

Hadaly / Idéal / Idole
Une réécriture « artificielle » du mythe de Pygmalion
par Villiers de l'Isle-Adam

par

Ivanna Rosi

Dans la pratique fin-de-siècle de la réécriture « perversie »¹, une place de précurseur de génie revient sans aucun doute à Villiers de l'Isle-Adam. L'imagination visionnaire de cet écrivain se nourrit des thèmes et des inventions des grands auteurs romantiques (de Goethe à Poe, de Chateaubriand à Baudelaire, de Hoffmann à Gautier, de Maturin à Mérimée, et à d'autres encore) qu'elle renouvelle et dénature à la fois.

C'est en particulier dans *L'Eve future* (1886), véritable carrefour de citations et d'allusions littéraires, que Villiers exerce ce talent d'une façon exemplaire. La richesse allusive du texte converge vers le thème du Prométhée-Pygmalion qui, c'est bien connu, prend un nouvel essor dans la littérature occidentale à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle². On se souvient de la célèbre « scène lyrique » de J.-J. Rousseau (*Pygmalion*, 1771), où le mythe ancien acquiert sa signification esthétique moderne en tant que métaphore de la relation prométhéenne, narcissique et inquiétante du génie et de son œuvre. C'est d'une complexe « perversion » scientifique de ce thème que se dégage, à mon avis, le sens de l'aventure de Hadaly, automate féminin et femme « future », de son « amant », le jeune aristocrate anglais lord Ewald, et de son ouvrier, l'ingénieur américain Edison, aventure qui se déroule tout entière (à l'exception de la catastrophe finale) dans l'enceinte du pavillon-laboratoire d'Edison et des jardins qui l'entourent. La métamorphose « artificielle » du thème de Pygmalion dans le roman de Villiers forme l'objet principal de mon analyse qui, cependant, portera aussi sur des relations intertextuelles plus restreintes, concourant à cette métamorphose.

Avec le processus de l'incarnation-animation de l' « andréide »³ Hadaly, processus qui constitue l'axe du roman, nous sommes au cœur du thème de Pygmalion. Il est vrai qu'Edison est un ingénieur et non pas un artiste : mais lorsqu'au début du roman son ami Ewald fait son entrée dans le laboratoire de Menlo Park, la légende de Prométhée, ostensiblement évoquée à propos de l'inventeur, s'infléchit vers celle de Pygmalion, moins voyante mais plus substantielle (les deux thèmes fusionnent, d'ailleurs, dans les textes du XIX^e siècle). Lord Ewald introduit en effet dans l'entreprise de l'ingénieur-électricien Edison le désir d'idéal et d'absolu. Amoureux du merveilleux corps de l'actrice Alicia Clary, le jeune homme n'éprouve que du dégoût pour la laideur « bourgeoise » de l'âme de cette femme. Pour le sauver du désespoir, Edison va orienter sa *tekhnê* vers l'esthétique. Grâce à son savoir, la forme parfaite et sculpturale de miss Alicia sera transposée sur la surface de l'andréide, de même que par les prodiges combinés de l'électricité et du magnétisme, maîtrisés l'un et l'autre par le « magicien » de Menlo Park, la poupée mécanique se trouvera nanti d'une âme idéale. L'automate se métamorphose ainsi en « vivante œuvre d'art »⁴ et renouvelle d'une façon inédite le miracle de Pygmalion, à l'instar d'innombrables statues et portraits féminins.

L'incarnation de l'andréide se rattache aussi par d'autres aspects aux thématiques antérieures du mythe de Pygmalion, et, d'abord, par ses implications narcissiques. Ce prodige, dû à la *tekhnê* d'Edison comme au désir amoureux de lord Ewald, est en quelque sorte double, et, par conséquent, envisagé selon deux optiques différentes : le point de vue positif d'Edison ne voit dans la « vivante » Hadaly que le reflet de son amant, que l'« ombre de [son] esprit extérieurement réalisée » (I, p. 842). Hadaly ne vivrait, à son avis, que d'une suggestion de vie, suscitée au moyen de dispositifs électriques par lord Ewald lui-même, et reflétant dès lors son vouloir. C'est la perspective narcissique poussée jusqu'au paradoxe. Mais si le jeune lord accepte le pacte que lui propose l'inventeur, c'est qu'il souhaite obscurément un miracle effectif, et donc l'altérité réelle de l'andréide. Cette double perspective, cette hésitation entre la mort et la vie, constituent l'originalité foncière de cette réécriture du mythe.

Nous retrouvons d'autre part dans *L'Eve Future* le motif, souvent associé à celui de l'animation de la statue ou du portrait, du conflit qui oppose le modèle féminin vivant à l'image peinte ou sculptée. La vie de l'andréide est mise en relation avec la mort symbolique de deux femmes « naturelles », l'actrice Alicia Clary et la danseuse Evelyn Habal. Plus précisément, du thème du portrait-vampire⁵ s'inspirent les séances de « photosculpture » qui vont « ravir » (I, p. 835) l'image de miss Alicia et la

« transposer » (I, p. 936) sur l'andréide. La belle Alicia croit poser pour une statue : la supercherie dont elle est victime renchérit sur la dépossession du modèle par l'œuvre, d'autant plus que cette sorte de synthèse « perfectionnée » de la peinture et de la sculpture qu'est, dans le roman, la technique de la photosculpture (pratiquée avec une adresse surnaturelle, sous la direction d'Edison, par la somnambule qui vit dans le souterrain du laboratoire) est à même de transposer sur l'armure métallique de l'automate les formes, les traits et les couleurs d'Alicia avec une fidélité qui l'emporte sur la *mimesis* de l'art. La perfection du cliché radicalise d'une façon sinistre le vol symbolique de l'image⁶.

Finalement, le désir exorbitant du jeune homme et l'ambition titanesque d'Edison reçoivent du même coup le châtement qu'encourt la *hybris* idolâtre de l'artiste : une réaction iconoclaste se déclenche contre le chef-d'œuvre qui rivalise avec la vie. Dans *L'Eve Future*, c'est la nature qui, par l'action conjuguée de l'eau et du feu, confirme sa suprématie en détruisant l'« idole ». Il faut pourtant remarquer que l'éclat théâtral, romanesque et allusif de la catastrophe jette une lumière factice sur le statut de ces mêmes éléments naturels⁷.

A partir de ce rapide aperçu du roman, nous voyons déjà se dégager certains côtés ambigus et paradoxaux qui marquent la distance entre la réussite prodigieuse de l'artisan ancien, Prométhée ou Pygmalion, et l'œuvre de son émule moderne. C'est que le Prométhée américain n'est, au fond, et malgré ses étonnantes inventions, qu'un Prométhée évidé. Le titan mythique, en s'emparant du feu, se rendait maître du principe de vie, dont il faisait cadeau aux hommes, et qu'il glissait dans ses propres créatures. L'œuvre d'Edison, par contre, à l'époque industrielle, ne peut se réaliser que dans le domaine mort de l'artificiel, le seul, selon l'optique nihiliste du roman, qui soit désormais à la disposition du génie. C'est pourquoi cet équivalent actualisé du feu prométhéen qu'est l'électricité produit des inventions aussi extraordinaires que pernicieuses pour l'humanité ; elles deviennent, en effet, l'enjeu de la lutte barbare et meurtrière des intérêts (voir le chapitre « Importunité de la gloire »). Humanitarisme et intérêt capitaliste se croisent ironiquement dans ces propos d'Edison : « Et je dus [...] m'absorber en cette œuvre, à tel point que mes travaux sur les pouvoirs éclairants et les lampes sans nombre que je devais achever pour l'Humanité en subirent un retard de deux années : – ce qui m'a fait perdre des millions, soit dit en souriant ! » (I, p. 1006). Pis encore, cette même électricité ne peut doter la créature de l'inventeur, Hadaly, que d'une âme fictive, d'un faux-semblant de vie, objet parfois des plaisanteries sinistres et de l'humour noir de l'ouvrier lui-même. Cela tient au fait que le défi de Prométhée s'adressait à des dieux vivants, tandis

qu'Edison n'a pour adversaire qu'un Dieu insaisissable, qui s'est retiré du monde, en laissant sombrer l'univers et l'humanité dans le néant⁸. Le défi du génie, représenté par son œuvre extraordinaire, ainsi que ses provocations blasphématoires (cf., dans les premiers chapitres, les « lamentations » ironiques du nouveau Jérémie) tombent dans le silence ; ses prodiges restent enlisés dans le creux ontologique de l'artificiel qui les engendre. A la thématization exhibée du défi⁹ correspond sa dévalorisation effective.

Cette distance entre l'ouvrier ancien et l'ouvrier américain est la même qui sépare l'art (aussi bien dans sa signification première, de *tekhnê*, que dans son acception moderne) de l'artifice¹⁰, espèce de sous-produit de l'art. Le couple de l'ingénieur et de la poupée mécanique, remplaçant celui de l'artiste et de la statue (ou du portrait), apparaît comme le travestissement parodique du mythe de Pygmalion. Mais, d'un autre côté, grâce à l'intervention de lord Ewald, l'artificiel se trouve investi, comme on vient de le voir, de la quête amoureuse et idéaliste d'absolu et de beauté. L'artificiel entre donc, effectivement, en compétition avec l'art. Une dialectique complexe s'instaure entre ces deux domaines, entre le prestige incantatoire et suggestif de l'artifice et son creux dérisoire, qui en fait l'imitateur présomptueux, le singe (*simia*) de l'art. La perspective du lecteur est prise entre deux ensembles contradictoires de signes, dont l'un se rattache aux catégories de l'artificiel, de la mort et du nihilisme, l'autre à celles, opposées, de la nature, de la vie et de l'art. Les deux registres du sublime et du grotesque se superposent d'une façon souvent équivoque tout au long du récit.

Décomposition du mythe

Soumis à ces deux instances contradictoires, le miracle de la statue vivante se trouve alternativement fragmenté et décomposé jusqu'au chaos grotesque, ou recomposé en synthèse sublime. Le processus de fragmentation imite parfois le jeu symétrique des dédoublements chez Gautier¹¹. C'est ainsi que la conception intellectuelle de la beauté idéale et son transfert matériel dans l'œuvre sont partagés entre deux personnages différents et complémentaires : à lord Ewald appartiennent l'idée et le désir, à Edison appartient l'exécution. L'ingénieur va mettre au point l'instrumentation technique qui rendra efficace la quête impuissante de son ami. Quant à l'objet idéal de cette quête, il se compose lui-même de deux parties séparées et éloignées l'une de l'autre : au physique, il est le corps d'Alicia Clary, la « fiancée » de lord Ewald ; au moral, il est l'âme d'outre-tombe qui correspond à la perfection matérielle de ce corps. Dans chaque partie de sa double nature, l'idéal de lord Ewald possède donc une existence autonome

et indépendante, ce qui constitue une complication ultérieure de la relation simple et subjective de l'artiste et de l'absolu¹².

C'est en particulier la fonction « exécutive » d'Edison qui paraît composite et indirecte. Celui-ci substitue partout la relation artificielle, plurielle et médiatisée à l'échange naturel, simple et synthétique. Il interpose entre son propre corps et le monde, ou entre son propre corps et ses œuvres, une multiplicité de médiateurs techniques. Ses appareils et ses inventions, dont la fonction est détournée de leur but immédiat, sont surtout les outils auxquels le savant confie sa *mimesis* artificielle de la nature (cf. les fleurs et les oiseaux de son Eden « sous terre » (I, p. 868), etc.). Phonographe et caméra volent pour son compte sons et images qu'ils fixent, en les séparant de leurs sources vivantes, l'un sur sa « plaque vibrante » (I, p. 778), l'autre sur de précieuses pellicules (« lame[s] d'étoffe gommée, incrustée[s] d'une multitude de verres exigus », I, p. 897). Ces machines « voleuses », tout en répétant le vol primaire du feu par Prométhée, fonctionnent comme des cercueils éternisants (ce qui différencie profondément leurs opérations de l'action du titan). Elles ne font, en cela, qu'imiter (singer ou perfectionner, selon deux points de vue opposés et simultanés) les procédés de l'art : le peintre, le sculpteur confèrent à leur tour une vie éternelle et fictive (en quelque sorte « artificielle ») à l'objet représenté par leur faculté mimétique. Mais le ciseau et le pinceau, instruments simples et maniés directement par les bras de l'artiste, sont remplacés par des machines complexes, dont l'action paraît autonome, et qui par là « dénaturent » la relation de l'artiste avec son œuvre.

Le vol du feu lui-même se métamorphose en action indirecte et complexe. Edison capture, emprisonne et domine l'électricité au moyen du réseau de fils qui apparaît dès les premières lignes du roman (I, p. 767). C'est par ces fils que les voix et les messages parviennent de l'extérieur aux récepteurs éparpillés dans le laboratoire (appareils téléphoniques et télégraphiques), et, inversement, que le vouloir du savant se projette de l'intérieur de son domaine solitaire vers l'extérieur. Grâce à ce mode de communication, indirect et à distance, Edison se dérobe à toute relation immédiate avec ses semblables : la voix même de son enfant chéri ne lui parvient que par l'entremise – et l'amplification pseudo-surnaturelle – de ses instruments (I, pp. 779-80). Souvent ceux-ci s'organisent en chaînes compliquées et bizarres. C'est en suivant une succession d'appareils qui la séparent de sa source organique et, d'une certaine manière, l'artificialisent, que la voix d'Edison se propage vers le dehors :

Edison s'approcha d'un phonographe dont le porte-voix communiquait à un téléphone et gratifia d'une chiquenaude le pas de vis de la plaque

vibrante (car il dédaigne le plus possible de parler lui-même, excepté à lui-même). « Eh bien ! qu'est-ce ? que me veut-on ? cria l'instrument dans le capuchon du téléphone avec la voix d'Edison, légèrement nuancée d'impatience. (I, p. 778)

On décèle ici une amusante anticipation du répondeur automatique. Placé au centre de son réseau, Edison prolonge démesurément dans l'espace son pouvoir préhensile. Les fils électriques fonctionnent comme de longues prothèses tentaculaires. Nous sommes en présence non seulement de l'image moderne et artificielle de Prométhée, mais aussi de l'image parodique de l'artiste, qui, dans sa solitude, entretient avec le cosmos des relations aussi étendues, mais naturelles, immatérielles et directes.

L'andréide Hadaly constitue l'assemblage instrumental le plus puissant et le plus compliqué d'Edison, à l'aide duquel il réussit là où l'artiste échoue : la capture et le transfert sur la terre de l'idéal surhumain et absolu. Hadaly possède en effet les caractères des autres appareils d'Edison, dont elle constitue la synthèse. Machine « clicheuse », elle est le « cercueil » d'Alicia Clary dont elle va emprisonner et éterniser l'image et la voix (la première sur la surface de son armure, la seconde dans ses poumons qui ne sont que deux phonographes). Mais sa faculté voleuse dépend, principalement, de l'électricité : imprégné de cette énergie, son corps métallique n'est plus qu'un aimant extraordinaire qui attire dans son creux intérieur un esprit merveilleux et occulte. Grâce à l'andréide, la prothèse d'Edison la plus extraordinaire, la quête horizontale des autres machines change de caractère et de nature : devenue verticale, elle atteint la vie et le monde surnaturel, en échappant ainsi à l'emprise de l'artificiel. Cet esprit capturé dans l'outre-monde va donner une vie véritable et nouvelle à la forme physique d'Alicia, dissociée de son être primitif. Hadaly, instrument suprême de la *mimesis* artificielle d'Edison, sera donc, au bout de sa métamorphose, le chef-d'œuvre vivant, qui réunit la beauté plastique et le charme d'une âme idéale.

Comme Madeleine de Maupin, l'andréide représente à la fois l'absolu de l'art (le rêve du génie réalisé) et l'absolu de l'amour : par elle, son amant doit atteindre le bonheur parfait. Mais si Madeleine fait goûter à d'Albert cette suprême béatitude l'espace d'une nuit unique (« Vous m'avez eue entièrement et sans réserve toute une nuit ; – que voulez-vous de plus ? Une autre nuit, et puis encore une autre (...) jusqu'à ce que vous fussiez dégoûté de moi »¹⁵), Hadaly saura éterniser l'« heure d'or », « cette heure idéale que l'on continue d'aimer encore, malgré les différences et les amoindrissements apportés par les heures suivantes » (I, p. 917). Naturellement, dans la double optique d'Edison, cette heure immobilisée, « à jamais faite prisonnière » (I, p. 916) et éternellement reproduite est

aussi, par cela même, une heure automatique et morte : la parodie sinistre et sérielle transparait sous la réussite sublime. Et lorsque Hadaly, changée en femme vivante, serait enfin à même de réaliser ce miracle, elle retombe sous la loi de l'impossible union de la vie et de l'idéal, sinon l'espace d'un instant.

D'ailleurs Hadaly est une entité « mixte », selon l'expression d'Edison (I, pp. 833, 842, etc.). En tant que lieu de rencontre d'une âme et d'un corps qui sont étrangers l'un à l'autre, elle est aussi l'endroit où le prodige de la statue vivante se divise en deux séries temporelles indépendantes : celle de l'« incarnation » et celle de l'« animation ». Chacune de ces deux métamorphoses, qui coïncident dans la statue de Pygmalion, se désagrège encore en composants hétérogènes et en progressions temporelles. Au début du roman, et dans sa plus grande partie, Hadaly apparaît sous la forme d'une armure métallique aux vagues contours « d'adolescente » (I, p. 829). C'est le support sur lequel va s'incarner le corps d'une femme. Cette esquisse troublante, dont le mystère est accentué par le voile impénétrable qui couvre son visage encore indéterminé, n'est pourtant qu'un assemblage d'engrenages mus par l'électricité. Au cours d'une longue démonstration rétrospective, l'ingénieur Edison dévoile et détaille le travail minutieux qui a produit dans le temps les mécanismes intérieurs de l'automate : la « statue » se fragmente en ses matériaux différents et en ses organes artificiels. Dans une seconde phase, qui, elle, est anticipée par le discours du savant (les deux procès de la construction et de l'incarnation de l'automate ne sont ainsi présentés au lecteur que d'une manière indirecte), l'armure métallique est enduite d'une couche de chair chimique qui, par opérations successives, va être recouverte à son tour d'une peau, de poils, d'une chevelure, d'yeux, de couleurs, de parfums, etc. également factices. L'application sur la surface de l'automate de cette enveloppe complexe, qui doit le doter d'une personnalité accomplie, est la phase proprement dite de l'« incarnation » : l'horreur est à peine masquée par le langage « illusionniste » d'Edison, d'autant plus qu'aux minéraux les plus nobles qui constituent le squelette mécanique de l'andréide sont ici surajoutés les produits de la chimie, et même des prothèses et des postiches qui relèvent de l'orthopédie et de l'« art de la toilette ». A ce degré ultérieur de l'artificial, la *mimesis* scientifique, avec ses prétentions de perfection et de suprématie, n'est plus que la caricature mi-sinistre, mi-grotesque de la *mimesis* de l'art. Que celui-ci soit le terme de comparaison constamment sous-entendu résulte de passages tels que celui où Edison fait allusion à un problème de technique picturale (souvent évoqué dans les textes romantiques) dont la science offrirait le « perfectionnement » :

Or, voici des Yeux fictifs, ovoïdes, et d'une transparence de source. J'y trouverai, certes, la paire analogue aux yeux de votre amie. Une fois relevé, en leur prunelles, ce que les peintres appellent le point visuel, – comme l'intérieur en aura été soumis à la température nécessaire pour y opérer le vide précité, – au centre des prunelles, à l'extrémité d'un inducteur de la capillarité la plus extrême, je ferai briller, en ce vide, la piqûre d'éclair – mais vague et presque invisible – de l'Electricité : le merveilleux travail de l'iris confère à cette piqûre vive l'illusion totale de la personnalité, dans le point visuel. (I, pp. 946-947)

Ce qui n'est pas sans nous rappeler un passage analogue d'« Onuphrius » (1832) : « Les yeux surtout étaient admirables (...) il n'y manquait plus que ce petit diamant de lumière, cette paillette de jour que les peintres nomment point visuel »¹⁴. La « piqûre d'éclair » de l'électricité correspond à la touche du pinceau qui, en marquant le point visuel, confère aux yeux et, par conséquent, au portrait, sa vie miraculeuse. Mais dans *L'Eve future* il s'agit d'yeux-prothèses, choisis dans une « boîte énigmatique » (I, p. 945) qui en renferme plusieurs échantillons. Une fissure s'ouvre entre l'illusion de la vie suscitée par le discours d'Edison et la réelle horreur de ces couples d'yeux artificiels parmi lesquels l'ingénieur va choisir les yeux de l'andréide. On ne peut pas ne pas songer aux yeux d'Olimpia sortis de leurs orbites et gisants sur le plancher, dans la catastrophe finale du célèbre conte de Hoffmann, « Der Sandmann » (1816).

Quant à l'animation de l'automate, elle est produite par un esprit véritable et occulte, qui vient habiter son vide. Il faut pourtant distinguer l'animation « intermittente » de l'andréide, dans son état encore virtuel d'armure métallique, et l'animation « permanente » de l'andréide « incarnée » sous la forme de miss Alicia, dans les dernières pages du roman. Dans le premier cas une distance, d'ailleurs très suggestive, demeure entre le corps de l'automate et cette âme ou cette voix qui parle « en elle » de loin (I, p. 1007). Dans le second cas, au contraire, sous l'action surnaturelle de l'esprit qui a choisi la « poupée » comme son siège définitif, tout l'assemblage hétéroclite et monstrueux fusionne dans la créature idéale appelée à la vie. C'est le moment de la recomposition sublime du mythe.

Mais revenons aux scènes inquiétantes où l'armure andréidienne se meut et parle sous l'impulsion intermittente de l'esprit occulte. Le mystère de ces séquences cache une réalité ironique qui nous ramène à la communication à distance, médiatisée, artificielle et indirecte. Un des derniers chapitres du roman (« Explications rapides ») révèle que les merveilleuses réponses de Hadaly aux questions de lord Ewald, comme ses attitudes énigmatiques et charmantes, ne sont que l'effet d'une trans-

mission compliquée d'impulsions et de voix qui parcourent un long circuit accidenté. Les mots que le jeune lord adresse à l'automate sont d'abord recueillis par Edison et transmis, par voie magnétique, à la somnambule qui dort « étendue à l'abri des feuillées ombreuses et des mille lueurs fleuries du souterrain » (I, p. 1007). Celle-ci, à son tour, les envoie à l'esprit avec lequel elle communique. De ce point éloigné se répercutent, par le même chemin et en sens inverse, les réponses de l'être occulte, que les mains de la somnambule transmettent aux « correspondances métalliques » (I, p. 1007) de l'automate, placées à côté d'elle. Ces réponses rejoignent enfin Hadaly elle-même, en parcourant les fils électriques qui la relie à ses propres « correspondances ». C'est ainsi que l'âme d'outre-tombe parle « en elle » : « Et il me suffisait de redire, des lèvres aussi, mais *en silence* [explique Edison à lord Ewald], tout ce que vous disiez, pour que cette Inconnue de nous deux, vous entendant par moi, répondît en ce fantôme » (I, p. 1007).

Au lieu d'une conversation naturelle et directe entre deux amants, il s'agit donc d'une conversation « artificielle » entre deux individus placés à une distance abyssale l'un de l'autre, et dont les paroles suivent un parcours circulaire sur des réseaux magnéto-électriques. Il est vrai, pourtant, que les appareils transmetteurs qui forment cette chaîne sont, cette fois-ci, non pas des instruments vulgairement mécaniques, mais des êtres de choix : Ewald, Edison, la somnambule, l'andréide, l'âme d'outre-monde.

De la terre au ciel et du ciel à la terre

Une fois l'andréide « désenchaînée » des fils électriques qui la lient à des « générateurs inconnus » (I, p. 1000), et qui forment une sorte de voie matérielle entre la terre et l'univers occulte, l'esprit qui l'a animée jusqu'ici d'une façon intermittente, en parcourant ce chemin dans les deux sens, au lieu de se retirer dans son domaine surnaturel, choisit de demeurer éternellement à l'intérieur de l'automate. Voici le moment où Edison, prenant congé de Hadaly, la dégage de ses chaînes :

Edison se releva, tenant à la main deux petits boutons de cuivre, dévissés, auxquels attaient deux fils de métal d'une ténuité si extrême que leurs prolongements, enduits d'une matière isolante, s'étaient jusqu'alors perdus, invisibles, à la suite de l'Andréide. Ces inducteurs s'étaient confondus avec le plancher, le sol, les fourrures, sur lesquels avait passé Hadaly. Sans doute, ils étaient reliés quelque part, au loin, à des générateurs inconnus (I, pp. 1000-1001).

Cet affranchissement ne s'accomplit donc pas dans le sens prévu par Edison (Hadaly, séparée de sa source occulte d'animation, aurait dû demeurer plongée dans une existence qui, tout en gardant une empreinte supérieure, n'aurait été qu'artificielle), mais dans le sens contraire : Hadaly, délivrée des chaînes de l'artificiel, atteint à la vie naturelle. Entre l'artificiel et la vie, qui constituent l'alternative essentielle du récit, se placent d'ailleurs deux degrés intermédiaires : l'illusion qui se dégage de l'artificiel lui-même (c'est l'illusionnisme d'Edison, qui fait appel à la « foi » et au « vouloir »¹⁵) et la vie fantomatique et intermittente de l'andréide. Tout cela forme une échelle qui mène de la mort à la vie. Une progression analogue relie dans le roman la matière à l'esprit. La *tekhne* d'Edison est foncièrement double, mi-matérielle, mi-spirituelle. Des machines qui captent et reproduisent des sons et des images, qui mettent en communication des points éloignés de l'espace, tout cela avec des moyens qui échappent aux sens, apparaissent affranchies de la matérialité et orientées vers le spirituel. L'électricité elle-même, qui circule pourtant sur des fils matériels, garde une nature mystérieuse et par sa propre substance et par l'imperceptibilité de ses inducteurs (voir le passage cité plus haut). Cette subtilisation des inducteurs matériels forme aussi une progression de la terre vers le ciel. Au-dessus des réseaux électriques, qui ne sont que le premier degré de cette élévation, s'enchevêtrent d'autres réseaux, d'une matérialité plus ténue : ce sont les « invisibles réseaux » (p. 1007) le long desquels courent les fluides magnétique et nerveux. Ces fluides, associés à l'électricité, dilatent leur puissance d'une façon merveilleuse. Voici l'explication « rationnelle » par Edison d'un phénomène de voyance dont lord Ewald a été témoin. Hadaly vient de lui décrire avec précision la toilette et les mouvements d'Alicia Clary, en voyage pour Menlo Park :

Savez-vous par quel subtil, par quel incroyable moyen, ce fait de voyance extra-secrète a pu se produire ? Voici : – Vous étiez imbu, pénétré, vous, du fluide nerveux de votre détestée et chère vivante ! Or, à certain moment, (...) Hadaly vous a pris par la main pour vous conduire vers le hideux tiroir (...) Eh bien ! le fluide nerveux de Sowana se trouvait, par l'intime transmission de l'autre fluide, *en communion avec le vôtre, grâce à cette pression de la main de Hadaly*. A l'instant même il s'envola sur ces invisibles réseaux demeurés, malgré sa distance apparente, entre vous et votre belle maîtresse : il s'en alla donc aboutir à leur centre effusif, c'est-à-dire à Miss Alicia Clary, dans le wagon qui l'amenait à Menlo Park. (I, p. 1007)

On voit se dessiner la chaîne de transmission habituelle et composite, constituée ici par Sowana-Hadaly-Ewald-Alicia. L'accent est mis sur les réseaux immatériels qui, analogues aux fils électriques (et, encore une fois,

conjugés avec ceux-ci), relie des points très éloignés les uns des autres (le wagon d'Alicia et le laboratoire d'Edison). Mais il existe un troisième fluide, sous-entendu et en même temps omniprésent dans le texte, qui se superpose aux deux autres et qui représente le dernier degré de subtilisation et de spiritualisation de l'énergie : c'est le fluide amoureux qui se dégage de lord Ewald et rejoint, dans le monde occulte, son âme jumelle. Le désir aimanté du jeune homme monte donc jusque dans l'extra-monde où vit l'esprit idéal, et lui communique un désir égal (et de direction opposée) de descendre sur terre. Par ces différents inducteurs de plus en plus immatériels, un circuit communicatif s'établit de la terre au ciel et du ciel à la terre. C'est réaliser, encore une fois, le rêve impuissant de ces génies, qui, en s'égarant dans l'univers surnaturel, perdent le chemin pour revenir ici-bas avec leur butin de visions surhumaines. On songe à certains personnages balzaciens, tels que Louis Lambert, Frenhofer, Gambaro, etc., dont l'esprit atteint, par l'extase, le monde supérieur, et qui demeurent pourtant incapables de traduire leurs expériences mystico-esthétiques en un langage humain. On songe aussi à ces personnages de Gautier qui, comme d'Albert, rêvent de posséder la beauté idéale, devenue palpable, matérielle et vivante. C'est en empruntant le langage de ces derniers qu'Edison exprime à son tour non pas le rêve, mais la certitude de s'emparer de l'idéal. Cependant, comme toujours, ses propos, tout en proclamant la victoire de l'artificiel sur l'art, sont plutôt perçus comme l'écho parodique et grotesque de la parole de l'artiste : « Je terrasserai l'Illusion ! Je l'emprisonnerai. Je forcerai, dans cette vision, l'Idéal lui-même à se manifester, pour la première fois, à vos sens, Palpable, Audible et Matérialisé » (I, p. 836).

D'autres relations intertextuelles nous permettent d'approfondir certains aspects du thème de Pygmalion dans *L'Eve future*.

1. Hadaly-Idole.

Dans ce roman axé sur l'animation de l'automate-statue, des allusions aux modèles démoniaques de cette animation – l'Olimpia de Hoffmann, la Vénus de Mérimée – ne manquent pas. Hadaly, en tant qu'assemblage grotesque d'engrenages et de matériaux chimiques, risque de ressembler aux poupées mécaniques qui l'ont précédée. D'autre part, son côté suggestif et idéal en fait un perfectionnement tellement prodigieux de l'automate primitif, qu'elle finit par en représenter l'envers sublime. Edison marque la distance qui sépare son andréide de ces « premières ébauches » (I, p. 833) qui n'inspirent que l'horreur¹⁶ :

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 goutta-percha (...) Rappelez-vous cet ensemble de mouvements saccadés et baroques, pareils à ceux des poupées de Nuremberg ! cette absurdité des lignes et du teint ! ces airs de devantures de perruquier ! ce bruit de la clef du mécanisme ! cette sensation du vide ! Tout enfin, dans ces abominables masques, horripile et fait honte. C'est du rire et de l'horreur amalgamés dans une solennité grotesque. (I, pp. 832-833)

On songe à la désagrégation horrifique d'Olimpia. Certaines attitudes de Hadaly sont d'ailleurs des allusions (transfigurées) à l'automate de Hoffmann : « L'attitude la plus naturelle de la future Alicia (...) sera d'être assise et accoudée, la joue contre la main » (I, p. 857). L'andréide chante accompagnée par un piano automatique¹⁷ : « La paisible respiration de Hadaly soulevait le pâle argent de son sein. Le piano, tout à coup, préluda seul, en de riches harmonies : les touches s'abaissaient comme sous des doigts invisibles. Et la voix douce de l'Andréide, ainsi accompagnée, se mit à chanter, sous le voile, avec des inflexions d'une féminité surnaturelle » (I, p. 872). Cependant, cette dernière scène évoque aussi la performance de Spirite jouant du piano sous les yeux de Guy de Malivert : « Ses doigts, d'une pâleur faiblement rosée, erraient sur le clavier d'ivoire comme des papillons blancs, ne faisant qu'effleurer les touches (...) Les notes, sans avoir besoin d'être frappées, jaillissaient toutes seules lorsque les mains lumineuses flottaient au-dessus d'elles¹⁸ ». Le charme qui se dégage des attitudes de Hadaly change en effet le « fantoche » en « fantôme » et « idéalise » le « mécanisme » (I, pp. 853-854). L'andréide vient donc occuper une place ambiguë entre Olimpia et Spirite.

C'est justement la présence simultanée, chez Hadaly, du côté Olimpia et du côté Spirite, qui constitue son originalité et sa séduction. Son immobilité, son silence, la brièveté de ses réponses, tous ces traits qui sont le propre de la poupée mécanique, se transforment en autant de sources d'enchantement. La distance même qui demeure entre ses deux natures d'automate et de fantôme accroît l'illusion. C'est en particulier la voix de Hadaly qui en fait ressortir la dualité : voix grave, mélancolique, « voix de songe » (I, p. 931), voix « toute spirituelle, somnambulique » (I, p. 855), voix « si étrangement lointaine » (I, p. 1007) : c'est la voix du fantôme, la voix de Spirite. L'éloquence de Hadaly ne se révèle qu'au moment de la fusion définitive entre son âme occulte et son corps artificiel. Ses paroles vont remplir les derniers chapitres du roman. La voix sera alors parfaitement intégrée au corps, devenu celui d'une femme.

Dans sa duplicité d'armure mécanique, morte et vide, mais « remplie », par moments, d'une vie mystérieuse, Hadaly évoque aussi l'idée ancienne de l'idole. Son nom, qui est lié, évidemment, à « idéal », l'est aussi, d'une façon explicite¹⁹, à cette sorte de revers inquiétant de l'idéal qu'est

l'« idole ». On songe ici à la Vénus d'Ille de Mérimée (1837), véritable idole païenne, qui suscite la méfiance superstitieuse et iconoclaste des chrétiens, et l'adoration idolâtre, apparemment innocente, de l'antiquaire²⁰. Dans la statue d'Ille, l'idée de dualité est d'abord produite par « le contraste de ses yeux incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre » qui recouvre son visage et son corps : « Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie ». Ensuite, par l'expression cruelle et ironique de sa figure qui se superpose à la beauté winckelmannienne de ses traits, en les crispant dans une espèce de mouvement figé : « Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité (...) Tous les traits étaient contractés légèrement : les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées ». Dans l'épigramme du conte, tirée d'un dialogue de Lucien, il s'agit d'une de ces sculptures représentant des hommes, que les superstitieux croient habitées par des âmes moqueuses ou vengeresses²¹. Quant aux statues des divinités, elles représentaient, dans l'antiquité, les lieux matériels où le dieu pouvait se manifester. L'éclat de leurs yeux, produit par des pierreries resplendissantes, évoquait cette présence, à l'intérieur de la statue même²².

Hadaly n'a pas d'yeux, ni même de visage : c'est plutôt sa voix qui indique sa nature « mixte ». Les yeux démoniaques et obliques de la Vénus d'Ille sont par contre placés sur la figure d'Alicia, qui unit au corps de la Vénus de Milo « le coup d'œil rêche, oblique et retors d'une matrone manquée » (I, p. 810). Ces yeux attestent la présence d'une âme inférieure dans cette statue idéale et vivante, et font ressortir un des exemples les plus manifestes de « disparate » ou de « dualité » (I, pp. 798, 816).

Finalement, la duplicité de l'andréide, forme matérielle qui évoque un esprit idéal, apparaît comme le parfait emblème d'une esthétique symboliste, qui oppose la suggestion – l'âme – du signe à la beauté parnassienne. A cet égard, Hadaly est le démenti emblématique de la profession de foi « païenne » et anti-spiritualiste de Gautier, dans *Mademoiselle de Maupin* :

J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant. Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu. J'aurais eu la boîte de Pandore entre les mains, je crois que je ne l'eusse pas ouverte²³.

2. Evelyn Habal ou l'art de la toilette.

L'horreur de la poupée automate, dont l'unité « personnelle » peut se désagréger en de multiples éléments factices et morts, est toujours dissimulée, en ce qui concerne Hadaly (on vient de le voir), sous la magie

de l'écriture, qui transfigure non seulement l'ensemble, mais aussi chacun des éléments qui le composent. Ce procédé est évident dans les titres mêmes des différents chapitres qui détaillent le processus de l'incarnation de l'andréide : « La bouche de rose et les dents de perle », « Effluves corporels », « Les yeux physiques », « La chevelure », etc. Cette désagrégation est d'ailleurs contrecarrée par l'évolution de l'automate vers l'organisme féminin, unitaire et vivant. A cet égard, la danseuse Evelyn Habal forme un contrepoint tout à fait grotesque au parcours ambigu de l'andréide. Les multiples parties dans lesquelles le corps de la danseuse est morcelé par la puissance létale du regard d'Edison constituent un ensemble d'autant plus grotesque qu'elles ne relèvent pas du domaine de la technique, mais de celui, mineur et vulgairement trompeur, de l'« art de la toilette ». Edison extrait d'un « sombre tiroir » (I, p. 900), et exhibe les uns après les autres, la chevelure, les dents, les hanches postiches, les couleurs et les parfums artificiels, les appareils orthopédiques, etc., qui constituent le cadavre décomposé de la danseuse. Ce sont encore les pièces et les ressorts de l'automate de Hoffmann :

Et il brandissait des « formes », des « tournures » en treillis d'acier, des baleines tordues, des buscs aux inclinaisons orthopédiques, les restes de deux ou trois vieux corsets compliqués, et qui, avec leurs lacets et leurs boutons, ressemblaient à de vieilles mandolines détraquées, dont les cordes flottent et bruissent avec un son ridicule. (I, p. 901)

Villiers s'est sans doute inspiré dans ce cas d'un conte humoristique de Poe, « The Spectacles » (1844), que personne, à ma connaissance, n'a reconnu jusqu'à présent sous ce bizarre travestissement. Le personnage féminin de ce conte apparaît à son jeune amant comme l'incarnation du « *beau idéal* of [his] wildest and most enthusiastic visions »²⁴ : il s'agit en réalité d'une femme d'une vieille extraordinaire, et qui, par surcroît, est l'arrière-arrière-grand-mère de son amoureux. Sa décrépitude se cache, comme le corps flétri et presque inexistant d'Evelyn, sous un amas de postiches et grâce aux miracles des « arts of the toilet »²⁵ :

By the aid of these, of pearl-powder, of rouge, of false hair, false teeth, and false *tournure*, as well as of the most skilful modistes of Paris, she contrived to hold a respectable footing among the beauties *un peu passées* of French metropolies²⁶.

A tout cela s'ajoute la myopie du jeune homme, qui refuse par vanité de mettre des lunettes : c'est pourquoi il ne saisit pas les signes qui trahissent l'artifice de cette jeunesse apparente qui ne trompe que lui. Dans une séquence rappelant les métamorphoses soudaines de certains personnages

de Hoffmann, Mrs. Simpson, en proie à la fureur, se produit dans un « fandango » échevelé, laissant crouler à ses pieds son attirail de postiches :

Either the length or the nature of this speech had the effect of working up Mrs. Simpson into a very extraordinary passion indeed : and as she made an end of it, with great labour, she jumped up from her chair like somebody bewitched, dropping upon the floor an entire universe of bustle as she jumped. Once upon her feet, she gnashed her gums, brandished her arms, rolled up her sleeves, shook her fist in my face, and concluded the performance by tearing the cap from her head, and with it an immense wig of the most valuable and beautiful black hair, the whole of which she dashed upon the ground with a yell, and there trampled and danced a fandango upon it, in an absolute ecstasy and agony of rage²⁷.

La vieille dame joue cette scène volontairement et avec humour, pour se moquer des illusions d'optique de son adorateur myope. Dans *L'Eve Future*, au contraire, l'acuité du regard intellectuel plutôt que physique d'Edison, son implacable analyse et sa logique paradoxale perçoivent des signes qui échappent à tout autre : l'être véritable de la danseuse, dépouillé de ses artifices, est mis à nu. Cette image dénudée d'Evelyn Habal, emprisonnée dans une pellicule par Edison, dénonce la fausseté de son image apparente de « ravissante enfant » (I, p. 897), également captée par le savant. Dans deux séquences successives, projetées l'une après l'autre sur un écran, la danseuse s'exhibe sous ses deux différents aspects en un « fandango » qui est un renvoi explicite au conte de Poe :

Celui-ci [un puissant réflecteur], tout à coup – sur la grande toile blanche (...) – réfracta l'apparition en sa taille humaine d'une très jolie et assez jeune femme rousse. La vision (...) dansait, en costume pailleté, une sorte de danse mexicaine populaire (...)

Soudain, une voix plate et comme empesée, une voix sottie et dure se fit entendre ; la danseuse chantait le alza et le holé de son fandango. Le tambour de basque se mit à ronfler sous son coude et les castagnettes à cliqueter.

(...) et le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'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. Et la voix avinée chantait un couplet obscène, et tout cela dansait, comme l'image précédente (...). (I, pp. 897-898)

La voix sans âme de la chanteuse (qui accuse la dualité de sa première et trompeuse image), ainsi que le son automatique de ses instruments et sa danse simplifiée, évoquent la raideur de l'automate. Quant au corps privé

de ses atours, il est présenté comme l'équivalent humain du squelette végétal de l' « arbre Upa », dépouillé « de ses millions de chenilles pestifères et brillantes » (I, p. 895) – symbole, celui-ci, tiré encore une fois de Gautier²⁸. Mais ce support « vaguement » humain est surtout le pendant grotesque de l'andréide dans son état primitif d'ébauche féminine, douée d'un charme magique. Voilà comment le chemin progressif de l'automate Hadaly vers la vie et la distance qui la sépare de l'automate burlesque sont mis en valeur par ce véritable repoussoir qu'est la danseuse artificielle, et par son parcours rétrograde vers la mort.

Une conclusion équivoque

Tous les critiques remarquent l'enrichissement progressif du roman, à partir des premières ébauches (marquées d'une ironie dénuée de toute ambiguïté) jusqu'à son état définitif, qui est à la fois le plus cohérent, le plus complexe et le plus équivoque²⁹. Dans cet état ultime, *L'Eve Future* est une énigme compliquée, pleine d'ambivalences, de correspondances souterraines, de sous-entendus. Ce genre d'hermétisme, qui requiert un lecteur très averti, est le propre des meilleurs contes de Villiers.

La conclusion du récit qui, par sa catastrophe surnaturelle, restitue à l'œuvre d'Edison toute sa charge de transgressivité titanique, amène en même temps à son point culminant l'ambiguïté dans laquelle est pris le thème du Prométhée / Pygmalion.

En effet, l'éclatement du vol prométhéen et son développement en formes multiples aboutissent à un emboîtement concentrique qui finit par emprisonner celui qui emprisonne, et par lui dérober l'œuvre qu'il a accomplie grâce à ses vols. C'est ainsi que le magicien qui commande aux fluides magnétique et électrique, qui étend son pouvoir dans le cosmos par l'entremise de ses inducteurs, se trouve finalement traversé par des influences occultes, manœuvré par des puissances transcendentes, réduit à son tour au rôle d'inconscient inducteur ; c'est encore un des traits du Pygmalion romantique qui, par sa fréquentation du surnaturel, acquiert les attributs du médium et devient l'instrument de volontés surhumaines, aussi bien divines que diaboliques, au point que son œuvre finit par le dépasser, par l'épouvanter et par lui devenir étrangère³⁰. Dans le passage suivant, Sowana, l'esprit occulte, s'empare à la fois de l'œuvre et de l'ouvrier, le grand magicien n'étant plus qu'un apprenti sorcier :

Vous ne sauriez croire avec quelle joie sombre, nouvelle et comme vengeresse, elle accueillit et encouragea mon projet ! – Elle n'eût point de trêve que je ne me fusse mis à l'œuvre ! – Et je dus commencer, puis m'absorber en cette œuvre (...) je disposai, en peu de temps et avec toute l'ingéniosité dont je puis être capable, un système assez compliqué

d'appareils, d'inducteurs absolument invisibles, de condensateurs tout nouveaux (...) Quand Sowana s'en fut tout à fait rendue maîtresse, elle m'envoya, un jour, sans me prévenir, l'Andréide, ici-même, pendant que j'achevais un travail. Je vous déclare que l'ensemble de cette vision me causa le saisissement le plus terrible que j'aie ressenti dans ma vie. L'œuvre effrayait l'ouvrier. (I, p. 1006)

Quant à Hadaly, appareil voleur qui capture une âme, elle va être à son tour emprisonnée pour l'éternité dans une sorte de « sarcophage » (I, p. 1001) qui l'encadre symboliquement dès sa première apparition. Celle-ci a lieu, d'une façon théâtrale, sous l'éclairage des puissants réflecteurs d'Edison, à l'intérieur d'un ascenseur aux connotations funèbres qui, émergeant des profondeurs du souterrain, s'ouvre dans le laboratoire (I, pp. 827-828). A la fin du récit, Hadaly se couche dans une extraordinaire caisse d'emballage : « (...) elle agrafa, très serrés autour de son corps, de larges liens de soie qui l'assujettirent de manière à ce qu'aucun heurt ne la fit bouger (...) Les deux battants se joignirent, doucement, hermétiquement, au-dessus d'elle » (I, p. 1001). A la suite du naufrage du bateau qui la transporte, cette caisse, qui est aussi un cercueil et une prison, et qui renferme un automate renfermant une âme, va garder, au fond de la mer, la créature idéale dérobée au ciel.

Ironie suprême sur le désir démesuré du génie, ou volonté d'égarer le lecteur dans le labyrinthe d'une universelle réversibilité ?

Ivanna Rosi

Université de Pise

Notes

1. J'emprunte cette expression à l'œuvre de J. De Palacio, *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du Siècle*, Paris, Segquier, 1993.
2. En ce qui concerne le thème de Prométhée, voir R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Paris, Droz, 1964, 2 vols. Quant au thème de Pygmalion dans la littérature du XIX^e siècle, les contributions les plus récentes à ce sujet sont les thèses de A. Geisler, *Le mythe de Pygmalion dans la littérature du XIX^e siècle*, Université de Paris VII (cf. le résumé dans *Dix-neuvième Siècle*, 24, 1996) et de P. Pellini, *Il ritratto perturbante*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1997.
3. C'est suite à la substitution de la voyelle « masculine » « o » du mot androïde par la voyelle « e » que l'automate de Villiers est doué du sexe et du charme féminins.
4. *L'Eve Future*, dans Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, éd. A. Raitt, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, 2 vols., (I, p. 851). Cette édition est mon texte de référence.

5. Voir le célèbre conte de Poe, « The Oval Portrait » (1845). *L'Œuvre* de Zola (1886) présente un des cas les plus éclatants de rivalité entre le modèle vivant et l'œuvre.
6. Ce vol correspond à celui de l'ombre dans *Peter Schlemihl* de Chamisso (1813). En ce qui concerne la signification de l'« ombre », et, plus généralement, le thème de l'œuvre vivante dans l'antiquité, voir M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
7. Parmi les innombrables exemples de destruction iconoclaste de l'œuvre prométhéenne, on peut rappeler la destruction de l'automate dans « Der Sandmann » de Hoffmann (1816), la destruction de la statue dans « La Vénus d'Ille » de Mérimée (1837), la destruction du tableau dans « Le chef-d'œuvre inconnu » de Balzac (1831) et dans *L'Œuvre* de Zola, etc. Dans *L'Eve Future*, l'andréide est engloutie par l'océan, à cause de l'incendie du vaisseau qui la transporte des Etats-Unis en Angleterre. Le nom du navire (*Wonderful*) et la référence au conte de Poe « The Oblong Box » (1844) (dont cette catastrophe réécrit le dénouement) soulignent la nature à la fois merveilleuse et littéraire de l'événement.
8. Voir, à ce propos, le livre de B. Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 107-127 et 164-186. Sur le nihilisme de Villiers, voir H. P. Lund, « Images de l'art chez Villiers », R.H.L.F., juillet-août 1989.
9. Autour de ce défi se croisent dans le roman les leitmotifs prométhéen, biblique et faustien. Sur ce dernier, voir, entre autres, l'article récent de M. Blaire-Pinel, « Edison créateur, profanateur ou redempteur ? A propos de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam », RHLM, juillet-août 1997. Pour le motif biblique, je renvoie à mon essai « La donna-giardino e il mito di Prometeo », dans I. Rosi, *L'immagine in trasparenza : mito, techne, natura in Villiers de l'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.
10. Hans Peter Lund souligne la relation conflictuelle de l'art et de l'artificiel dans le roman de Villiers : « Dans *L'Eve future* l'Art est présent de façon explicite, incarné dans une créature féminine, et l'enjeu se trouve dans l'antagonisme entre l'artistique et l'artificiel » (« Images de l'art chez Villiers », cit., p. 671).
11. Voir, en particulier, le jeu des dédoublements et des transferts d'âme dans « Avatar » (1856).
12. En réalité, là aussi Ewald ressemble à certains personnages de Gautier, amoureux de femmes qui « incarnent » des chefs-d'œuvre peints ou sculptés. L'idéal de beauté de lord Ewald coïncide avec la Vénus de Milo, dont Alicia est la traduction vivante. Mais, dans *L'Eve Future*, à cette vivante beauté plastique fait pendant l'existence séparée d'un esprit idéal.
13. *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836), dans Th. Gautier, *Œuvres*, éd. P. Tortonese, Paris, Laffont, 1995, p. 430.
14. Gautier, *Œuvres*, éd. cit. p. 50.
15. « Illusion pour illusion, l'Etre de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGEREZ-LUI DE

VOTRE ETRE ! Affirmez-le d'un peu de votre foi vive (...) Et vous verrez jusqu'où l'Alicia de votre volonté se réalisera, s'unifiera, s'animerà dans cette Ombre » (I, p. 842).

16. En ce qui concerne la relation entre l'andréide Hadaly et les automates qui l'ont précédée, voir J. Noiray, *Le romancier et la machine* (...), Paris, Corti, 1982, 2 vol., et A. Amartin-Serin, *La création défiée : l'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (en particulier la deuxième partie, dont le dernier chapitre est consacré à *L'Eve Future*).
17. « Mais enfin il fut frappé de voir Olimpia rester durant des heures entières dans la même position, telle qu'il l'avait entrevue un jour à travers la porte de glace ; inoccupée, les mains posées sur une petite table (...) », « L'homme au sable » (« Der Sandmann »), dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, GF-Flammarion, 1980, II, pp. 230-240 (cette édition reproduit la célèbre traduction de Loève-Veimars, dans l'édition Garnier de 1843). « Olimpia était assise comme de coutume, devant la petite table, les mains jointes », *ibid.*, p. 241. « Olimpia joua du piano avec une habileté sans égale, et elle dit un air de bravoure, d'une voix si claire et si argentine, qu'elle ressemblait au son d'une cloche de cristal », *ibid.*, p. 243.
18. *Spirite* (1865), dans Gautier, *Œuvres*, cit., p. 1506. Voir toute la séquence du piano, pp. 1506-1509.
19. Par exemple dans cette phrase : « L'Idole a des pieds d'argent, comme une belle nuit » (I, p. 920).
20. Henry James, dans sa réécriture du conte de Mérimée (« The Last of the Valerii » [1874]), attribue un caractère idolâtre et inquiétant au culte rendu à la statue de Junon par le comte Valerio. Sur le lien entre le thème de Pygmalion et l'attitude idolâtre de l'artiste, voir l'essai de G. Ponnau « Une expression esthétique de l'idolâtrie : Pygmalion », dans *L'Idolâtrie*, « Rencontres de l'École du Louvre », Paris, La Documentation Française, 1990, pp. 97-107.
21. Voir les deux passages cités dans Mérimée, *Romans et nouvelles*, Paris, Garnier, 1967, II, pp. 98 et 97. Voici la traduction de l'épigramme grecque de ce conte, *ibid.*, p. 88 : « Que la statue, disais-je, soit favorable et bienveillante, puisqu'elle ressemble tant à un homme », Lucien, *L'homme qui aime les mensonges*, chap. XIX *ibid.*, p. 622).
22. Pour les différents aspects du thème de la statue animée, cf. E. Kris – O. Kurz, *Die Legende vom Künstler – Ein historischer Versuch*, Wien, Krystall Verlag, 1934, et, plus récemment, I. Rizzini, *L'occhio parlante ; per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, « Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti », n° 77, Venezia, 1998 (en particulier le chapitre « Lo sguardo di marmo e l'occhio vivo », p. 150 et suiv). Sur ces thèmes dans la littérature classique, on pourra aussi consulter bientôt le livre de N. Salomon, *Mimesis : un viaggio « poetico »*, sous presse.
23. Gautier, *Œuvres*, éd. cit., p. 308.

24. « The Spectacles », dans *The Tales of Edgar Allan Poe*, ed. by John H. Ingram, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1874, II, p. 236
25. *Ibid.*, p. 258
26. *Ibid.*, p. 257
27. « The Spectacles ». éd. cit., p. 257. Ce passage ne paraît pas dans la traduction française de William L. Hugues (« Les Lunettes », dans *Contes inédits d'Edgar Poe*, Hetzel, 1862). Mrs. Simpson joue elle aussi du piano et chante en produisant « a most remarkable effect » (« The Spectacles », éd. cit., p. 250)
28. « Plante de l'idéal, plus venimeuse que le mancenillier ou l'arbre upas, qu'il m'en coûte, malgré les fleurs trompeuses et le poison que l'on respire avec ton parfum, pour te déraciner de mon âme ! » (*Mademoiselle de Maupin*, dans Gautier, *Œuvres*, éd. cit., p. 331).
29. Alan Raitt reconstitue, dans son édition des *Œuvres complètes* (I, pp. 1425-1580), les phases qui mènent le texte de Villiers d'une première ébauche tout à fait grotesque, où il s'agit d'une poupée-sosie, jusqu'à son état ultime, en passant par *L'Andréide paradoxale d'Edison* et par *L'Eve Nouvelle* (celle-ci étant la première version imprimée du roman [1880-1881], laissée par Villiers sans dénouement). Ce n'est que dans *L'Eve future*, publié d'abord en feuilleton en 1885-1886, ensuite en volume, que Villiers attribue d'une façon définitive à l'Andréide une âme véritable, et qu'il choisit la catastrophe finale.
30. Un cas exemplaire est représenté par l'auteur du portrait de l'usurier, dans le conte de Nicolas Gogol « Le portrait » (1835 et 1842), qui semble dominé alternativement par des influences sataniques et divines. Voir aussi le peintre inquiétant du conte de Hawthorne, « The Profetic Pictures » (1851), et, sur le mode ironique, « Onuphrius », de Gautier. Le thème de l'œuvre qui épouvante l'ouvrier paraît aussi dans le *Pygmalion* de Rousseau. Mais le personnage de l'artiste-médium a des origines anciennes (cf. E. Kris – O. Kurz, *Die legende vom Künstler*, cit., et N. Salomon, *Mimesis : un viaggio « poetico »*, cit.).

Résumé

Le texte de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886) est analysé en tant que réécriture « pervertie » du mythe de Pygmalion, mythe qui, à partir du célèbre *Pygmalion* de Rousseau (1771) devient, à l'époque romantique, métaphore de la relation prométhéenne, narcissique et inquiétante de l'artiste et de son œuvre. Dans *L'Eve future* au couple de l'artiste et de la statue (ou du tableau), se substitue celui de l'inventeur et de l'automate féminin, de même que l'animation de la statue (ou du portrait) est remplacée par l'animation de la poupée mécanique. Il s'agit, dans ce dernier cas, d'un processus laborieux et artificiel, qui désintègre d'une façon grotesque la démarche synthétique et « naturelle » de l'exécution artistique. L'analyse porte sur les relations ambiguës entre l'artificiel et l'art, en soulignant aussi la fonction essentielle, à ce sujet, de certaines relations intertextuelles (voir, en particulier, le rapport entre le conte de Poe *The Spectacles* (1844) et l'épisode de la danseuse Evelyn Habal, repoussoir de l'automate « idéalisé »).