

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

L'Eve future or le futur ® êve de la mort apprivoisée

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/67v2t4sh>

### **Journal**

Paroles gelées, 19(2)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Young, Sylvie

### **Publication Date**

2001

### **DOI**

10.5070/PG7192003125

Peer reviewed

## L'EVE FUTURE, OU LE FUTUR ® EVE DE LA MORT APPRIVOISEE

---

*Sylvie Young* is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

L'œuvre d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, admirateur de Poe comme de Baudelaire, fourmille de spectres et fantômes en tous genres, témoins prismatiques d'une réflexion profonde et souvent ironique sur des thèmes qui préoccupent son époque: les évocations spectrales et le thème de la possession permettent notamment des commentaires sur la mentalité d'une époque obsédée par l'apparition du système de consommation. La parole, dans sa relation avec la question du réel et de l'illusion, fait souvent l'objet de remarques quant à son pouvoir ambivalent, à la fois tout-puissant et réducteur. Ainsi, le spectre de la bien-aimée morte s'évanouit dans "Véra," un des *Contes Cruels*, lorsque le mari, qui l'avait verbalement invoquée, se convainc ensuite à voix haute du caractère illusoire de sa vision: "Mais tu es morte!"<sup>1</sup> Le thème de l'inconfortable cohabitation entre la science et l'occulte se retrouve également dans son œuvre, notamment dans *Le traitement du docteur Tristan*<sup>2</sup> qui narre la recherche d'un traitement pour les personnes hantées par des voix désincarnées, parfaite illustration du déplacement des phénomènes surnaturels à la sphère psychopathologique, pour ne citer que ces quelques exemples.

Pourtant, c'est dans son dernier ouvrage *L'Eve future*, publié en 1886, trois ans avant sa mort, que Villiers exprime avec le plus d'ampleur et d'ambivalence ses vues sur la relation entre l'homme et sa destinée. Cette relation se trouve médiatisée par la

femme, qui incarne l'illusion et le simulacre, et la science, instance de contrôle et de possession. Le roman raconte la création d'une femme artificielle, une nouvelle Eve, "Walkyrie de la science" selon le mot de son créateur, qui a pour but de sauver l'humanité masculine déchue.

Là aussi, le texte est hanté par une myriade de spectres virtuels, textuels, et intertextuels, parcouru de voix désincarnées qui soufflent des messages étranges. En dernier lieu le lecteur est laissé en suspens, perdu dans des enchevêtrements complexes de possibles significations, et profondément déstabilisé par cette œuvre inclassable, visionnaire, dans le sens progressiste et mystique du terme: les questions qu'elle soulève touchent à des thèmes de nature éminemment spectrale, à savoir la question de la possibilité et, plus important, du bien-fondé d'une tentative de contrôle et de définition de ce qui fait l'identité ou l'altérité d'un individu. Le texte propose outre une réflexion sur la vie de l'esprit, son mystère et ses multiples significations, dans ce monde et dans un autre possible, et pose en dernier lieu la question de la survie de la conscience: faut-il compter sur Dieu, l'art ou sur la science?

Le génial inventeur Edison semble avoir choisi son camp, en entreprenant de créer une femme artificielle et idéale pour redonner le goût de vivre au jeune Lord Ewald, déchiré entre l'amour éperdu qu'il porte à la beauté sublime d'une actrice, Alicia Clary, et le mépris qu'il exprime pour la vulgarité de son esprit. La créature d'Edison, l'Andréide Hadaly, incarne le concept même de virtualité, puisqu'elle n'est qu'une forme vide où viendra s'incarner le rêve d'Ewald, si tant est qu'il accepte de croire à la possibilité d'une telle aventure. Hadaly est souvent désignée sous le terme "fantôme," pour la raison la plus évidente qu'elle n'est qu'une forme, une extériorité vide, présence vêtue d'une armure qui témoigne d'une absence fondamentale. A ce titre son rôle au début du roman peut être assimilé à celui joué par le spectre du père de Hamlet, à savoir rendre visible l'invisible et initier le questionnement sur l'identité, la réalité, la possibilité et la signification d'une telle apparition.

Au début du roman, Hadaly est représentée en tant que forme, car essentiellement, son principe de potentialité d'incarnation de l'idéal constitue la totalité de son être. A ce titre, en tant que potentiel et virtualité, elle est reproductible à l'infini. Elle cessera de représenter l'idéal pour devenir une femme idéale seulement à partir du moment où le processus d'incarnation aura commencé. Cette incarnation se fera, incidemment, selon les désirs et les projections éminamment subjectives d'un homme donné, Ewald en l'occurrence.

Hadaly, sur laquelle Edison se propose de transférer l'image physique d'Alicia, sera animée par la volonté et le désir d'Ewald, mais en elle s'exprime également la voix désincarnée d'une entité mystérieuse, Sowana, âme médiumnique d'une femme trompée et tombée en catalepsie. De plus, à travers Hadaly—et à l'insu d'Edison—se manifestent des entités que le narrateur désigne sous le terme "ceux qu'on ne peut nommer"<sup>3</sup> en vertu de la croyance en la puissance exorciste de la parole. Par l'intermédiaire de Sowana, ces spectres revenus des confins de l'au-delà se sont incarnés dans la forme physique d'Hadaly, et se substituent au simulacre prévu par le créateur pour doter l'Andréide d'une subjectivité qui fait de toute évidence problème: ici surgit l'inconnue que l'équation n'avait pas prévue, que la rationalité scientifique ou humaine (c'est tout comme) ne peut accepter sauf à faire taire la voix qui cherche à crier "Impossible!" Telle fut l'erreur commise par le comte Athol dans "Véra," qui lui a fait perdre la possibilité de vivre dans cette vie avec le spectre de sa femme. Il est dorénavant condamné à mourir pour la retrouver. Ewald lui aussi doit faire face à ce choix: croire, envers et contre tout, à la possibilité et la réalité de ce spectre afin de vivre dans cette vie une plénitude qui ne lui sera autrement accessible que dans la mort.

La notion de choix, question de vie ou de mort, reste en effet fondamentale dans *L'Eve future*. Avant Ewald et préparant son histoire, il y eut deux autres instances d'une telle décision: premièrement, celle de l'ancêtre qui existe toujours en filigrane dans le roman, Adam. Face à la tentation proposée par Eve, Adam a fait preuve d'une déplorable absence de jugement, résultant en la chute de l'humanité. Dans le second cas, il

s'agissait d'un homme d'honneur, marié à une femme vertueuse, mais séduit, ruiné et poussé au suicide par une danseuse. C'est cet homme dont l'épouse, Mrs Anderson, est devenue catatonique à la suite du drame, et dont l'âme médiumnique a trouvé refuge en Hadaly. Edison a d'ailleurs été inspiré à créer l'Andréide par la tragédie d'Anderson, en qui il a vu le symbole de la partie masculine de l'humanité victimisée et rabaissée par la femme-vampire. Notons que cette composante du récit relève de la misogynie culturelle commune à de nombreuses œuvres contemporaines, en ce qu'elle traduit l'angoisse de l'époque face aux progrès ravageurs de la syphilis et au mystère de la sexualité féminine. Face à la tentation, Anderson comme Adam s'est trouvé forcé de choisir: s'abstenir ou pécher. Son choix, comme Adam, a été celui de la femme, et, partant, celui de la mort, puisque que l'humanité est devenue mortelle après le péché originel et qu'Anderson s'est puni lui-même en se suicidant.

Lorsque Ewald fait irruption dans le récit, il semble lui aussi au bord du suicide, mais Edison (qui a créé l'andréide en réponse directe à ce problème de la femme mortifère) lui propose alors un pacte, réminiscent de celui de Faust: il s'agit pour Ewald d'accepter de faire vivre Hadaly sous les traits d'Alicia. Ewald doit choisir entre la vivante, c'est à dire sa passion qui le mènera à la mort, et l'artificielle, en qui il trouvera son salut.

L'artifice, dans le cas d'Adam comme d'Anderson, était mensonge. On connaît la ruse d'Eve, mais il n'est pas inutile de révéler comme le fait Edison à Ewald que les charmes de la danseuse étaient postiches. L'artifice, pour Adam et Anderson, s'est donc révélé fatal. L'artifice que propose Edison à Ewald possède au contraire une valeur rédemptrice: il doit sauver cet homme en particulier, mais aussi tous les hommes en péril de séduction féminine, car Edison envisage de fabriquer l'Andréide en série. Cette dualité de l'artifice, à la fois destructeur et rédempteur, s'applique de manière plus large à la conception de la femme, considérée comme porteuse des principes de vie et de mort. Cette vision misogynie de la femme s'appuie au dix-neuvième siècle sur les découvertes récentes de la science ou de la pseudo-science, à l'image, par exemple, de celle de Cesare

Lombroso.<sup>4</sup> Cependant, les origines de ce discours remontent bien plus loin, et sont à trouver dans les exégèses des Pères de l'Eglise, et dans leur interprétation de la figure d'Eve. Eve reste stigmatisée par sa double définition, celle de mère des hommes et de responsable de la chute. A cette dualité s'ajoute l'aggravation liée au fait qu'Eve a été créée d'Adam et nommée par lui. Sa relation à Adam, comme Howard Bloch l'a montré, est donc celle du propre au figuré, et sa perversité est donc celle du mot, c'est à dire du supplément.<sup>5</sup> L'étymologie du terme implique que la perversité féminine s'inscrit dans un vacuum, appelant nécessairement un remède de substitution pour suppléer au vide: le mensonge, accompagné de son corollaire, l'artifice.

Eve figure ainsi dans le texte le point de référence absolu, le spectre premier. Pourtant une autre figure fantômatique hante le texte, de manière intertextuelle: celle d'Hélène, une autre de ces femmes à la beauté mortelle, dont la séduction a mené au désastre et à une généalogie mythiquement historique. Le texte fondateur pour Villiers était sûr *Faust*, mais surtout le *second Faust* de Goethe où le bon docteur Faust, toujours bien vivant, continue à faire des prodiges scientifiques. L'empereur d'un temps et d'un lieu indéterminé lui demande de faire apparaître des ombres et Faust s'oblige, produisant l'ombre d'Hélène de Troie, la plus belle femme qui ait été sur terre. Une idylle s'ensuit, et Faust emmène Hélène avec lui dans son château gothique. Dans *l'Eve future* Villiers dédouble le personnage de Faust, incarné dans son aspect créateur par Edison, et dans aspect romantique par Ewald. Hadaly, la créature, peut donc être lue comme une copie d'Hélène—et en réalité, le texte nous présente une succession d'indices qui viennent appuyer cette intuition: nous savons qu'Hadaly a pris l'apparence physique d'Alicia, dont on apprend qu'elle est la vivante réplique de la Vénus de Milo. Or, la statue visible au Louvre depuis 1821 était considérée elle-même comme la copie d'un original antique perdu, probablement grec. Si la statue représente l'idéal de beauté féminine, et qu'Hélène partage l'honneur de cette définition, il est légitime de penser qu'Hadaly serait la copie de la copie de la copie d'Hélène. Le lien entre l'histoire antique et celle de *l'Eve future* se resserre lorsque l'on se souvient que la romance entre

Hélène et Pâris résulte, comme celle d'Ewald et d'Hadaly, d'un choix effectué par le protagoniste masculin. Lors du célèbre Jugement de Pâris, qui devait mettre fin à la discorde semée entre Héra, Athéna et Aphrodite, Pâris a choisi Aphrodite, alléché par la promesse qui lui fut faite d'obtenir en échange de son jugement l'amour de la plus belle femme du monde. C'est donc grâce à l'intercession d'Aphrodite que Pâris a obtenu l'amour d'Hélène. Après Adam, et avant Anderson, Pâris a fait le mauvais choix: par l'artifice d'Aphrodite, qui lui promet Hélène pour lui extorquer le jugement, il gagne la mort.

Nous savons depuis Freud et son *Beyond the Pleasure Principle*<sup>6</sup> que les choix amoureux de l'homme relèvent d'un mécanisme psychologique oscillant entre pulsion sexuelle et pulsion de mort. Pourtant, un autre essai de Freud me semble plus approprié encore pour tenter de comprendre comment le choix de l'artifice, qui en principe donne la mort, peut dans *l'Eve future* sauver de la mort.

Dans son essai "The three caskets,"<sup>7</sup> Freud s'appuie sur la lecture de divers mythes (Psyché), contes populaires (Cendrillon) et littératures, notamment Cordelia dans *King Lear*, pour montrer que la femme choisie est celle qui est symboliquement morte. En effet, dans les trois exemples ci-dessus la femme choisie est celle qui se tait ou se cache, ce qui fait d'elle, selon la logique psychanalytique, une femme morte.

Dans le texte qui nous intéresse, Hadaly vit sous terre, et ne vient que lorsqu'on l'appelle. Elle ne parle que pour répondre, et lorsqu'Edison entreprend de démontrer le fonctionnement de l'automate à Ewald, le texte offre le terme "l'autopsie de sa creature" (914). Barbara Johnson, dans son article "La dame du lac,"<sup>8</sup> a montré que les auteurs masculins du dix-neuvième siècle préfèrent la femme morte à la vivante, allant dans le cas de Lamartine et son célèbre poème "Le lac" jusqu'à anticiper la mort de la bien-aimée. Cette euthanasie poétique permet à Lamartine de créer son élégie et d'idéaliser dans la mort celle que la vie aurait peut-être rendue banale. Pour reprendre les termes de Barbara Johnson, "Plutôt une femme morte et idéalisée qu'une femme réelle et enceinte" (594). Cette interprétation, qui privilégie le concept de phallocentrisme et de nécrophilie, fait du

sens chez Villiers, et pourtant, on peut aller encore plus loin avec Freud qui suggère dans son essai "The three caskets" que le choix est non seulement celui de la femme morte, mais encore de la mort elle-même.

Freud évoque en effet dans ses exemples un choix qui s'effectue non entre deux, mais trois femmes: Cendrillon et ses deux sœurs, Cordelia et ses deux sœurs. Les trois prétendantes seraient des symboles des trois Moerae, entités qui, dans le mythe du même nom, président à la destinée de l'homme. En choisissant la troisième femme, c'est la troisième Moerae—la mort—qui est choisie. Ce choix de la femme-qui-est-la-mort constituerait une double réaction de l'homme face à sa destinée humaine: dans un premier temps, un mouvement de rébellion contre la prise de conscience de la vérité inscrite dans le mythe des Moerae, à savoir que l'homme subit lui aussi l'implacable loi naturelle du cycle naissance-vie-mort. La rébellion se manifeste par un déplacement du mythe, de la femme qui donne la mort à la femme incarnant l'amour: "Man constructed instead the myth derived from it (from that of the Moerae), in which the Goddess of Death was replaced by the Goddess of Love and by what was equivalent to her in human shape"(TC 118). Dans le Jugement de Pâris, Aphrodite qui est la Déesse de l'amour promet en effet bien pour obtenir le prix de beauté son équivalent humain, Hélène.

Comment, d'après ce qui précède, est-il possible de comprendre le processus à l'oeuvre dans *l'Eve future*, étant donné que le choix y est à effectuer entre deux femmes, et non trois? Pourtant, en plaçant le suicide comme troisième terme, Villiers établit l'équivalence entre la mort et la femme: Anderson doit choisir entre sa femme, sa maîtresse Evelyn, ou la mort. Ewald lui aussi doit choisir entre Alicia, Hadaly ou la mort. Le trio peut donc se réduire à deux par l'assimilation qui est faite d'une part entre Evelyn et la mort, d'autre part entre Alicia et la mort. L'on se retrouve alors de nouveau face au binôme: Mrs Anderson ou Evelyn, c'est à dire la vie ou la mort, et dans le cas d'Ewald: Hadaly ou Alicia, la vie ou la mort. Une fois résolu l'aspect technique du problème, il reste à revenir à la question

initiale: comment Hadaly, toute artifice, peut-elle représenter la vie?

Le choix de la femme-qui-est-la-mort, selon Freud, témoigne du caractère illusoire de l'amour dans la destinée humaine. L'amour, et la beauté sont des masques, qui s'interposent entre l'homme et sa mort. L'homme qui choisit cette femme-mort cherche dont à s'imaginer qu'il gagne la vie et non la mort dans la relation. Cependant, par le fait même de choisir celle qu'il sait être la mort, il tente de se l'approprier et d'exercer une sorte de contrôle sur sa destinée. La mort semble ainsi être choisie plutôt que subie, ce qui représente en quelque sorte une victoire sur la mort, intellectuellement reconnue et acceptée en ce qu'elle constitue l'accomplissement de l'existence et sa plénitude ultime.

Freud rappelle que ce glissement entre la mort et l'amour est rendu facile sur le plan technique. De la femme idéale émane en effet une aura d'inquiétante étrangeté qui lui vient de son association au royaume des ombres dans l'imaginaire masculin: "The fairest and best of women, who has taken the place of the Death-Goddess, has kept certain characteristics that border on the uncanny, so that from them we have been able to guess at what lies beneath" (TC 119). C'est ainsi qu'on retrouve Hélène, déesse de la mort incarnée sous forme humaine en la plus belle des femmes, dans une oeuvre du XII<sup>ème</sup> siècle dont un passage littéralise le voisinage dont parle Freud. Le *Roman de Troie*,<sup>9</sup> par Benoît de Sainte Maure, présente un passage saisissant qui place en immédiate succession la description de la mort d'une part, de la beauté d'autre part. Le texte présente avec un luxe de détails extrêmement graphiques le résultat d'une scène de carnage qui témoigne de la violence de la bataille entre Grecs et Troyens. Puis brutalement, le texte transporte le lecteur dans ce qui est nommé "La chambre des beautés." On y voit Hélène soignant Hector dans un lieu extraordinaire, décorée dans le style oriental avec les pierres les plus précieuses et de l'art d'une splendeur rare. Le mot paradis est d'ailleurs utilisé à la ligne 14680 pour désigner ce lieu. Le fait qu'Hélène soigne Hector—blessé dans une guerre dont elle est la cause—montre bien sa dualité de femme qui donne la vie et la mort en même temps. La chambre

est par ailleurs étrangement peuplée d'automates à but décoratif et de distraction qui transmettent le message suivant: la beauté et l'art égalent l'artificiel, et leur premier but est de faire oublier la douleur et la mort. La chambre bloque en effet la mort par sa beauté et les distractions artificielles qu'elle offre, mais dans le même temps elle remplace la mort par une autre mort, celle que représente l'inorganique et l'artifice.

La chambre vient donc greffer un terme supplémentaire au binôme femme-mort: celui d'art et d'artifice, qui porte en lui également l'ambivalence vie-mort. Edison en fait la démonstration à Ewald lorsqu'il projette une espèce de "film" où l'on voit danser Evelyn Habal, la séductrice fatale d'Anderson, avant de pratiquer dans le chapitre intitulé explicitement "Exhumation" l'énumération des restes de la danseuse—pathétiques artifices, prothèses et "fétides maillots" (901), pauvres illusions de la beauté.

Ewald, comme d'autres hommes de la littérature, Pâris par exemple, est attiré par l'inquiétante étrangeté qui rapproche la femme idéale du royaume des ombres. A titre d'exemple, un petit détour par le seizième siècle s'impose. Dans le dizain XXII de son poème *La Délie* (d'après le nom donné par le poète à l'objet de son affection), Maurice Scève lie explicitement la femme aimée à Hécate et à Proserpine:

Comme Hécate tu me feras errer,  
Et vif et mort cent ans parmi les ombres:  
Comme Diane au ciel me resserrer,  
D'où descendis en ces mortels encombres:  
Comme régnaute aux infernales ombres, amoindriras ou  
accroîtras mes peines.  
Mais comme Lune infuse dans mes veines  
Celle tu fus, es et seras Délie,  
Qu'Amour a joint a mes pensées vaines si fort,  
Que Mort jamais ne l'en délie.<sup>10</sup>

Scève dans ces lignes joue sur l'ambivalence du terme "comme," signifiant soit l'identification de Délie à ces entités

qui toutes sont liées à la mort, c'est à dire: "telle Hécate, Diane, régnaute aux infernales ombres, Lune," soit le caractère mimétique du propre comportement du poète: "semblable à Hécate, j'erreraï—sous ton emprise—parmi les ombres."

Scève laisse délibérément le poème ouvert et l'indécibabilité régner entre une réelle identification de Délie à des forces surnaturelles, et une perception imaginaire et fantasmatique de la part du poète. C'est en fait le caractère spectral de la perception humaine qui est ici souligné: peut-on jamais savoir si ce que l'on voit a une existence propre et indépendante, ou si ce n'est que construction de l'esprit?

La présentation d'Hadaly, sur le mode morbide et mystérieux pose la même question et ce d'autant plus qu'elle est théâtralisée. Le texte nous la décrit ainsi: "Debout en ce daïs, une sorte d'Etre, dont l'aspect dégageait une impression d'inconnu, apparaissait" (828). La notion d'apparition est importante, dans la mesure où elle contient le principe de la spectralité: il s'agit d'une perception visuelle, soumise à la loi de la distorsion phénoménologique, et caractérisée par une soudaineté événementielle.

La théâtralisation continue avec le fait qu'il faut descendre sous terre pour trouver Hadaly, qui vit dans un souterrain. Le texte décrit son antre dans le livre troisième sous le titre: "L'Eden sous terre," titre flanqué en épigraphe d'une citation tirée du *Second Faust* de Goethe: "Descends ou monte: c'est tout un!" Ces paroles, proférées par Méphistophélès, s'adressent à Faust qui veut retrouver Hélène au royaume des ombres: la femme idéale, détentrice de dons surnaturels, qui incarne le Paradis perdu, vit comme morte aux enfers. Edison rappelle ce principe à Ewald sur le ton railleur qu'affectionne Villiers: "Descendons! Puisque décidément, il paraît que pour trouver l'idéal, il faut d'abord passer par le royaume des taupes" (867). Hadaly hante en effet un souterrain merveilleux, tombeau splendide à l'ambiance orientale, peuplé de fleurs et d'oiseaux automates: comme dans la chambre de Beauté, l'inorganique et l'artificiel y règnent en maître, et permettent d'entrevoir la possibilité de différer la mort. Il est significatif à cet égard que ce chapitre descriptif de l'antre d'Hadaly porte en épigraphe une

citation tirée de *Salammbô*: "L'air est si doux qu'il empêche de mourir." En somme, Villiers fait beaucoup d'efforts pour rendre visible le caractère morbide de l'andréide: pour finir, elle dépend pour sa vie d'Edison qui contrôle son réveil d'un sommeil qui ressemble à la mort, et l'on apprend qu'elle voyage en mer à la façon des mortes, dans un cercueil capitonné.

Belle morte elle est, mais belle tueuse aussi: elle porte au côté un poignard destiné à couper court à toute tentative de séduction physique, et Edison précise que non seulement elle ne manque jamais son but, mais en outre et toute atteinte est mortelle, ce qui fait d'Hadaly une rédemptrice ambivalente: le choix d'une femme artificielle semble être de mort et non de vie.

Et pourtant, l'artificialité d'Hadaly, son objectivation ajoute une dimension supplémentaire au processus déjà entrevu avec Freud d'un jeu de la vie avec la mort. Si la donnée "femme" sert à exprimer l'illusion que se donne l'homme à lui-même, et encore plus la femme artificielle, la donnée "objet" renforce l'idée de possession. Cette morte après tout est gardée précieusement, jalousement, à l'abri des regards, tel un objet précieux qui obsède son possesseur. On pourrait dire que le propriétaire est possédé par sa possession, jeu de mot et de concepts qui n'a pas échappé à Villiers puisque son texte échantillonne divers types et degrés de "possession," au double sens du terme. Le jeu porte, encore une fois, sur l'illusion et l'indécidabilité: celui qui possède, qui a le contrôle sur les événements, qui crée l'événement (Edison) finit par être possédé, ou "eu" par sa possession qui agit en dehors de son contrôle. De même, Ewald par la possession physique d'Alicia, se retrouve possédé, envoûté par elle.

On peut lire là une volonté de puissance et une illusion de maîtrise de la destinée, mécanisme psychologique qui ressemble fort à celui qui anime la passion du collectionneur ou de l'amoureux des objets tel que Jean Baudrillard l'a analysé dans *Le système des objets*.<sup>11</sup>

La complexité d'Hadaly tient au fait qu'elle est à la fois un objet fonctionnel mécanique, en tant que simulacre "sain" de la femme, et un objet mythologique qui permet la récupération des origines. En tant qu'objet fonctionnel, elle est un signe, une

projection phallique et narcissique: en effet, elle témoigne de la puissance de l'homme qu'elle reflète et qui la contrôle en manipulant ses boutons, qui sont dissimulés sous ses bijoux. Elle reste à cet égard un objet de soins et de fascination: son propriétaire doit l'entretenir comme on entretient une machine, en lui donnant du carburant (une pastille électro-magnétique) et de l'huile pour éviter qu'elle ne rouille.

Par ailleurs, elle est aussi objet mythologique, par le lien qu'elle tisse entre le passé et le présent. En effet, Hadaly existe dans le présent comme l'original perdu, dont elle est la copie trois fois reproduite, a existé dans le passé. Le procédé que Baudrillard nomme "éclision du temps" (106) dans son analyse du rôle psychologique de l'objet ancien fonctionne effectivement dans notre texte de manière à commémorer et immortaliser le passé par le biais d'un objet qui l'évoque dans le présent. Par cette "déclinaison de soi-même hors du temps à travers les objets" (135) l'homme cherche à résoudre l'irréversibilité de la naissance à la mort.

Chez Baudrillard, c'est l'objet ancien qui joue ce rôle de récupération des origines qui donne à l'individu l'illusion de maîtriser le temps et la mort. Chez Edison l'inventeur, ce n'est pas l'objet du passé mais du futur, c'est L'Eve future, dont l'existence émane de la pensée de l'inventeur, qui permet de récupérer le mythe de l'origine. Il s'agit dans le texte de Villiers d'une dynamique inversée mais qui rend peut-être plus éclatante encore le paradoxe dont parle l'auteur du *Système des objets*:

Car nous voulons toujours n'être que de nous-mêmes, et être de quelqu'un...entre le projet prométhéen de réorganiser le monde et de se substituer au père, et celui de descendre par la grâce de la filiation d'un être originel, l'homme ne sera peut-être jamais capable de choisir. (149)

Edison n'a pas eu à choisir: la science lui permet de dépasser la contradiction. Père d'Hadaly, son but par la création d'une nouvelle mère symbolique des hommes est de recréer ses propres origines.

Pourtant, en passant outre à ce que la loi naturelle impose, Edison crée un autre paradoxe, celui-là peut-être irrésoluble: le fait qu'il utilise précisément la science implique que son entreprise se veut reproductible; il indique clairement à Ewald qu'il envisage de produire des andréides en série (même si, plus tard, il change d'avis). Pourtant, parce qu'il s'agit d'un prototype et que, selon Benjamin, le moment irréversible de la création donne un caractère unique à l'objet, Hadaly n'est pas un objet mais bien une œuvre d'art. Cette autonomie de l'objet d'art est fictionnalisée dans le texte par les entités d'outre-monde qui habitent Hadaly et qui, si elles se révèlent explicitement à Ewald, ne sont que devinées par Edison. Celui-ci, sentant qu'Hadaly lui échappe, ne déclare-t-il pas: "je crois que Hadaly est un très véritable fantôme, et je ne tiens plus à me rendre compte du mystère qui l'anime" (1000) ce qui témoigne des limites de la science et de la connaissance.

En tant qu'idéal et en tant qu'objet, Hadaly une fois qu'elle est possédée met un point final à la quête de l'homme. Celui qui la possède, après l'avoir tant rêvée et cherchée dans le monde, en a terminé définitivement avec la réalité. C'est pourquoi Ewald déclare, quand il annonce à Edison sa décision de s'enfermer dans son château anglais avec Hadaly pour le reste de ses jours, qu'il "donne sa démission du monde des vivants."

Le manque de l'idéal servait à conjurer et à différer la mort, figurée dans cet objet. En acceptant Hadaly, Ewald s'en fait à la fois son possesseur et son prisonnier, déclarant: "J'ai hâte d'être le prisonnier de cette énigme sublime" (999).

Par ce double mouvement, Ewald s'approprie symboliquement la mort et s'y soumet dans le même temps, réalisant la plénitude d'une vie qui s'est débarrassée de l'illusion d'éternité et d'idéal.

Ainsi, la machine virtuellement plurielle est devenue unique, mais l'idéal qui est en son essence reproductible à l'infini, qui peut être rêvé par tous, se survit pas à son incarnation qui constitue aussi sa subjectivation. Le texte donne d'ailleurs à méditer le mystère de la disparition d'Hadaly, qui sombre en mer pendant le voyage qui l'emmène du Nouveau Monde à

l'Ancien—retour aux origines, encore, mort apprivoisée qui reste du domaine du rêve et du futur. Le silence qui entoure les causes de la disparition d'Hadaly accentue l'indécidabilité et l'ouverture du texte: l'incendie qui a provoqué le naufrage du bateau sur lequel voyageait l'Andréide a commencé dans la cale où se trouvait son sarcophage, mais Villiers nous laisse libre d'interpréter à notre guise: est-ce un court-circuit dans les mécanismes d'Hadaly qui a jeté l'étincelle? C'est alors la science qui cause sa propre perte. Est-ce une vengeance divine pour punir le péché d'orgueil du créateur et empêcher l'homme de vivre sans crainte de la mort? Est-ce une manœuvre criminelle, et dans ce cas un commentaire sur une humanité qui ne peut s'empêcher de faire le mal? Hadaly elle-même se supprimant? Un hasard? Ce qui est sûr, c'est qu'avec la disparition d'Hadaly et d'Alicia, qui voyageait sur le même bateau et a péri dans le naufrage, toutes les femmes du roman sont mortes: Mrs Anderson n'a pas survécu au transfert de son âme Sowana au corps d'Hadaly, et Evelyn est morte depuis longtemps. Reste la question de Sowana, la conscience d'Hadaly: a-t-elle survécu?

Le texte se termine sur le mot "silence," qui évoque le silence divin et le silence de la mort, ainsi que la question du silence de la littérature. Quelle est la valeur de l'œuvre littéraire dans un monde déchu et soumis à la mort et au silence qui a toujours le dernier mot? Et pourtant, si comme l'ont suggéré certains critiques, Hadaly est un corps-texte (on peut l'ouvrir comme un livre pour la déchiffrer, le récit de sa construction et de sa destinée constituant la quasi totalité du livre réel), son âme, l'idéal qui l'anime et anime la littérature, lui survit peut-être, comme survit silencieusement la lumière des étoiles mortes qu'elle se plaisait à mesurer, jadis, dans le jardin d'Edison, par certaines nuits sans lune.



## Notes

<sup>1</sup> Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "Véra". *Œuvres Complètes*. (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 560.

<sup>2</sup> Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "Le traitement du docteur Tristan". *Œuvres Complètes* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 730-733.

<sup>3</sup> Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "L'Eve future". *Œuvres Complètes* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 987.

<sup>4</sup> Lombroso, Cesare: psychiatre et criminologiste italien du XIXème siècle dont la renommée s'appuie sur des découvertes établissant un rapport (non fondé) entre les caractéristiques mentales et physiques des individus. Sa théorie a mené à la création de profils criminels psychopathologiques établis sur la bases d'indices craniologiques ou physiognomiques. Lombroso a contribué à populariser la théorie de l'atavisme (réapparence, dans l'individu contemporain, de caractéristiques présentes chez de lointains ascendants). Parmi ses ouvrages les plus importants : *L'homme criminel*, Paris : F. Alcan, 1895 et *The female offender*, New York : Philosophical Press, 1958 (édition originale 1896).

<sup>5</sup> Bloch, Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University Press of Chicago, 1991.

<sup>6</sup> Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated and edited by James Strachey. New York : Norton, 1989.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund. "The Theme of the Three Caskets". *Writings on Art and Literature* (Stanford: Stanford University Press, 1997) 109-121.

<sup>8</sup> Johnson, Barbara. "La dame du lac". *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier (Paris : Bordas, 1993) 593-597.

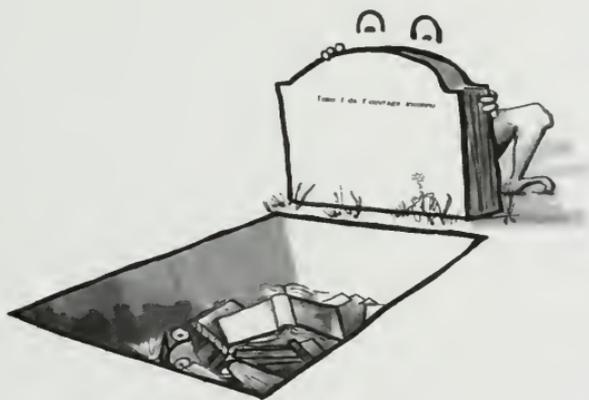
<sup>9</sup> De Sainte Maure, Benoît. *Le roman de Troie*. 6 vols. (Paris : Firmin Didot et Cie, 1904-1912. (I : 374-394).

<sup>10</sup> Scève, Maurice. *Délie, objet de plus haulte vertu*. Paris : Didier, 1961.

<sup>11</sup> Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

# La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French  
Literary and Cultural Production



*Paroles Gelées*

**UCLA French Studies**

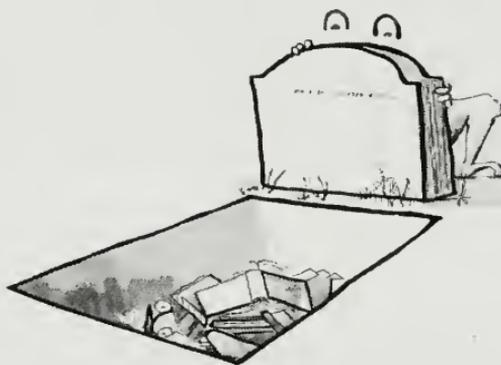
**Special Issue**  
**Volume 19.2 2001**

*Selected Proceedings from*  
*UCLA French Graduate Students'*  
*Sixth Annual Interdisciplinary Conference*



# La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French  
Literary and Cultural Production



*Paroles Gelées*

**UCLA French Studies**

**Special Issue**  
**Volume 19.2 2001**

*Selected Proceedings from*  
*UCLA French Graduate Students'*  
*Sixth Annual Interdisciplinary Conference*



# La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French Literary and  
Cultural Production

Selected Proceedings from  
The UCLA French Department Graduate Students'  
Sixth Annual Interdisciplinary Conference  
April 27–28, 2001

*Ce serait le moment de philosopher et de  
rechercher si, par hasard, se trouvait ici  
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais,  
*Le Quart Livre*

***Paroles Gelées***  
Special Issue  
UCLA French Studies  
Volume 19.2 2001

Editor-in-Chief: Christine S. Thuau

Assistant Editors: Alison Rice  
Sylvie Young

Editorial Board: Sheila Espineli  
Holly Gilbert

Sponsors: Albert and Elaine Borchard Foundation  
UCLA Department of French  
UCLA European Studies Program  
UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies  
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies  
Campus Programs Committee of the Programs Activities Board  
Graduate Students Association

*Paroles Gelées* was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

*Paroles Gelées*  
UCLA Department of French  
212 Royce Hall, Box 951550  
Los Angeles, CA 90095-1550  
(310) 825-1145  
[gelees@humnet.ucla.edu](mailto:gelees@humnet.ucla.edu)

Subscription price (per issue):

\$12 for individuals  
\$14 for institutions  
\$16 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at  
<http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>

Cover illustration by Christine Thuau

Copyright © 2002 by the Regents of the University of California  
ISSN 1094-7294

# CONTENTS

---

Acknowledgments	
The Haunts of Scholarship.....	1
<b>Peggy Kamuf</b>	
Who's There? —Or How Not To Keep a Secret .....	19
<b>Samuel Weber</b>	
“Le Grand Fantôme”: Actor as Specter in Diderot's Paradoxe sur le comédien.....	28
<b>Heather Howard</b>	
Chronique d'une mort annoncée: Les métamorphoses du pouvoir dans <i>Le Légataire Universel</i> (1708).....	37
<b>Martial Poirson</b>	
Homosexualité mon amour: Derrida and the Haunting of Sodom .....	58
<b>Michael Johnson</b>	
Fantôme littéraire de Hugo: Les lendemains du <i>Dernier jour d'un condamné</i> .....	77
<b>Sonja Hamilton</b>	
Representations of Invisibility in Victor Hugo's <i>L'homme qui rit</i> .....	88
<b>C. Camille Collins</b>	
Haunting the Underworld in Nerval's <i>Les Nuits d'octobre</i> .....	98
<b>Aimee Kilbane</b>	
L'Eve Future, ou le Futur @ève de la mort apprivoisée.....	108
<b>Sylvie Young</b>	
Conference Program .....	123
Call for Papers.....	127
Ordering Information .....	128