspirent le dégoût du corps féminin, sont d'ailleurs bien ceux qui caractérisent le personnage d'Evelyn Habal dans *l'Ève future*. Toutefois, dans *Spirite*, ce n'est pas seulement la chair féminine qui est connotée négativement, mais la condition humaine de manière générale. Le corps éthéré représenterait ainsi une manière de se libérer de la prison de son existence terrestre. Une libération à laquelle Malivert aspire : « Son âme se détache de plus en plus de la terre. Il brûle, il se consume. Bientôt, chère âme, il sera accompli, ton désir ! » (p.620). Ce désir n'est autre que celui de se délester d'un corps encombrant qui l'empêche de vivre son amour idéal avec Spirite.

Enfin, il convient toutefois de préciser qu'au cours du récit, Spirite fait une apparition qui paraît se situer à un degré de matérialisation plus élevé que celui de l'être éthéré. Le lendemain de l'apparition de la « main », elle se manifeste au bois de Boulogne à l'intérieur d'un traîneau conduit par un cocher et tiré par un cheval. Elle est alors censée prendre l'aspect d'une femme de la société. Elle est effectivement représentée sur un mode plus concret et

²⁴²*Ibid.*, p. 337.

²⁴³ Mireille Dottin-Orsini, « La charogne et l'ordure », *op cit.*, pp. 42-64.

²⁴⁴*Idem.*

Malivert lui-même concède qu'il s'agit là d'une nouvelle forme d'apparition pourvue d'un « degré de réalité » (p. 518) supérieur. Sa beauté garde cependant son aspect transcendant :

Guy devina à travers les réseaux noirs de la voilette un bandeau d'or ondulé, un œil d'un bleu nocturne, et sur la joue ce rose idéal dont la neige des hautes cimes, colorée par le soleil couchant, peut seule donner une idée lointaine. Au lobe de l'oreille brillait une turquoise, et sur la portion de nuque visible entre le collet de la pelisse et le bord du chapeau se tordait une petite boucle follette, légère comme un souffle, fine comme des cheveux d'enfant. [...] Un sourire d'une malice céleste errait sur ses lèvres, dont les sinuosités formaient l'arc tracé par la bouche de Mona Lisa. Ses yeux étoilaient et bleuissaient comme des saphirs, et une vapeur un peu plus rose colorait ses joues veloutées. (p. 518-520)

Cette description met surtout en avant l'aspect raffiné et somptueux de la jeune femme, notamment par la présence de divers matériaux et pierres précieuses comme l'« or », la « turquoise » ou le « saphir ». Si la couleur des joues est un peu plus prononcée : « une vapeur un peu plus rose », permettant ainsi de souligner la vitalité de la jeune femme, il subsiste toujours cette légèreté associée ici au terme de « vapeur », mais également à la « légèreté » de la chevelure. Par ailleurs, le rose des joues lui-même transcende les couleurs du monde sensible par son aspect « idéal », symbolisant ainsi la dimension métaphysique de l'apparition. Malgré un apparent plus grand degré de réalité, il n'en demeure pas moins que Malivert continue à associer Spirite à une figure fantomatique qui, à la lumière du jour et au sein de la société mondaine, serait contrainte de s'humaniser : « C'était bien l'apparition de la nuit, mais avec ce degré de réalité que doit prendre un fantôme en plein jour et près du lac au bois de Boulogne » (p.518). L'apparition garde en effet certaines caractéristiques propres au spectre : par exemple son attelage est traversé par une voiture, chose pour le moins singulière. Cette apparition de Spirite soulève également un questionnement lié à sa manifestation dans un contexte public, puisqu'elle ne s'était jusque-là manifestée auprès de Malivert que dans un cadre privé :

Comment Spirite se trouvait-elle là, revêtue d'une forme si humainement charmante et sans doute visible pour d'autres que pour lui ? – car il était difficile de croire, même en admettant l'impalpabilité de l'apparition, que le cocher, le cheval et le traîneau fussent des ombres. (pp. 518-519)

Le propre de l'apparition dans le récit fantastique réside généralement dans le fait qu'elle se manifeste auprès d'un seul personnage et c'est cette exclusivité qui en fonde le doute. Dans *Spirite*, au contraire, la perception de l'esprit n'est pas seulement subjective, elle ne concerne pas que Malivert. Son existence est avérée, car, non seulement elle apparaît à Malivert, mais aussi parce que le baron Féroë viendra la confirmer. De plus, lorsqu'elle apparaît au bois de Boulogne, Spirite sera également visible par Mme d'Ymbercourt. L'esprit se manifestera d'ailleurs auprès de la jeune femme également à d'autres occasions sans que celle-ci ne le sache. Ces diverses épiphanies auprès de différents personnages permettent donc, dans une certaine mesure, d'attester l'existence de Spirite et de démentir l'explication « rationnelle » du récit fantastique qui consisterait en une hallucination du héros. L'apparition acquiert un plus grand

degré de réalité car elle ne concerne plus seulement un personnage ; elle se sociabilise et se change ainsi en une réalité objective. Par ailleurs, la présence des autres entités qui l'accompagnent, à savoir le cheval et le cocher, qui constituent eux aussi des simulacres de la haute société, confirme non seulement l'existence de Spirite elle-même, mais également celle d'un univers « merveilleux » peuplé d'êtres spectraux que Gautier nomme l'extramonde et qui s'apparenterait à un monde des essences déchargé de la médiocrité du monde réel.

4.3.2 Sowana : la part d'ombre intangible

Contrairement à Spirite, il n'y a pas de description physique de Sowana dans *L'Ève future*. Elle n'est qu'un « être invisible », termes par lesquels elle est désignée à de multiples occasions. Cet esprit ne se manifeste jamais sous une forme corporelle, mais passe directement du corps hypnotisé de Mistress Anderson à s'incorporer dans l'automate créé par Edison. Il n'y a donc pas réellement d'« humanisation », mais simplement une association au corps mécanique d'Hadaly qui finira toutefois par revêtir une forme humaine, celle d'Alicia Clary. En effet, ici l'esprit logé dans l'Andréide n'a pas pris la forme d'une femme, il reste donc bien intangible et insaisissable, c'est une entité abstraite. La présence de cette forme d'existence chez Villiers, c'est-à-dire une entité spirituelle capable de se dissocier de son corps d'origine, marque bien une dualité corps/esprit.

Mais comment se matérialise Sowana ? Sa manifestation passe avant tout par son discours : dans un premier temps par sa voix mystérieuse qui apparaît seule, puis par le discours d'Hadaly, animée par Sowana. La première apparition de cette voix dépourvue d'incarnation physique revêt bien, comme l'observe Alain Boillat, un aspect « mystique », renvoyant à l'idée d'une « voix divine » et aux « origines divines du monde (“au commencement était le verbe”) »²⁴⁵ :

Cependant, pas même une ombre n'était là.

Il tressaillit.

– Vous, Sowana ? demanda-t-il à haute voix.

– Oui. – Ce soir, j'avais soif du beau sommeil ! J'ai pris l'anneau : je l'ai au doigt. Ce n'est pas la peine d'élever votre son de voix habituel : je suis auprès de vous – et, depuis quelques minutes, je vous entends jouer avec des mots, comme un enfant.

– Et, *physiquement*, où êtes-vous ?

– Étendue sur les fourrures, dans le souterrain, derrière le buisson des oiseaux. Hadaly paraît sommeiller. Je lui ai donné ses pastilles et son eau pure, de sorte qu'elle est toute... ranimée. (p.46)

Si l'on s'en tient au discours du narrateur, en focalisation externe au début de l'extrait, la voix ne semble pas avoir d'origine humaine. La présence de Sowana n'est donc attestée que par la

²⁴⁵ Alain Boillat, « L'Ève future et la série culturelle des “machines parlantes”. Le statut singulier de la voix humaine au sein du dispositif audiovisuel », *Cinémas*, n°17, 2006, p. 17.

manifestation auditive de sa voix et par le contenu de son discours lorsqu'elle affirme à Edison avoir été auprès de lui depuis déjà quelques minutes, sans que celui-ci, ni même le lecteur, ne puisse s'en apercevoir. La voix représente donc la seule partie « tangible » de cet être, la partie du réel qui permet d'accéder à un univers inconnu. Au niveau énonciatif, il y a un décalage dans la manière de se référer à Sowana : elle est bien appelée Sowana par Edison, cependant elle est uniquement nommée « la voix » par le narrateur. Cette indétermination permet de garder intacte la part de mystère qui l'entoure, d'autant plus qu'il s'agit de sa première apparition dans le récit et que l'on ne connaît encore rien sur elle. Ce premier extrait permet également de mieux appréhender la nature de Sowana ainsi que ses aptitudes surnaturelles : elle apparaît ici comme une entité spirituelle qui s'incarne dans un corps, mais qui peut également s'en extraire : « physiquement » elle se trouve quelque part, mais peut se défaire de cette enveloppe et se déplacer indépendamment de celle-ci. Elle semble ainsi être dotée d'une forme d'ubiquité. Sa soudaine apparition au sein du récit paraît donc marquer une forme de rupture avec le réel. Toutefois, la fin de l'extrait renvoie bien au corps de Mistress Anderson, couchée dans le sous-sol d'Edison, bien qu'à ce stade le lecteur n'ait encore pas connaissance du lien de Sowana avec la bourgeoise.

L'existence de Sowana, même si elle abstraite et mystérieuse, n'est toutefois pas présentée comme discutable. La manifestation de cette voix se présente de manière irréfutable et elle est audible, non seulement pour Edison, mais également, dans la suite du récit, pour Lord Ewald, alors qu'aucun d'eux n'est jamais suspecté d'une altération de jugement. D'ailleurs, cette première apparition mystérieuse de la voix seule trouvera une explication, ou en tout cas une tentative, à la fin du roman : d'une part, grâce au magnétisme, qui lui-même recourt à l'usage de bagues alimentées par un courant électrique, c'est-à-dire par une énergie issue du domaine scientifique, mais également par l'emploi d'un objet, lui aussi issu de la technique moderne, le téléphone : « Sa main tenant l'embouchure d'un téléphone elle me répondra ici, par voie d'électricité, à ce que je me contenterai de prononcer tout bas » (p. 333). Cette explication amenée par Edison à Lord Ewald devrait montrer une forme de contrôle sur ces manifestations surnaturelles, or on découvre qu'en réalité Sowana échappe en grande partie au contrôle de l'ingénieur. Edison manifeste d'ailleurs bien sa surprise lorsque la voix désincarnée fait irruption puisqu' « il tressaillit » (p. 46), preuve qu'il ne contrôle pas les apparitions de celle-ci. Cette première apparition n'est pourtant pas la seule manifestation de la « voix mystérieuse » de Sowana. En effet, même si l'Andréide dans sa forme finale doit prendre la voix de son modèle, Alicia Clary, elle réserve l'usage de sa « voix de songe » (p. 242) pour des situations telle que la terrible révélation de sa vraie nature à Lord Ewald qui la prend pour la

véritable Alicia : « elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu’il avait une fois entendue : – Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly » (p. 306).

De cette manière, même si l’œuvre de Villiers tend à mettre en scène une forme de régulation du féminin, notamment par son analogie avec le mécanique et l’explication très détaillée du fonctionnement de la machine, le traitement de Sowana ne correspond pas au même procédé. Il ne semble pas y avoir dans la représentation de cette entité spirituelle une tentative de démystifier le féminin, mais au contraire une volonté de cultiver une forme de mystère, voire de le remystifier sur un mode idéaliste. Or, cet aspect mystérieux, qui implique la possibilité d’évènements imprévus et donc incontrôlables, suppose également, dans la perspective misogyne fin-de-siècle, une forme de danger : on retrouve ici à nouveau l’ombre de la femme fatale, mais sous la forme d’une entité abstraite et irréductible, rendant le danger inévitable, et la femme d’autant plus menaçante. Cette menace s’observe notamment lors des manifestations d’Hadaly-Sowana qui, à la fin de récit, après à voir révélé sa véritable identité Lord Ewald, apparaît telle un succube ou une figure vampirique :

Déesse-féminisée, illusion charnelle, elle épouvantait la nuit. Elle semblait aspirer l’âme de son amant comme pour s’en douer elle-même ; ses lèvres entr’ouvertes, à demi pâmées, bougeaient, et frémissaient, effleurant celles de son créateur [...]. (p. 324)

Enfin, Sowana prétend disposer d’une certaine capacité de se manifester comme une image mentale auprès des individus, comme elle l’explique elle-même : « Qui suis-je ? Un être de rêve, qui s’éveille à demi dans tes pensées » (p. 380). Cette particularité n’est pas sans rappeler les manifestations de Spirite. Elle aussi par moment se présente sans aucune matérialité, autre que celle du discours, notamment au travers de sa dictée qui constitue un moyen de faire « entendre » sa voix et de se présenter à Malivert. Cette première forme de communication, nous l’avons déjà évoqué, se verra ensuite même dépassée par une communication télépathique, comme l’explique le baron de Féroë : « Vos âmes se pénétreront par la pensée et le désir, sans aucun signe extérieur » (p.583). Spirite devient alors capable de communiquer avec Guy en formulant une « voix » qu’il entend intérieurement : « Je ne pensais pas, dit-elle d’une voix qui n’était pas formulée en paroles, mais que Guy entendait dans le fond de son cœur » (p.591). Ainsi, même si elle est représentée sous la forme d’un être éthéré qui jouit d’une corporéité spécifique, son immatérialisation passe également par son mode de communication intime et silencieux, et donc invisible pour le reste des individus. Dans cette optique, il convient également de souligner l’importance, voire la nécessité, de la subjectivité du personnage auprès duquel l’esprit se manifeste, rappelant ainsi une modalité de représentation qui relève du fantasmatique, puisque sans l’adhésion de ce dernier le simulacre

idéaliste ne peut déployer sa puissance. Suivant la logique du néoplatonisme romantique, la matérialisation du simulacre idéaliste passerait donc par des phénomènes intérieurs au sujet.

4.3.2.1 La double lecture de L'Ève future : émergence d'un esprit surnaturel ou « névrose » ?

Si Spirite est assimilée à la figure de l'ange et présentée comme un esprit bienfaisant, Sowana, pour sa part, est entourée d'une aura obscure. En effet, malgré les explications d'Edison sur le fonctionnement de son Andréide, on ne sait pas exactement d'où celle-ci tire son origine. Si l'on en croit la révélation qu'elle fait en privé à Lord Ewald, elle serait un être venu d'ailleurs, du « futur ». Elle est d'ailleurs bien désignée comme provenant de « l'outre-monde » (p.341), une sphère inaccessible aux hommes :

Mais, me voici, moi ! – Je surviens, de la part des tiens futurs ! [...] « Je suis, vers toi, l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils. » (p. 315)

Pour Edison, Hadaly serait en effet un « être d'outre-Humanité » (p.343), ce qui la situe hors des frontières du monde terrestre, annonçant l'avènement d'une nouvelle espèce humaine qui viendrait dépasser celle en place. Cette origine pour le moins singulière nous permet à nouveau d'affirmer sa puissance de simulacre : Hadaly, animée par Sowana, est un prototype tout à fait original, une totale innovation qui ne ressemble à rien de ce qui a été fait jusqu'alors, échappant *in fine* à toute rationalisation ou tentative de contrôle humain. Si la dimension future de l'outre-tombe chez Villiers est à rattacher à l'aspect innovant qui découle du recours aux sciences modernes, une partie de la définition donnée par Sowana semble toutefois également correspondre à celle de « l'extramonde » convoqué par Gautier dans *Spirite*, un endroit où Lavinia, devenue Spirite, aurait migré après sa mort, mais qui est inaccessible aux vivants, et dont Malivert ne peut apercevoir que l'ombre :

Guy put voir quelques minutes avec l'œil intérieur, non pas l'extramonde lui-même, dont la contemplation n'est permise qu'à des âmes tout à fait dégagées, mais un rayon filtrant sous la porte mal fermée de l'inconnu, comme d'une rue sombre on voit sous la porte d'un palais illuminé en dedans une raie de vive lumière qui fait présumer la splendeur de la fête. (p.510)

Bien que l'existence de Sowana ne soit jamais mise en doute, le mystère qui subsiste concernant son origine suscite l'hésitation propre au fantastique. Il y aurait d'un côté l'explication « surnaturelle », celle avancée par Sowana, à savoir qu'elle serait un être du futur venu d'un monde peuplé d'êtres surnaturels aux facultés particulières et inaccessible aux humains. D'autre part, l'explication rationaliste serait à chercher du côté de Mistress Anderson. Dans ce cas, l'émergence de Sowana serait due aux facultés médiumniques développées par

cette femme hypnotisée qui présente une « sursensibilité hystérique » (p. 339). C'est du moins l'explication que semble suggérer Edison :

Cependant, — bien qu'à des degrés d'intensité moindre — ce phénomène est avéré, constaté, reconnu, chez tous les sujets soumis à de sérieux magnétiseurs, et Sowana ne fait exception, grâce à son genre tout particulier de névrose, que comme exemple d'anormale perfection de ce cas physiologique.

Comme le relève Stéphanie Peel, la corrélation entre hystérie et médiumnité est développée à la fin du XIX^e siècle par des scientifiques, et plus particulièrement des médecins aliénistes, qui s'intéressent aux états de trances chez les médiums et les associent à des signes de pathologie mentale²⁴⁶. Le lien entre patientes et facultés médiumniques semble dès lors naturel, puisque, selon les discours médicaux sur les femmes que l'on retrouve déjà au début du siècle, celles-ci seraient détentrices d'une sensibilité exacerbée qui les rendrait plus sujettes aux maladies mentales et expliquerait également leur présence majoritaire dans les expériences de magnétisme, comme l'indique Pinel dans l'article « névrose » du *Dictionnaire des sciences médicales* :

La délicatesse de la constitution, l'exaltation de la sensibilité, la nature de l'éducation, la vie sédentaire, etc., rendent suffisamment raison de la prédominance des maladies du système nerveux chez le sexe féminin : aussi, ce sont presque toujours les femmes que les médecins ont prises pour sujet de leurs observations et pour texte de leurs commentaires, quand ils ont voulu écrire sur les névroses : ce sont les femmes qui ont joué le plus grand rôle dans les scènes magnétiques [...] ²⁴⁷.

Toutefois, Yvonne Knibiehler observe que l'amalgame entre femmes et névrose relève bien d'un stéréotype misogynne²⁴⁸. En effet, dans l'article « Folie » du même dictionnaire, un autre médecin, Esquirol, démontre à l'aide de tableaux recensant le « taux de mortalité des aliénés à la Salpêtrière » que l'on trouve en réalité « à peu près le même nombre de morts pour les deux sexes »²⁴⁹. Malgré cette indication, le lien entre maladie mentale et patientes de sexe féminin persiste et se voit renforcé à la fin du siècle, notamment par les expériences que Charcot, figure d'autorité dans le domaine médical, mène sur l'hystérie à la Salpêtrière. Son recours à l'hypnose comme moyen thérapeutique, devenu alors une pratique légitime et sérieuse, permet donc de confirmer l'association entre hystérie, « maladie » considérée comme exclusivement féminine, et médiumnité. Or, les médiums sont effectivement le plus souvent des femmes. Cette prépondérance féminine dans les pratiques spiritistes, observe Nicole Edelman²⁵⁰, a des

²⁴⁶ Stéphanie Peel, « La “Folie spirite” ou “Le délire hallucinatoire” : La littérature médiumnique féminine aux frontières du réel », *Revue des chameaux*, n°12, 2021 [En ligne] <https://revuechameaux.org/numeros/lincertaine-realite-reves-illusions-et-hallucinations/la-folie-spirite-ou-le-delire-hallucinatoire-la-litterature-mediumnique-feminine-aux-frontieres-du-reel/>

²⁴⁷ Philippe Pinel, « Névrose », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXV, 1819, p. 569.

²⁴⁸ Yvonne Knibiehler, « Les médecins et la “nature féminine” au temps du code civil », *Annales. Economies, société, civilisations*, n°4, 1976, p.839.

²⁴⁹ Jean-Étienne Esquirol, « Folie », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XVI, 1816, p. 213.

²⁵⁰ Nicole Edelman, *Voyantes guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Albin Michel, 1995, p. 220.

conséquences paradoxales sur le statut des femmes à la fin du siècle : d'une part, elle permet une forme d'émancipation pour les femmes médiums qui prennent en charge un rôle central dans la vogue spiritiste et « transgressent les règles imparties à leurs sexes »²⁵¹, ce qui engendre, comme le souligne Mireille Berton, une revalorisation de leur statut dans la société :

Les femmes sont décrites comme ayant « la complexion “idéale” pour devenir médiums. [...] Au lieu d'être dévalorisée (comme dans le champ de la médecine), l'hypersensibilité féminine est une prédisposition nécessaire » pour la fonction de médium. [...] Les caractéristiques traditionnellement attribuées à la féminité, telles que la suggestibilité et l'émotivité, constituent donc dans la sphère du spiritisme des atouts significatifs²⁵².

D'autre part, ces dons de voyance, dès lors qu'ils sont également accompagnés d'une dimension morbide, participent également, selon Edelman, à une forme de marginalisation des femmes qui prennent part aux pratiques spiritistes :

Lorsqu'il [Jean-Martin Charcot] réduit les médiums [...] à des hystériques, à des malades à soigner et à surveiller, il autorise une mise à l'index des femmes qui transgressent leurs paroles, leurs actions et leurs écrits, les normes sociales et morales auxquelles les hommes les ont assignées.²⁵³

Cette double attitude envers la femme médium est également thématifiée dans *L'Ève future* : d'un côté, on retrouve Mistress Anderson qui, après la mort de son mari, se retrouve dans la ruine, tombe malade et développe une sorte de « névrose » qui la plonge dans un état de « sommeil » prolongé, une sorte de paralysie dont pour la soulager Edison recourt à l'hypnose magnétique, provoquant ainsi chez sa patiente « des crises de voyances mentales absolument énigmatiques » (p.333). Mais cette dernière ne guérit pas vraiment et reste marginalisée : elle est tenue enfermée dans le sous-sol d'Edison, à l'abri des regards, et finit même par mourir à la fin du roman. Dissociée de la psyché de Mistress Anderson grâce à l'hypnose, émerge alors Sowana, une créature sublime à « l'idéalité pénétrante » (p.334) qui s'émancipe de cette femme souffrante et qui, à la recherche d'un amour idéal, se donne pour but de convaincre Lord Ewald de participer à l'expérience proposée par Edison, ce qu'elle réussit avec succès, bien que le sort en décide finalement autrement.

4.3.3 Le rêve : une forme de réalité supérieure ?

Nous considérons qu'il existe, au sein de notre corpus, une troisième manière d'actualiser le simulacre idéaliste qui offre, à certains égards, un degré supérieur d'actualisation, sans pour autant se donner comme une réalité à proprement parler. Ce type de

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² Mireille Berton, « Femme, Es-Tu Là ? Médiums Spiritistes, Genre Et Cinéma », *La Revue Du Ciné-Club Universitaire*, 2022, p. 64.

²⁵³ Nicole Edelman, « Spiritistes et neurologues face à l'occulte (1870-1890) », in Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel, *Des Savants face à l'occulte (1870-1940)*, Paris, Éditions La Découverte : Sciences et Société, 2002, p. 103.

représentation s'applique au personnage d'Arria Marcella chez Gautier, mais il touche également à toute la mise en place de l'univers fantastique dans la nouvelle.

Tout d'abord, il convient de souligner, à l'instar d'Anne Geisler-Szmulewicz, le « fort ancrage réaliste »²⁵⁴ de la nouvelle, attesté par les nombreuses descriptions de la ville de Pompéi et la précision des détails archéologiques avancés par l'auteur, un aspect surtout prégnant dans la première partie du récit qui relate la visite de la ville antique par Octavien et ses amis. Cette dimension descriptive non seulement s'apparente à une perspective savante, celle d'une reconstitution archéologique, mais elle nous renseigne également sur la réalité de la ville au XIX^e siècle participant ainsi à démythifier son image. La mention du « chemin de fer » qui permet aux trois jeunes gens d'accéder au site historique met bien en lumière le décalage entre modernité et antiquité :

Les trois amis descendirent à la station Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : *Station de Pompéi*. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway ! (p. 293)

Toutefois, dans le récit, la Pompéi en ruines visitée par les jeunes hommes se transforme par un processus de ranimation onirique qui la ramène à son statut de ville antique, faisant ainsi basculer le récit dans un univers rétrospectif. Cette nouvelle représentation, bien qu'elle soit dérivée d'une première représentation réaliste, vise à reconstruire, comme nous le verrons, un idéal passé et insaisissable qui précède la réalité de la ville en ruines à l'époque moderne.

Le simulacre féminin, pour sa part, prend également son origine dans un objet réel et tangible, à savoir un moulage de sein en cendres observé par Octavien dans la villa d'Arrius Diomèdes. Toutefois, malgré une certaine forme de « matérialité », le morceau de cendre, élevé au rang de relique, est en réalité essentiellement constitué de vide, puisqu'il s'agit d'une empreinte creuse. Ce paradoxe de l'objet dépouillé de sa matérialité permet de mettre une première fois en lumière le caractère profondément ambivalent du simulacre féminin dans le récit fantastique gautiérien. En effet, le régime du texte fantastique, parce qu'il se fonde sur la notion de doute, rend ambiguë toute détermination sur la nature de la jeune femme qui envoûte Octavien : soit elle n'est qu'un fantasme qui prend forme dans le rêve du héros, c'est-à-dire image mentale actualisée dans le texte littéraire, soit l'hallucination, le rêve, n'en sont pas, et Octavien vit une véritable expérience surnaturelle. Dans tous les cas, le personnage d'Arria ne paraît pas pouvoir être rattaché à la catégorie du rationnel. Et pour cause, elle n'est autre que la réincarnation d'une belle Pompéienne ayant vécu sous le règne de Titus et dont l'apparition

²⁵⁴ Anne Geisler-Szmulewicz, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *Sociétés & Représentations*, vol. 41, n° 1, 2016, p. 36.

semble provoquée par le désir rétrospectif du héros. Dans un premier temps, le texte semble indiquer une forme d'altération du jugement d'Octavien, non pas due aux effets d'une quelconque substance, mais plutôt à l'« ivresse poétique » qui altère son cerveau :

Octavien, qui avait souvent laissé son verre plein devant lui, ne voulant pas troubler par une ivresse grossière l'ivresse poétique qui bouillonnait dans son cerveau, sentit à l'agitation de ses nerfs que le sommeil ne lui viendrait pas, et sortit de l'osteria à pas lents pour rafraîchir son front et calmer sa pensée à l'air de la nuit. (p. 304)

Toutefois, plus qu'une simple hallucination, c'est la thèse du rêve qui semble privilégiée. En effet, la dimension onirique de l'apparition est indéniable, et ce par plusieurs aspects que la critique n'a eu de cesse de relever. Tout d'abord, le phénomène se produit durant la nuit – qui se transformera en « jour nocturne » (p. 304) dans l'antique Pompéi. Ensuite, il s'agit d'une expérience éphémère après laquelle le héros reviendra à lui, comme le ferait n'importe quel rêveur, et qu'il ne pourra plus jamais réitérer. La tension fantastique de ce texte réside donc principalement sur l'ambivalence entre le rêve et la réalité, deux dimensions dont la séparation reste floue dans le récit. Le principe même du fantastique idéaliste tend à mettre l'idée au même rang, voire au-dessus, de la réalité. Ainsi, s'il y a une hiérarchie entre le réel et l'imaginaire, ou en l'occurrence le rêve, elle pourrait même se trouver inversée : ce serait donc l'idée qui l'emporterait, et dans le cas de Gautier l'idée, n'est autre que l'Idéal, et plus précisément ici un « idéal rétrospectif ». Dans cette optique, le rêve constitue non pas une réalité imaginaire, et illusoire, mais une « seconde réalité », comme l'observe Jiří Šrámek :

Chez [Gautier], le rêve transparent et jamais hermétique, devient une « seconde réalité », ce qui veut dire une réalité dont l'image dans le texte est mise sur le même pied que celle de l'état de veille, de lucidité. Cela n'empêche pas que le rêve devient un simulacre qui semble connoter la complémentarité et l'imperfection de l'expérience onirique dont le temps reste toujours limité²⁵⁵.

En adoptant ce point de vue, il convient de considérer que les manifestations idéalistes disposent d'un mode d'existence qui pourrait être considéré d'un degré équivalent à celui de la réalité, tout en se différenciant par leur nature. Autrement dit, le rêve serait un simulacre du réel doté de sa propre puissance créatrice, tel que l'évoque Marc Eigeldinger en citant Gautier lui-même qui dans son étude sur Nerval « définit “la force de projection du rêve” comme “cette puissance de créer hors du temps et du possible, une vision presque palpable” qui a la propriété de mêler inextricablement l'imaginaire au réel [...] »²⁵⁶. De cette manière, même si dans un premier temps l'expérience rétrospective d'Octavien suscite un certain doute, propre au fantastique, la réalité du simulacre qui se substitue au « réel » ne peut être niée :

²⁵⁵ Jiří Šrámek, « Les mortes amoureuses de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*. 1992, vol. XXII, p. 15.

²⁵⁶ Marc Eigeldinger, « Introduction », in Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, GF Flammarion, 1981, p. 23.

Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve. Il s'interrogea sérieusement pour savoir si la folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations ; mais il fut obligé de reconnaître qu'il n'était ni endormi ni fou. [...] Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIX^e siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus. (pp. 306-307)

Dans un deuxième temps, cette « réalité » pour le moins fantasque deviendra même « irrécusable ». Ce changement dans la perception d'Octavien s'explique dans le texte par un procédé de « réalisme » sur lequel nous reviendrons :

Les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde ; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable. Mal convaincu encore, il cherchait par la constatation de petits détails réels à se prouver qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination. Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles. (p. 308)

Ainsi, parce qu'elle se matérialise dans ce simulacre de réalité qu'est le rêve, l'existence d'Arria Marcella, elle aussi, se trouve confirmée, non comme une simple élucubration émanant de l'esprit d'Octavien, mais comme détentrice d'un degré d'existence, égal, si ce n'est supérieur, à celui d'une réalité objective. On retrouverait ici la position du néoplatonisme romantique qui donne à l'imagination du sujet le pouvoir d'accéder à des « réalités absolues »²⁵⁷. Michael Riffaterre suggère lui aussi que « le rêve dégage l'essence de la réalité et conduit non pas à l'irréel, mais au surréel »²⁵⁸, c'est-à-dire à une forme de réalité supérieure. Pour notre part, nous considérons que le passage au rêve qui fait migrer Octavien vers la Pompéi antique garantit bien à la ville une forme d'existence supérieure, mais que celle-ci qui se fonde sur une fusion de réalisme et d'idéalisme. La Pompéi du monde sensible, celle visitée par Octavien et ses amis dans la première partie du récit, n'est plus que l'ombre d'elle-même. En « reculant de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité » (p. 306), l'auteur permet de se replonger dans l'essence de la ville mythique et dans tout l'imaginaire que convoquent ses vestiges. Les ruines, prises comme point de départ, sont transcendées pour arriver à une représentation beaucoup plus convaincante de ce que devrait être Pompéi. De son côté, l'oxymore du « jour nocturne » marque un basculement qui, par l'inversion des coordonnées de l'espace-temps, permet de créer cette « seconde réalité » ou « réalité supérieure », puisqu'en effet, le jour nocturne s'apparenterait, selon Marc Eigeldinger, à un lieu de « non-temps »²⁵⁹ et

²⁵⁷ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 132.

²⁵⁸ Michael Riffaterre, « Rêve et réalité dans l'"Italia" de Théophile Gautier », *L'esprit créateur*, vol. 3, 1963, p. 21. Nous reprenons le concept de surréalité mobilisé par Michael Riffaterre au sujet d'*Italia*, en l'appliquant à *Arria Marcella*.

²⁵⁹ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 40.

s'insérerait plutôt dans une représentation du temps circulaire, une interprétation à laquelle Octavien souscrit lui-même : « Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière » (p. 315). En s'affranchissant de toute détermination spatio-temporelle, on bascule donc dans un univers essentialisé, mais pas totalement idéaliste. D'ailleurs, même s'il a basculé hors de son époque, Octavien conserve sa montre, un objet anachronique dans la ville antique, mais qui constitue surtout un marqueur de réalisme et de modernité, garantissant un ancrage dans le cadre spatio-temporel d'origine. En effet, c'est bien sa montre qui lui permet de confirmer qu'il est censé être minuit et donc que l'expérience du « jour nocturne » qu'il vit relève bien du fantastique. Par ailleurs, même si les bâtiments de la ville sont restaurés et donnent l'impression de se trouver dans un passé idéalisé, ils ne changent pas totalement de nature. Qui plus est, lors de ses premiers pas dans cette Pompéi ranimée, Octavien croise sur son chemin plusieurs habitants, dont les descriptions, menées en focalisation interne et truffées de détails prosaïques, apportent au texte une impression de réalisme, tout en soulignant des différences avec le monde moderne :

Cet homme portait les cheveux courts et la barbe rasée, une tunique de couleur brune et un manteau grisâtre, dont les bouts étaient retroussés de manière à ne pas gêner sa marche ; il allait d'un pas rapide, presque cursif, et passa à côté d'Octavien sans le voir. Un panier de sparterie pendait à son bras, et il se dirigeait vers le Forum Nundinarium ; c'était un esclave, un Davus quelconque allant au marché ; il n'y avait pas à s'y tromper. [...]

Des bruits de roues se firent entendre, et un char antique, traîné par des bœufs blancs et chargé de légumes, s'engagea dans la rue. A côté de l'attelage marchait un bouvier aux jambes nues et brûlées par le soleil, aux pieds chaussés de sandales, et vêtu d'une espèce de chemise de toile bouffant à la ceinture ; un chapeau de paille conique, rejeté derrière le dos et retenu au col par la mentonnière, laissait voir sa tête d'un type inconnu aujourd'hui, son front bas traversé de dures nodosités, ses cheveux crépus et noirs, son nez droit, ses yeux tranquilles comme ceux de ses bœufs, et son cou d'Hercule campagnard. Il touchait gravement ses bêtes de l'aiguillon, avec une pose de statue à faire tomber Ingres en extase. [...]

Des paysans campaniens parurent aussi, poussant devant eux des ânes chargés d'outres de vin, et faisant tinter des sonnettes d'airain ; leur physionomie différant de celle des paysans d'aujourd'hui comme une médaille diffère d'un sou. (pp. 307-308)

Cette description opérée sur le mode réaliste vient confirmer l'aspect de « réalité irrécusable » (p. 308) que recouvre le rêve d'Octavien et que nous évoquions précédemment. Le simulacre du réel est ici présenté comme rétrospectif et affirme sa puissance par rapport à une réalité dégradée, comme le montre la comparaison entre la « médaille » et le « sou » à la fin de l'extrait. Le rêve d'Octavien, en fusionnant idéalisme et réalisme, mènerait donc bien, selon les termes de Michael Riffaterre, à une réalité « plus complète »²⁶⁰, voire universelle. Nous ne rattachons pas l'univers d'Arria Marcella à un idéalisme total, car nous considérons qu'il subsiste une réelle différence avec l'idéalisme mis à l'œuvre par exemple dans *Spirite*. Même si certaines manifestations de *Spirite* étaient très humanisées, le dénouement du récit, à savoir la fusion des deux amants et leur établissement dans l'extramonde, fait irrévocablement basculer le récit du côté de l'idéalisme. Dans le cas d'*Arria Marcella*, la notion de transcendance revêt un aspect

²⁶⁰ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 25.

moindre, puisque l'environnement représenté n'est pas celui d'un monde inconnu, peuplé d'êtres spectraux : on ne se situe ici ni dans l'extramonde invoqué par Gautier dans *Spirite*, ni dans l'outre-monde de Villiers, mais bien dans une « réalité intemporelle »²⁶¹ qui se calque néanmoins sur la réalité du monde sensible, tout en y mêlant une forme d'idéalisme par le biais de la notion d'immortalité.

Enfin, si la description des habitants de la ville antique dans leur quotidien offrait un aspect réaliste, l'apparition d'Arria Marcella dans la foule vient, quant à elle, opérer un nouveau bouleversement dans le récit, alors même qu'Octavien était déjà censé être dans un rêve :

Dans la travée des femmes, il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse. À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son œil s'éclipsèrent comme les étoiles devant Phœbé ; tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe ; un brouillard estompa les gradins fourmillants de monde, et la voix criarde des acteurs semblait se perdre dans un éloignement infini. (p.314)

À la manière d'un procédé de mise en abyme, on se trouverait ici dans « le songe du songe ». Le doute se manifeste alors pour le héros quant à la nature de cette femme envoûtante qu'il vient de rencontrer et qui vient brouiller la lucidité qu'il croyait avoir retrouvé. Son apparition s'apparente alors à l'épiphanie d'une beauté intemporelle et essentielle :

C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme [...] mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et dernier amour. (p. 319)

Si dans *Spirite* le mode de représentation du simulacre féminin se fondait bien sur un paradoxe, oscillant entre l'ange et la jeune fille, il semblait que l'ange l'emportait. Ici, la représentation d'Arria, bien qu'elle soit multiple, ne penche pas du côté éthéré, mais se trouve davantage incarnée, ou plutôt matérialisée. Tout d'abord, comme l'observe Anne Geisler-Szmulewicz, il convient de considérer qu'Arria Marcella et Pompéi sont des figures « palimpsestes »²⁶². La ville est en effet passée d'une « Pompéi morte, froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceul » à une « Pompéi vivante, jeune, intacte » (p. 307). De même, Arria Marcella est passée, elle aussi, de la mort à la vie, acquérant la même vitalité que la ville. Ce passage de la vie à la mort reste cependant ambigu, car il donne à voir une description de la jeune femme qui oscille continuellement de manière oxymorique entre morte et vivante : « si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace » (p.315). Octavien lui-même ne sait pas exactement quel statut lui accorder : « fantôme » ou « femme » (p.319) ? Il penche plutôt pour une synthèse des deux :

²⁶¹ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 35.

²⁶² Anne Geisler-Szmulewicz, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *op. cit.*, p. 40.

Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie ; d'ailleurs son émotion ne lui permettait aucun raisonnement. (p.315)

Elle semble ici être rattachée du côté des « personnes mortes », mais qui, en réapparaissant dans les rêves, jouissent d'un nouveau mode d'existence qui imite, extérieurement du moins, celui de la vie. Autrement dit, leur existence s'apparenterait à une simulation – ou simulacre – de vie. Mais si Arria représente un degré de matérialisation supérieur, c'est principalement car, contrairement à Spirite, elle est bien douée d'une matérialité substantielle qui se confirme par ses divers contacts avec Octavien. Ce dernier ne fera d'abord qu'effleurer le bras de bien-aimée, mais ce léger contact suffira à mettre en avant la dimension à la fois matérielle et macabre de la jeune femme, au travers de certaines caractéristiques, telles que la pâleur ou encore la froideur de sa peau : « son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe » (p.318). Toujours en jouant sur la représentation paradoxale entre morte et vivante, il se dégage également de ces interactions un certain érotisme qui implique un désir lié à une forme de vitalité, par exemple, lorsqu'il est fait mention de « la fraîcheur de [sa] belle chair [qui] pénétrait [Octavien] à travers sa tunique et le faisait brûler » (p.319). Enfin, c'est son assimilation à l'œuvre d'art, en particulier à une statue de marbre, par des descriptions qui s'appuient sur la métaphore esthétique, voire plastique, qui viendra confirmer la matérialité substantielle d'Arria. Cette association, même si elle peut se faire par la vue, se trouve renforcée et confirmée lorsqu'elle est faite par le toucher, car cela permet de réfuter l'hypothèse d'une simple hallucination optique. Ce procédé, que l'on pouvait déjà observer lors du premier contact avec le bras, est réitéré lorsqu'Arria « entoure » Octavien « de ses beaux bras de statue, froids durs et rigides comme le marbre » (p.321). La représentation statuaire serait donc un moyen pour le simulacre idéaliste de retrouver une certaine plasticité, une matérialité – ce que François Keroulégan appelle « la pierre contre l'Idée »²⁶³ –, qu'il convient maintenant d'analyser dans le chapitre consacré au simulacre esthétique. Il ne faudrait toutefois pas oublier que, même si l'espace d'un instant, Arria Marcella s'est vue dotée d'un degré de matérialisation supérieur à celui des autres simulacres idéalistes que nous avons pu analyser, elle finira par tout de même par en payer le prix, finissant réduite en cendres. Il semble donc que le simulacre idéaliste ne puisse faire qu'une apparition éphémère.

²⁶³ François Keroulégan. *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique, op. cit.*, p. 395.

5 Le simulacre esthétique

La représentation d'une figure féminine comme œuvre d'art, sorte de désir pygmalionesque inversé, constitue un motif qui apparaît dans toutes les œuvres de notre corpus²⁶⁴. Ce procédé implique un double mouvement paradoxal par rapport au féminin qui se trouve d'une part encensé et idéalisé par sa beauté et, en même temps, réifié car relégué au rang d'objet inanimé. La femme esthétisée est dès lors condamnée à la passivité, mais surtout soumise à la figure masculine, que ce soit le Pygmalion créateur ou l'esthète, tous deux épris de l'œuvre d'art. Le simulacre esthétique féminin intervient donc comme un substitut qui vise à corriger l'imperfection de la femme naturelle, procédant ainsi à sa disqualification. On peut dès lors observer, comme le relève Alain Buisine, une « invers[ion] [...] [d]es habituelles relations de la nature et de la culture »²⁶⁵. En effet, le simulacre féminin qui prend la forme d'une œuvre d'art n'essaie pas d'égaliser le réel, pas plus qu'il ne dispose d'un quelconque modèle issu du monde sensible dont il serait la représentation. Cette absence de modèle est également propre au concept de simulacre dont le triomphe impliquerait, selon Victor Stoichita, « la mort du modèle »²⁶⁶. On retrouverait dès lors une « forme [esthétique] absolue »²⁶⁷ qui « précède » le réel, et même le « dépasse »²⁶⁸, se substituant ainsi à l'Idée platonicienne. Cette pratique récurrente dans l'œuvre de Gautier, peintre de première vocation et défenseur de la théorie de l'Art pour l'Art, impliquerait, selon Vincent Vivès, que « le réel pour se réaliser doit s'éterniser dans le langage esthétique »²⁶⁹.

Dans ce chapitre, nous traiterons tout d'abord des deux formes de prédilection du simulacre esthétique féminin, à savoir celle de la statue, dont la plasticité permet de se rapprocher de près de la matérialité et des dimensions du corps féminin naturel, puis avec un plus grand degré de virtualisation, le procédé de picturalisation par lequel la femme est représentée comme un tableau. S'éprendre du chef-d'œuvre qui par définition parcourt les âges peut s'interpréter comme une manière de lutter contre le temps qui passe, de fixer une image dans l'éternité. Nous verrons cependant comment l'assimilation de la femme à l'œuvre d'art aboutit également à des représentations de la femme esthétisée comme cadavre. Celle-ci est

²⁶⁴ Toutefois, comme le souligne Mireille Dottin-Orsini dans son essai *Cette femme qu'ils disent fatale* : « Ce désir esthétisant, si aliénant soit-il, n'exclut pas pour autant celui du tête-à-tête avec la femme-œuvre d'art dont les caractéristiques esthétiques sont mises en avant comme des atouts de séduction pour l'esthète. », p. 15.

²⁶⁵ Alain Buisine, « Préface » in Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Librairie générale française, 1990, p. 8.

²⁶⁶ Victor Stoichita, *op.cit.*, p.16.

²⁶⁷ Alain Buisine, *op. cit.*, p.8.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁹ Vincent Vivès, « Valeurs et dérivations de la matière chez Gautier », *Gautier et la matière, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 41, 2019, p.15.

pourtant loin de n'être qu'un objet inerte : si elle était tout d'abord figée par sa représentation esthétisée, elle finit néanmoins par s'animer par des procédés d'autonomisation propres à l'art. Le Pygmalion perdu semble ainsi être retrouvé. Finalement, nous observerons de quelle manière l'assimilation du simulacre technique, à savoir l'automate, à l'œuvre d'art constitue une variation du mythe de Pygmalion qui métaphorise, elle aussi, les capacités d'autonomisation de l'œuvre d'art.

5.1 La femme-statue

La statue, en particulier en marbre, est une figure particulièrement intéressante car elle permet des représentations variées : elle représente un idéal esthétique, fait référence à l'antiquité idéalisée, mais peut aussi montrer un côté obscur, menaçant, voire basculer du côté du macabre. La femme-statue, incarnation de la beauté idéale et intemporelle, est garante d'un idéal vénusien omniprésent dans notre corpus. Bien que parmi ces différents récits, seule la Vénus d'Ille soit concrètement présentée comme étant une statue (en bronze), ce motif apparaît également dans d'autres œuvres où les descriptions des divers simulacres féminins tendent à s'esthétiser : Arria Marcella est continuellement assimilée à une statue de marbre, que ce soit par sa pâleur et la froideur de sa peau qui sont comparées à celles du « marbre d'une tombe » (p. 319), mais également car son corps présente ces « belle lignes pures qu'on ne retrouve [...] que chez les statues » (p.314). Alicia et Hadaly sont toutes deux de fidèles reproductions de la fameuse *Vénus Victrix* chez Villiers – qui ne serait autre que la célèbre Vénus de Milo. Quant à l'automate Olimpia, bien que faite de bois et de cire, elle arbore aussi cette même forme esthétique idéale, puisqu'elle est décrite comme une femme « à la silhouette admirablement harmonieuse » (p. 67) et se trouve également explicitement assimilée à une « statue » (p. 97) par son immobilité.

5.1.1 Idéalisation fétichiste

L'une des caractéristiques du marbre mise en avant par Marie-Claude Schapira serait sa « valeur fétiche », en particulier chez Gautier²⁷⁰. En effet, le marbre constitue une référence à l'antiquité gréco-romaine, idéalisée par l'auteur, ainsi qu'un symbole de pureté qui s'oppose à la charge sexuelle et organique de la chair féminine, ne laissant plus place qu'à une sensualité purement esthétisée. La statue en marbre se donne donc comme le symbole d'une beauté idéale, intemporelle et épurée.

²⁷⁰ Marie-Claude Schapira, *op. cit.*, p. 130.

Dans *Arria Marcella*, la dimension minérale est introduite d'emblée par l'intermédiaire du sein fossilisé, un premier symbole romantique qui met en évidence la survivance d'un idéal féminin par l'incrustation de la chair, et surtout d'une partie du corps sensuelle et fétichisée, dans la pierre. Le marbre, pour sa part, omniprésent dans la première partie du récit, lors de la visite de la Villa d'Arrius Diomèdes, représente un vestige de la grandeur des temps passés et participe ainsi à la romantisation de la période antique. Il est d'ailleurs souvent cité comme évoquant une forme de nostalgie : « Cela produit un singulier effet d'entrer ainsi dans la vie antique et de fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d'Auguste et de Tibère » (p.298). De cette manière, avant même le basculement fantastique dans la Pompéi rétrospective, la mention d'objets ou matériaux datant de l'époque antique, comme le marbre, permet une première immersion dans cet univers qui n'est encore qu'évoqué dans un registre mélancolique. Le marbre se trouve donc fétichisé car il est rattaché à un « désir rétrospectif », mais également, comme c'était déjà le cas avec le sein fossilisé, car il est lié à un aspect érotique qui passe par une fragmentation du corps et la mise en évidence, sur le mode de la synecdoque, d'une partie spécifique du corps qui serait porteuse d'une charge érotique, que ce soit dans *Arria Marcella* : « son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre » (p.317), ou même dans *L'Ève future*, lorsque Ewald décrit Alicia Clary : « ses pieds ont cette même élégance que les marbres grecs » (p.76). Cette double fétichisation s'observe également dans l'analogie effectuée entre Arria et un « marbre de Phidias », le célèbre sculpteur de l'antiquité classique, qui permet d'assimiler la Pompéienne aux plus beaux chefs-d'œuvre de l'art statuaire antique, tout en mettant en évidence sa charge érotique : « Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon » (p.317). L'érotisation du simulacre féminin constitue ici un dépassement de la pure contemplation esthétique et permet de répondre totalement au désir rétrospectif du héros. Il s'agit toutefois d'une forme de désir pour le moins paradoxal. D'une part, on y retrouve la manifestation d'un désir charnel et, partant, d'une pulsion de vie qui implique le désir de voir l'œuvre d'art s'animer. D'autre part, couplé à ce premier élan vitaliste, l'objet de désir est fixé dans l'éternité et ainsi libéré de la contrainte du temps qui passe et du caractère éphémère de la chair. Comme le relève Annie Ubersefeld, « le “désir rétrospectif”, seul l'art peut, sinon le satisfaire, du moins en donner un succédané, faire au désir impossible un pansement »²⁷¹.

²⁷¹ Annie Ubersefeld, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, 1989, n°66, p. 56.

5.1.2 La statue et l'imitation du réel

Si par cet aspect idéalisé le corps féminin semble mis à distance, la statue, par sa plasticité spécifique, et surtout sa tridimensionnalité, est pourtant la forme du simulacre esthétique qui permet le plus grand degré de matérialisation, étant la plus à même de reproduire la matérialité de la chair, sans pour autant la répliquer à l'exact. Selon Marie-Claude Schapira, le marbre, tout comme le bronze ou l'ivoire, s'opposerait à la dureté d'autres matériaux, comme le granit²⁷². Détenteur d'une certaine « souplesse »²⁷³, il permettrait de parfaire l'illusion de réel. On peut notamment observer cette particularité dans la description d'Arria Marcella :

Ses bras étaient nus jusqu'à l'épaule, et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose mauve, portaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène.
(p. 314)

La mention des « deux plis » souligne bien la souplesse du matériau qui, couplée à l'habileté du statuaire – ici associé à deux figures célèbres de la statuaire antique —, permet de rendre l'illusion d'un corps en mouvement, pointant sous le tissu. Outre le mouvement lui-même, la mise en évidence « de la pointe des seins », allusion érotique par excellence, renforce l'aspect vitaliste, mais néanmoins paradoxal, de cette femme représentée comme une statue vivante. Cette notion de mouvement est également présente dans le cas de la Vénus d'Ille, statue faite de bronze, et participe, tout comme dans *Arria Marcella*, d'un véritable « effet de vivant ». La Vénus est explicitement opposée à l'immobilité propre aux statues de l'antiquité : « Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité » (p. 64). Il semble ainsi se dégager une critique « du système », c'est-à-dire de l'uniformisation des statues classiques. La Vénus d'Ille est donc une œuvre unique, principalement parce qu'elle reproduit les expressions par le mouvement : « Tous les traits étaient contractés légèrement : les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées » (p. 64). Toutefois, dans ce cas, ce ne sont pas tant ses traits idéaux qui semblent être mis en avant, que son aspect hostile. Cette dimension s'explique par le matériau qui la compose. En effet, le bronze, par sa couleur noire, convoque un tout autre imaginaire que l'idéalité du marbre blanc, soit un aspect inquiétant et macabre, voire une forme de paganisme propre aux idoles, notion sur laquelle nous reviendrons²⁷⁴. L'effet de vivant qui découle des mouvements de la statue devient dans ce cas particulièrement inquiétant car il peut signifier le danger d'un passage à l'acte, danger qui se trouvera d'ailleurs confirmé dans la suite de la nouvelle.

²⁷² Marie-Claude Schapira, *op. cit.*, p. 130.

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ Cet aspect sera analysé dans la partie consacrée aux représentations macabres de la statue.

La caractéristique imitatrice du marbre, ou du bronze le cas de la Vénus d'Ille, permet de s'approcher au plus près de la réalité du corps charnel et de produire une véritable simulation du vivant susceptible, dans une certaine mesure, de s'y substituer. Le simulacre statuaire se situe ainsi dans un entre deux : suffisamment proche du réel pour le supplanter, il s'en différencie pourtant par son aspect idéal. En effet, son but n'est pas de reproduire le corps de chair, que les héros romantiques de notre corpus trouveraient de toute façon décevant, mais de proposer un corps féminin qui serait « parfait », comme le relève le narrateur de la *Vénus d'Ille* :

Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de plus parfait que le corps de cette Vénus, rien de plus suave, de plus voluptueux que ses contours, rien de plus élégant et de plus noble que sa draperie. Je m'attendais à quelque ouvrage du Bas-Empire ; je voyais un chef-d'œuvre du meilleur temps de la statuaire. Ce qui me frappait surtout, c'était l'exquise vérité des formes, en sorte qu'on aurait pu les croire moulées sur nature, si la nature produisait d'aussi parfaits modèles. (p. 63)

La Vénus d'Ille, comme le démontre la multiplication des tournures superlatives, de même que son rattachement à l'Antiquité, période de l'idéal esthétique classique, surpasse la réalité, que ce soit celle de la femme réelle ou celle des statues vulgaires du « Bas-Empire ». Elle les disqualifie en procédant à une inversion des catégories du réel et de l'idéal, ce qui lui permet de se donner pour une « exquisite vérité ». La perfection du corps de la Vénus serait donc à rattacher à une conception du « beau idéal »²⁷⁵ comme représentation d'une « belle nature », c'est-à-dire une nature perfectionnée, essentialisée en un modèle idéal et universel²⁷⁶.

Toutefois, même si la statue présente bien un aspect tridimensionnel qui entend imiter au plus près la réalité du corps, elle ne devient pas pour autant un objet réellement tangible, en particulier dans *Arria Marcella*. En effet, comme le relève Victor Stoichita, l'œuvre d'art implique un interdit dont le mot d'ordre serait « Défense de toucher ! »²⁷⁷. Se fondant essentiellement sur une « expérience optique »²⁷⁸, elle ne serait propice qu'à la contemplation. L'œuvre d'art serait avant tout une « image » qui basculerait dans le « versant de l'irréalité » et non une « chose »²⁷⁹. Tout contact avec elle serait donc une transgression qui la « rétrograder[ait] au statut d'objet et porter[ait] atteinte à son essence même, qui est de l'ordre de l'imaginaire »²⁸⁰. Dans la nouvelle de Gautier, le désir d'Octavien pour Arria Marcella passe d'abord par la contemplation : dans un premier temps, celle de l'empreinte de son sein, exposée justement dans un musée, et de ce fait « intouchable », puis celle de « la vue de cette gorge » (p. 314) lors de l'apparition de la jeune femme dans la foule. Si le contact avec la femme-statue

²⁷⁵ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ?* Paris, Bordas, 2003, p. 63.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁷⁷ Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ *Idem.*

n'est pas absent dans la nouvelle, il implique néanmoins toujours une certaine tension. Il s'effectue d'abord de manière euphémisée, puisqu'Octavien ne fait qu'« effleur [er] » (p. 318) son bras, ou alors ressent les contours de son corps « à travers sa tunique » (p. 319). Ces premiers contacts permettent déjà de mettre en lumière l'aspect macabre et inquiétant d'Arria, en particulier sa froideur, qui s'explique par sa matérialité. Cependant, l'intensification du contact physique entre les deux amants, qui se livrent ensuite à une étreinte passionnée, non seulement implique, comme nous l'avons déjà observé dans les chapitres précédents, l'accroissement de la charge érotique du simulacre féminin et du désir du héros, mais aboutit, par son aspect hautement transgressif, à la disparition définitive d'Aria Marcella, qui finira réduite en cendres²⁸¹. La destruction de la statue profanée semble dès lors la seule issue possible pour conserver son idéalité.

Dans *Spirite*, œuvre dans laquelle l'idéalisme semble primer le matérialisme, sans pour autant l'évincer totalement, ce n'est pas Spirite, mais Mme d'Ymbercourt, la femme aux « perfections vulgaires » (p. 471), qui se trouve comparée à une statue – ou pour être plus exact, à une copie de statue : « je la trouvai belle, mais sans charme et sans finesse, comme la copie d'une statue classique faite par un sculpteur médiocre » (p.564). Nous nous trouvons ici loin du chef-d'œuvre de la Vénus de Milo ou des marbres de Phidias. La « copie médiocre » à laquelle la femme réelle est assimilée constituerait dans l'exemple cité une version ultra-dégradée de l'idéal esthétique, raison pour laquelle elle se trouve fortement réprouvée. En effet, seule la forme esthétique absolue dépourvue de modèle qui la précède, c'est-à-dire celle qui prend forme dans l'esprit de l'artiste-créateur, permettrait d'échapper au danger de l'idolâtrie qui, dans certains textes de notre corpus, représente une véritable hantise. La relégation de Mme d'Ymbercourt au rang « d'idole » participe donc pleinement à son dénigrement : « Elle réunissait tout ce qui forme l'idéal des sots et je m'étonnai que vous eussiez le moindre goût pour cette idole. » (p.564)

Dans *La Vénus d'Ille*, le terme idole est pour sa part indéniablement chargé d'une dimension obscure, signifiant un conflit d'ordre moral et même religieux. La statue est, dans un premier temps, présentée comme étant une « idole du temps des païens » (p.50) par le guide du narrateur qui tient à faire la distinction entre la « bonne Vierge » et « l'idole » représentée comme une figure menaçante et résolument maléfique :

« Une bonne Vierge ! ah bien oui !... Je l'aurais bien reconnue, si ça avait été une bonne vierge. C'est une idole, vous dis-je : on le voit bien à son air. Elle vous fixe avec ses grands yeux blancs... On dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux en la regardant ». (pp. 50-51)

²⁸¹ Dans *La Vénus d'Ille* la transgression de l'interdiction de toucher la statue aura également d'autres conséquences sur lesquelles nous reviendrons dans la partie consacrée aux « dangers de la Pierre ».

La Vénus, en sa qualité d'idole, est donc avant tout décrite par les différents habitants comme une figure diabolique dont il convient de se méfier. Son regard qui fixe ses spectateurs, mis en évidence par un contraste de couleur, évoque en effet une forme d'animisme que l'on peut rattacher au paganisme et à certaines pratiques obscures qui relèveraient de la magie noire.

En ce qui concerne Spirite, la question de l'idolâtrie ne se pose pas, puisque ses apparitions éclipsent même, aux yeux de Malivert, les plus grands chefs-d'œuvre :

Par la porte de la cella, Malivert entrevit, remontée sur son piédestal, la statue d'or et d'ivoire de Phidias, la céleste, la vierge, l'immaculée Pallas-Athénè ; mais à ce prodige il ne jeta qu'un regard distrait et ses yeux cherchèrent aussitôt les yeux de Spirite. (p.620)

La statue de Phidias, alors même qu'elle concentre tous les attributs de l'idéal esthétique gautiérien (une œuvre antique faite de matériaux précieux, désignée de surcroît comme un « prodige »), se trouve supplantée par Spirite. Le chef d'œuvre original est donc à nouveau disqualifié par le simulacre, qui n'est pas une copie, mais bien un substitut idéaliste, en l'occurrence l'émanation surnaturelle d'un esprit dont la transcendance semble dépasser celle de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, l'idéal esthétique serait une idée qui prend forme dans la subjectivité du personnage. On bascule donc bien ici dans une conception néoplatonicienne qui fait de l'intériorité du sujet le lieu de manifestation de l'Idéal.

5.1.3 Le simulacre esthétique et la disqualification du chef d'œuvre : le cas d'Hadaly

Dans *L'Ève future*, Villiers use lui aussi d'un processus de disqualification du chef-d'œuvre au profit d'un simulacre, mais il le complexifie en l'articulant autour de trois figures, toutes garantes du même idéal vénusien. Alicia Clary est présentée comme étant la copie de la *Vénus Victrix*, un chef-d'œuvre artistique qui se donne comme un original transcendant, c'est-à-dire une forme esthétique absolue, et dont l'actrice ne serait, selon son amant, qu'un simulacre affligé du défaut de sa pensée dans laquelle se reflèterait son conformisme bourgeois et de son ordinarité. Mais la grande beauté d'Alicia Clary est également perçue par Edison comme une « difformité pathologique » (p. 289), soit un excès de féminité qui, lorsqu'il s'applique à la femme réelle, en fait une « une monstruosité sublime » (p. 289). La Vénus en marbre est préférée à la jeune femme car sa vacuité intérieure la réduit à sa seule beauté. Beauté, dont elle devient par ailleurs l'allégorie, rappelant ainsi le célèbre poème de Baudelaire :

La *Vénus* de marbre, en effet, *n'a que faire de la Pensée*. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci : – « Moi, je suis *seulement* la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. Toutes s'y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l'entrée de la mer. Pour qui me réfléchit, je *suis* telle qu'il peut m'approfondir. » (p.93)

La forme vide se présente ici comme un abîme mis à disposition de l'esthète qui peut en explorer les profondeurs, mais aussi, comme nous l'avons observé avec le simulacre fantasmatique, s'y réfléchir lui-même. Cette projection narcissique sur l'œuvre d'art, qui relève à la fois du fantasme et de l'idéalisation esthétique, trouvera pourtant le moyen d'être concrétisée grâce à la création de l'Andréide, mais surtout grâce à son animation artificielle²⁸². En effet, Haldy est un simulacre qui reproduit la forme parfaite de la Vénus et d'Alicia, mais qui y rajoute une intériorité idéale, que ce soit par le biais des discours géniaux gravés sur ses phonographes, ou par la présence de la sublime Sowana. Désormais détentrice de la Beauté, non seulement sur le plan extérieur, mais également d'une forme de « Beauté intérieure », Hadaly est une Alicia « transfigurée ! devenue enfin, digne de sa beauté même : l'identité idéalisée » (p. 307). L'œuvre d'art ne pouvait donc être totale sans cette intériorité, puisque, comme le postule Hans Peter Lund, la véritable œuvre d'art serait constituée non seulement de « la technique de l'artiste », mais aussi d'une âme qui sert à « animer son art »²⁸³. Si dans un premier temps le désir de Lord Ewald pour Alicia Clary, parfaite copie extérieure de la *Vénus Victrix*, symbolisait une forme de désir pygmalionnesque inversé, la substitution de la bourgeoise par Hadaly, un simulacre qui s'autonomise grâce à l'incorporation de Sowana, permet de finalement retrouver la configuration initiale du mythe de Pygmalion.

En ce qui concerne le statut de l'œuvre d'art dans le roman de Villiers, il est intéressant de considérer la définition de l'artiste proposée par Lord Ewald. Selon l'esthète, seul le créateur, détenteur du Génie, peut se prétendre Artiste, statut auquel il oppose celui de « virtuose » :

Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes sont les créateurs, ceux qui éveillent des impressions intenses, inconnues et sublimes. Les autres ?... Qu'importe ! Les glaneurs, passe encore ; mais ces virtuoses qui viennent enjoliver, aniaiser enfin, l'œuvre divine du Génie ? Ces infortunés qui, dans l'art de la Musique, par exemple, s'évertueraient à « broder mille variations », de « brillantes fantaisies » jusque sur le clairon du Jugement dernier ?... Quelle odeur de singes ! — N'auriez-vous jamais vu de ces personnages qui, après une « séance », passent deux doigts dans leurs longs cheveux et regardent les plafonds, en mesure, d'une manière inspirée ? De tels fantoches donnent honte, vraiment. C'est à croire qu'ils n'ont d'âme qu'au figuré, comme on dit l'âme d'un violon. (pp. 93-94)

Ewald met en valeur l'aspect inédit des créations d'artiste et disqualifie non pas les pratiques qui relèvent simplement de l'imitation, mais plutôt de la « variation ». Il condamne donc les « singes » et les « fantoches », c'est-à-dire ceux dont les pratiques non seulement n'ont rien d'original, mais ne relèvent pas non plus d'une scrupuleuse mimésis. La figure du créateur, détentrice du génie, produit des œuvres parfaites en soi qu'il ne convient nullement de modifier.

²⁸² En ce qui concerne l'Andréide sous sa forme de machine et son assimilation à l'œuvre d'art, nous y reviendrons dans le dernier aparté de ce chapitre qui traite du passage de l'œuvre d'art à l'artifice.

²⁸³ Hans Peter Lund, « Images de L'art chez Villiers de l'Isle-Adam », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 1989, p. 672.

Toute tentative de variation est donc liée à un désir superficiel, celui du paraître, dont on retrouve d'ailleurs l'isotopie dans l'extrait ci-dessus : « enjoliver », « brillantes fantaisies », « manière inspirée ». Les productions des virtuoses ne peuvent dès lors se hisser qu'au rang de copies dégradées. Il convient de souligner que ces pratiques artistiques réprouvées sont notamment celles du monde du spectacle et qu'elles sont, au sein de notre corpus, exclusivement exercées par des femmes qui cristallisent cette aversion pour les imitations frauduleuses, par exemple, la débutante Olimpia lors de son concert, la virtuose Alicia Clary, actrice détentrice d'un « talent d'agrément » (p.94), ou encore Evelyn Habal, la danseuse dont la panoplie d'artifices masque la laideur.

Hadaly, pourtant présentée comme une figure rédemptrice, n'est-elle pas elle-même un simulacre ? Pour comprendre comment le simulacre peut se hisser au rang de véritable œuvre d'art, il convient de renverser sa définition platonicienne, comme le propose Gilles Deleuze. Il s'agit dès lors de définir le concept de simulacre non pas par sa ressemblance avec un modèle, qui ne peut au plus qu'être externe, mais par sa « dissemblance intériorisée »²⁸⁴ qui, comme l'affirme Deleuze, lui confère un statut inédit : « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie et le modèle et la reproduction »²⁸⁵. C'est ce renversement que symbolise la création de l'Andréide. En effet, Hadaly se détache des différentes formes de copies dégradées parce qu'elle n'entend pas simplement imiter un modèle, comme le faisait par exemple Olimpia, mais qu'elle y ajoute une intériorité idéale. L'incorporation d'une véritable âme, soit Sowana, à l'intérieur de l'artefact – et pas celle « d'un violon » – cause bien les « impressions intenses, inconnues et sublimes » propres à l'œuvre d'art, selon la définition proposée par Lord Ewald. Cette intériorité idéale lui alloue de surcroît, comme nous l'avons observé, une forme de beauté absolue qui surpasse celle de la Vénus de marbre, qui n'est qu'externe. Enfin, si Lord Ewald condamnait les tentatives de modifier l'œuvre divine, Edison dépasse cet écueil en se positionnant, par le biais de son entreprise prométhéenne, comme un concurrent du Dieu créateur. D'ailleurs, n'est-il pas même présenté comme ayant dépassé le créateur original avec cette femme artificielle qui devrait corriger la nature imparfaite de la femme réelle ? Son *hybris* se verra toutefois finalement sanctionnée par la destruction de son invention et le pesant silence auquel il se trouvera réduit.

²⁸⁴ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 298.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 302.

5.1.4 Les dangers de la Pierre

Nous avons observé de quelle manière la statue se trouve idéalisée. Pourtant, malgré sa prétendue souplesse, le marbre est également décrit dans toute sa rigidité dans les moments où l'on quitte l'idéal de pureté et que l'on bascule du côté de la femme fatale, froide et dangereuse. La représentation du corps de la statue présente en effet une ambivalence : tout en étant particulièrement attirant, il peut également faire preuve d'une certaine violence, exprimant ainsi une forme de désir masochiste, comme chez Octavien dans *Arria Marcella* : « Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre ! ». (p. 303) Comme nous l'avons déjà évoqué, le contact avec la statue constitue une transgression qui révèle sa matérialité et, partant, la violence qui y est liée :

« Non, jamais », répondit Arria, les yeux étincelants, les narines dilatées, les lèvres frémissantes, en entourant le corps d'Octavien de ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre. Sa beauté furieuse, exaspérée par la lutte, rayonnait avec un éclat surnaturel à ce moment suprême, comme pour laisser à son jeune amant un inéluctable souvenir. (p. 321)

L'aspect hostile découlant de la rigidité et de la froideur de la statue de marbre se trouve ici renforcé par l'addition paradoxale de l'expressivité, une caractéristique propre au vivant, qui se dégage des différentes parties du visage en mouvement : « narines dilatées », « lèvres frémissantes », autant de signes du débordement d'une violence presque animale chez Arria, comme le confirme « sa beauté furieuse, exaspérée par la lutte ».

Dans *La Vénus d'Ille*, la dureté du bronze symbolise également cette même hostilité de la statue et l'agressivité dont elle peut faire preuve face aux hommes qui, en osant la toucher, enfreignent l'interdit de contact avec l'œuvre d'art. Tout d'abord, c'est bien par sa rigidité qu'elle casse la jambe de l'un des travailleurs, Jean Coll, lorsqu'elle se fait déterrer. Dans la suite de la nouvelle, on remarque également que l'évocation de la dureté de la statue coïncide avec une manifestation de violence à la suite de l'attaque de « deux polissois » :

Bah ! avec quoi ? dit l'autre. Elle est de cuivre, et si dure qu'Étienne a cassé sa lime dessus, essayant de l'entamer. C'est du cuivre du temps des païens ; c'est plus dur que je ne sais quoi.
[...]
Il se baissa, et probablement ramassa une pierre. Je le vis déployer le bras, lancer quelque chose, et aussitôt un coup sonore retentit sur le bronze. Au même instant l'apprenti porta la main à sa tête en poussant un cri de douleur.
"Elle me l'a rejetée !" s'écria-t-il.
Et les deux polissois prirent la fuite à toutes jambes. Il était évident que la pierre avait rebondi sur le métal, et avait puni ce drôle de l'outrage qu'ils faisaient à la déesse. (p.61)

La riposte de la statue ne demeure pourtant qu'une possibilité exprimée par l'un des jeunes hommes. L'explication rationnelle, quant à elle, est amenée par le narrateur par le biais d'une modalisation qui la présente comme étant indiscutable : « il était évident la pierre avait rebondi ». Ce même lien entre violence et matériau métallique apparaît au moment de la

découverte du corps de M. Alphonse : « on eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer » (p.90). Pour exprimer la violence menée à son paroxysme, à savoir le meurtre du jeune marié, le bronze, matériau noble, ne suffit pas. Le choix du fer, en tant que symbole de l'hostilité, paraît en revanche plus approprié. Ainsi, autant dans *La Vénus d'Ille* que dans *Arria Marcella*, le mouvement propre aux statues qui s'animent, en symbolisant la possibilité d'un passage à l'acte, renforce la dangerosité invoquée dans un premier temps par leur rigidité.

Cette même rigidité synonyme de violence est également présente dans *L'Ève future* par le biais de l'armure métallique de l'Andréide qui, elle aussi, manifeste un aspect menaçant, convoquant d'une part un imaginaire belliqueux, mais également l'idée d'un corps froid, rigide et contondant aux contours affûtés, notamment par la présence du « gorgerin de métal » (p. 114). Hadaly est par ailleurs également détentrice d'un poignard redoutable, qui n'est pas qu'une simple arme blanche classique, mais se trouve muni d'un dispositif permettant l'électrocution d'un potentiel agresseur : « Voici la baguette au toucher de laquelle un béryl neutralise le courant de l'opale et fait tomber le poignard, inoffensif. Elle est en ce verre trempé, dur comme le métal [...] » (p. 156). Le lien entre la rigidité du métal et la violence est à nouveau posé, puisqu'au moment d'exprimer la dangerosité mortelle de l'arme, c'est sa composante métallique qui est invoquée. On retrouve ainsi dans cette représentation de la femme-métallique fortement érotisée un fantasme morbide et nécrophile, car, comme nous avons déjà pu l'observer au cours de notre travail, les simulacres féminins, qu'ils soient femme-statue ou femme de métal, sont systématiquement apparentés à la figure de la morte.

5.1.5 La statue et la morte

Comme le relève Alain Buisine, la représentation de la femme en statue, dépouillée de sa vitalité humaine, semble inévitablement mener à une représentation macabre :

Mais justement cette sculpturale sublimation de la féminité tout à la fois la tue et l'éloigne. Car d'être aussi systématiquement marmorisée la femme n'est plus à elle-même que son propre simulacre funéraire ²⁸⁶.

En effet, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre consacré au simulacre fantasmatique, la statue et la morte – ou plutôt la « belle morte » selon l'expression mobilisée par Annaelle Lahaeye²⁸⁷ – partagent un certain nombre de caractéristiques : froideur, blancheur, immobilité, qui sont toujours mises en avant dans les différentes descriptions, en particulier celles d'Arria Marcella dont on souligne « la blancheur tranquille du masque » (p. 314) et le bras « froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe » (p. 319). De ces différents

²⁸⁶ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ Annaelle Lahaeye, *op. cit.*, pp. 3-4.

aspects, il se dégage un désir nécrophile de la part des héros qui passe par une idéalisation de l'inertie, un sentiment qui au fond s'apparente à la contemplation esthétique. Que ce soit dans l'amour porté à la morte ou à la statue, Annie Ubersfeld voit l'expression d'un même fantasme, celui de saisir l'impossible : « êtreindre la morte ou êtreindre la statue » c'est dans tous les cas un désir interdit, celui de la résurrection ou alors l'animation pygmalionesque de l'œuvre d'art²⁸⁸. Dès lors, chez Gautier, l'omniprésence de la figure de morte amoureuse peut être considérée comme une dérivation de l'obsession principale de l'auteur : sa quête de la Beauté.

Mais ce désir nécrophile ou esthétique est également, comme l'explique Anaëlle Lahaëye, l'expression d'un fantasme masculin, celui de la soumission totale du féminin :

[...] la défunte est offerte : nul besoin de lui faire la cour, nul besoin de consentement et nulle résistance. Morte, elle ne parle pas, n'a pas d'identité ou de caractère. Elle incarne la beauté féminine soumise aux regards et aux fantasmes²⁸⁹.

La représentation de la femme comme belle morte ou comme œuvre d'art est un processus par lequel elle se trouve épurée et idéalisée, mais aussi objectivée. C'est donc un processus d'aliénation totale qui a pour but d'affermir la domination masculine et de se protéger des dangers qu'impliquent la chair, c'est-à-dire des pulsions et conduites sexuelles effrénées des amants, jugées immorales, dont les femmes sont considérées les instigatrices, et dont découleraient, par exemple, des maladies telle que la syphilis que l'on retrouve dans *L'Ève future* chez Evelyn Habal. Ce désir de domination est plus largement celui des hommes sur la nature, symbolisée ici par le féminin, qui devrait être sublimée par une représentation purement esthétique et non organique. Pourtant, les représentations macabres sont à double tranchant : dans le cas de *la Vénus d'Ille*, si la statue est bien apparentée à la figure de la morte, aucune trace en elle de cette blancheur de l'idéal de pureté. C'est au contraire la couleur noire qui donne à la Vénus un aspect cadavérique, la situant cette fois du côté des corps en décomposition : « Nous piochons toujours, nous piochons, et voilà qu'il paraît une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre » (p. 50). La représentation cadavérique n'étant dans ce cas pas couplée avec les caractéristiques de la « belle mort », c'est essentiellement l'aspect inquiétant et hostile qui est mis en évidence dans toute la nouvelle. En effet, bien que mêlée avec la grande beauté de la Vénus, reflet de cet éternel rapport ambivalent au féminin entre répulsion et attirance, c'est la violence qui prime, comme le confirmera le meurtre de M. Alphonse. La représentation esthétisante de la « belle mort » paraît surtout être un moyen de la contrôler et, donc, de s'en protéger.

²⁸⁸ Annie Ubersfeld, *op. cit.*, p 54.

²⁸⁹ Anaëlle Lahaëye, *op. cit.*, p. 6.

5.2 Matériaux précieux

Le marbre et le bronze, les deux matériaux de prédilection de la femme-statue dont nous avons analysé la symbolique dans les œuvres de notre corpus, se caractérisent également par leur noblesse. Ce choix de matériaux luxueux ne se cantonne d'ailleurs pas qu'au matériau de base de la statue. En effet, dans un grand nombre des descriptions des simulacres esthétiques de notre corpus se dégage la présence de diverses matières précieuses qui peuvent être soit celles d'un bijou ou d'un autre ornement, soit qui sont mobilisées au travers de métaphores, en particulier dans *Spirite*.

Dans le cas d'*Arria Marcella*, lorsque Octavien retrouve Arria dans « une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias » (p. 317), le narrateur offre une description luxuriante dans laquelle on retrouve la présence de « l'or », des « perles » et des « pierreries » dans les différents bijoux qu'arbore la Pompéienne. L'abondance des matériaux nobles est également présente dans le décor qui l'entoure « une petite table [...] incrustée de nacre, d'argent, et d'ivoire », des « mets servis dans des plats d'argent et d'or », etc. Cette tendance à recourir à des matières précieuses, omniprésente dans l'œuvre de Gautier, serait, selon Vincent Vivès, une manière de souligner « la gloire de l'art » qui réside dans « la plus grande dilapidation des matières les plus nobles, les plus chères », lui octroyant ainsi « pour seule nature l'essence d'un absolu relatif »²⁹⁰. Dans la perspective de l'Art pour l'Art, c'est bien dans sa qualité d'ornement que réside la valeur de l'objet esthétique qui s'oppose ainsi à l'utilitarisme de la société bourgeoise qui « commence à produire les objets en série ainsi qu'à les réduire à une valeur fonctionnelle d'objet de consommation »²⁹¹.

Dans *L'Ève future*, le choix des divers matériaux est également chargé d'une symbolique semblable : on retrouve par exemple une grande utilisation de l'or pour des parties comme les phonographes qui symbolisent une « merveille » scientifique, ou de l'argent dans la féminine armure de l'Andréide. Edison justifie son choix par une analogie entre métal précieux et nature féminine :

Parce que, doué d'une résonance plus fémininement sonore, plus sensible, plus exquise, surtout lorsqu'il est traité d'une certaine façon, l'or est le merveilleux métal qui ne s'oxyde pas. Il est à remarquer que je me suis vu contraint, pour composer une femme, de recourir aux substances les plus rares et les plus précieuses, ce qui fait l'éloge du sexe enchanteur, ajouta galamment l'électricien. (p.149)

La rareté et le raffinement soulignés par Edison sont en réalité des composantes de l'œuvre d'art, et si elles s'appliquent au féminin, ce ne peut être qu'à un idéal féminin esthétisé, c'est-

²⁹⁰ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 17.

²⁹¹ Bertrand Bourgeois, « Gautier et le culte de l'art : de la femme-objet au texte-bibelot dans *Le Roi Candaule* », in Ana Clara Santos et Maria del Jesus Cabral, *Art et création chez Théophile Gautier*, Paris, Le Manuscrit, 2013, p.35.

à-dire une construction sociale par laquelle le seul atout de la femme réside dans son aspect « enchanteur ». C'est en revanche le fer qui est utilisé dans des parties purement mécaniques, et donc moins nobles, comme les articulations. Ce manque de noblesse du matériau implique également que les parties en question soient sujettes à la dégradation, par exemple la rouille, dont pour se prémunir, Edison préconise l'usage d'huile de rose (p. 150), évitant ainsi de faire tomber son invention du côté d'un machinisme vulgaire et peu attractif. Il apparaît dès lors que le choix d'un matériau noble ou précieux est une manière pour les auteurs d'ancrer leur texte dans une forme d'« idéalisme matérialiste » qui s'oppose à la matérialité vulgaire et quelconque. De de leur côté, les anciens automates critiqués par Edison ne sont eux faits que de matériaux peu nobles, principalement le bois et la cire, qui sont traités sur un mode dysphorique : « leurs automates sont dignes de figurer dans les plus hideux salons de cire, à titre d'objets de dégoût d'où ne sort qu'une forte odeur de bois, d'huile rance et de gutta-percha » (p. 120). C'est d'ailleurs à cette même catégorie d'automates qu'appartient l'Olimpia d'Hoffmann. Or, ce sont ces mêmes matériaux ordinaires qui, au moment de la révélation de sa véritable nature à Nathanaël, sont à l'origine de l'horreur, puis de la folie du héros :

C'est alors que Coppola, jetant le mannequin sur son épaule, dévala les escaliers avec un glissement effrayant, de sorte que les pieds de bois du mannequin, qui pendaient lamentablement, claquaient de façon retentissante sur les marches. Nathanaël resta pétrifié ; il n'avait que trop bien vu, le visage de cire d'Olimpia, pâle comme la mort, n'avait point d'yeux, seulement deux noires cavités à leur place ; c'était une poupée sans vie. (p. 125)

En effet, l'utilisation de matières communes et bon marché facilitent la reproduction d'un objet. Or cette reproductibilité est fortement opposée à ce que devrait être de l'œuvre d'art : un objet esthétique unique, original et luxueux.

Enfin, si Gautier use également des matériaux précieux dans les descriptions de Spirite, c'est plutôt sur un mode métaphorique, par exemple au travers de comparaisons : « ses yeux étoilaient et bleuisaient comme des saphirs » (p. 520), « ses ongles luisants comme l'onyx » (p.525), « quelques veines d'azur semblables à ces reflets bleuâtres irisant la pâte laiteuse de l'opale » (p 525). Cet usage particulier, qui s'explique par la nature idéaliste du simulacre, met toutefois en évidence la nécessité d'un recours à la métaphore matérialiste, incorporée dans une sorte d'*ekphrasis* imaginaire, pour refléter le caractère transcendant de Spirite. En effet, les pierres et autres matières précieuses, comme le marbre ou l'or, représentent non seulement un idéal esthétique, mais surtout un idéal de pureté incorruptible qui s'apparenterait à l'idéal virginal mis en avant dans toute la nouvelle. Gautier finit toutefois, dans un deuxième mouvement, par procéder à une éviction totale de toute matière, si raffinée soit-elle :

Ces âmes étaient blanches comme le diamant, les autres colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthyste. Faute d'autres termes que vous puissiez comprendre, j'emploie ces noms de

pierreries, vils cailloux, cristaux opaques, aussi noirs que l'encre, et dont les plus brillants ne seraient que des taches sur ce fond de splendeurs vivantes. (p. 577)

Il met ainsi en place une hiérarchie qui place au sommet les « âmes », telles que Spirite, dont la brillance et la transparence, qualités normalement attribuées aux pierres précieuses, sont présentées comme supérieures. Le simulacre idéaliste, qui n'est autre qu'une sorte de vision, devient donc, paradoxalement, une « splendeur vivante » qui disqualifie tout élément provenant du monde sensible.

5.3 Représentation picturale

Le degré plus élevé de virtualisation du simulacre esthétique est celui de la représentation du corps comme un modèle pictural qui permettrait une sublimation du naturel. La picturalisation implique une plus grande mise à distance du corps féminin que sa représentation statuaire, elle permet ainsi de mieux se protéger de toute éventuelle menace liée à la chair. En effet, la représentation bidimensionnelle de la femme favorise la contemplation esthétique et amoindrit le danger du contact interdit avec l'œuvre d'art.

L'une des raisons invoquées à l'heure de justifier le choix de ce type de représentation est qu'il constitue un moyen de pallier une « déficience descriptive du langage »²⁹², chose pour le moins paradoxale quand justement la forme esthétique prend la place de l'objet du récit littéraire. Il est donc intéressant d'observer que sur le plan stylistique, les descriptions du simulacre pictural se trouvent souvent soumises à un régime d'écriture particulier, celui de « l'écriture artiste » : un style d'écriture très utilisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, défini, une génération après Gautier, par Edmond de Goncourt comme « une forme donnant au détail une importance insolite »²⁹³, et qui s'inspire des techniques propres à l'art pictural, plus particulièrement au travail des peintres impressionnistes, puisqu'il se fonde principalement sur la notion de perception et travaille également par touches. C'est en particulier dans *Spirite* que nous retrouvons ce procédé. Tout d'abord, l'esprit se matérialise sous la forme d'un « portrait », comme si c'était la seule manière pour lui de recouvrer une forme de matérialité :

L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité, et Guy de Malivert put enfin voir, délimitée par la bordure de la glace comme un portrait par son cadre, une tête de jeune femme, ou plutôt de jeune fille, d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre. (p.502)

Nous pouvons observer que la description tend à montrer, non le monde dans sa réalité objective, mais tel qu'il apparaît à un personnage, en l'occurrence Malivert. Sa perception est soulignée par la présence d'un discours modalisé : « comme un portrait », ou encore des

²⁹² François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 384.

²⁹³ Marie Fournou, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », *Postures*, Dossier « Arts, littérature : dialogues, croisements, interférences », n°7, 2005, p. 143.

reformulations : « une tête de jeune femme ou plutôt de jeune fille ». La description du portrait qui s'ensuit, suivant les principes de « l'écriture artiste », tend à montrer la jeune femme telle un « réceptacle d'éléments qui lui [sont] externes »²⁹⁴, comme si le but était de montrer non pas la femme elle-même, mais l'œuvre d'art soumise à l'appréciation de l'esthète :

Une pâleur rosée légèrement colorait cette tête où les ombres et les lumières étaient à peine sensibles, et qui n'avait pas besoin, comme les figures terrestres, de ce contraste pour se modeler, n'étant pas soumise au jour qui nous éclaire. Ses cheveux, d'une teinte d'auréole, estompaient comme une fumée d'or le contour de son front. Dans ses yeux à demi baissés nageaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir. Son nez fin et mince était d'une idéale délicatesse ; un sourire à la Léonard de Vinci, avec plus de tendresse et moins d'ironie, faisait prendre aux lèvres des sinuosités adorables ; le col flexible, un peu ployé sur la tête, s'inclinait en avant et se perdait dans une demi-teinte argentée qui eût pu servir de lumière à une autre figure. (p. 503)

Cet extrait présente plusieurs inversions caractérisé-caractérisant, par exemple, l'expression « pâleur rosée », alors que l'usage habituel serait d'indiquer d'abord la couleur puis de la nuancer (ce qui donnerait « rose pâle »). De plus, ce n'est pas la tête de la jeune fille qui est d'une pâleur rosée, mais bien la pâleur rosée qui colore sa tête. Ces inversions constituent également des tours animistes par lesquels les divers éléments constitutifs de la jeune femme prennent la place du peintre : « la pâleur rosée [...] colorait », « les cheveux estompaient ». On retrouve d'ailleurs une isotopie des techniques propres à l'art pictural : « colorait », « estompaient », « contour », « demi-teinte », « modeler », tandis que les couleurs, elles, sont traitées dans toutes leurs nuances. La lumière, pour sa part, se décline sous plusieurs formes retranscrites dans la description avec une certaine précision : « lumière à peine sensible », « contraste », « jour qui nous éclaire », « crépuscule ». Enfin, l'aspect diffus de la description, qui découle de la mention de techniques comme l'estompage, ou des substantifs tels que « pâleur » ou « fumée », et permet d'accentuer la différence entre la représentation artistique et la netteté de la réalité objective, serait à rattacher à la technique du *sfumato* de De Vinci. Le célèbre peintre se trouve d'ailleurs bien explicitement cité, mention qui finit de confirmer le statut de chef-d'œuvre de Spirite.

La représentation esthétisée de Spirite non seulement souligne la déficience descriptive du langage, puisqu'elle se présente comme « une vapeur traversée de lumière et si délicatement nuancée que tous les mots humains ne sauraient rendre » (p. 502), mais vise même une déficience de l'art pictural lui-même : « des couleurs légères, immatérielles, pour ainsi dire, qui auraient fait paraître terreux les tons de la plus fraîche palette » (p. 502). C'est la représentation picturale à laquelle procède l'auteur qui paraît donc surpasser le tableau. Le choix de cette

²⁹⁴ Myriam Faten Sfar, « De la différence : “L'écriture artiste” dans les Frères Zemmgano d'Edmond de Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°16, 2009, p. 90.

description esthétisée se justifie par la nature idéaliste de la figure féminine en question, à savoir Spirite, qui n'est autre qu'un esprit représentant l'Idéal féminin venu de l'extramonde, un endroit inaccessible aux humains, qui pourrait s'apparenter à une forme de monde des essences. Gautier recourt donc à la description picturalisée, car, selon lui, ce n'est que par le biais du langage esthétique que l'instance féminine peut se voir réellement transfigurée, sublimée. Il semble donc que ça soit non l'œuvre d'art en elle-même, mais bien sa représentation par une *ekphrasis* imaginaire au sein du texte littéraire qui constitue le principe supérieur régisseur de la Beauté idéale dans cette nouvelle Gautier. Toutefois, malgré cette idéalisation qui met la femme sur piédestal, sa représentation comme tableau la fixe dans une image où elle n'est plus accessible qu'à la contemplation, aboutissant ainsi à sa réification. Spirite n'est pourtant pas une œuvre d'art, mais bien un esprit doté de capacités surnaturelles, cependant, en dépit du pouvoir que lui octroie ce statut, toute son existence (qu'elle soit mortelle ou spirituelle) n'a pour but que de séduire Malivert. Ainsi, que la femme soit un tableau ou un esprit, dans tous les cas, il semble que pour Gautier le rôle de la figure féminine ne puisse être que celui de combler un désir masculin.

5.4 La « saturation esthétique du réel »²⁹⁵ et l'autonomisation de l'art

Dans ses différentes descriptions, et pour mieux traduire la réalité du monde, Gautier met à l'œuvre une forme de matérialisme, procédant, comme l'observe Vincent Vivès, à une addition de détails et d'images mobilisées qui s'apparentent souvent au monde de l'art, mais surtout convoquent toute une palette de matériaux et donnent à voir un aspect très hétérogène et complexe des objets décrits²⁹⁶, c'est ce qu'Alain Buisine appelle une « saturation esthétique du réel ». Les éléments décrits semblent alors perdre leur rattachement au réel pour basculer du côté de l'illusion, donc du simulacre²⁹⁷. On observe ce phénomène par exemple lorsque Octavien vient rendre visite à Arria Marcella :

Une frise composée de cerfs, de lièvres et d'oiseaux se jouant parmi les feuillages régnait au-dessus d'un revêtement de marbre cipolin ; la mosaïque du pavé, travail merveilleux dû peut-être à Sosimus de Pergame, représentait des reliefs de festin exécutés avec un art qui faisait illusion. (p. 317)

Il se dégage de cette description un double mouvement : dans un premier temps sont très clairement représentés les composants principaux de la frise, à savoir les différents animaux qui y figurent, ce qui permet au lecteur une représentation visuelle claire. Puis, la description se charge d'un aspect beaucoup plus complexe en se focalisant sur les différents matériaux, leur

²⁹⁵ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁶ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 14.

²⁹⁷ *Idem.*

consistance et relief, ainsi que les différentes formes qui permettent de faire illusion. De même, la description d'Arria Marcella se centre en réalité davantage sur les ornements qu'elle arbore et, plus particulièrement sur leur matérialité, que sur la femme elle-même, faisant ainsi à nouveau de la figure de la femme un « réceptacle d'éléments externes »²⁹⁸ :

Deux boucles d'oreilles faites en forme de balance et portant des perles sur chaque plateau tremblaient dans la lumière au long de ses joues pâles ; un collier de boules d'or, soutenant des grains allongés en poire, circulait sur sa poitrine laissée à demi découverte par le pli négligé d'un péplum de couleur paille bordé d'une grecque noire ; une bandelette noir et or passait et luisait par places dans ses cheveux d'ébène, car elle avait changé de costume en revenant du théâtre ; autour de son bras, comme l'aspic autour du bras de Cléopâtre, un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'enroulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue. (p. 317)

On y retrouve en effet une grande diversité de matériaux : « perles », « or », « paille », « ébène », « pierreries » qui non seulement mettent en avant une dimension luxueuse et précieuse, propre à l'œuvre d'art, mais participent surtout à créer une forme de confusion, une disparité soulignée par la déclinaison des formes et contours : « forme de balance », « boules », « grains allongés en poires », « pli négligé », « autour de son bras [...] s'enroulaient ». C'est dans cette plasticité protéiforme, s'apparentant à une forme de baroque, que réside la capacité de l'art de s'autonomiser, de se détacher du réel et même de s'y substituer en créant sa propre forme de réalité. De plus, ces différents matériaux participent également d'une forme de fétichisme métonymique qui repose sur leur contact avec certaines parties du corps : « les oreilles », « les joues », « la poitrine laissée à demi-découverte », « les cheveux », « le bras ». Ce procédé, qui permet de mettre évidence le sensualisme et le vitalisme du simulacre esthétique, peut aussi s'interpréter comme une métaphore de l'autonomisation de l'art.

5.5 Le passage de l'art à l'artifice : le cas de l'automate

Dans deux œuvres de notre corpus, *Le Marchand de sable* et *l'Ève future*, le simulacre esthétique prend forme à partir d'un objet qui, bien qu'il reproduise, comme la statue, le corps féminin, n'est pas à proprement parler esthétique : il s'agit de l'automate mécanique. L'œuvre d'art et l'automate, nous l'avons déjà mentionné au cours de notre travail, sont loin d'être aussi opposés qu'on pourrait le croire. Étant d'abord exposés dans les cours européennes, les automates sont au XVIII^e siècle des artefacts rares et précieux qui font partie du commerce de luxe. En effet, leur confection, qui associe des techniques de la joaillerie et de l'horlogerie, leur confère une grande valeur artistique²⁹⁹. Au XIX^e siècle, leur processus de création s'industrialise et ils deviennent de plus en plus accessibles. Leur démocratisation favorise

²⁹⁸ Myriam Faten Star, *op. cit.*, p. 90.

²⁹⁹ Nicholas Foulkes, *op. cit.*, p. 226.

également leur surgissement dans les œuvres littéraires, en particulier, comme l'observe Anne-Geisler Szmulewicz, dans des réactualisations du mythe de Pygmalion qui font passer l'œuvre qui s'anime de la statue à l'automate³⁰⁰. Si cette assimilation est possible, c'est parce qu'autant l'art que la technique sont détenteurs d'un « pouvoir créateur »³⁰¹. Le passage de l'art à l'artifice au XIX^e siècle, encouragé par le contexte d'industrialisation, permettrait en réalité surtout de lever la difficulté que pose l'œuvre d'art dont « la nature immuable et éternelle » rend impossible « le mariage de l'art et de la vie »³⁰². En effet, comme l'explique Anne Geisler-Szmulewicz, le peintre, ou plus largement de l'artiste, se caractérise par une forme d'impuissance, celle de ne pas être en mesure de donner vie à ses œuvres, il se verrait ainsi relégué au rang de « constructeur de rêves »³⁰³. L'ingénieur du XIX^e siècle, lui, viendrait donc se supplanter à l'artiste en tant que créateur d'objets concrets, en l'occurrence des automates androïdes, qui, à l'aide des perfectionnements dus au progrès technique, deviennent des simulacres humains de plus en plus convaincants, comme en témoigne l'évolution de l'automate littéraire entre l'Olimpia d'Hoffmann et l'Hadaly de Villiers.

5.5.1 L'automate esthétisé : le processus créateur et les déclinaisons de Pygmalion

Les deux créateurs de l'automate évoqués comme tels dans le *Marchand de Sable* sont le professeur de physique, Spalanzani, et le mécanicien Coppola, deux figures de savants qui marquent le changement de paradigme que nous évoquions : l'un est le concepteur des rouages et l'autre des yeux, mais également de la longue-vue qui charme Nathanaël. On peut toutefois considérer, à l'instar d'Anne Geisler-Szmulewicz, que la figure du Pygmalion-créateur se décompose en réalité en trois parties³⁰⁴, les deux premières s'attelant à la conception matérielle de l'automate, il faut néanmoins une troisième instance qui permette son animation. Or, c'est bien le regard créateur de Nathanaël qui permet de donner vie à Olimpia. Nathanaël, qui n'a pas conscience de ce processus créateur, va même, à la manière du sculpteur ou du peintre, se servir d'un outil, la longue-vue vendue par Coppola. L'assimilation de Nathanaël et de l'artiste est d'ailleurs parfaitement cohérente : héros romantique stéréotypique, il est bien présenté comme un poète maudit, comme nous avons déjà pu l'observer. Par le mécanisme de projection narcissique, il fait donc également d'Olimpia un simulacre de facture esthétique, puisque, comme il le dira lui-même : « c'est seulement pour l'âme poétique que se déploie ce qui est

³⁰⁰ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999, p. 295.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 291.

³⁰² *Ibid.*, p. 292.

³⁰³ *Ibid.*, p. 294.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 301.

organisé sur le même mode » (p. 119). L'animation de l'automate par ce processus met ainsi en avant la dimension subjective propre à l'appréciation de l'art qui se distinguerait d'une « reconnaissance publique de la beauté »³⁰⁵. L'œuvre d'art n'acquerrait donc son « âme » que par la subjectivité, que ce soit celle de l'artiste ou de l'observateur esthète. Olimpia, qui prend vie à travers les yeux de Nathanaël, deviendrait dès lors une allégorie de l'autonomisation de l'œuvre d'art, de son émancipation du réel par le biais d'un regard animateur. Dans cette allégorie, la femme-œuvre d'art est totalement soumise à son Pygmalion : elle n'existe que par et pour lui, et c'est en cela même que résident son idéalité et sa désirabilité. La nature machinale de l'automate féminin renforce d'ailleurs cette soumission en permettant une régulation complète de cet objet par le fantasme.

L'Ève future est la seule œuvre de notre corpus qui se centre réellement sur le processus de création du simulacre. Le statut d'œuvre d'art de l'Andréide se trouve d'emblée posé par l'assimilation de la figure de l'ingénieur génial avec celle de l'artiste. Edison est en particulier comparé au peintre Gustave Doré, autant par son physique, que par son talent : « c'était presque le visage de l'artiste *traduit* en un visage de savant » (p. 39). Il est en outre également décrit comme le « Beethoven de la science » (p. 40), confirmant ainsi le génie créateur, mais surtout artistique, du savant.

Pour ce qui est de l'Andréide elle-même, il faut tout d'abord différencier sa forme incarnée, dont la filiation avec l'œuvre d'art semble claire, puisqu'elle est une copie d'Alicia, elle-même « copie » d'un chef d'œuvre statuaire, de sa forme primaire, celle de la machine, qui se trouve elle aussi esthétisée. Cette représentation de l'Andréide sous la forme d'une « féminine armure en feuilles d'argent brûlé d'un blanc radieux et mat, [qui] accusait, moulée avec mille nuances parfaites, de sveltes et virginales formes » (p. 114) s'apparente en effet également à celle de l'œuvre d'art. D'une part, comme nous l'avons déjà évoqué, par l'usage de matériaux précieux comme l'or ou l'argent, qui ont surtout une valeur ornementale et non fonctionnelle, mais aussi parce qu'elle arbore cette forme féminisée qui, associée avec « le blanc radieux et mat » de l'argent, met en avant un idéal de pureté virginal. Le corps féminin, sujet de prédilection dans les représentations artistiques, permet de faire de la machine métallique un objet désirable, et d'ainsi se défaire de son aspect utilitariste.

Le lien entre le roman de Villiers et le mythe de Pygmalion est explicitement posé dans le texte lorsque l'Andréide, avant d'atteindre sa forme finale incarnée, est considérée comme « la statue attendant le Pygmalion créateur » (p.248). Mais qui est ce Pygmalion créateur ? En

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 304.

réalité, il semble qu'Edison ne soit pas le seul acteur de cette création miraculeuse. Sowana, par son incorporation à l'intérieur de l'Andréide, joue un rôle déterminant dans le processus d'incarnation de la machine et s'apparente de ce fait, elle aussi, à une figure pygmalionesque. Cette assimilation de Sowana avec Pygmalion est d'ailleurs même invoquée par Edison lui-même. En effet, au moment des explications sur l'ultime étape de la création qui vise à faire prendre à l'Andréide l'apparence exacte d'Alicia Clary, l'ingénieur fait référence de manière explicite à l'art statuaire, lorsqu'il évoque la présence d'une mystérieuse statuaire, une « souveraine ciseleuse de marbre » (p.280) qui porterait le nom d'Any Sowana, une métaphore qui prédit l'incarnation de l'esprit dans l'Andréide. Toutefois, les temps ayant changé, les techniques elles aussi doivent s'adapter. Ainsi, le procédé qui permet la copie parfaite des traits d'Alicia s'inspire bien d'une technologie scientifique à laquelle il emprunte sa rigueur et sa précision par le biais d'un « décalquage » de la forme « mathématique » (p. 247) du corps de la bourgeoise. L'art de la sculpture se change dans le contexte scientifique du XIX^e siècle en celui de la « photosculpture » qui permet une véritable « transposition », un clichage exact de l'apparence d'Alicia, dépassant ainsi la technique statuaire classique :

Vous connaissez les résultats obtenus par la Photosculpture. On peut véritablement arriver à une transposition d'aspect. J'ai des instruments nouveaux, d'une perfection miraculeuse, exécutés sur mes dessins, depuis de longues années. Nous parvenons, avec leur secours, à décalquer l'identité des reliefs et des moindres méplats à des dixièmes de millimètres près ! Miss Alicia Clary sera donc photosculptée directement sur Hadaly. (p.249)

Tout comme chez Hoffmann, la figure de Pygmalion semble à nouveau décomposée : d'un côté Edison et de l'autre Sowana. Si Anne Geisler-Szmulewicz semblait opérer une distinction entre les récits dans lesquels l'animation de l'œuvre étant due au seul talent de l'artiste, de ceux où l'animation est provoquée par un principe extérieur, par exemple l'incorporation d'une instance externe comme un esprit³⁰⁶, cet écueil semble contourné par Villiers grâce à l'usage de la métaphore du savant en artiste et de Sowana en statuaire, qui lui permet dans une certaine mesure de justifier l'animation de son Andréide comme produit du talent de ces deux artistes-créateurs.

5.5.2 Hadaly, la machine poétique : la littérature comme outil de transcendance

Si dans *Le Marchand de sable*, l'animation de l'automate pouvait être considérée comme une métaphore de l'autonomisation de l'œuvre d'art, chez Villiers, celle-ci atteint encore un degré supérieur. L'incorporation d'une âme dans l'automate, obtenue grâce aux

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 297.

techniques parapsychologiques du magnétisme et de l'hypnose, permet non seulement de concrétiser le désir pygmaliennes (à fois celui de l'inventeur, de l'amant désenchanté, Lord Ewald, et de Sowana elle-même), mais fait également perdre le contrôle de sa création au créateur : celle-ci devient dès lors une porte ouverte vers un mode inconnu et transcendant, présenté dans l'œuvre comme étant celui de « l'imaginaire » (p. 311). Or, il semble que ce soit en grande partie par le biais de l'art du langage que l'on puisse accéder à cette dimension transcendante. Si l'Olimpia d'Hoffmann, alors même qu'elle était résolument muette et animée seulement par une projection fantasmagorique, était déjà présentée comme une figure poétique, Hadaly elle aussi, mais de manière bien plus aboutie, se distingue par sa facture poétique³⁰⁷, non seulement parce que les textes gravés sur ses phonographes sont issus des œuvres de grands poètes, mais surtout parce que les discours de Sowana mettent en avant une forme de style poétique, particulièrement visible dans les chapitres « Incantations » et « Idylle nocturne » :

Le pâle visage de l'incantatrice resplendissait :

— Nuit, dit-elle avec une simplicité d'accent presque familière, c'est moi, la fille auguste des vivants, la fleur de Science et de Génie résultée d'une souffrance de six mille années. Reconnaissez dans mes yeux voilés votre insensible lumière, étoiles qui périrez demain ; — et vous, âmes des vierges mortes avant le baiser nuptial, vous qui flottez, interdites, autour de ma présence, rassurez-vous ! Je suis l'être obscur dont la disparition ne vaut pas un souvenir de deuil. (p. 321-322)

Le discours d'Hadaly-Sowana dans ces chapitres, dont on n'aperçoit ici qu'un court extrait, est fortement stylisé et marque une différence avec sa manière de s'exprimer beaucoup plus simple à d'autres moments. On y perçoit la profusion de métaphores, telles que « fille auguste des vivants », « fleur de Science et de Génie », « âmes des vierges mortes », l'utilisation d'un vocabulaire recherché qui dénote un certain raffinement, et surtout l'expression d'une véhémence qui s'exprime par le recours à des tours hyperboliques, à la ponctuation, mais également par une isotopie de l'affect : « souffrance », « insensible », « rassurer », autant de procédés qui permettent de rendre compte de l'expression des émotions propre au style lyrique qui bascule ici vers le Sublime. Toute expressivité paraît toutefois fortement paradoxale au vu de la nature artificielle de l'Andréide. Pourtant, Hadaly ne s'en tiendra pas à la simple récitation d'un texte profond aux accents lyriques. Toujours dans le même chapitre, elle l'incarne par une gestuelle tout à fait théâtrale dont l'expression maximale réside dans l'envoi d'un baiser soufflé :

Je retourne en mes caveaux resplendissants. — Adieu, toi qui ne peux plus vivre ! Hadaly appuya son mouchoir à ses lèvres et, chancelante, s'éloigna lentement. Elle marchait dans l'allée vers le seuil lumineux où veillait Edison. Sa forme bleue et voilée dépassait chaque arbre, et, comme un rayon l'éclaira

³⁰⁷ Nous rejoignons ici la thèse d'Hubert Desmarests qui considère l'Andréide comme une figure poétique. Voir à ce propos : « *L'Ève future, œuvre d'art métaphysique* », in *Création littéraire et créatures artificielles. L'Ève future, Frankenstein, Le marchand de sable ou le je(u) du miroir*, Paris, Éditions du Temps, 1999, pp. 33-46.

dans une embellie, elle se détourna vers le jeune homme. Silencieuse, elle ramena ses deux mains à sa bouche et lui envoya un baiser avec un effrayant mouvement de désespoir. (p. 324)

La théâtralité d'Hadaly nous revoit inévitablement à la figure de l'actrice dont on retrouve des codes stéréotypés. Cette scène est d'ailleurs bien une représentation, puisque ces paroles n'ont rien de spontané, mais ont été préparées en avance par Sowana et enregistrées par l'actrice Alicia Clary. Toutefois, il s'agit bien d'un récit inédit, dont Sowana est la créatrice, et c'est en cela qu'elle se distingue de la virtuose Alicia. C'est d'ailleurs bien cette représentation si convaincante, symbole du pouvoir d'illusion du simulacre, qui permet finalement l'adhésion d'Ewald au projet et, partant, la concrétisation de l'expérience d'Edison. Il semble donc que le monde « imaginaire » vers lequel l'Andréide marque le passage soit bien celui de la création, et en particulier la création littéraire, dont elle symbolise ici toute la puissance. La littérature semble dès lors le seul lieu qui permette la transfiguration de la réalité, en l'occurrence scientifique, en œuvre d'art.

6 Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons observé comment le recours au simulacre féminin, sous ses diverses formes, constituait non seulement une mise à distance de la « femme réelle » – telle qu'elle est représentée au sein des textes –, mais également un moyen pour l'homme de réinvestir la figure féminine en la contrôlant, voire en la remodelant à sa guise. Toutefois, si la substitution paraissait être une solution au « problème de la femme », le simulacre féminin, par son caractère profondément subversif – propre au concept même de simulacre tel qu'il est défini par Deleuze –, a également démontré qu'il pouvait représenter un danger pour la domination masculine. Nous allons maintenant rappeler les principales constatations effectuées pour chacune des catégories de simulacre analysées, avant de conclure en proposant une explication plus générale et englobante du phénomène de recrudescence du simulacre féminin dans la littérature du XIX^e siècle.

C'est au travers de la figure de l'automate féminin, machine dont le créateur est toujours un homme et qui est destinée à combler un désir masculin, que nous avons mis au jour, une première fois, le caractère ambivalent du simulacre féminin. Si le simulacre technique est censé être un symbole d'efficacité et de perfection mis au service de son utilisateur, symbolisant ainsi le rapport de domination du masculin sur le féminin, il se détourne toutefois de cette fonction en déployant sa puissance corruptrice, la même qu'on attribuera à la femme fatale. Sa capacité à faire illusion engendre un danger propre à la société bourgeoise industrialisée – et dont Hoffmann nous met déjà en garde dans *Le Marchand de sable* en 1816 –, celui d'une indistinction entre artificiel et réel. Chez Villiers, l'émergence de nouvelles techniques de reproduction, en particulier audiovisuelles, qu'il incorpore à *L'Ève future* dans un contexte fin-de-siècle, renforce ce brouillage entre illusion et réalité. Ce danger, représenté par le progrès technique, permet de mettre en évidence un autre problème – qui s'y trouve toutefois fortement lié –, celui de l'artificialité des comportements dans la société bourgeoise. Cette critique se centre principalement sur les personnages féminins, victimes d'une forte contrainte sociale imposée par la normativité bourgeoise. La féminisation massive du personnage d'automate au XIX^e siècle s'explique donc par une analogie entre la machine et la vision essentialiste de la nature féminine, véhiculée par des discours scientifiques et moraux misogynes qui traversent le siècle et présentent l'artificialité et les automatismes sociaux comme typiquement féminins. Mais si Villiers condamne fortement la mentalité bourgeoise et son prosaïsme à travers le personnage d'Alicia Clary, sa position envers le progrès demeure toutefois très ambivalente. Ceci s'explique d'une part par le recours aux dernières technologies et découvertes scientifiques encore mal connues et auxquelles on octroie volontiers un caractère « magique », ainsi que par

ce qui semble être la fusion paradoxale entre sciences rationnelles et sciences occultes – mais qui se trouve pourtant bien légitimée par l’incorporation officielle de techniques telle que l’hypnose au domaine scientifique à la fin du siècle. Ces nouvelles découvertes et disciplines, qui relèvent du « merveilleux scientifique », permettent d’explorer des dimensions jusque-là inconnues, devenant ainsi une source d’inspiration renouvelée pour le travail de création poétique et, par la même occasion, un moyen de réenchanter le monde moderne. Toutefois, cette dimension merveilleuse, détentrice d’une forte part de mystère, implique également le risque d’une perte de contrôle pour l’homme. Ce dernier se retrouve ainsi pris au piège de sa propre tentative de domination : que ce soit sur la machine, sur la femme, mais également sur la nature, dont cette dernière serait l’incarnation. En réalité, ces entités sont toutes les trois, comme le relève Andreas Huyssen, amalgamées par leur altérité et représentent dès lors un danger pour la domination masculine :

Although woman had traditionally been seen as standing in a closer relationship to nature than man, nature itself, since the 18th century, had come to be interpreted as a gigantic machine. Woman, nature, machine had become a mesh of significations which all had one thing in common: otherness; by their very existence they raised fears and threatened male authority and control³⁰⁸.

Dans un deuxième temps, la modalité fantasmatique nous a permis de mettre en lumière la dimension subjective sur laquelle se fonde la construction du simulacre féminin. Ce dernier nous en apprend en réalité bien plus sur l’homme lui-même que sur la femme. Nous avons d’abord pu dévoiler, chez les personnages masculins, des processus de refoulement à l’origine du sentiment d’inquiétante étrangeté que Freud assimile à l’angoisse de castration. Or, c’est bien à cette même angoisse qu’est lié l’archétype de la femme fatale, omniprésent au sein de notre corpus. D’après Mireille Dottin-Orsini, la condamnation de la sexualité féminine, jugée immorale et symbolisée par femme fatale, reflèterait en réalité la crainte de l’homme face à sa propre sexualité. Un rapport qui s’expliquerait, comme le relève André Rauch, par la mise en place, au sein de la société de bourgeoisie, de nouvelles valeurs qui s’opposent à la notion même de désir sexuel :

La loi du travail et l’ambition de la réussite professionnelle exigent de l’épargne et de l’austérité. Le développement de la vie civile, une expansion technique, scientifique et économique sans précédent ont justifié ce choix. L’ambition d’acquérir une réputation et une place dans la vie économique est passée en priorité. Si celle-ci a assuré l’ascension de la société, la sexualité s’est disciplinée, comme atrophiée. Les hommes ont tenu sur leur corps et sur celui des femmes des propos de nature à légitimer la frustration.³⁰⁹

Le transfert de cette « phobie sexuelle » sur la figure féminine permettrait à l’homme de se dédouaner de toute faute éventuelle en rejetant la faute sur « l’autre »³¹⁰. Les personnages

³⁰⁸ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 226.

³⁰⁹ André Rauch, *Le premier sexe : mutations et crise de l’identité masculine*, Paris, Hachette littérature, 2000, p. 258.

³¹⁰ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 360.

masculins de notre corpus recourent donc à divers procédés dans le but de s'affranchir à la fois de la menace de la femme fatale et des personnages de femmes bourgeoises qui, par leur prosaïsme, leur bon sens commun ou leur manque de sensibilité artistique, cristallisent l'aversion des héros et des auteurs pour la société bourgeoise. On retrouve, d'une part, la mise à mort symbolique de la femme par des représentations macabres, soit un moyen de réaffirmer la domination masculine, et, d'autre part, le recours à une figure de substitution censée incarner un idéal de pureté, d'élévation spirituelle et artistique, mais également de soumission. Si la création de cette « femme idéale », en tant que fantasme qui prend vie, reprend les codes du mythe de Pygmalion, nous avons également constaté que ce dernier se change souvent en un Narcisse démiurge. Dans le but de se protéger de la menaçante altérité du féminin, le héros passe en effet par un processus de projection narcissique qui lui permet, à partir d'une forme de vide, de créer une femme non seulement à son service, mais également « à son image », tel un produit fait sur mesure pour son consommateur. Toutefois, même si le personnage masculin y déverse un peu de sa propre personnalité, la substitution de la femme réelle par un simulacre, qu'il soit automate, statue, ou même apparition, ne fait en fait que renforcer son altérité. D'ailleurs, ces figures féminines « idéales », bien qu'issues de la subjectivité des héros, opèrent toujours un renversement, elles s'autonomisent et finissent ainsi par échapper au contrôle des hommes, incapables de dompter leurs propres fantasmes. En effet, malgré la volonté récurrente, observée chez les personnages masculins, de nier toute sexualité, le simulacre féminin est inévitablement chargé d'une part d'érotisme qui, comme le souligne Natalie David-Weill, met surtout en évidence la notion de transgression³¹¹. Celle-ci demeure toutefois exclusivement de l'ordre du virtuel, le personnage masculin vivant sa sexualité par pure contemplation. Son désir sexuel ne peut donc jamais être assouvi, en raison de la nature même du simulacre. Et si l'impossible concrétisation de ce désir fait surgir un sentiment de frustration chez certains héros, c'est également en elle que réside l'intérêt du recours au simulacre féminin qui, d'une part, évite à l'homme de succomber à sa propre bassesse et, d'autre part, renforce le caractère idéal du féminin par son inaccessibilité.

Les deux dernières modalités du simulacre féminin, le simulacre idéaliste et esthétique, sont celles qui représentent le mieux ce désir hygiéniste tourné envers la femme, c'est-à-dire une volonté d'aseptiser le féminin en se délestant du corps charnel porteur d'impureté. La représentation idéaliste du simulacre féminin, impulsée par le renouvellement des théories platoniciennes à la lumière du romantisme, se centre, nous l'avons vu, sur la possibilité d'une représentation de l'Idée par des procédés intérieurs, les simulacres idéalistes prenant la forme

³¹¹ Natalie David-Weill, *op. cit.* p. 144.

de manifestations mentales avec des degrés de matérialisation plus ou moins élevés. D'autre part, elle émerge également par la popularisation des pratiques spiritistes dans la deuxième moitié du siècle. Représentée comme un esprit ou une figure angélique, la femme acquiert un caractère transcendant par lequel elle se trouve idéalisée, voire déifiée, mais devient d'autant plus insondable et étrangère à l'homme. Dotée des facultés médiumniques, comme Mistress Anderson devenue Sowana dans *L'Ève future*, elle peut également se trouver stigmatisée, car reléguée au rang de malade. Ces entités idéalistes sont toujours représentées comme appartenant à un autre monde : autant dans *Spirite* que dans *L'Ève future*, elles se présentent elles-mêmes comme venues d'univers qui se rapprochent d'un monde des essences – l'extramonde chez Gautier et l'outre-monde chez Villiers. Cette même volonté de créer une dimension nouvelle peut également passer, comme dans *Arria Marcella*, par une transfiguration, opérée à travers le rêve, de la réalité vers un modèle atemporel et idéalisé qui formerait une forme de réalité supérieure. On peut donc déceler dans ces trois œuvres une volonté de fuir la réalité, pas seulement celle du corps féminin, symbole d'une nature jugée impure, mais également celle de la société moderne, caractérisée par sa médiocrité et sa trivialité, pour se réfugier dans « un paradis artificiel », un univers essentialisé accessible uniquement par l'imaginaire et la rêverie. Cette quête relève toutefois de l'impossible, comme le montre la dimension éphémère du simulacre idéaliste. La seule voie d'accès restante semble donc être la mort. Malivert dans *Spirite* en fournira l'exemple.

Enfin, toujours dans la lignée des penseurs néoplatoniciens du XIX^e siècle qui s'intéressent particulièrement aux possibilités de conciliation entre l'art et l'Idée, les auteurs de notre corpus entrevoient dans la représentation de la femme en œuvre d'art, soit une forme de désir pygmalionnesque inversé, la possibilité d'accéder au fantasme de la femme idéale, tout en mettant à distance la femme réelle. Cette dernière métaphorise essentiellement la médiocrité de la société bourgeoise utilitariste à l'origine du sentiment de frustration et d'inadaptation chez les héros romantiques qui considèrent l'art comme un moyen d'élévation spirituelle. Reléguée à la contemplation, la femme-œuvre d'art assure une certaine jouissance à l'esthète, mais elle empêche également la concrétisation des pulsions sexuelles, puisque tout contact avec l'œuvre d'art, en la privant de son idéalité, relèverait de la transgression. La représentation statuaire est l'une des formes privilégiées d'esthétisation du féminin : tout en étant une œuvre d'art idéale, elle présente l'avantage de s'approcher au plus près de la réalité du corps désiré. Toutefois, il réside une tension dans cet aspect réaliste qui, s'il est poussé trop loin, peut réactiver les dangers de la chair, la violence, voire provoquer la mort, comme le montre la Vénus d'Ille. De son côté, la picturalisation fait de la femme une image bidimensionnelle et amoindrit ainsi la tension

causée par un possible contact. Les différents types de simulacres esthétiques sont tous présentés comme dépourvus de modèles, ils sont donc totalement autonomes – voire animés, ce qui permet de retrouver la configuration originelle du mythe de Pygmalion – et s'apparentent, de ce fait, à une forme esthétique absolue qui précède toute réalité. Chez Gautier, et en particulier dans *Spirite*, c'est d'ailleurs la représentation littéraire d'un corps féminin idéaliste esthétisé, prenant la forme d'une *ekphrasis* imaginaire, et non l'œuvre d'art en sa qualité d'objet matériel, qui prend la place de l'Idéal esthétique. Devenu un principe métaphysique, le simulacre esthétique permet donc d'échapper aux contingences terrestres et à leur impureté, tout en rendant l'Idéal plus concret par sa capacité figurative. Enfin, nous avons vu que même les automates de notre corpus sont assimilés à des œuvres d'art. L'ingénieur et l'artiste se confondent, les héros romantiques, poètes incompris, participent eux aussi au processus de création ; Pygmalion se décline et se multiplie. Villiers ira même plus loin en montrant que le simulacre peut lui-même devenir son propre Pygmalion, comme Sowana qui parfait la dimension esthétique d'Hadaly en en faisant une figure hautement poétique. Le simulacre esthétique ultime semble donc être celui de la création littéraire, seule capable de réunir tous les types de simulacres au travers du pouvoir du langage, créateur de symboles et d'images mentales qui impliquent autant l'auteur que le lecteur.

Les différentes déclinaisons du simulacre féminin nous ont donc permis de mettre en lumière les deux raisons principales à l'origine de l'éviction de la femme et de sa substitution : soit cette dernière est considérée comme décevante, car elle cristallise l'aversion – à la fois celle des héros et des auteurs romantiques – pour la mentalité bourgeoise prosaïque et artificielle, son manque d'élévation spirituelle, de raffinement, de sensibilité artistique, voire son inculture, soit, en tant que représentante de la nature, elle rappelle à l'homme ses instincts et désirs refoulés, faisant ainsi émerger la figure de la femme fatale à la sexualité exacerbée et délétère. En recourant au simulacre, les héros se réfugient dans un univers créé par leur propre imagination et répondant à des codes stéréotypés, mais ils se condamnent, par la même occasion, à rester seuls face à leurs fantasmes. Or, cette solitude est justement celle à laquelle ils essaient d'échapper. En effet, comme le relève Mireille Dottin-Orsini, la représentation des rapports entre les deux sexes, même lorsque la femme réelle est présente, semble toujours se caractériser par un manque de proximité et de communication³¹², mettant ainsi en évidence l'expression d'une solitude masculine dans un monde en plein changement et en proie au désenchantement. Comme l'expose Bram Dijkstra dans son essai *Les idoles de la perversité*, la méfiance de l'homme envers la femme, tout comme sa volonté de la mettre à distance,

³¹² Mireille Dottin-Orsini, *op.cit.*, p. 358.

s'expliqueraient par un climat général de méfiance imposé par la configuration de la société bourgeoise, au sein de laquelle il se sent à tout instant menacé, que ce soit par l'autre ou par ses propres pulsions :

Si la femme fascine le siècle comme incarnation du mal, il faut surtout y voir l'aboutissement logique d'une culture où l'homme est censé allier l'agressivité et socio-économique à un idéal de continence au service de la réussite matérielle : pour s'accomplir il faut se défier d'autrui, et pratiquer le sacrifice et l'abstinence, glorieuses vertus.³¹³

Or, ces craintes, tout comme l'isolement masculin, ne se trouveront que renforcés avec l'émergence du simulacre. Le problème n'est donc pas résolu et ce qui devait être un exorcisme n'en est rien. Le recours des héros au simulacre féminin n'a pas apporté de solution, mais a au mieux accroît un sentiment de frustration déjà présent, et au pire engendré une issue fatale. S'il est tellement difficile d'échapper au « danger » de la femme, même en la remodelant et en s'enfermant dans un entre-soi, c'est surtout car le « monstre féminin » n'est là que pour en cacher un autre, duquel il est bien plus difficile d'échapper, celui du Moi. Dans un siècle au cours duquel, que ce soit par le progrès technique, l'idéalisme, les pratiques spiritistes ou l'art, l'homme tente à tout prix de transcender sa nature humaine, la femme, elle, n'est invoquée que pour lui rappeler ses anciens démons :

C'est donc sous les traits de cette nouvelle Diane cruelle, de cette créature de l'instinct, que la femme tente d'arracher l'homme à sa divine capacité de transcendance pour l'entraîner dans son royaume primitif qui ne connaît que le monde sensible. [...] La femme devient ainsi l'émanation cauchemardesque du lointain passé de l'homme, prête à user de son attrait animal et de sa beauté physique pour lui tendre à tout moment une embuscade sur la voie de la perfection spirituelle.³¹⁴

Le simulacre féminin métaphorise ainsi un dilemme interne, une lutte qui s'effectue à l'intérieur de la conscience masculine au XIX^e siècle. L'homme, tentant d'échapper à la solitude et au désarroi que lui a apporté la vie bourgeoise moderne, s'enferme dans un univers fictionnel fait de simulacres qui, n'étant autres que ses propres fantasmes, le soumettent aux instincts primitifs desquels il ne peut se défaire. Civilisation moderne et nature, toutes deux féminisées, apparaissent alors comme des sources de corruption.

³¹³ Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans culture fin de siècle* [1986], trad. de Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, p. 257.

³¹⁴ *Ibid.*, p.260.

7 Bibliographie

Littérature primaire

Corpus

- GAUTIER, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Contes et récits fantastiques*, Paris, LGF, Le livre de poche, 1990, pp. 291-323.
- GAUTIER, Théophile, « Spirite » [1866], in *Fortunio. Partie Carrée, Spirite* (1865), Paris, Gallimard, Folio classique, 2013, pp. 455-629.
- HOFFMANN, E.T.A., *Le Marchand de sable* [1816], trad. de Philippe Forget, Paris, Gallimard, 2005.
- MÉRIMÉE, Prosper, « La Vénus d'Ille » [1837], in *La Vénus d'Ille. Colomba. Mateo Falcone*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999, pp. 47-96.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Ève future* [1886], Paris, Gallimard, Folio classique, 1993.

Autres sources et œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles

- CERISE, Laurent, « Introduction : Esquisse du rôle des émotions dans la vie des femmes », in Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme* [1795], Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, pp. XI-LXXXVIII.
- DURAND DE GROS, Joseph-Pierre, *Le merveilleux scientifique*, Paris, Felix Alcan 1894.
- ESQUIROL, Jean-Étienne, « Folie », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XVI, Paris, Panckoucke, 1816, pp. 151-240.
- KARDEC, Allan, *Le livre des Esprits* [1857], Paris, Jean de Bonnot, 1994.
- LAMBROSO Cesare, *La Femme criminelle et la prostituée* [1894], trad. de L. Meiller, revue par M. Saint-Aubin, Paris, Alcan, 1896.
- MICHELET, Jules, *Le Peuple*, 1974 [1846], Paris, Flammarion.
- MURAT, Jean-Arnaud, « Matrice », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXI, Paris, Panckoucke, 1815, pp. 183-247.
- PINEL, Philippe, « Névrose », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXV, Paris, Panckoucke, 1819, pp. 557-587.
- RENARD, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, t. I, n° 6, 1909, pp. 245-261.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* [1762], Paris, GF Flammarion, 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], Paris, Classiques Garnier, 2011.
- ROUSSEL, Pierre, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe*, Paris, Chez Vincent, 1795.
- VIREY, Julien-Joseph, « Femme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIV, Paris, Panckoucke, 1815, p. 497-538.

WEININGER, Otto, *Sexe et Caractère* [1903], trad. de D. Renaud, Lausanne, l'Âge de l'Homme, 1975.

Littérature secondaire

AMARTIN-SERIN, Annie, *La création défiée : l'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, PUF, 1996.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1985.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], Paris, Éditions Allia, 2013.

BERNARD, Claudie, *Penser la famille au XIX^e siècle, (1789-1870)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2007.

BERTON, Mireille, « Femme, es-tu là ? Médiuims spirites, genre et cinéma », *La Revue Du Ciné-Club Universitaire*, 2022, pp. 63-69.

BEYLER-NOILY, Maia, « Pourquoi donc pas ? *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam et la rédemption artificielle », *Études littéraires*, n° 42, 2011, p 101-115.

BOURGEOIS, Bertrand, « Gautier et le culte de l'art : de la femme-objet au texte-bibelot dans *Le Roi Candaule* », in Ana Clara Santos et Maria del Jesus Cabral, *Art et création chez Théophile Gautier*, Paris, Le Manuscrit, 2013, pp. 35-52.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion* [1990], trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

BUISINE ALAIN, « Préface », in Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Librairie générale française, 1990, pp. 7-34.

CARAION, Marta, « Ironie et grandiloquence du progrès » in *le XIX^e siècle au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIX^e siècle*, Actes du Congrès de la SERD, dir. C. Barel-Moisan et alii, 2018. [En ligne] <https://serd.hypotheses.org/1879>

CHAPPAZ-WIRTHNER, Suzanne, « Le thème de la connaissance interdite dans *l'Homme au sable* de E.T.A Hoffmann », *Ethnologie française*, vol. 32, 2002, pp.335-344.

CROUZET, Michel, « Introduction » et « Notice » de *Spirite*, in Théophile Gautier, *L'Œuvre fantastique*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 7-134 et pp. 319-345.

CUCHET, Guillaume, « Le retour des esprits, ou la naissance du spiritisme sous le second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, pp. 74-90.

DAVID-WEILL, Natalie, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

DELIC, Emir, « Scepticisme et Occultisme : le Paranormal à l'œuvre dans *Spirite* de Théophile Gautier », *Analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoises*, vol 3, n°3, 2008, pp. 170-198.

DESMARETS, Hubert, *Création littéraire et créatures artificielles. L'Ève future, Frankenstein, Lemarchand de sable ou Le jeu du miroir*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

DEVANCE, Louis « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme*, n°13-14,1976, pp. 77-103.

- DIJKSTRA, Bram, *Les idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle* [1986], trad. de Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, t.I, IV, Paris, Éditions Plon, 1991.
- EDELMAN, Nicole, *Voyantes guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Albin Michel, 1995.
- EDELMAN, Nicole, « Spiritistes et neurologues face à l'occulte (1870-1890) », in Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel, *Des Savants face à l'occulte (1870-1940)*, Paris, Éditions La Découverte : Sciences et Société, 2002, pp. 85-104.
- EDELMAN, Nicole, *Histoire de la voyance et du paranormal. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006.
- EDELMAN, Nicole, « Le spiritisme : dernier avatar du christianisme ? », Actes du IV^e congrès de la SERD, *Les Religions du XIX^e siècle*, 2011. [En ligne] <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/NicoleEdelman.pdf>
- EIGELDINGER, Marc, « Introduction », in Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, GF Flammarion, 1981, pp. 15-42.
- ENGÉLIBERT, Jean, *L'homme fabriqué : récits de créations de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000.
- FATEN SFAR, Myriam, « De la différence : "L'écriture artiste" dans les Frères Zemmgano d'Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°16, 2009, pp. 85-101.
- FORREST, Jennifer, « The Lord of Hadaly's ring : Regulating the female body in Villiers de l'Isle-Adam's "L'Eve future" », *South Central Source review*, vol. 13, n°4, 1998, pp. 18-37.
- FOULKES, Nicholas, *Automate. Une brève histoire des automates de l'Antiquité à la Fée Ondine*, Paris, EXB, 2017.
- FOURIER, Charles, *Le Nouveau Monde amoureux*, Paris, Anthropos, 1971.
- FOURNOU, Marie, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », *Postures*, Dossier « Arts, littérature : dialogues, croisements, interférences », n°7, 2005, pp.138-157.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté [1919] et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001.
- FREUD, Sigmund, « La tête de méduse » [1922], *Revue française de psychanalyse*, 1981, Vol. 45, n° 3, p. 451- 452.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *Sociétés & Représentations*, vol. 41, n° 1, 2016, pp. 31-46.
- GIRARD, Marie Hélène, « La résurrection du passé ou le Second Faust revisité », *Études littéraires*, n° 42, 2011, pp. 15-31.
- GODIN Christian, « Simulacre », in *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Fayard, 2004.

- HOFFMANN, Paul, « L'héritage des Lumières, mythes et modèles de la féminité au XVII^e siècle », *Romantisme*, n°13-14, 1976, pp. 5-22.
- HUYSSSEN, Andreas, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, n°24/25, 1982, pp. 221-237.
- JARRIGE, François, « L'invention de « l'ouvrier machine » : esclave aliéné ou pure intelligence au début de l'ère industrielle ? », *L'Homme et la Société*, vol. 205, 2017, pp. 27-52.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- KERLOUÉGAN, François, « Inspiration et spiritisme : forme et fonction de la muse dans Spirite de Gautier », in *Muses et Nymphes au XIX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 103-112.
- KNIBIEHLER, Yvonne, « Les médecins et la "nature féminine" au temps du code civil », *Annales. Economies, société, civilisations*, n°4, 1976, pp. 824-845.
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La femme et les médecins : analyse historique*, Paris, Hachette, 1993.
- LACOSTE, Jean, *Qu'est-ce que le beau ?* Paris, Bordas, 2003
- LAHAËYE, Anaëlle, « De la violence au cadavre : étude d'une mort genrée », *Les Cahiers de l'école du Louvre*, n°15, 2020, pp. 3-4.
- LEFEBVRE Anne-Marie, « Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°15, t. II, 1993, pp. 291-322.
- MAROT, Patrick, « Paolo Tortonese, L'œil de Platon et le regard romantique, Éd. Kimé, 2006 », *Romain Gary : L'ombre de l'histoire, Littératures*, n°56, 2007, pp. 256-260.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La bourgeoise : la femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- MORI, Masahiro, « La vallée de l'étrange » [1970], trad. Isabel Yaya, *Gradiva*, n° 15, 2012.
- NICOLAS, Serge, *L'hypnose : Charcot face à Bernheim, l'école de la Salpêtrière face à l'école de Nancy*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- NOIRAY, Jacques, « Figures de savants », in *Romantisme*, n°100, 1998, pp. 143-158.
- NOIRAY, Jacques, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, Paris, Belin, 1999.
- NOIRAY, Jacques, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, J. Corti, 1981.
- RAUCH, *Le premier sexe : mutations et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette littéraire, 2000
- REY, Olivier, « Science, fantasme et Homme au sable », Conférence, n°14, 2002, HAL-SHS, pp. 101-151. [En ligne] https://shs.hal.science/file/index/docid/935059/filename/Rey_L_Homme_au_sable.pdf
- PEEL, Stéphanie, « La "Folie spirite" ou "Le délire hallucinatoire": La littérature médiumnique féminine aux frontières du réel », *Revue des châteaux*, n°12, 2021.

[En ligne] <https://revuechameaux.org/numeros/lincertaine-realite-reves-illusions-et-hallucinations/la-folie-spirite-ou-le-delire-hallucinatoire-la-litterature-mediumnique-feminine-aux-frontieres-du-reel/>

- PETER LUND, Hans, « Images de L'art chez Villiers de l'Isle-Adam », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 4, 1989, pp. 661-673.
- PLATON, *le Sophiste*, p. 439, Paris, Vrin, 2022.
- PONNAU, Gwenhaël, *L'Ève future, ou l'œuvre en question*, Paris, PUF, 2000.
- POULET, Georges, « Théophile Gautier et le second Faust », *Revue de littérature comparée*, vol. 22, 1948, pp. 67-83.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir* [1977], trad. Constance Pasquali, Paris, Gallimard, 1999.
- RAITT, Alain, « Préface », in Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Paris Gallimard, Folio classique, 1993.
- RAUCH, André, *Le premier sexe : mutations et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette littérature, 2000.
- RIFFATERRE, Michael, « Rêve et réalité dans l'«Italia» de Théophile Gautier », in *L'esprit créateur*, vol. 3, 1963, pp. 18-25.
- RION, Valery, « Aimer la mort, aimer Méduse : L'Éros dans les récits fantastiques », in *Dumas amoureux, formes et imaginaire de l'Éros dumasien*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020, pp. 149-162.
- ROULIN, Jean-Marie, « La Sylphide, Rêve romantique », *Romantisme*, 1987, n°58, pp. 23-38
- SANTANA Imyra, « Les femmes et la pratique des instruments à vent au XVIII^e siècle : Discours versus Pratiques », in Traversier Mélanie et Alban Ramaut, *La musique a-t-elle un genre ?* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, pp. 115-130.
- SCHAPIRA, Marie-Claude, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984.
- SLAMA Béatrice, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 751/752, 1991, pp. 27-37.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « L'idéal électrique. Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », in *L'ère électrique*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 2011, pp.131-153.
- ŠRÁMEK, Jiří, « Les mortes amoureuses de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*. 1992, vol. XXII, pp. 9-18.
- STOICHITA, Victor I., *L'effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- TORTONESE, Paolo, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.
- UBERSFELD, Annie, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, 1989, n°66, pp. 51-59.
- VIVÈS, Vincent, « Valeurs et dérivations de la matière chez Gautier », *Gautier et la matière, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 41, 2019, pp. 13-24.