

L'ÈVE FUTURE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: DU FANTOCHE AU FANTÔME

Laurent MATTIUSSI*

RÉSUMÉ: *L'Ève future* est une méditation sur l'opération esthétique. La fiction est ici l'instrument d'une réflexion sur l'intrusion dans la réalité insuffisante de la dimension imaginaire que l'artiste arrache à son domaine séparé pour l'introduire dans le champ de l'existence perceptible, afin de transfigurer le réel et de le rendre conforme à l'exigence du désir humain. En transportant la femme vivante, Alicia Clary, dans son double mécanique et fantasmatique, l'andréide Hadaly, impeccablement revêtue des traits physiques de l'original, Edison, grâce au concours de Lord Ewald et de Sowana, pur esprit d'une défunte à qui revient le dernier mot, transforme le fantoche en fantôme. Figure de l'artiste, Edison réalise l'irréel (le fantôme) en déréalisant et en surréalisant le réel (le fantoche), il annule le mauvais théâtre de la vie ordinaire pour lui substituer le jeu sublime du geste et de la parole élevés, en lui restituant l'intériorité exaltante qui lui manque. Il fait advenir dans un monde d'apparences inconsistantes et d'illusions une modalité supérieure d'Illusion. Il fait surgir à l'être ce qui, des aspirations humaines irréalisées, au-delà de la plate réalité, la complète et l'accomplit, de sorte que, cessant de susciter le besoin de fuir, elle devienne l'objet d'un acquiescement sans réserve.

MOTS-CLEFS: Art. Imagination. Illusion. Femme. Intériorité. Apparence.

L'entreprise d'Edison, qui n'est pas seulement un savant, mais aussi une figure de l'artiste tel que Villiers l'entend, trouve son origine dans le drame de Lord Ewald, dont la maîtresse, Alicia Clary, est affligée selon lui d'une incompréhensible distorsion entre l'intériorité et l'extériorité, entre le psychique et le physique. Aux dires de Lord Ewald, la jeune femme est "[...] d'une beauté non seulement incontestable mais tout à fait extraordinaire." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 75). Toutefois, "ses paroles et ses actes" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77) laissent à son amant une pénible impression

* Université Jean Moulin – Lyon 3. Faculté des Lettres et Civilisations. Lyon – France. 69362 - laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

d'incurable insignifiance. L'apparence physique de la jeune femme soulève l'enthousiasme, mais l'infirmité de son esprit est accablante. "[E]ntre le corps et l'âme de Miss Alicia Clary, ce n'était pas une disproportion qui déconcertait mon entendement: c'était un *disparate*. [...] Son être intime s'accusait comme en contradiction avec sa forme." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77-78). Une telle dissonance est pour Lord Ewald une source de souffrance insondable. Elle le conduit à lancer l'exclamation désespérée qui justifie la tentative d'Edison: "Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 98). L'Andréide Hadaly, revêtue des traits d'A. Clary et habitée par l'âme de Mrs Anderson, sous le nom de Sowana, réalisera l'harmonie parfaite, rêvée par Lord Ewald, entre le dedans et le dehors, entre le fond et la forme. Ainsi, le plat commerce des échanges ordinaires sera-t-il surélevé dans une dramaturgie supérieure, car A. Clary et Hadaly sont toutes les deux, à des titres divers, des comédiennes et le jeu sublime de la seconde est appelé à sauver le théâtre creux de la première. On se heurte ainsi à un paradoxe: si le réel est décevant, insatisfaisant, c'est qu'il manque de réalité, de consistance et de plénitude; pourtant, c'est justement dans une forme encore plus aiguë d'irréalité que l'homme va chercher l'accomplissement qu'il désire: dans la fiction, pour emprunter à Mallarmé l'une de ses notions les plus fondamentales. Le théâtre est un des lieux privilégiés de la fiction, dans la mesure du moins où il ne se contente pas de copier le réel et où il assume sa vocation imaginaire: au théâtre, c'est ce qui est inventé, c'est l'illusion qui devient la plus exaltante réalité. C'est pourquoi sur la grande scène du théâtre authentique tel que Villiers le rend possible par le biais d'Edison, le personnage a toujours quelque chose d'un peu fantastique: c'est un fantôme qui transcende par sa puissance d'illusion les fantoches de la vie courante.

Le paraître sans être

Lord Ewald déplore en sa maîtresse la contradiction du fond et de la forme, mais il faut dépasser cette opposition rigide, car le fond retentit inévitablement sur la forme. A. Clary ne peut s'empêcher d'afficher extérieurement la déficience intérieure qui la constitue. Son apparaître est marqué par le manque de son être. Il est certain que la beauté de la jeune femme ne fait pas signe, comme elle le devrait, vers un accomplissement intérieur, mais elle est de toute façon relativisée par la trivialité de ses gestes, de ses paroles, de ses attitudes, qui indiquent la pauvreté du fond dans l'insuffisance de la forme. L'insignifiance intime transparaît au dehors, de sorte qu'entre l'intérieur et l'extérieur, l'incompatibilité n'est pas

totale. Elle l'est d'autant moins qu'A. Clary, lorsqu'elle rencontre Lord Ewald "[...] se destinait au théâtre. [...] Des personnes compétentes lui ayant assuré que sa voix était fort belle, ainsi que sa figure, et qu'elle *représentait* fort bien, elle était fondée à croire qu'elle aurait du 'succès'. Or, lorsqu'on gagne de l'argent, on arrange beaucoup de choses." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 81)¹. Cette indication est essentielle car elle classe la jeune femme dans la catégorie des personnes factices, sans consistance. Son être se résout dans l'apparence, dans la représentation sociale qui ne cache rien d'autre que le vide ou, ce qui est la même chose pour Villiers, l'attachement aux valeurs bourgeoises. Il convient en effet de prendre en compte la présence chez Villiers d'une conception négative du théâtre, bien rendue ici par l'emploi du verbe "représenter", souligné dans le texte. A. Clary "*représentait* fort bien": elle faisait bonne figure en société, elle avait un maintien conforme aux attentes des gens corrects et bien élevés. "Représenter", en ce sens, c'est se plier aux convenances, aux stéréotypes que la société exige, jouer une comédie sociale sans âme, qui masque l'absence de toute profondeur, de toute authenticité personnelle.

Dans les pensées que Lord Ewald prête à sa maîtresse alors que, au début de leur liaison, il la croit désespérée d'avoir été trahie par un autre et qu'il l'imagine jouant la comédie de la médiocrité pour le mettre à l'épreuve, pour sonder la sincérité et la solidité de son attachement, la vie sociale apparaît comme un masque posé sur le vide. Quelles que soient les circonstances, on y "récite quelque rôle". Dans l'esprit de Lord Ewald, l'insignifiance de la jeune femme ne peut s'expliquer que par une conduite d'emprunt, ne correspondant à aucune réalité intérieure:

Comédienne, voici ta première création. Noue ton masque: tu joues pour toi.
— Si tu es une puissante artiste, ici le triomphe ne sera point la gloire, mais l'amour. Incarne-toi dans ce rôle odieux où la plupart des femmes du siècle acceptent de travestir leurs natures, sous prétexte que LA MODE les y oblige (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 87).

Lord Ewald a le plus grand mal à comprendre que l'attitude de sa maîtresse n'est pas un jeu mais l'expression fidèle de son être diminué: "Que d'évidences, alors, il a fallu pour me prouver que la comédienne — *ne jouait pas de comédie!*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 89). Cette formulation paradoxale dit bien que tout l'être se réduit à un paraître terne et creux. A. Clary est si vaine

¹ Les citations sont soulignées par l'auteur.

qu'elle n'a pas même à se forcer pour entrer dans le jeu social, qui contraint les êtres à "travestir leurs natures", à se faire histrions, à se couler dans des moules qui étouffent les potentialités, s'il en est, de la personnalité authentique. Edison rejoint d'ailleurs les vues du jeune aristocrate anglais lorsqu'il met en évidence le caractère mécanique des relations sociales, en réponse à Lord Ewald, qui redoute le manque d'inventivité et de spontanéité prévisible dans les propos de l'Andréide, enregistrés d'avance. Dans les rapports convenus avec autrui, on ne fait de toute façon jamais rien d'autre que tenir son rôle:

Improviser!... s'écria Edison: vous croyez donc que l'on improvise quoi que ce soit? qu'on ne *récite* pas toujours? [...] Chaque métier humain a son ensemble de phrases, — où chaque homme tourne et se vire jusqu'à la mort; et son vocabulaire, qui lui semble si étendu, se réduit à une centaine, au plus, de phrases types, constamment récitées. [...] Que voulez-vous qu'on improvise, hélas! qui n'ait été débité, déjà, par des milliards de bouches? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 226-227).

Tout être humain est un comédien qui récite son texte, texte vain, texte vide, texte aussi insignifiant que le verbiage d'A. Clary.

L'un des *Contes cruels*, intitulé "Le désir d'être un Homme", peut à cet égard être lu comme une illustration de cette idée que l'homme ordinaire ne saurait exister authentiquement par lui-même, que la vie sociale se limite habituellement à un pur paraître sans aucune contrepartie d'être. Venant d'évoquer "les théâtres du boulevard du Crime" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 207), à Paris, le narrateur décrit un personnage qui, par l'allure et le costume, semble sortir tout droit de l'une des pièces de théâtre qui se jouent dans le quartier et nous dévoile son identité au moment où l'inconnu, apercevant son reflet dans une glace, se salue lui-même non sans cérémonie: c'est un acteur de tragédie. Au moment de prendre sa retraite, il a demandé un poste de gardien de phare. "Un phare! cela vous a toujours l'un d'un décor." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 210), s'exclame-t-il. Retrouvant une lettre reçue le matin même, il l'ouvre et y apprend sa nomination, exprimant à haute voix son soulagement d'avoir été exaucé. "— Mon phare! mon brevet! s'écria-t-il. 'Sauvé, mon Dieu!' ajouta-t-il comme par une vieille habitude machinale et d'une voix de fausset si brusque, si différente de la sienne qu'il en regarda autour de lui, croyant à la présence d'un tiers." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 211). Ce dédoublement indique que l'acteur est en train de jouer son propre rôle et que toute son existence se réduit à ce rôle devenu

avec le temps machinal, comme mécanique. Le comédien s'aperçoit soudain qu'il se trouve dans l'incapacité " d'être un Homme " et prononce ce monologue:

Voici près d'un demi-siècle que je *représente*, que je *joue* les passions des autres sans jamais les éprouver, — car, au fond, je n'ai jamais rien éprouvé, moi. — Je ne suis donc le semblable de ces "autres" que pour rire? — Je ne suis donc qu'une *ombre*? Les passions! les sentiments! les actes réels! RÉELS! voilà, — voilà ce qui constitue l'HOMME proprement dit! Donc, puisque l'âge me force de rentrer dans l'Humanité, je dois me procurer des passions, ou quelque sentiment *réel*..., puisque c'est la condition *sine qua non* sans laquelle on ne saurait prétendre au titre d'Homme (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 211-212).

À l'instar d'A. Clary, le personnage "*représenté*" et le verbe est souligné ici, comme il l'est à propos de la jeune femme. L'intérêt de ce passage est qu'il met en évidence une antithèse entre la modalité fictive, jouée, de l'existence et la modalité réelle, inaccessible à qui n'a jamais connu de la vie qu'un reflet dégradé et se sent lui-même en conséquence "une *ombre*". Ce dernier terme, on va le voir, dans une perspective typiquement platonicienne, désigne aussi le défaut d'être chez la maîtresse de Lord Ewald.

L'acteur tient la retraite pour une occasion de quitter sa condition de singe des passions humaines. Il entend "rentrer dans l'Humanité" pour s'introduire dans le règne de la sincérité, de l'authenticité. Le thème de la nouvelle est que le malheureux est dans l'impossibilité d'être, de se conduire autrement que sur le mode de l'imitation, du simulacre, alors même qu'il désire éprouver "quelque sentiment *réel*". On le voit au moment où il fait son choix parmi les sentiments disponibles:

J'y suis! dit-il: LE REMORDS!... — voilà ce qui sied à mon tempérament dramatique. Il se regarda dans la glace en prenant un visage convulsé, contracté, comme par une horreur surhumaine: — C'est cela! conclut-il: Néron! Macbeth! Oreste! Hamlet! Érostrate! — Les spectres!... Oh! oui! Je veux voir de *vrais* spectres, à mon tour! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 212).

À peine le comédien a-t-il songé à ce qui pourrait lui faire éprouver une émotion vraie, qu'il se met à la jouer en s'identifiant à des personnages historiques ou dramatiques, sans se rendre compte que sa cause est ainsi perdue d'avance,

puisqu'il se révèle incapable d'échapper à l'emprise de la représentation. Autre inconséquence, il décide de se donner à lui-même des remords en commettant un crime odieux, comme si le sentiment commandé pouvait remplacer le sentiment spontané, naturel.

Après avoir provoqué un gigantesque incendie, le personnage se comporte en esthète comme Néron au milieu de Rome en flammes:

[...] il écartait le store et contemplait son œuvre.

— Oh! se disait-il tout bas, comme je me sens en horreur à Dieu et aux hommes! — Oui, voilà, voilà bien le trait d'un réprouvé!...

Le visage du bon vieux comédien rayonnait (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 214).

L'ironie de Villiers éclate dans ce paradoxe: le comédien se montre d'une inhumanité monstrueuse alors même qu'il prétend réintégrer l'humanité. Il déborde de joie quand il se voudrait envahi par les affres du remords. Le remords est un sentiment qui devrait par nature s'accompagner de souffrance. Or le comédien éprouve une profonde satisfaction d'avoir atteint son but en commettant un crime odieux. Cette contradiction se manifeste plus loin dans les paroles du personnage emporté par l'exaltation du créateur comblé:

Quel Homme je vais être! Comme je vais vivre! Oui, je vais savoir, enfin, ce qu'on éprouve quand on est bourrelé. — Quelles nuits, magnifiques d'horreur, je vais délicieusement passer!... Ah! je respire! je renaiss!... j'existe!... Quand je pense que j'ai été comédien!... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 215).

Loin d'avoir la moindre réalité, le sentiment n'existe qu'à travers l'emphase et la fiction du discours qui l'invente en le disant. Le remords du comédien n'est qu'une création d'esthète se délectant dans les sensations mêlées du plaisir et de l'horreur. On mesurera toute l'ironie de la dernière réflexion: "Quand je pense que j'ai été comédien!..." Elle met en évidence l'aveuglement de celui dont la représentation est à ce point une seconde nature qu'il ne la perçoit plus. Sa personnalité, toute sa vie se réduisent à la récitation d'un rôle emprunté. Vivre se confond alors avec le sentiment, non reconnu comme tel, d'être un excellent comédien: "— Quel succès! Quel merveilleux scélérat je suis! Vais-je être assez hanté? Que de spectres je vais voir!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 216). Celui dont le vrai nom disparaît derrière le nom d'emprunt ou le pseudonyme, "Esprit Chaudval, né Lepeinteur, dit Monanteuil" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 208),

est un “scélérat” de théâtre jouant le remords qu’il ne ressent pas et s’attribuant le “succès” du bon acteur, à ceci près que l’incendie criminel est, lui, bien réel, dans le cadre du moins de la fiction.

Lorsque le personnage se retire dans son phare, il n’éprouve pas le moindre remords d’un geste qui a entraîné la disparition d’une centaine de personnes et la nouvelle s’achève au moment de sa propre mort sur cette phrase: “[...] le vieux histrion expira, déclamant toujours, en sa vaine emphase, son grand souhait de voir des spectres... — *sans comprendre qu’il était, lui-même, ce qu’il cherchait.*” (VILLIERS, 1983, p. 218). Ce motif du spectre, associé à celui de l’acteur comme figure du moindre être, de la vie déficiente, se retrouve dans *L'Ève future*. L’intrication complexe de ces motifs est capitale chez Villiers. Elle met en jeu le rapport de l’art avec la vie, qui ne saurait se réduire à une forme vide, sans contenu, sans fond. C’est le thème central de *L'Ève future*: la création esthétique est seule propre à associer à une belle forme le contenu, le fond, grâce auquel elle prend tout son sens et peut devenir vraiment exaltante. L’histoire de ce personnage qui échoue à devenir “un Homme” peut être lue comme une sorte d’allégorie représentant la condition humaine en général. Selon Edison, toute l’existence se réduit en effet à une immense “comédie”:

Oh! qui donc serait assez étrange, sous le soleil, pour essayer de s’imaginer qu’il ne joue pas la comédie jusqu’à la mort? Ceux-là seuls qui ne savent pas leurs rôles prétendent le contraire. Tout le monde la joue! forcément! Et chacun avec soi-même. Être sincère? Voilà le seul rêve tout à fait irréalisable. Sincère! Comment serait-ce possible, puisqu’on ne sait rien? (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 221).

Le monde est un théâtre et il est impossible d’échapper au théâtre; pire même: il est impossible de faire la moindre distinction entre ce qui serait le jeu, la fiction, et ce qui serait la vérité de l’être. La vie sociale est ainsi pour Villiers une comédie dans laquelle s’agitent vainement des individus incapables d’atteindre une réalité, une plénitude d’existence. C’est pourquoi beaucoup des personnages négatifs qu’il a inventés sont des spectres, des comédiens qui ne sont que par le dehors et l’illusion, dont la gesticulation et le verbiage ne font que masquer le vide intérieur. C’est le cas d’A. Clary. Comme le héros du “Desir d’être un Homme”, elle est comédienne au sens premier, professionnel, du terme. Elle récite les rôles imaginés par de grands écrivains, mais sur le mode de la pure extériorité, au jugement de Lord Ewald, sans pouvoir les comprendre, ni par conséquent les vivre:

Ainsi, me dis-je, une jeune créature aussi lumineusement belle semble, tout d'abord, ignorer jusqu'à quel mystérieux degré son corps atteint le type idéal de la forme humaine. Ce n'est que par *métier* que son jeu théâtral traduit, avec de si puissants moyens mimiques, les inspirations du génie: — elle les trouve *creuses* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 82-83).

La jeune femme illustre le paradoxe du comédien tel qu'il a été formulé par Diderot: elle simule ce qu'elle ne ressent pas. Pire, elle se contente de représenter ce à quoi elle reste insensible: "les inspirations du génie", c'est-à-dire ce qu'il y a pour son amant de plus haut, de plus réel, ce par quoi seul la vie acquiert une signification, mais qui se trouve ici rabaisé au plan de l'illusion produite par le "métier".

E. Habal, la maîtresse défunte du défunt Anderson, l'époux de Mrs Anderson, avant qu'elle ne devienne Sowana, est une figure de comédienne encore plus négative qu'A. Clary. C'est ainsi qu'à propos de l'attirail qui permet à E. Habal de donner l'illusion de la beauté, le narrateur évoque "des pots de gros fard de théâtre" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 204). Or E. Habal est présentée par Edison comme un exemple de cette catégorie de séductrices qui entraînent l'homme dans une "rechute" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 190), une "régression", qui agissent par des "instances [...] si artificieuses qu'on n'en distingue plus le *métier*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 191). Ève, instigatrice, selon la vulgate simpliste que Villiers reprend à son compte, du péché originel, et engageant l'humanité sur la voie du Mal, apparaît, en comparaison avec E. Habal, comme "ingénue" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 191). À l'inverse, Hadaly est l'instrument d'un salut, d'une "résurrection" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 105), d'une "rédemption" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 131: le terme est employé à propos non pas de Hadaly mais de ce que Lord Ewald cherche en A. Clary et qu'il ne parvient évidemment pas à obtenir). Or c'est paradoxalement en tant que comédienne aussi, mais à sa manière à elle, que l'Andréide peut opérer son œuvre de salut. Avec elle, la vie continue de ressortir au théâtre, mais à un théâtre vivant, désormais, parce qu'il est habité par un sens, animé selon l'acception étymologique du terme: doté d'une âme. Cette âme, c'est Sowana, il ne faut pas l'oublier, qui vient d'achever son existence comme épouse trahie. Le roman de Villiers est extrêmement ambigu: ressassant nombre de vieux thèmes machistes, mais tenant ferme à cette leçon que — c'est une lecture possible du titre: *L'Ève future* — "la femme est l'avenir de l'homme" (Aragon) et que c'est elle seule qui assure en définitive le salut de

l'homme. Certes, Edison, l'homme, conçoit et façonne la forme du robot, mais c'est Sowana, la femme défunte, le fantôme féminin, qui décide de hanter cette forme, qui donc, *in fine*, fait de cette forme ce qu'elle est, c'est-à-dire l'association harmonieuse d'une voix magnifique et d'un enseignement sublime, l'œuvre d'art achevée.

La sublimation de la vie par le théâtre

L'un des *Contes cruels*, intitulé "Sentimentalisme", permet de saisir ce qui est en jeu dans cet étrange retournement. L'essentiel de la nouvelle est constitué d'un long dialogue entre un jeune poète aristocrate "d'un talent merveilleux", le comte Maximilien de W***, aux "yeux [...] charmants, mais, comme des pierreries, un peu froids" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 184), et sa maîtresse, Lucienne Émery. Cette dernière lui reproche une certaine froideur, qu'elle croit propre aux artistes. La question soulevée par la jeune femme est celle même qui tourmente le comédien du "Desir d'être un Homme": "Ne vous semble-t-il pas, mon ami, [...] que, sans cesse agités d'impressions artificielles et, pour ainsi dire, abstraites, les grands artistes — comme vous — finissent par émousser en eux la faculté de subir *réellement* les tourments ou les voluptés qui leur sont dévolus par le Sort!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185). Le domaine de l'art serait celui de l'abstraction, coupé des passions authentiquement vécues. Sans être "insensibles", incapables d'éprouver des "sentiments personnels", les artistes seraient habités par le souci de ne pas trahir leur intériorité, ce qui les amènerait paradoxalement à adopter une attitude empruntée, étudiée: "[...] vous craignez trop de ne pas être parfaits dans vos manifestations, n'est-ce pas?... de manquer d'exactitude dans l'exposé de votre trouble?" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185). Bref, l'artiste, en représentation constante, redouterait de ne pas être un bon acteur, de ne pas jouer correctement son propre rôle. On retrouve ainsi chez Villiers le même paradoxe, formulé dans cette remarque: "[...] lorsqu'un grand bonheur ou un grand malheur vous arrivent, ce qui s'éveille, en vous, [...] c'est l'obscur désir d'aller trouver quelque comédien hors ligne pour lui demander quels sont les gestes convenables *où vous devez vous laisser emporter* par la circonstance." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185-186). Le verbe devoir renvoie à ce qui relève de la nécessité, donc du concerté, du délibéré, tandis que la locution se laisser emporter renvoie au spontané, à l'instinctif. Se forcer à être naturel est une contradiction dans les termes. Elle marque la singularité de l'artiste, en qui la différence entre le vécu et le fictif, le réel et le joué, le naturel et

l'artificiel finit par s'estomper, peut-être parce qu'il rejoint la nature par l'artifice, parce qu'il n'est de vérité que manifestée à travers la fiction, le rêve.

Le jeune homme ne conteste pas dans sa réponse (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 186) le point de vue de sa maîtresse mais il explique l'attitude de l'artiste, dont la retenue, la réserve, la discrétion n'indiquent pas une pauvreté intérieure mais, à l'inverse, une intensité que ne connaissent pas les autres hommes, parce que leurs facultés de sensibilité sont plus grossières, alors que celles de l'artiste ont été "sublimées" par son activité esthétique. Dès lors, le caractère ostentatoire des démonstrations extérieures multipliées par les êtres ordinaires a pour fonction de pallier leur manque intérieur: "On dirait qu'ils ne se hâtent d'évaporer en clameurs leurs impressions que pour se donner une illusion d'eux-mêmes." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 187). Ce qui passe pour l'expression sincère d'une émotion n'est qu'un leurre, un moyen de faire croire à une réalité intérieure qui n'est pas: "Étaler sa faiblesse dans le secret espoir d'en communiquer la contagion, afin de bénéficier, au moins fictivement à ses propres yeux, de l'émotion réelle que l'on parvient, ainsi, à susciter chez quelques autres, — grâce à cette obscure feintise, — cela ne convient qu'aux êtres inachevés." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 187). Ainsi, le comte renverse l'argumentation de son interlocutrice: ce n'est pas l'artiste qui se comporte en acteur mais l'être ordinaire. Le premier éprouve plus qu'il ne montre, le second montre bien davantage qu'il n'éprouve, en vue de faire croire qu'il éprouve quelque chose.

Comme le héros du "Désir d'être un Homme", ce n'est que par un jeu de mimiques, "fictivement", par une "feintise", que l'individu commun voudrait se procurer une "émotion réelle". En donnant aux autres par ses attitudes l'impression qu'il l'éprouve, il finit par y croire lui-même. Chez lui, l'apparence crée l'être, comme chez l'artiste mais pas du tout dans le même sens. Dans le premier cas, l'apparence excède l'être; dans le second cas, c'est à l'inverse l'être qui excède l'apparence mais qui a besoin de l'apparence pour se laisser pressentir. Le comte précise: "De là ces discordances apparentes entre les pensées et les --attitudes lorsque l'un d'entre nous, par exemple, essaye de traduire, à la manière de tout le monde, ce qu'il éprouve." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 189). Chez A. Clary, la discordance entre l'extérieur et l'intérieur est effective, non chez l'artiste, dont Villiers fait un être d'exception, différent des autres: "Ayant conquis une pureté de sensations inaccessible aux profanes, nous deviendrions menteurs, à nos propres yeux, si nous empruntons les pantomimes reçues et les expressions "consacrées" dont

le vulgaire se contente.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 191). De façon significative, ce qui est habituellement tenu pour l'expression sincère d'un sentiment est donné ici une fois de plus pour un signe factice parce que codifié, convenu. L'artiste se tient dans le retrait. Loin de renchérir sur ce qu'il ressent, il en réduit les manifestations extérieures. Le véritable artiste évite l'outrance, la pose, parce qu'il est plus que ce qu'il montre. Maximilien le suggère: “C'est là notre indicible secret! Instinctivement, nous nous refusons à le laisser transparaître.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 190). Ce qu'est l'artiste, ce qu'il ressent ne peut être traduit adéquatement par “les sincérités ayant cours” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 189), mais seulement par la forme concise et travaillée de l'expression esthétique. La question du théâtre, chez Villiers, paraît bien inextricable. Si tout est comédie, l'intériorité se dissout dans le rien. Comme l'affirme Edison, la sincérité, dans ces conditions, devient incompréhensible. Si tout est jeu, illusion, fiction, il n'y a plus de réalité. Villiers, ne fût-ce que par provocation, paraît très près de soutenir cette thèse extrême. Quand ses artistes, ses aristocrates — ce sont souvent les mêmes — revendiquent en tant que réalité l'essence supérieure de leur être intime, c'est au nom des exigences ultimes de l'imaginaire et du rêve, où ils voient le réel.

Qu'est-ce que l'intériorité, qu'est-ce que l'âme? On ne sait pas, puisqu'elle ne peut pas se manifester authentiquement au dehors mais seulement se laisser deviner à travers un jeu qui est celui du théâtre et, plus généralement, celui de l'art. L'intériorité reste secrète. Elle l'est en Hadaly. Une fois achevée, l'Andréide a revêtu l'apparence extérieure d'A. Clary avec tant d'exactitude que nul, pas même son amant, ne peut discerner la moindre différence. Qu'est-elle intérieurement? Sans doute une âme du nom de Sowana mais, pendant longtemps, Edison fait comme s'il l'ignorait. Ce dont l'ingénieur est persuadé en revanche c'est que l'Andréide, en tant que copie de la prétendue vivante, sera une comédienne: “Le Cylindre [...] joue [...] les gestes, la démarche, les expressions du visage et les attitudes de celle que l'on incarne dans l'Andréide.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 217). En effet, Edison désigne les situations dans lesquelles l'Andréide devra figurer par la métaphore de la scène à jouer (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). L'Andréide “incarne” A. Clary au sens théâtral du verbe, elle joue le rôle d'A. Clary, elle la représente pour Lord Ewald. L'Andréide ne se contente pourtant pas de reproduire son modèle, car le contenu de l'enregistrement grâce auquel la machine doit s'approprier la voix de la femme surélève le procédé technique dans une dimension supérieure:

Les deux imperceptibles styles de pur acier [...] n'attendent que la voix de Miss Alicia Clary [...]. Ils la saisiront de loin, sans qu'elle le sache, pendant qu'elle récitera, en comédienne insigne, les scènes, incompréhensibles pour elle, des rôles merveilleux et inconnus où doit s'incarner à jamais Hadaly (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216).

Les adjectifs "incompréhensibles", "merveilleux et inconnus" sont essentiels car ils mettent en lumière l'antithèse entre les deux types de comédiennes. La vivante, la vraie, A. Clary, s'avère, dans la vie, incapable de jouer le rôle que l'on attend d'elle. C'est pourquoi Lord Ewald voudrait pouvoir le lui "souffler" comme fait le souffleur au théâtre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 219). A. Clary est dépourvue de souffle, d'esprit, et son amant est sans cesse torturé par l'impuissance où il se trouve de lui insuffler une âme. En tant qu'actrice, il manque aussi à l'A. Clary originale cet élément impondérable, imperceptible, grâce auquel son jeu pourrait emporter l'adhésion sans réserves. Même et peut-être surtout si la pièce qu'elle joue est un chef-d'œuvre, A. Clary reste décevante parce qu'elle ne témoigne jamais de l'adéquation entre son être intime et le génie du dramaturge, sans laquelle elle ne peut pas être une grande actrice.

Le paradoxe du roman est là: A. Clary joue au théâtre comme elle vit, c'est-à-dire mécaniquement, sans âme, sans génie. La déficience de son intériorité n'est pas seulement une absence, un manque, un zéro, elle a un effet négatif, dont l'Andréide, en tant que simple automate, sera préservée. Il n'y a pas dans la machine cette insignifiance qui fait obstacle à l'expression pure d'une richesse intérieure, que ce soit celle de la personne réelle ou celle du personnage fictif inventé par un dramaturge. L'Andréide est la comédienne parfaite parce qu'elle est exempte de toute médiocrité. À travers son jeu, la vie et le théâtre se confondent ou plutôt la vie est sublimée par le théâtre dans ces "rôles merveilleux et inconnus" évoqués par Edison et qui constituent tout l'être de Hadaly. Cette dernière est aussi étrangère à la vie banale, ordinaire qu'A. Clary est étrangère au monde du génie et de l'art. C'est sans doute ce que suggère une remarque d'Edison à propos de sa créature:

Elle est multiple, enfin, comme le monde des rêves. Mais le type suprême qui domine ces visions, HADALY seule, est, si j'ose le dire, parfaite. Les autres, elle les *joue*: — c'est une merveilleuse comédienne, douée, croyez-moi, d'un talent plus homogène, plus sûr, et bien autrement *sérieux* que Miss Alicia Clary (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 157).

Dans la mesure où son être intime participe du rêve, Hadaly est une comédienne au sens le plus élevé du terme. Lorsque Edison explique à Lord Ewald que ce dernier, à travers l'Andréide, ne fera en réalité que se parler à lui-même, le jeune homme a une réaction de révolte: "Ah! si c'est, à ce point, une comédie que vous me proposez de jouer perpétuellement, [...] c'est une offre à laquelle je ne puis que me refuser." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220). De même quand, à la fin du roman, Hadaly se fait reconnaître par celui qui la prend encore pour sa maîtresse, le jeune aristocrate, en même temps qu'il ravale l'Andréide au rang des "électriques fantômes", s'écrie: "Ah! ah! ah! Mais j'oubliais! je suis au théâtre! Et je ne dois qu'applaudir. La scène est, en effet, très étrange! Bravo, donc! Edison! — Bis! bis!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Il n'empêche que Lord Ewald a été pris au jeu de Hadaly. Non seulement le théâtre s'est confondu avec la vie mais il s'est même montré supérieur à elle puisque le jeune homme a cru découvrir sa maîtresse sous un jour nouveau, inconnu, et qu'il s'en est trouvé comblé de bonheur. Edison a raison: ce sont des "rôles merveilleux et inconnus" que Hadaly est capable de jouer.

Maximilien, le héros de " Sentimentalisme ", caractérise les artistes en des termes qui trouvent leur écho dans *L'Ève future*. " Seuls, entre les hommes, nous sommes parvenus à la possession d'une aptitude presque divine: celle de transfigurer, à notre simple contact, les félicités de l'Amour, par exemple, ou ses tortures, sous un caractère immédiat d'éternité. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 190). Cette sublimation, cette transfiguration de la vie réelle par l'art s'opère dans le roman sous les auspices du théâtre, de ces "rôles merveilleux et inconnus où doit s'incarner à jamais Hadaly", pour reprendre les termes mêmes d'Edison. C'est encore l'ingénieur lui-même qui le suggère:

Et quant à celle que vous aimez, puisque ce n'est qu'une comédienne, puisqu'elle n'est digne d'admiration pour vous que lorsqu'elle " joue la comédie " et qu'elle ne vous charme, absolument, que dans ces instants-là, — que pouvez-vous demander de mieux que son andréide, laquelle ne sera que ces instants figés par un grand sortilège? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 222).

L'Andréide incarne le rôle de l'amante à l'état pur, sans interposition d'une personnalité décevante comme celle d'A. Clary, l'amour éternisé, l'amour dont les " instants " ont été " figés ", soustraits au cours du temps. Pour atteindre ce résultat, il aura fallu que la vivante soit transformée en œuvre d'art à un double

titre: comme comédienne d'abord, puis comme Andréide, c'est-à-dire comme fantôme apte, par sa modalité propre d'irréalité, qui paradoxalement se confond avec la réalité suprême, à surmonter l'irréalité du fantoche ou, plus exactement, sa réalité déficiente.

Les deux modalités de l'illusion

La question de l'illusion est centrale dans l'œuvre de Villiers, au point qu'on a parfois résumé sa position de façon simpliste en affirmant que pour lui tout est illusoire, y compris le monde extérieur. Sa position est plus subtile. Elle découle d'un platonisme modernisé au point d'en être presque inversé : dans cette perspective, c'est l'imaginaire qui devient la vraie et suprême réalité. La position de Villiers procède au moins en partie des thèses de l'idéalisme allemand — Kant et ses successeurs —, pour lequel nous ne percevons pas le monde tel qu'il est en soi, mais tel qu'il nous est donné par les structures de notre perception et de notre intelligence. Villiers va plus loin; il défend un subjectivisme selon lequel chacun voit et conçoit les choses à sa façon, comme on le constate dans *L'Ève future*, par exemple à propos de la notion de la divinité: "Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'Illusion, ni en quoi consiste la Réalité." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 66-67). Tout homme ne connaît de Dieu que l'idée qu'il s'en fait sans savoir si à cette idée correspond un être extérieur. Cette considération peut être étendue à toute réalité, jamais certaine pour personne. Le mot "illusion" a toutefois plusieurs sens chez Villiers. Il y a des degrés de l'illusion. Il s'agit pour chacun de se délivrer de la mauvaise illusion et de se laisser enchanter par les illusions supérieures. C'est ce qui justifie l'entreprise d'Edison: "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." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 125). La notion baudelairienne d'"Idéal", est devenue sous la plume de Villiers un équivalent de "l'Illusion", au sens positif du terme. En ce sens, idéal et illusion renvoient au monde du rêve, par opposition au domaine de la réalité décevante. Tel est le paradoxe esthétique : introduire le sublime et l'illimité de l'idéal, de l'imaginaire dans le monde sensible, dans le réel limité, foncièrement trop étroit pour accueillir en lui une dimension supérieure qui ne peut que le faire éclater.

Dans une perspective lointainement héritée de Platon, Villiers situe au plus bas degré de l'illusion ce qui ressortit à la sensation et n'est pas assumé

par une âme, par une intériorité. Lord Ewald dénonce en A. Clary “[...] cette exclusive et folle considération pour ce que l’Or, la Foi, l’Amour et l’Art ont de purement *extérieur*, c’est-à-dire de vain et d’illusoire.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 96). En ce sens, toute réalité d’ici-bas relève de l’illusion, pour le narrateur évoquant “ cette terre d’illusions ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 116), pour Edison déclarant que “ l’ouïe humaine est une illusion comme tout le reste ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 174). C’est un équivalent du vieux thème baroque — la vie est un songe — et de la thèse développée par Platon dans la *République*, à travers l’allégorie de la caverne: le monde dans lequel nous vivons est fait d’objets inconsistants qui ne sont que le pâle reflet d’une réalité supérieure. Puisque toute chose sensible est illusoire, Edison peut reproduire sans difficulté cette sorte d’illusion, comme en témoigne l’exclamation de Lord Ewald découvrant la possibilité de la chair artificielle: “ Mais [...] cette nacre fluide, ce lourd éclat charnel, cette *vie* intense!... Comment avez-vous réalisé le prodige de cette inquiétante illusion? ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 119) Le faux peut passer pour le vrai parce que le vrai est incertain. C’est pourquoi Anderson est au fond victime du même genre d’illusion, illusion théâtrale d’abord, puisque c’est en la voyant sur une scène qu’il est séduit par E. Habal. Edison s’applique à dissoudre l’illusion grâce à la rationalité scientifique: “ calcul de probabilités ” et “ analyse dialectique ”, qui lui permettent de parvenir à une forme de “ clairvoyance ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 186) intellectuelle bien supérieure à celle des sens. Il fait partie de ces personnages qui sont les porte-parole de Villiers et qui traversent la surface des apparences pour mettre en évidence la vanité de toutes choses: le patronyme d’E. Habal, incarnation de l’illusion sous sa modalité la plus basse, signifie vain, vide.

Edison soupçonne d’emblée “ une [...] singulière différence ” entre ce qu’E. Habal paraît à ceux qui la fréquentent et “ CE QU’ELLE DEVAIT ÊTRE EN RÉALITÉ ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 186-187). Cette fausse image qu’on lui donne de la danseuse est due à la “ qualité tout individuelle des sens de ces messieurs ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 187). Edison peut donc expliquer par l’infirmité de la sensation l’illusion que produit E. Habal sur ceux qui l’entourent, d’où la conclusion du savant: “ Il *fallait* que tous fussent dupes d’une illusion — poussée sans doute à quelque degré d’apparence insolite! — mais d’une simple illusion; qu’en un mot l’ensemble des attraits de cette curieuse enfant fût, de beaucoup, *surajouté* à la pénurie intrinsèque de son individu. ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 188). L’illusion produite par le charme

“ factice ” (VILLIERS, 1993, p. 196) d’E. Habal est une pure création imaginaire, qui n’a pourtant rien à voir avec celle qui préside à la production de l’œuvre esthétique:

Remplacez le soleil par l’imagination de qui les regarde, l’illusion, précisément à cause de l’effort secret qu’elle nécessite, apparaît d’autant plus chatoyante et attirante! — Regardez-les, en examinant, à froid, *ce qui produit* cette illusion, elle se dissipera pour faire place à cet invincible dégoût dont aucune excitation ne tirerait un désir. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 198).

À deux reprises, la projection cinématographique d’E. Habal est d’ailleurs désignée comme “ la vision ” (VILLIERS, 1993, p. 199, 202), le terme même qui est habituellement employé pour Hadaly. La nature et la vie ne sont-elles pas de simples illusions puisque le maquillage, l’artificiel parviennent à donner le change, ainsi qu’en témoigne la mésaventure d’Edward Anderson avec E. Habal?

Deux déclarations d’Edison indiquent que l’ingénieur ne fait dans son œuvre que détourner le pouvoir d’illusion inhérent à toute chose sensible:

[...] nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux; nous ne les concevons que d’après ce qu’elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses; nous n’en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature! Et, grave écureuil, l’Homme s’agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s’évader de l’Illusion où le captivent ses sens dérisoires! — Donc, Hadaly, en abusant vos yeux, ne fera pas autre chose que Miss Alicia. [...] Et, matière pour matière, puisque nous venons de nous rappeler que la chair, n’étant jamais la même, n’existe, à peu près, qu’en imaginaire, chair pour chair, celle de la Science est plus... sérieuse... que l’autre (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 129-130).

C’est parce que nous ne voyons pas le fond des choses — seulement le phénomène et non la chose en soi, selon la terminologie kantienne —, parce que nous devons nous contenter d’une appréhension superficielle du monde, qu’une substitution est possible de l’Andréide à la vivante. Puisque l’artificiel peut donner l’illusion du naturel, il suffit, pour passer d’E. Habal à l’Andréide, de remplacer l’artifice funeste de la femme vénale par l’artifice animé de rêve et de fiction que constitue Hadaly:

Donc, ai-je pensé, — si l'Artificiel assimilé, amalgamé plutôt, à l'être humain [c'est E. Habal, néant revêtu d'atours factices et trompeurs], peut produire de telles catastrophes, et puisque, par suite, à tel ou tel degré, physique ou moral, toute femme qui les cause tient plus ou moins d'une andréide [par tout l'appareillage artificiel qui vise à masquer le vide], — eh bien! chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andréide elle-même? Puisqu'il est impossible, en ces sortes de passions, de sortir de l'illusion strictement personnelle, et qu'elles tiennent, *toutes*, de l'artificiel, puisqu'en un mot la Femme elle-même nous donne l'exemple de se remplacer par de l'Artificiel, épargnons-lui, s'il se peut, cette besogne. [...] Essayons de changer de mensonge! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 209).

Le parallélisme entre les deux passages qui viennent d'être cités est marqué par la répétition de formules construites sur le même schéma: " matière pour matière ", " chair pour chair ", " chimère pour chimère ". Il s'agit toujours d'une substitution: " changer de mensonges ", c'est-à-dire remplacer une modalité d'illusion par une autre, mais plus élevée. L'art et la fiction ne sont ni plus ni moins mensongers que la réalité, ils le sont tout autrement, car l'illusion née du génie d'Edison est supérieure à la réalité déficiente qu'elle est destinée à remplacer.

C'est en tout cas ce que suggère cette déclaration d'Edison: "[...] je viens offrir aux humains [...] de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion. Chimère pour chimère, [...] *pourquoi donc pas?* " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 267). Grâce à Edison, la réalité extérieure cesse de résister au rêve, elle en devient l'expression pure. Le réel, intégralement, se transfuse d'Idéal et, dans un mouvement platonicien transposé et radicalement renouvelé, se met à montrer ce qui, de l'imaginaire, échappait à toute descente dans l'effectif. Edison rend ainsi possible ce que Lord Ewald avait attendu en vain d'A. Clary: " Donc, était-il sage de juger aussi vite et sans réserve une nature dont l'amour pouvait bientôt (et ceci dépendait de moi) modifier les pensées jusqu'à les rendre le reflet des miennes? " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77). Cette harmonie entre le jeune homme et sa maîtresse est impossible à cause de la mentalité bourgeoise de cette dernière:

Le seul malheur dont soit frappée Miss Alicia, c'est la pensée! — Si elle était privée de toute pensée, je pourrais la comprendre. La *Venus* de marbre [la statue de la *Venus victrix*, dont A. Clary semble être la copie vivante], en effet,

n'a que faire de la Pensée. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci: " Moi, je suis *seulement* la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. [...] Pour qui me réfléchit, je suis telle qu'il peut m'approfondir " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 93).

L'œuvre d'art représentée par la *Venus victrix* est une forme vide que vient habiter l'imagination de l'amateur. Avec A. Clary, l'illusion est impossible parce que la jeune femme a une intériorité qui s'oppose à celle de son amant, d'où le désir de l'en priver: "[...] la présence de sa forme, fût-elle illusoire, suffirait à mon indifférence éblouie, puisque rien ne peut rendre cette femme digne de l'amour. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 102). C'est cette condition que remplit l'Andréide, donnée à plusieurs reprises comme une forme virtuelle, indéterminée, que Lord Ewald pourra façonner à sa convenance par l'imagination: " J'ai hâte de causer un peu, je l'avoue, avec cette jolie créature voilée, dont le néant m'est sympathique. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 140). Lord Ewald reprend un motif énoncé auparavant par Edison : " Je vous affirme, [...] que ce métal qui marche, parle, répond et obéit, ne revêt *personne*, dans le sens ordinaire du mot. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 117). C'est parce que l'Andréide n'a pas d'individualité que son visage est masqué par un voile noir: "[...] l'Andréide silencieuse, dont les deux mains appuyées contre son voile semblaient vouloir cacher encore plus l'invisible visage. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 210). Il n'en reste pas moins que Hadaly est dotée d'une intériorité déterminée par le biais des phonographes où sont enregistrées les paroles qu'elle est capable de prononcer. Ces paroles ne peuvent pas être inventées par Lord Ewald; elles lui sont imposées. Elles ont pourtant un caractère de généralité qui les rend larges et ouvertes, qui autorise de multiples interprétations. C'est ce que suggère Edison: "[...] je dis que Hadaly remplace *une* intelligence par l'Intelligence." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). En effet, les paroles prononcées par Hadaly ne lui appartiennent pas en propre mais ont été inventées par des " génies ", écrivains et " métaphysiciens " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). Ce sont, par nature, des paroles universelles:

[...] les admirables condensations verbales, composées par ceux-là qui ont le métier de la parole, l'habitude de la pensée, et qui peuvent exprimer, à eux seuls, les sensations de toute l'Humanité! Ces hommes-mondes ont analysé les plus subtiles nuances des passions. C'est l'essence, que, seule, ils ont gardée,

qu'ils expriment en condensant des milliers de volumes au profond d'une seule page (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 227).

Les paroles de Hadaly sont tellement concentrées, tellement denses que Lord Ewald peut à tout moment en tirer les significations qui lui conviennent et ainsi disposer d'une Andréide qui correspond à son attente, dont il soit comme le créateur:

[...] tout homme a nom Prométhée sans le savoir [...]: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l'ombre. [...] [L]'être que vous aimez dans la vivante, et qui, pour vous, en est, *seulement*, RÉEL, n'est point celui qui *apparaît* en cette passante humaine, mais celui de votre Désir. C'est celui qui n'y existe pas, — bien plus, que *vous savez ne pas y exister!* Car vous n'êtes dupe ni de cette femme, ni de vous-même. C'est *volontairement* que vous fermez les yeux, ceux de votre esprit, — que vous étouffez le démenti de votre conscience, pour ne reconnaître en cette maîtresse que le fantôme désiré. Sa *vraie* personnalité n'est donc autre, pour vous, que l'illusion, éveillée en tout votre être, par l'éclair de sa beauté. C'est cette Illusion seule que vous vous efforcez, *quand même*, de VITALISER en la présence de votre bien-aimée, malgré l'incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l'affreuse, la desséchante nullité de la réelle Alicia. C'est cette *ombre* seule que vous aimez: c'est pour elle que vous voulez mourir. C'est elle *seule* que vous reconnaissez, absolument, comme RÉELLE! Enfin, c'est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, *et qui n'est que votre âme dédoublée en elle*. Oui, voilà votre amour. — Il n'est, vous le voyez, qu'un perpétuel et toujours stérile essai de rédemption. [...] Eh bien! conclut Edison, puisqu'il est avéré que, d'ores et déjà, vous ne vivez qu'avec une Ombre, à laquelle vous prêtez si chaleureusement et si fictivement l'être, je vous offre, moi, de tenter la même expérience sur cette ombre de votre esprit extérieurement réalisée, voilà tout. Illusion pour illusion, l'Être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le CONCEVOIR. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE! Affirmez-le, d'un peu de votre foi vive, comme vous affirmez l'être, après tout si relatif, de toutes les illusions qui vous entourent. Soufflez sur ce front idéal! Et vous verrez jusqu'où l'Alicia de votre volonté se réalisera, s'unifiera, s'animera dans cette Ombre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 130-132).

Vient ensuite l'hypothèse aussi plaisante qu'invraisemblable du chien familier de Lord Ewald et d'A. Clary, que son instinct de bête portera spontanément vers l'être idéal plutôt que vers sa maîtresse réelle:

[...] cet animal, appelé par le fantôme, accourra joyeux vers l'Illusion, la reconnaîtra, sans hésiter, au seul flairer des vêtements qu'elle portera [...], étant données, simultanément, l'Ombre et la Réalité, je vous affirme que c'est après la Réalité qu'il aboiera, dans son trouble — et que c'est à l'Ombre, seule, qu'il obéira! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 133).

L'illusion, le rêve sont supérieurs à la prétendue réalité: même le chien trouvera la maîtresse illusoire plus réelle que la vraie. La remarque est humoristique, mais elle est significative d'une volonté constante de la part d'Edison, ici porte-parole de Villiers, d'élever la fiction au-dessus du réel.

Hadaly est censée répondre à l'attente de Lord Ewald parce qu'elle sera l'écho de sa propre intériorité: à propos des paroles enregistrées sur les phonographes d'or de l'Andréide, Edison évoque " le mirage de son être mental " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 342). Le jeune homme prend ce point de vue à son compte: " [...] je souhaite que cette forme déserte puisse devenir l'abîme tristement contemplé aux vertiges duquel s'abandonneront mes derniers rêves. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145). Lord Ewald désigne encore l'Andréide par cette périphrase qui va dans le même sens: "[...] la fantasmagorie métaphysique, et cependant vêtue de réalité, qu'il contemplait." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 211). C'est parce qu'elle est une " forme déserte " qui peut être remplie par la vision, le rêve, la fantasmagorie, c'est-à-dire la projection de Lord Ewald, qu'avec l'Andréide, " [c]e sera bien la parole *attendue* — et dont la beauté dépendra de votre suggestion même, — qu'elle répondra! [...] Ses paroles ne décevront jamais votre espérance! Elles seront toujours aussi sublimes... que votre inspiration saura les susciter. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220). Au chapitre VI du livre VI, tout le discours de Hadaly revient à faire de l'imaginaire la réalité suprême, contre les duperies de la raison. Edison lui-même l'avait suggéré: " La ligne de l'Équateur terrestre n'existe pas: elle *est!* Toujours idéale, imaginaire, — et cependant aussi *réelle* que si elle était tangible. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 238). Lorsque Hadaly adresse à Lord Ewald cette supplication: " Attribue-moi l'être, affirme-toi que je suis! renforce-moi de toi-même. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 316), elle reprend à son compte la théorie d'Edison sur la pensée créatrice

qui se projette dans une chose pour lui conférer l'être et la valeur. Hadaly existe, Sowana s'est incarnée en elle et pourtant elle ne serait qu'illusion au sens négatif si Lord Ewald ne l'emplissait de sa propre Illusion, au sens positif, de son rêve. Le fantoche inconsistant est devenu pleinement fantôme.

Le primat de l'intériorité

Après la mort de Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé se rend en Belgique, où il prononce à plusieurs reprises une conférence dédiée à la mémoire de son ami. Portrait magnifique, à la fois biographique et critique, d'un écrivain disparu, cette conférence s'ouvre sur une parole solennelle: " Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. " (MALLARMÉ, 2003, p. 23). L'œuvre d'art, qu'elle soit ou non littéraire, procède de l'intériorité humaine la plus profonde, du " cœur ". En tant que telle, elle a quelque chose à voir avec le " rêve " (MALLARMÉ, 2003, p. 23), qui est l'expression la plus authentique de cette intériorité, et elle ne peut qu'être enveloppée de " mystère " parce que cette intériorité est secrète et qu'elle échappe aux prises de nos moyens habituels de connaissance, fondés sur un usage étroit et exclusif de la raison. Pour que l'intériorité, le rêve et le mystère soient préservés, il faut que l'activité esthétique s'exerce dans le retranchement, dans un retrait vis-à-vis du monde extérieur. En effet, aux yeux de Mallarmé, comme à ceux de Villiers, il y a une fracture entre la réalité et le rêve, de sorte que le monde extérieur reste étranger à ce que l'artiste tente de ressaisir en lui-même. Seul l'art permet, au moins dans une certaine mesure, si ce n'est de combler, du moins de réduire cette fracture. Le retrait nécessaire à l'activité esthétique, laquelle procède de l'imaginaire et ne saurait se confondre avec une imitation du monde réel, se manifeste alors comme une certaine forme de solitude, effective ou symbolique.

Ce que Mallarmé appelle dans les premières phrases de sa conférence le " cœur ", il l'appelle tout aussi bien ailleurs " l'âme ". L'âme, l'intériorité humaine dans ce qu'elle a de plus retranché, est insaisissable. Dans *L'Ève future*, la question de l'âme est non seulement sans cesse présente à l'arrière-plan, restant d'ailleurs jusqu'au bout non résolue, mais est sans doute l'une des plus importantes qui soient posées par le roman. Qu'est-ce que l'Andréide? C'est une forme, une œuvre, au sens esthétique du terme un corps animé par un principe mystérieux dont, à la fin du récit, Edison, le savant, celui qui ne parvient peut-être jamais à dépasser complètement le rationalisme de la science, n'a toujours pas élucidé

la véritable nature, laissant ainsi ouverte la quête du plus intérieur, du plus inaccessible, en l'être humain, quête impossible dans les formes habituelles de la rationalité et de la vie sociale. L'artiste vit son activité sur le mode de la séparation dans le langage — la littérature met en œuvre une modalité particulière du langage —, dans l'ordre social — la littérature tente de donner vie à des valeurs non marchandes —, dans l'espace et dans le temps — la littérature exige une rupture avec l'existence ordinaire. Cette triple séparation est la marque d'un décalage de l'activité esthétique par rapport à la réalité extérieure. Ce décalage découle de la nature même de ce que l'artiste vise, à savoir l'intériorité humaine. L'excès de cette dernière par rapport aux formes étriquées du prêt-à-porter officiel, sa disproportion fondatrice avec les modes triviaux de la réflexion, de l'expression et de la représentation, tels l'article de presse ou le théâtre réaliste, interdisent que l'intériorité humaine coïncide avec ce qui se fixe dans un immédiat et plat ici, maintenant, dont s'absenteront les reflets d'une réalité secrète, toujours au-delà.

Le motif de la séparation et de l'isolement apparaît dès le début du récit puisque Edison réside “ [à] vingt-cinq lieues de New York ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39), c'est-à-dire près d'une grande ville, certes, mais à l'écart. En outre, il possède “[...] une habitation qu'entourent de profonds jardins solitaires [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39). Ce retrait est encore redoublé du fait que son laboratoire, le lieu de la création, se trouve dans “ une sorte de grand pavillon isolé ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39). La demeure d'Edison est curieusement désignée comme un “ château ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 40). Plus loin, ces mêmes thèmes reviennent avec instance: “[...] le grand cottage de Menlo Park, que ses attenances font ressembler à un château perdu sous les arbres, est un domaine isolé [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 56), ce qui en fait significativement un équivalent de la résidence de l'aristocrate Lord Ewald. Lorsque Edison évoque les rêveurs, c'est-à-dire les créateurs, il les voit retranchés, comme lui-même ou encore comme Lord Ewald, au “ fond de leur solitude préférée ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). Le motif de la solitude comme condition indispensable de la méditation féconde et de la création esthétique revient plusieurs fois dans le roman. On le voit reparaître dans un passage étonnant, où la compagnie de Hadaly est présentée par Edison comme un accomplissement parfait de la solitude.

Je vous avouerai [...] que, dans les instants où j'ai besoin de solitude, je vais chez cette ensorceleuse de tous les soucis! — Surtout lorsque le dragon d'une

découverte me bat l'esprit de son aile invisible. Je vais songer là, pour n'être entendu que d'elle seule, si je me parle à voix basse. Puis, je m'en reviens sur la terre, le problème résolu. C'est ma nymphe Égérie, à moi (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 163).

Edison vient chercher auprès de l'Andréide la source de l'invention. Or Hadaly est silencieuse, comme absente mais, en tant que figure de l'Idéal, sa présence paradoxale offre à Edison une solitude plus complète encore peut-être que s'il était seul. La vraie solitude, au fond, relève moins du refus des rapports effectifs avec autrui que d'une disposition d'esprit. À la limite, on peut être seul au milieu d'une foule. C'est pourquoi être avec Hadaly, c'est moins être avec quelqu'un qu'être seul avec soi-même, c'est-à-dire dans le rapport le plus intime avec son soi-même le plus essentiel et le plus intérieur, plus seul qu'Edison pourrait jamais l'être dans les circonstances ordinaires de l'existence parce que Hadaly, c'est l'esprit de solitude incarné et que son silence est riche d'un contenu secret et mystérieux.

L'un des premiers gestes d'Edison, à titre de condition préalable de son entreprise, est de couper tout lien avec l'extérieur: "Edison marcha vers la grande fenêtre et la ferma, déplaça les volets intérieurs et les fixa: les lourdes franges des rideaux se joignirent. Allant ensuite à la porte du laboratoire, il en poussa les verrous. [...] "Nous voici séparés quelque peu du monde des vivants!" dit Edison." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 112). Il s'agit de circonscrire un espace réservé, espace de l'invention, de l'activité esthétique, où rien ne pénètre de la réalité ordinaire. "[L]e secret du chemin" qui conduit au domaine de Hadaly n'est d'ailleurs connu que d'elle-même, d'Edison et de Mrs Anderson (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 162). Comme le précise l'électricien, "[l]a salle habitée par Hadaly est située sous terre, assez loin même. Vous comprenez, je ne pouvais pas laisser l'Idéal à la portée de tout le monde." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 162). On notera ici l'association implicite de "l'Idéal", c'est-à-dire de la visée ultime de l'art, du retranchement et de l'aristocratie comme statut exceptionnel: l'artiste, à l'instar du noble, fait partie d'une élite restreinte, il est celui qui n'est pas comme "tout le monde". La différence aristocratique est ici métaphorique autant que sociale et politique, même si l'aristocrate Villiers de l'Isle-Adam entend défendre par là la position perdue de ses semblables dans la société postrévolutionnaire.

Une modalité radicale de séparation ou de soustraction vis-à-vis de la réalité ordinaire est la première étape de l'opération esthétique, dont le sens ultime est

de reléguer le fantoche de manière à faire advenir le fantôme. On commence à le deviner lorsque Edison reproduit la photographie d'A. Clary:

Un puissant pinceau de lumière éblouissante partit, dirigé par un réflecteur et se répercuta sur un objectif disposé en face de la carte photographique de Miss Alicia Clary. Au-dessous de cette carte, un autre réflecteur multipliait sur elle la réfraction de ses pénétrants rayons. Un carré de verre se teinta, presque instantanément, à son centre, dans l'objectif; puis le verre sortit de lui-même de sa rainure et entra dans une manière de cellule métallique, trouée de deux jours circulaires. Le rais incandescent traversa le centre impressionné du verre par l'ouverture qui lui faisait face, ressortit, coloré, par l'autre jour qu'entourait le cône évasé d'un projectif, — et, dans un vaste cadre, sur une toile de soie blanche, tendue sur la muraille, apparut alors, en grandeur naturelle, la lumineuse et transparente image d'une jeune femme, — statue charnelle de la *Venus victrix*, en effet, s'il en palpita jamais une sur cette terre d'illusions. “ Vraiment, murmura Lord Ewald, je rêve, il me semble! ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 115-116).

L'apparence d'A. Clary est progressivement déréalisée jusqu'à devenir une projection presque privée de consistance, puisque l'on part de la photographie, qui n'est déjà plus qu'un reflet de l'être original, pour aboutir à une “ lumineuse et transparente image ”. Au terme du processus, A. Clary est transfigurée en une illusion, en un rêve, proches de ce que Mallarmé nomme “ fiction ”. L'augmentation procède paradoxalement d'une soustraction : la vivante a été retirée à la vie réelle. La soustraction est la condition nécessaire pour qu'elle passe déjà dans une manière d'au-delà. La métamorphose se produit à l'intérieur d'un “ cadre ” qui isole du monde le processus esthétique. Les détails du procédé, plus ou moins vraisemblables, importent peu. Ce qui compte, c'est le schéma imaginaire mis en œuvre: la jeune femme vulgaire est soustraite à la réalité ordinaire, privée de sa matérialité et changée en une entité sublime dont l'Andréide n'aura qu'à revêtir l'apparence pour incarner l'idéal. Une telle augmentation aristocratique de l'être initial n'a pu se réaliser que dans un retrait par rapport à l'existence banale, qui est comme mise entre parenthèses par l'opération esthétique. Le résultat obtenu relève déjà d'une dimension tout autre : la figure féminine acquiert par cette opération quelque chose d'onirique, de fantasmatique, de fantomatique. Ce passage annonce ce qui va se jouer dans l'entreprise d'Edison : la transition du fantoche au fantôme. Or qu'est-ce que

le fantôme, sinon l'apparition, indissolublement naturelle et surnaturelle, en laquelle Lord Ewald pourra à la fois reconnaître et projeter les aspirations de son être le plus authentique et le plus intime, de son intériorité toujours et partout trahie par les dehors fallacieux de la réalité ordinaire?

Hors de l'art, point de salut

Selon Mallarmé et Villiers, nous nous croyons vivants mais ce n'est peut-être bien là qu'une illusion: en réalité, nous ne sommes souvent que des spectres, des êtres vides, sans consistance. Plus exactement, nous risquons de rester des spectres tant que nous n'accédons pas au domaine du grand art. Villiers suggère quelque chose de ce genre dans " Le désir d'être un Homme ". Mallarmé le suggère plus nettement encore dans " Toast funèbre ", lorsqu'il prête cet aveu à la " foule hagarde " qui se tient en face du poète et qui est désorientée parce qu'elle est demeurée étrangère à la poésie: " Nous sommes/ La triste opacité de nos spectres futurs " (MALLARMÉ, 1998, p. 27). Le futur de la mort est déjà présent en celui qui n'a pas été revivifié par l'art. À la transparence, à la légèreté de l'idéal que Rimbaud, par la voix de la " vierge folle " dans " Délires " I, appelle " la vraie vie " (1960, p. 224), s'oppose l'" opacité " d'une existence qui reste engluée dans l'épaisseur des préoccupations d'ordre matériel et marchand. Ces dernières sont incompatibles pour Mallarmé et Villiers avec ce qui relève de l'esthétique.

Du côté de la plate réalité, il y a les " spectres ", les " fantoches ": les deux termes se rencontrent sous la plume de Mallarmé. La connotation négative est perceptible dans l'un et l'autre cas. Un spectre est l'apparition effrayante d'un mort. Par métaphore, le mot désigne un être dont la vitalité est tellement diminuée qu'il paraît proche de la mort. Un fantoche est originellement une marionnette, un pantin, c'est-à-dire un être sans âme, qui se meut de façon mécanique. Par métaphore, le mot désigne un être qui est trop insignifiant pour détenir en lui-même le principe de sa propre action et qui se fait manipuler par d'autres. Du côté du rêve ou de la fiction, par contraste, il y a le fantôme. Le terme vient du grec par le latin *phantasma*, création de l'imagination à laquelle on prête une réalité. Le fantôme est la contrepartie positive du spectre. Lorsqu'un fantôme apparaît, il y a toutes chances qu'il soit une production de l'esprit mais on croit le voir. Le fantôme a un statut ambigu: il n'existe pas en soi et pourtant il existe pour celui à qui il apparaît. Il est dénué de réalité tout en étant revêtu de l'indéniable réalité de la vision. C'est sans doute pourquoi, dans " Le genre ou des modernes ", Mallarmé en fait une métaphore de la figure littéraire, du

personnage de fiction (MALLARMÉ, 2003, p. 184). Aux yeux de Mallarmé et de Villiers, l'imaginaire, le rêve ont plus de valeur que le réel. Ce qui compte est du côté de la fiction, de ce qui est inventé par l'artiste et au nom de quoi la réalité banale se trouve dévalorisée. C'est le fantôme fantasmé contre la plate réalité perçue. Dans *L'Ève future*, les deux personnages négatifs, A. Clary et, plus encore, E. Habal, sont des spectres, des fantoches, ou des fantômes, mais dans un sens exclusivement dépréciatif, voire radicalement critique. L'Andréide est le vrai fantôme, au sens le plus positif, le plus élevé possible du terme. Il faut tenter de saisir ce qui se joue dans le passage des deux premières à la troisième pour comprendre quelle est la dignité du fantôme.

L'idée que la vie ordinaire n'est au fond qu'une mort déguisée est d'origine religieuse. À un disciple qui lui demande un moment pour inhumer son père avant de s'engager à sa suite, le Christ répond: " Laisse les morts enterrer leurs morts " (MATTHIEU, VIII, 21-22; LUC, IX, 59-60). Mallarmé et Villiers transposent cette dévalorisation de l'existence banale dans le domaine esthétique: puisque " la vraie vie est absente " (RIMBAUD, 1960, p. 224) de la réalité, on la cherchera dans le rêve, dans ce que Mallarmé nomme la fiction, c'est-à-dire dans l'art. Encore faut-il que l'art ne trahisse pas sa vocation, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas d'une imitation servile de la réalité mais qu'il se retranche dans son retrait aristocratique. À un auteur de vaudeville qui se contente de transporter le bourgeois sur la scène, de représenter les situations de la vie triviale, Mallarmé, dans ses " Notes sur le théâtre ", adresse le reproche d'exhiber " l'opacité vaine de ses fantoches " (2003, p. 287). On retrouve ici le mot de " Toast funèbre ", " opacité ", mais assaisonné d'un adjectif qui contredit presque le substantif car est opaque ce qui est trop plein alors que vain, étymologiquement, signifie vide, le terme venant du latin *uanus*, dont les sens premiers sont: vide, creux, sans consistance.

Le paradoxe de la vie morte est celui du plein vide. La visée du bourgeois est l'accumulation dans l'ordre de la richesse et de la matière. Sa vie, passant ainsi à côté de l'essentiel, est une mort, ses biens sont une vacuité. Villiers a illustré ce thème dans l'un de ses *Contes cruels*, intitulé " À s'y méprendre! ". La structure du récit repose sur une articulation en deux volets. Le narrateur se rend à " un rendez-vous d'affaires " (VILLIERS, 1983, p. 164), lorsqu'il est d'abord attiré par un " bâtiment carré, d'aspect bourgeois ", auquel il trouve " un certain air d'hospitalité cordiale " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). C'est la morgue. " La maîtresse du logis [...] n'était autre que la Mort " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). L'âme de cet édifice bourgeois c'est l'absence

d'âme, quoique, vu de l'extérieur, avec un regard superficiel, il fasse illusion et paraisse accueillant. La technique du renversement ironique entre la vie et la mort s'affirme dans l'évocation des cadavres, qui sont décrits comme s'ils étaient vivants, avec des notations qui renvoient aux valeurs bourgeoises: ils ont " l'air positif " de qui entend ne pas se laisser berner par les divagations du rêve et de l'imagination, ils gisent près de " portefeuilles ouverts ", métonymie de l'argent, ils semblent s'être livrés à la recherche du " bien-être ", caractéristique de la mentalité bourgeoise, tournée vers le progrès matériel (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). Le second volet de la nouvelle est parallèle au premier. Pressé par le temps, le narrateur se rend au café où il doit rencontrer ses " hommes d'affaires " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 166). La description de l'établissement et de ses occupants, donnée à travers le regard du narrateur, est identique à celle de la morgue. Les mêmes phrases, les mêmes expressions qui avaient servi auparavant à évoquer les cadavres s'appliquent maintenant aux pseudo-vivants dont les activités financières n'ont laissé que des " restes mortels " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Le narrateur n'en introduit pas moins une variation: alors que les suicidés de la morgue avaient " assassiné leurs corps " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165), les bourgeois ont voulu faire taire la voix de leur " conscience " et, à cette fin, ont " assassiné leurs "âmes" " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Le terme " âmes " est entre guillemets pour indiquer qu'il n'est peut-être pas tout à fait adéquat, à moins que le lecteur ne soit invité à l'entendre en plusieurs sens. Un bourgeois a-t-il une âme? S'il n'est pas un vivant, c'est sans doute qu'il est dénué de principe vital. Une autre interprétation est possible. L'âme, c'est aussi l'esprit: en ne s'occupant que d'affaires, c'est-à-dire de négoce, le bourgeois trahit son essence spirituelle.

De cette mésaventure, le narrateur sort " bien décidé [...] *à ne jamais faire d'affaires* " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Contre la mort métaphorique qui frappe le monde bourgeois, il représente la vie de l'esprit et de l'art: on le voit au début de la nouvelle, où il évoque, à propos des passants luttant contre le vent, "[...] ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste [...]" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 164). Le point de vue du narrateur est évidemment celui d'un artiste qui s'est égaré par mégarde dans un univers qui lui est totalement étranger et où il découvre le péril suprême. La nouvelle tend de la sorte à fonder la possibilité d'une méprise — d'où son titre —, la possibilité d'une confusion. Le vivant se superpose au mort ou inversement; d'un certain point de vue, ils sont quasiment indiscernables. Cette indistinction est évidemment produite par le jeu de l'écriture. On sait bien que le bourgeois

vivant n'est pas le bourgeois mort, mais l'artiste voit la mort à travers le pseudo-vivant, il dévoile une vérité invisible, cachée, mais accessible à qui est capable de traverser les apparences. C'est ce mouvement même qui est en jeu dans *L'Ève future*, sous des modalités beaucoup plus subtiles et plus complexes.

Radiographie d'un spectre

Comme les bourgeois de “ À s'y méprendre! ”, E. Habal, sous les dehors de la vie et même de la beauté, dissimulait dès avant sa mort une véritable nature de spectre. Cette séductrice immorale, qui conduit Anderson à sa perte pour satisfaire ses intérêts égoïstes, représente dans le roman le degré le plus bas sur l'échelle des êtres humains. C'est pourquoi, tout éclatante qu'elle parût, elle ne pouvait manquer de son vivant même d'être secrètement habitée par la mort et la plus grande partie du livre IV, qui lui est consacrée, file de façon appuyée la métaphore funéraire. Ainsi le chapitre où, par une sorte de procédé radiographique, Edison révèle le néant d'E. Habal s'intitule-t-il “ Danse macabre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 199), le suivant “ Exhumation ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 203). En énumérant les produits de maquillage et les attributs postiches qui faisaient à E. Habal un corps artificiel, en les désignant à Lord Ewald, Edison la démembre telle un mannequin, la démonte telle une mécanique inerte et l'évocation de cet assemblage clinquant s'associe dans l'esprit du narrateur et des personnages à l'image de la mort. “ Ayant ainsi terminé sa nomenclature, le sinistre ingénieur referma de nouveau, et pêle-mêle, dans le tiroir, tout ce qu'il en avait exhumé; puis, en ayant laissé retomber le couvercle comme une pierre tombale, il le repoussa dans la muraille. ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 206). Quant au narrateur, il conclut: “ l'oraison funèbre était achevée ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). Le procédé s'explique en partie du fait que la jeune femme est morte. La longue démonstration d'Edison à propos de l'attirail qui permettait à E. Habal de produire l'illusion de la beauté a toutefois pour but d'établir que ce que tout le monde, y compris ses amants, prenait en elle pour la manifestation splendide de la vie n'était qu'une accumulation dérisoire d'objets morts. C'est pourquoi la démonstration de l'ingénieur s'ouvre sur cette déclaration: “ Voici [...] la dépouille de cette charmeuse ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 203). C'est pourquoi elle s'achève avec cette autre: “ Je comprends, à la rigueur, qu'on puisse encore s'agenouiller devant une sépulture ou un tombeau [...]; mais devant ce tiroir, et devant ces mânes!... C'est difficile, — n'est-ce pas? — Pourtant ne sont-ce pas là *ses vrais ossements?* ” (VILLIERS

DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). De son vivant, E. Habal était déjà ce qui reste d'elle après sa mort : une très improbable association provisoires d'éléments artificiels. Aussi, comme les bourgeois affairés de " À s'y méprendre! ", n'a-t-elle jamais été rien d'autre que ce qu'elle est, défunte: des " restes mortels ".

Au même titre que le narrateur de " À s'y méprendre! ", Edison apparaît comme un artiste visionnaire lorsqu'il produit au grand jour l'invisible secret qui mine intérieurement les êtres déchus comme E. Habal. On peut ainsi déceler dans *L'Ève future* un mouvement de révélation analogue à celui qui constitue le fond même de la nouvelle. L'espèce de projection cinématographique mise en œuvre pour édifier Lord Ewald quant à la vérité d'E. Habal permet en effet de dévoiler, par transparence, la véritable nature intime de l'être frelaté propre à la séductrice. Cette vérité rendue éclatante par la radiographie magique d'Edison, c'est la mort. Les instruments de la magie, ici, sont en effet le verre et la lumière, comme en témoigne ce passage, qui évoque l'instrument de la projection: " Une longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier devant le foyer lumineux de la lampe astrale. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 199). Dans un premier temps, l'image d'E. Habal est inscrite dans la transparence du verre et portée par le rayon lumineux jusqu'à l'écran.

Ce procédé permet de traverser l'opacité du spectre pour faire avancer au premier plan ce qu'elle recouvre, pour manifester intégralement l'horrible secret qui la constitue:

Il se dirigea vers la tenture, fit glisser la coulisse du cordon de la lampe; le ruban d'étoffe aux verres teintés surmonta le réflecteur. L'image vivante disparut. Une seconde bande héliochromique se tendit, au-dessous de la première, d'une façon instantanée, commença de glisser devant la lampe avec la rapidité de l'éclair, 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 vaille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201).

Le commentaire d'Edison met en évidence le procédé du dévoilement: "[...] c'est la même: seulement *c'est la vraie*. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201). Ce mouvement de traversée permettant de démasquer une présence sous-jacente est rendu sensible

par la substitution à cette sorte de pellicule éclairée par un projecteur d'” une seconde bande héliochromique ” qui “ se tendit, au-dessous de la première ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201). Ce passage suggère qu'E. Habal est en vérité un spectre, au sens métaphorique du terme: un être foncièrement privé de vitalité, étranger à la vie véritable. Pour que le négatif se manifeste sous l'apparence illusoire de la personne ordinaire, il faut que s'efface “ l'image vivante ”, qui n'est qu'un leurre et qui laisse place à un être décharné, squelette, spectre évoqué par une accumulation de notations et d'adjectifs péjoratifs: “ exsangue ”, “ rabougris ”, “ creuses ”, “ à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve ”, comme une tête de mort. L'être d'A. Clary n'est évidemment pas aussi dégradé que celui d'E. Habal, qui représente dans le roman une caricature, une figure paroxystique du mal en tant que chez elle l'absence de toute qualité positive est portée à l'extrême. Il n'empêche que la maîtresse de Lord Ewald est aussi habitée par cette puissance de destruction, dont l'aristocrate risque d'être victime puisqu'il est tenté par le suicide et qu'Edison entend bien rendre inefficace de façon à sauver son ami.

L'ambiguïté du fantôme

Cet éclairage inattendu jeté par le savant sur le personnage funeste et aussi funèbre d'E. Habal annonce la fonction que doit remplir le travail créateur d'Edison. Afin de délivrer son ami de la situation tragique dans laquelle il se trouve, l'ingénieur-artiste entreprend de débarrasser, en la personne singulière d'A. Clary, la femme en général de ce néant qui l'habite en tant que spectre pour la faire advenir à une modalité glorieuse de l'être à travers ce chef-d'œuvre que sera Hadaly. Plusieurs détails suggèrent une certaine communauté de nature entre A. Clary et E. Habal. Le chapitre XIII du livre I, entièrement consacré à la maîtresse de Lord Ewald, s'intitule “ Ombre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 76). Plus loin, on voit Edison qualifier explicitement la jeune femme d'” ombre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 104). Ce terme est proche de celui de spectre, que l'on trouve chez Mallarmé, puisque, par l'un de ses sens, il est synonyme de fantôme. Si A. Clary est préservée de la perversité d'E. Habal, elle est cependant habitée elle aussi par la mort, même si c'est dans une moindre mesure, en tant que bourgeoise étrangère aux préoccupations de l'art, de l'esprit en général.

Or il se trouve que Hadaly est elle aussi une “ ombre ”, comme l'indique une remarque adressée par Edison à Lord Ewald: “ Tenez, ne vous a-t-il pas été, tout

à l'heure, difficile de sourire à l'*aspect* de Hadaly? — Cependant, ce n'est encore que du diamant brut, je vous assure. C'est le *squelette d'une ombre* attendant que l'OMBRE soit! ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 121). La métaphore du “squelette” pourrait renvoyer à la radiographie d'E. Habal. Hadaly n'a toutefois d'une ombre que “l'aspect”. Le terme est souligné dans le texte pour mettre en évidence un décalage entre l'apparence et la réalité, qui renvoie au paradoxe incarné par E. Habal et A. Clary. Ces deux femmes ont en effet l'apparence de la vie mais sont en réalité porteuses de mort. À l'inverse, l'Andréide est en apparence une machine, un être inanimé, dépourvu de vie. C'est pourtant elle qui, en réalité, doit rendre Lord Ewald à la vraie vie, d'où la distinction qu'Edison établit ici entre deux états de Hadaly, le premier désigné par le mot “ombre” en minuscules, le second désigné par le même terme mais cette fois en petites capitales. Comme l'indique le procédé typographique, ce n'est pas exactement de la même ombre qu'il s'agit avant et après le processus complexe de transformation de l'Andréide en un double d'A. Clary.

Pour mesurer toute la portée de cette distinction surprenante mais capitale, on pourra se reporter à un autre passage, où Edison s'adresse à Lord Ewald en des termes qui supposent une nouvelle fois un changement de statut de l'Andréide entre le début et la fin du processus de création:

Je dois vous prévenir, toutefois, que les arcanes du fantoche [il s'agit de Hadaly en tant qu'elle n'a pas encore pris sa forme définitive] ne vous révéleront pas comment il deviendra le fantôme [une fois que Hadaly sera incarnée dans la forme d'A. Clary], — pas plus que le squelette inclus en Miss Alicia Clary ne vous expliquerait comment son mécanisme s'idéalise, unifié à la beauté de la chair, jusqu'à faire mouvoir ces lignes d'où provient votre amour (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 146-147).

Il convient d'être attentif à l'équivalence posée par Edison du “squelette” et du “mécanisme”. Au début, l'Andréide est censée n'être qu'une mécanique, un objet mort, mais à la fin elle aura acquis une dimension supplémentaire, analogue à la vie qui habite le corps humain et qui ne saurait se réduire à ses constituants purement matériels, tel le squelette. Comment Hadaly acquerra-t-elle cette dimension supplémentaire? Edison ne le précise pas. Le sait-il lui-même? C'est l'une des questions essentielles du roman car elle touche au statut même de Hadaly qui, à aucun moment n'apparaît comme un simple robot. À la fin, le lecteur devine d'ailleurs qu'elle était sûrement depuis le début habitée par l'âme de Mrs Anderson, sous le nom de Sowana.

Il n'en reste pas moins qu'Edison laisse planer un doute, une ambiguïté, sur la véritable nature de sa création. Ainsi, lorsque Lord Ewald s'étonne qu'il soit possible de communiquer avec Hadaly alors qu'il doit forcément lui manquer le principe de la pensée, l'ingénieur répond par une boutade:

Mais, *sans âme*, en aura-t-elle conscience [des paroles qu'elle prononce]? Edison regarda Lord Ewald avec étonnement. Pardon: *n'est-ce pas précisément ce que vous demandiez en vous écriant: "QUI M'ÔTERA CETTE ÂME DE CE CORPS?"* Vous avez *appelé* un fantôme, identique à votre jeune amie, *MOINS la conscience dont celle-ci vous semblait affligée*. Hadaly est venue à votre appel: voilà tout (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 157-158).

Sans doute faut-il comprendre qu'en tant que " fantôme ", Hadaly n'est pas une vivante au sens ordinaire du terme. Il y a là en tout cas un emploi étrange du mot " fantôme ", terme connoté négativement dans la langue mais auquel le roman donne une dimension positive en l'appliquant presque systématiquement à l'Andréide.

Certes, le mot " fantôme " reçoit parfois dans *L'Ève future* le sens péjoratif qui est habituellement le sien, mais les exceptions à l'emploi valorisant du terme sont elles-mêmes significatives, ainsi lorsque, à la fin de la grande scène où Hadaly, ayant revêtu les traits d'A. Clary, se fait reconnaître par Lord Ewald, ce dernier a d'abord un moment de recul, pendant lequel il refuse de voir dans l'Andréide autre chose que ce qu'elle est censée être, c'est-à-dire un vulgaire robot. Le jeune aristocrate doute à nouveau de la possibilité pour l'Andréide d'exprimer par la parole une faculté de pensée ou de sentiment: " Depuis quand Dieu permit-il aux machines de prendre la parole? Et quel risible orgueil semblent concevoir d'électriques fantômes qui, vêtus de la forme d'une femme, prétendent se mêler à notre existence? " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Le mot " fantôme " est pris ici dans le sens négatif d'être inconsistant, à la limite de l'inexistence car dépourvu de spontanéité. Il est à noter toutefois que cette méconnaissance de la nature véritablement supérieure de l'Andréide, cette confusion du fantoche et du fantôme, ne dure pas. Lord Ewald se rendra à l'évidence aussitôt qu'il consentira à quitter le terrain du " Sens-Commun " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Edison avait résolu d'avance le doute de Lord Ewald: " En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une redite: — et il n'est pas besoin de Hadaly pour se trouver, toujours, en tête à tête avec un fantôme " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 226). Là

aussi le mot fantôme est utilisé dans une intention dévalorisante car il renvoie à la conversation courante dans laquelle on répète mécaniquement, les mêmes paroles banales et insignifiantes. La remarque de l'ingénieur tend à suggérer, selon un procédé constant tout au long de l'œuvre, que Hadaly, même si elle est un fantôme, n'est pas différente en cela des autres femmes.

Le salut de l'ombre par l'ombre

On voit que *L'Ève future* joue d'une manière continue de la proximité des deux termes " ombre " et " fantôme ", employés dans des sens équivalents, et qu'en même temps chacun des deux termes est pris dans des sens légèrement différents, tantôt avec une connotation négative, tantôt, quand il s'agit de Hadaly, avec une connotation positive. On retrouve ainsi le paradoxe initial: c'est dans la mesure même où elle a moins de réalité qu'une femme normale, qu'une simple bourgeoise, que Hadaly pourra apporter à Lord Ewald un supplément d'âme, qu'elle sera, comme le dit Edison, une " ombre rédemptrice " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 287), salvatrice. D'où le titre de *L'Ève future*: Hadaly sauve l'homme de la chute provoquée par les séductrices du type d'E. Habal. Dans un passage cité précédemment (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 147), Edison dit de Hadaly que " son mécanisme s'idéalise ". On reconnaît dans le verbe le mot " idéal ", de connotation baudelairienne. À travers la création de l'Hadaly achevée, on passe de la réalité pauvre, terne, banale, représentée dans ce passage par l'emblème du " squelette " ou du " mécanisme " à un autre ordre de réalité, dans un processus de sublimation qui transfigure le réel et qui permet de transporter la vie diminuée de tous les jours dans une vie pleinement accomplie. Cette transmutation de notre mort quotidienne en une vie supérieure est au centre de ce passage, où Edison s'efforce de persuader Lord Ewald de tenter l'expérience salvatrice qu'il lui propose:

Essayez, enfin! si quelque dernier espoir vous en dit! Et vous pèserez ensuite, au profond de votre conscience, si l'auxiliatrice Créature-fantôme qui vous ramènera vers le désir de la Vie n'est pas plus vraiment digne de porter le nom d'HUMAINE que le Vivant-spectre dont la soi-disant et chétive " réalité " ne suit jamais vous inspirer que la soif de la Mort (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 132).

L'antithèse entre A. Clary et Hadaly est parfaitement nette. D'un côté, l'expression oxymorique " Vivant-spectre " synthétise la thématique de la mort dans la vie qui

caractérise la bourgeoise apparemment vivante, morte au fond. Cette dernière masque sa quasi inexistence sous les dehors d'une "réalité" placée entre guillemets pour indiquer à quel point elle relève de la pure illusion et ne fait que recouvrir le néant. Cette femme, parce qu'elle est habitée par la mort, entraîne Lord Ewald vers la mort: c'est à cause d'elle qu'il en est venu à la tentation du suicide.

Hadaly est une "Créature-fantôme". La périphrase est construite sur le même schéma que "Vivant-spectre" et pourtant, elle a une signification inverse. Hadaly est une créature, comme œuvre de l'ingénieur-artiste Edison. C'est un fantôme au sens propre : elle est habitée par Sowana, l'âme de la défunte Mrs Anderson. Surtout, Hadaly est un fantôme dans la mesure où elle est censée n'être au départ qu'une entité artificielle apparemment dénuée de la chaleur et de la présence de la vie. Tout le paradoxe est cependant là: c'est justement parce qu'elle n'est qu'un fantôme, parce qu'elle ne s'encombre pas de la fausse réalité des êtres ordinaires, de leur épaisseur, de leur opacité, de leur matérialité sans esprit, qu'elle sera capable de ramener Lord Ewald vers la vie. Sans doute serait-il plus exact de dire qu'en Hadaly la dimension matérielle est transcendée par un principe mystérieux, ce en quoi elle s'apparente à une œuvre d'art. Hadaly semble plus vivante que toute vivante et il y a là quelque chose de profondément incompréhensible pour la rationalité ordinaire. Or Hadaly vit en tant que fantôme. Le narrateur insiste sur cet aspect lorsqu'il évoque le réveil du robot à la fin de l'épisode où Edison dévoile à Lord Ewald le mécanisme intérieur de son invention: "L'Andréide tressaillit tout entière: elle redevenait apparition; le fantôme se réanimait." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 242). Dans le verbe "se réanimer", on entend le mot latin, *anima*, l'âme, le principe vital. C'est toujours le même paradoxe mais inversé en ce qui concerne l'Andréide: la vie réelle se dissimule dans ce qui est apparemment privé de vie.

Pour éclairer le paradoxe, il faut en revenir à l'étymologie du mot fantôme: *phantasma*, création de l'imagination. Pour Mallarmé et Villiers, "la vraie vie" (RIMBAUD, 1960, p. 224) est celle de l'imaginaire, du rêve, et elle suppose un éloignement à l'égard de la réalité. Hadaly ne suggère rien d'autre lorsqu'elle s'adresse à Lord Ewald en ces termes: "Milord [...], soyez indulgent pour mon humble irréalité et, avant d'en dédaigner le rêve, *rappelez-vous la compagne humaine qui vous oblige à recourir, fût-ce à un fantôme, pour vous racheter l'Amour.*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 211). Hadaly est un fantôme, une créature de rêve, irréelle, malgré la matérialité de sa mécanique tangible, explorée par Edison et Lord Ewald. C'est en tant que créature de rêve que l'Andréide peut "racheter l'Amour", pour reprendre ses propres termes. L'amour de Lord

Ewald pour la médiocre bourgeoise A. Clary est en effet ressenti par le jeune aristocrate comme une déchéance, une chute. En prenant l'apparence physique d'A. Clary, Hadaly assure la continuité d'une passion qui s'en trouve en même temps transfigurée puisque son objet, apparemment le même, est désormais à la hauteur de l'idéal rêvé par Lord Ewald et donc définitivement sauvé. L'ami d'Edison entrevoit cette possibilité de salut, lorsqu'il déclare:

Eh bien, soit! J'essaierai de tenter l'Impossible: oui, j'y amènerai cette illusoire apparition, cette espérance galvanisée! Et, ne pouvant plus aimer, ni désirer, ni posséder l'*autre*, — l'autre fantôme, — je souhaite que cette forme déserte puisse devenir l'abîme tristement contemplé aux vertiges duquel s'abandonneront mes derniers rêves (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145).

Il ne semble s'agir de rien de plus que de passer d'une ombre à une autre, d'un fantôme à un autre et pourtant tout est là, dans " cette illusoire apparition ", dans " cette forme déserte ", dans ce fantasme, pourrait-on dire, où Lord Ewald va pouvoir projeter ses plus profonds désirs sans se voir opposer, comme en la personne d'A. Clary, le démenti constant d'une pseudo-réalité affligeante. Edison sait bien que, même dans la vie courante, on n'échappe jamais aux fantômes, à l'illusion:

[Les] amants [...] tiennent à la somme de leurs êtres et de leurs imaginations dont ils se sont réciproquement imbus; ils tiennent au fantôme qu'ils ont conçu, l'un d'après l'autre, en eux-mêmes, ces étrangers éternels! mais ils ne tiennent plus l'un à l'autre, *tels qu'ils se sont reconnus être*. — Comédie inévitable! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 222).

On croit aimer l'autre, quand on n'aime que l'image que l'on se fait de lui. Toute l'existence est ainsi une comédie, une pièce de théâtre que l'on se joue à soi-même et aux autres. La personne que l'on aime n'est pas une réalité, mais une projection de l'imagination. L'intérêt de l'Andréide, c'est qu'avec elle, la représentation est la plus belle que l'on puisse imaginer. C'est ce qui justifie la création de Hadaly, conçue de telle sorte qu'elle permette d'attirer de la part de Lord Ewald la plus grande puissance possible d'illusion. Pourtant Hadaly, n'est pas seulement une " forme déserte " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145). Elle parle aussi en son nom propre, qui est celui de Sowana. Elle parle d'un au-delà de la vie, qui est celui de l'imaginaire. Le miracle du fantôme est là, et c'est le miracle de

l'art : le langage de l'œuvre est le langage même de celui qui aime l'œuvre. Dans ce dialogue authentique avec un fantôme, avec un phantasme, l'amateur d'art, à travers l'œuvre, se parle à lui-même, du fond le plus intime et le plus authentique de lui-même.

The Future Eve by Villiers de l'Isle-Adam: from the puppet to the phantom

ABSTRACT: *The Future Eve is a meditation on the aesthetic operation: the intrusion into the insufficient reality of the imaginary dimension the artist pulls out of its secluded domain in order to introduce it into the field of perceptible existence, to transfigure the reality and conform it to the requirement of human desire. By transporting the living woman, Alicia Clary, into her mechanical and fantastic double, the android Hadaly, impeccably endowed with the original's physical features, Edison, thanks to the assistance of Lord Ewald and Sowana, pure spirit of a deceased woman to whom the final say belongs, transforms the puppet into a phantom. As model of the artist, Edison makes the unreal (the phantom) real by undoing the reality (the puppet) and rendering it surreal. Edison cancels the poor theatre of ordinary life to substitute for it the sublime performance of lofty words and gestures, bestowing to it the exhilarating interiority it lacks. He makes happen a superior modality of Illusion in a world of unsubstantial appearances and illusions. Bringing into being unrealized human aspirations, Edison completes and achieves the commonplace reality, so that, with no more need to escape from it, it becomes the object of an unconditional assent.*

KEYWORDS: *Art. Imagination. Illusion. Woman. Interiority. Appearance.*

RÉFÉRENCES

MALLARMÉ, S. **Œuvres complètes.** Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003. (Bibliothèque de la Pléiade). v.2

_____. **Œuvres complètes.** Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998. (Bibliothèque de la Pléiade). v.1.

RIMBAUD, A. **Œuvres.** Édition de Suzanne Bernard. Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. **L'Ève future.** Édition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Paris: Gallimard, 1993. (Folio).

_____. **Contes cruels.** Édition présentée et annotée par Pierre Reboul. Paris: Gallimard, 1986. (Folio).

