

Université de Montréal

Esthétique de l'identité; la tentation de l'Absolu.  
Lecture acoustique de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam

par

Alain Plante

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en études françaises

Janvier 2000

© Alain Plante, 2000



PA  
35  
U54  
2000  
v. 015

Université de Montréal

Lectures données de L'Éve futur de Villiers de l'Isle-Adam  
Esthétique de l'identité; la tentation de l'Absolu.

052

Avin Plans

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophie Doctor (Ph.D.)  
en études françaises



Volume 2000

Avin Plans, 2000

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Esthétique de l'identité; la tentation de l'Absolu.  
Lecture acoustique de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam

présentée par

Alain Plante

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : Stéphane VACHON

**Directeur de recherche** : Michel PIERSENS

**Membre du jury** : Jean LAROSE

**Examineur externe** : John ANZALONE  
(Skidmore College)

Thèse acceptée le : .....

**à Lyne et Marion**

## Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement les nombreuses personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien tout au long de ce travail.  
Plus particulièrement :

Michel Pierssens, mon directeur, pour ses bons conseils, son dynamisme et sa perspective théorique — grâce à l'épistémocritique, j'ai pu réaliser un travail qui m'a apporté plaisir et satisfaction;

Jacques Neefs, qui m'a accueilli si gentiment à l'Université Paris-8;

Yves Thomas, qui m'a fait découvrir *L'Eve future*;

mes amis Steven Dufour et Normand Lalonde, pour les discussions toujours stimulantes;

Jeanne d'Arc, pour ses nombreuses prières;

Sylvie et Claude, pour leur aide et leur appui précieux;

Lyne, ma conjointe, pour son soutien indéfectible et ses encouragements généreux — *je lui dois cette thèse*;

et ma petite fille Marion, qui fut une grande source de motivation.

Je remercie également le Département d'études françaises qui m'a aidé de diverses manières, et l'Association des universités partiellement ou entièrement de langue française, dont la bourse CIME m'a permis de faire ma scolarité à Paris.

## Sommaire

*L'Eve future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam met en scène la création d'un être artificiel. Thomas Alva Edison y campe le rôle du savant faustien qui fera naître de la science moderne une « Eve scientifique » : Hadaly.

Notre étude porte sur les relations entre la littérature et la science; plus précisément, il s'agit de faire une lecture acoustique de *L'Eve future*. La perspective théorique utilisée est l'épistémocritique. Les récentes inventions figurant dans le roman, comme le phonographe, le téléphone, le microphone, etc., y déploient des savoirs acoustiques constitutifs de l'oeuvre. Notre tâche consiste d'abord à démontrer qu'au sein même de la science du son, mais en marge de la technique et de la vulgarisation scientifique, se cristallise à l'époque l'idée de la *forme* des vibrations. Une figuration que récupère Villiers et à partir de laquelle il conceptualise, en relation avec la forme identitaire (par exemple la forme du corps), une *forme vibratoire*. Grâce à cette dernière, qui se veut une figure de l'intériorité, Villiers redéfinit le statut de l'intériorité et fond dans un même objet, extériorité et intériorité, esthétique et sémantique.

La forme vibratoire dévoile dans *L'Eve future* la problématique de l'identité. Avec sa forme vibratoire comme figure de l'intériorité, Villiers embrasse deux phénomènes qui ébranlent à l'époque l'identité : la reproduction technique et la naissance de la psychologie moderne. D'une part, si la reproduction technique évacue dans l'extériorité toute différence constitutive de l'identité, la psychologie vide l'intériorité de toute substance susceptible d'incarner l'identité, comme la conscience, l'âme, etc. D'autre part, c'est toute la question de l'unité qui est mise en cause ici : le

multiple sériel et les phénomènes de dédoublement de la personnalité font éclater la perception traditionnelle de l'identité. Suivant ces nouvelles données, Villiers tente de repenser l'unité en fonction du multiple. Et sa forme vibratoire, qui reprend le modèle du timbre, s'avère un excellent mode d'appréhension de l'un-multiple. Avec sa quête de l'identité, Villiers participe à un débat en cours.

Pour repenser l'identité, Villiers s'inspire de la philosophie de Hegel, qu'il transforme et adapte aux savoirs acoustiques. Essentiellement, Villiers retient de Hegel le processus d'individuation qu'est la dialectique hégélienne, lequel lui permet de dépasser le temps figé de la répétition phonographique et de recouvrer une temporalité *ontologique* ouvrant sur le divin. Avec le processus d'individuation, Villiers trouve le moyen de concilier le travail du temps et le multiple au sein de l'identité. Il redéfinit, en outre, son concept de médiation sur la base du théorème de Fourier portant sur la coexistence et la superposition des ondes; ce que nous appelons sa répétition-superposition. Grâce à cette dernière, Villiers peut ainsi affirmer, contre le mépris hégélien du moi, la subjectivité et la transcendance. Avec la temporalité ontologique et la répétition-superposition, la forme identitaire recouvre la *présence* qui dit l'identité — et ce, malgré l'absence de toute différence extérieure. Villiers pense l'identité sur le mode du continu/discontinu, et sa forme vibratoire en est le pivot; elle est cette interface où communiquent le sensible et le suprasensible, l'individu et le divin. Le but ultime de Villiers est bien de définir une esthétique de l'identité.

## TABLE DES MATIERES

	Page
Sommaire	iv
Introduction	1
Première partie	
FORMES ET VIBRATIONS : FIGURE DE L'INTÉRIORITÉ	23
I. De la forme du son à la <i>musique visible</i>	27
A. Acoustique : l'éveil à la modernité	27
B. Origine de la forme : l'onde liquide	33
C. La quête de la visibilité	39
D. Le timbre, ou la forme du son	48
II. <i>L'Eve future</i> : forme et identité	63
A. La forme vibratoire : figure de l'intériorité	63
B. L'image vibrante de l'identité	82
III. La science de l'amour ou le mélange des formes	100
A. L'harmonie et le principe de coïncidence	101
B. La résonance et les fluides imaginaires	112
C. Résonances et consonances amoureuses	120
Deuxième partie	
L'IDENTITÉ : UNE PROBLÉMATIQUE FIN-DE-SIECLE	135
I. L'Homme intérieur : découpage et remodelage	139
A. Le nouveau paradigme du moi	142
B. Les pathologies morbides dans la littérature	146
C. La psychologie expérimentale	150
D. Réaménager l'identité : la tâche de Villiers	157
II. Identité d'espèce et répétition phonographique	167
A. L'être collectif du Bourgeois : répétition mécanique	169
1. L'identité collective du Bourgeois	169



2. Répétition mécanique ou psittacisme	176
B. La répétition phonographique : mécanismes et fonctions	188
1. Un exemple vivant : Alicia Clary	190
2. La fuite du sens : l'absence de subjectivité	205
C. Critique de la Modernité : le temps phonographique	213
1. La Modernité ou le règne de l'Identité d'espèce	214
2. L'instant du Sens	217
D. Le temps phonographique de la Modernité	224
1. La rupture avec le passé	226
2. La rupture avec le futur : le sacrifice du présent	230
3. L'Humanité future	234
4. La discontinuité moderne : le temps du non-être	242
5. Villiers et Benjamin : une parenté d'esprit	248
E. La problématique de l'identité	251
Troisième partie	
LA QUETE DE L'IDENTITÉ : LA TENTATION DE L'ABSOLU	260
A. La lignée des trois Vénus : figures de l'un-multiple	263
B. La répétition-superposition	289
C. L'Amour idéal ou l'Unité absolue	303
D. Historicité : hégémonie et dépassement	321
E. Philosophie de l'histoire : histoire de l'identité	337
F. La <i>présence</i> : esthétique de l'identité	354
Conclusion	366
Bibliographie	377

## INTRODUCTION

La science occupe une place importante dans l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam; elle y figure sous l'angle de son antipositivisme caractéristique, indissociable de sa critique du bourgeois et de son adoration coupable du Progrès et d'une Science toute-puissante. Déjà dans *Isis*, son premier roman inachevé publié en 1862, Villiers fait une longue note où il fustige l'idée de progrès et attaque les prétentions de la science moderne. Un tournant décisif apparaît avec sa nouvelle « Claire Lenoir » (1867) et son célèbre personnage Tribulat Bonhomet; Villiers y arrête le choix des ses armes et passe maintenant à la caricature, à la satire et à une ironie cinglante qui trouve peu d'équivalent dans le genre. Bonhomet, qui se veut la représentation vengeresse de l'attitude du bourgeois, y proclame les certitudes de l'empirisme, les bienfaits du progrès et les mérites de la science, toujours sur un ton grivois et dans des circonstances qui le

tournent au ridicule. La nouvelle se termine sur un acte de profanation : sur le corps encore chaud de Claire, qui vient de succomber, Tribulat assouvit sa curiosité et expérimente, au nom de la science, l'ophtalmoscope en main.

Parus de 1873 à 1877 et recueillis dans les *Contes cruels* (1883)<sup>1</sup>, quatre contes pseudo-scientifiques appartiennent à la même veine : « L’Affichage céleste » (1873), « La Machine à gloire » (1874), « L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir » (1874) et « Le Traitement du Dr Tristan » (1877). Les objets techniques de ces contes, imaginés de toutes pièces par Villiers, sont destinés à jouer un rôle dans une sphère qui leur est naturellement impropre. L’objet technique y est toujours « méta-technique » et « instrument de dérision »<sup>2</sup>; si Villiers dénonce dans le premier conte le mercantilisme sauvage et le manque d’éthique dans l’utilisation de la technique, le second fait reposer la gloire d’un artiste sur les seules performances d’une machine, alors que dans le troisième, l’appareil fait disparaître les souffrances et les larmoiements causés par la mort des êtres chers. Dans le même sens,

<sup>1</sup> Villiers de l’Isle-Adam, «Contes cruels», dans *Oeuvres complètes*, éd. A.W. Raitt et P.-G. Castex, avec la collaboration de J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 2 t., 1986, t. 1, p. 543-762. Toutes les oeuvres de Villiers citées dans notre ouvrage proviennent de cette même édition des *Oeuvres complètes*, à laquelle nous référerons à l’avenir par l’abréviation *OC*.

<sup>2</sup> Voir Jacques Noiray, «Le thème de la machine dans l’œuvre de Villiers de l’Isle-Adam», dans *Le Romancier et la machine : l’imaginaire de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. 2, Jules Verne - Villiers de l’Isle-Adam, Paris, J. Corti, 1982, p. 239-379.

les couronnes funèbres « inoxydables », « ces *inaltérables* attributs de la sentimentalité moderne », perpétuent éternellement le souvenir des défunts dans « Le Jeu des Grâces ». Dans « L'Héroïsme du docteur Hallidonhill », un autre conte des *Histoires insolites*<sup>3</sup>, le médecin abat subitement son patient, au nom de « l'Humanité future », afin de le disséquer et de trouver le secret de sa guérison miraculeuse. Dans le ton de la réclame, de la raillerie et du « pourquoi pas? », la critique de Villiers y est toujours acerbe; il attaque la religion du Progrès et l'idéologie scientiste, qu'il rend responsables entre autres du renversement des valeurs morales et traditionnelles.

Le roman de Villiers intitulé *L'Eve future* (1886)<sup>4</sup> s'inscrit dans cette continuité, dont il est en quelque sorte l'aboutissement. L'oeuvre, que Villiers dédie « Aux rêveurs, Aux railleurs », recèle en effet une portée ironique incontestable et féconde; toutefois, le ton y est généralement tempéré et bascule même parfois dans l'étrangeté et l'atmosphère trouble. C'est la part réservée aux rêveurs, qui se trouve déjà en germe dans le dénouement de « Claire Lenoir » : Tribulat Bonhomet, défenseur de l'empirisme et apôtre de la Science, scrute les yeux de Claire et y découvre, grâce à l'ophtalmoscope, une *réalité qui échappe à la science* et dément toutes ses certitudes. *L'Eve future*

<sup>3</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Histoires insolites», *OC*, t. 2, p. 233-351.

<sup>4</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «L'Eve future», *OC*, t. 1, 1986, p. 763-1017. On trouvera dorénavant les références à *L'Eve future* dans le texte, à la suite des citations.

est le roman de cette *réalité*, que dévoile cette fois-ci un autre objet technique, le phonographe.

*L'Eve future* occupe une place particulière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voire dans la littérature. Elle est, souligne Pierre Citron, « au jugement de bien des connaisseurs un des plus étranges et des plus beaux romans qui aient jamais été conçus »; une « oeuvre unique dans l'histoire du roman, et ne ressemblant en apparence à aucune autre »<sup>5</sup>. Dans une lettre à son ami Jean Marras, l'auteur évoque lui-même sa singularité :

Je sais ce que je fais et je sais que cela pèse lourd, cette fois-ci.

Tiens, écoute : c'est un livre vengeur, brillant, qui glace et qui force toutes les citadelles du Rêve!

Jamais, jamais je ne me serais cru capable de tant de persévérance dans les analyses! — de tant d'homogénéité dans la composition, de tant d'imaginations étourdissantes, et dont, jusqu'à moi, personne, entends-tu, n'a osé les merveilleuses et nouvelles évocations. Tu peux me croire, c'est un incitateur et un tombeur; je crois fermement qu'il est immortel, et je m'emballe, ici, à bon escient. [...] C'est galvanisant, te dis-je! [...] Il y a certaines analyses de l'entité bourgeoise qui pourront te faire jubiler [...]. — Mais il y a d'autres choses aussi... C'est compliqué.<sup>6</sup>

*L'Eve future* est, à bien des égards, une oeuvre fort complexe et l'histoire de sa genèse<sup>7</sup> le confirme, qui débute en 1878 et prend fin

<sup>5</sup> Pierre Citron, «Introduction», dans Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Introduction et notes de P. Citron, Lausanne (Suisse), L'Age d'homme, coll. «Romantiques», 1979, p. 9 et 12.

<sup>6</sup> «Villiers de l'Isle-Adam à Jean Marras [5 ou 6 février 1879]», dans *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam*, Joseph Bollery, éd., Paris, Mercure de France, 2 t., 1962, t. 1, p. 262-263. Les références à la *Correspondance générale* de Villiers seront dorénavant identifiées par l'abréviation CG.

<sup>7</sup> Il existe six états du texte, incluant la version originale, dont quatre ont été publiés. Voir à ce propos l'analyse détaillée dans «L'Eve future. Histoire du texte», OC, t. 1, p. 1459-1561.

avec l'édition originale en 1886. Le premier manuscrit intitulé « Le Sosie » démontre, en effet, que l'idée première de l'oeuvre coïncide avec une actualité : celle du célèbre inventeur américain Thomas Alva Edison (1847-1931) et de son fameux phonographe qu'il dévoile au public français en 1878. L'effet « galvanisant » que Villiers attribue à son roman n'est pas étranger à celui que suscita le phonographe à l'époque. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, l'appareil permettait de reproduire à l'identique la voix humaine. L'invention fut d'abord présentée en France à l'Académie des sciences le 11 mars 1878, et le public put assister aux démonstrations le 22 avril dans la salle des conférences du boulevard des Capucines. Mais c'est à l'Exposition universelle de Paris de la même année que le grand public découvrit le phonographe<sup>8</sup>; le succès fut immédiat et la machine devint la curiosité, le clou de l'Exposition<sup>9</sup>. Les nombreuses réactions qu'elle suscite oscillent entre l'admiration et l'inquiétude : engin miraculeux, supercherie, ventriloquie, machine

---

<sup>8</sup> Paul Charbon, *La Machine parlante*, s.l., Éd. Jean-Pierre Gyss, 1981, cf. p. 48-55.

<sup>9</sup> Horace Hurm se rappelle le phonographe vu à l'Exposition qu'il avait visitée : « Nous revoyons encore l'interminable queue qui s'écoulait lentement devant le merveilleux appareil [...]. L'audition se faisait par tubes acoustiques que chacun s'enfonçait consciencieusement dans les oreilles sans se soucier des règles d'hygiène, du reste peu pratiquée à l'époque. Une écoute de quelques secondes suffisait aux visiteurs pour leur faire oublier les nombreuses minutes, parfois l'heure d'attente et chacun s'éloignait de l'extraordinaire, de la mystérieuse machine sous l'empire d'une profonde impression. » Cité dans Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 189-190.

diabolique<sup>10</sup>, etc. La même année, le physicien anglais Sir William Thomson déclarait publiquement que le phonographe était « la plus intéressante de toutes les inventions mécaniques et scientifiques du siècle<sup>11</sup> ».

Dans *L'Eve future*, Edison, dont Villiers fait un personnage fictif, campe le rôle du savant faustien qui fera naître de la science moderne une « Eve scientifique » : Hadaly. L'intrigue se noue, en effet, avec un pacte entre le savant et le jeune Lord Ewald. Ce dernier souffre d'un amour impossible : il est ébloui par la beauté plastique de sa maîtresse Alicia Clary, dont la forme est identique à celle de la Vénus de Milo, mais la sottise de cette bourgeoise a tué sa passion. Prisonnier de cette forme sans pareil, Ewald voit dans le suicide son seul salut. Pour le sauver, Edison entreprend le Grand Oeuvre : créer un double d'Alicia Clary, tirer « *la vivante à un second exemplaire* » (p. 836), « reproduire l'IDENTITÉ » (p. 837), moins son âme, moins sa sottise. Au dénouement, avec l'émancipation de Hadaly, surgit « l'identité idéalisée » (p. 984) : l'« Eve nouvelle » (p. 839). Mais le bonheur de Lord Ewald sera éphémère, car le naufrage du steamer *The Wonderful* emporte avec lui la mystérieuse Hadaly et son modèle, Alicia. L'oeuvre se termine sur un « silence » évocateur.

---

<sup>10</sup> Ronald W. Clark, *Edison (1847-1931)*; *L'artisan de l'avenir*, préface et notes de J. Cazenobe, trad. de l'anglais par Éd. Guignonis, Paris, Belin, coll. «Un Savant, une Époque», 1986, p. 104.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 105.

*L'Eve future* s'inscrit bien dans la lignée des créatures artificielles et Villiers, qui eut toujours l'idée de faire son *Faust*, s'y réfère explicitement dans l'« Avis au lecteur ». Avec « la vieille Science défendue » (p. 926) dont Edison se réclame en partie, le roman réfère en effet à la tradition alchimique propre au sujet. Mais l'oeuvre de Villiers porte sa distinction; comme le remarque Pierre Citron,

la grande idée, l'idée de génie de Villiers [...], c'est celle d'une andréide qui, contrairement à tous les êtres artificiels [...], ne soit pas une caricature, inférieure, dérisoire, monstrueuse et plus ou moins démoniaque de son modèle humain : elle lui est infiniment supérieure, non pas seulement en apparence mais en réalité; elle est un être presque angélique ou une sorte d'idée platonicienne incarnée, et c'est son modèle qui est véritablement sa caricature.<sup>12</sup>

Or, seul le phonographe rend possible cette distinction, souligne Jacques Noiray : « C'est seulement à partir du moment où la science "permet aux machines de prendre la parole" que peut se déclencher le processus d'idéalisation qui donne à la tentative de lord Ewald et d'Edison sa signification métaphysique profonde<sup>13</sup> ».

La spécificité de l'oeuvre tient donc de cette rencontre entre un rêve mythique et multiséculaire, celui de Prométhée, de Pygmalion, etc., et son traitement moderne. *L'Eve future* est, en effet, une oeuvre carrefour où se croisent les nombreux discours scientifiques et où figurent de multiples inventions techniques. L'ancrage du récit dans l'actualité immédiate de l'époque et son caractère

<sup>12</sup> Pierre Citron, *op. cit.*, p. 9 et 17.

<sup>13</sup> Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 284.



encyclopédique font de ce roman l'un des plus représentatifs des transformations profondes que la Science provoque en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle; en elle se cristallisent l'effervescence, l'angoisse et les résonances mythiques, comme celle du savant-démiurge, suscitées par une Science toute-puissante.

Cependant, la science mobilisée par *L'Eve future* a suscité jusqu'à maintenant peu d'intérêt dans les études villiériennes, où elle occupe toujours une fonction secondaire. Par exemple, chez Alan Raitt, elle se voit englobée dans l'antipositivisme de Villiers, qui lui sert de complément à sa lutte contre le bourgeois; elle est « le moyen le plus efficace de combattre l'aveuglement bourgeois, puisqu'il se rend compte que seule une démonstration scientifique pourra convaincre le bourgeois de l'existence du surnaturel<sup>14</sup> ». Pour Ross Chambers, la science demeure chez Villiers « une technique de voyance »; elle est la « brèche par où le regard pénètre de notre monde dans l'inconnu »<sup>15</sup>. Une idée que reprend Sylvain Matton, en lui apportant toutefois une nuance qui l'exclut complètement :

selon Villiers, c'est moins la science au sens strict qui constitue une technique de voyance, que la technique, son application, qui procure des instruments de voyance. La science, construction théorique, exclut l'Imagination de son système parce qu'il contredit ses principes mêmes : la science ne peut considérer que les

---

<sup>14</sup> Alan William Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, J. Corti, 1986, p. 178.

<sup>15</sup> Ross Chambers, «De grands yeux dans l'obscurité. Regard scientifique et vision occulte dans *Claire Lenoir* et *L'Eve future*», dans *Australian Journal of French Studies*, n° IX, 1972, p. 308-325, p. 309.

phénomènes s'accordant avec notre logique [...].<sup>16</sup>

En 1936, Max Daireaux proposait tout simplement de l'écartier du roman : « Négligeons dans *L'Eve Future* tout l'appareil faussement scientifique dont Villiers de l'Isle-Adam l'encombre<sup>17</sup> »; et tout récemment encore, Alan Raitt écrit : « Peu importe qu'une bonne partie de l'appareil pseudo-scientifique puisse nous apparaître d'une lourdeur inutile<sup>18</sup> ».

Notre intention est donc de considérer la science en soi, ce qui nécessite de poser *a priori* que des « savoirs » scientifiques participent à la conception profonde de l'oeuvre. Notre objectif est bien d'analyser les relations entre la science et la littérature dans *L'Eve future* ; plus précisément, comme l'indique notre titre, il s'agit de faire une lecture *acoustique* de l'oeuvre. La perspective théorique utilisée est l'épistémocritique<sup>19</sup>, définie par Michel Pierssens. Notre démarche repose sur le postulat que les appareils techniques présents dans *L'Eve future*, en l'occurrence le phonographe, le téléphone, le

---

<sup>16</sup> Sylvain Matton, «Le jeu de la technique et de l'imaginaire dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Les Études philosophiques*, n° 1, 1985, p. 45-56, p. 51.

<sup>17</sup> Max Daireaux, *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936, p. 409.

<sup>18</sup> Alan Raitt, «Préface», dans John Anzalone, éd., *Jeering Dreamers; Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle*, préface de A. Raitt, Amsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1996, p. 11.

<sup>19</sup> Voir Michel Pierssens, «Épistémocritique», dans *Spirale*, n° 77, mars 1988, p. 8; *Savoirs à l'oeuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990; «Savoirs et littérature», dans C. Duchet et S. Vachon, dir., *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, [Paris] Montréal, CCIFQ/ XYZ, 1993, p. 427-431.

microphone et le mégaphone, déploient dans le texte des savoirs structurés (ceux des sciences institutionnalisées de l'acoustique physique et physiologique) et des savoirs flous (propres aux discours périphériques) que transforme le travail de la fiction en « figures épistémiques ». Ces figures épistémiques participent à la fiction qu'elles façonnent de l'intérieur; elles peuvent susciter des relations nouvelles, entrer en résonance avec les divers aspects du texte et participer aux enjeux cognitifs de l'oeuvre. Dans cette perspective, les objets techniques, ou « agents de transfert », ne sauraient se restreindre à de simples éléments de décor; au contraire, ils sont eux-mêmes porteurs de problématiques qui peuvent tenir de leur fonction propre et faire intervenir des savoirs multiples et d'origines diverses. À ce titre, le phonographe constitue un excellent exemple : si sa relation aux vibrations et à la voix réfèrent explicitement à l'acoustique physique et physiologique, la répétition à l'identique ouvre du coup l'abîme de l'altérité, alors que sa fonction d'enregistrement et de stockage ébranle les conceptions habituelles de temps et d'espace. Le texte littéraire *sait* ; il est ce lieu ouvert où viennent se nouer des savoirs hybrides et disparates qui trouvent dans la fiction, elle-même productrice de nouveaux savoirs, l'unité à laquelle travaillent les stratégies discursives de l'oeuvre. Relire *L'Eve future* par le biais de l'acoustique, c'est d'abord identifier les agents de transfert par lesquels migrent les savoirs, et ensuite suivre

les liens nombreux et latents que nouent fiction et savoirs afin de retracer dans cette mystérieuse machine qu'est Hadaly, un ordre possible, un complexe cognitif.

Notre démarche exige donc de mettre en lumière le contexte historique dans lequel s'inscrit *L'Eve future* et auquel elle participe : à savoir, la convergence de la naissance de l'acoustique moderne et de l'apparition momentanée d'un courant technique qui multiplie les inventions relatives aux phénomènes sonores et particulièrement à la voix, suscitant du coup de nouvelles applications jusque-là insoupçonnées et ouvrant les horizons de nouveaux possibles. La connaissance approfondie de ce contexte scientifique et technique constitue la condition *sine qua non* à l'identification et l'évaluation des savoirs susceptibles de participer à l'oeuvre.

L'histoire de l'acoustique est certainement l'une des plus pauvres de l'histoire des sciences, comme le révèle la pénurie d'ouvrages spécialisés; en effet, nos sources se limitent pour l'essentiel à deux titres : Robert Bruce Lindsay, *Acoustics: historical and philosophical development*<sup>20</sup> et *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*<sup>21</sup> de Frederick Vinton Hunt. La première est constituée de la réimpression intégrale de

<sup>20</sup> Robert Bruce Lindsay, *Acoustics: historical and philosophical development*, Stroudsburg, Pennsylvania, Dowden, Hutchinson et Ross, 1973, 465 p.

<sup>21</sup> Frederick Vinton Hunt, *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*, New Haven et London, Yale University Press, 1978, 196 p.

l'article « The Story of Acoustics » paru en 1966 dans *The Journal of Acoustical Society of America*, suivi d'une compilation d'extraits des grands textes de l'histoire ayant contribué au développement de l'acoustique. Le texte de l'article, qui tient sur moins de quinze pages à double colonne, se limite aux grandes lignes de l'histoire de l'acoustique. Le livre de Hunt est incomparablement plus substantiel, mais comme le précise le sous-titre, l'ouvrage<sup>22</sup> se termine malheureusement avec Newton. Bref, dans l'état actuel des choses, l'histoire de l'acoustique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles reste à compléter. Un vide qu'il nous a donc fallu combler par la lecture des ouvrages d'acoustique et de vulgarisation de l'époque, qui sont essentiellement au nombre de quatre : Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*<sup>23</sup> (1863); Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*<sup>24</sup> (1867); Gavarret, *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*<sup>25</sup> (1877); Blaserna, *Le son et la musique, suivis Des causes*

---

<sup>22</sup> L'entreprise initiale de Hunt incluait la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais il est décédé avant d'avoir pu réaliser son objectif, laissant tout un pan de son travail inachevé. L'ouvrage comprend en effet seulement deux des quatre chapitres prévus, et une partie du troisième figure en appendice. Voir l'avant-propos de Robert Edmund Apfel, dans Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*

<sup>23</sup> Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'allemand par G. Guérault avec le concours pour la partie musicale de M. Wolff, Paris, Victor Masson et fils, 1868, 544 p.

<sup>24</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son* (1867), 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, L. Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1870, 327 p.

<sup>25</sup> J. Gavarret, *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*, Paris, G. Masson, 1877, 599 p.

*physiologiques de l'harmonie par H. Helmholtz* <sup>26</sup> (1877).

Ce vide historique mérite que l'on s'y arrête un instant, car il projette un éclairage significatif sur l'évolution et le statut particulier de cette science. Au moment d'entreprendre sa recherche, Hunt remarque la particularité de l'état des sources, constituées essentiellement de références et de fragments historiques sous forme de notes disséminées dans une large variété de sujets touchant la physique. Ce qui l'amène à ce constat, que l'acoustique est un objet carrefour, ce qui explique le vide historique et, surtout, caractérise son évolution et son statut.

I believe it is this feature which accounts for the paucity of historical literature in this field; the historical origins in acoustics at any stage of its development are not, for the most part, to be found in the state of acoustics in a preceding era, but in the antecedent history of mathematics, mechanics, heat, and a handful of the other disciplines that contribute in a two-way intellectual exchange with the content of modern acoustics.<sup>27</sup>

L'acoustique, en effet, contrevient au modèle traditionnel d'une science progressant dans les limites de ses frontières institutionnelles; elle ne peut jouir d'un haut degré d'autosuffisance dans une ère du savoir qui lui serait spécifique. Elle est redevable, en sa synthèse, d'un partage de savoirs divers. Même dans des conditions idéales, remarque Hunt, « acoustics must lean on mechanics *and* elasticity *and* thermodynamics as a necessary consequence of the

---

<sup>26</sup> Pietro Blaserna, *Le son et la musique, suivis Des causes physiologiques de l'harmonie par H. Helmholtz*, Paris, Germer Baillière, 1877, 208 p.

<sup>27</sup> Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. xiv.

basic definition of sound as wave motion in a deformable material medium<sup>28</sup> ». L'acoustique est un « fusional subject<sup>29</sup> », un concept moderne, affirme-t-il, qui prend racine au XIX<sup>e</sup> siècle, avec entre autres les nouveaux concepts de chaleur, d'électricité et de mécanique, et qui se réalise pleinement dans la première moitié du XX<sup>e</sup>, grâce notamment à la maturation des concepts, au perfectionnement des appareils de mesure et de contrôle, et à l'apparition d'une instrumentation pratique<sup>30</sup>. Cette spécificité de l'acoustique se reflète dans la position qu'elle occupe dans l'ensemble des sciences modernes. Parler de l'acoustique aujourd'hui, c'est invoquer une multitude de disciplines parmi lesquelles la *science du son* occupe une place infime. Il faut voir à cet effet l'organigramme de Lindsay pour en saisir toute l'ampleur.

Notre démarche suppose donc chez Villiers une connaissance préalable des savoirs acoustiques de son époque; un *a priori* qui soulève un problème de taille, car nous ne pouvons identifier avec précision ses sources. Toutefois, la difficulté peut être surmontée de diverses façons qui légitiment amplement notre point de vue et concourent à démontrer que Villiers fut un grand lecteur de l'actualité scientifique, comme le démontrent d'ailleurs plusieurs de ses oeuvres

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 6.

citées plus haut. L'intérêt que Villiers montra toujours pour la science et ses applications revêt ici une grande importance; son entêtement à visiter l'Exposition universelle de 1889, alors qu'il était sur son lit de mort, illustre bien, comme le souligne Jacques Noiray, « l'infatigable curiosité de Villiers [...] pour tout ce qui concerne les progrès de la science et de la technique de son temps<sup>31</sup> ».

Les exemples sont nombreux dans l'oeuvre de Villiers, qui démontrent un rapport direct entre la composition et un fait de l'actualité scientifique. Dans « Claire Lenoir », Villiers reprend l'ophtalmoscope inventé par Helmholtz en 1852, alors que l'idée originelle lui provient d'un entrefilet du *Publicateur des Côtes-du-Nord* relatant une expérience sur la permanence rétinienne de la dernière image après la mort<sup>32</sup>. Pour son recueil de contes *L'Amour suprême* (1886), Villiers « se laisse souvent inspirer par les événements du jour », les « sujets qui passionnaient l'opinion publique »<sup>33</sup>. Entre autres, les contes « Le Secret de l'échafaud » et « L'Instant de Dieu » s'inspirent de la reprise des exécutions capitales en 1883 et des débats entourant les expériences posthumes sur les cadavres — une autorisation que revendiquaient fortement les physiologistes vers 1885.

---

<sup>31</sup> Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 281.

<sup>32</sup> «Tribulat Bonhomet. Introduction», *OC*, t. 2, p. 1129.

<sup>33</sup> «L'Amour suprême. Introduction», *OC*, t. 2, p. 1020-1021.



Pour *L'Eve future*, Villiers lui-même confirme dans une lettre à Aurélien Scholl, en 1880, l'important travail de documentation qui a accompagné la rédaction : « Mon livre de *L'Eve future*, affirme-t-il, [...] m'a bel et bien coûté deux années de travaux et de recherches<sup>34</sup> ». Ces travaux coïncident à cette date au passage de *L'Andréide-paradoxe d'Edison*, une longue nouvelle réalisée au tournant des années 1877-1878, à *L'Eve nouvelle* qui représente le premier état du roman et qui sera publié partiellement dans *Le Gaulois* (automne 1880) et *L'Étoile française* (1880-1881). À l'été 1884, Villiers entreprendra des démarches pour publier une nouvelle version de son roman, qui prend maintenant le titre définitif de *L'Eve future*, et l'oeuvre paraîtra dans *La Vie Moderne* en 1885-1886. Comme le notent les commentateurs de l'édition de la Pléiade, « l'appareil scientifique, déjà considérable dans la version de 1880-1881, se renforce encore et s'enrichit de références empruntées à l'actualité de 1885<sup>35</sup> ».

Jacques Noiray a poussé plus que quiconque les recherches sur les « Origines scientifiques et techniques<sup>36</sup> » de *L'Eve future*, et il en vient à cette conclusion que « Villiers s'est astreint, pour la première fois de sa carrière littéraire, à un véritable effort de

<sup>34</sup> «Villiers de L'Isle-Adam à Aurélien Scholl. 20 février 1880», CG, t. 1, p. 277-278.

<sup>35</sup> «L'Eve future. Introduction», OC, t. 1, p. 1455.

<sup>36</sup> Voir ce chapitre dans Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 281-288.

documentation. » On connaît déjà l'importance des multiples inventions acoustiques dans *L'Eve future* : le téléphone de Bell, inventé en 1876 et qui sera connu en France vers la fin de 1877; le phonographe d'Edison en 1877, le téléphone que ce dernier perfectionne en 1878, et qui sera suivi, pour la même année, des inventions de l'aérophone, du mégaphone, du microphone et du phonomètre<sup>37</sup>. Toutes ces inventions ont fait l'objet de nombreux articles de presse à l'époque, dans *L'Illustration*, *Le Magasin pittoresque*, *La Nature*, etc., et l'on sait que Villiers les a consultés, entre autres pour définir le personnage d'Edison dans *L'Eve future*. Il a certainement dû, en toute vraisemblance, consulter les articles voisins sur l'acoustique, ou tout simplement les passages sur la nature du son intégrés dans les textes sur le téléphone ou autres inventions. Seulement dans *La Nature* il est possible d'y voir entre autres les articles suivants : « Acoustique biologique<sup>38</sup> », « Le son et le téléphone<sup>39</sup> », « Illusion d'acoustique<sup>40</sup> », « La propagation du

---

<sup>37</sup> Anonyme, «Phonomètre d'Edison», dans *La Nature*, no 282, octobre 1878, p. 352. Cette invention d'Edison est la seule qui ne figure pas dans *L'Eve future*. Avec cet instrument, Edison parvient à mesurer « la force mécanique des ondulations du son produites par la voix humaine »; l'appareil pouvait servir à « produire du travail, percer un trou dans une planche, etc. ».

<sup>38</sup> C. M. Gariel, «Acoustique biologique», dans *La Nature*, no 225, septembre 1877, p. 267-270.

<sup>39</sup> Ch. Bontemas, «Le son et le téléphone», dans *La Nature*, no 293, janvier 1879, p. 91-95.

<sup>40</sup> Plumandon, «Illusion d'acoustique», dans *La Nature*, no 325, août 1879, p. 187-188.

son dans l'air<sup>41</sup> », « La production du son par l'énergie radiante<sup>42</sup> », etc. Noiry a également démontré tout ce que *L'Eve future* doit à l'Exposition universelle de 1878, plus précisément pour l'Eden souterrain de Hadaly, avec ses fleurs artificielles, ses oiseaux mécaniques, ou encore les prothèses, les cheveux artificiels, les yeux de verre, qui lui servent tout autant pour Hadaly et Evelyn.

L'exemple de Villiers n'est pas unique; il partage en effet une même culture avec d'autres écrivains, entre autres son ami Charles Cros, poète et inventeur. Comme Villiers, Cros s'en prend à l'idéologie scientifique dans ses fantaisies satiriques « La Science de l'Amour » et « La Machine à changer le caractère des femmes ». Mais Cros fut un véritable inventeur; la paternité du phonographe fut longtemps discutée entre lui et Edison. Cros déposa en effet un pli à l'Académie daté du 16 avril, intitulé « Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe »; cependant, faute de moyens, il ne parvint pas à réaliser l'appareil. Cros réfléchissait déjà depuis plusieurs années à la reproduction de la parole, alors qu'Edison s'y attarda seulement en 1877<sup>43</sup>. Vers 1869 il se trouva impliqué

dans une même équivoque, cette fois-ci avec sa « Solution générale

<sup>41</sup> Anonyme, «La propagation du son dans l'air», dans *La Nature*, no 416, mai 1881, p. 394-395.

<sup>42</sup> Anonyme, «La production du son par l'énergie radiante», dans *La Nature*, no 417, mai 1881, p. 403-406.

<sup>43</sup> Pour une analyse détaillée de la problématique, voir Jacques Perriault, *op. cit.*, «Événements phonographiques de 1877», p. 161-176; et Paul Charbon, *op. cit.*, «Charles Cros ou "un propos d'au delà"», p. 17-30.

du problème de la photographie des couleurs »; il avait découvert, simultanément avec Ducos, le principe de la photographie des couleurs. Les intérêts scientifiques de Cros sont variés; il suffit de regarder les titres de ses « Textes scientifiques<sup>44</sup> » pour s'en convaincre. Un en particulier retient notre attention, il s'agit de son « Étude sur les moyens de communication avec les planètes », qui eut un certain retentissement. Camille Flammarion l'invita à deux reprises à faire une conférence sur les communications interastrales, d'abord en 1869 puis en 1874. Comme en témoigne Anatole France, la science était un sujet de discussion dans le salon de Nina, que Villiers fréquenta assidûment, et la question suscita l'intérêt général :

Nous étions alors de violents darwinistes [...]. Nous faisons de l'amphioxus une étude attentive [...]. La planète Mars nous intéressait aussi et nous étions très occupés des conditions de vie à sa surface. Nous ne doutions pas qu'elle fût habitée [...] nous étions persuadés qu'un jour ou l'autre nous établirions des communications avec les hommes et les primates de Mars [...].<sup>45</sup>

L'intérêt de Villiers pour la science et les nombreuses sources rendent vraisemblable qu'il possédait des connaissances solides sur la science du son. D'autant plus que cette science concernait l'une de ses grandes passions : la musique. Son enthousiasme effréné pour la musique de Wagner est bien connu<sup>46</sup>, et Villiers fut l'un des rares militants de la première génération de wagnériens en France. Les

<sup>44</sup> Voir Charles Cros et Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, avec la collaboration de F. F. Burch, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 491-594.

<sup>45</sup> Cité dans Charles Cros et Tristan Corbière, *op. cit.*, p. 1220-1221.

<sup>46</sup> Voir Alan Raitt, *op. cit.*, «Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner», p. 101-142.

interprétations que Villiers faisait lui-même de Wagner au piano ont contribué à faire connaître sa musique.

Il s'agira donc dans la première partie, « Formes et vibrations : figure de l'intériorité », de faire la démonstration qu'au sein même de l'acoustique, mais en marge de la technique et de la vulgarisation, se cristallise à l'époque une idée pourtant hétérodoxe, celle de la *forme* des vibrations. Une figuration que récupère Villiers et à partir de laquelle il conceptualise, en relation avec la forme identitaire (par exemple la forme du corps d'Alicia, mais aussi celle de la Vénus victrix), une *forme vibratoire*. Cette conception chez Villiers revêt plusieurs fonctions particulières qui seront précisées; l'une d'elles, entre autres, fait de la forme vibratoire une figure de l'intériorité, grâce à laquelle Villiers en redéfinit le statut et relie dans un même objet, voire une même interface, intériorité et extériorité, sémantique et esthétique. La dernière partie portera sur les relations amoureuses dont la modélisation acoustique reprend cette fois-ci la science de l'harmonie; nous mettrons en évidence le caractère dynamique et agissant de la forme villiérienne par le mélange des formes, qui répond en quelque sorte à la conception traditionnelle de l'amour comme fusion des amants.

La conception de cette forme vibratoire chez Villiers dévoile la problématique fondamentale de *L'Eve future* que nous développons

dans la seconde partie, « L'identité : une problématique fin-de-siècle ». Avec sa forme identitaire comme figure de l'intériorité, Villiers embrasse dans un même objet deux phénomènes qui ébranlent à l'époque l'identité : la reproduction technique et la psychologie expérimentale. Si la reproduction technique, du fait qu'elle reproduit identiquement les choses, évacue dans l'extériorité même toute authenticité, toute différence constitutive de l'identité, la psychologie moderne vide de son côté l'intériorité (entendre l'intériorité spirituelle) de toute substance susceptible d'incarner l'identité, comme la conscience, l'âme, etc. Ce croisement de l'extériorité et de l'intériorité est mis en évidence dans le résumé de *L'Eve future* figurant plus haut : la Vénus de Milo, Alicia Clary et Hadaly revêtent bien une même forme, identique, et pourtant chacune d'elles possède une identité qui lui est propre. L'intrigue du roman, d'ailleurs, repose sur cet aspect : avec la construction de Hadaly, il s'agit de retrouver « l'âme de [cette] forme ». Notre analyse de l'« être collectif » d'Alicia Clary et de la critique villiérienne de la Modernité, complétée par celle de la répétition phonographique, nous permettra de circonscrire le sens et les enjeux de cette problématique et de mieux cerner la *métaphysique* que Villiers élabore pour repositionner l'identité, et avec elle le sens.

La dernière partie intitulée « La quête de l'identité : la

tentation de l'Absolu », porte en effet sur la dimension métaphysique de l'oeuvre. La problématique le démontre bien; l'identité villiérienne doit répondre à un défi des plus audacieux. Pour mieux l'illustrer, disons qu'elle suppose la reconnaissance de l'authentique et originale Vénus de Milo parmi cent copies parfaitement identiques. Pour y parvenir, Villiers s'inspire de la philosophie de Hegel, qu'il transforme et adapte aux savoirs acoustiques. Essentiellement, Villiers retient de Hegel le processus d'individuation qu'est la dialectique hégélienne, lequel lui permet de dépasser le temps figé de la répétition phonographique et de recouvrer une temporalité *ontologique* ouvrant sur la transcendance et le divin. Il redéfinit en outre son concept de médiation, qui est une forme de répétition, sur la base du théorème de Fourier portant sur la coexistence et la superposition des ondes; ce que nous appelons sa répétition-superposition. Or si la temporalité ontologique prend place dans l'intériorité de la forme identitaire, c'est par la répétition-superposition que l'extériorité de la forme identitaire acquiert la *présence* qui dit l'identité — et ce, malgré l'absence de toute différence extérieure. Villiers pense l'identité sur le mode du continu/discontinu, et sa forme vibratoire en est le pivot; elle est cette interface où communiquent le sensible et le suprasensible, l'individu et le divin. Le but ultime de Villiers est bien de définir une esthétique de l'identité : la Beauté est la *présence* du divin.

## **Première partie**

### **Formes et vibrations : figure de l'intériorité**



La question de la forme occupe dans *L'Eve future* une place fondamentale. Le corps féminin y est essentiellement perçu en termes de « forme » et de « lignes », ce qui ne manque pas de rappeler les courbes gracieuses de la femme et suggère implicitement un mouvement ondulatoire dont le référent usuel est l'onde liquide. Toutefois, nous voulons voir dans cette analogie un autre référent, celui de l'onde sonore. Une telle modélisation du corps féminin se retrouve d'ailleurs à l'époque de Villiers. Dans l'ouvrage de vulgarisation scientifique *L'Acoustique ou les phénomènes du son* de Rodolphe Radau, publié en 1867, l'illustration d'une bacchante, crotales en main, vient soutenir la description du timbre propre aux instruments à percussion dont le rôle est surtout rythmique : le jeu de courbures articulé par les mouvements des bras et des jambes, entre autres, est fort suggestif dans son ensemble de la forme ondulatoire<sup>1</sup>. Autre exemple semblable, la statue *La Musique* d'Eugène

---

<sup>1</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son* (1867), 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, L. Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1870, 327 p.; Cf. Fig. 99, « Bacchante, d'après un bas-relief », p. 255 de l'édition de 1867 — l'illustration fut supprimée de la seconde édition. Dans : B. Béguet (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, CNAM, 1990, l'auteur, qui traite des effets parfois antinomiques de l'iconographie de la vulgarisation scientifique, décrit à titre de « parfait exemple » cette même illustration : « dans *L'Acoustique* de R. Radau, paru dans la *Bibliothèque des merveilles* en 1867, la présence conjuguée d'une gravure représentant une danseuse ondulant, un crotales à ses pieds, et d'un schéma évoquant la progression d'une vibration longitudinale » (p. 26); or, la danseuse n'a pas de crotales aux pieds, mais bien aux mains, et aucun schéma montrant « la progression d'une vibration » n'y figure.

Delaplanche qui lui mérita la médaille d'honneur au Salon de 1878 et fut installée par la suite au théâtre national de l'Opéra; le sculpteur, nous dit *Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*,

a donné à la Musique les beautés et les séductions de la femme enivrée des vibrations harmoniques qui rayonnent autour d'elle, émanant d'elle-même. La jeune enchanteresse, à demi nue [sic], renverse sur l'épaule sa belle tête laurée, son corps ondule en de souples flexions, les bras se meuvent en de délicieuses élégances : le droit, déplié au rythme de l'archet d'ivoire; le gauche, se recourbant sur la touche de l'instrument. <sup>2</sup>

Cependant, la forme dans *L'Eve future* ne se restreint pas, comme chez Radau et Delaplanche, à une figure métaphorique. De l'analyse d'Ewald disséquant pour ainsi dire Miss Alicia Clary (l'humaine), aux explications « scientifiques » d'Edison reconstruisant Hadaly (l'andréide), se déploie un espace où s'entrelacent singulièrement fiction et savoir acoustique; une rencontre originale et audacieuse qui donne corps, en filigrane, à une nouvelle conception de la forme : une forme vibratoire, une forme-sens. En effet, le corps dans *L'Eve future* échappe à sa substance pour signifier autrement : il devient une forme agissante, vibrante, investie de pouvoirs particuliers. La forme cesse ici d'être le simple contour d'un corps; elle devient un élément constitutif de l'être, elle

---

<sup>2</sup> Pierre Larousse, «Musique», dans *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes (Gard), C. Latour, coll. «Rediviva», 28 Tomes, 1990-1992, Supplément 4 (1888), p. 1620. Le commentaire qui précède la description précise que l'artiste « romp[t] avec la tradition qui attribue au personnage mythique d'Orphée le privilège à peu près exclusif de symboliser le plus émouvant des arts »; ce qui donne à penser que la modélisation ondulatoire du corps se prête exclusivement à la souplesse et à la beauté formelles de la femme, forçant ici Delaplanche à transgresser le modèle canonique.

acquiert en quelque sorte une essence particulière. Elle tend vers une ontologie qualitative.

Cette conception villiérienne d'une forme vibratoire est étroitement reliée à l'idée même de « forme » en acoustique qui participe à cette époque, grâce aux conditions exceptionnelles du contexte de la science du son, à un réaménagement épistémologique dans l'économie du savoir. En marge du savoir structuré de la science, la forme acquiert un statut particulier, voisin d'une ontologie qualitative, suscitant du coup cette nouvelle sensibilité cognitive dont s'empare Villiers pour en faire, entre autres, la composante fondamentale de sa conception de l'être.

La conception de la forme chez Villiers se situe donc davantage à la jonction, d'une part, de plusieurs concepts et phénomènes acoustiques et, d'autre part, de diverses influences découlant des effets de la vulgarisation scientifique, de théories pseudo-scientifiques et spirites. On aura compris, par conséquent, que la synthèse cognitive qui s'élabore dans *L'Eve future* entre dans le cadre élargi des fluides imaginaires. Il s'agit donc d'analyser, dans ce contexte historique de l'acoustique, les déterminations particulières susceptibles de participer, dans le jeu de la fiction, à la conception villiérienne de la forme et grâce à laquelle Hadaly, enfin, prend corps.

## I. De la forme du son à la musique visible

### A. Acoustique : l'éveil à la modernité

Si l'idée de forme en acoustique acquiert cette nouvelle prégnance, c'est grâce certes aux importants progrès qui couronnent cette science à l'époque de Villiers, créant un regain d'intérêt pour le phénomène sonore. La science du son connaît, en effet, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle un essor exceptionnel : la naissance de l'acoustique moderne est suivie de l'apparition momentanée d'un courant technique qui multiplie les inventions relatives aux phénomènes sonores, et particulièrement à la voix, suscitant du coup de nouvelles applications jusque-là insoupçonnées et ouvrant les horizons de nouveaux possibles.

L'acoustique franchit le seuil de la modernité en 1878 (date à laquelle Villiers commence la rédaction de son roman) avec l'ouvrage *The Theory of sound* du Baron Rayleigh, dans lequel il réussit la synthèse physico-mathématique de l'ensemble des travaux de ses prédécesseurs. Un ouvrage qui demeure une pièce maîtresse de la mécanique théorique et de l'acoustique moderne. Mais le maître d'oeuvre de l'engouement nouveau que connaît l'acoustique à cette

époque est l'Allemand Hermann von Helmholtz (1821-1894), l'un des plus grands scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle et certes l'un des derniers à avoir maîtrisé avec autant de profondeur les sciences de la nature<sup>3</sup>. On lui doit en effet des contributions majeures dans des domaines aussi variés que la physiologie, plus particulièrement l'optique et l'acoustique, la thermodynamique, l'hydrodynamique, l'électrodynamique et la théorie de l'électricité, enfin la physique météorologique. Il peut être considéré, grâce à son mémoire de 1845 sur la consommation de matière dans l'action musculaire (*Über die Stoffverbräuche in der Muskelaktion*), comme le fondateur de la neurophysiologie. Mais sa plus retentissante contribution demeure la formulation du principe de la conservation de l'énergie, faisant de lui le père de l'énergétique. Son mémoire *Sur la conservation de la force*, qu'il lut en 1847 à la Société berlinoise de physique, fut d'abord froidement accueilli, J. C. Poggendorff refusant même de le publier

---

<sup>3</sup> Dans sa conférence inaugurale du colloque scientifique d'Innsbruck, en 1869, le mérite qu'Helmholtz reconnaît à Friedrich von Humboldt lui revient certes de droit, comme le signale J.-L. Breteau : « Il avait réussi, souligne Helmholtz, à dominer toutes les sciences de la nature à son époque et à pénétrer jusqu'en chacune de leurs spécialités. » Il ne manqua pas d'ajouter cependant que désormais toute ambition semblable était vaine : « dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le savoir encyclopédique est désormais impossible, et [...] il faut se résigner à besogner dans un secteur étroitement délimité » ; c'est, entre autres, fort de cette conviction qu'en 1871 il abandonna la physiologie — une discipline devenue trop vaste, dira-t-il dès 1868, pour un seul individu —, pour accepter la prestigieuse chaire de physique à Berlin, science à laquelle il se consacra uniquement jusqu'à sa mort, tentant en vain pendant les dix dernières années de sa vie, précise Turner, de fonder « not only mechanics but all of physics on a single universal principle, that of least action. » Cf. Jean-Louis Breteau, « Helmholtz (Hermann Ludwig Ferdinand von), 1821-1894 », dans *Encyclopædia Universalis* (Paris), vol. 11, 1989, p. 279 ; et R. Steven Turner, « Helmholtz (Hermann von) », dans *Dictionary of Scientific Biography*, New York, Charles Scribner's sons, vol. 6, 1972, p. 243.

dans ses célèbres annales. L'ouvrage « présentait une audacieuse démonstration de l'application à l'ensemble de l'univers d'une loi dont la validité lui paraissait évidente depuis sa jeunesse<sup>4</sup> ». Son nom demeure également lié à quelques inventions célèbres, comme les résonateurs, dont nous reparlerons plus loin, et l'ophtalmoscope, cette dernière étant bien connue de Villiers qui l'utilise dans le dénouement de *Claire Lenoir*. Élève du célèbre physiologiste Johannes Müller à l'Institut médical Friedrich Wilhelm à Berlin, aux côtés entre autres des Ernest Brücke et Emil du Bois-Reymond, Helmholtz atteint une célébrité telle qu'il se vit offrir en 1858 une chaire à Heidelberg où on lui fit construire un nouvel institut de physiologie, et dans lequel fut aménagé le plus impressionnant laboratoire de l'Europe, permettant ainsi, à lui et ses élèves, des conditions de recherche uniques. Et le même scénario se reproduisit en 1871, mais cette fois-ci à Berlin, alors qu'il accepta la prestigieuse chaire de physique. En 1885, il était devenu « the patriarch of German science and the state's foremost adviser on scientific affairs<sup>5</sup> ». Deux ans plus tard, il recevait la nomination de premier directeur de l'Institut Physico-technique à Berlin, poste qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie. Celui-là même qu'Einstein taxa de « mécaniste intransigent » manifesta toute sa vie une profonde sensibilité esthétique, profitant de ses

---

<sup>4</sup> Jean-Louis Breteau, *op. cit.*, p. 279.

<sup>5</sup> R. Steven Turner, *op. cit.*, p. 243.

nombreuses conférences populaires pour parler de peinture et de musique. Cette dernière étant certainement une motivation à l'entreprise de ses recherches sur la sensation auditive; de nombreux passages dans son ouvrage laissent voir toute sa passion pour la musique, « de tous les arts le plus immatériel, le plus vaporeux, le plus délicat, celui qui nous fait éprouver les sensations les plus incalculables et les plus indéfinissables<sup>6</sup> ». D'ailleurs il apprit très jeune à jouer avec habileté du piano, ce qui s'avéra un atout inestimable dans ses recherches sur l'acoustique.

La publication de son ouvrage *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* en 1863 (1868 pour la traduction française) constitue un point marquant et décisif de l'avancement de l'acoustique. *Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* résume assez bien la nature et l'importance de ses découvertes; Helmholtz, peut-on y lire, réalise « une révolution complète dans l'acoustique, en découvrant la véritable nature de ce que l'on appelle le timbre et le rôle des harmoniques dans la formation des gammes et des accords<sup>7</sup> ». La méthode qu'Helmholtz adopte rompt avec la tradition de l'acoustique classique, instituée au XVII<sup>e</sup> siècle : elle rétablit les liens entre la physique et la science de l'harmonie,

<sup>6</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», dans P. Blaserna, *Le son et la musique*, Paris, Germer Baillière, 1877, p. 162.

<sup>7</sup> Pierre Larousse, «Helmholtz (Hermann-Louis-Ferdinand)», dans *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Sup. 2 (1878), p. 944.

incluant de surcroît la physiologie; un croisement fécond duquel Helmholtz tira ses découvertes les plus importantes, et qui caractérise bien l'acoustique moderne, une discipline qui ne peut prétendre à une autonomie topologique et qui, conséquemment, repose sur l'interrelation de concepts appartenant à divers domaines. Les contributions d'Helmholtz portent autant sur l'acoustique physique que physiologique; cependant ses contemporains retiendront davantage la synthèse de ses travaux qui révèle le principe de l'harmonie, venant ainsi lever scientifiquement, après vingt-cinq siècles d'impasse, l'énigme de Pythagore sur les intervalles consonants et le rôle des petits nombres entiers. Pour ce qui nous occupe ici, la contribution d'Helmholtz à cette nouvelle prénance que revêt l'idée de forme en acoustique est fort déterminante à bien des égards.

Le courant technique qui apparaît à cette même époque n'est pas le fruit d'une technologie; il s'explique plutôt par la rencontre de deux courants de recherche, l'un de longue durée sur le stockage du son, l'autre, plus récent, sur la transmission de signaux électriques issu du télégraphe<sup>8</sup>. Ce courant technique s'est donc développé indépendamment de la science, et la dépasse sur plusieurs points. Que l'on pense, pour ne mentionner que ceux-là, au téléphone de Bell en 1876, au microphone de Hughes en 1877, et aux nombreuses inventions d'Edison : son phonographe en 1877 et, dans l'année suivante,

---

<sup>8</sup> Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 131.



l'aérophone, le mégaphone et le phonomètre. Quatre ans plus tard, Bell présente au public le photophone, qui transmet la voix par modulation mécanique de la lumière. Etc.

Ces inventions eurent des conséquences immédiates dans l'imaginaire populaire; en plus de bouleverser les conceptions spatio-temporelles habituelles, elles permettaient pour la première fois de faire l'expérience de l'altérité par le biais de la voix. Ces inventions viennent en effet « problématiser » la voix dans sa relation au corps et au moi; d'où les manifestations de décentrement du moi, de dédoublement du moi, etc. Si l'émergence de l'acoustique moderne et de ce courant technique s'est faite indépendamment, les deux ont contribué, parfois de façon complémentaire, à la nouvelle prise de conscience de notre univers sonore et de la voix. L'article d'Adrien Guébbard « Nouveau procédé phonéidoscopique par les anneaux colorés d'interférence », qui paraît dans la revue *La Nature* en 1880, en est un parfait exemple : « L'importance qu'a prise, dit-il, depuis l'invention du téléphone, tout ce qui touche à la figuration de la voix, m'engage à signaler [...] un nouveau procédé d'analyse qui me paraît offrir quelque intérêt. » Ce procédé, qui consiste à obtenir les différentes figures des voyelles en émettant un son dans la direction d'une soucoupe pleine de mercure, offre le grand avantage, affirme-t-

il, de « pénétrer directement [...] dans l'intimité même du jet sonore<sup>9</sup> ».

Pénétrer dans l'intimité du son : une audacieuse ambition qui résume bien l'effervescence entourant le phénomène sonore à cette époque, et qui ne manqua pas de susciter une nouvelle prise de conscience de notre univers sonore et de la nature complexe, voire problématique, de la voix. Et l'exemple de Guéhard, que l'on peut compter parmi tant d'autres, est révélateur de l'importance que revêt la forme : dévoiler le mystère du son, c'est forcer la frontière de l'invisible afin d'y faire surgir, si évanescence soit-elle, une figure, une forme, mettant à nu en quelque sorte la nature secrète des vibrations. C'est de ce contexte, précisément, qu'émerge l'idée de forme en acoustique qui alimentera la conception villiérienne.

## B. Origine de la forme : l'onde liquide

L'idée de forme en acoustique renvoie au mouvement vibratoire du son, et plus particulièrement au mouvement ondulatoire de la propagation. Avec l'avènement de l'acoustique classique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le phénomène sonore devient pleinement

---

<sup>9</sup> Adrien Guéhard, «Nouveau procédé phonéidoscopique par les anneaux colorés d'interférence», dans *La Nature*, n° 344, janvier 1880, p. 75-78.

considéré comme un état vibratoire et la propagation, un déplacement ondulatoire. On assiste à cette époque, en effet, à un retour en force de l'analogie du son avec les mouvements ondulatoires de l'eau : un modèle qui s'avéra, faute de moyens techniques, indispensable pour l'appréhension de la théorie des ondes sonores. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, Léonard de Vinci (1452-1519) avait déduit de ses seules observations des mouvements de l'eau une juste compréhension des ondes sonores, énonçant même « The principle of superposition that [...] was to be restated in succession by Francis Bacon and by Huygens, and was eventually to be recognized as a basic feature of all wave phenomena in linear nondispersive media<sup>10</sup> ». Comme le note le P. Ango dans son ouvrage d'*Optique* publié en 1682 :

C'est le mouvement usité maintenant parmi les Philosophes de ce temps qui comparent les renflements et les compressions des parties de l'air que demande Aristote, pour la production du son, aux ondes que l'on voit s'élever sur la surface d'une eau tranquille lorsque l'on y jette une petite pierre.<sup>11</sup>

Certains étendant même l'analogie à la lumière, comme Grimaldi dans sa *Physico-mathesis* (1665) et Huygens avec son *Traité de la lumière* (1690), « la seule distinction entre son et lumière venant de ce que

---

<sup>10</sup> Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. 76; on peut y lire également la citation de De Vinci, tirée de : D. Merejkowski, *Romance of Leonardo da Vinci*, trad. B. G. Guerney, New York, Random House, 1928, p. 333 : « The law of mechanics is the same in both instances! As waves upon water from the thrown stone, so do the waves of sounds go through the air, crossing one another without mingling, and perserving as their central point the place of origin of every sound.... There is but one sole law of mechanics in all the manifestations of force. »

<sup>11</sup> «L'Acoustique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Histoire générale des Sciences*, dir., R. Taton, t. 2, *La Science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, P.U.F., 1958, p. 510-514, p. 512.

celle-ci suppose des vibrations beaucoup plus rapides et un milieu de propagation apte à ces vibrations, plus subtil que l'air, et qui est l'«*éther*»<sup>12</sup> ».

L'analogie avec l'eau eut en effet, affirme Hunt, une large circulation « in ancient times » : « This analogy has, in fact, been used (and abused) almost as generously as the nineteenth-century analogy between electric current and the flow of water in a pipe<sup>13</sup> ». L'apparition de cette comparaison semble due au stoïcien Chrysippe (281-205 av. J.-C.), à qui Diogène Laërce attribue la description du phénomène de l'audition par l'intermédiaire de l'air qui vient frapper l'oreille, comme une ondulation sphérique semblable à l'onde circulaire qui se produit à la surface de l'eau lorsqu'une pierre y est jetée<sup>14</sup>. Et c'est surtout grâce à cette analogie avec l'eau que l'on parvint à comprendre que le déplacement du son dans l'air n'était pas, comme le préconisaient les adeptes de l'atomisme, un flot de particules semblable au souffle. L'architecte romain Vitruve fut le seul à noter cette nuance fondamentale en constatant que le mouvement d'une onde sur un plan d'eau n'entraînait pas un déplacement de matière. Poursuivant l'analogie, Vitruve eut également le mérite de préciser le premier que le son, contrairement

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>13</sup> Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

à une onde liquide qui se propage uniquement sur un plan horizontal, se déploie également à la verticale<sup>15</sup>. La justesse de ses observations démontre qu'il avait une bonne compréhension de la théorie des ondes sonores, chose qui ne fut pas acquise pour tous, même dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que Pierre Gassendi (1592-1655), fort de la résurgence de la théorie atomiste, compare la propagation à un flot de particules. Et Otto von Guericke (1602-1686), avant de réaliser le premier l'expérience sous vide et prouver ainsi l'importance du milieu, exprima même des doutes quant à la pertinence du mouvement de l'air dans la propagation des sons, arguant que le son se déplaçait mieux par temps calme plutôt que par vents forts.

Notons qu'à l'Antiquité, la théorie qui s'approcha le plus près de la conception moderne de la propagation fut celle d'Aristote, qui considérait le déplacement du son comme une action de l'air sur l'air<sup>16</sup>, conception que raffina avec une clairvoyance exceptionnelle Straton de Lampsaque (340-269 av. J.-C.), un disciple de Théophraste qui lui

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>16</sup> Aristote, *De l'âme*, Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993, p. 173, II, 7-8, 419 a-b : Aristote précise la formule célèbre d'Archytas (428-347 av. J.-C.), selon laquelle le son est produit par le « choc d'un corps contre un autre », en tenant compte du milieu : « ce qui régit fondamentalement le son, ce n'est pas l'air, ni l'eau. Il doit y avoir, au contraire, choc de solides l'un contre l'autre et contre l'air. Or cela se produit quand l'air frappé offre une résistance et ne se dissipe pas. C'est pourquoi, en cas de coup rapide et violent, celui-ci rend un son. Le mouvement de l'objet qui bat l'air doit, en effet, devancer sa dissipation. »

succéda à la tête de l'école Péripatétique, dans *De Audibilibus* <sup>17</sup>. Grâce à une simple modernisation du vocabulaire, souligne Hunt, ses explications de la production et de la propagation du son pourraient servir encore de nos jours à la description élémentaire de ces phénomènes<sup>18</sup>. L'originalité de Straton fut de concilier les vues d'Aristote et les conceptions atomistes de Démocrite, ce qui lui permit d'appréhender les phénomènes sonores dans une perspective nouvelle et de concevoir la propagation du son par l'action dilatante de l'air sur l'air. Une idée qu'avait déjà effleurée Démocrite, en décrivant la cause de la sensation de l'ouïe comme l'action du son condensant l'air<sup>19</sup>.

Cependant, l'idée de l'action de l'air sur l'air trouva peu d'écho, et fut occultée par la théorie de Démocrite lui-même, suivant laquelle tout corps émettant un son donne au mouvement de l'air une forme qui

---

<sup>17</sup> Comme son titre l'indique, *De Audibilibus* est une étude sur l'acoustique consacrée essentiellement aux instruments de musique, incluant quelques remarques sur la voix humaine; les quelques pages qui en restent sont classées dans les ouvrages mineurs du corpus aristotélicien, mais il est reconnu que la paternité revient de droit à Straton de Lampsaque, qui aurait rédigé cet ouvrage dans la première moitié du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. La citation du P. Ango, qui réfère aux « renflements et [aux] compressions des parties de l'air que demande Aristote », renvoie certainement à ce texte. Pour le passage en question de Straton, cf. : Aristote, «De Audibilibus», trad. T. Loveday et E. S. Forster, dans *The Works of Aristotle* (1913), W. D. Ross éd., 1967, Oxford, Clarendon Press, vol. VI, 800a 1-13.

<sup>18</sup> Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 27.

lui est propre, la propagation étant cette forme qui voyage<sup>20</sup>. Cette conception atomiste qui attribue à l'air une forme corporelle, si elle fut l'objet de nombreuses critiques, fit fortune, gagnant même des disciples d'Aristote, malgré leur antipathie filiale envers l'atomisme. Comme en témoigne l'ouvrage apocryphe *Problemata*, attribué à tort à Aristote et dont la paternité est reconnue à l'un de ses disciples, on peut y lire à deux endroits que « la voix est l'air qui a pris une certaine forme et qui se déplace<sup>21</sup> ». Et l'on retrouve cette même conception à l'aube de l'ère chrétienne chez Lucrèce (98-55 av. J.-C.), dans une formulation fort précise : « When therefore we press out these voices from the inmost parts of our body, and send them forth straight through the mouth, the quickly-moving tongue, cunning fashioner of words, joints and moulds the sounds, and the shaping of the lips does its part in giving them form<sup>22</sup> ». Toutefois, elle ne passa pas à la postérité, tombant plutôt dans un oubli définitif. L'on serait tenté de voir dans la conception de Démocrite la confusion

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24. Citation de Démocrite : « the air is broken into bodies of similar shapes and rolls about with the fragments of the sound. », dans Milton C. Nahm, *Selections from Early Greek Philosophy*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1947, p. 189.

<sup>21</sup> Aristote, «De la voix», dans *Problèmes*, trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1993, t. II, section XI, 901b 16-17; cf. également 904b 27-28. Précisons que l'époque de la rédaction se situerait, selon l'opinion générale, vers le milieu du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peu après *De Audibilibus*. Car si l'on remarque certaines oppositions entre les deux ouvrages, notamment sur cette question de la forme, *Problemata* reprend presque mot pour mot quelques passages de l'ouvrage de Straton pour d'autres aspects.

<sup>22</sup> Cité dans Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. 25.

entre le simple déplacement du son, ce que semblent avoir retenu Aristote et Straton, et la conservation de la voix, voire du propos émis, d'un point à l'autre de l'espace; ce qui, en l'occurrence, confère un certain crédit à cette théorie puisqu'elle rejoint en quelque sorte, comme on le verra, l'idée qui sous-tend le phénomène du timbre découvert par Helmholtz.

### C. La quête de la visibilité

Mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que l'idée de forme en acoustique se concrétise vraiment. Dans la problématique généralisée au XIX<sup>e</sup> siècle de l'enregistrement des phénomènes physiques, apparaissent pour la première fois des appareils permettant d'obtenir la trace écrite du son, de visualiser enfin la forme des vibrations sonores. Les méthodes d'enregistrement en acoustique sont nombreuses et constituent souvent de véritables défis à l'imagination.

La plus conventionnelle est celle de l'enregistrement graphique, qui apparaît au tout début du siècle avec Thomas Young. Le procédé utilisé est simple : un stylet collé directement sur la source sonore, habituellement un diapason, trace les impulsions vibratoires de cette



dernière sur un support mobile constitué d'un cylindre enduit de noir de fumée, permettant ainsi d'obtenir le tracé écrit d'une courbe sinusoïdale. Un procédé qui connut par la suite plusieurs perfectionnements : avec le vibroscope du mathématicien français Duhamel (1797-1872), le cylindre se meut verticalement sur un axe hélicoïdal afin d'enregistrer en continu sur toute sa surface; et le vibrographe du savant français Wertheim, muni d'un cylindre plat de grande surface actionné par un moteur d'horlogerie, venait régulariser le mouvement pour une plus grande précision d'enregistrement. Mais dans tous les cas, ces appareils étaient limités, le stylet étant asservi à la source sonore. Ce problème fut résolu par Léon Scott, avec l'invention de son phonautographe. En 1857, Édouard Léon Scott de Martinville dépose le brevet de son phonautographe, ou « écrivain de son », et libère enfin l'enregistrement graphique de toute contrainte; désormais, les sons peuvent être enregistrés par la voie de l'air, la voix peut être graphiquement enregistrée. Le phonautographe de Scott, surtout le deuxième modèle fabriqué en 1859 par le célèbre constructeur acoustique Rudolphe Koenig, préfigure déjà le phonographe, dont il est l'ancêtre : un porte-voix, une plaque vibrante munie en son centre d'un stylet, et un cylindre enregistreur mobile recouvert d'une surface sensible<sup>23</sup>. La similitude est telle que lorsqu'Edison dévoile au public son invention, Scott se croit spolié et

---

<sup>23</sup> Paul Charbon, *op. cit.*, p. 13.

fait suivre un pamphlet intitulé « Le problème de la parole s'écrivant elle-même », dans lequel il revendique ses droits. Mais il manquait au phonautographe de Scott, on le sait bien, la reproduction de la parole. Cet appareil constitue certes à l'époque le plus haut degré de perfectionnement de la méthode graphique, et pour cette raison il connut une grande popularité, se retrouvant dans tous les laboratoires de physique. Koenig, le constructeur de l'appareil, entreprendra en 1862 une longue série d'enregistrements sur le phonautographe, et publiera les résultats de ses travaux dans un gros album, présenté à une séance du Conservatoire des arts et métiers le 27 octobre 1864. Les graphiques qui y sont reproduits font preuve d'une grande exactitude; on peut y voir entre autres des lignes sinusoïdales simples et complexes. Un exercice que reprend dix ans plus tard le physicien hollandais F. C. Donders. Il est important de rappeler ici, comme le souligne P. Charbon, que « Le titre de gloire de Scott aura été d'avoir découvert que le phénomène des vibrations sonores complexes, peut se laisser réduire à une simple ligne ondulée<sup>24</sup> ».

Diverses méthodes optiques furent également tentées, et avec succès, pour rendre visibles les formes sonores. Le grand avantage de cette méthode est d'offrir à un large auditoire le spectacle visuel de ce qui, auparavant, était réservé exclusivement au plaisir de l'ouïe. La méthode optique supprime, en quelque sorte, la zone d'obscurité entre

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 16.

le son et le papier sur lequel apparaît, un peu comme par magie, le tracé sinusoïdal. L'une des premières tentatives est réalisée par le physicien américain John LeConte (1818-1891) en 1858, qui invente les « flammes sensibles ». Une méthode que reprend le physicien anglais John Tyndall (1820-1893) pour détecter les hautes fréquences inaudibles de même que pour l'étude des phénomènes de réflexion, de réfraction et de diffraction des ondes sonores. Cette méthode permettait d'obtenir une très bonne lecture des phénomènes en question. Il revient à Koenig, encore une fois, d'avoir poussé cette méthode à son plus haut degré de perfection; il fabrique vers 1860 un appareil qu'il nomme les flammes monométriques. Une capsule à deux orifices, l'un laissant entrer le gaz qui alimente à l'autre ouverture une flamme, est recouverte sur un de ses côtés par une membrane élastique qui reçoit et transmet, dans la chambre à combustible, les perturbations des vibrations sonores transmises par l'air. L'effet est immédiat sur la flamme, qui vibre pour ainsi dire à l'unisson de la source sonore. Un miroir rotatif placé devant la flamme reflète à intervalles réguliers le mouvement ainsi décomposé de la flamme, rendant parfaitement visible l'ondulation propre aux vibrations sonores, constituée de crêtes et de creux.

Il convient d'ajouter ici les célèbres « figures acoustiques » de l'Allemand E. F. F. Chladni (1756-1824). L'étude de la production du

son s'était effectuée principalement sur les cordes vibrantes, au second rang figuraient les tuyaux et les instruments à vent. Quelques tentatives avaient été réalisées sur les tiges de métal et les membranes. Mais les recherches sur les plaques solides étaient nettement négligées. C'est dans le but de combler ce vide que Chladni entreprend l'étude des vibrations des surfaces. Sa méthode expérimentale, exposée pour la première fois dans une publication de 1787 (*Entdeckungen über die Theorie des Klanges*), est fort originale : en frottant avec un archet le bord d'une plaque sur laquelle du sable fin est répandu, les vibrations émises transmettent leur mouvement au sable qui se réunit sur les noeuds, formant des lignes nodales. Les figures ainsi formées — les *figures de Chladni* —, grâce aux structures nodales, offrent un éventail impressionnant de figures géométriques, toujours symétriques et parfois fort spectaculaires. Grâce à cette méthode, Chladni étudia la production du son des plaques solides par l'analyse des figures de sable, qu'il classa par formes géométriques tout en notant pour chacune d'elles la tonalité correspondante. Ce qui lui permettait de faire des analogies entre les figures et les sons des plaques, de même qu'entre les formes et les tons relatifs aux séries harmoniques des cordes. Dès leur origine, les figures de Chladni ont suscité tant l'admiration que la curiosité des contemporains; curiosité qui s'accrut, même après la publication de son ouvrage classique *Die Akustik* (Chladni effectua lui-même la traduction

française; son *Traité d'acoustique*, paru en 1809, est dédié à l'Empereur) en 1802, car les figures acoustiques ont défié l'analyse pendant plusieurs années. Le plus vif intérêt pour les figures de Chladni se manifeste sans conteste chez les scientifiques français. Félix Savard, le successeur de Chladni, poursuit les investigations expérimentales. Jean Baptiste Biot et Siméon Denis Poisson, dans leur étude sur les vibrations des gaz, portèrent une attention particulière à ses travaux. Dès 1808, Chladni fit la démonstration de ses figures acoustiques à l'Académie de Paris, devant une audience composée des grandes sommités de la France, et de l'Empereur lui-même. L'enthousiasme fut à son comble : l'Académie organisa un concours pour la meilleure étude mathématique sur les vibrations des plaques, et Napoléon s'engagea à remettre au gagnant un prix de 3000 francs. Prix que remporta en 1815 la célèbre mathématicienne Sophie Germain. Mais sa théorie mathématique s'avéra par la suite incorrecte. G. R. Kirchhoff (1824-1887) en 1850 formula une théorie plus précise. Entre-temps, en 1829, le mathématicien S. D. Poisson (1781-1840) fournit la première solution à un problème analogue touchant précisément les vibrations des membranes flexibles, bien qu'il ne parvint pas à compléter le cas des membranes circulaires, qui fut résolu par R. F. A. Clebsch (1833-1872) en 1862. Enfin, les figures de Chladni connurent un immense succès, et tous les manuels d'acoustique leur accordent une place de choix.

Les expériences optiques que le physicien français Jules Lissajous entreprend de 1857 à 1863 s'apparentent en quelque sorte à celles de Chladni, en ce qu'elles permettent de visualiser non pas des lignes sinusoïdales, mais bien des figures en mouvement. L'expérience consiste à fixer de minuscules miroirs à l'extrémité de tiges de métal émettant différents sons selon leurs longueurs. La figure est obtenue grâce à la réflexion sur un écran d'un rayon lumineux provenant d'une source fixe.

Dans le dernier quart du siècle, ces méthodes se raffinent et récupèrent des techniques auxiliaires, comme la photographie. Inspiré de la méthode de Lissajous, Eli Whitney Blake (1836-1895), professeur de physique à l'Université du Brown, tente en 1878 une expérience analogue avec le téléphone : un minuscule miroir fixé au dos de la membrane d'un récepteur téléphonique, éclairé d'un mince faisceau lumineux, trace les figures visuelles de la source sonore obtenues des fluctuations de la membrane. Tout comme Scott l'avait fait avec la méthode graphique, Blake réussit de cette façon, et avec succès, à visualiser les figures acoustiques de la voix humaine. Il tira de cette méthode les premières photographies des vibrations sonores de la voix. Vers 1916, le physicien américain D. C. Miller (1866-1941) inventa sur ce même procédé son « phonodeik » et obtint ainsi des photographies très précises des formes sonores.

Bref, tous ces instruments sont, dans la lente évolution de cette quête de la visibilité, les ancêtres de l'oscilloscope à rayons cathodiques utilisé dans les recherches acoustiques modernes. Ce passage à la visibilité était nécessaire pour investiguer les fréquences dépassant la limite de l'audition, c'est-à-dire les ultrasons : « It was inevitable that attempts would be made to study sound phenomena visually; this was, of course, especially necessary for the investigation of sounds whose frequencies lie above the range of audibility of the ear, the so-called ultrasonic radiation<sup>25</sup> ».

Cette quête de la visibilité démontre bien le rôle fondamental que joue le sens de la vue dans l'ensemble du développement historique de la physique; ces efforts ménagés, voire les méthodes imaginées, pour rendre visible les ondes sonores attestent bien de la suprématie de la vue dans l'économie de l'aperception cognitive du monde. La ruine de la théorie qualitative du son, que consomme l'avènement de l'acoustique classique avec Galilée et le P. Mersenne, devait mener inéluctablement à cet état de faits que l'oeil détrônât l'oreille sur son propre terrain. Si la nature a horreur du vide, nous dit l'aphorisme, la raison, elle, dédaigne l'invisible; il est révélateur à cet effet que le mot *klangfarbe* en allemand, qui traduit le « timbre », signifie littéralement la « couleur du son<sup>26</sup> »; outre le mot *timbre*

<sup>25</sup> Robert Bruce Lindsay, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> Helmholtz l'indique rapidement dans une conférence à Bonn, mais sans plus; Cf. : Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 195-196.

en anglais, on retrouve l'expression équivalente *tone colour* <sup>27</sup>. Il n'est donc pas étonnant que, suite à cette quête, l'idée d'une forme du son se soit imposée de façon hégémonique, au détriment de l'orthodoxie scientifique — l'expression « l'idée de forme » utilisée jusqu'ici en marque bien l'ambiguïté. Car, en effet, évoquer la forme en acoustique, dira le vulgarisateur Radau, c'est employer un terme figuré, impropre, afin de décrire extérieurement la nature du mouvement des molécules d'air :

Il est assez difficile [...] d'éviter toujours le langage figuré des physiciens, habitués à se faciliter l'interprétation des phénomènes et des formules par des tracés graphiques. [...] Ainsi, on a pris l'habitude de parler de la forme d'un mouvement périodique en songeant toujours à la ligne sinueuse par laquelle on peut en figurer toutes les circonstances.<sup>28</sup>

Mais si la visibilité impose, dans un premier temps, l'idée de forme, il revient surtout à la découverte du timbre, par Helmholtz, de lui avoir donné son véritable sens; un peu comme l'avait expérimenté Scott avec son phonautographe, dévoilant ainsi que la voix se laisse ramener à une seule ligne, la formulation théorique des lois du timbre

<sup>27</sup> Le vocabulaire utilisé pour décrire le timbre musical est significatif de la difficulté de saisir rationnellement toute réalité invisible et éphémère : « Pour le décrire, on utilise une terminologie empruntée au vocabulaire des sensations visuelles, tactiles, gustatives, etc. : un son est “ clair », “ rond », “ chaud », “ aigre ”..., vocables fort suggestifs, mais dont le sens reste très flou et imprécis. Depuis longtemps, les acousticiens de la musique ont tenté de définir ces termes de façon objective; mais ils n'y sont parvenus qu'à une époque récente, lorsque l'électro-acoustique leur eut fourni des appareillages permettant de faire une analyse exhaustive des sons et de visualiser ceux-ci sous l'aspect d' “ images ” hautement significatives, le sonogramme en particulier. Le sonogramme représente une véritable “ photographie ” des sons »; Cf. E. Leipp, «Timbre (Musique)», dans *Encyclopædia Universalis*, 1968, vol. 16, p. 109.

<sup>28</sup> Rodolphe Radau, «La base scientifique de la musique. Analyse des recherches de M. Helmholtz», dans *Moniteur scientifique de Quesneville*, vol. VII, no 197, 1er mars 1865, p. 197.



vient conférer à l'idée de forme une structure interne, voire une syntaxe intrinsèque. Si la courbe sinusoïdale assurait la continuité de l'onde liquide à l'enregistrement graphique, la « forme », grâce à son potentiel structural, permettait d'y voir les mouvements complexes de l'eau, notamment l'idée de superposition des ondes, entrevue par De Vinci, comme on l'a noté précédemment. Et c'est à ceci précisément que renvoie Radau, lorsqu'il évoque « la ligne sinueuse par laquelle on peut en figurer toutes les circonstances ».

#### D. Le timbre, ou la forme du son

La découverte des lois du timbre par Helmholtz vient toutefois changer le statut de la forme en acoustique. L'on connaissait depuis longtemps les deux qualités du son que constituent l'intensité, à laquelle correspond l'amplitude de la vibration, et la hauteur, déterminée par la durée de la vibration. Le timbre, qui est la troisième qualité du son permettant de distinguer deux sons de même intensité et de même hauteur, avait résisté à l'investigation des savants, bien que l'on crût, par déduction, que la forme de la vibration fût l'élément du timbre. Helmholtz vient donc confirmer cette intuition et consacrer le statut de la forme en acoustique en la

chargeant, toutefois, d'une signification particulière; car plus qu'une simple mesure qualitative du timbre, la forme devient l'expression d'une organisation interne constitutive du son.

Au moment où Helmholtz découvre les lois du timbre, presque tous les morceaux du casse-tête sont réunis. Les physiciens connaissaient depuis longtemps le phénomène des sons harmoniques, ou de la résonance multiple. Le P. Mersenne au XVII<sup>e</sup> siècle fut le premier à le souligner sans toutefois en découvrir la cause<sup>29</sup>. C'est le français Joseph Sauveur, vers 1700, qui en décrit les grands principes; il posa en effet que les sons, dans la majorité des cas, sont composés de plusieurs autres sons aigus difficilement perceptibles. « Quand on les entendait, dira-t-il, on les traitait de bizarres et d'irréguliers, et l'on se dispensait par là de faire une brèche au système imparfait et borné qui était en règne<sup>30</sup> ». Il appelle « son fondamental » celui qui est le plus grave et qui détermine les sons concomitants, qu'il nomme « harmoniques », ces fréquences élevées qui sont en fait les multiples du son fondamental. Mais ce n'est qu'en

---

<sup>29</sup> Pour Robert Lenoble, Mersenne est « Le premier [à avoir] posé la base de la science des harmoniques »; l'un des passages qu'il cite de *L'Harmonie Universelle* démontre que Mersenne, en effet, était près de trouver la solution, qu'il chercha entre autres « dans la décomposition du mouvement primitif de l'air "en plusieurs petits bouillons ou atomes, dont les uns se meuvent seulement une fois, tandis que les autres se meuvent 2, 3, 4, ou cinq fois etc." »; Robert Lenoble, *Mersenne, ou la naissance du mécanisme*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, J. Vrin, 1971, p. 484.

<sup>30</sup> Cité dans Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son* (1867), p. 231-232.

1822, grâce au fameux théorème de Fourier, que ce phénomène devient mathématiquement possible; l'analyse mathématique démontrait, par le principe de coexistence et de superposition des ondes, qu'un son composé résulte de la somme algébrique du son fondamental et de ses harmoniques. Avec les séries de Fourier, l'analyse du son devenait possible, mais elle « ne pouvait franchir le stade purement abstrait du calcul mathématique<sup>31</sup> », l'expérience n'ayant jamais démontré l'existence véritable des harmoniques.

Le coup de maître d'Helmholtz fut de lever cette impasse, en 1856, grâce à une invention prodigieuse : ses résonateurs. Ces globes sphériques de verre ou de métal, percés de deux orifices, l'un de forme conique que l'on insère dans l'oreille et l'autre qui laisse passer le son, permettent par un phénomène de résonance d'isoler en l'amplifiant un seul harmonique du son total, et de prouver, par conséquent, l'existence des harmoniques, qui étaient considérés jusqu'alors « comme un phénomène singulier [...], une sorte de curiosité<sup>32</sup> ». Avec une série de résonateurs de diverses fréquences, Helmholtz put décomposer un à un tous les sons élémentaires d'un même son composé, « comme les couleurs peuvent l'être de la lumière blanche alors même qu'on ne les y perçoit pas<sup>33</sup> », et ainsi démontrer

<sup>31</sup> «L'Acoustique», dans *Histoire générale des sciences*, dir. R. Taton, t. 1, *La science contemporaine. Le XIXe siècle*, Paris, P. U. F., 1961, p. 194.

<sup>32</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 80.

<sup>33</sup> «L'Acoustique», dans *Histoire générale des sciences*, dir., R. Taton, t. 1, p. 194.

que le théorème de Fourier n'était pas, dira-t-il, « une fiction mathématique<sup>34</sup> ».

Pour couronner cette découverte, il devenait nécessaire que convergent cette nouvelle réalité du son et le mécanisme de la perception auditive. En 1843, le physicien Ohm avait formulé la loi selon laquelle l'oreille percevait uniquement les vibrations simples ou pendulaires (c'est-à-dire d'une seule fréquence, donc une ligne sinusoïdale); par conséquent, l'audition devait s'effectuer par l'analyse du son, l'oreille décomposant les sons en leurs éléments simples. Cette loi exigeait donc, dans un premier temps, d'expliquer pourquoi les sons simples étaient à la base de la sensation auditive et, enfin, de démontrer comment l'oreille pouvait décomposer les sons. Helmholtz résolut cette double problématique du mécanisme de l'ouïe grâce au phénomène de la résonance, faisant de sa théorie de la sensation auditive la plus élaborée à ce jour, sa plus grande contribution à l'acoustique physiologique. Fidèle à son approche épistémologique de la physiologie, cette théorie repose sur la loi de l'énergie spécifique des nerfs formulée par Johannes Müller, son ancien professeur, qui veut que la sensation soit tributaire des organes sensoriels et non du mode d'excitation, la sensation étant donc indépendante de la nature des stimuli extérieurs. La résonance, rappelons-le, est ce phénomène par lequel un corps sonore imprime à

---

<sup>34</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 46.

distance une vibration à un autre corps, à la condition toutefois que la fréquence des deux corps soit à l'unisson. Partant de ce principe, Helmholtz identifie les quelque 3000 fibres de la membrane basilaire<sup>35</sup> qui tapissent le limaçon et dont l'extrémité est reliée au nerf acoustique, comme les principales composantes susceptibles de vibrer par résonance<sup>36</sup>. La membrane basilaire, espèce de clavier nerveux, est donc directement responsable de la sensation auditive : chacune de ses fibres correspond à une fréquence particulière, de sorte qu'elles vibrent par résonance localement, décomposant ainsi tout système d'ondes qui frappe le pavillon en ses mouvements simples ou pendulaires, conformément à la loi de Ohm.

Helmholtz précise donc la fonction première de la résonance, qui consiste à décomposer en isolant les multiples fréquences d'un même son. L'exemple qu'il retient pour exemplifier ce phénomène et

---

<sup>35</sup> Entre 1850 et 1855, les premières recherches sur l'anatomie microscopique du limaçon dévoilent les *fibres de Corti* situées le long du limaçon, et Helmholtz leur attribue en 1857 cette fonction; mais les recherches élaborées de Hasse sur ces fibres vinrent démontrer que les oiseaux et les reptiles en sont dépourvus, par conséquent les *fibres de Corti* ne pouvaient remplir la fonction qu'Helmholtz leur avait assignée. Suite aux expériences de Victor Hensen en 1869 sur les fibres transverses de la *membrana basilaris*, Helmholtz modifie son hypothèse et corrige la situation, qui figure dans la troisième édition de *Théorie physiologique de la musique* parue en 1870 (1874 pour la traduction française; voir Appendice, p. 560 et suivantes). Grâce à cette modification la théorie d'Helmholtz survécut pratiquement inchangée jusqu'à 1885. Pour le détail de cette modification, Cf. : Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie» p. 186, Note 1.

<sup>36</sup> Notons qu'Helmholtz s'inspire, pour fonder sa théorie, des travaux sur la perception des couleurs de Thomas Young, qui supposa « qu'il y a dans l'oeil trois sortes de fibres nerveuses, correspondant à diverses espèces de sensations, savoir les fibres du rouge, du vert et du violet. En réalité, affirme Helmholtz, cette hypothèse donne une explication très-simple et parfaitement rigoureuse de tous les phénomènes visuels relatifs aux couleurs »; Cf. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 185.

légitimer sa théorie est celui du piano :

En effet, supposons les étouffoirs d'un piano soulevés, et faisons résonner énergiquement n'importe quel son contre la table d'harmonie; nous ferons vibrer par influence une série de cordes, à savoir *toutes* les cordes, et *celles-là seulement*, qui correspondent aux sons simples contenus dans le son donné. Ici, par conséquent, il s'opère, d'une manière purement mécanique, une décomposition des ondes aériennes analogue à celle qui se produit dans l'oreille, en ce sens que l'onde, simple par elle-même, fait vibrer par influence un certain nombre de cordes, et que la vibration des cordes suit les mêmes lois que la sensation des harmoniques dans l'oreille.

[...]

Si nous pouvions donc rattacher chacune des cordes d'un clavier, à une fibre nerveuse, de manière que celle-ci fût ébranlée, donnât lieu à une sensation, chaque fois que la corde entrerait en mouvement, il arriverait précisément ce qui se passe dans l'oreille, c'est-à-dire que, tout son venant à rencontrer l'instrument, éveillerait une série de sensations, correspondant exactement aux vibrations pendulaires en lesquelles on peut décomposer le mouvement de l'air extérieur, et on percevrait ainsi, individuellement, chacun des harmoniques, comme le fait en réalité l'oreille.<sup>37</sup>

Cette propriété « très-curieuse » de l'ouïe, sans laquelle « nous ne pourrions distinguer les uns des autres les différents sons<sup>38</sup> », couronne en quelque sorte toutes les hypothèses auparavant formulées, et elle ne manqua pas d'impressionner Helmholtz. Car, rappelle-t-il,

L'oreille ne distingue [...] pas les diverses formes d'ondes comme l'oeil distingue les représentations des diverse formes de vibration; elle subdivise plutôt, d'après une loi déterminée, les formes d'ondes en éléments plus simples qu'elle perçoit isolément comme sons harmoniques; avec une attention suffisamment exercée, elle peut même les distinguer individuellement.<sup>39</sup>

Si l'oeil a l'avantage d'atteindre les parties éloignées de l'espace, l'oreille, qui demeure tributaire de son conduit auditif, reprend grâce

<sup>37</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 165.

<sup>38</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 181.

<sup>39</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 164.

à cette propriété « la supériorité sur l'oeil<sup>40</sup> ». « L'oeil n'a pas, dit-il ailleurs, comme l'oreille, le sens de l'harmonie; il n'a pas de musique<sup>41</sup> ».

Ainsi, les divers harmoniques sont, comme le démontre Helmholtz, « la cause principale, sinon unique, du timbre<sup>42</sup> ». Par souci de pureté, il faudrait dire que le timbre est constitué par les diverses fréquences des sons élémentaires qui déterminent « l'espèce et [...] la nature du mouvement, dans l'intervalle de la période de chaque vibration isolée<sup>43</sup> ». Cependant, ce même mouvement des vibrations devient sur un graphique une forme aux multiples contours. Par conséquent, comme le souligne Helmholtz, « Quand les physiciens ont ainsi déterminé la signification de ces courbes qui donnent la loi du mouvement des corps sonores, ils parlent de la *forme de la vibration* d'un corps sonore, et [...] le *timbre* en dépend. » En ce sens, poursuit-il, « chaque timbre différent exige une forme différente de la vibration<sup>44</sup> ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>41</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 205.

<sup>42</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 230. Une découverte, semblerait-il, que certains avaient pressenti bien avant Helmholtz comme l'indique la citation qui suit; cependant, comme on le sait, il fallait l'invention des résonateurs pour faire la preuve expérimentale de la théorie : « Le rôle des harmoniques dans le timbre fut soupçonné par Rameau (1726) et clairement compris par Monge (vers 1780), mais cette découverte resta pratiquement ignorée pendant près d'un siècle, jusqu'à Helmholtz. »; «L'Acoustique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Histoire générale des Sciences*, dir., R. Taton, t. 2, p. 513, note 1.

<sup>43</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 25.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.

L'importance que revêt le timbre au regard de la forme tient précisément du phénomène de coexistence et de superposition des sons élémentaires dans le son total; car c'est l'intervention des harmoniques « qui explique les formes diverses des courbes vibratoires<sup>45</sup> ». La forme dont il est question ici n'est donc pas sinusoïdale ou pendulaire; elle est plutôt ce qui l'excède, voire ce qui la déforme. Cet excédent constitutif de l'idée de forme en acoustique révèle en elle, par conséquent, une structure intrinsèque<sup>46</sup> dont Helmholtz, entre autres, ne manqua pas de sublimer le potentiel; car en plus d'être une manifestation de la nature intime du son, elle dévoilait la grandeur « mécanico-mathématique », pour ainsi dire, de la Nature dans ses plus subtiles expressions, comme « l'action cachée d'une intelligence qui raisonne<sup>47</sup> ». Ce qui amène Helmholtz à décrire la forme du timbre comme un « symbole complexe<sup>48</sup> »; même Sauveur, qui fut le premier à résoudre le problème des sons harmoniques, n'y échappe pas, affirmant que « la nature fait par elle-

---

<sup>45</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 230.

<sup>46</sup> L'idée que le timbre soit associé à la structure du son et à la forme est d'ailleurs reprise dans cette définition moderne du timbre : « Il est essentiellement lié à la structure du son, c'est-à-dire à la quantité des harmoniques constitutives du son lui-même et à la distribution entre celles-ci de la puissance acoustique globale (ce qui revient à dire que le timbre dépend du spectre acoustique du son considéré) »; «Acoustique», dans *Encyclopédie Internationale des Sciences et des Techniques*, Paris, Presses de la Cité, vol. 1, 1969-1975, p. 118.

<sup>47</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 162.

<sup>48</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 85.



même, pour ainsi dire, un système de musique<sup>49</sup> ».

C'est par la vulgarisation scientifique, surtout, qu'Helmholtz magnifie cette particularité du son, et grâce à quoi la forme prend tout son sens, voire déborde de son sens figuré. À ce chapitre, Helmholtz, qui possédait un don exceptionnel de vulgarisateur, contribue plus que quiconque à développer, voire à inculquer, cette nouvelle conception de la forme.

Pour modéliser ces phénomènes, Helmholtz reprend l'analogie classique de l'onde liquide, mais l'exploite sur un tout nouveau mode. Il ne s'agit plus ici de l'expérimentation traditionnelle de la chute d'une pierre dans une nappe d'eau pour en observer à sa surface la formation de petites ondes. Avec Helmholtz, l'expérimentateur disparaît, seule la Nature entre en scène : un son grave d'une longueur d'onde de 36 pieds devient comme les « vagues furieuses de l'Océan agité par la tempête, dont les vallées peuvent loger des vaisseaux de ligne de la poupe à la proue, et dont les montagnes dépassent la hauteur des mâts »; alors que « les rides que produit à la surface de l'eau la chute d'une goutte de pluie ou le souffle d'un vent léger » représentent « les notes les plus élevées du piano [qui] ne donne que des ondes de 3 pouces. » Pour rendre compte du principe de coexistence et de superposition des ondes, il nous propose le

---

<sup>49</sup> Cité dans Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 231.

spectacle de la mer qui, dit-il, « permet aux yeux du corps de voir sur la surface des eaux ce que l'oeil intellectuel du mathématicien peut seul admirer dans l'air traversé en tous sens par des ondes sonores » :

On y voit toujours des systèmes d'ondes de longueurs diverses se propageant en nombre incalculable dans des directions différentes. Les plus longues viennent d'ordinaire de la pleine mer et se dirigent vers le rivage; de plus petites prennent naissance à l'endroit où les vagues se brisent; elles retournent vers la haute mer. Peut-être au même instant un oiseau de proie se précipite sur un poisson et donne naissance à un nouveau système d'ondes circulaires qui s'étendent sur la surface ballottée des vagues aussi régulièrement que sur la surface tranquille d'un lac.<sup>50</sup>

Et de ce spectacle, Helmholtz dira : « C'est le timbre qui correspond à la forme des ondes de l'eau<sup>51</sup> ».

Un sommet est atteint lorsqu'Helmholtz, poursuivant cette même description, se fait visionnaire et regarde notre univers sonore avec « l'oeil intellectuel du mathématicien »; comme sur le principe des vases communicants, il confond les rôles, opère la symbiose de l'eau et de l'air, qui deviennent en quelque sorte un même référent.

Nous pouvons nous imaginer un spectacle tout à fait semblable dans l'intérieur d'une salle de danse. Là, nous avons un certain nombre d'instruments de musique, des personnes qui causent, des vêtements qui bruissent, des pieds qui glissent, des verres qui grincement, etc. Tout cela donne naissance à des ondes distinctes, qui se propagent dans l'air de la salle, sont renvoyées par les murs, reviennent en sens inverse jusqu'à la rencontre d'un autre mur, sont encore réfléchies, et ainsi de suite, jusqu'à leur extinction. Il faut s'imaginer des ondes de 8 à 12 pieds de long, émanant de la bouche des hommes et des instruments les plus graves, d'autres plus courtes, de 2 à 4 pieds, sortant des lèvres des femmes; le bruit des vêtements produit de petites ondes fines entremêlées. Bref, c'est un enchevêtrement de mouvements divers, qu'il est presque impossible de se représenter dans toute sa complication.

Et, pourtant, l'oreille est en état de distinguer chacun des éléments

---

<sup>50</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 178-179.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 175.

constitutifs d'un tout si embrouillé; nous devons en conclure que, dans l'atmosphère, toutes ces ondes coexistent sans se détruire réciproquement.<sup>52</sup>

Ces quelques extraits de Helmholtz sont de véritables morceaux d'anthologie de la vulgarisation scientifique, et ses contemporains, vulgarisateurs comme scientifiques, l'ont confirmé de belle façon en les citant à maintes reprises dans leurs textes<sup>53</sup>.

De tels exemples ont contribué à cette époque à la nouvelle prise de conscience de notre univers sonore; au regard de la forme, leur rôle est déterminant, car ils lui confèrent une acuité nouvelle dont l'aboutissement s'actualise dans une espèce de chiasme cognitif. Ainsi, pour désigner notre environnement, Radau parle maintenant d'un « océan aérien<sup>54</sup> », alors que les vagues de l'océan deviennent une « musique visible<sup>55</sup> ». Une idée qu'il reprend d'ailleurs d'Helmholtz lui-même, qui explicite sa pensée en affirmant que

L'eau agitée [...] nous donne l'exemple d'une expression, qui se rapproche dans une certaine mesure de l'expression musicale. [...] [Le] mouvement rythmé [des vagues], qui montre, dans l'Unité, une Variété persistante, produit un sentiment particulier, celui d'un calme bienfaisant, sans ennui, et donne l'impression d'une vie puissante, mais ordonnée et déjà articulée, pour ainsi dire.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 34; ces deux exemples complémentaires, le spectacle de la mer et la salle de danse, figurent à la fois dans *Théorie physiologique de la musique* (p. 33-34) et «Des causes physiologiques de l'harmonie» (p. 179-180).

<sup>53</sup> Radau se les approprie carrément — entre autres les deux exemples cités ci-haut; il apporte de légères modifications aux passages en question mais omet d'en préciser la source; Cf. *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 233-234.

<sup>54</sup> Rodolphe Radau, «La base scientifique de la musique ...», p. 196.

<sup>55</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 50.

<sup>56</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 331.

Et c'est le célèbre astronome Camille Flammarion qui, cette fois-ci, précisera l'idée d'Helmholtz, à peine voilée d'ailleurs, en y voyant une manifestation de l'harmonie; ce passage tiré du chapitre « Les nombres et l'harmonie » de son célèbre ouvrage *L'Astronomie populaire*, ne laisse aucun doute quant à l'influence d'Helmholtz :

L'harmonie est dans tout. Pour l'oeil d'une personne familiarisée avec les principes, rien n'est plus intéressant que l'entre-croisement des ondes de l'eau. Par leur interférence, la surface d'intersection est quelquefois tellement divisée, qu'elle forme une belle mosaïque agitée de mouvements rythmiques, sorte de musique visible.<sup>57</sup>

Le principe de coexistence et de superposition des sons élémentaires, on le voit bien, investit la forme vibratoire d'une essence singulière qui tient de quelque chose comme d'une expression intrinsèque, d'une espèce de langage cryptographique latent et diffus. Il importe de rappeler ici que lorsque Léon Scott invente son phonautographe, l'« écrivain de son », son intention première est d'obtenir, par un moyen mécanique, une sténographie naturelle de la parole; préoccupation qui remonte à la vaste étude qu'il mena sur les formes simplifiées de l'écriture, publiée en 1849 sous le titre *Histoire de la sténographie depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*. Comme le souligne P. Charbon, « le titre de gloire de Scott aura été d'avoir découvert que le phénomène des vibrations sonores complexes,

<sup>57</sup> Camille Flammarion, *Astronomie populaire* (1880), Paris, Ernest Flammarion, 1911, p. 286. En outre, Flammarion insère dans ce même chapitre des illustrations représentant les différents types de formes obtenus au moyen des diverses méthodes mentionnées plus haut; l'« Harmonie des ondulations » reprend la méthode du mercure d'A. Guéhard; l'« Harmonie des vibrations » présente les *figures de Chladni*; enfin, la « Géométrie de la musique », celles de Lissajous.

peut se laisser réduire à une simple ligne ondulée<sup>58</sup> ». Et Scott voit dans les formes complexes des vibrations de la voix une expression, une écriture; le texte de son brevet, déposé en 1857 à l'Académie des sciences, est sans équivoque à ce sujet : « Nous transformerons, dit-il, par des moyens mécaniques le tracé des mots en une suite de signes<sup>59</sup> ». Plus précisément, il veut reproduire « par un tracé graphique les détails les plus délicats du mouvement des ondes sonores [pour] arriver ensuite, par le secours de moyens mathématiques, à déchiffrer cette sténographie naturelle<sup>60</sup> ».

Si Scott ne parvint jamais à « lire » cette écriture phonautographique, plusieurs s'y intéresseront. À la demande de la Société d'encouragement, Jules Lissajous produit un rapport en janvier 1858 sur la question; après avoir bien ciblé les diverses imperfections techniques de l'appareil qui tendaient à « défigurer la vibration primitive », Lissajous termine en posant les conditions nécessaires à une lecture acceptable des tracés graphiques, cautionnant ainsi, en quelque sorte, sa réalisation possible :

il faut, de toute nécessité, que cette écriture soit comparable à elle-même, que les mots y soient toujours représentés de la même manière, ou du moins avec des modifications insignifiantes, comme celles qui distinguent les écritures de deux personnes différentes. <sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Paul Charbon, *op. cit.*, p. 16.

<sup>59</sup> Cité dans Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 132.

<sup>60</sup> Cité dans Paul Charbon, *op. cit.*, p. 10.

<sup>61</sup> Cité dans Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 13.

Même Charles Cros, le confrère de Villiers, et Théodore Du Moncel, qui cherchaient à l'époque à inventer la reproduction mécanique de la parole, « tomberont un temps dans la chausse-trappe de la sténographie<sup>62</sup> ».

L'invention du phonographe, dont l'ancêtre rappelons-le est le phonautographe de Scott, est venue en quelque sorte donner raison à ce dernier; le phonographe prouva que ces mêmes formes sonores qu'il tenta en vain de déchiffrer, une fois transposées en relief sur un cylindre retransmettent fidèlement les sons; entre la forme palpable et la parole subsiste un lien qui traduit le sens. Et loin de mettre un terme à l'idée d'une sténographie naturelle, le phonographe relança la question. Antoine Bréguet, un constructeur d'appareils techniques, prend la relève cette fois-ci et s'interroge sur les aspérités mystérieuses du phonographe : « Le gaufrage du papier malléable, observe-t-il, présente au regard des formes générales dont le microscope même le plus puissant est incapable de préciser toutes les nuances. [...] Il s'agira de découvrir le secret des inscriptions et de savoir ce qui distingue une voyelle d'une autre, en quoi consiste une consonne...<sup>63</sup> ». Mais surtout, si le phonographe intervient dans cette nouvelle conception de la forme, c'est qu'il révéla qu'une forme

---

<sup>62</sup> Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 132.

<sup>63</sup> Antoine Breguet, « La transmission de la parole; le phonographe, le microphone, l'aérophone », dans *La Revue des Deux Mondes*, t. 28, 1<sup>er</sup> août 1878, p. 707.

« matérielle » peut produire un son, voire un son complexe. Le vulgarisateur Radau n'aurait su mieux dire, douze ans avant l'apparition du phonographe, en déclarant de façon métaphorique que « Le timbre est le relief des sons<sup>64</sup> ».

On devine bien que la forme en acoustique, de simple terme figuré revêt maintenant un statut particulier; la forme n'est plus ici le simple reflet d'une réalité autre, d'un mouvement vibratoire qu'effectue une molécule dans un intervalle de temps : elle devient elle-même constitutive du son, un « système de musique », une « écriture naturelle ». La forme acquiert donc un statut ontologique qui ouvre par conséquent une zone floue, qui crée de nouvelles conditions de possibilité suscitant des relations cognitives inédites entre les multiples champs du savoir. C'est cette même forme qui s'offre à Villiers, à partir de laquelle il développe dans *L'Eve future* sa propre conception de la forme : une forme vibratoire!

---

<sup>64</sup> Rodolphe Radau, «La base scientifique de la musique ...», p. 200.

## II. *L'Eve future* : forme et identité

### A. La forme vibratoire : figure de l'intériorité

Dans *L'Eve future*, la conception ontologique de la forme vibratoire se développe conjointement avec celle de l'identité personnelle; deux conceptions qui se révèlent en fait complémentaires et indissociables. La figure typique de cette double articulation, et dans laquelle s'exprime, mais sur un mode différent, le chiasme cognitif mentionné auparavant, est ce tableau par lequel Lord Ewald compare la beauté formelle de Miss Alicia à la célèbre Vénus de Milo.

« Le seul malheur dont soit frappée Miss Alicia, c'est la pensée! — Si elle était privée de toute pensée, je pourrais la comprendre. La *Vénus* de marbre, en effet, *n'a que faire de la Pensée*. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci : — “Moi, je suis seulement la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. Toutes s'y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l'entrée de la mer. Pour qui me réfléchit, je *suis* telle qu'il peut m'approfondir.”

« Ce sens de la statue que *Vénus victrix* exprime avec ses lignes, Miss Alicia Clary, debout, sur le sable, devant l'Océan, pourrait l'inspirer comme son modèle, — si elle se taisait et fermait les paupières. (p. 810)

Dans un jeu de perspectives, Villiers y associe la beauté plastique à la puissance d'expression des mouvements ondulatoires de la mer; par les lignes expressives de la forme humaine, il transmute la « musique visible » en une syntaxe palpable.

Cette conception villiérienne d'une forme vibratoire reprend



donc l'idée d'une structure interne, voire d'une syntaxe intrinsèque, qui sous-tend le chiasme cognitif observé plus tôt. Edison lui-même d'ailleurs précise que « les vibrations du son, autour de nous, s'inscrivent en traces que l'on peut fixer comme écriture » (p. 784). Cependant, la forme proprement dite dans *L'Eve future* n'est perceptible littéralement que par le corps, qui est toujours désigné, comme nous l'avons mentionné, par sa « forme » ou ses « lignes ». Or l'idée que la forme puisse agir comme une « écriture » nécessite la présence d'autres composantes vibratoires de l'être susceptibles de s'unir et de faire sens; ces autres composantes sont, outre la forme corporelle, la voix, la parole et l'âme. En effet, à de multiples reprises Edison parle dans le roman des « vibrations » de la voix, alors que la parole, à laquelle correspond le sens que véhicule la voix, semble perçue comme une vibration plus ténue, plus subtile. Enfin, Edison affirme à propos de Miss Alicia dont l'âme est malade qu'elle « manque de vibrations » (p. 813), faisant également de l'âme une vibration qui, par le biais de la parole, détermine comme le sous-entend Ewald le « sens fondamental » (p. 801), ce qui n'est pas sans rappeler le « son fondamental » d'un son composé.

Ces composantes vibratoires de l'être que sont la voix, la parole et l'âme, ne sont jamais désignées textuellement dans le roman comme des formes. Ce qui nous amène à les considérer comme telle,

c'est le mode d'organisation à partir duquel s'articule l'ensemble de ces composantes qui tient des principes physiques qu'Helmholtz convoque pour expliquer le timbre. Ce qui fait *a fortiori* de la forme corporelle une forme vibratoire. Notons du reste que la mise en parallèle qu'effectue Émile Drougard des passages du *Dogme et Rituel* d'Éliphas Lévi et de *L'Eve future* afin d'en montrer la similitude confirme chez Villiers une parenté significative entre voix, forme et vibration. Par exemple, la phrase de Lévi : « Les formes, même les plus mobiles, sont immortelles et subsistent toujours<sup>65</sup> », devient chez Villiers : « Voix mortes, sons perdus, bruits oubliés, vibrations en marche dans l'abîme, et désormais trop distantes pour être ressaisies » (p. 771). La voix dans *L'Eve future*, qui est vibration, se substitue à la forme pour renvoyer en quelque sorte à une même réalité : une forme vibratoire.

Nous nous attarderons d'abord ici à la constitution identitaire de l'être afin de démontrer ce mode d'organisation particulier grâce auquel ces diverses composantes vibratoires s'associent à l'idée de forme. Le point de départ en est cette mystérieuse pathologie que Lord Ewald observe chez Miss Alicia Clary et dont l'analyse, voire l'entreprise de déconstruction, reconstruit la conception de la forme vibratoire et celle de l'identité de l'être; conception qui voit son

---

<sup>65</sup> Émile Drougard, «Villiers de l'Isle-Adam et Éliphas Lévi», dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. X, no 3, 1931, p. 528.

aboutissement ultime avec le retour à l'harmonie par l'émancipation de Hadaly à la toute fin du roman.

Cette pathologie se résume dans le roman à une inadéquation entre la beauté formelle d'Alicia et la sécheresse de son âme : une « *disparate* » (p. 798) qui contraint Ewald à voir en l'objet de son amour une « absolue *nouveauté* humaine » (p. 798), une « *non-correspondance* » (p. 804). Ce qui l'amène, enfin, « à penser que toutes les lois physiologiques étaient bouleversées en ce vivant et hybride phénomène » (p. 804). « Son être intime, précise-t-il, s'accusait comme en contradiction avec sa forme. [...] il m'arrivait d'imaginer, *très sérieusement*, que [...] cette femme s'était égarée en ce corps, — et qu'il ne lui appartenait pas » (p. 798). Cette « inadvertance d'un Créateur » provoque le cri de désespoir d'Ewald qui donne le branle au projet diabolique d'Edison : « Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps! » (p. 814).

L'esthétique est le critère déterminant qui sous-tend le diagnostic d'Ewald; il indique que dans cette conception villiérienne de l'être, la beauté formelle appelle une âme à sa mesure. Mais le fractionnement de l'être ne s'arrête pas à cette dualité corps/âme. Pour soutenir la comparaison avec la Vénus de marbre, Alicia doit fermer les yeux et rester muette. Ewald ira même jusqu'à dire : « Contempler morte Miss Alicia serait mon désir, si la mort

n'entraînait pas le triste effacement des traits humains! En un mot la présence de sa forme, fût-elle illusoire, suffirait à mon indifférence éblouie » (p. 817). Et pourtant, la voix de Miss Alicia, à l'égal de sa beauté formelle, « épan[d] son enchantement d'or sur toute syllabe » (p. 802). Ce qui peut sembler à première vue une contradiction s'explique par la distinction nette que Villiers fait entre la voix et la parole. Si d'un côté « Le timbre de la voix de Miss Alicia [...] est si pénétrant, les notes de ses chants ont des inflexions si vibrantes, si profondes » (p. 796), Ewald observe de l'autre que « ses paroles paraissai[ent] dépaysées et gênées dans sa voix » (p. 798). La voix d'Alicia répond donc, comme par un phénomène naturel, voire physique, à la beauté plastique de la forme dont elle émane; comme le souligne Radau, « Les corps élastiques d'une forme déterminée [...] ont des sons propres<sup>66</sup> ». Alors que la parole se voit associée explicitement à l'intellect qui s'apparente davantage à l'âme. Tout comme la « disparate » entre le corps et l'âme, Lord Ewald relève une « *non-correspondance* du physique et de l'intellectuel » (p. 804); il va donc de soi que cet aspect d'Alicia fasse l'objet de tant de mépris. Et à l'égal de son désespoir, la verve colorée de Lord Ewald ne manque pas de le décrier : son « mental, ironise-t-il, n'est que le carrefour où toutes les chimères de ce faux Sens-commun [...] tiennent, gravement, leur oiseux conseil » (p. 810). Un état de fait qui l'amène plus loin à

---

<sup>66</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 136.

vociférer : « De quel droit n'a-t-elle pas de génie, ayant une telle beauté! » (p. 814) Bref, la parole est porteuse du « rachitisme intellectuel » (p. 811) dont est atteinte Alicia, et c'est pourquoi sa voix, malgré sa magnificence inouïe, « n'est qu'un instrument vide » (p. 802); c'est pourquoi, enfin, la « pensée » chez Alicia fait obstacle à une parfaite similarité avec la Vénus de Milo.

Du point de vue de l'aristocrate qu'est Ewald, et à ce titre de Villiers lui-même, ce « rétrécissement de l'intellect » (p. 812) dont souffre Alicia est l'effet d'une contagion à caractère socio-politique; cette « Déesse bourgeoise » (p. 804) est l'exemple typique de la bourgeoisie éprise de positivisme et de scientisme. Le constat d'Ewald à cet effet est sans équivoque :

— Elle est atteinte [...] du prétendu bon sens négatif, dérisoire, qui rétrécit simplement toutes choses et dont les observations ne portent jamais que sur des réalités insignifiantes [...]. [...] Au point de vue physiologique, ces cas de positivisme inepte, qui se multiplient de nos jours, ne sont que des formes bizarres de l'hypocondrie. C'est un genre de démence qui porte les malades à redire, même pendant leur sommeil, des mots d'un aspect "important" et qui leur semble donner, *par leur seul énoncé*, du "poids" à la vie. Par exemple, les mots : *sérieux! — positif! — bon sens...* etc., proférés quand même, à tout hasard. (p. 808-809)

Et il faut voir dans ce caractère socio-politique, qui pervertit la pensée et dont la manifestation immédiate se traduit par la parole, la source première qui dénature l'âme, la cause profonde de la dispartite entre l'âme et le corps. Cette dialectique repose sur l'*a priori* que l'âme constitue pour ainsi dire le fondement intime de la personnalité; comme le souligne Ewald,

en tout être vivant il est un fond indélébile, essentiel, qui donne à toutes les idées, même les plus vagues, de cet être et à toutes ses impressions, versatiles ou stables, — quelques modifications qu'elles puissent *extérieurement* subir, — l'aspect, la couleur, la qualité, le *caractère*, enfin, sous lesquels, seulement, il lui est permis d'éprouver et de réfléchir. Appelons ce substrat l'*âme*, si vous voulez. (p. 797-798)

Or l'âme, qui détermine le sens moral, est justement viciée par l'esprit positiviste et scientiste qui, rappelons-le, s'impose à l'époque de Villiers comme une évidence commune et contre lequel, plus que tout autre, il s'oppose farouchement comme une manifestation du matérialisme inepte, grossier et réducteur dont est imbu le bourgeois. Une lutte qui constitue l'un des thèmes majeurs de l'oeuvre de Villiers et qu'intensifie sa réconciliation avec le catholicisme à l'époque de la rédaction de *L'Eve future*. L'invective d'Edison à l'endroit des « esprits modernes », qui seraient tentés de nier son oeuvre et d'y voir une brèche à leur morale suffisante, traduit bien tout le mépris d'un homme dont l'ampleur n'a d'égal que le cynisme qui anime cette même oeuvre : elle démontre que l'âme, à l'encontre des valeurs morales traditionnelles et chrétiennes, s'est égarée en empruntant la voie du scientisme :

En vingt-cinq années, cinq cent mille haleines de locomotives ont suffi pour plonger vos 'âmes éclairées' dans le doute le plus profond de tout ce qui fut la foi de plus six mille ans d'Humanité. [...] S'il a suffi, d'ores et déjà, de la fumée, initialement sortie de la fameuse marmite de Papin, pour obscurcir et troubler, en vos consciences, l'amour, — l'idée même d'un Dieu, — pour détruire tant d'immortelles, de sublimes, de natales espérances — tant d'antiques, foncières et légitimes espérances! —, à quel titre prendrais-je au sérieux vos dénégations inconséquentes et vos entendus sourires de renégats, vos clameurs de morale, démenties chaque jour par votre vie? (p. 951)

Ainsi, le titre de « déesse Raison » (p. 809) dont Ewald affuble

Alicia, loin d'être une gratification, porte en soi la condamnation de cette automutilation du sens moral. L'épigraphe qu'invente Villiers lui-même et qui se donne à lire comme la doctrine de l'esprit positiviste démontre bien qu'à ses yeux ce fléau provoque, au profit de la pensée rationnelle, la cécité de l'âme : « *Le positivisme consiste à oublier, comme inutile, cette inconditionnelle et seule vérité, — que la ligne qui vous passe sous le nez n'a ni commencement ni fin. QUELQU'UN* » (p. 988).

Aussi, étant incapable de toute élévation spirituelle, cette « déesse Raison » « croit à un ciel, affirme Ewald, mais à un ciel de dimensions rationnelles! — son idéal serait un ciel *terre à terre*, enfin, car le soleil, même, lui paraît trop dans les nuages, trop dans *le bleu* » (p. 812). Suite à l'attitude d'Alicia devant les splendeurs de la nature et les grands chefs-d'oeuvre de l'humanité, Lord Ewald remarque que

tout ce qui n'est même pas simplement sot ou vil, elle appelle cela les *étoiles*.

« Ainsi, à chaque instant, je l'entends murmurer de sa voix divine :

« "Tout ce que vous voudrez, mais pas les *étoiles* ! Voyez-vous, mon cher lord, ce n'est plus *sérieux*."

« Telle est sa devise favorite, qu'elle récite machinalement, ne traduisant, en ce refrain, que sa soif natale d'abaisser toujours ce qui dépasse le strict niveau de la terre. (p. 815)

« L'Amour [...] est un de ces mots qui ont le don de la faire sourire » (p. 815); d'ailleurs, « son triste *moi* ne peut rien aimer, n'ayant pas, en sa trouble et rétive entité, de quoi ressentir le seul sentiment qui complète l'être vraiment humain » (p. 966). Bref, « ce qui déconcerte en elle, conclut Ewald, c'est le fait de cette presque surhumaine

beauté recouvrant de son divin voile ce caractère de modération plate, cet esprit de vulgarisme, cette exclusive et folle considération pour ce que l'Or, la Foi, l'Amour et l'Art ont de purement *extérieure*, c'est-à-dire de vain et d'illusoire » (p. 812). Ce qui l'amène conséquemment à dire qu'Alicia a une âme « sourde et aveugle, mort-née pour ainsi dire » (p. 981); et à croire qu'elle n'a « d'âme qu'au figuré, comme on dit l'âme d'un violon » (p. 811). Enfin, ne pouvant aimer pleinement « cette merveilleuse forme morte » (p. 807), Ewald déclare, de son propre aveu : « Son être moral m'a glacé les sens à jamais : ils en sont devenus purement *contemplatifs* » (p. 817).

Ces distinctions observées d'un côté entre corps et âme, et de l'autre entre voix et parole, correspondent donc à des critères spécifiques qui se laissent regrouper sur un mode dichotomique : pour l'aspect extérieur, à la « beauté divine » de la forme d'Alicia correspond « l'enchantement d'or » de sa voix; alors que pour l'intériorité, à la sécheresse morale de son âme répond la plate insignifiance de son intellect. Il en ressort que l'esthétique, qui prévaut ici pour l'extérieur, est en contradiction avec le sémantique de l'intérieur; autrement dit, il y a une inadéquation entre la forme et le fond. Une dualité paradoxale qui est d'ailleurs manifeste dans ces propos d'Ewald : « Sa beauté [...], c'était l'Irréprochable, défiant la plus dissolvante analyse. À l'extérieur — et du front aux pieds — une



sorte de Vénus Anadyomène : au-dedans, une personnalité tout à fait ÉTRANGERE à ce corps » (p. 804); et plus loin : « Ma passion d'abord ardente pour les lignes, la voix, le parfum et le charme EXTÉRIEUR de cette femme, est devenue d'un platonisme absolu » (p. 817).

Cependant, cette distinction entre l'extérieur et l'intérieur revêt un caractère illusoire, voire accidentel ou maladif; le cas pathologique d'Alicia nous enseigne que cette conception villiérienne de la personnalité nécessite une harmonie parfaite de l'esthétique et du sémantique; autrement dit, les critères esthétiques de l'extériorité doivent s'harmoniser aux valeurs intellectuelles et morales de l'intériorité : la plénitude absolue de l'être se présente donc comme une entité unifiée, dont toutes les composantes vibrantes se relient, comme par d'intimes correspondances, et se marient en l'être.

En fait, si cette corrélation étroite de l'esthétique et du sémantique doit être effective entre les diverses composantes vibratoires de l'être, sa manifestation première se situe, comme en une symbiose absolue, dans chacune de ces mêmes composantes vibratoires. Chose que confirme éloquemment lord Ewald, dont le regard « dit perpétuellement » à Alicia : « Sois pareille à l'âme de ta forme ! » (p. 814) Expression fort significative, en effet, de la teneur sémantique — dans le sens intellectuel et moral que ce terme désigne ici — de l'esthétique. Et Edison, qui affirme avec

ostentation : « Allons donc! La BEAUTÉ, cela regarde l'Art et l'âme humaine! » (p. 893), souligne bien le rapport de réciprocité de l'esthétique et du sémantique dans la conception villiérienne de la forme. La forme contient donc en elle-même l'âme, elle est esthétique-sémantique, et il en est de même pour toutes les composantes vibratoires de l'être; en cela la forme est constitutive de la personnalité de l'être, elle est savoir, elle est ontologique. Et réciproquement, si la forme a une âme, cette dernière possède également une forme, qui participe à la forme identitaire totale.

Le récit par Edison de la mort de son vieil ami Edward Anderson, venue d'une cause identique à celle qui afflige Lord Ewald, est sans équivoque quant à la « réalité » de ce phénomène. Anderson perçoit en effet, par le seul aspect physique de Miss Evelyn Habal, comme un signal de l'inconscient, l'âme revêche de cette femme, responsable de son suicide. Lors de leur toute première rencontre, rien pourtant ne laisse présager une pareille chose; Evelyn, cette « jolie fille » (p. 881), apparaît comme une « aimable enfant » (p. 880), à « L'air très réservé » (p. 881) et au « maintien modeste » (p. 881); d'ailleurs dira Edison, « Plusieurs élégants de ses amis m'avaient affirmé (sur l'honneur!) que cette créature était bien la plus jolie et la plus amoureuse enfant qu'ils eussent jamais convoitée en secret sous le ciel » (p. 886). Mais malgré la beauté apparente d'Evelyn, Edison

insiste sur l' « initiale aversion pour les lignes, en général, de Miss Evelyn » (p. 881) que ressentit Anderson : « *Il ne savait même pourquoi* cette fille lui déplaisait assez, physiquement » (p. 880). La suite du récit nous apprend, en effet, que derrière la beauté factice d'Evelyn se cache une somme extraordinaire d'artifices, une véritable quincaillerie — perruque, dentier, fard, cosmétiques, prothèses, rembourrages, etc. —, et qu'une fois mise à nu, la vraie Evelyn offre le triste spectacle d' « un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée toute maigre et sombre » (p. 898). Et comme l'esthétique est sémantique, la bassesse morale d'Evelyn est proportionnelle à sa laideur physique; pour Edison, qui utilise l'exemple de cette « sauteuse d'enfer » (p. 891) pour élaborer une théorie sur la question, Evelyn est de « Ces sortes d'êtres féminins [...] qui ne sont abaissantes et fatales *que* pour des hommes d'une rare et droite nature » (p. 888); à l'instar de l'animal agissant selon son instinct, ces « sortes de Stymphalides modernes [...] obéissent, fatalement, à l'aveugle, à l'obscur assouvissement de leur essence maligne » (p. 889), leur fonction naturelle étant « la simple régression vers les plus sordides sphères de l'Instinct et l'obscurcissement d'âme définitif de celui... qu'elle ne tentait qu'afin de pouvoir en contempler, un jour, d'un air d'infatuée satisfaction, la

déchéance, les tristesses et la mort » (p. 890). Ce qui amène Edison à conclure cette théorie à résonance évolutionniste sur l'affirmation que « ces femmes [...] sont moins distantes, en RÉALITÉ, de l'espèce animale que de la nôtre » (p. 891). Le pressentiment d'Anderson était donc des plus fondés, et son exemple démontre bien qu'il ne s'agit pas seulement d'une correspondance de l'esthétique et du sémantique entre l'extérieur et l'intérieur, mais bien d'une symbiose esthético-sémantique au sein de chacune des diverses formes vibratoires de l'être. L'expérience d'Anderson ne laisse aucun doute sur l'une des particularités de la forme villiérienne : une forme active, agissante, une forme vibratoire.

La conception villiérienne de l'être, à partir des formes vibrantes, présente donc quelque chose de semblable au timbre en acoustique, qui constitue en quelque sorte l'identité des sons. Sur le principe de la coexistence et de la superposition des ondes, l'être est perçu comme une entité composée de vibrations distinctes dont l'unité constitue l'individualité. Et c'est par cette organisation interne, de même que leur puissance d'action, que les composantes vibrantes prennent l'aspect de formes vibratoires. Les critères esthétiques et sémantiques renvoient, par conséquent, à la double représentation visuelle et auditive du timbre : à une forme précise correspond un son particulier. Ce qui explique l'unité de l'extérieur et de l'intérieur, de

l'esthétique et du sémantique. Et cette même unité au sein de chaque composante vibratoire tient de la prééminence de l'âme dans la constitution identitaire de l'être. Rappelons-nous ce passage où il dit « qu'en tout être vivant il existe un fond indélébile, essentiel, qui donne à toutes les idées, même les plus vagues, de cet être et à toutes ses impressions [...] l'aspect, la couleur, la qualité, le *caractère* [...]. Appelons ce substrat l'*âme* » (p. 797-798); et ce qui vaut pour l'intériorité s'applique également à l'extériorité, précise-t-il plus loin : « l'intime essence [...] *peut seule produire cette forme et les désirs qui en émanent* » (p. 967). De ce fait, l'âme, sur laquelle repose le « sens fondamental » de l'être, agit comme le son fondamental qui constitue et détermine, par un phénomène de résonance multiple, les divers harmoniques dont la combinaison crée le timbre du son total. L'âme est cet élément originel qui donne le branle initial à l'ensemble des composantes vibratoires de l'être, comme le fait le son fondamental avec ses harmoniques; et ces composantes vibratoires, même si elles répondent à des fonctions distinctes, demeurent liées par leur origine commune; elles se font la mémoire de l'âme, du sens moral. Ainsi, tout comme le timbre que révèlent les multiples formes obtenues sur un graphique et qui doublent le « reconnaître », que permet la sensation auditive, de l' « apparaître », le « reconnaître » de l'identité répond de l' « apparaître » formel que constitue l'être chez Villiers. En d'autres

termes, à l'exemple de la musique visible des vagues entrecroisées de la mer qui devient une figure de l'intériorité du son, la forme de l'être, voire la forme-sujet, se fait l'image vibrante de l'identité. Cette modélisation de la personnalité sur le phénomène acoustique du timbre présente le grand avantage, comme Villiers a dû le voir, de supprimer tout intermédiaire entre l'esthétique et le sémantique; la forme villiérienne, c'est le pari ultime de l'unité de la forme et du sens, c'est le signe absolu, idéal, duquel l'arbitraire est exclu. La conception villiérienne de la forme, on le voit bien, procède d'une préoccupation linguistique; elle touche plus précisément à la relation du signifiant et du signifié qui constitue le signe et le sens.

Cette modélisation se confirme d'une façon éloquente à la toute fin du roman avec l'émancipation de l'andréide, Hadaly. Avec la création de Hadaly, Edison se propose de délivrer « la forme sacrée de ce corps de la maladie de cette âme » (p. 968), en reproduisant fidèlement cette forme sur l'andréide. Il insiste beaucoup sur la fidélité de cette reproduction; il entend, dit-il, « se saisir de la forme mathématique du corps » d'Alicia « avec des instruments de la plus souveraine précision » (p. 935); il ne s'agit pas, comme il le précise, d'idéaliser mais bien de décalquer. Enfin, il ne vise rien de moins, et ce dans les moindres détails, que « *l'indispensable* perfection dans la ressemblance » : « la ressemblance ABSOLUE »

(p. 936). Et une fois l'oeuvre terminée, le miracle surgit : en Hadaly s'incarne une âme noble, digne de l'âme de sa forme. Peu avant cette sublimation, les propos de l'andréide avaient déjà l'étrange pouvoir de susciter la sensation d'un « vertige »; « l'Andréide a, affirme Edison sans une part d'incompréhension, la notion de l'Infini! » : « Ses discours [...] éveillent une impression intellectuelle de beaucoup plus saisissante que les idées d'un sérieux ou même d'un sublime convenus » (p. 944). Et au moment où le prodige se réalise, Hadaly est Alicia « mais transfigurée! devenue enfin, digne de sa beauté même : l'identité idéalisée » (p. 984). Cette fois, la parole en est garante : « vous verrez, dira Edison, que les réponses de Hadaly seront... différentes de celles de son modèle » (p. 999). Hadaly est l'Eve nouvelle, cette forme sublimée par une âme divine, grâce à qui Ewald enfin ressentira « sa première palpitation de tendresse, d'espérance et d'ineffable amour » (p. 984). La modélisation acoustique de l'être, observée lors de la déconstruction d'Alicia en ses formes vibratoires élémentaires, se trouve confirmée ici par la reconstruction du modèle : la beauté plastique de Hadaly appelle une âme à sa mesure. C'est, ni plus ni moins, le procédé inverse; si un son inscrit sur un graphique *sa forme*, à une forme correspond nécessairement un son propre, comme les aspérités matérielles du phonographe laissant entendre leurs sons. Ce qui démontre bien que dans la conception villiérienne de la forme, l'esthétique ne peut se penser sans le

sémantique.

La mort de Mistress Anderson à la toute fin du roman laisse supposer que Sowana, cette entité occulte émanée du sommeil comateux de Mistress Anderson, serait cette âme qui s'incarne en Hadaly. Nous partageons, sur ce point, l'avis de Max Milner qu'

Il aurait été banal [...] de faire de la relation entre lord Ewald et Sowana, s'exprimant par le truchement de l'andréide, une sorte d'amour idéal affranchi des liens de la chair, mais unissant deux êtres faits l'un pour l'autre. Cela eût supposé que Sowana fût *réellement* une femme. Or elle est à la fois une femme et autre chose.<sup>67</sup>

Que Sowana s'incarne en Hadaly est de l'ordre du vraisemblable, comme le suggèrent les événements romanesques, mais il nous paraît erroné d'en déduire, suite à cette incarnation, que Hadaly est Sowana. Le fait d'ajouter un son élémentaire à un son composé en change indubitablement le timbre; ce n'est pas cependant ce nouvel harmonique qui détermine le timbre, mais plutôt la nouvelle relation que sa présence suscite entre les sons élémentaires. Sowana, cette entité occulte qui « est à la fois une femme et autre chose », s'incarnant en l'andréide, cette dernière étant également « une femme et autre chose », entre autres un chef-d'oeuvre de science et de technique, Sowana, disons-nous, crée cette combinaison nouvelle, certes inédite, de laquelle naît la sublime inconnue qu'est Hadaly. Ainsi, cette « radieuse *Inspirée* » (p. 990), dans un élan incantatoire aux mystères insondables, s'offre elle-même à Ewald comme le

---

<sup>67</sup> Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, P.U.F., coll. «Écriture», 1982, p. 219.



souvenir lointain et éphémère d'un être de songe, semblable aux  
 « inquiétantes visions [qui] bouleversaient [s]on âme en ce sommeil »  
 (p. 985); elle est celle qui « survien[t], de la part des [s]iens  
 futurs! » :

« Je suis, vers toi, l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'homme ne  
 peut entrevoir les pâles frontières, qu'entre certains songes et certains  
 sommeils.

« Là, les temps se confondent; l'espace n'est plus! les dernières illusions  
 de l'instinct s'évanouissent.

« Tu le vois : au cri de ton désespoir, j'ai accepté de me vêtir à la hâte des  
 lignes radieuses de ton désir, pour t'apparaître. (p. 990)

« Fantôme », cette « redoutable merveille », « ténébreuse idole! »,  
 cette « Déesse féminisée, illusion charnelle » (p. 997) représente  
 l'idéal féminin incarné; en elle sommeillent toutes les femmes des  
 temps passés et futurs : « J'ai tant de femmes en moi, dit-elle,  
 qu'aucun harem ne pourrait les contenir. Veuille, elles seront! Il  
 dépend de toi de les découvrir en ma vision » (p. 992). Et pourtant,  
 « cette énigme sublime » (p. 999) dont la voix contient « toutes les  
 harmonies [...] captives », poursuit, avouant ainsi sa paradoxale  
 nature : « il ne faut pas que je devienne une femme : je  
 changerais! » (p. 992) Celle qui se dit « la fille auguste des vivants,  
 la fleur de Science et de Génie résultée d'une souffrance de six mille  
 années » (p. 995), et dont la fragile existence, par une réciprocité  
 mystérieuse, « ne dépend que de [la] libre volonté » (p. 991) d'Ewald,  
 affirme être « plus que ne furent les humains avant qu'un Titan n'eût  
 dérobé le feu du ciel » (p. 995). Enfin, s'affirmant elle-même comme

« la chose du monde la plus curieuse » (p. 996-97), Hadaly, aux yeux d'Ewald,

est un présent qu'un demi-dieu seul pourrait offrir. Jamais dans les bazars de Bagdad ni de Cordoue, pareille esclave ne fut montrée aux califes! Jamais enchanteur ne suscita pareille vision! Jamais Schéhérazade n'eût osé l'imaginer dans ses *Mille et Une Nuits*, de peur d'éveiller le doute dans l'esprit du sultan Schariar. Aucun trésor ne pourrait acheter ce chef-d'œuvre. (p. 998)

Jacques Noiray, dans son ouvrage *Le Romancier et la machine*, avait perçu, mais sur un tout autre mode, la complexité imbriquée de Hadaly, à laquelle d'ailleurs il rend un éloquent hommage :

Dans *L'Eve future*, la machine, c'est, véritablement, l'automate, plus Edison, plus Lord Ewald, plus Sowana. C'est l'action conjuguée, sur une créature mécanique, d'une technique, d'un rêve et d'un esprit : extraordinaire construction, la plus complexe, la plus profonde sans doute que l'imagination littéraire ait jamais produite.

Et plus loin :

Dans *L'Eve future* s'unissent pour la première fois aussi parfaitement les trois mondes parallèles du technique, du méta-technique, et du métaphysique. C'est pourquoi l'Andréide peut apparaître, entre toutes les machines que l'imagination littéraire a produites au XIX<sup>e</sup> siècle, comme la plus accomplie poétiquement et philosophiquement, comme la plus séduisante et la plus digne d'admiration. <sup>68</sup>

Mais plus que tout, Hadaly est l'objectivation idéaliste d'un paradoxe fantasmatique : celui de l'oeuvre d'art vivant, de l'unité parfaite de l'esprit et de la matière, du sens et de la forme. La Vénus de Milo ayant retrouvé ses bras, qui s'arrache de son socle de marbre pour se fondre, d'un pied alerte, dans la foule ébahie.

---

<sup>68</sup> Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 311 et 330.

## B. L'image vibrante de l'identité

Les critères esthétiques et sémantiques deviennent dans cette conception de l'être une manière de mesure permettant de juger les diverses formes vibratoires et de déterminer la qualité de la personnalité, comme on l'a vu avec Anderson et Evelyn. Ce que signalent d'ailleurs explicitement nos deux personnages. Lord Ewald, insistant sur l'absolue nouveauté de la pathologie d'Alicia, précise :

« Avec une personne très belle, mais de perfections *ordinaires*, je n'eusse pas éprouvé cette sensation d'inintelligible que me causait Miss Alicia Clary. Dès l'abord, un rien, un éclair, — la qualité des lignes, la dureté des cheveux, le grain de la peau, les attaches des extrémités, un mouvement, tout m'eût averti du naturel caché! — mille indices insensibles! — et j'eusse... reconnu son identité avec elle-même. (p. 804)

Ce à quoi fait écho plus loin Edison, avec sa théorie sur l'illusoire beauté de ces « êtres de rechute » (p. 889) dont Evelyn Habal, la meurtrière d'Anderson, est « l'effigie, la pièce d'or, l'étalon-type suprême » (p. 900) :

*celles-là seules qui peuvent avilir à ce point et jusqu'à ce dénouement un homme tel qu'Anderson, ne peuvent pas être belles, dans un sens acceptable du mot.*

« S'il s'en trouve qui *semblent* belles, au premier regard, j'affirme que leur visage ou leur corps *doit*, immanquablement, offrir quelques traits infâmes, abjects, qui démentent le reste et où se traduit leur être [...]. (p. 893)

Cependant, cette idée que l'esthétique de la forme corporelle révèle la beauté ou la laideur de l'âme n'a rien d'une absolue nouveauté; elle est plutôt de l'ordre du lieu commun, voire d'une idéologie éculée, d'une évidence répondant à une disposition naturelle de l'entendement. En effet, à l'origine de la physiognomonie, cette « science » qui se

propose de lire « dans les traits permanents du visage et du corps, les dispositions naturelles, les mœurs, le caractère », et dont le texte fondateur *Physiognomonica* provient de l'école aristotélicienne, est formulé le postulat de l'« étroite interdépendance entre l'âme et le corps qu'elle a façonné. De même que pour soigner l'un il faut passer par l'autre, pour connaître l'âme il faut donc regarder le corps<sup>69</sup> ». En fait, la physiognomonie et ses dérivés offrent un large éventail de considérations sur cette question qui nécessitent ici une investigation; aussi nous restreindrons-nous aux principales théories reconnues.

La conception la plus conventionnelle et la mieux connue de cette relation appartient naturellement à la physiognomonie, qui atteint son apogée avec Johann Kaspar Lavater, dont l'*Essai sur la physiognomonie*, dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, connaît un retentissant succès qui fléchit seulement vers 1870. L'on connaît l'énorme influence de Lavater sur le XIX<sup>e</sup> siècle et, en l'occurrence, dans les milieux artistiques où « on constate plutôt une adhésion générale à l'esprit physiognomonique et à ses principes fondamentaux : l'extérieur exprime l'intérieur; le beau corps manifeste une belle âme et la laideur physique est signe de laideur

---

<sup>69</sup> Anne-Marie Lecoq, «Physiognomonie», dans *Encyclopædia Universalis* (Paris), vol. 18, 1989, p. 234.

morale<sup>70</sup> ». Ce principe chez Lavater résulte de ses convictions religieuses qui sous-tendent sa conception; l'homme, d'origine divine, porte l'empreinte innée de sa chute et seule sa nature perfectible peut en faire renaître la beauté : ce qui l'amène à postuler « l'harmonie entre la beauté morale et la beauté physique. La vertu embellit, le vice enlaidit<sup>71</sup> ». Un *a priori* qui prévaut tout autant pour la pathognomonie, une branche dérivée de la physiognomonie issue des travaux de Charles Le Brun, le Premier Peintre de Louis XIV, qui étudie les formes en mouvement, essentiellement l'expression du visage, pour y découvrir les « passions de l'âme », alors que la physiognomonie s'intéresse aux traits immobiles du corps. Le corps se présente donc comme un ensemble de signes extérieurs, fixes et mobiles, que modèle et transforme l'âme selon son amélioration ou sa dégradation morales. Avec le phrénologie de J. F. Gall, qui apparaît au début du siècle, la relation du corps et de l'intériorité se précise; en chaque individu existe une forme vitale qui exerce une pression de l'intérieur, venant ainsi modeler les formes de la boîte crânienne. Si le corps chez Lavater était délimité symboliquement en quelques territoires, comme le bas, correspondant à l'activité animale et, par opposition, le haut, dont le front, plus près du ciel, traduisait les nobles facultés intellectuelles, la forme avouant l'intériorité répond

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 240-242.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 238.

chez Gall à une localisation précise, voire déterministe, que l'exercice de « cranioscopie » permettra d'identifier. Le toucher se substitue donc à la vue, et la tête, où siège le cerveau qui régit l'ensemble des fonctions vitales, devient l'unique centre d'intérêt. Avec ses vingt-quatre localisations, Gall constitue une véritable « cartographie crâniométrique » et c'est la relation « syntagmatique » de ces facultés, dont la qualité est déterminée par l'importance du territoire occupé, qui révèle l'intériorité. « Il n'est donc pas question d'une simple localisation statique, mais bien d'une syntaxe de surface qui permet d'interpréter et d'expliquer la complexité de tout comportement<sup>72</sup> ». Si la phrénologie de Gall fut souvent considérée comme un simple jeu de société, notamment dans les salons mondains où l'on pratiquait le toucher cranioscopique, il n'en reste pas moins qu'elle demeure, dans une certaine mesure, « une illustration du courant positiviste qui va n'avoir de cesse de mesurer puis d'ouvrir les corps pour y fixer un savoir sur la fonction, et pour tenter d'y circonscrire l'intériorité<sup>73</sup> ».

Le rôle qu'ont joué la physiognomonie et la phrénologie dans la littérature du XIX<sup>e</sup> est bien connu; la norme de la correspondance du physique et de l'âme, on s'en doutera, se retrouve au coeur de

---

<sup>72</sup> Jean-Michel Labadie, *Les mots du crime : approche épistémologique de quelques discours sur le criminel*, Bruxelles; Montréal, De Boeck Université; Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 111-112.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 110.

multiples jeux de représentation dont les stratégies romanesques font appel, parfois par une remise en cause, autant à la qualité d'observateur du lecteur qu'à ses schèmes de pensée. À ce titre, une lecture physiognomonique de *L'Eve future* s'avérerait certes représentative. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que si ces jeux de représentation, pour certains, sont de pures conventions, ils réitèrent pour d'autres une distinction naturelle à des fins socio-politiques et légales — et Villiers, dont l'oeuvre souligne l'importance qu'il accorde au thème de la race, est certes de ceux qui partageaient cette préoccupation. Ainsi, dès les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, la correspondance du corps et de l'intériorité permettait, « au titre de l'inégalité irréversible et ordonnée par le créateur », de reconnaître le rang social de chacun : « En quelque sorte, qui est bien né possède “naturellement” de bonnes qualités, tant physiques que morales, et il a souvent la noblesse pour état, alors que le malchanceux, voire le vilain, ne peut être la plupart du temps que laid, servile et souvent rebelle. » Et les lois criminelles sous l'Ancien régime « “assurent que la mauvaise physionomie” comptait au nombre des graves motifs de suspicion; une règle de procédure prescrivait, si deux individus étaient légalement soupçonnés d'un même crime, de mettre d'abord à la torture “le plus laid des deux”!<sup>74</sup> »

Toutefois, c'est dans le cadre de l' « anthropologie criminelle »

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 106.

que cette relation se problématise vraiment et atteint son plus haut degré de complexité; et la théorie d'Edison, par ses considérations évolutionnistes — que l'on se rappelle l'animalité d'Evelyn Habal, dont l'instinct meurtrier pousse Anderson au suicide —, rejoint davantage la théorie de « l'homme criminel » du célèbre médecin italien Cesare Lombroso. Avec la parution de son ouvrage *L'Homme criminel (L'Uomo delinquente)* en 1876, Lombroso fonde la « criminologie », la science des causes du crime, qui prendra plus tard cette appellation définitive grâce à son disciple Garofalo qui utilise ce terme en 1885 comme titre d'une publication. Les vagissements du nouveau-né auront un grand retentissement, écho lointain du fracas initial de 1859 avec *L'Origine des espèces*. En affirmant « avec le plus grand sérieux à propos d'un groupe d'hommes », les criminels-nés comme il les appelle, que « l'homme est un singe mal rasé », Lombroso lança « l'un des mouvements sociaux les plus puissants de son époque [...]». Les délinquants-nés, disait-il, sont essentiellement des singes qui vivent parmi nous<sup>75</sup> ».

Pour Jean-Michel Labadie, l'origine de l'aventure lombrosienne remonte à la scène pinélienne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, où se fit pour la première fois un partage entre fous et criminels; celle-là même en laquelle Foucault voit dans son *Histoire de la folie* le « nouveau

<sup>75</sup> Stephen Jay Gould, «Le délinquant est une erreur de la nature ou : le singe qui sommeille en nous», dans *Darwin et les grandes énigmes de la vie*, trad. Daniel Lemoine, Paris, Pygmalion/G. Watelet, 1979, p. 199-205, p. 199.



partage » à partir duquel se constitue, dans un même mouvement, la folie comme objet de savoir et la psychiatrie comme science légitime. Plus précisément, nous dit Labadie, l'oubli, le reste innommé et innommable qui ressort de la légende pinélienne et se développe « à l'ombre de la folie » : le corps du criminel.

Au pied de la scène pinélienne, en effet, se fit comme une grande tache du savoir qui s'étala et prit de l'ampleur : pendant que le fou apprenait maintenant à se dresser et à se faire nommer, pendant qu'on lui donnait intériorité et espoir de guérison, le criminel qui perdait décidément toute chance d'obtenir pour lui espace et identité, devenait un être à part. Il se retrouvait, comme « épistémologiquement » rejeté sur sa paille, n'ayant plus à présenter aux yeux du siècle, et au regard d'un positivisme scientifique mûrissant, que ce qui lui restait, la seule chose qui lui resta : son corps.<sup>76</sup>

Par conséquent, toutes les recherches entourant ce nouvel objet, indéfini et laissé pour compte, se sont inscrites naturellement dans la longue tradition de ces « sciences de dérive » dont le postulat affirmait, comme on l'a vu, un rapport étroit entre le corps et l'âme; le corps, dévoilant ainsi l'intériorité, devenait une « géographie » aux frontières floues que tous, médecins, psychiatres, anthropologues, policiers, etc., s'acharnent à lire, à ausculter, à palper, à photographier... afin d'y trouver le corps du criminel, le corps de la

---

<sup>76</sup> Jean-Michel Labadie, «Le corps du crime», dans *Les mots du crime : approche épistémologique de quelques discours sur le criminel*, p. 85-163, p. 88; sur cette question de l'oubli épistémologique l'auteur ne manque pas d'écorcher au passage Foucault, dont l'exemple lui sert de point de référence pour préciser son approche : « s'il n'est pas du tout utile d'oublier FOUCAULT et ses travaux, peut-être a-t-on le droit, et sur ce point, de l'accuser lui, d'oubli. Car il ne s'agit plus maintenant, comme on l'a fait, de seulement mettre en scène la légende pinélienne pour en décortiquer la fonction, il faut chercher aussi ce qui s'est " réactivement " passé lorsqu'une telle légende servit d'origine institutionnelle et scientifique à la maladie mentale. Il faut retrouver cette " réaction " de la pensée qui cherche désespérément autour d'elle ce que pourrait bien être le socle explicatif de la criminalité " à l'ombre de cette folie " » (p. 88).

faute. Avec le corps du criminel, affirme Labadie, prend naissance au XIX<sup>e</sup> siècle la « monomanie de la mesure et du contrôle<sup>77</sup> ».

Cependant, le criminel n'était pas fou, même si l'acte meurtrier faisait rupture avec le social; le comportement criminel venait donc brouiller le statut même de son intériorité, et doublement problématiser le corps, qui semblait échapper à toute emprise cognitive : le corps du crime devenait ainsi « un objet figural, collectif, qui s'installa entre la physiologie et la morale, comme entre l'intériorité et le comportement<sup>78</sup> ». La découverte du temps au XIX<sup>e</sup> siècle, les fouilles archéologiques qui dévoilent en 1856 un crâne mi-humain mi-animal, l'évolutionnisme de Darwin en 1859, bref, le passé, surgissant dans le présent, vient préparer le terrain à Lombroso dont « *L'homme criminel* est la "vision" de tout un siècle qui éblouit brutalement la scène scientifique<sup>79</sup> ».

Cette vision surgit, précise le savant lui-même, un matin de décembre 1870. Entre les mains de ce collectionneur de crânes, un lien se fait jour; entre les crânes des singes, des sauvages et des criminels, une singulière atypie, présente de l'un à l'autre, lui apparaît : la fossette occipitale! Le voilà, le corps du crime. Le corps porte ainsi la trace de la résurgence du passé, d'une involution, et le

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 119.

crime est « l'aujourd'hui du passé<sup>80</sup> ». Et cette anomalie morphologique l'amena à identifier, dans sa typologie, un caractère général du criminel : le criminel-né. Le mérite de Lombroso fut donc d'avoir donné un tour évolutionniste à la question et fondé sa théorie sur la base de la méthode expérimentale de l'esprit positiviste; ce qui lui valut le succès que l'on sait auprès de la communauté scientifique. Il va sans dire cependant que la vision lombrosienne s'attira une bonne part de détracteurs et de pourfendeurs, qui n'hésitaient pas à décrier les « scandales lombrosiens ». En effet, la conception évolutionniste du corps fautif renvoyait la cause du crime au creux de l'origine, la faute devenant naturelle, tout comme le comportement animal que Lombroso considérait criminel, et seul l'encadrement social pouvait éloigner l'homme de son origine criminelle; c'était donc avouer la continuité de l'animal à l'homme, que Lombroso exprime par une « embryologie du crime », ce qui fit scandale. « La légende pinélienne, précise Labadie, avait “consacré” la rupture de la folie et de l'amoralité, elle avait tracé le partage de la raison et de l'éthique; Lombroso renvoie cette fois cette morale sur la nature et ne fait plus de l'homme la vieille crypte du mal<sup>81</sup> ».

Cependant, Labadie voit dans les attaques qui tendent de réduire sa théorie à un déterminisme biologique naïf et borné « le plus

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 199-120.

important contre-sens qu'on ait commis à l'égard de Lombroso; on en a fait, poursuit-il, un théoricien simpliste du lieu et de l'objet alors qu'il est en réalité un des grands intuitifs de la temporalité en pathologie<sup>82</sup> ». Deux intuitions fondamentales, selon Labadie, soutiennent sa théorie. D'abord, l'idée d'une reconstitution du corps du crime; Lombroso tente de repérer dans la forme un mouvement arrêté : la véritable faute du corps du criminel étant de masquer une « temporalité malade ». Ensuite, et de façon complémentaire, il désingularise les criminels afin d'en reconstituer un portrait général permettant de déceler une permanence, de faire apparaître le corps du crime. Si la première porte sur une forme immanente, la seconde relève d'une forme transcendante de la criminalité. Une double intuition qui constitue, aux yeux de Labadie, la grande originalité de Lombroso. En outre, contre l'idée d'une pathologie locale, d'une atypie atavique précise et définitive — vouée à l'échec, selon Lombroso, car le criminel est, par nature, invisible, sinon trop vulnérable —, il préconise la somme des atypies dont le pourcentage devient l'aveu de la pathologie du crime, en définitive, de la pathologie du temps auquel correspond la « géographie du temps malade » dont le corps se fait mémoire. Le criminel, par conséquent, est « malade d'une inadéquation du corps et du temps ». Et cette pathologie du temps est complétée par « l'intériorité de pierre » du criminel, qui se substitue

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 134.

à l'âme. À avoir trop de corps, le criminel est aussi « malade d'espace »; c'est un corps trop plein de matière, donc un « corps sans espace », n'ayant place ni pour l'âme ni pour le sentiment d'autrui; un corps où seul règne un moi lourd et excessif, un « moi tout dehors ». Pour Lombroso, le comportement du criminel est une « maladie du sens moral ». Le corps du mal que reconstitue Lombroso

avoue en fait un tout autre corps, le corps du crime. C'est bien ce que les détracteurs de l'anthropologie italienne n'arrivent pas à saisir, c'est pourtant là le ressort fondamental de tout écrit sur le criminel. Le corps du crime, c'est l'évidence d'une involution et d'une absence, c'est aussi ce qui échappe à ce l'on tente obstinément de montrer.<sup>83</sup>

Ces diverses théories que sont la physiognomonie, la phrénologie et l'anthropologie criminelle démontrent bien que le postulat de la correspondance du physique et de l'âme appartient à une longue tradition aux ramifications multiples. Et la question que soulève Villiers avec la « disparate » d'Alicia s'inscrit d'emblée dans cette même tradition, que réitèrent à leur façon les propos de Lord Ewald et d'Edison cités plus haut. Toutefois, la conception villiérienne de l'identité résiste à la physiognomonie et à la phrénologie, qui s'avèrent insuffisantes pour tenir compte de sa singularité; dans un cas comme dans l'autre, la forme corporelle se laisse ramener à un reflet *passif* de l'intériorité, elle est déterminée par les états de l'âme. Autrement dit, la forme fait sens par ce qu'elle révèle, mais ne fait pas sens en soi, l'esthétique étant subordonnée à l'éthique. Bref,

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 161.

elle ne peut prétendre à la liberté ontologique de la forme villiérienne qui, comme on le sait, est constitutive de l'être. L'anthropologie criminelle, à cet égard, est un indicatif précieux qui nous aide à mieux cerner sa spécificité.

Le modèle lombrosien, chaud d'actualité au moment de la rédaction de *L'Eve future*, s'apparente davantage à la conception villiérienne de la forme et de l'être, et sur plusieurs points. La perspective évolutionniste de la théorie d'Edison s'y réfère explicitement; la régression de l'âme chez Evelyn vers l'instinct animal, faisant d'elle une criminelle, suggère à s'y méprendre la « temporalité malade » dont le corps du crime se fait l'aveu. Toutefois une nuance de taille se glisse ici entre ces deux théories. Même si le caractère instinctif d'Evelyn réaffirme en quelque sorte la continuité criminelle de l'animal à l'homme décrétée par Lombroso, le cadre social n'a plus, comme chez ce dernier, une fonction d'immunité. Au contraire, la temporalité malade qui s'exprime en Evelyn s'effectue, pour ainsi dire, à rebours, c'est-à-dire vers le futur. Le temps malade dans la théorie d'Edison c'est, comme dit Hadaly, « l'Humanité qui entre en son automne » (p. 989); c'est la modernité qui, forte du positivisme et du scientisme, avilit et pervertit l'âme; bref, c'est le bourgeois imbu de modernité, auquel s'oppose, il va sans dire, l'aristocrate Lord Ewald — le frère de sang de Villiers —, l'un des

derniers d'une race en voie de disparition. Et au pourcentage des atypies ataviques avouant la pathologie du crime chez Lombroso correspond, comme un signe des temps, la somme d'artifices qui masque le corps dans la théorie d'Edison; ce qui amène ce dernier, suite à l'exemple d'Evelyn, à formuler la loi générale de sa théorie sur ce principe :

*l'axiome qui ressort de ces féminines stryges, qui marchent de pair avec l'homme, c'est que leur action fatale et morbide sur LEUR victime est en raison directe de la quantité d'artificiel, au moral et au physique, dont elles font valoir, — dont elles repoussent, plutôt, — le peu de séductions naturelles qu'elles paraissent posséder.*  
(p. 894)

La somme d'artifices, comme la quincaillerie d'Evelyn, traduit la temporalité malade comme pathologie de la modernité; et l'artifice, que Villiers ne manque pas de relier « au moral », à l'âme, dans ce propos d'Edison, présuppose l'absence de valeurs intérieures correspondant à l'« intériorité de pierre » du criminel chez Lombroso.

À la différence de Lombroso, le corps de la temporalité malade dans la conception villiérienne se révèle non pas par l'identification d'un mouvement arrêté, d'une involution, mais bien au contraire par une évolution bigarrée dont les stigmates établissent, par leur caractère artificiel, une parenté avec la machine, l'automate, syndrome des temps modernes. D'où le renversement auquel on assiste dans *L'Eve future*, et qui, par exemple, fait d'Evelyn Habal une sorte de mécanique démontable et dont l'ensemble des pièces détachées

tiennent, comme dans un cercueil miniature, en un seul tiroir; l'on se rappellera d'ailleurs la description de ce « petit être exsangue », aux « yeux ternes et en vrille », etc. Le sommet de ce renversement est atteint, bien sûr, avec l'émancipation de Hadaly, dont l'appellation symbolique d'Eve se veut une manière de vecteur temporel pour un retour aux véritables valeurs humaines. Le titre du roman, en ce sens, faisant figure de renouveau, de fracture du temps, comme la fin et le recommencement d'un long cycle que la venue de Hadaly consacre. Le constat de Lord Ewald devant Hadaly en marque le point de départ, comme l'âge zéro de la nouvelle humanité : « Je donne ma démission de vivant — et que le siècle passe!... car je viens de m'apercevoir que, placées l'une auprès de l'autre, c'est, positivement, la vivante qui est le fantôme » (p. 997). Avec l'émancipation de Hadaly, le passé resurgit dans le présent, c'est « l'aujourd'hui du passé » que Lombroso voit dans le criminel, mais le passé dans *L'Eve future* n'a rien de l'atavisme simiesque de Lombroso; ce passé, mythe des origines et du paradis perdu, se rattache plutôt à la résurgence des valeurs légitimes, profondes et spirituelles. C'est un passé purgatoire des atypies de la modernité et de sa nouvelle forme d'animalité, dont les liens, cette fois, projettent la continuité de l'homme à la machine. La venue de Hadaly réactualise, avec ce passé mythique, le mythe d'une forme-sens, elle renoue les liens distendus, par l'âge de l'humanité, de l'esthétique et du sémantique. À ce titre, Villiers réitère l'idée fort



répandue que la Beauté est affaire de temps, et partage certes la position de Lavater qui, dans son *Essai sur la physiognomonie*, décerne la palme de la beauté aux Grecs de l'Antiquité, ce dont témoignent les artistes de cette époque ayant reproduit avec fidélité les formes de leurs modèles : « Ces païens, en effet, valaient mieux que les chrétiens dégénérés que Lavater voit autour de lui. Ils étaient donc plus beaux<sup>84</sup> ». Aussi Villiers choisit comme terme de comparaison à la beauté d'Alicia la Vénus de Milo, le modèle grec par excellence de la beauté.

La vision lombrosienne, en reconstituant sur le criminel le corps de la faute, le corps de la temporalité malade, fait de ce dernier un substrat temporel qui, lorsque l'équilibre entre l'extérieur et l'intérieur est rompu, se manifeste et devient un élément actif, alors que l'âme se voit ravalée à une absence. Or avec la conception villiérienne de l'identité, l'artifice est l'*expression* de la temporalité malade comme pathologie de la modernité. Le corps de la modernité, qui serait le pendant chez Lombroso du corps du criminel, constitue ici le substrat temporel du corps de toutes ces Evelyn modernes. L'on voit bien où nous mène ce raisonnement, que guide l'ironie cinglante de Villiers. L'artifice, terme péjoratif ici désignant l'extériorité dans sa plus superficielle expression, au détriment de l'intériorité qu'elle cache, se dresse à l'effigie des esprits modernes comme le monument

---

<sup>84</sup> Anne-Marie Lecoq, *op. cit.*, p. 238.

de l'obstacle, de la rupture définitive et consommée de la correspondance de l'esthétique et du sémantique, symbole de la forme-non-sens. Comme le souligne D. Conyngham à propos de ce passage où Lord Ewald raconte qu'Alicia est « à New York, au théâtre, dans notre loge, où elle fait miroiter les pierres de ses oreilles en paraissant écouter le *Freischütz* » (p. 793) : « Des oreilles, dit-elle, sans autre fonction que celle d'ornement ne sont pas des “ oreilles pour entendre ”, et les observations que fait Alicia à propos de cet opéra au livre VI confirment qu'elle n'y avait rien compris<sup>85</sup> ».

D'ailleurs Lord Ewald certifie lui-même ce fait, et avec force sarcasmes :

un soir, au théâtre, j'observais Miss Alicia Clary pendant qu'elle écoutait je ne sais quel mélodrame, issu de la plume de l'un de ces faussaires de la parole, de ces détrousseurs de lettres qui, avec leur jargon de faiseurs, les banalités de leur fiction, leurs lazzis de grimaciers, atrophient, dans une impunité triomphante et lucrative, le sens de toute élévation chez les foules. Eh bien! j'ai vu les admirables yeux de cette femme se remplir de larmes à ces dialogues abjects! Et je la regardais pleurer comme on regarde pleuvoir. Moralement, j'eusse aimé mieux de la pluie [...]. Les lumières en baignaient les diamants : elles roulaient sur ce sublime et pâle visage, sous lequel ne somnolait, cependant, que la niaiserie émue! En sorte que je ne pouvais qu'admirer avec mélancolie cette simple transsudation d'animalité. (p. 812)

L'artifice, comme signe de la modernité, est le symbole de l'absurdité émue des modernes.

Cependant, si le corps de la modernité s'exprimant par l'artifice est le substrat vide du bourgeois, Villiers prend sa revanche grâce à cette nouvelle forme qu'il développe : l'artifice se voit récupéré par

<sup>85</sup> Deborah Conyngham, *Le Silence éloquent. Thèmes et structure de L'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, J. Corti, 1975, p. 27.

l'esthétique et le sémantique, de sorte que les modernes ne peuvent y échapper d'aucune façon, comme le corps d'Evelyn qui, revêtu ou dépouillé de sa quincaillerie, avoue son identité avec elle-même — l'axiome d'Edison l'atteste et l'expérience d'Anderson le confirme. Il y a donc cette fois, outre le substrat vide du bourgeois, un véritable substrat de l'être, et là est la spécificité et l'originalité de la conception villiérienne : la forme de l'identité est, en permanence, le substrat de l'individu, c'est-à-dire un substrat à fleur de peau, puisque la forme est Identité, l'esthétique est sémantique, et vice-versa. Bref, c'est un substrat « tout dehors », l'être est substrat! Autant dire qu'il n'y a pas, comme chez Lombroso, deux corps en un, celui du criminel plus celui du crime qui commande au premier. Autant dire, enfin, qu'il n'y a pas chez Villiers de substrat, puisque l'être avoue son essence première, contenue dans la forme. Chez Villiers, la forme est toujours savoir, la forme est identité, et même la mystérieuse pathologie d'Alicia ne peut y échapper. Si sa ressemblance avec la Vénus de marbre surgissant à l'ère de la modernité éblouit Lord Ewald et l'amène à espérer l'impossible, c'est qu'il a, constate Edison, « l'idéal vraiment enfoncé dans le coeur » (p. 899), et qu'il

ne s'aperçoit pas... que cette ressemblance avec la statue [...] — n'est que *maladive*, que ce doit être le résultat de quelque *envie*, en sa bizarre lignée; qu'elle est née avec cela comme d'autres naissent tigrées ou palmées; qu'en un mot c'est un phénomène aussi anormal qu'une géante! Ressembler à la *Vénus victrix*, n'est chez elle qu'une sorte d'éléphantiasis dont elle mourra. Difformité pathologique, dont sa pauvre nature est affligée. (p. 969)

À l'exemple de la musique visible, encore une fois, qui devient la figure de l'intériorité du son, la forme chez Villiers se fait l'image vibrante de l'identité, du sens intime de l'être. Contrairement au corps de la faute de Lombroso, qui devient savoir et actif au moment où il y a crime, la forme chez Villiers est toujours active; c'est une forme-sens, une forme vibratoire. Et sa nature agissante, si elle se fait ténue et subtile dans cette conception de l'identité, se révèle au grand jour dans le traitement scientifique des relations amoureuses dans *L'Eve future*.

### III. La science de l'amour ou le mélange des formes

Les relations amoureuses dans *L'Eve future* répondent par l'affirmative, et avant la lettre, à la question d'Edison : « Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que *scientifiques*, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? — À la place de l'Eve de la légende oubliée, de la légende méprisée par la science, je vous offre une Eve scientifique [...]. Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, — *pourquoi donc pas ?...* » (p. 951-952)

Comme pour la constitution de l'identité qui trouve en Hadaly sa réalisation ultime, la conception scientifique de l'amour qui se développe sur l'exemple humain, avec les deux couples Ewald-Alicia et Edward-Evelyn, prépare l'union sacrilège de l'homme avec l'andréide.

Un thème qui n'est pas sans rappeler les fantaisies satiriques de Charles Cros que Villiers a certainement en mémoire au moment de la rédaction. Cros fut en effet le premier à traiter ce sujet, au mépris d'un scientisme prétentieux et étriqué, dans un esprit de bouffonnerie railleuse et débridée. Nul doute que Villiers connaissait *La Science de l'amour* que Cros fait paraître en avril 1874 dans sa *Revue du monde nouveau*, dont le premier numéro de février contenait un conte de Villiers; et le 18 juillet de 1875, au salon de Nina, Villiers tenait lui-même le rôle de l'amoureux dans la courte pièce en vers de Cros, *La*

*Machine à changer le caractère des femmes*, rédigée dans la même perspective que la première<sup>86</sup>. Villiers partage certes avec Cros la même répugnance à l'égard d'un scientisme frondeur et arrogant face aux valeurs les plus nobles et élevées de l'homme, et le sophisme d'Edison, qui trahit une ironie acerbe et désabusée, en marque bien le ton. Cependant, dans *L'Eve future*, cette ironie est doublement sournoise, car vindicative; avec elle se trame, en sourdine, un traitement véritablement scientifique, voire mécanique, des relations amoureuses qui s'inscrit dans le prolongement de la modélisation acoustique de l'identité.

#### A. L'harmonie et le principe de coïncidence

Le constat d'Ewald, qui conclut l'histoire de sa ténébreuse expérience avec Alicia, nous livre l'essentiel sur la nature profonde de toutes relations amoureuses :

« Je ressens, en coeur, en corps et en esprit, qu'en tout acte d'amour *on ne choisit pas que la part de son désir* et que l'on se brave soi-même, — par lâcheté sensuelle, — en se prétendant l'insoucieuse faculté d'exclure de cette forme, — avec laquelle on accepte quand même de mêler la sienne, — l'intime essence qui, l'animant, *peut seule produire cette forme et les désirs qui en émanent* : on ÉPOUSE le tout. (p. 967)

---

<sup>86</sup> Pour les détails sur ce thème chez Cros et son influence sur Villiers, cf. «L'Eve future. Introduction», dans Villiers de l'Isle-Adam, OC, t. 1, p. 1442-1444.

L'amour consiste donc à « mêler » sa forme à une autre et, conséquemment, son identité à celle de la personne aimée; l'insistance avec laquelle Ewald soutient que l'être se donne en sa totalité atteste ici l'unité de l'esthétique et du sémantique, qui agit à tous les niveaux de l'être, « en coeur, en corps et en esprit ». Par ailleurs, ce mélange de formes implique une règle d'organisation, comme le laissent entrevoir ces paroles de Lord Ewald : « Ainsi, dit-il, cette maîtresse, dualité animée qui me repousse et m'attire, me retient à elle par cela même, comme les deux pôles de cet aimant attachent à lui, par leur contradiction, ce morceau de fer » (p. 816); et plus loin, Edison explique l'amour fatal entre le bon Anderson et la méchante Evelyn par « le principe lumineux de l'attraction des contraires », et conclut, de la simplicité de caractère d'Anderson, à l'envoûtement de son inverse : « Une telle entité ne pouvait avoir été abolie à ce point que par le néant. Le vide seul devait lui avoir donné ce *genre* de vertige » (p. 888). D'où il ressort que le modèle électro-magnétique de l'attraction des contraires, en amour, en est un d'échec et de mort, puisqu'Anderson et Ewald choisissent le suicide. Ce qui sous-entend *a contrario* que l'amour idéal exige la rencontre des semblables impliquant un principe physique autre : le principe de coïncidence. Les relations amoureuses se définissent donc, essentiellement, comme l'union de deux formes-sujets, renvoyant cette fois-ci, en acoustique, aux sons simultanés, c'est-à-dire à l'émission simultanée

de deux sons dont la qualité sonore dépend des lois de la science de l'harmonie. Et précisons que la représentation visuelle d'un son simultané sur un graphique donne lieu encore une fois, toujours sur le principe de la coexistence et de la superposition des ondes, à une seule et unique courbe aux formes multiples : d'où le mélange des formes. Les relations amoureuses se distinguent en cela même de la constitution identitaire qui convoque un seul son accompagné de ses harmoniques, un son composé ou complexe. Enfin, un troisième élément, récurrent dans les deux passages cités plus haut, porte sur la nature active, voire affligeante, des formes-sujets dans la relation — l'un des partenaires, le bon, la subit inéluctablement —, dont les caractéristiques correspondent étroitement au phénomène de la résonance, primordiale dans la détermination qualitative des sons simultanés. Bref, les relations amoureuses dans *L'Eve future* se ramènent à l'action conjuguée de ces trois éléments : le mélange des formes qui renvoie au son simultané, le principe de coïncidence comme mode d'organisation et l'action des formes-sujets semblable au phénomène de résonance; le tout relevant de la science de l'harmonie et de son principe de coïncidence sur lequel repose la loi de la consonance que découvre Helmholtz. Un retour à l'acoustique s'impose, par conséquent, afin de mieux saisir les enjeux de cette science de l'amour.



La découverte, par Pythagore, qui unit les consonances aux rapports des petits nombres entiers fut, comme le rappelle Helmholtz, « dans l'antiquité, au moyen âge et chez les peuples orientaux, l'objet de spéculations fantastiques et extravagantes<sup>87</sup> » : puissance occulte des nombres, harmonie céleste, musique des sphères, etc., autant de thèmes qui soulignent bien l'impressionnante étrangeté de l'union de la musique et de la mathématique, que confirme la longue filiation allant du mysticisme arithmologique de l'école pythagoricienne au traité *De Harmonica Mundi* (1618) de Képler, lequel « contained a great deal of metaphysical musical nonsense about the harmony of the celestial spheres, but his closing peroration was preceded by a clean, simple statement of the third law of planetary motion!<sup>88</sup> » Du reste, ce genre d'hypothèse « de nos jours, renchérit Helmholtz, [...] exerce encore certains esprits philosophiques plus disposés à l'imagination qu'au travail scientifique<sup>89</sup> ».

Cependant, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce notamment à la découverte des sons harmoniques et du phénomène de l'interférence, certains savants tentent « plus sérieusement et d'une manière plus scientifique » d'expliquer le phénomène de la consonance qui concerne, répétons-le, les sons simultanés : Rameau (*Nouveau Système de musique théorique*, 1726), dont la théorie est développée et complétée par d'Alembert

<sup>87</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 295.

<sup>88</sup> Frederick Vinton Hunt, *op. cit.*, p. 78.

<sup>89</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 295.

(*Éléments de musique*, 1762), fonde son hypothèse sur l'existence des harmoniques; le physicien Euler (*Tentamen novæ theoricæ musicæ*, 1739) tente une explication psychologique de la relation des consonances avec les nombres entiers; alors que le célèbre violoniste italien Tartini (*Trattato di musica*, 1754) fait reposer sa théorie sur l'existence des sons résultants produits par une interférence. Des tentatives semblables, voire d'une rigueur scientifique moindre, figurent au XIX<sup>e</sup> siècle, comme celle du musicologue et compositeur belge Fétis (*Traité d'harmonie*, 1844), mais Helmholtz attribue à celle de Rameau et de d'Alembert « une grande importance historique; pour la première fois, affirme-t-il, la théorie de la consonnance a été fondée sur une base scientifique et non métaphysique<sup>90</sup> ». Toutefois, la question demeura sans réponse, rappelle Helmholtz :

Les musiciens, aussi bien que les philosophes et les physiciens, se sont, la plupart du temps, bornés à répondre que l'âme humaine, par un mécanisme quelconque, inconnu de nous, avait la faculté d'apprécier les rapports numériques des vibrations sonores, et qu'elle éprouvait un plaisir particulier à trouver devant elle des rapports simples et facilement perceptibles.<sup>91</sup>

Pour résoudre cette énigme, Helmholtz complète d'abord la théorie des phénomènes d'interférence, encore mal connus à cette époque, que constituent les *sons résultants* et les *battements*. L'organiste allemand Sorge fut le premier à découvrir les sons résultants en 1740 et le français Romieu les a signalés en 1753; mais

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 2; cf. p. 294-301 pour le résumé complet de ces diverses théories.

il revient à Tartini de les avoir fait connaître avec la publication de son ouvrage en 1754, un mérite qui lui fut longtemps reconnu par l'appellation de *sons de Tartini*. Comme on l'a vu auparavant, il était connu, depuis Sauveur surtout, qu'un son produit non seulement la tonalité de sa fréquence fondamentale  $f_1$ , mais également la série d'harmoniques  $2f_1, 3f_1, 4f_1$ , et ainsi de suite. Les sons résultants apparaissent lorsque deux notes de hauteur différente sont émises avec force et régularité; il se produit alors une troisième tonalité distincte qui naît de la différence des nombres de vibrations des deux sons fondamentaux  $f_1 - f_2$ . Cette troisième tonalité correspond donc à un son plus grave que les sons générateurs et se laisse bien entendre; c'est pourquoi Tartini, entre autres, tenta d'obtenir de ce phénomène d'interférence des sons résultants à fréquence musicale. Cependant, Helmholtz prédit par la théorie et confirme expérimentalement l'existence d'une autre tonalité, cette fois plus aiguë, qui avait échappé jusque-là à l'observation; divisant ainsi les sons résultants en deux classes, il appela cette dernière *sons additionnels* ou *d'addition*, caractérisés par l'addition des vibrations des deux sons fondamentaux  $f_1 + f_2$ , alors qu'il nomma les premiers *sons différentiels*. Un son simultanément  $f_1$  et  $f_2$  faisant donc entendre à la fois un son différentiel  $f_1 - f_2$ , et un son additionnel  $f_1 + f_2$ .

Les battements sont un autre type d'interférence

essentiellement distinct des sons résultants et bien connu des musiciens qui s'y réfèrent pour accorder leurs instruments. Sauveur semble être le premier à les avoir étudiés et il les utilisa afin de déterminer la hauteur absolue des sons. Il y a battements lorsque deux sons de hauteur légèrement différente résonnent ensemble; il se produit alors, par un phénomène de déphasage, une intermittence périodique de renforcement et d'affaiblissement du son, ou dans certains cas de silences momentanés, dont la sensation ressemble à des « coups de force », des battements. Le nombre de battements est déterminé par la différence des nombres de vibrations des deux sons résonnant simultanément; par exemple, deux sons de 90 et 96 vibrations feront entendre six battements.

Ces deux phénomènes d'interférence que sont les sons résultants et les battements, s'ils présentent jusqu'ici un niveau de difficulté somme toute acceptable, recèlent en fait une complexité inouïe; aussi,

nous nous contenterons d'en donner les grandes lignes<sup>92</sup>. En effet, Helmholtz démontra, expérimentalement et théoriquement, en accord avec l'hypothèse formulée en 1832 par G. G. Hällström, que les harmoniques des deux tonalités  $f_1$  et  $f_2$  non seulement se combinent entre eux ou avec les deux sons fondamentaux pour donner naissance à divers sons résultants de deuxième et de troisième ordre (ces

---

<sup>92</sup> Les battements et les sons résultants ont ceci de commun qu'ils proviennent de la combinaison de deux sons; c'est pourquoi d'ailleurs les Romieu, Tartini, Young, Lagrange, Koenig et les autres croyaient que les battements de grande vitesse, qui faisaient entendre un « son », devaient se transformer en sons résultants. Cependant Helmholtz fit la preuve qu'il n'en était rien, et que ce « son » était de nature subjective, ne pouvant pas être isolé par aucun résonateur. Par contre, il avança que certains sons résultants étaient également subjectifs, car ils n'existaient que dans l'oreille; sa découverte des sons additionnels et le problème qu'il souleva sur l'objectivité des uns et la subjectivité des autres fit naître une longue controverse. En outre, la perception des sons résultants et des battements semblait en contradiction avec la loi de Ohm, suivant laquelle la sensation de l'ouïe s'effectuait par les sons simples ou pendulaires, nécessitant ainsi la décomposition des sons composés et simultanés, en accord avec le théorème de Fourier; loi dont la justesse fut prouvée grâce au dévoilement du mécanisme de l'ouïe par Helmholtz. Une contradiction, souligne Turner, qui fort probablement motiva Helmholtz à s'y intéresser (R. Steven Turner, *op. cit.*, p. 245). Sans entrer dans la partie théorique, dont le niveau de difficulté d'ailleurs dépasse nos compétences, voici comment Helmholtz explique physiquement le problème : pour tous les sons, simples, composés ou complexes, la loi permet de ramener tous les mouvements vibratoires composés aux mouvements simples; cette loi ne s'applique, dans toute sa rigueur, que lorsque les vibrations sont « *infiniment petites* », de sorte que leur densité n'entre pas en concurrence avec la densité normale des vibrations primaires. Ce qui prévaut la plupart du temps. Cependant, cette loi « ne s'applique pas tout à fait exactement aux vibrations qui ne sont que *très-petites* »; or, comme « les sons résultants se produisent avec une intensité extraordinaire, presque aussi forte que celle des sons primaires », la « somme des vibrations [...] subit des altérations, tandis que l'oreille décompose en sons simples, d'après la loi ordinaire, le mouvement aérien définitif qui arrive jusqu'à elle. » Ce phénomène observé pour les sons résultants ne s'applique pas aux battements, ces derniers « suivent la loi simple, mais il ne se produit pas une addition pure et simple des sensations. » Helmholtz explique la sensation des battements par le fait que les fibres nerveuses, comme tout corps élastique, vibrent par résonance, quoique plus faiblement, sous l'influence d'une vibration voisine de leurs unissons; de sorte que le mouvement des fibres nerveuses activé par les battements devrait être « considéré comme composé des deux mouvements, qu'auraient produits sur elles les deux sons agissant séparément. » Cf. les chapitres « Des sons résultants » (p. 191-198) et « Battements des sons simples » (p. 199-221) dans *Théorie physiologique de la musique* ....

derniers se partageant en sons différentiels et sons additionnels), mais également s'associent pour créer des battements; ainsi, l'on pourrait entendre les sons résultants  $2f_1 - f_2$ ,  $f_1 - 2f_2$ ,  $3f_1 - f_2...$ , ces nouvelles tonalités étant susceptibles de battre avec d'autres de fréquences légèrement différentes (les sons additionnels cependant, généralement trop faibles, sont heureusement négligeables).

En 1856, grâce encore une fois à ses résonateurs, Helmholtz établit la preuve expérimentale de l'existence de telles interférences de second et de troisième ordre. Cette découverte signifiait par conséquent que les harmoniques, parce qu'ils entrent en résonance et interfèrent entre eux et avec les sons primaires, sont directement responsables de la consonance et de la dissonance. Ainsi, lorsque deux sons contiennent des harmoniques non identiques, l'un d'eux interfère avec l'harmonique voisin et crée un battement, une dissonance. Au contraire, quand deux sons se trouvent par exemple à l'octave, les harmoniques de l'un coïncident parfaitement avec ceux de l'autre, et aucun battement n'est possible, il y a donc consonance; un minimum de deux coïncidences des harmoniques graves des sons simultanément émis étant requis pour qu'il y ait consonance. Ce qui amena Helmholtz à déterminer la consonance sur le principe de la coïncidence des harmoniques et à établir sur cette base, pour les notes de la gamme, une échelle de la consonance, allant de la consonance absolue à la

consonance imparfaite. « Quant au problème posé depuis 2500 ans par Pythagore à la science des causes, concernant le lien qui unit les consonances aux rapports de petits nombres entiers », Helmholtz l'explique en définitive par le fait que les harmoniques, en tant que multiples du son fondamental, déterminent dans tout son total les longueurs des périodes :

la loi de Fourier [...] nous apprend que toute quantité, périodique de sa nature, est exprimée par la somme de quantités périodiques très-simples.

Les longueurs des périodes des termes de cette somme sont exactement déterminées par la condition suivante : une, deux, trois, quatre, etc., de ces périodes, doivent être égales à la période de la quantité donnée, ce qui, appliqué au son, veut dire que les nombres de vibrations des harmoniques doivent être exactement deux, trois, quatre, etc., fois aussi grands que le nombre de vibrations du son fondamental. Voilà l'origine des nombres entiers qui déterminent les rapports de consonance. [...] Donc, l'origine des rapports rationnels donnés par Pythagore se trouve, en dernière analyse, dans la loi de Fourier, qui, dans un certain sens, peut être considérée comme le fondement de l'harmonie.<sup>93</sup>

Ce principe de coïncidence de la consonance dans *L'Eve future* chapeaute la dynamique des relations amoureuses : il est à la fois la loi et la mesure de l'amour. Comme loi, il ordonne pour un amour harmonieux une coïncidence absolue de la teneur esthétique-sémantique des diverses formes vibratoires propres à chacun des partenaires. Ce qui s'effectue expérimentalement, pour ainsi dire, par l'action des formes-sujets, leur résonance vibratoire, qui assure en amour le mélange des formes dont Ewald fait mention. Suivant cette même loi, la mesure de l'amour s'exprime à partir des effets de cette même action des formes-sujets qui se manifestent, lorsqu'il y a

---

<sup>93</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique* ..., p. 294-295.

« consonance », par une impression inconsciente, un frémissement spontané, une palpitation inattendue, etc. : comme la voix d'Alicia qui fait toujours frémir d'admiration et malgré lui Lord Ewald; la dissonance, par contre, agit comme une affliction dépravante, délirante, faisant de l'un des partenaires, en l'occurrence le bon, une victime qui assiste, impuissante, à la dénaturation de son identité : la déchéance de Lord Ewald, provoquée par l'absence de sens moral chez Alicia, se donne à entendre comme une interférence, un perpétuel battement trahissant la non-coïncidence. Ce qui présuppose la vulnérabilité des bons et l'immunité des autres, ceux-là précisément dont le sens moral est absent et, par conséquent, hors d'atteinte. La mesure de l'amour, sous ce principe, est révélatrice de la qualité de la relation amoureuse et se veut, du coup, un indicateur sûr de la portée esthétique-sémantique des deux partenaires. Le phénomène de résonance atteint donc ici sa pleine signification; il assure, en tant qu'action mécanique, l'interaction entre les formes vibratoires qui se traduit, conformément au modèle acoustique, en coïncidence ou en interférence selon la valeur respective des formes-sujets.



## B. La résonance et les fluides imaginaires

Grâce notamment à la résonance, le son demeure un fluide fort attrayant à cette époque où les fluides, tant physiques qu'imaginaires, se multiplient et dont *L'Eve future* se veut, entre autres, une sorte d'inventaire. Une brève investigation permet d'en souligner les rapprochements et d'en préciser la spécificité dans *L'Eve future* au regard de la conception villiérienne de la forme.

L'expérience qui consiste à faire vibrer par résonance un diapason à l'extrémité d'une même pièce à l'unisson du diapason exciteur offre toujours un spectacle fort impressionnant; il révèle en effet la puissance insoupçonnée et latente des vibrations qui, pourtant infiniment petites, invisibles et éphémères, s'avèrent capables de mettre en branle des tiges de métal. Un aspect que les vulgarisateurs de l'acoustique n'ont pas manqué de souligner. Par exemple, Radau reprend l'expérience du « tour célèbre qui consiste à briser un verre avec la voix », et raconte l'anecdote d'un homme « qui en faisait son métier : il rangeait plusieurs verres devant lui sur la table, les frappait l'un après l'autre avec une petite clef afin de connaître leur note, puis se penchait dessus et donnait cette même note d'une voix brève et forte : le verre éclatait toujours ». Il poursuit en citant un passage du Talmud, dans lequel il voit la

première mention de ce même phénomène<sup>94</sup>. Les « corridors de résonance », un phénomène qui relève de l'acoustique architecturale et présente une autre particularité de la résonance, paraissent tout aussi spectaculaires. Il s'agit dans ce cas-ci d'un renforcement du son en des foyers précis grâce à un jeu particulier de réflexions occasionné par la géométrie des surfaces. Les exemples, parfois cocasses, abondent pour décrire ce curieux phénomène. J. Gavarret, professeur de physique biologique à la Faculté de médecine de Paris, donne le change cette fois-ci aux vulgarisateurs, même s'il fait oeuvre de science. Il reprend l'exemple des voûtes, ici de la cathédrale de Sicile, pour démontrer qu'une personne chuchotant peut être clairement entendue par une autre, située à l'extrémité sous le foyer de résonance. Or dans cette cathédrale, un habitant découvrit fortuitement le foyer de résonance du confessionnal, et prit plaisir avec ses amis à écouter les graves aveux destinés au prêtre. Malencontreusement, rapporte Gavarret, « Un jour que le confessionnal était occupé par sa propre femme, le trop curieux mari fut initié à des secrets qui n'avaient rien d'agréable pour lui et excitèrent l'hilarité de ses complices<sup>95</sup> ».

---

<sup>94</sup> « “ Il a été dit par Ramé, fils de Jécheskel : Lorsqu'un coq aura tendu son cou dans le creux d'un vase et aura chanté dedans de manière à le briser, on payera le dommage entier. Et Raf Joseph a dit : Voici les paroles de l'école du Maître : Un cheval qui hennit, un âne qui braie et casse un vase, paye la moitié du dommage ” »; Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 139-140.

<sup>95</sup> J. Gavarret, *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*, Paris, G. Masson, 1877, p. 45.

Mais plus que tout, le grand avantage de la résonance repose sur sa double propriété d'une action réciproque pour des corps élastiques à l'unisson. Il ressort de ce phénomène une espèce de solidarité intime entre deux consciences amies, comme un appel qui trouve, ailleurs dans l'espace et le temps, une réponse. La gamme d'appellations que prend la résonance à cette époque témoigne bien de son grand potentiel suggestif : résonance, résonance par influence, résonance élective, influence mécanique, vibrations par communication, vibrations sympathiques, affinité élective, etc. Et Gavarret est le seul à faire une mise en garde à ce propos; reprenant l'exemple du piano qui décompose par résonance les sons composés, comme l'avait démontré Helmholtz, il rappelle :

Bien que d'origine et de nature exclusivement mécaniques, les phénomènes de résonance par influence se présentent, dans le piano, avec des apparences qui, au premier abord, en masquent le véritable caractère [...]. À ne tenir compte que du caractère harmonique des rapports qui s'établissent ainsi entre les cordes et le milieu ambiant, on serait tenté de méconnaître leur *nature mécanique*, et de douer chacune de ces cordes d'une sorte d'*affinité élective* pour les sons d'une région déterminée de l'échelle musicale. <sup>96</sup>

Avec la résonance, on le voit, le danger de faire une interprétation méta-physique est toujours présent et, à ce titre, ce phénomène participe des pouvoirs mystérieux des fluides imaginaires, à l'exemple des vertus thérapeutiques de la musique que l'on retrouve d'ailleurs encore de nos jours avec la musicothérapie. Plus précisément, la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 431-432. Cf. le compte rendu détaillé de cet ouvrage par C. M. Gabriel, «Acoustique biologique», dans *La Nature*, 2<sup>e</sup> Semestre, no 225, septembre 1877, p. 267-270.

résonance rejoint sur ce terrain la sympathie, et il y a fort à parier que le modèle acoustique, depuis la première interprétation mécanique de la résonance par Galilée, ait joué un rôle déterminant dans l'évolution de cette notion. On remarquera d'ailleurs que l'expression « vibrations sympathiques » consacre le hiatus. Et Radau, qui prend plaisir à multiplier les télescopages, tombe dans le piège, en affirmant que « Les phénomènes de résonance nous laissent entrevoir parmi les sons comme des liens de sympathie réciproque<sup>97</sup> ».

La sympathie, dont l'acceptation générale renvoie à un « Attrait naturel, spontané et chaleureux qu'une personne éprouve pour une autre<sup>98</sup> », revêt en effet à cette époque des caractéristiques semblables à celles de la résonance. *Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* nous apprend, en tête de cet article, que le sens vieilli de sympathie signifiait une « Correspondance que les anciens imaginaient entre les qualités de certains corps; aptitude qu'ont certains corps à s'unir, à se pénétrer<sup>99</sup> ». Cette fonction d'une correspondance qualitative, qui attribue à la sympathie un pouvoir d'action, voire d'interaction, entre deux objets, s'est conservée, non sans modifications, dans la physiologie. Comme on peut le voir dans ce même article, la

<sup>97</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 261.

<sup>98</sup> *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, dir. P. Imbs, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 16 vol., 1971-1994, vol. 15, p. 1234.

<sup>99</sup> Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 22, p. 1316-1317.

sympathie relève ici de la théorie physiologique des actions réflexes, grâce auxquelles s'établissent divers types de correspondance entre certains organes du corps comme entre certaines fonctions organiques et les actions motrices involontaires qui en résultent : les transformations du corps lors de la grossesse, le travail de la digestion qui suscite la tendance au sommeil, etc. La sympathie dans ce champ d'activité fut l'objet de nombreux développements, et l'association avec l'action réflexe tend certes à lui conférer à la fois une emprise empirique et un statut scientifique. Cependant, les causes de ses multiples correspondances demeurent indéterminées : en effet, si l' « on peut invoquer l'influence du système nerveux [...] on n'en reste pas moins dans l'ignorance sur le mode d'action. » En dernière analyse, les sympathies physiologiques présentent des propriétés fort semblables à celles de la résonance : une même cause qui produit ailleurs un même effet, et toujours au même endroit. Et il est plutôt significatif de voir ce mode d'action de la sympathie physiologique devenir parfois, comme dans *De la vibration nerveuse et de l'action réflexe* (1868) du Dr Ernest Onimus, une « vibration nerveuse » destinée à expliquer les phénomènes psychophysiologiques de l'intellect<sup>100</sup>.

Toutefois, c'est dans la définition philosophique du *Grand*

---

<sup>100</sup> Dr Ernest Nicolas Joseph Onimus, *De la Vibration nerveuse et de l'action réflexe dans les phénomènes intellectuels*, Versailles, impr. de Cerf, 1868, 51 p. Extrait de la *Philosophie positive*, mai-juin 1868, p. 345-366 et 19-45.

*dictionnaire*, donc plus près de l'acception générale, que s'accusent avec le plus de netteté les liens unissant la résonance et la sympathie. On y retrouve l'idée d'une action « involontaire », « rapide, presque instantanée », rappelant ainsi l'action mécanique de la résonance :

La *sympathie* apparaît donc d'abord comme l'effet d'un phénomène d'imagination qui nous transporte hors de notre position et nous met dans celle d'un autre. Ce phénomène, qui pourrait être volontaire assurément, est néanmoins involontaire dans la plupart des cas; il est extrêmement rapide, presque instantané, comme la sollicitation d'un instinct.

On remarque en outre le fait d'un transfert de soi vers l'autre, ce qui semble s'apparenter à la déchéance d'Ewald et d'Anderson dans *L'Eve future*. Et la sympathie se veut la réponse à une « sollicitation », renvoyant à la fonction de l'unisson dans la résonance. Plus loin d'ailleurs l'expression « se mettre à l'unisson » est mentionnée à deux reprises, et la référence est confirmée explicitement par une comparaison avec la consonance musicale : « en *sympathie*, c'est comme en musique, la moindre dissonance est insupportable »; ici la fonction de l'unisson, certes fondamentale dans l'harmonie, est confondue avec le principe de coïncidence. Bref, les deux notions à cette époque sont similaires, et il nous apparaît pertinent de considérer la sympathie comme une résonance « objective », agissant sur le terrain des émotions. Nous employons ici « objective » à dessein, même si son contraire semble davantage indiqué, le but étant de respecter la distinction usuelle entre la

nature « subjective » des sons, qui renvoie à la sensation sonore, et l'existence « objective », physique, des vibrations. Une distinction qui permet essentiellement de démarquer la frontière entre les champs d'intérêt de l'acoustique physique et physiologique d'une part, et de la théorie des corps élastiques de l'autre. D'ailleurs, depuis les premiers essais du Français Félix Savart en 1830, qui reprit la roue dentée fabriquée par Robert Hooke au XVII<sup>e</sup> siècle, afin de déterminer les limites de l'audition, il était bien connu que, en deçà et au delà de ces limites, fixées à 16 et à 38000 vibrations/seconde par Helmholtz, toute une multitude de fréquences existaient, imperceptibles et pourtant soumises aux mêmes lois mécaniques. Les appareils destinés à rendre visibles les vibrations ont permis, rappelons-le, d'étudier ces fréquences, les infrasons et les ultrasons. Pour distinguer les vibrations audibles des autres et marquer leur relation avec l'organe de la perception, il était donc usité de les décrire comme un phénomène subjectif, bien que ces mêmes vibrations aient une existence réelle. (Parfois « subjectif » est utilisé dans un sens absolu pour caractériser des sons qui n'ont d'existence que dans l'oreille, comme les battements et certains sons résultants.)

Blaserna souligne bien cette nuance, avec l'exemple du sourd pour qui aucune fréquence ne peut être subjective :

les vibrations sont quelque chose d'objectif : elles existent dans le corps sonore, extérieurement à l'homme. Le son, au contraire, se produit dans notre oreille; c'est un phénomène subjectif. Pour un sourd les vibrations existent, mais non

comme son; il pourrait les étudier, en ignorant absolument qu'elles produisent sur notre organisme une sensation spéciale. D'où nous pouvons conclure que *les vibrations sont la CAUSE et le son l'EFFET* produit sur notre oreille, ou, en d'autres termes, que le son est le résultat de certaines vibrations des corps.<sup>101</sup>

Comme il ne peut s'agir dans cette conception de l'amour de vibrations audibles, la résonance « objective » réfère immanquablement aux fréquences qui échappent à l'ouïe; la résonance dont il est question dans *L'Eve future* dépasse donc le stade de la simple analogie avec son pendant sonore et revêt une existence réelle, physique. Une nuance fondamentale qui consolide la parenté entre la résonance et la sympathie, et qui leur confère un même statut vibratoire. Parenté que souligne d'ailleurs explicitement Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* : « quand la sympathie est élective, elle s'interprète plus volontiers comme active, et se réfère à une conception dynamiste, bien qu'on puisse toujours en faire un simple phénomène de résonance<sup>102</sup> ». Et l'exemple qui suit la courte définition de « Vibration » dans le *Dictionnaire universel de la langue française* (1841) de Boiste, tend davantage vers la résonance « objective », la sympathie n'y étant pas même mentionnée : « *Il y a une sorte de vibration morale qui retentit entre les esprits passionnés comme entre des cordes à l'unisson : avec les fous on devient fou* <sup>103</sup> ».

<sup>101</sup> P. Blaserna, *op. cit.*, p. 24.

<sup>102</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», 1993, t. 2, p. 1084.

<sup>103</sup> P. C. B. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd. revue, corrigée, augmentée par Charles Nodier et Louis Barré, Paris, Rey et Gravier, 1841.



Il faut donc convenir, au terme de cette investigation, d'une influence réciproque; si l'acoustique a joué un rôle dans le développement de la notion de sympathie, cette dernière a certes contribué à l'idée d'une résonance « objective », inaudible mais réelle, comme fluide imaginaire. Il n'en reste pas moins cependant que la sympathie se définit *a priori* comme un acte d'imagination, et en cela elle cède du terrain à la rigueur mécanique de la résonance dans *L'Eve future*. En outre, la sympathie s'attache exclusivement aux émotions, à la vie intérieure, et ne relève jamais, comme c'est le cas pour la résonance chez Villiers, de la forme, de l'esthétique. Enfin, la question de l'unisson demeure entière dans la problématique des relations amoureuses, qui ne peuvent se définir, selon la constitution identitaire, comme la rencontre de deux seules vibrations distinctes. Elles supposent au contraire une relation multiple qui, conformément aux diverses formes vibratoires dont l'unité constitue l'identité, nécessite un unisson pluriel. Bref, la résonance dans *L'Eve future* est manifestement spécifique, et il revient au texte d'en préciser les nuances.

### C. Résonances et consonances amoureuses

Le phénomène de résonance observé dans la relation amoureuse

unissant Ewald et Alicia manifeste en effet toutes les caractéristiques d'une action mécanique. Suivant le récit que fait Ewald de sa toute première rencontre avec Alicia, on peut voir que cette action est rapide, comme un coup de foudre, et d'une persistance qui résiste aux désillusions du lendemain. Malgré son « renom de froideur » — on le prétendait « à l'épreuve des Russes, des Italiennes et des créoles » —, Ewald avoue :

en quelques heures, je devins passionnément épris de cette voyageuse que je voyais pour la première fois! — À notre arrivée à Londres, j'en étais — sans même le savoir — à ce premier et sans doute dernier amour [...]. Bref, en peu de jours, entre elle et moi d'intimes liens s'établirent : ils durent encore ce soir. (p. 795-796)

Ainsi, à la beauté plastique d'Alicia, cette « *Vénus victrix* humanisée » (p. 796), semble répondre la « rare beauté virile » de Lord Ewald dont les traits sont, assure Edison, « d'une régularité grecque » (p. 790). Cette référence historique commune à leur beauté formelle agit comme l'unisson qui relie, de façon mécanique, deux vibrations identiques pourtant submergées dans un véritable concert; on croirait transposé ici, à quelques nuances près, l'exemple de la salle de danse d'Helmholtz! Aussi n'est-il pas surprenant, remarque Ewald, que « pendant les fêtes de la cour, les plus radieuses jeunes filles de notre nid de cygnes passèrent inaperçues de mes yeux. Tout ce qui n'était pas la présence d'Alicia ne m'était que pénible : j'étais ébloui » (p. 797). Toutefois, l'on sait que cet amour est de nature purement esthétique; d'ailleurs c'est la beauté exceptionnelle d'Alicia,

voire sa ressemblance avec la statue — et du coup pathologique —, qui l'empêche de déceler immédiatement le piètre sens moral de son intériorité. Et la dignité de caractère d'Ewald nous interdit de voir, dans cet amour qui dure quand même, un vil intérêt sensuel, érotique :

« je ne suis pas, dira-t-il, d'une nature capable de subir longtemps l'attrait (si puissant qu'il soit) de ce que je dédaigne à moitié.

L'amour où nul sentiment, nulle intelligence ne se mêle à la sensation me semble offensant envers moi-même. Ma conscience me crie qu'il me prostitue le coeur » (p. 816-817). Son constat est définitif :

« Son être moral m'a glacé les sens à jamais : ils en sont devenus purement *contemplatifs* » (p. 817). Pourtant Ewald constate malgré tout que « cette forme sans pareille vient [...] faire appel, au plus profond de mon âme, à quelque amour sublime » (p. 814); impuissant, il reste « attaché au pilori de cette curiosité » (p. 814). L'action de la forme corporelle s'exerce donc au-delà de la volonté, elle n'est pas seulement persistante mais irrépressible; c'est un amour qu'Ewald a « le malheur de subir » (p. 793) et dont il « souffre » (p. 794), mais qui, paradoxalement, le fait « frémir malgré [lui] d'une admiration », (p. 797) à l'exemple de la voix pénétrante d'Alicia. D'ailleurs cette dernière, qui lui accorde « le seul *amour dont elle soit capable* », répond esthétiquement et de la même manière à la forme corporelle d'Ewald, car « c'est MALGRÉ ELLE qu'elle le subit » (p. 799). Bref, dans cette relation Ewald n'est « pas un amant, mais un prisonnier »

(p. 814) : un thème récurrent dans l'ensemble du roman. Enfin, l'action de la forme vibratoire s'avère destructrice, venant confirmer, comme le disait Ewald, que l' « on ÉPOUSE le tout. » Ainsi, dira-t-il, « mon *moi*, mon être occulte, enfin, désormais est imbu de cette âme pâteuse, aux instincts sans lumière, qui ne saurait extraire la beauté d'aucune chose »; ce qui l'amène, afin de se « *racheter* », à souhaiter une « mort purificatrice » (p. 967). Ewald résume d'ailleurs fort bien la particularité des relations amoureuses dans *L'Eve future* et dont les caractéristiques attribuent aux formes vibratoires une puissance d'action mécanique, c'est-à-dire une action rapide, involontaire, incoercible et subversive :

je dois l'avouer, les liens de la Beauté sont forts et sombres. J'ignorais leur *intrinsèque* pouvoir lorsque, dupe de ma chimère, je m'aventurais dans cette passion. Les siens étaient entrés déjà dans mes chairs comme des lacets de torsionnaires quand, désillusionné à jamais, je voulus les secouer! — Je me suis réveillé, un peu comme Gulliver à Lilliput, chargé d'un million de fils. — Alors je me sentis perdu. En mes sens, brûlés de l'étreinte d'Alicia, mon énergie s'était affaiblie. Dalila m'avait coupé les cheveux pendant mon sommeil. Je pactisai par lassitude. Plutôt que d'abandonner courageusement le corps, je volai l'âme. Je devins muet. (p. 807)

Avec le couple formé d'Edward et d'Evelyn, les conditions initiales changent la perspective de la relation amoureuse, mais respectent dans son ensemble la propriété mécanique du phénomène de résonance. Chez Ewald, la relation est strictement d'ordre esthétique, alors qu'avec Edward, il faut plutôt parler d'une résonance psychique car, on s'en souviendra, les lignes d'Evelyn lui avaient, dès l'abord, déplu. Deux exemples différents qui se veulent complémentaires en

couvrant les deux plans de l'extérieur et de l'intérieur, de l'esthétique et du sémantique.

Cette union est décrite par Edison comme le résultat d'un processus instinctif, voire mécanique, mis en oeuvre par Evelyn qui, « ayant observé attentivement la tenue peu communicative d'Anderson, mit en oeuvre, avec l'habileté la plus voilée, ses plus séductrices prévenances » (p. 881). Et ce processus s'exerce, essentiellement, comme des petites secousses répétitives; les mièvres incursions calculées d'Evelyn, toujours à la limite de l'inconvenance et de la politesse obligée, viennent déstabiliser lentement mais progressivement Edward, le tout scandant le récit d'un mouvement constant de va-et-vient, s'amplifiant d'une crise de conscience à l'autre jusqu'à l'engourdissement définitif de ses sens intellectuel et moral. La nature de cette action, sur le plan de l'intériorité, se distingue certes par sa lenteur, mais ne dément pas pour autant la caractéristique mécanique propre au phénomène de la résonance. En effet, explique Helmholtz, la résonance consiste justement en une série de faibles secousses répétitives qui amplifient d'oscillation en oscillation, le mouvement mettant en branle le corps élastique à l'unisson; il utilise pour illustrer ce phénomène l'exemple de l'enfant qui active une énorme cloche d'église :

Il se passe ici quelque chose d'analogue à ce que nous voyons se produire lorsqu'on

cherche à mettre en mouvement une cloche d'un poids énorme : l'homme le plus vigoureux peut à peine l'ébranler en la poussant de toutes ses forces, tandis qu'un petit garçon peut lui imprimer peu à peu les oscillations les plus violentes, s'il a soin, en tirant la corde, de suivre le rythme qu'exécute la cloche dans les oscillations. [...]

Lorsque la cloche a commencé à exécuter des oscillations isochrones, l'enfant peut exercer une traction sur la corde au moment où elle descend, et augmenter ainsi le mouvement que possède déjà la cloche : chacun de ses efforts augmentera, quoique faiblement, l'amplitude de l'oscillation, qui deviendra bientôt très-grande.<sup>104</sup>

Cette comparaison est particulièrement éclairante pour comprendre la particularité d'une telle relation; l'exemple de la cloche relègue le critère de l'unisson, dans la résonance sémantique, à la seule détermination rythmique du mouvement, ce que Evelyn exécute instinctivement avec la justesse et la précision de « L'Animal [qui] ne se trompe pas, ne tâtonne pas! » (p. 889) Ce déplacement de l'unisson renvoie donc l'aspect mécanique de la résonance à une exécution « consciente », quoique instinctive, Evelyn agissant « pour ainsi dire *malgré elle* » (p. 890). Ce qui permet, dans un pareil type d'amour, d'expliquer la réunion des contraires, comme Edward et Evelyn qui sont à l'opposé l'un de l'autre. Dans ce sens, ils représentent bien les deux pôles du modèle électro-magnétique,

---

<sup>104</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 161-206, p. 182. Gavarret reprend à son compte ce même exemple que nous citons ici : « — C'est ainsi qu'un enfant, en exerçant des tractions périodiques sur la corde, parvient à mettre en branle les cloches les plus lourdes de nos églises. L'enfant se suspend à la corde pendant que le levier de la cloche descend, et lâche la corde au moment où le levier remonte. Chaque fois, le poids de son corps communique au mouvement de la cloche une accélération bien faible sans doute; mais ces accélérations s'ajoutent en se renouvelant, et finissent par imprimer à la cloche le mouvement vibratoire le plus étendu que permette son mode de suspension. — L'effet final serait inverse, le mouvement de la cloche s'affaiblirait graduellement et s'éteindrait au bout d'un certain temps, si l'enfant se suspendait à la corde pendant l'oscillation ascendante et lâchait la corde au début de l'oscillation descendante du levier », dans *Acoustique biologique ...*, p. 236.

comme l'affirme Edison qui tente d'en rendre compte, quoique discrètement, au début de son récit, en affirmant qu'Edward eut l'idée, « *à cause de cette aversion même* » pour la forme extérieure d'Evelyn, « de la posséder », « par jeu sensuel » (p. 881).

Cependant, cette idée aussitôt émise, qu'il met sur le compte de l'influence du milieu et des « fumées du sherry » (p. 880), disparaît complètement et cède la place au stratagème d'Evelyn dont les actions répétées déterminent à elles seules le rythme du récit et son dénouement, selon le mouvement décrit plus haut. Par conséquent, c'est bien, fondamentalement, d'un phénomène de résonance qu'il s'agit ici, à l'exemple de la cloche d'Helmholtz, et dont le récit se fait le mime. Ce qui nous amène à penser que, dans l'économie des composantes vibratoires de l'être, les formes vibrantes de l'intériorité, et particulièrement celle de l'âme, nécessitent davantage d'effort — ou de ruse! — à toute sollicitation contraire — surtout, s'entend, lorsque cette âme est celle d'un homme droit, courageux, et fier comme Edward.

Il suffit pour s'en convaincre de suivre le texte pas à pas.

D'abord, un concours de circonstances des plus inhabituels suscite chez Anderson un état de vulnérabilité initial : une légère brouille le matin même avec sa femme, et l'ambiance déstabilisante du théâtre où il mit les pieds pour la première fois firent en sorte qu' « il se

laisa gagner par la torpeur de cette sorte de bien-être inconscient que dégage l'ensemble de telles soirées » (p. 880); ce à quoi il faut ajouter la compagnie malsaine de ses confrères qui, « mariés depuis plus longtemps, [ont] double ménage comme il est de mode » (p. 880). Sans oublier, bien sûr, l'effet du sherry et du champagne, croissant avec la consommation. Une situation, certes, visant à le déculpabiliser de sa faiblesse future à l'égard d'Evelyn, mais qui profitera surtout à cette dernière; signe du destin, l'on donnait ce soir-là « le *Faust* de Charles Gounod »! (p. 880)

Ainsi, l'on peut remarquer au tout début, et ce malgré l'intérêt de ses confrères pour cette « adolescente rousse comme l'or et fort jolie entre les figurantes du ballet », une totale indifférence de la part d'Edward : « L'ayant lorgnée une seconde, il reporta son attention sur la pièce » (p. 880). De même, après la représentation, Edward se retrouve sur la scène avec ses compagnons, sans même s'en « rendre bien compte » et « distrait, regardait autour de lui sans consacrer la moindre attention à la danseuse » (p. 880). Survient tout à coup la première crise de conscience lorsque cette joyeuse équipe projette de souper : « Cette fois, Anderson déclina, comme de raison, et allait prendre congé » (p. 880). Toutefois, se remémorant « sa petite pique du matin, exagérée par l'excitation ambiante », Edward pensa qu'il serait peut-être préférable de rentrer un peu plus tard,



bref il hésita jusqu'à ce que « L'air très réservé de Miss Evelyn le décida » (p. 881). Et le voilà à table, maintenant dans le creux de la vague! Le « maintien modeste [d'Evelyn qui] donnait à sa mine un montant si charmeur » suscite en lui, « au sixième verre de mousse, l'idée — oh! ce ne fut qu'une étincelle!... » de la séduire; cependant, Anderson

était un honnête homme; il adorait sa charmante femme; il repoussa cette idée, sans doute émanée des pétilllements de l'acide carbonique en sa cervelle.

« L'idée revient; la tentation, renforcée du milieu et de l'heure, brillait et le regardait!

« Il voulut se retirer [...]. (p. 881)

Mais « Une simple plaisanterie sur l'austérité de ses moeurs fit qu'il resta » (p. 881). Par la suite, Anderson se vit obligé, « — à moins de n'être qu'un malotru fieffé — » (p. 881), de reconduire la rusée Evelyn à sa demeure; comble de surprise, « il se retrouva (rêvait-il?) buvant une brûlante tasse de thé, que lui offrait, chez elle, [...] Miss Evelyn Habal, — maintenant en peignoir de satin rose, devant un bon feu, dans une chambre tiède, parfumée et capiteuse » (p. 881-882). Autre crise : « Revenu pleinement à lui-même » Anderson voulut fuir, mais sa brusque conduite arracha « deux larmes discrètes » (p. 882) des yeux d'Evelyn qui, finalement, s'avisa « de lancer par la fenêtre la clef de la chambre » (p. 882). Ce qui provoque une autre crise de conscience : « Cette fois l'homme sérieux se réveilla tout à fait chez Anderson. Il se fâcha » (p. 882). Mais, pour éviter « Tout vacarme à cette heure », il décida de « faire contre *bonne* fortune bon coeur »

(p. 882). « Déjà, souligne Edison, ses pensées avaient pris un tour anormal et tout à fait extraordinaire » (p. 882). La suite du récit nous apprend qu'Anderson ne vit plus en sa femme que « “ la mère de ses enfants ” », et « le toit conjugal [...] lui devint d'abord ennuyeux, — puis insupportable, — puis odieux » (p. 884); il retourna voir Evelyn. Il perdit toute sa fortune, incluant celle des siens et de ses amis, bref Anderson tomba dans une vile déchéance : une fois l'oeuvre accomplie, Evelyn le délaissa. Et Edison, de répéter : « Anderson avait changé. Ce n'était plus, au physique ni au moral, l'homme d'autrefois. Sa faiblesse initiale avait fait tache d'huile en lui » (p. 885). Au terme de sa décrépitude, se manifeste un ultime soubresaut de conscience : « Devenu d'une irritabilité nerveuse extrême, — lorsqu'il se vit ainsi vieilli, désorganisé, amoindri, mésestimé et seul, le malheureux parut comme se réveiller, et — le croirez-vous! — dans un excès de frénésie désespéré, mit, purement et simplement, fin à ses jours » (p. 885). Ainsi, la série ascendante de crises de conscience qui ponctuent ce mouvement donne lieu à des rechutes toujours plus profondes, grâce à l'action calculée d'Evelyn; victime, Anderson se voit entraîné, comme par une force implacable, au moral et au physique, à sa perte. Pendant la durée de ce processus, l'action d'Evelyn se fait sournoise et discrète, et seul Anderson scande le mouvement du récit, comme les oscillations de la cloche qu'amplifie une action presque négligeable. D'ailleurs, Edison recourt au même processus pour expliquer comment

Evelyn put, par la suite, découvrir à Anderson sa véritable nature sans entacher l'illusion première de sa beauté factice, en un mot sans le « réveiller » :

« Ces sortes d'êtres féminins en effet [...] savent, d'instinct, graduer à cet amant les découvertes de toutes leurs vacuités de la manière la plus ingénieuse [...]. — Elles accoutument sa vue, par d'insensibles dégradations de teintes, à une lumière douceâtre qui en déprave la rétine morale et physique. Elles ont cette secrète propriété de pouvoir affirmer chacune de leurs laideurs avec tant de tact que celles-ci en deviennent des avantages. Et elles finissent par faire ainsi passer, insensiblement, leur réalité (souvent affreuse) dans la vision initiale (souvent charmante) qu'elles en ont donnée. L'habitude vient, avec tous ses voiles; elle jette sa brume; l'illusion s'empire : — et l'envoûtement devient irrémédiable. (p. 888-889)

Pour peu, l'on serait tenté de ramener la conception de l'amour dans *L'Eve future* à une simple question d'unisson, comme le suggère le transfert de soi vers l'autre observé dans la définition de la sympathie, et que l'on retrouve aussi dans la citation de Boiste. Cependant, même si l'amour entraîne Ewald et Anderson dans une déchéance, ils ne deviennent jamais identiques à leur bourreau; un ultime regain de conscience et d'honneur les amène à opter pour le suicide. Une échappatoire que l'on retrouve dans la sympathie qui doit, précise *Le Grand dictionnaire*, « forcément rester au-dessous de [ce] qu'éprouve la personne intéressée » : « le sentiment de sa propre sécurité, l'idée que c'est réellement un autre qui souffre remplit continuellement son esprit et l'empêche de se mettre à l'unisson. » Force est de constater, toutefois, que la sauvegarde de la sympathie est incompatible avec l'option suicidaire de nos deux personnages.

L'on comprend pourquoi il est dit dans la définition que la sympathie est « involontaire *dans la plupart des cas* ». Malgré les nombreuses similitudes, la sympathie reste au-dessous de la résonance dans *L'Eve future* qui est, fondamentalement, une action mécanique excluant tout acte de volonté, sinon celui de la mort. En outre, il faut convenir, contre la thèse de l'unisson, qu'une telle conception pervertit fondamentalement le phénomène en question; c'est comme si une fréquence, par le phénomène de résonance, en forçait une autre, dissemblable, à vibrer à son unisson. Un fait qui ne trouve pas d'équivalent dans la nature.

Pour rendre compte de la dynamique de l'amour dans *L'Eve future*, il faut plutôt revenir à la science de l'harmonie. Dans la conception villiérienne des relations amoureuses, la résonance est subordonnée au principe de coïncidence, faisant en sorte que l'unisson est également soumis à un principe supérieur, celui de la consonance. En d'autres mots, la relation amoureuse ne se restreint pas à une seule action réciproque, mais bien à une combinaison d'actions réciproques. Ce qui confère davantage de souplesse à la conception de l'amour, qui respecte par le fait même la conception de la forme identitaire et de ses caractéristiques esthético-sémantiques. Ainsi, il convient mieux de parler d'interférence et, par suite, de consonance et de dissonance. Comme chez Ewald, dont la forme corporelle vibre esthétiquement à

l'unisson de la beauté plastique d'Alicia, alors que sur le plan de l'intériorité, du sémantique, se manifeste une interférence, un battement; « Ce sera TOUJOURS une dissonance amère, précise Edison, *une autre parole, enfin*, que son naturel judicieux lui dictera, pour vous serrer le coeur » (p. 913).

La qualité des relations amoureuses peut donc se ramener, grâce au principe de coïncidence, à un étalon de mesure semblable à l'échelle de la consonance d'Helmholtz. De la dissonance d'Ewald-Alicia à la consonance absolue d'Ewald-Hadaly, Ewald décrit lui-même les conditions acceptables correspondant à un moyen terme acceptable, à une consonance moyenne. Dans le chapitre « Dissection », qui se veut une espèce de diagnostic terminologique de la pathologie d'Alicia, il laisse nettement entendre qu'il l'aurait aimée si elle eût été seulement « bête » plutôt que « sottie »; car la bêtise « est devenue aussi rare que l'intelligence » dans ce monde moderne où la sottise prend le masque de la « “femme d'esprit” », et « L'esprit, dans le sens mondain, c'est l'ennemi de l'intelligence. » La suite révèle l'enjeu fondamental sous cette distinction : la bêtise, malgré sa dénotation inintellectuelle, recèle quand même un sens moral, fondé sur la foi, et, par conséquent, une sensibilité spirituelle pour l'aspect intérieur des choses, comme l'indique la définition d'Ewald :

une femme recueillie, croyante, un peu *bête* et modeste, et qui, avec son merveilleux instinct, comprend le vrai sens d'une parole comme à travers un voile de lumière, autant cette femme est un trésor suprême, est la véritable

compagne, autant l'autre est un fléau insociable! (p. 808)

La femme sotte, au contraire, est un « fléau insociable » parce qu'elle manifeste une totale absence de spiritualité, n'ayant d'intérêt que pour la pure extériorité de toute chose. Ainsi, pour Alicia, qui est « déshéritée de toute bêtise » : « — Son rêve serait de paraître, à tout le monde, une “femme d'esprit!” à cause des dehors “brillants”, des avantages que, trouve-t-elle, cela donne » (p. 808). D'ailleurs, Ewald réitère plus loin la possibilité d'un pareil amour, en esquissant les traits de celle qu'il aurait aimée « tout simplement »; une mention qui signale bien qu'en deçà de l'amour passion existe un compromis possible, et une échelle de l'amour :

Une enfant d'un coeur simple, d'un visage vivant, éclairé par des yeux aimants et ingénus, et j'eusse accepté la vie; je n'eusse pas ainsi fatigué mon esprit à son sujet. Je l'eusse aimée tout simplement, — comme on aime. (p. 814)

La sottise d'Alicia signifie par conséquent un vide intellectuel et moral, créant dans la relation, pour ainsi dire, deux interférences chez Ewald, dont la qualité de ces mêmes composantes vibratoires est avérée à plusieurs endroits. Alors que l'autre, grâce à sa bêtise, n'en suscite qu'une seule, un battement intellectuel, ce qui nous permet d'y voir une consonance moyenne. La science de l'amour dans *L'Eve future* nécessite bien, comme le démontre cet exemple, un unisson multiple, en accord avec la constitution identitaire de l'être.

Dans ce sens, le couple des Anderson, avant la rencontre fatale d'Edward avec Evelyn, demeure le seul exemple d'un amour à

consonance parfaite. Sans être un amour passion à consonance absolue, comme chez Ewald-Hadaly, la relation de ce couple présente, en effet, les caractéristiques d'un amour simple et sincère; d'ailleurs, malgré le peu de descriptions que nous avons, tout tend à démontrer entre eux une nette ressemblance, et à tous les points de vue. Selon Edison, Edward « était doué d'un bon sens estimable, d'une physiognomie sympathique et d'un coeur à l'épreuve »; aussi l'estimait-on « comme un cerveau des mieux équilibrés ». Il possédait un talent d'inventeur, ce qui lui permit de s'affranchir « dignement, de la Pauvreté » et de faire fortune (p. 879). Bref, cet « époux exemplaire et [...] travailleur matinal » (p. 879), aux « goûts et [aux] sens [...] des plus simples » (p. 888), avait « Une situation affermie, deux enfants [...], c'était, pour ce digne garçon, le bonheur conquis » (p. 879). De son côté, Mistress Any Anderson est décrite comme « une vraie compagne, vaillante et heureuse » (p. 879); une « femme très simple, si digne, si intelligente, même, — mais, de vues, après tout, fort limités » (p. 1005). Bref, des qualités communes, comme la simplicité, le sens de l'honneur et du travail, et une saine activité intellectuelle, qui laissent deviner des personnages équilibrés — certes les seuls dans ce roman! —, et une relation pondérée, sans interférence aucune, mais sans débordements de passion.

## **Deuxième partie**

### **L'identité : une problématique fin-de-siècle**



On a vu précédemment que la conception villiérienne de la forme est intimement liée à la question de l'identité, que l'esthétique est le sémantique et vice-versa. Ce qui nous a amené naturellement à parler de la « forme identitaire ». Cependant, dire que la forme est l'identité ne vide pas la question, et certaines interrogations d'Edison montrent bien au contraire qu'elle demeure entière : «— Savons-nous donc si bien, nous-mêmes, qui nous sommes? et ce que nous sommes?» (p. 840). La réponse attendue viendra plus loin, le constat d'Edison annonce le début d'un nihilisme subjectif, comme un écho au fameux « Je est un autre<sup>1</sup> » de Rimbaud : « Sincère! Comment serait-ce possible [...] puisque l'on ne se connaît pas soi-même? » (p. 914). L'abîme qu'ouvre Edison dévoile en fait ce qui gît au creuset de l'oeuvre : la problématique de l'identité moderne, dont le phonographe dans *L'Eve future* constitue la figure emblématique et paradoxale.

La question de l'identité se voit à l'époque problématisée comme jamais depuis la formulation du paradigme kantien de l'inaccessibilité

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, «Lettres dites "du Voyant" (Rimbaud à Georges Izambard — Charleville, 13 mai 1871)», dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, préface de R. Char, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1973, p. 200.

du « je » — le sujet transcendantal<sup>2</sup>. En effet, de multiples facteurs surgissent qui provoquent un fractionnement généralisé de la personne et de l'identité sous toutes ses formes. La quête de l'identité qu'entreprend Villiers dans *L'Eve future*, pour en saisir le sens et la portée, nécessite un rappel de ce contexte. Plus précisément, la problématique de l'identité se situe à la jonction, d'une part, du débat renouvelé par l'apparition des nouvelles techniques de reproduction, comme le phonographe, bien sûr, mais aussi la lithographie, la photographie, les succédanés chimiques, etc., et d'autre part, du champ d'expérimentation sur l'homme intérieur qui émerge entre autres avec l'école de Charcot, et que centralise la psychologie expérimentale avec Ribot et Taine. Les nouvelles techniques de reproduction, avec leur capacité d'engendrer le Même sériel, effacent toute différence susceptible de signifier l'identité et, par conséquent, constituent une menace efficace à l'authenticité. Comment, par exemple, identifier le modèle dissimulé parmi cent copies? Comment distinguer, enfin, Alicia Clary de la Vénus de Milo et de Hadaly, toutes trois étant identiques? Une question qui revient, mais autrement, avec le contexte de la psychologie expérimentale dont la présence dans *L'Eve future* est attestée par le discours mimétique du

---

<sup>2</sup> « Par ce Je, par cet Il ou par ce Cela (la chose) qui pense, on ne se représente rien de plus qu'un sujet transcendantal des pensées =X, lequel n'est connu que par les pensées, qui sont ses prédicats : pris isolément, nous ne pouvons jamais en avoir le moindre concept. » Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, F. Alquié, dir., trad. A. J.-L. Delamarre et F. Marty, Paris, Gallimard, 1980, p. 356.

diagnostic clinique, et surtout par l'entité trouble de Mistress Anderson-Sowana. Encore ici, mais sur un tout autre plan, l'identité s'éprouve fragmentée, instable, fuyante : qui est véritablement le « je » par lequel l'une et l'autre s'expriment? Deux contextes distincts, certes, mais au centre desquels Villiers pose sa propre conception : une esthétique de l'identité. Le défi villiérien, il va sans dire, comporte une réelle complexité qu'il réussit pourtant à dépasser. Avec sa forme vibratoire, Villiers participe à un débat en cours : celle-ci doit être vue comme un effort épistémologique pour repositionner, dans l'économie des discours concernés, la question de l'identité; elle est une tentative de sauvegarder l'identité, qui doit être repensée en fonction du multiple.

Il s'agira donc, dans le présent chapitre, d'analyser successivement ces deux contextes de la problématique de l'identité, dont la quête villiérienne se veut le dépassement, afin d'en faire ressortir les enjeux et les implications. Le point de départ de la synthèse qui doit ressortir de cette analyse est bien la critique du Bourgeois : l'identité collective du Bourgeois et sa répétition mécanique, comme unique mode d'expression, nous conduit jusqu'à la critique villiérienne de la Modernité, en passant par la fuite de la subjectivité et du sens. Mais nous aborderons d'abord le contexte de la psychologie expérimentale, plus large et plus général; suivra la

reproduction technique et scientifique, que nous développerons par une analyse détaillée de la répétition mécanique dans sa relation à l'identité d'espèce chez Villiers — une étude indispensable à l'appréhension de sa répétition ontologique qui compose, avec la forme vibratoire, la clef de l'Identité villiérienne. Le présent chapitre, qui vise à circonscrire et à préciser cette problématique, constitue nécessairement une vaste introduction à la quête villiérienne de l'Unité.

## I. L'Homme intérieur : découpage et remodelage

La problématique nouvelle de l'identité se développe dans la seconde moitié du siècle, avec l'avènement des sciences sociales qui suscite l'invention de nouveaux sujets. À ce chapitre figurent la sociologie de Comte, qui fait apparaître l'*homo socius* dont les comportements sont régis par les lois de « l'être social », ce nouvel état-organisme qui se caractérise par « le consensus universel des phénomènes quelconques que présentent les corps vivants<sup>3</sup> »; la

---

<sup>3</sup> «Sociologie», dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Supplément 4 (1888), p. 1852.

criminologie de Lombroso (*L'Homme criminel*, 1876) dévoile la temporalité malade, le corps du crime, « qui s'installa entre la physiologie et la morale<sup>4</sup> »; Taine et Ribot fondent la psychologie, malgré « les interdits des positivistes [...] qui, à la suite de Comte, récusent qu'il puisse y avoir place, entre physiologie et sociologie, pour une science de l'âme<sup>5</sup> »; enfin, en 1870, les fameux cours de Charcot sur l'hystérie à la Salpêtrière, qui attirent entre autres les Pierre Marie, Joseph Babinski, Pierre Janet et Sigmund Freud, préparent le terrain à la psychanalyse, avec les découvertes des phénomènes subconscients, du rôle des idées fixes ou traumas psychiques originaires, des automatismes et de la sexualité, jusqu'au point ultime du sujet freudien, qui vient lever l'interdit kantien du sujet « inconnaissable » de la science : « le sujet est sujet d'un savoir qu'il ne connaît pas, ce qui provoque la chute du sujet supposé savoir<sup>6</sup> ». Ces divers champs scientifiques travaillent au découpage et au clivage épistémologiques de l'homme en divers sujets-objets du savoir, qui s'ajoutent à sa fragmentation. Comme le souligne Baldine Saint-Girons,

---

<sup>4</sup> Jean-Michel Labadie, *op. cit.*, p. 105.

<sup>5</sup> Jacqueline Carroy, *Les personnalités doubles et multiples: entre science et fiction*, Paris, P.U.F., 1993, p. VIII.

<sup>6</sup> Baldine Saint-Girons, «Sujet», dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 17, 1984, p. 379-381, p. 380; et plus bas : « le sujet freudien se constituera d'une "réduction" de l'homme non seulement au sujet qui pense, non seulement au sujet qui parle, mais au sujet de la pensée inconsciente et au sujet d'une parole désavouée et trouée. Etre énigmatique qui n'apparaît que pour disparaître, [...] le sujet est, par essence, ce qui échappe à la définition. »

qui pourrait ignorer que le sujet de l'amour est aussi celui du sexe et de la tribu, comme il est par ailleurs celui du droit, du prince ou de la science? Bref, tout se passe comme si l'être humain se découpait suivant les différentes incidences qui ont été arbitrairement adoptées à son égard : travailleur ou individu sexué, malade à soigner ou cadavre à disséquer, être inconséquent ou sujet responsable, matière à pétrir ou personne à respecter...<sup>7</sup>

Dans le même ordre d'idées, Lacan dira : « L'homme de la science n'existe pas, mais seulement son sujet<sup>8</sup> ».

Outre cette fragmentation additionnelle de l'homme en sujets qui accompagne l'avènement des sciences sociales, il faut considérer également, voire surtout, les nouveaux savoirs qui en émanent, car « l'accumulation des connaissances relatives à l'homme objectif — qu'il s'agisse de ses origines, de son organisation corporelle ou des lois de l'univers gouvernant son économie — a créé les conditions d'une vision complètement renouvelée de l'homme intérieur<sup>9</sup> ». Ces nouvelles données irréductibles, qui commandent un réaménagement épistémologique de la subjectivité, constituent un renouvellement de ce que l'on pourrait appeler le paradigme du moi. Elles se laissent regrouper, malgré leurs sources multiples, sous la nouvelle psychologie, une discipline-carrefour qui témoigne bien à cette époque des hybridations singulières et génératrices de nouveaux savoirs. La nouvelle psychologie, en effet, s'appuie sur la physiologie et en grande

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>8</sup> Cité dans Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, p. 379.

<sup>9</sup> Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992, 222 p., p. 19.

partie sur les récentes découvertes neurologiques<sup>10</sup>, alors que les recherches s'articulent autour de la figure de l'hystérique et des phénomènes d'hypnotisme et de suggestion — phénomènes qui, dira Pierre Janet, ont marqué le départ de la psychologie expérimentale<sup>11</sup>. Bref, la psychologie naissante s'avère un recoupement riche et représentatif du nouveau paradigme du moi :

Le XIX<sup>e</sup> siècle, spécialement dans sa seconde moitié, a subi le choc d'une série d'événements scientifiques de première grandeur qui, de manière frontale ou par résonance, ont bouleversé les abords de la question de l'homme. La nouvelle psychologie en est fortement tributaire : elle en rassemble les apports.<sup>12</sup>

## A. Le nouveau paradigme du moi

Ces nouvelles données irréductibles ont mené, pour l'essentiel, à la complexité du moi, avec l'apport des phénomènes inconscients et

---

<sup>10</sup> Les recherches sur le système nerveux constituent, selon M. Gauchet, l'une des deux grandes cassures épistémologiques dans la vision de l'homme de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « Si la théorie freudienne représente une fracture à ce point profonde dans l'idée de l'homme, c'est aussi qu'elle est l'héritière, le prolongement et comme la traduction dans le registre de l'intériorité de ces deux autres grandes cassures dans l'ordre de l'objectivité qui ont radicalement modifié l'image de l'être vivant dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : celle amenée par l'évolution des espèces et celle suscitée par l'investigation du système nerveux », *ibid.*, p. 36.

<sup>11</sup> Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie; l'invention de sujets*, Paris, P.U.F., 1991, p. 20; et plus loin : « À l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, deux congrès scientifiques sont organisés qui voient le triomphe des idées de suggestion, de psychothérapie et d'expérimentation hypnotique. [...] Désormais hypnose et suggestion deviennent les maîtres mots d'une psychologie qui se veut autonome par rapport à la philosophie et entend se fonder comme une pratique et une théorie » (p. 29).

<sup>12</sup> Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 17-18.

l'apparition spontanée de nombreux cas de dédoublement de la personnalité (ou « personnalité multiple », selon l'expression anglo-saxonne), le tout suscitant un fractionnement exacerbé de la personne et de son identité. Ce qu'illustrent bien, en l'occurrence, quelques intitulés contemporains : de Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité* (1885), et *Les altérations de la personnalité* (1892) d'Alfred Binet, disciple du premier. Les phénomènes inconscients sont d'une importance capitale dans ce nouveau paradigme du moi. Aux côtés de l'inconscient philosophique, d'origine romantique et relayé en cette deuxième moitié de siècle par un Schopenhauer, et d'un inconscient héréditaire issu du paradigme darwinien, surgit un inconscient neurologique, l'inconscient cérébral introduit par les

neurophysiologistes, dans la description du fonctionnement de l'esprit humain. Cela sur la base d'une unification fonctionnelle de l'axe cérébro-spinal et d'une extension au cerveau des processus réflexes mis en évidence au départ sur la seule moelle épinière. Une grande part, la plus grande part, de la cérébration, avancent ces nouveaux anatomistes de l'âme, est en réalité automatique et inconsciente.<sup>13</sup>

Le rôle de cet inconscient cérébral est fondamental, comme le soutient Marcel Gauchet, car il ébranle à lui seul le traditionnel privilège de la conscience et commande un réaménagement de la subjectivité :

Le nouveau modèle du fonctionnement cérébral n'a pas créé une représentation consistante de la part inconsciente de l'être humain. Mais en revanche, il a très efficacement sapé les bases de la représentation classique du sujet conscient et de sa puissance volontaire. Et c'est là qu'est l'important : dans ce travail du négatif, dans le doute de la sorte instillé, dans la dissolution opérée à

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30.



la racine de l'image établie de l'homme maître et possesseur de lui-même.<sup>14</sup>  
 L'inconscient cérébral ménage donc la plus belle part de l'identité au seul mode « organique », dont l'essentiel tiendrait du mécanisme réflexe, faisant de l'homme intérieur une « machine nerveuse », de l'être-soi un « mécanisme subjectif », voire un « automate cérébral »<sup>15</sup>.

Outre ce clivage de la conscience venant bouleverser la vision de l'identité, les cas de dédoublement de la personnalité, d'écriture automatique, de somnambulisme lucide, etc., surgissent nombreux et s'imposent comme autant de faits positifs d'une identité fragmentée et multiple. L'avènement fait date :

c'est surtout entre 1889 et 1906 que de nombreux cas furent rapportés par beaucoup d'auteurs, tels les Français Azam et Janet, les Américains Myers et Prince. Pour les mêmes raisons que celles qui ont causé le discrédit porté sur l'hypnose, on se désintéressera ensuite de tels cas, considérant qu'ils n'exprimaient qu'un phénomène de suggestion provoqué par l'observateur, ou une supercherie de simulateurs.<sup>16</sup>

Les cas de dédoublement du moi sont d'abord observés par le recours à l'hypnose, qui connaît une popularité sans pareille dans les années soixante-dix et quatre-vingt, où les publications sur l'hypnotisme

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32. C'est exactement la thèse qu'il tente de démontrer, comme il le précise avant : « C'est par l'inconscient cérébral, souhaiterai-je montrer, que le rôle de clé de voûte traditionnellement reconnu à la volonté dans l'économie du fonctionnement subjectif s'est trouvé remis en cause et subverti » (p. 24).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19 et 38; p. 20; p. 25.

<sup>16</sup> D. Widlöcher, «Personnalité (dédoublement de la —)», dans André Jacob, dir., *Encyclopédie philosophique universelle. II- Les Notions philosophiques*, volume dirigé par S. Aurox, Paris, P.U.F., 1990, t. 2, p. 1913.

« [sont] comptées par milliers »<sup>17</sup>. Cette renaissance de l'hypnotisme est due en grande partie à Charcot qui introduit l'hypnose comme instrument de diagnostic à la Salpêtrière en 1878; sous l'autorité « du plus grand neurologue mondial », l'Académie des sciences lève en 1882 l'interdit sur l'hypnotisme<sup>18</sup>, lequel condamna en 1840 le charlatanisme et les pratiques dangereuses des magnétiseurs, comme ce fut le cas entre autres en 1784 pour Mesmer et ses disciples (Edison faisant en quelque sorte la preuve d'un tel danger, puisqu'il hypnotise Alicia pour lui dérober son identité). La résurgence de l'hypnose à cette époque, comme pratique clinique, contribue de façon importante à l'éclatement de la personnalité, en faisant la démonstration de la multiplicité du moi; la production de « personnalités artificielles » chez les hypnotisés met en scène la multiplicité de la personnalité — à tout le moins, elle en révèle une zone grise, inconnue, sensible à la puissance d'évocation d'une idée : « Au sujet hypnotisé (ordinairement des femmes), on fait croire tour à tour qu'il est une paysanne, une actrice, un général, un archevêque, une religieuse, un matelot, une petite fille, etc., et il joue son rôle à s'y méprendre<sup>19</sup> ». En 1876, le Dr Azam fait connaître le tout premier cas de double personnalité naturelle, Félicité, qui devient vite célèbre.

<sup>17</sup> Ilza Veith, *Histoire de l'hystérie*, trad. S. Dreyfus, Paris, Seghers, 1973, p. 237.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 235; pour les multiples interdits contre la thérapeutique du « magnétisme animal » de Mesmer et des magnétiseurs, cf. p. 220 et *passim*.

<sup>19</sup> Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 18<sup>e</sup> éd., Paris, F. Alcan, 1921, p. 134.

Deux personnalités opposées se succèdent en alternance chez elle; l'une, « première ou prime », s'avère « triste et amnésique » par rapport à la « seconde », « enjouée, passionnée, et gardant en mémoire la condition prime ». « Le cas devient désormais classique, et suscite controverses et émulations. On réexhume des histoires anciennes similaires liées au somnambulisme provoqué, et on n'en finit pas de découvrir de nouveaux sujets à doubles ou multiples personnalités<sup>20</sup> ».

À tout ceci il faut ajouter l'influence des nouvelles inventions techniques relatives à la voix, comme le téléphone, le phonographe, etc., qui contribuent à la fragmentation de la personnalité, en soulevant notamment les questions de dédoublement et de décentrement du moi. Les témoignages sont nombreux à l'époque, d'expérimentateurs qui doutent de l'authenticité de la voix reproduite ou entendue, certains allant même jusqu'au reniement, et d'autres, saisis d'épouvante, jurant entendre l'Autre, le diable.

## B. Les pathologies morbides dans la littérature

Les phénomènes inconscients et la multiplicité du moi, artificielle comme naturelle, ont de quoi étonner, et c'est toute

<sup>20</sup> Jacqueline Carroy, *Les personnalités doubles et multiples ...*, p. XIII.

l'époque qui en sera saisie. La littérature notamment récupère plusieurs éléments de ce nouveau paradigme du moi et en assure une large diffusion, faisant de l'hystérique et des cas de pathologie morbide une même figure d'actualité. Parmi les témoignages les plus illustres figure le roman à succès de Paul Bourget, *Le Disciple* (1888), qui met en scène Adrien Sixte, philosophe déterministe, et son disciple Robert Greslou, auteur d'une *Contribution à l'étude de la multiplicité du moi*. Greslou, fort de l'enseignement de son mentor, tente d'analyser « *in vivo* » les mécanismes de la passion chez un sujet hystérique, Charlotte. Il en deviendra vite amoureux fou et évitera de justesse le pacte de suicide fomenté par Charlotte. Mais la mort de cette dernière sera vengée par son frère, qui tue Greslou, laissant seul Adrien Sixte et ses théories devant le mystère de la vie. Un roman, affirme J. Carroy, qui « pourrait à bien des égards résumer [mon] étude. [...] Au dénouement près, beaucoup de scénarios évoqués dans cette étude rappelleront celui là, tandis que bien des psychologues que nous rencontrerons auront des airs de ressemblance avec le vieil Adrien Sixte et le jeune Robert Greslou<sup>21</sup> ». Mais c'est sans nul doute le roman de Stevenson, *Le cas célèbre du Dr Jekyll et Mr. Hyde*, qui incarne le plus l'esprit de cette dérive du moi à l'époque, et qui s'est vite imposé comme un classique de la littérature mondiale. L'aveu posthume de Henry Jekyll traduit bien la frayeur

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. XIX.

qu'inspire la multiplicité de la personnalité, et son constat, tranchant et décisif, sonne le glas de l'unité du moi :

Petit à petit, d'un mouvement irrésistible, les versants de mon intelligence, le moral et l'intellectuel, me rapprochèrent de cette vérité dont je ne fis pourtant que la découverte partielle, mais qui me condamne à un si terrible naufrage : que l'homme est toujours double. [...] Et j'ose presque affirmer que, plus tard, on ira plus loin. On démontrera que l'homme est finalement une synthèse de nombreux individus, tous différents et indépendants les uns des autres.<sup>22</sup>

*L'Eve future* s'inscrit d'emblée dans ce contexte et pourrait certes figurer en tête de liste des romans qui en sont les plus représentatifs. Dès le premier livre — et particulièrement aux chapitres « Analyse » et « Dissection » —, où Lord Ewald fait le récit de sa funeste aventure à Edison, le ton est donné et les personnages s'adonnent à un discours mimétique du diagnostic médical; Edison se dit lui-même « médecin » (p. 134) et Lord Ewald, s'adressant à ce « cher docteur » (p. 141), se prête lui-même à de fines analyses dignes d'un connaisseur, précisant d'emblée qu'il ne saurait s'agir d'« un cas d'hystérique démence quelconque, plus ou moins banal, étiqueté dans tous les manuels médicaux », et qu'il est bien plutôt « d'un ordre physiologique plus étonnant » (p. 142). Alicia est donc considérée, et ce jusqu'à la fin du roman, comme un « cas » de pathologie dont le caractère morbide est souligné par sa rareté, voire son unicité. De telles analyses cliniques réapparaissent surtout vers la fin, alors qu'Edison lève enfin l'énigme sur Sowana.

<sup>22</sup> Robert Louis Stevenson, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1885), éd. P.W. Lasowski, trad. J. Muray, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche», 1988, p. 98.

Tout commence avec Mistress Anderson, atteinte « d'une de ces grandes névroses reconnues incurables, celle du Sommeil » (p. 395); « Il y a nombre d'exemples, précise Edison, classés aujourd'hui, de ces léthargiques somnolences, où plusieurs sujets sont demeurés, des trimestres entiers, sans prendre aucune nourriture » (p. 396). Et c'est à la suite de nombreux traitements de l'action magnétique — « je me renseignai sur les plus sûres méthodes », souligne-t-il —, qu'est apparue Sowana, émanant de « l'état de torpeur vibrante, suraiguë, où se trouvait notre malade » :

d'abord, les phénomènes connus s'étant produits les uns après les autres, d'autres phénomènes, — encore troubles, à l'estime de la Science, mais qui, demain, cesseront de le paraître, — des crises de voyance mentale, absolument énigmatiques, — se manifestèrent au plus profond de ces longs évanouissements.  
« Alors, Mistress Any Anderson *devint mon secret*. (p. 396-97)

Presque toute la gamme des thèmes relevant de ce paradigme du moi sont présents dans *L'Eve future* : hystérie, démence, névrose, hypnotisme, suggestion, sommeil éveillé ou somnambulisme lucide, hallucination hypnagogique, phénomènes inconscients, etc. Enfin, comme le démontre le cas d'Any Anderson, la question de la complexité du moi et du dédoublement de la personnalité y est bien attestée — sur l'arrière-fond de cette littérature « scientifique », Sowana nous apparaît moins comme une fiction et davantage comme un cas exceptionnel d'une nomenclature extraordinaire. Un exemple significatif, qui n'est certes pas le plus exotique, est le cas d'écriture automatique rapporté par Hippolyte Taine dans son ouvrage *De*

*l'intelligence* — les parallèles avec Mistress Anderson-Sowana y sont éloquents :

J'ai vu une personne qui, en causant, en chantant, écrit, sans regarder son papier, des phrases suivies et même des pages entières, sans avoir conscience de ce qu'elle écrit. A mes yeux, sa sincérité est parfaite : or elle déclare qu'au bout de sa page elle n'a aucune idée de ce qu'elle a tracé sur le papier; quand elle le lit, elle en est étonnée, parfois alarmée. L'écriture est autre que son écriture ordinaire. Le mouvement des doigts et du crayon est raide et semble automatique. L'écrit finit toujours par une signature, celle d'une personne morte, et porte l'empreinte de pensées intimes, d'un arrière-fond mental que l'auteur ne voudrait pas divulguer.<sup>23</sup>

### C. La psychologie expérimentale

L'on voit que Villiers pose sa problématique de l'identité dans ce contexte, le « naufrage » de l'individualité décrit par Jeckyll y étant bien attesté. Mais la présence de cette thématique dans *L'Eve future* ne se restreint pas à une simple évocation ou à une référence contextuelle. L'entreprise de Villiers va bien au-delà. L'examen d'un ouvrage du fondateur de la psychologie expérimentale, *Les Maladies de la personnalité* de Théodule Ribot — qui constitue le couronnement d'une trilogie avec *Les Maladies de la mémoire* (1881) et *Les Maladies de la volonté* (1883), laquelle selon le mot de Pierre Janet sert de

---

<sup>23</sup> Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), 11<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 2 vol., 1906, vol. 1, p. 16-17.

« bréviaire des psychologues et des médecins<sup>24</sup> » pendant une trentaine d'années —, nous en donne la mesure exacte, en mettant en lumière à quel point la pensée villiérienne se positionne par rapport à cette science naissante. Il est fort probable d'ailleurs qu'elle en émane, à titre de protestation, voire de revendication, car l'importance des enjeux qui y sont débattus touche au plus haut point Villiers : c'est sa perspective idéaliste, voire la métaphysique, qu'elle ébranle. Après le triomphe de l'empirisme, qui suscite la déroute de la métaphysique, la nouvelle psychologie, cherchant à se définir un objet bien à elle, notamment autour des nouvelles données irréductibles de la complexité et de la multiplicité du moi, menace la psychologie métaphysique sur son propre terrain, qu'elle tente de lui ravir. Ce qu'exprime bien au passage Ribot, qui présente sur le ton de l'innocence victorieuse une accusation de la partie adverse comme un aveu d'échec : « Il est donc assez naturel, affirme-t-il, que les représentants de l'ancienne école, un peu désorientés, accusent les partisans de la nouvelle de “voler leur moi”, quoique personne n'ait essayé rien de semblable<sup>25</sup> ».

---

<sup>24</sup> Cité dans Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 93-94.

<sup>25</sup> Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité* (1885), 18<sup>e</sup> éd., Paris, F. Alcan, 1921, 172 p., p. 2. Pour ce passage consacré particulièrement à l'ouvrage de Ribot, les références à cet ouvrage figureront dans le texte.



Théodule Ribot est en effet l'un des premiers en France<sup>26</sup> à redéfinir la psychologie comme une science expérimentale, indépendante de la métaphysique, fondée sur la physiologie<sup>27</sup> — la physiologie nerveuse et son fameux inconscient cérébral. La définition qu'il en donne lui-même en 1870 donne le ton, celui de la scientificité :

La psychologie dont il s'agit ici sera purement expérimentale; elle n'aura pour objet que les phénomènes, leurs lois et leurs causes immédiates; elle ne s'occupera ni de l'âme ni de son essence, car cette question étant au-dessus de l'expérience et en dehors de la vérification, appartient à la métaphysique.<sup>28</sup>

Cette définition présente deux volets distincts mais complémentaires : reconstruire la psychologie sur la physiologie pour accéder à l'observable et à l'expérimentable, dans un même mouvement rompre définitivement avec la métaphysique. À l'époque du positivisme régissant et de l'empirisme triomphant, la nouvelle psychologie affiche, comme on le voit, sa volonté ferme de *faire science*.

L'essor de la psychologie moderne s'effectue donc par l'intention

---

<sup>26</sup> L'école psycho-physique apparaît d'abord en Allemagne (Fechner, Weber, Wundt, etc.), puis en Angleterre (Georges Lewes, Maudslay, Murphy, etc.); Cf. les sections «Le problème psychologique» et «Le problème de la conscience» dans Paul Janet et Gabriel Séailles, *Histoire de la philosophie; les problèmes et les écoles*, 12<sup>e</sup> éd., Paris, Delagrave, 1921.

<sup>27</sup> Léon Delhoume note que le premier à interpréter les phénomènes psychologiques par la physiologie fut Descartes, et après lui Cabanis, dont *le Traité du physique et du moral de l'homme* (1802) constitue « la première ébauche de la psycho-physiologie moderne », dans Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale*, introduction et notes de L. Delhoume, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», 1987, p. XLI.

<sup>28</sup> Cité par Léon Delhoume, dans Claude Bernard, *op. cit.*, p. XLII.

avouée — voire la nécessité — de rompre avec la philosophie spiritualiste et la métaphysique. La psychologie expérimentale suit à ce titre les traces de la physiologie, comme le rappelle Jean Rostand :

Il est indubitable que Claude Bernard, à son époque, servit puissamment la physiologie naissante en l'affranchissant de la tutelle métaphysique et en la débarrassant des controverses stériles sur la nature de la vie. Une fois la certitude bien séparée de la conjoncture, le fait de l'interprétation, la démonstration de la croyance, la physiologie put se développer librement dans la sereine atmosphère des nettetés expérimentales.<sup>29</sup>

Cette critique de la métaphysique chez Ribot revient comme un leitmotiv. Condamner d'emblée « l'illusion métaphysique » agit comme une profession de foi en la nouvelle psychologie et une garantie de scientificité. Fort des nouvelles données irréductibles, il prend soin de statuer, d'entrée de jeu, sur l'échec et l'incapacité de la métaphysique à penser l'unité de la personnalité dans sa complexité et sa multiplicité :

la psychologie métaphysique se contente de supposer un moi parfaitement un, simple et identique. Malheureusement ce n'est là qu'une fausse clarté et un semblant de solution. À moins de conférer à ce moi une origine surnaturelle, il faut bien expliquer comment il naît et de quelle forme inférieure il sort. (p. 1)

Une attaque qu'il ne manque pas de répéter, déclarant que l'« unité du moi est celle d'un complexus et ce n'est que par une illusion métaphysique qu'on lui accorde l'unité idéale et fictive du point mathématique » (p. 97). Il réitère ce constat d'échec, cette fois-ci quant à la possibilité même de la métaphysique de penser les phénomènes inconscients : puisque la métaphysique, précise-t-il, « considère la conscience comme la propriété fondamentale de

<sup>29</sup> Cité par Léon Delhoume, *ibid.*, p. XXXIII.

“l'âme” ou de “l'esprit”, comme ce qui constitue son essence » (p. 4), Ribot se contente de « constater sa radicale impuissance à expliquer la vie inconsciente de l'esprit » (p. 5). En effet, l'un des arguments péremptoires qu'il évoque contre la métaphysique porte sur les « intermittences de la conscience » — lesquelles impliquent nécessairement un état inconscient; un fait désormais incontestable qui se remarque entre autres lors du sommeil et qui, à lui seul, suffit à faire obstacle à la psychologie métaphysique, dont l'âme, « substance pensante », se devait d'assurer continûment l'unité du moi. Cette nécessité de rompre avec la psychologie métaphysique et la croyance en une substance une et pensante fut à ce point déterminante qu'elle amena Ribot à subvertir sa terminologie, qui affiche encore aujourd'hui la marque de l'une des premières luttes de la psychologie moderne :

Quant aux expressions « maladies de la personnalité, dédoublements de la personnalité », que l'influence de Th. RIBOT a fait adopter presque universellement [...], elles ont leur origine dans l'indistinction où sont longtemps restées les deux idées de moi psychologique et d'âme substantielle [...]. De là vient que l'école psychologique moderne, qui combattait toute ontologie, a été amenée à donner aux troubles en question un nom qui fût, par lui-même, une protestation contre la croyance à la réalité métaphysique et à l'unité substantielle de l'âme. [...] La véritable expression serait « maladies ou dédoublements de l'unité psychologique individuelle ». Mais on ne saurait faire prévaloir cette expression contre la formule usuelle, qui a pour elle la brièveté et l'euphonie.<sup>30</sup>

Fort des nouvelles données irréductibles, la psychologie expérimentale joue un coup triple : tout en discréditant la

---

<sup>30</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), t. 2, « Personnalité », p. 758-759.

métaphysique, elle se donne désormais comme la seule pouvant penser l'homme intérieur, s'inventant de toutes pièces un « sujet » bien à elle — nécessaire pour légitimer son statut de science autonome et se gagner une reconnaissance institutionnelle, qui viendra en 1887 avec la création d'une chaire de « psychologie expérimentale et comparée » pour Ribot au Collège de France.

Essentiellement, Ribot soutient l'épiphénoménisme de l'aliéniste anglais Henry Maudsley (lequel considère que « la conscience est un luxe<sup>31</sup> »), qu'il interprète à partir de la conception hiérarchique neurophysiologique de J. H. Jackson, ce qui constitue la base de sa théorie psychophysiologique de la personnalité. Le clivage du moi que laissent voir les cas pathologiques s'explique ainsi par ce que Ribot appelle la « conscience coloniale ». L'état de conscience ici n'est qu'une question de degré directement proportionnel à la complexité de l'organisme : chaque organe, chaque tissu, chaque composé organique possède sa propre conscience — pour Ribot, qui s'appuie sur l'ouvrage du naturaliste Edmond Perrier, le protoplasme seul représente

---

<sup>31</sup> « Des physiologistes et psychologues anglais [...] ont mis en lumière tout ce que l'esprit conscient doit à l'activité spontanée, dont les résultats tout à coup le surprennent. Maudsley, va jusqu'à soutenir "que la conscience est un luxe", que sans elle presque rien ne serait changé : les phénomènes ne seraient pas aperçus, voilà tout. En France les mêmes idées se sont produites », dans Paul Janet et Gabriel Séailles, *op. cit.*, p. 114.

l'« individu »<sup>32</sup>; ces multiples états de conscience se voient centralisés en une conscience supérieure par l'unité organique, tout en conservant toutefois une indépendance relative à leurs fonctions et besoins. La conscience coloniale est donc la coordination des « individualités élémentaires [...] transformé[es] en une individualité d'ordre supérieur, en qui une division du travail s'est produite » (p. 155). Dans l'évolution des formes supérieures de conscience, l'homme représente « l'individualité à son plus haut degré » (p. 152), et « le développement du système nerveux, le coordinateur par excellence, est le signe visible d'un progrès vers une individualité plus complexe et plus harmonique » (p. 157). Un cas de pathologie morbide, dans cette conception hiérarchique, dévoile donc l'une des multiples structures sous-jacentes de la conscience supérieure.

Paul Janet (l'oncle de Pierre), philosophe dans la tradition spiritualiste d'un Cousin, définit la conscience coloniale de Ribot tout en l'accompagnant d'un scepticisme attendu, mais non sans insister sur le caractère irréductible des faits nouveaux :

on s'est demandé si le *moi* que nous connaissons ne serait pas formé par une hiérarchie de *moi* partiels et secondaires; en d'autres termes si la conscience psychologique ne serait pas la résultante, l'harmonie de consciences inférieures en rapport avec elle; ou encore s'il n'y aurait pas une pluralité de consciences en rapport, bien que distinctes et gardant leur indépendance. Ces hypothèses sont douteuses; mais les faits auxquels elles répondent sont incontestables : c'est

<sup>32</sup> Edmond Perrier, *Les colonies animales et la formation des organismes*, Paris, 1881, cité dans Théodule Ribot, *op. cit.*, p. 153. Juste avant de citer Perrier, Ribot, reprenant les zoologistes, précise que : « D'après l'étymologie, l'individu (*individuus*), c'est ce qui ne se divise pas. À ce compte, l'individu, au sens strict et rigoureux, doit être cherché très bas. »

quelque chose de les avoir mis en lumière.<sup>33</sup>

D'une façon plus imagée, voire plus crue, il s'agit avec « la "conscience coloniale" chère à Ribot, de ces "sociétés animales" que nous abriterions en fait et dont la cohésion globale, seule perçue, nous voilerait la multiplicité mouvante<sup>34</sup> ». Bref, dans son avidité de *faire science*, la nouvelle psychologie se voit entraînée, sous l'égide d'un Ribot, vers le bas, mais à un point tel qu'elle atteint ce que l'on pourrait appeler « l'illusion matérialiste », pour faire écho aux reproches que Ribot adresse à la métaphysique; car Ribot

pousse [...] son épiphénoménisme jusqu'aux limites du matérialisme et d'un déterminisme que ne désavoueraient pas les béhavioristes : l'attention est une réaction motrice déterminée par l'intérêt; les tendances sont des mouvements en puissance; la volonté n'est qu'un fait physiologique accompagné de conscience. Quant à la mémoire, « elle est par essence un fait biologique et par accident un fait psychologique », affirmation qui provoqua un livre capital de Bergson (*Matière et mémoire*, 1896).<sup>35</sup>

#### D. Réaménager l'identité : la tâche de Villiers

On peut le constater, la psychologie expérimentale et ses nouvelles données irréductibles sur l'intériorité opèrent à l'époque un revirement radical de la problématique de la personnalité, faisant

<sup>33</sup> Paul Janet et Gabriel Séailles, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>34</sup> Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 185.

<sup>35</sup> «RIBOT Théodule (1839-1916)», dans *Encyclopædia universalis. Thesaurus* (Paris), vol. 20, 1975, p. 1655.

basculer le cadre traditionnel de pensée qui jusque-là l'avait appréhendée. Les implications comme les enjeux qui en ressortent exigent, dans le cas d'un renouvellement possible de l'approche métaphysique — ce que tente Villiers avec sa forme vibratoire dans *L'Eve future* —, un important réaménagement épistémologique. Les conséquences en sont, en effet, des plus dramatiques : la nouvelle psychologie opère littéralement la matérialisation de l'intériorité psychologique, au sein de laquelle elle niche désormais l'identité — ce qui constitue rien de moins qu'un déplacement du lieu de l'identité, et une subversion de l'intériorité « spirituelle ». Aussi n'est-il pas étonnant que Ribot bannisse d'emblée « l'observation intérieure<sup>36</sup> » comme mode et lieu d'investigation, car « réfléchir sur son moi, c'est prendre une position artificielle qui en change la nature; c'est substituer une représentation abstraite à une réalité » (p. 94). Cette réalité, pour Ribot, la seule qui tombe sous l'emprise des sens et de l'expérimentation, étant par nature neurophysiologique : « Il est clair, déclare-t-il, que la foi exclusive accordée si longtemps par la psychologie aux seules données de la conscience devait rejeter dans

<sup>36</sup> Ribot appuie sa position sur l'autorité de Hume : « Avec l'observation intérieure, il ne peut saisir que des phénomènes fugitifs, et je ne sache pas qu'on ait rien répondu à ces remarques si justes de Hume : "Pour ma part, lorsque j'entre au plus intime de ce que j'appelle moi, je me heurte toujours à telle ou telle perception particulière de froid, de chaud, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de plaisir ou de peine. Je ne surprends jamais mon moi dépouillé de toute perception; je n'observe jamais rien que la perception... Si quelqu'un, après une réflexion sérieuse et exempte de préjugés, croit avoir une autre idée de lui-même, j'avoue que je ne puis discuter plus longtemps avec lui. [...] Il est possible qu'il perçoive quelque chose de simple et de permanent qu'il appelle lui-même, mais je suis bien certain quant à moi de ne pas posséder de principe de cette nature" » (p. 92-93).

l'ombre les éléments organiques de la personnalité » (p. 27-28).  
 D'ailleurs, pourquoi chercher un fondement quelconque dans un épiphénomène? Dès la parution de sa *Psychologie anglaise contemporaine* en 1870, « un texte célèbre, qui apparut comme un manifeste », le rejet de l'introspection est posé comme l'une des conditions préalables à l'atteinte d'un savoir objectif :

ou bien la psychologie se borne à l'observation intérieure, et alors, étant complètement individuelle, elle est comme enfermée dans une impasse et n'a plus aucun caractère scientifique; ou bien elle s'étend aux autres hommes, cherche des lois, induit, raisonne, et alors elle est susceptible de progrès. L'observation intérieure seule ne suffit donc pas à la plus timide psychologie.<sup>37</sup>

Il va donc de soi que cette matérialisation de l'intériorité s'accompagne de l'objectif avoué d'expurger l'homme du « surnaturel » — qui, chez les nouveaux psychologues, semble englober d'ailleurs, et ce à titre péjoratif, la métaphysique qu'ils exècrent : il s'agit ni plus ni moins de remplir un vide. Ainsi faut-il entendre Ribot qui, devant l'audace de ses hypothèses, nous assure que « du moins elles n'ont aucun caractère surnaturel » (p. 97). Dans le même ordre d'idée, Taine interprète ces nouvelles données du moi en accord avec sa thèse célèbre sur la perception affirmative qui « donne à l'illusoire comme au vrai un statut de réalité » : « Contre le spiritualisme, il réactive la thèse empiriste d'un moi non identique à lui-même parce que lié à la multiplicité des sensations qui le

---

<sup>37</sup> Cité dans Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie ...*, p. 5-6.



constituent<sup>38</sup> ». Mais c'est à Charcot que revient ici la palme, avec son étude sur *Les Démoniaques dans l'art* (1887), écrit en collaboration avec Paul Richer :

l'ouvrage de Charcot avait le mérite [...] de souligner l'élément démoniaque qui envahit souvent les esprits déséquilibrés. En attirant l'attention sur l'affinité entre le démoniaque et les aliénations mentales, il fournissait une explication logique et rationnelle à la plupart des phénomènes surnaturels, au comportement des prétendus "possédés", des exorcistes et chasseurs de sorcières.<sup>39</sup>

Il va sans dire que de telles conséquences viennent heurter de front toute position métaphysique, au sens strict comme au sens large, car la science de l'Etre, par son objet même, voisine le divin — au premier chef la perspective idéaliste de Villiers où métaphysique, théologie et occultisme sont intimement entrelacés. L'intériorité « matérialisée » de la psychologie expérimentale agit d'une façon des plus subversives : en plus de s'accaparer le privilège de l'identité, comme lieu et essence, privilège qu'elle retire du coup à l'intériorité psychologique, elle réduit cette dernière, l'antique demeure de l'âme, à un vulgaire épiphénomène, sorte d'activité résiduelle émanant de la machine nerveuse. L'attaque est donc à ce point corrosive qu'elle contamine désormais chez l'homme toute velléité d'intériorité spirituelle, que seules pouvaient accueillir la composante psychologique et, corrélativement, la fonction, la nature, voire l'existence même de l'âme. L'on peut certes affirmer, sans trop de

---

<sup>38</sup> Jacqueline Carroy, *Les personnalités doubles et multiples ...*, p. XII.

<sup>39</sup> Ilza Veith, *op. cit.*, p. 237-240.

risque de verser dans l'exagération, que l'avènement de la psychologie expérimentale, avec entre autres son « inconscient cérébral » et sa « conscience coloniale », constitue l'un des plus puissants coup de force que la métaphysique ait connus.

La tâche que se donne Villiers, « ce portier de l'idéal », se définit désormais d'elle-même : contre les positions épistémologiques de la psychologie moderne, mais néanmoins sur le même terrain des faits nouveaux, il lui faut repenser « l'homme intérieur » et l'unité du moi dans sa nouvelle complexité et sa multiplicité. Pour les savants de l'époque, « ce qu'il s'agit d'éviter, c'est l'assimilation de cette totalité [qu'est l'homme] à une donnée spirituelle<sup>40</sup> »; Villiers, qui ne remet pas en question l'âme comme principe spirituel, se doit toutefois de la reconsidérer, autant dans son rapport à l'identité que dans sa relation au multiple, à la fois comme essence, principe unificateur et transcendance, impliquant nécessairement la question de l'intériorité et de son statut, comme espace « physique » et comme lieu, réceptacle de l'identité. Dans ce règne moderne de l'inconscient nerveux et des « sociétés animales », Villiers tente la réconciliation forcée du haut et du bas; il élabore une pensée de l'un-multiple qui redonne à l'âme sa place et son rôle, à l'homme sa noblesse, sa spiritualité et son Absolu.

---

<sup>40</sup> Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 139.

Paradoxalement, ce sont les nombreux parallèles entre la conception villiérienne et la psychologie nouvelle (parlons, pour cette dernière, d'une tendance interprétative sous-jacente), qui révèlent le plus à quel point la pensée de Villiers se positionne dans l'économie des discours savants de l'époque. Ces analogies font la démonstration qu'au-delà de l'opposition des méthodes adoptées, le modèle acoustique, en l'occurrence les lois du timbre récemment découvertes, s'impose à l'époque aux divers discours susceptibles de re-penser l'un-multiple : le théorème de Fourier, comme mode d'appréhension de l'un-multiple, se retrouve au coeur de la subjectivité à la fois chez Villiers et dans la psychologie expérimentale.

Les exemples, tirés des *Maladies de la personnalité*, sont nombreux et variés, et nous mentionnerons à ce stade-ci de notre étude les plus évidents. En effet, à plusieurs reprises Ribot, qui considère la personnalité comme une « coordination », réfère explicitement au modèle acoustique. Ainsi explique-t-il successivement les cas de dédoublement (l'individu qui se sent double) et de troubles sensoriels :

Physiologiquement, dans le premier cas, nous avons une somme d'éléments nerveux condamnés à l'inertie fonctionnelle, soit au début, soit dans le cours de la vie : la personnalité est comme un orchestre pauvre ou appauvri, mais qui suffit au nécessaire. Dans le second cas, tous les éléments nerveux servant aux sens externes lésés, à la sensibilité musculaire, à la sensibilité organique et viscérale, ont subi une modification insolite : c'est comme un orchestre où, brusquement, la plupart des instruments auraient changé de timbre. (p. 110)

Plus précisément encore, à propos des formes de la vie organique

(« circulation, digestion, respiration [sic] sécrétion et le reste ») :  
 « Ces diverses expressions de l'individualité s'ajoutent à toute perception, émotion, idée, ne font qu'un avec elles, comme les harmoniques avec le son fondamental. » Le sentiment du moi dépend donc directement de l'état de l'organisme, la preuve étant qu'avec les altérations de la personnalité les « “sensations sont changées”, c'est-à-dire que le ton fondamental n'a plus les mêmes harmoniques » (p. 169). Ce qui figure ici à titre de comparaison trouve de nombreux échos dans l'ouvrage de Ribot, et si l'auteur réfère ici à la caractéristique de la superposition des ondes du théorème de Fourier, il en retient ailleurs la seconde caractéristique, la coexistence des ondes, par exemple dans cette description de l'homme comme « mode d'existence psychique où coexistent des individualités partielles et une individualité collective » (p. 156) — rappelons au passage que les harmoniques dans la terminologie de l'acoustique sont indifféremment nommés « sons partiels », et le son fondamental « son total », ce à quoi semblent renvoyer les « individualités partielles » et l'« individualité collective » de Ribot. L'exemple suivant est sans aucun doute le plus extraordinaire, car il approche sensiblement la conception de la forme vibratoire de Villiers, renvoyant l'identité à une « forme du mouvement » — comme quoi à force de creuser, le bas peut rejoindre le haut. Cet exemple n'est pas le fait de Ribot, mais une remarque de lui nous indique que cette idée, qu'il ne répudie pas

d'ailleurs, fut partagée par plusieurs scientifiques à l'époque :

Identité n'est pas immobilité. Si, comme le pensent quelques savants, la vie réside moins dans la substance chimique du protoplasma que dans les mouvements dont les particules de cette substance sont animées, elle serait une "combinaison de mouvements" ou une "forme du mouvement", et cette rénovation moléculaire continue serait elle-même subordonnée a des conditions plus profondes. (p. 95-96)

Pour terminer, cet autre exemple touchant la mobilité de l'identité (nébuleux ici mais que la suite de l'analyse éclairera, particulièrement avec la philosophie de Hegel), où Ribot définit le moi en termes de degrés, comme un rapport entre deux états extrêmes sur le mode oscillatoire, typique du mouvement vibratoire : « le moi est une coordination. Il oscille entre ces deux points extrêmes où il cesse d'être : l'unité pure, l'incoordination absolue. Tous les degrés intermédiaires se rencontrent en fait, sans démarcation entre le sain et le morbide; l'un empiète sur l'autre<sup>41</sup> » (p. 171).

D'autres parallèles pourraient certes s'ajouter à cette liste; par exemple, cette particularité méthodologique de Ribot, à laquelle il attache une importance fondamentale, de faire porter l'analyse sur les « cas tératologiques et morbides, ou simplement rares », afin d'en « apprendre sur la formation et la désorganisation de la personnalité » (p. 2). Une particularité que Claude Bernard, l'un des premiers, a retenue en subordonnant la physiologie à la pathologie

---

<sup>41</sup> La citation se termine par la note infrapaginale suivante : « Même à l'état normal, la coordination est souvent assez lâche pour que plusieurs séries coexistent séparément » (p. 171, Note 1).

dans sa méthode expérimentale<sup>42</sup>. Ce que l'on retrouve exactement dans *L'Eve future*, avec le cas exceptionnel, voire unique, de la monstrueuse beauté d'Alicia Clary analysée par nos deux cliniciens Ewald et Edison — comme nous l'avons déjà fait remarquer, c'est en déconstruisant la pathologie d'Alicia que se construit la conception villiérienne, l'analyse du pathologique dévoilant en quelque sorte la normalité : un mouvement mimétique constitutif de l'oeuvre entière.

Mais plus que tout, ce que le long détour par la psychologie expérimentale nous laisse voir, c'est l'étendue des connaissances de Villiers, toute la profondeur de sa pensée autant que sa volonté et son audace de débattre d'un sujet qui lui tient à coeur au-delà des frontières de la littérature, dans la reconnaissance et l'acceptation des nouveaux savoirs. L'analyse de ce contexte laisse voir que la conception villiérienne de l'identité déborde le cadre *a priori* de fiction de la littérature; elle dévoile une volonté de faire oeuvre de savoir, une prétention d'inscrire sa voix — littéraire! — dans le débat en cours. Car, rappelons-le, travaillant sur le terrain même, Villiers prend acte des nouvelles données irréductibles et s'affaire au

---

<sup>42</sup> Cl. Bernard fut, en effet, l'un des premiers à considérer que la pathologie relève des mêmes forces ou lois que la physiologie; par conséquent, assure-t-il, « il faut poser d'abord le problème médical tel qu'il est donné, par l'observation de la maladie, puis analyser expérimentalement les phénomènes pathologiques en cherchant à en donner l'explication physiologique », *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), cité dans Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale*, p. XIII-XIV.

réaménagement épistémologique de l'identité dans une conception métaphysique en tentant la réconciliation du haut et du bas, du suprasensible et du sensible, de la forme et de la matière, de l'un et du multiple. Le coeur de cette réconciliation étant sa forme vibratoire — une idée originale grâce à laquelle Villiers tente de sauvegarder l'identité métaphysique, tout en concédant au « bas » ses préoccupations esthétiques. Voilà le sens exact de la « réconciliation » villiérienne : la victoire de la forme sur la matière, car il s'agit bien, chez Villiers, d'une esthétique de l'identité.

## II. Identité d'espèce et répétition phonographique

L'essor de la science et de la technique au XIX<sup>e</sup> siècle a soulevé, entre autres choses, la question de la re-production avec une acuité jusque-là inégalée. Dans le seul domaine des arts, l'apparition de la lithographie au début du siècle et, plus encore, celle de la photographie et du phonographe ont ouvert de nouvelles dimensions par une remise en question de l'aperception de l'objet d'art, de son authenticité comme de son caractère sacré. La reproduction technique suscite un renouvellement obligé de la relation avec l'objet d'art, un renouvellement qui entraîne dans son sillage les questions de perception, d'appréhension, comme celles du statut et de la réalité de l'oeuvre d'art. Walter Benjamin ne pouvait trouver de meilleur témoignage, comme entrée en matière à son étude sur le sujet, que celui de Valéry, dont la portée nous rappelle l'intensité du choc :

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usages fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent, nous assurent des changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur



l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.<sup>43</sup>

Ce propos de Valéry, Villiers aurait certes pu le formuler, tellement il a perçu avec profondeur l'importance du bouleversement. S'il pose directement la question dans *L'Eve future* avec la réalisation d'un double identique, la triade composée de la Vénus Victrix, d'Alicia Clary et de Hadaly déploie véritablement toutes les implications de la reproduction technique, qu'elles concernent l'espace, le temps, la matière comme la réalité. Il y a chez Villiers une réelle préoccupation à l'égard de la reproduction technique et, tel un collectionneur, aucune invention nouvelle ne lui échappe, qu'il s'agisse de la « photosculpture » dans *L'Eve future*, inventée « par Willème en 1861, [qui] consistait à reproduire un modèle vivant dans ses trois dimensions, sous forme de buste ou de statue, à l'aide de la photographie<sup>44</sup> »; ou le procédé de réduction pour les statues, par l'ingénieur Collas, que Villiers ajoute à son conte « L'Affichage céleste » pour la publication en volume des *Contes cruels* en 1883 — la Vénus de Milo, réduite par Collas, connut un grand succès<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», t. 1, p. 1284; cité dans Walter Benjamin, « L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique », dans *L'Homme, le langage et la culture*, trad. M. de Gandillac, s.l., Denoël/Gonthier, 1971, p. 137.

<sup>44</sup> «L'Eve future. Notes et variantes», *OC*, t. 1, p. 1625-26, Note 1 de la p. 936.

<sup>45</sup> Cf. «Contes cruel. Notes et variantes », *OC*, t. 1, p. 1356, Note 4 de la p. 579.

## A. L'Être collectif du Bourgeois : répétition mécanique

### 1. L'identité collective du Bourgeois

L'identité personnelle d'Alicia Clary est décrite par le recours à l'identité collective, celle du Bourgeois. Alicia est, ne l'oublions pas, la « déesse Bourgeoise ». Aussi Lord Ewald décrit-il le mental d'Alicia comme un « carrefour où toutes les chimères [du] faux Sens-commun [...] tiennent, gravement, leur oiseux conseil » (p. 156). Plus loin, Edison parle des bourgeois, ces « esprits modernes », comme d'un « être collectif » (p. 332). Villiers reprend ici, mais en l'approfondissant davantage, une caractéristique de son fameux personnage Tribulat Bonhomet : une caricature grotesque du bourgeois que Remy de Gourmont considère à juste titre comme « la création peut-être la plus originale du siècle<sup>46</sup> ». Bonhomet, il va sans dire, incarne à lui seul le Bourgeois, avec son « b » majuscule; il représente dans l'oeuvre villiérienne l'exemple type du Bourgeois, à la fois par son antériorité et surtout par l'exubérance de sa stupidité, qui atteint chez lui un sommet inégalé. Dans *Claire Lenoir*, Bonhomet termine son autoportrait, « au physique », en affirmant allègrement : « *À moi seul j'ai la physionomie de mon siècle, dont*

---

<sup>46</sup> Remy De Gourmont, *Le livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1923, p. 87-96 (éd. originale, p. 90); cité dans Alan William Raitt, *op. cit.*, p. 166.

*j'ai lieu de me croire l'ARCHÉTYPE*<sup>47</sup> ». Dans le conte « Les Visions merveilleuses du Dr Tribulat Bonhomet », il se définit lui-même comme l' « *arrière-pensée moderne* » et Dieu, qui s'adresse à lui, l'appelle « *votre nombreuse-personne*<sup>48</sup> ». Enfin, cette caractéristique de Bonhomet se retrouve même dans ces propos rapportés de Villiers, déclarant avoir toute sa vie combattu Tribulat Bonhomet, celui qui « fait meute contre moi », « le diable Légion »; nous citerons le passage dans sa totalité, car il est fort révélateur de la portée symbolique du personnage et de ce qu'il représente aux yeux de son créateur.

Un quidam qui s'amusait un jour de son culte pour ses ancêtres croisés lui ayant demandé : « Quel musulman avez-vous combattu, mon cher confrère? », Villiers lui a répondu fièrement : « Tribulat Bonhomet »; « Bonhomet, c'est l'ennemi personnel de Dieu, le Tartufe de l'enfer, la haine contre tout ce qui est idée, pureté, beauté, rêve, chimère, contre tout ce qui ne se pèse point, ne se mesure point, contre tout ce qui n'a ni forme ni figure. Bonhomet, c'est l'ennemi de l'art et de l'âme [...] C'est toujours l'infidèle que je combats [...] Il fait meute contre moi sans m'effrayer. Les règles de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem défendaient aux chevaliers de batailler contre plus de seize ennemis, dans la crainte que le sentiment de leur valeur ne les induisît en orgueil. Moi je lutte contre le diable Légion, et je ne suis à bout, pour les faire souffrir, ni d'inventions ni de machines. »<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », *OC*, t. 2, p. 148. Dans l'édition de 1887 en volume, Villiers substitue « *l'ARCHÉTYPE* » à la mention « le type » de la première parution de l'oeuvre en 1867 dans la *Revue des lettres et des arts* — ce qui semble significatif de sa volonté d'imputer à son personnage la paternité du Bourgeois qui lui répugne tant : Bonhomet étant au Bourgeois, en quelque sorte, ce que Eve fut à l'Humanité. Toutefois, Bonhomet ne fut pas le premier à endosser cette caractéristique, car le héros des *Mémoires de Joseph Prudhomme* de Henri Monnier déclare dès les premières pages : « j'[ai] la prétention de personnifier mon siècle, tenez-vous bien pour avertis, ô mes chers contemporains. », cf. t. 2, p. 1157 (Note 2 de la p. 148).

<sup>48</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Les Visions merveilleuses du Dr Tribulat Bonhomet », *OC*, t. 2, p. 226.

<sup>49</sup> A. W. Raitt, *op. cit.*, p. 166; pour les paroles rapportées de Villiers, voir Hugues Le Roux, *Portraits de Cire*, Paris, Lecène, 1891, p. 10-12.

Cette figure du Bourgeois incarne certes toutes les haines que Villiers a nourries contre son siècle, au nombre desquelles il faut considérer, dans le cas présent, le suffrage universel qui, pour la première fois, donne la parole à tous sans la donner à personne en particulier. En ce sens, Bonhomet ne parle jamais par lui-même, mais bien de cette voix commune — celle de sa « nombreuse-personne » —, qui retentit comme l'écho d'un chœur : celui d'une époque, de la Modernité.

Si Alicia Clary est à cet égard la soeur de Bonhomet, Villiers réserve toutefois un traitement particulier à l'identité collective du Bourgeois dans *L'Eve future*. Il ne s'agit plus avec Alicia, en effet, d'une simple caricature généreusement brossée, aux traits grossiers et aux angles rondelets. L'être collectif s'inscrit plutôt dans la problématique de l'identité inhérente au phonographe et qui domine l'oeuvre entière; aussi Alicia vient-elle soulever la question de l'identité d'espèce par rapport à l'identité personnelle, à la subjectivité, et les relations à soi-même et à l'autre qu'elle implique. L'ensemble de la question étant traité naturellement dans le cadre de la répétition, car l'être collectif dans *L'Eve future* est explicitement associé — dans une relation de cause à effet — au phénomène de la répétition phonographique.

Alicia Clary, en effet, se distingue de Bonhomet — sur le plan conceptuel et non symbolique —, et prend un sens bien particulier : en

faisant d'elle un être collectif, Villiers nous indique qu'Alicia, voire le Bourgeois, sur le plan de l'identité personnelle, est tout Autre, qu'il lui manque du Même. Autrement dit, il manque à l'identité personnelle du Bourgeois cette différence constitutive, ontologique, qui seule peut créer l'unité de l'être; l'identité collective démasque l'absence d'identité personnelle, ce caractère distinct, voire unique, d'un Lord Ewald par exemple — ce jeune aristocrate, dernier de sa race, étranger en son siècle et en lequel il faut voir Villiers lui-même.

Ce constat est d'ailleurs directement abordé à quelques reprises dans *L'Eve future*. Le passage où Edison reçoit le couple à souper est particulièrement intéressant, car il présente deux facettes complémentaires de l'attitude d'Alicia dans sa relation à l'Autre. La première démontre chez Alicia le désir d'être Autre — entendre d'être Autre, sauf Soi. Devant Edison, qui revêt pour l'occasion la fausse identité de « représentant général des grands théâtres d'Angleterre et d'Amérique », Alicia, toute impressionnée, dit alors à l'oreille d'Ewald : « Il ne faut pas que j'aie l'air d'une bourgeoise devant ces gens-là » (p. 955). Si Alicia renie son statut de bourgeoise pour celui d'artiste dans ce passage, l'on ne saurait sous-estimer dans le désir d'être Autre du Bourgeois la convoitise de la noblesse — laquelle serait, laisse entendre Villiers ailleurs par la bouche de Lord Ewald, la « cause » de tous les maux du Bourgeois, entre autres de son

absence d'identité personnelle :

En ce siècle, il faut *être* — ou *naître* — noble, l'heure étant pour longtemps passée où l'on pouvait le devenir. La noblesse, en nos pays, se confère, aujourd'hui, en souriant. Et nous estimons qu'il ne peut être que nuisible à l'essence, quand même réfractaire, de certaines lignées, d'être inoculées, à l'étourdie, de ce douteux et affadi vaccin, dont tant de bourgeoisies indélébiles ne sont qu'empoisonnées. »

Et, comme perdu en une réflexion inconnue, il ajouta, très bas, avec un grave sourire :

« Peut-être, même, est-ce la *cause* », dit-il. (p. 813)

Un « grave sourire » qui laissait poindre un ressentiment vivement vécu par Villiers, ce qui donne à penser que sans noblesse, point de subjectivité et point de salut. « Le fait est, renchérit Ewald, qu'on ne devient pas un cheval de race par le seul fait d'entrer au champ de course » (p. 813). D'ailleurs, peu avant il dit des bourgeois qu'« ils souffrent et meurent, en secret, de la bassesse natale dont ils étouffent » (p. 809).

Edison, qui sait traquer son Bourgeois, exploite ce désir d'être Autre en se servant de la peur de Soi, le deuxième aspect qui ressort de l'identité spécifique du Bourgeois. Pour convaincre Alicia d'accepter le projet d'Edison de faire sa statue, ce dernier revêt le masque du « loup souriant de velours noir » (p. 957) et lui fait croire « qu'aujourd'hui le monde, le haut monde s'entend, remplace le portrait par la statue » (p. 962), et qu'elle est, en tant qu'« artiste », seule à ne pas avoir sa statue de marbre : une distinction qui ne manque pas de la troubler et qui la pousse dans le piège : « — Mais — si c'est la mode, je le veux bien! dit Alicia » (p.

963). L'exemple le plus saisissant de cette peur de Soi est certes la visite au Louvre où Alicia se voit confrontée à son double, la Vénus Victrix. La « confrontation de cette morne vivante avec la grande pierre » en est une, pour l'occasion, toute spéculaire : Alicia se regardant elle-même, pour la première fois et, pour ainsi dire, toute nue : « “Tiens, MOI!” » L'effroi qui la saisit alors trouve sa signification dans cette peur de Soi, comme l'expérience vertigineuse du dévoilement de sa propre vérité : un Moi vide et mort, comme la rigidité et la froideur de la statue.

« Puis elle eut comme un frisson : sa main, qui avait quitté mon bras pour s'appuyer à la balustrade, le reprit, et elle me dit tout bas :  
« “Ces pierres... ces murs... Il fait froid, ici. Allons-nous-en.” (p. 816)

Le vide de soi ressenti par Alicia prépare, comme en creux, l'espace que viendra occuper la subjectivité pleine et unique de l'Eve nouvelle — dans cette optique, la peur de soi convoque les forces du destin et participe des mécanismes de la préfiguration omniprésents dans *L'Eve future*. La peur de soi est l'appréhension de cette certitude que le moment — ici la confrontation — par lequel se révèle le fatum, à l'oeuvre, contient déjà en soi le devenir inexorable qui fait sa raison. En ce sens, l'image impossible et du coup surnaturelle de l'identité que la Vénus renvoie à Alicia ne saurait être innocente, car cette identité contrevient à l'adage voulant que la Nature ne se répète jamais, ce qu'Edison met implicitement en relief avec son diagnostic d'Alicia : une ressemblance « *maladive* », « une sorte

d'éléphantiasis », une « difformité pathologique » (p. 969), dira-t-il. Aussi cette identité, de laquelle origine la peur de soi, procède-t-elle d'une identification réciproque et progressive, comme le suggère ce passage où Edison, dans l'éclair d'un instant, statue la belle Alicia en l'hypnotisant :

Les paupières de celle-ci se refermèrent doucement, graduellement, sur ses yeux d'aurore; ses bras, pétris en pierre de Paros, demeurèrent immobiles, — l'un appuyé à la table, l'autre main tenant le bouquet de roses pâles, pendante sur un coussin.

Statue de l'olympienne Vénus, attifée au goût moderne, elle semblait figée en cette attitude : et la beauté de son visage était revêtue en cet instant d'un reflet surhumain.

Lord Ewald, — qui avait vu le geste et l'effet de magnétique sommeil, — prit la main, froide maintenant, d'Alicia. (p. 965-966)

Si Alicia revêt le froid de la pierre et devient, dans son immobilité, la Vénus animée, ses bras « en pierre de Paros » comblent le seul vide qui retient « la grande pierre » sur son socle. (Ironiquement, la démarche d'Edison vise à réaliser la statue d'Alicia, donc un double identique de la Vénus.) La confrontation qui ébranle Alicia relève donc d'une action double : elle agit comme une expérience du dévoilement de sa propre vérité, celle de la vacuité et de la mort et, en même temps, comme l'action d'un transfert qui trahit l'accomplissement ultime des forces du destin.

Enfin, la peur de Soi est certes dans tout le roman le seul phénomène subjectif dont soit capable Alicia, lequel consiste paradoxalement à pressentir sa propre vacuité, l'absence de Soi. D'où l'importance que revêt chez le Bourgeois le désir d'être Autre — à la



fois comme mode d'existence (qui en est un collectif) et comme fuite de sa propre condition (l'expérience de sa vacuité) : le désir d'être Autre et la peur de Soi agissent en complémentarité.

## 2. Répétition mécanique ou psittacisme

Le symptôme ou la cause de cette absence d'unité chez le Bourgeois est clairement indiqué : sa répétition mécanique, machinale, qui figure à plusieurs endroits dans le roman et qui distingue, plus que tout, Alicia de Bonhomet. Alicia « récite machinalement » (p. 815) et sa voix est explicitement comparée à « un instrument vide » (p. 802). L'exemple le plus révélateur est celui où Ewald décrit ce

genre de démente qui porte les malades à redire, même pendant leur sommeil, des mots d'un aspect "important" et qui semble donner, par leur seul énoncé, du "poids" à la vie. Par exemple, les mots : *sérieux!* — *positif!* — *bons sens...* etc., proférés *quand même*, à tout hasard. (p. 809)

Villiers fait ainsi du Bourgeois la métaphore du phonographe dont la répétition mécanique est perçue comme un état pathologique qui manifeste, entre autres, l'absence de toute conscience et la fuite du sens. La parole « pathologique » du Bourgeois — ces « paroles [qui] ressemblent à des oiseaux », dira Hadaly (p. 991-992) — niche à l'enseigne du psittacisme<sup>50</sup>, et suggère une correspondance —

---

<sup>50</sup> « Psittacisme : (du lat. *psittacus*, perroquet). État d'esprit machinal, où la réflexion a peu ou point de part »; dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 19 (1866-1876), p. 369.

verticale, mais vers le bas —, avec la « foule d'oiseaux » (p. 871) artificiels qui peuplent l'Eden souterrain de Hadaly et dont le concert de ramages reproduit phonographiquement le tohu-bohu des Modernes — « si bien qu'un instant [Ewald] se crut en face d'une assemblée humaine » (p. 871). Or, si le phonographe ébahit à l'époque et gagne la faveur populaire, le perroquet, lui, fait piètre figure et, malgré le brio qui lui est reconnu, brille par le côté « machinal » de ses imitations et son absence de réflexion; des caractéristiques qu'il partage avec le phonographe mais chez lequel on ne retrouve pas d'écho péjoratif. Par exemple, Radau souligne l'imitation « toute machinale » du perroquet et précise en terminant que cette « merveilleuse faculté [...] ne lui donne aucune prééminence [...] sur les autres animaux : en répétant les mots qu'il entend prononcer, il prouve seulement sa parfaite stupidité<sup>51</sup> ». À l'article « Perroquet » du *Grand dictionnaire universel*, l'auteur signale — ce qui nous rappelle l'exemple d'Ewald cité plus haut —, « qu'ils soient en repos ou en mouvement, ils font entendre un caquetage continu. [...] Même pendant leur sommeil [...], ils poussent souvent de petits cris »; et plus loin, après avoir souligné « la facilité, on pourrait souvent dire la perfection, avec laquelle ils imitent », nous retrouvons les thèmes de la répétition machinale et de la stupidité qui semblent collés au perroquet :

« toujours ils parlent *ab hoc* et *ab hac* et répondent au hasard,

---

<sup>51</sup> Rodolphe Radau, *L'Acoustique ou les phénomènes du son*, p. 13.

machinalement en quelque sorte, aux questions [...]. Ce sont de purs imitateurs, à instinct développé, mais très-pauvrement doués sous le rapport de l'intelligence et qui n'ont aucune idée des relations entre les mots et les choses. » Curieusement, deux passages suggèrent une comparaison avec la femme — ce qui n'est pas sans intérêt puisque dans *L'Eve future* c'est, en premier lieu, les paroles de la femme « qui ressemblent à des oiseaux »; d'abord cette citation de Swift figurant en tête d'article : « *Une très-petite dose d'esprit est estimée dans une femme, comme nous aimons quelques mots prononcés nettement par un PERROQUET* », et cette observation à la toute fin : « La voix des femmes [...] les charme tout particulièrement, et en leur présence ils bavardent jusqu'à ce qu'ils aient achevé tout leur répertoire<sup>52</sup> ».

Disons d'abord que si le phonographe à l'époque se voit épargner la stupidité du perroquet — laquelle est pourtant liée à la caractéristique « machinale » que partage le premier —, ce parallèle implicite dans *L'Eve future* force une remise en cause du sens des paroles phonographiées, il lève l'immunité que l'enthousiasme aveugle procure à l'appareil et contraint à cette réflexion que, *mutatis mutandis*, l'un n'est pas plus intelligent que l'autre, tous deux étant dépourvus de conscience : le phonographe comme le perroquet et, en

---

<sup>52</sup> « Perroquet », dans Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 18 (1866-1876), p. 655-656.

définitive le Bourgeois — puisque c'est de lui dont il s'agit, et particulièrement de la femme —, sont stupides, dépourvus de toute réflexion, de conscience, etc.

Mais à bien y regarder, c'est la supériorité du phonographe qui dévoile le sens profond de ces glissements métaphoriques. Car la nature même du phonographe, fabriqué de bois et de métal, le met à l'abri en quelque sorte de la stupidité du perroquet — il semble incongru, en effet, de prêter un tel qualificatif à une matière inerte. Or, la véritable supériorité du phonographe sur le perroquet est sa capacité d'imiter le timbre, qui échappe à l'oiseau. Ainsi, malgré le brio de son imitation, le perroquet demeure une figure de l'Autre, et n'approche le Même, le sujet de l'imitation, que par l'intermédiaire de l'objet de l'imitation. Le phonographe, lui, par la fidélité de son imitation — par sa capacité de reproduire le timbre qui est, rappelons-le, l'identité des sons —, se change en une figure du Même. Autrement dit, l'appareil s'efface, il disparaît et laisse place à une identité de l'objet et du sujet de l'imitation<sup>53</sup>, mais cette identité illusoire est problématique, voire paradoxale, car elle suscite du coup une délocalisation et une présence-absence, que Villiers recrée dans le roman avec, entre autres, un double de la Vénus de Milo et le bras artificiel d'Edison. Ce dernier lui-même souligne cette

---

<sup>53</sup> Avec l'appareil, l'objet de l'imitation (les paroles, le sens) s'efface devant l'identité du sujet de l'imitation qui seule retient l'attention; l'important n'est donc pas ce qui est dit, mais plutôt celui qui dit, que l'on retrouve, identique, dans le « dit ».

« supériorité » du phonographe sur les perroquets, mais l'ironie du propos dévoile sa ruse, Edison jouant lui-même le jeu du phonographe en servant à Ewald, immédiatement après avoir qualifié le tapage des oiseaux de « dérisoire concert », un argument par trop Moderne ou Bourgeois :

Les oiseaux de Hadaly sont des condensateurs ailés. J'ai cru devoir substituer en eux la parole et le rire humains au chant démodé et sans signification de l'oiseau normal. Ce qui m'a paru plus d'accord avec l'esprit du Progrès. Les oiseaux réels redisent si mal ce qu'on leur apprend! (p. 871)

Edison laisse entendre ici que le Bourgeois voit du sens dans ses paroles phonographiées et non dans ses paroles imitées par le perroquet stupide. Mais voit-il un sens dans ses paroles reproduites par le condensateur ailé, ce perroquet-phonographe? La réponse d'Edison, sous-entendue ici, est sans équivoque. Ces propos laissent entrevoir ce que ces glissements métaphoriques, une fois la boucle bouclée, signifient vraiment : que l'on ne saurait se traiter soi-même de stupide ou, autrement dit, en épargnant la stupidité au phonographe, c'est d'abord soi-même que l'on ménage. D'où, chez Edison, le recours aux « condensateurs ailés » de Hadaly qui, munis des fameux phonographes, reproduisent maintenant « des timbres de voix viriles et féminines » (p. 871). Les oiseaux de l'Éden souterrain unifient dans une même représentation la figure de l'Autre ou de la stupidité du perroquet et la figure du Même que le phonographe renvoie au Bourgeois. Le parallèle est complet : le Bourgeois est semblable aux condensateurs ailés, il est artificiel, voire insignifiant, et mort — cet

Eden tout d'artifices étant, faut-il le rappeler, le lieu d'un ancien cimetière indien.

Villiers a d'ailleurs rédigé à l'automne 1887 un conte dont la genèse dépend directement, à notre avis, de cette problématique dans *L'Eve future*. Ce conte, d'abord intitulé « Les Perroquets », tient lieu de prologue aux *Histoires insolites* sous le titre définitif « Les Plagiaires de la foudre<sup>54</sup> ». Le conte se résume à peu de choses : sur une île isolée du Pacifique, une race de perroquets trônant au sommet d'un colossal eucalyptus s'évertue à imiter la foudre et ainsi à terroriser tous les animaux qui s'y trouvent. Mais un soir, alors qu'un cyclone enserme l'île, le tonnerre gronde « *pour de vrai* », la foudre elle-même s'abat sur l'arbre, laissant « gisantes sur les gazons, plusieurs centaines de pattes carbonisées ». Outre la parenté manifeste entre le phonographe et le perroquet, certains mots que Villiers utilise dans ce conte, et qui s'inscrivent visiblement dans une conception plus large, font écho à *L'Eve future*. Par exemple, il y est question d'un « spécial silence », des « vibrations profondes », du « timbre intime », de « l'en-dedans de leurs voix », etc.; ce qui, à prendre seulement ce dernier, démontre une proximité évidente avec « l'En dedans créateur [des] vibrations même » (p. 776) proféré par Edison. Parmi les effets du « néfaste et maléfique ramage » des perroquets sur les animaux, Villiers fait figurer « le suicide », que

<sup>54</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Les Plagiaires de la foudre », OC, t. 2, 235-239.

l'on retrouve également dans *L'Eve future* avec Edward Anderson et Lord Ewald succombant aux paroles ensorceleuses de la femme meurtrière — à laquelle les perroquets sont associés, étant eux-mêmes « devenus, *naturellement*, désagréables, et quelque peu criminels ». Enfin, nous retrouvons l'idée du Bourgeois comme être collectif, car « les perroquets » prennent l'appellation commune d' « aréopage »<sup>55</sup>. Cette même identité qu'il revêt est reprise vers la fin avec une mention à connotation politique : « l'effet d'ensemble, dans l'imitation générale, était littéralement sans défaut. C'était l'ÉGALITÉ même ». Pour la publication en volume, Villiers ajoute en effet deux éléments qui confèrent au texte une portée politique certaine : les perroquets deviennent « de parfaits exemples de "l'ÉGALITÉ" et de "la FRATERNITÉ"<sup>56</sup> ». Avec le mot « LIBRES » qui

figurait déjà dans la version préoriginale, la triade évoque la devise

<sup>55</sup> Plusieurs autres thèmes du conte peuvent être cités pour démontrer cette parenté entre « Les Plagiaires de la Foudre » et *L'Eve future*. Entre autres, le plagiat, mais aussi l'inconscience d'Alicia et du Bourgeois — un sous-thème de la répétition —, trouve un écho dans « la relative inconscience foncière » des perroquets : « Car ce n'était pas *exprès* qu'ils avaient choisi ce bruit-là! » (p. 236). Ce qui fait suite à l'amour qu'Alicia subit « MALGRÉ ELLE » (p. 799), ainsi qu'à Evelyn qui est, assure Edison, meutrière « *malgré elle* ». (p. 890) De même pour l'insignifiance des perroquets sur laquelle le conte se termine, et qui commande l'oubli le plus total de ces derniers : « — Leur nullité sereine, qui, si longtemps, de son néfaste et maléfique ramage, consterna, ne frappe-t-elle pas de tant d'insignifiance leur mémoire... QUE CELLE-CI NE VAUT PAS MIEUX D'ETRE MAUDITE QUE PARDONNÉE? » (p. 239). Or Hadaly ne dit pas autre chose à Ewald des modernes, qu'elle appelle dédaigneusement « les vivants » : « Nous ne daignerons pas même rire de ceux que tu quittes [...]. "Est-ce que nous aurons le temps de penser à eux! D'ailleurs, on participe toujours de ce à quoi l'on pense : préservons-nous donc *de les devenir* quelque peu, *en y songeant!* » (p. 993). Une épigraphe de Jean Marras, qui figure au chapitre « Dissection » du Livre premier, offre un son de cloche fort semblable : « *Les sots ont cela d'impardonnable qu'ils rendent indulgent pour les méchants* » (p. 808). Etc.

<sup>56</sup> «Les Plagiaires de la foudre. Notice», OC, t. 2, p. 1205.

républicaine : LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ. Cette référence à la république attribuée aux perroquets ne laisse aucun doute, quant à nous, sur l'intention de Villiers d'associer l'aréopage au Bourgeois et à son règne. Comme le Bourgeois aux yeux de Villiers, les plagiaires de son conte occupaient une « position élevée » (grâce à l'arbre), et « par un chaotique hasard, ceux-ci n'étaient pas, comme on dit, à *leur place*, voilà tout. » Le rôle de la foudre à la fin du conte étant de rétablir l'ordre naturel — voire divin<sup>57</sup> —, des choses. Cette analogie entre le Perroquet et le Bourgeois est renforcée par une autre référence à caractère politico-historique, celle de la Révolution française qui renversa la hiérarchie sociale et annonça le règne nouveau de la bourgeoisie, aux dépens bien sûr de l'aristocratie. Cette référence à la Révolution se laisse déduire de la date de l'épigraphe, « *Bulletins scientifiques de septembre 1887* », et de cette indication figurant dans le tout premier paragraphe du conte sur la durée de l'hégémonie des perroquets : « Depuis près d'un siècle [...] se multipliait une race de perroquets », ce qui nous amène approximativement à 1789. Aussi faut-il considérer, selon nous, cette allégorie du Perroquet dans un cadre plus large — celui du Bourgeois et de son règne —, et non seulement y voir une satire de la

---

<sup>57</sup> De la même façon, la disparition de Hadaly à la toute fin de *L'Eve future* vient rétablir l'ordre préétabli, l'ordre divin, car le naufrage du *Wonderful* suggère bien une intervention divine : Dieu, contraint de sortir de son mutisme, devant l'audace et la provocation d'Edison, ce Prométhée moderne : « Puisque la Vie semble le prendre de si haut avec nous et ne daigne nous répondre que par un profond et problématique silence, — nous allons bien voir si nous ne pouvons pas l'en faire sortir!... » (p. 789).



presse (selon Gustave Kahn), la question du plagiat dont Villiers fut victime, ou celle encore du public abruti par les singes littéraires<sup>58</sup>.

Il ne fait donc aucun doute que le thème central de cette courte fantaisie est celui du Bourgeois-perroquet — sur le modèle des « condensateurs ailés » avec, s'entend, toute sa portée symbolique —, et vu sous cet angle, les présupposés de ce conte dévoilent, somme toute, une même conception que celle de *L'Eve future* : le Bourgeois est tout Autre comme le Perroquet est Tonnerre, et ce « depuis près d'un siècle ». Le simple changement de titre en est significatif : en optant pour les « plagiaires » plutôt que les « perroquets », Villiers insiste sur l'idée que cette répétition est en soi un acte frauduleux, qu'il s'agit, par la répétition, de prendre à autrui, de faire sien ce qui est autre, voire de se faire Autre. Ce qui dénote bien chez l'être collectif qu'est le Bourgeois sa propre absence de soi, son effacement de soi dans la répétition.

---

<sup>58</sup> « La question du plagiat est accessoire. Pour Villiers, le thème essentiel est tout autre : par la faute des imitateurs de second ordre, le public ne sait plus distinguer entre le grand art et la littérature industrielle, et c'est pour cette raison surtout que les perroquets apparaissent nuisibles », dans «Les Plagiaires de la foudre. Notice», *OC*, t. 2, p. 1204. Ce souci est réel chez Villiers, on le retrouve d'ailleurs dans *L'Eve future*, où Ewald raille le mélodrame qui émeut tant Alicia, « issu de la plume de l'un de ces faussaires de la parole, de ces détrousseurs de lettres qui [...] atrophient, dans une impunité triomphante et lucrative, le sens de toute élévation chez les foules » (p. 812). Cependant, la raillerie cruelle de Villiers s'adresse autant, sinon davantage, au public qu'aux singes littéraires que ce même public préfère aux véritables artistes — les multiples échecs de Villiers au théâtre expliquent certes son amertume. Et ce public qu'il exécra, c'est encore le Bourgeois. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la suite des propos de Lord Ewald, qui attaque maintenant Alicia et, à travers elle, le public — un beau morceau d'anthologie.

Le rapprochement avec le perroquet semble viser dans un premier temps à créer le recul nécessaire à une juste appréciation du phonographe — une distance qui s’efface devant la figure du Même que renvoie l’appareil. Le détour par l’oiseau, qui reste lui une figure de l’Autre, permet d’abord de relever les caractéristiques spécifiques de l’être collectif qu’est le Bourgeois : la parole machinale dévoile la stupidité et l’insignifiance du Bourgeois, elle recèle une absence de réflexion, voire de conscience et, naturellement, elle est intimement liée à la vacuité de la subjectivité dont l’équivalent symbolique est la Mort — la parole du Bourgeois en est une qui tourne à vide, elle n’a pas le tremplin de la subjectivité pour sortir du cercle fermé de l’identité d’espèce, qui est le propre de l’animalité, et ainsi faire sens. La subjectivité, le sens et la répétition, on le voit bien, impliquent chez Villiers une transcendance — ce contre quoi justement le Bourgeois se défend, muni de son positivisme terre à terre.

Mais il y a un autre point de vue qu’apporte le parallèle avec le perroquet, et qui confère à la répétition du Bourgeois une fonction dérivée, celle de l’imitation : dire en effet que le perroquet répète ou imite revient à dire la même chose, d’ailleurs, les auteurs des citations antérieures portant sur le perroquet passent sans ambages d’un terme à l’autre — alors que l’on ne pourrait dire du phonographe seul qu’il imite, car l’imitation implique un acte de volonté dont

l'appareil est évidemment dépourvu. Le condensateur ailé, le perroquet-phonographe, qui se veut une représentation du Bourgeois, constitue en quelque sorte un état intermédiaire de la répétition et de l'imitation; il opère la symbiose de la répétition mécanique et de l'imitation, par laquelle s'exprime le désir d'être Autre, l'instinct de « faire comme » : si le Bourgeois n'a pas d'identité propre, c'est entre autres parce qu'il imite l'Autre, en l'occurrence l'Aristocrate, il aspire de tout son être à la noblesse qu'il n'aura jamais. Cette fonction complémentaire à la répétition phonographique du Bourgeois récupère l'ensemble des caractéristiques de l'être collectif, énoncées ci-haut, pour les tirer sur le terrain des considérations socio-politiques — un thème fondamental de la pensée villiérienne et omniprésent dans *L'Eve future* comme dans l'ensemble de son oeuvre. Les considérations socio-politiques, mises à nu entre autres dans « Les Plagiaires de la foudre », jouent en effet un rôle important dans la définition de l'identité collective du Bourgeois; elles sont un facteur déterminant et irréductible de sa condition identitaire. À tel point qu'il est légitime de penser que sans la noblesse<sup>59</sup>, il ne peut y avoir chez Villiers d'identité personnelle, de subjectivité — ce qui ne

---

<sup>59</sup> La noblesse « de race » est certes la plus signifiante pour Villiers, après bien sûr la « mystérieuse noblesse » de l'Homme, « sa sélection divine » (p. 889), qui se laisse voir par le thème de l'inachèvement ouvrant sur la transcendance. Si par ailleurs la noblesse d'Edison, une « noblesse toute spéciale [qui] humiliera toujours les égalitaires », semble fort méritoire, l'anoblissement des « bourgeoisies indélébiles » constitue un avilissement de la noblesse, qui vide le mot lui-même de sa signification première (cf. p. 813).

veut pas dire que seule la noblesse confère la subjectivité, car cette dernière requiert, comme on le verra, d'autres conditions essentielles pour se réaliser.

L'imitation rattachée à la répétition du Bourgeois n'échappe pas toutefois à la nature mécanique, phonographique, de ladite répétition. Ce qui se traduit par le caractère instinctif de l'imitation, ce que nous avons appelé précédemment « l'instinct de "faire comme" », qui se laisse deviner par l'aspect « machinal » de la parole et du geste, bref de la répétition. L'aspect « machinal » dénote dans la fonction imitative de la répétition l'absence ou l'affaissement de la volonté, qui tombe dans l'habitude, la répétition mécanique, voire le psittacisme traduisant un état pathologique.

Cette fragilité de la fonction imitative de la répétition, qui s'affirme et se dément, peut s'expliquer entre autres par la volonté chez Villiers de rendre compte de la convoitise de la noblesse par la bourgeoisie — les plagiaires —, tout en ne leur prêtant aucun acte de volition relevant d'une intelligence ou d'une conscience quelconques. Si le parallèle avec le perroquet confère à la répétition mécanique une fonction imitative, Villiers voit à ce qu'elle conserve chez le Bourgeois la stupidité animale qui lui est dévolue. Aussi Lord Ewald précise-t-il : « En ce siècle, il faut être — ou *naître* — noble, l'heure étant pour longtemps passée où l'on pouvait le devenir. La

noblesse, en nos pays, se confère, aujourd'hui, en souriant » (p. 813).

## B. La répétition phonographique : mécanismes et fonctions

Jusqu'ici nous avons analysé la répétition du Bourgeois, comme métaphore du phonographe, sous l'angle exclusif de l'analogie que Villiers entretient avec le perroquet. Il y a cependant dans *L'Eve future* une pensée véritable de la répétition phonographique, au sens épistémologique, qui fait partie intégrante de la problématique de l'identité. Aussi faut-il considérer la répétition phonographique en soi, car elle se distingue nettement de la simple répétition mécanique, que le phonographe, en tant que machine, récupère pourtant. La répétition phonographique intègre la répétition mécanique sans toutefois s'y restreindre — en fait, elle la dépasse de beaucoup par sa complexité. La répétition mécanique n'a pas, en effet, la fonction de stockage qui implique nécessairement un rapport complexe au temps. Qui plus est, elle n'a pas cette capacité de « capter » le réel pour le reproduire à volonté. Ces deux fonctions propres à la répétition phonographique suffisent à en révéler la complexité qui implique, comme elles le laissent entrevoir, la question de la temporalité, le travail du temps au sein de la

répétition, et l'identité elle-même. Ce qui met nécessairement en cause le sens, mais aussi la perception et la connaissance, car la rencontre trouble de la copie et de l'original ébranle le statut du réel.

La répétition phonographique, comme on le voit, soulève des questions qui touchent de près les intérêts de Villiers. En fait, elle participe d'emblée de la problématique de l'identité, et Villiers, fidèle à sa démarche habituelle, l'utilise de face comme de revers : d'un côté pour définir sa critique du Bourgeois et de la Modernité, de l'autre pour élaborer sa propre conception de l'Identité, du Sens. Si l'un ne peut vraiment se penser sans l'autre, c'est du côté face dont il sera essentiellement question ici : l'illusion phonographique.

L'exemple vivant d'une répétition phonographique dans *L'Eve future* nous permettra d'abord d'analyser ses différents ressorts et de démontrer, en référence à l'Etre collectif, pourquoi et comment l'essentiel — c'est-à-dire l'identité personnelle, la subjectivité et le sens —, échappe au phonographe et à sa répétition; ce qui, à revers, fera ressortir chez Villiers l'importance fondamentale de la transcendance et de la subjectivité dans le *faire sens*. En complémentarité, mais à un niveau supérieur, il s'agira d'élargir le cadre d'analyse à la critique villiérienne de la Modernité, qui procède pour l'essentiel d'une conception particulière de la temporalité : le temps simulé, le temps phonographique.

## 1. Un exemple vivant : Alicia Clary

Villiers précise davantage le mécanisme, pour ainsi dire, de la répétition phonographique; il nous donne dans *L'Eve future* un exemple vivant de la répétition phonographique qui en dévoile le sens profond et grâce auquel se construit, par la négative, la répétition ontologique et avec elle, le sens. Cet exemple vivant de la répétition phonographique, c'est Alicia Clary elle-même. Elle représente en quelque sorte l'accomplissement du vœu impossible — et combien ironique — d'Edison : posséder les clichés phonographiques des « grandes paroles » (p. 770) de l'Humanité depuis son origine, comme le sublime soliloque de l'Eden : « *Il n'est pas bon que l'Homme soit seul!* », et ceux des « bruits du passé », « par exemple du *Son des trompettes de Jéricho* » (p. 771), etc. Dans cette perspective, Alicia est bien l'empreinte phonographique de la Vénus Victrix, elle en est la version reproduite, aujourd'hui, après plus de deux mille ans : l'identité de sa forme avec celle de la « grande pierre » relève de la répétition phonographique. Cet angle d'analyse nous amène à examiner, dans un premier temps, les caractéristiques spécifiques de la répétition phonographique qui confèrent à Alicia Clary, outre son identité collective, un statut particulier; la suite consistera à démontrer comment la subjectivité et, conséquemment, le sens

échappent à la répétition phonographique, car le sens chez Villiers est indissociable de la subjectivité créatrice.

L'une des caractéristiques fondamentales de la répétition phonographique qui la distingue, entre autres, de la répétition mécanique est celle du stockage. Ce qui nous invite à considérer la répétition phonographique davantage comme ce que l'on pourrait appeler une répétition-conservation : une répétition qui transgresse les lois les plus élémentaires de la physique, car s'il est de la nature même de la répétition de se réaliser dans et par le temps — ce par quoi l'Autre ou la différence advient —, la répétition-conservation semble s'effectuer en vase clos, elle est hermétique au travail du temps. C'est pourquoi, rappelons le mot d'Edison, la forme identique d'Alicia et de la Vénus relève d'une « difformité pathologique » (p. 969). Un retour aux nombreuses réactions que suscita le phonographe à l'époque s'avère nécessaire ici pour faire la lumière sur cette question car, comme le souligne Jacques Perriault, « Le premier contact du phonographe avec l'espèce humaine est plein de surprises, d'inattendus<sup>60</sup> ». Le comble de la surprise, aux yeux de Perriault, c'est cette conception de « la voix périssable » qui ressort des diverses expériences du phonographe :

le plus surprenant pour nous est cette représentation de la voix comme une entité périssable. Vous avez bien lu. La conservation surprend. [...] La voix est observée [...] comme une denrée périssable, que le stockage n'altère pas. À

---

<sup>60</sup> Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 190.



l'époque, on ne connaît pas la congélation. Il n'y a que la monnaie que l'on puisse conserver, et les aliments bien sûr, mais pas dans leur fraîcheur originelle.

Apparemment, c'est le phonographe qui fait prendre conscience à l'homme de sa voix.<sup>61</sup>

La perception *a priori* de la voix comme substance périssable contribua donc à faire ressortir à l'époque cette caractéristique fort particulière de la « conservation » du phonographe : l'enregistrement ou le stockage de la voix par le phonographe correspond bien à une conservation impeccable de la voix que les reproductions multiples n'altèrent en rien (idéalement), rendant ainsi possible la répétition identique à volonté.

L'évocation de la « congélation » par Perriault suscite naturellement un rapprochement significatif avec les fameuses « paroles gelées » de Rabelais. Lors de la bataille entre les Arismaspiens et les Néphélibates, qui eut lieu aux confins de la mer de Glace, toutes les paroles, tous les cris, pleurs et bruits gelèrent dans l'air, explique le pilote du navire :

— Par Dieu! (dist Panurge) je l'en croy! Mais en pourrions-nous veoir quelqu'une? Me soubvient avoir leu que, l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juifz, le peuple voyoit les voix sensiblement.

— Tenez, tenez! (dist Pantagruel) voyez-en cy qui encores ne sont dégelées. »

Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. Lesquelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons réalement, mais ne les entendions, car c'estoit langage barbare.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>62</sup> Rabelais, *Le Quart Livre*, dans *Oeuvres complètes*, éd. G. Demerson, texte latin par G. Demerson, Paris, Seuil, coll. «l'Intégrale», 1973, Chap. 56 : «Comment entre les parolles gelées Pantagruel trouva des motz de gueule», p. 731-732.

Les paroles gelées de Rabelais, une fois fondues et entendues, s'évanouissent et disparaissent à tout jamais; elles n'ont pas cette propriété unique à la conservation du phonographe d'être ouïes tout en demeurant intactes, toujours et encore « congelées », prêtes en quelque sorte pour la prochaine audition et ainsi de suite. Les paroles gelées ne sont pas de l'ordre de la répétition, mais plutôt d'une continuité qui tient à la particularité du lieu même, la mer de Glace, auquel elles restent d'ailleurs accrochées malgré leur apparente volatilité. La conservation du phonographe, elle, demeure liée à la répétition, qui constitue sa singularité — la répétition est l'unique motivation et la fin de la conservation. Les paroles phonographiques ou conservées n'ont pas la visibilité des paroles gelées, seule la répétition, par laquelle elles deviennent audibles, peut rendre compte de la nature du stockage et de sa « fraîcheur » inaltérable. Sans la répétition, la conservation du phonographe est une inutilité complète, voire une absurdité<sup>63</sup>. La répétition-conservation procède donc de la double fonction propre au phonographe (et que le nom même ne rend pas), c'est-à-dire de la conservation par l'enregistrement et de la répétition — la répétition-conservation en est une spécifique et

---

<sup>63</sup> La conservation des paroles gelées étant tout aussi absurde, puisque la ressource est inépuisable, comme le souligne Pantagruel à Panurge : « Je vouloys quelques motz de gueule mettre en réserve dedans de l'huile, comme l'on garde la neige et la glace, et entre du feurre bien nect. Mais Pantagruel ne le voulut, disant estre follie faire réserve de ce dont jamais l'on n'a faulte et que tousjours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes. »; Cf. « Comment Pantagruel entendit diverses paroles dégelées en haute mer. chapitre 55 », *Le Quart Livre*, dans Rabelais, *op. cit.*, p. 732-733.

exclusive au phonographe.

Par ailleurs, si les paroles gelées et conservées ont la particularité commune d'être hors-contexte, les premières conservent chez Rabelais un ancrage spatio-temporel, lieu et expression différée d'une histoire et d'un sujet; les paroles gelées procèdent d'un décalage temporel, elles s'inscrivent bien dans une continuité : le silence horrifiant de la bataille entre les Arismaspiens et les Néphélibates. Ce qui manque aux paroles conservées, dont le seul ancrage qui soit constitué, en définitive, l'objet lui-même, le phonographe. Nul besoin de se rendre, en effet, à la mer des Glaces pour ouïr les bruits de la bataille, c'est plutôt la bataille qui vient à nous, avec le phonographe; ou encore à Menlo Park, au New Jersey, pour entendre la parole du Papa du phonographe, comme ce fut le cas entre autres pour le colonel Gouraud, représentant d'Edison en Angleterre, qui reçut à Londres un « phonogramme » d'Edison lui-même :

A deux heures cinq exactement, ma famille et moi-même avons eu le plaisir et, pour la première fois, l'étonnante possibilité, d'écouter, ici en Angleterre, les intonations inimitables de la voix même d'Edison, à 3 000 miles de l'endroit où il avait parlé, dix jours auparavant. Sa voix avait entre-temps traversé l'océan.<sup>64</sup>

La répétition-conservation rompt la distance et le temps; impitoyable, elle rompt également le sujet, car « sa voix avait traversé l'océan ». La parole phonographique en est une, et entière, de la discontinuité tous azimuts, voire de la mort — la répétition est

---

<sup>64</sup> Gouraud, *Times* (Londres), 27 juin 1888; cité dans Ronald W. Clark, *op. cit.*, p. 201.

sa seule fin, ce par quoi et pour quoi elle existe.

Cette discontinuité inhérente à la répétition phonographique provient précisément de la nature particulière de la conservation et de l'objet conservé. L'analogie avec les paroles gelées de Rabelais nous sera encore utile sur ce point. Les paroles gelées relèvent, avons-nous précisé, de la continuité; aussi s'avèrent-elles être les mêmes au moment de la décongélation, la congélation n'ayant été, en définitive, qu'une pause temporelle. Ce qui se produit avec les paroles conservées est fort différent et révèle une complexité singulière, que nous appellerons l'illusion phonographique. La conservation du phonographe n'est jamais celle de l'objet phonographié, de l'objet réel, mais plutôt d'un Autre identique à ce même objet, simulacre de l'objet réel, de son identité; cet Autre identique conservé ne correspondant en fait qu'à un moment précis, singulier, voire isolé, de l'objet réel. Cette particularité de la répétition phonographique nous conduit donc à l'étape qui précède immédiatement la conservation et à laquelle d'ailleurs cette dernière doit son existence, c'est-à-dire l'enregistrement phonographique, dont la fonction est de « capter », comme par impression, le réel, voire de « créer » un double identique du réel, son fantôme — nous sommes près ici du cliché photographique<sup>65</sup>. Deux fonctions particulières et complémentaires

---

<sup>65</sup> Toutefois, à cause de la spécificité de la répétition phonographique, une lecture « photographique » de *L'Eve future* s'avèrera toujours insuffisante.

qui viennent s'ajouter à la spécificité de la répétition phonographique, dont le résultat final procède de la dynamique de l'ensemble de ces fonctions : la répétition de cette impression-conservation produit un simulacre du même. L'évocation de cette « production » du simulacre indique bien que le phonographe, grâce à l'enregistrement, possède la capacité de « créer » (dans le sens d'imiter), cependant cette « création » nécessite pour se réaliser pleinement la participation du récepteur qui, suivant sa perception brouillée par l'illusoire figure du Même que lui renvoie le phonographe, produit à son tour du sens en attribuant à cette figure du Même (qui est en fait l'Autre identique, le simulacre, le fantôme de l'identité) une valeur ontologique qu'elle n'a pas et n'aura jamais<sup>66</sup>. Cette dynamique de la répétition phonographique, qui engage la participation du destinataire, explique ce que nous avons appelé précédemment, avec le perroquet, « l'enthousiasme aveugle », qui procure une immunité exclusive à l'appareil. Par le recours au perroquet, Villiers tente de contourner l'illusion phonographique pour dévoiler la vérité : la figure du Même

---

<sup>66</sup> C'est pour cette raison que Villiers prend une distance avec Hegel, sur la question du sens; ce qui se laisse percevoir, pensons-nous, dans une réplique d'Edison qui prête à Hegel des propos sur l'inintelligibilité qui contreviennent à la pensée du philosophe (certains y ayant conclu à une méconnaissance de Villiers) : « — *Inintelligibles?*... N'est-ce pas Hegel qui a dit : "*Il faut comprendre l'Inintelligible comme tel*" ? » (p. 794). Chez Hegel la pensée est inséparable de l'ontologie, elle est productrice de sens, elle est le lieu par excellence de l'Être; par conséquent tout ce que la pensée saisit est de l'ordre de l'intelligible, l'inintelligible n'y ayant aucune place, aucun statut. Villiers ici se voit contraint, afin d'exclure le sens de la parole phonographique, voire de la répétition phonographique, de créer une nouvelle catégorie que nous pourrions appeler *l'insens* (le mot est de Huysmans) : le Vide, qui diffère donc du Néant, voisin de l'Être et de son potentiel infini.

que renvoie la répétition phonographique est en fait, comme nous venons de le voir, celle d'un Autre identique, simulacre du Même. La fonction « créatrice » de l'enregistrement phonographique, s'effectuant sur le mode de l'imitation, vient par ailleurs compléter et approfondir un aspect que le parallèle avec le perroquet confère à la répétition phonographique du Bourgeois : l'imitation, par laquelle entre autres le désir d'être Autre du Bourgeois récupère les considérations socio-politiques. Ce désir d'être Autre, on le voit ici plus clairement, est foncièrement « mécanique », l'imitation étant indirectement une fonction propre à la répétition phonographique. Le désir d'être Autre du Bourgeois ne relève donc d'aucun acte de volonté, comme nous nous efforcions de le démontrer : le Bourgeois est foncièrement, voire phonographiquement, Autre, sa nature profonde tient de cet Autre-identique-conservé, du simulacre, du fantôme.

La fonction « créative » de la répétition phonographique, qui implique activement le destinataire (comme récepteur, la figure du Même que lui renvoie le phonographe, brouillant sa perception, et suscitant chez lui, devenu maintenant le destinateur, la « création » du sens qu'il retourne et attribue à la figure de Même), ouvre sur les dimensions complexes du sens et de la représentation que Villiers explore dans *L'Eve future* et qui interpellent essentiellement les questions de la perception, de la communication, de la connaissance et

de l'ontologie, sans oublier celles de la réalité comme de l'illusion, etc. Ces questions ne seront pas développées ici, nous nous contenterons pour le moment de mentionner que Villiers utilise lui-même de façon mimétique ce jeu du sens et de la représentation propre à la répétition phonographique pour son personnage principal, Edison, qui constitue lui-même en quelque sorte le double du vrai Edison; il justifie d'emblée, dans son « Avis au lecteur », l'utilisation d'un contemporain pour son personnage de fiction par ce même jeu du sens et de la représentation :

En Amérique et en Europe une LÉGENDE s'est donc éveillée, dans l'imagination de la foule, autour de ce grand citoyen des États-Unis. C'est à qui le désignera sous de fantastiques surnoms [...]. L'enthousiasme — des plus naturels — en son pays et ailleurs, lui a conféré une sorte d'apanage mystérieux, ou tout comme, en maints esprits.

Dès lors, le PERSONNAGE de cette légende, — même du vivant de l'homme qui a su l'inspirer, — n'appartient-il pas à la littérature humaine? [...]

— Donc, l'EDISON du présent ouvrage, son caractère, son habitation, son langage et ses théories sont — et devaient être — au moins passablement distincts de la réalité. (p. 765)

Ce parallèle avec la répétition phonographique et, précisément, la « création » du simulacre, peut nous amener à jeter un discrédit sur le projet romanesque de Villiers; après tout, si la dynamique de la répétition phonographique est de créer du faux-semblant, il est légitime de se questionner sur le sens du personnage de Villiers. Disons pour tout de suite qu'un élément fondamental chez Edison vient le distinguer d'un double phonographique et le sauver d'un statut fantomatique : la subjectivité créatrice de sens, que nous verrons prochainement plus en détails. Ce qui importe ici, c'est bien de

constater à quel point ce propos de Villiers se rapproche de la dynamique de la répétition phonographique décrite plus haut.

Ainsi démonté, le mécanisme de la répétition phonographique nous permet de mieux cerner cette discontinuité qui lui est propre et d'approfondir sa relation complexe à la temporalité. La répétition phonographique, par ses fonctions de « capter » le réel et de le « conserver », crée l'illusion d'une véritable contradiction vivante, hors-nature; car si la répétition engendrant une durée est susceptible de marquer le temps, la conservation du même, de l'identique qui l'accompagne lui dénie automatiquement toute action véritable : le travail du temps, dans lequel se réalise la répétition et par lequel la différence, l'Autre advient au sein de la répétition qui réalise ainsi le changement, la transformation. Le retour du même, identique, contrevient donc à un *a priori* que l'expérience du quotidien réitère indéfiniment, c'est-à-dire que le temps renouvelle indéfectiblement les choses. La répétition phonographique, qui révèle son contenu dans une durée, met donc ce dernier à l'abri du travail du temps; autrement dit, tout en marquant le temps elle le dénie par la conservation, la permanence, de son contenu. La discontinuité est sa nature profonde, son mode d'être.

Si la conservation vient contrecarrer le travail du temps au sein de la répétition, et afficher ainsi sa contradiction, la fonction de



capter le réel par l'enregistrement n'est pas moins responsable de la discontinuité — elle lui donne en fait une autre dimension.

L'enregistrement, avons-nous dit plus haut, vient créer un Autre identique de l'objet phonographié à un moment précis et déterminé, en captant, comme par impression, un état  $x$  du même objet, ce dernier poursuivant son existence, son Devenir dirait Villiers, dans le temps. Ce que ne fait pas l'objet phonographique, le simulacre, qui se voit, pourrait-on dire, emprisonné temporellement. Si l'on considère les deux à la fois, l'objet réel ou phonographié et l'objet phonographique ou le simulacre, la répétition phonographique opère une bifurcation temporelle : l'un poursuit sa traversée dans le temps alors que l'autre est fait prisonnier, soumis au caprice de la répétition, qui le fait s'écouler dans une durée périmée, hors du temps réel. Cette bifurcation temporelle rend pleinement raison de la discontinuité de la parole phonographique : cette dernière est par nature simulée et périmée, et le retour de l'Autre-identique-conservé est toujours le retour du passé — un passé conservé qui fait retour dans le présent. L'on serait tenté de considérer la parole phonographique (ou Alicia) prisonnière d'une temporalité phonographique fermée, mais ce serait faire trop d'honneur à l'illusion phonographique et lui attribuer un sens, une ontologie, qu'elle n'a pas : on n'emprisonne pas, en effet, un épouvantail.

La discontinuité semble donc être le mot qui s'impose pour décrire le statut de la répétition phonographique. Destinée à être hors-contexte, fatalement en différé, la répétition-conservation se présente hors du temps, intemporelle, ce qui fait d'elle une dénaturation, une perversion de la nature — la bifurcation temporelle qu'elle engendre vient compléter la discontinuité et la fermer à toute relation de continuité possible. Même avec le sujet, car elle opère en quelque sorte sa propre rupture — la création de l'Autre identique, du simulacre, agissant comme un décentrement du sujet. Avec la répétition phonographique, c'est le passé qui fait retour, le retour de l'Autre fantomatique dans le présent. Ce que décrit en quelque sorte le mot fameux que suscite le phonographe à l'époque et que Villiers reprend au tout début de *L'Eve future* : la parole phonographique, c'est l'écho emprisonné<sup>67</sup>.

Alicia Clary représente donc la forme « conservée » de la Vénus Victrix et c'est pourquoi elle est seule, parmi les femmes modernes — ces êtres hybrides, comme le démontre Edison avec Evelyn Habal —, à imiter « les statues d'Athènes » (p. 901)

*naturellement*, sans recourir à aucun artifice quel qu'il soit, prothèse,

---

<sup>67</sup> La phrase exacte dans *L'Eve future* est celle-ci : « Thomas Alva Edison, l'homme qui a fait prisonnier l'écho » (p. 767). W. de Fonvielle cite la même réaction dans son compte rendu de la présentation du phonographe par Du Moncel à l'Académie des sciences, à la séance du 4 mars 1878. L'article se termine d'ailleurs par cette citation, unique dans son texte : « En nous retirant, nous nous disions : "C'est l'écho qui se trouve fixé, éternisé sur la meule d'un véritable moulin à parole" », dans «Le phonographe d'Edison (sic)», *L'Illustration*, t. LXXI, N° 1830, mars 1878, p. 196.

rembourrages, dentier, etc. Mais Alicia Clary ne se soustrait pas pour autant à la théorie d'Edison sur les femmes meurtrières; l'intention de Lord Ewald de se suicider fait la démonstration qu'elle est bien, au même titre qu'Evelyn Habal, l'une « de ces féminines *stryges* » (p. 894). La différence étant que si les êtres hybrides représentent « l'Artificiel *illusoirement vivant* » (p. 904), Alicia est l'incarnation de l'Artificiel réellement vivant — lequel est à mettre au compte, encore une fois, de sa monstruosité pathologique observée par Edison. Cet Artificiel réellement vivant qu'est Alicia rejoint bien la nature discontinue et subversive de la répétition-conservation — elle en est l'expression. Alicia, l'Autre-identique-conservée de la Vénus Victrix, revêt donc dans *L'Eve future* un statut particulier : après Evelyn Habal, « l'étalon-type suprême » (p. 900) de l'Artificiel illusoirement vivant, surgit avec Alicia Clary l'Artificiel réellement vivant, qui prépare la venue de Hadaly, l'Artificiel spirituellement vivant. La discontinuité tous azimuts de la répétition phonographique et d'Alicia Clary elle-même permet pourtant de rétablir la continuité à un niveau supérieur — un aspect sur lequel nous reviendrons ultérieurement, qui laisse poindre localement une pensée globale et systémique.

Il importe de remarquer, avant d'aborder la question du sens, que l'exemple vivant qu'est Alicia Clary est révélateur de la volonté de

Villiers de faire ressortir la discontinuité de la répétition phonographique — afin de combattre, encore une fois, l'illusion phonographique. À ne considérer que la parole, il peut sembler naturel d'attribuer au phonographe une fonction de continuité. La parole, une fois énoncée, s'épuise d'elle-même et cesse d'exister; si elle est captée par l'appareil, la répétition phonographique la fait « revivre », en quelque sorte. Le fait est attesté que l'une des fonctions du phonographe ayant le plus retenu l'attention à l'époque fut sa capacité de faire parler les défunts au-delà de la mort. Le soliloque d'Edison qui ouvre le roman en traite abondamment — et les élans satiriques du personnage ne laissent aucun doute sur la position de l'auteur. Sous cet angle, la parole phonographique apparaît davantage comme le prolongement de celle évanouie et disparue, et au même titre elle semble conférer une existence « sensible » aux défunts, une voix d'outre-tombe. On imagine bien que l'enthousiasme populaire, devant de tels exemples, attribue à l'appareil un pouvoir extraordinaire, voisin de la résurrection. Or, avec l'exemple vivant d'Alicia, le modèle, l'original, c'est-à-dire la Vénus Victrix, survit à sa copie, soulignant ainsi la bifurcation temporelle énoncée précédemment; ce qui a pour effet de gommer l'illusoire continuité de la répétition phonographique et de bien faire ressortir l'existence séparée, distincte, du modèle et de la copie : bref, la discontinuité inhérente à la répétition phonographique et son caractère

fantomatique<sup>68</sup>. Comme Edison le rappelle à Ewald, « il n'est pas besoin de Hadaly pour se trouver, toujours, en tête-à-tête avec un fantôme » (p. 918). Chez Villiers, le phonographe n'a aucune espèce de relation possible avec l'au-delà, et l'émancipation de Hadaly à la toute fin du roman, où elle s'exprime d'elle-même, n'est en fait qu'un pied de nez à l'appareil, car sa parole présuppose comme une nécessité un dérèglement complet de la machine; le phonographe chez Villiers s'apparente davantage, comme processus ou mécanisme, à la fixité cadavérique de la photographie. L'exemple vivant d'Alicia, s'il vient contrer l'illusoire continuité du phonographe, n'en est pas moins fidèle à la pensée de Villiers, en faisant ressortir la continuité avérée du modèle, de l'objet réel, de la parole phonographiée — car la parole chez Villiers survit au-delà de son insonorité et poursuit son existence : c'est ce qu'il appelle « la réverbération interastrale et perpétuelle de tout ce qui se passe », « l'éternelle réfraction interstellaire de toutes choses » (p. 786). Nous y reviendrons.

---

<sup>68</sup> En fait, la discontinuité temporelle de la répétition phonographique est redevable à la continuité cognitive que l'illusion phonographique suscite chez le destinataire : c'est parce que nous attribuons de l'Être à l'Autre-identique-conservé, le fantôme du Même, que la répétition phonographique semble discontinue! La véritable discontinuité temporelle du phonographe correspond plutôt au moment où le stylet termine sa course dans le sillon du barillet, de la même façon que le ressort détendu met fin au mouvement du balancier. Paradoxalement, c'est davantage au niveau du sens, de l'ontique, que la répétition phonographique s'avère en discontinuité; l'exemple vivant d'Alicia et la bifurcation temporelle qu'elle met en relief font la démonstration qu'Alicia n'est pas la Vénus, à moins, dira Lord Ewald, qu'elle soit frappée de la mort, que sa sottise symbolise déjà, mais autrement!

## 2. La fuite du sens : l'absence de subjectivité

Il ne faut pas s'attendre, dans cet état de fait, à ce que la répétition phonographique soit porteuse ou génératrice de sens. C'est d'ailleurs un point essentiel que souligne le constat de Lord Ewald sur la mystérieuse et indicible pathologie d'Alicia, qui représente à ses yeux une « absolue *nouveauté* humaine » (p. 798). Les diagnostics du savant et de l'amant idéaliste sont ici complémentaires : celui d'Edison souligne l'impossibilité de la répétition identique de la forme alors qu'Ewald relève la perte de sens normalement dévolue à cette forme<sup>69</sup>. Ils circonscrivent un même objet et participent à l'élaboration, dans le cas présent, du sens à donner à la répétition phonographique et du sens à venir de la répétition ontologique — surtout, du statut du Sens chez Villiers.

Le cri de désespoir d'Ewald : « Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps! » (p. 814), est révélateur de ce qui constitue chez Villiers le sens et qui échappe à la répétition phonographique : l'âme, comme fondement de la subjectivité créatrice du sens. Pour Villiers, en effet, l'essentiel échappe au phonographe, qui ne sera jamais qu'une boîte de jouet (p. 989). La répétition-conservation est incapable de

---

<sup>69</sup> Autrement dit, Edison considère que le problème chez Alicia, c'est la forme, alors que pour Ewald, c'est l'âme — leurs diagnostics reprennent en complémentarité la discontinuité temporelle de la répétition phonographique qu'assurent la continuité cognitive et la discontinuité ontologique de cette dernière, l'ensemble de cette dynamique formant l'illusion phonographique.

saisir la subjectivité et, par conséquent, le sens. Aussi Alicia Clary n'a-t-elle pas d'identité personnelle, de subjectivité : elle est en quelque sorte le fantôme de la Vénus, elle représente l'Être collectif par excellence. Or cette lacune du phonographe chez Villiers représente pour Edison — cette fois-ci le vrai Edison —, le signe ultime de la perfection mécanique, qu'il baptise le « test acide » de la voix. C'est l'opéra qui amène Thomas Alva Edison à faire cette observation fort singulière. Lui qui est sourd depuis l'âge de 12 ans (Villiers en fait le « Beethoven de la Science »), utilise le phonographe comme prothèse auditive car, affirme-t-il, « I can hear anything upon the phonograph ». Ce qui lui permet de nourrir sa grande passion pour le *bel canto*. En 1913, Edison a phonographié « douze cents voix de chanteurs et cantatrices ». C'est lors de ces enregistrements que le phonographe se révèle comme « test acide ». Edison note, en effet, une différence entre l'avant et l'après de l'enregistrement; autrement dit, cette voix qu'il goûte à l'opéra dans toute sa richesse semble échapper au phonographe. Mais les soupçons d'Edison, d'abord portés vers l'appareil, se retournent rapidement vers la voix et son possesseur. Voici l'explication qu'il en donne lui-même et qui fait du phonographe un « test acide » :

Nous savons maintenant que ces difficultés proviennent de la voix. Le phonographe m'a appris que la renommée et la réputation dans le grand opéra, qui sont supposées tenir à une grande voix, dépendent en réalité de la personnalité du vocaliste, de l'environnement théâtral et du pouvoir et de l'effet du rendu dramatique. La voix a peu à voir avec la renommée de son possesseur. Moins, par

exemple, que son agence de presse.<sup>70</sup>

Le propos d'Edison souligne bien le fait : c'est le phonographe qui lui « a appris ». Cet exemple pourrait certes reprendre le leitmotiv bien connu à l'époque louangeant l'infailibilité du phonographe : « si j'ai fait quelques erreurs, c'est bien ma faute et non celle du phonographe<sup>71</sup> ». Les témoignages sont en effet fort nombreux, qui rappellent la froide perfection de l'appareil. Par exemple, le musicien Gounod — dont l'ouïe exercée sert la justesse de son jugement — ne manque pas d'en apprécier l'implacable fidélité, après que le phonographe eut répété « son Ave Maria qu'il avait chanté en s'accompagnant lui-même : “Que je suis heureux de n'avoir pas fait de fautes! Comme c'est fidèle! mais c'est la fidélité sans rancune; et qu'est-ce qui accomplit tout ceci, quelques petits morceaux de bois, de fer [...]”<sup>72</sup> ». Villiers n'oublie pas d'ailleurs de souligner cette particularité bien connue du phonographe dès les premières pages de *L'Eve future* ; Edison, le personnage fictif, pense à toutes les « grandes paroles » de l'humanité qui, si le phonographe avait existé, « seraient incrustée, aujourd'hui, *ne varietur*, — (*sic*), — textuelles, enfin, sur les feuilles de mon cylindre » (p. 770). Y allant d'une analogie connue, Jacques Perriault résume bien le phénomène : « Ce n'est pas le phonographe qui se trompe, mais l'homme. Cent ans plus

<sup>70</sup> Cité dans Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 185.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 190.



tard, les informaticiens diront la même chose de l'ordinateur. Ainsi apparaît déjà le sentiment de l'imperfection humaine devant la rigueur indifférente de la machine<sup>73</sup> ».

Cependant, le « test acide » se distingue du lieu commun de la perfection mécanique. L'inventeur le voit bien lui-même, ce qui le pousse à utiliser une appellation spécifique pour définir la particularité du phénomène : le test acide, gravure de la voix, à l'eau-forte, qui ne creuse que les traits découverts, la matière *sui generis...* et auquel échappe la surface lisse – avec le test acide, l'on passe des saillies du papier gaufré à une inscription en creux. L'expression, qui procède d'une inversion imagée, rend bien l'idée que le phonographe fait fi de tout ce qui, pour ainsi dire, dépasse la voix, à laquelle il s'attaque comme un acide mordant le cuivre. Il ne saurait s'agir, avec le test acide, de la perfection mécanique comme de l'imperfection humaine, mais plutôt de quelque chose comme du pouvoir séparateur du phonographe qui, en isolant la voix, laisse de côté « la renommée et la réputation », le « pouvoir et [...] l'effet du rendu dramatique », bref toutes choses qui « dépendent en réalité de la personnalité du vocaliste ». Edison le dit bien lui-même, le phonographe dépouille la voix de la « personnalité », il lui soustrait sa subjectivité; grâce à l'appareil, l'auditeur, qui n'est plus dupe de la personnalité, est en présence d'une Voix, épurée, dans sa nudité la plus complète. Une

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 186.

voix, ajouterait certes Villiers, impersonnelle, anonyme et, conséquemment, vide de sens, *in-signifiante* : celui qui se croyait dupe est en fait dupé par sa propre duperie!

Le test acide de la voix, qui fait la fierté d'Edison, constitue bien cette lacune que Villiers retient de la répétition-conservation : l'essentiel lui échappe, elle est inapte à saisir l'âme-constitutive-de-la-subjectivité-créatrice-du-sens. Les critiques du Bourgeois et du phonographe se rejoignent en une même conception qui actualise, par la négative, les conditions villiériennes préalables à la quête du sens : l'âme, voire l'âme noble, dont la transcendance, sa nature spirituelle, assure l'unité de l'être, la subjectivité, grâce à laquelle advient le sens.

En ce sens, Alicia Clary est bien la résultante du test acide de son modèle, la Vénus Victrix : de l'une à l'autre, le sens ne passe pas, ne se répète pas, il se dérobe tout entier à l'emprise de la répétition-conservation. La Vénus se dresse devant son imitation comme l'unité devant zéro. Suivant notre raisonnement, ce constat découlant de l'analyse d'Alicia comme reproduction phonographique de la Vénus implique les conditions *a priori* du sens mentionnées précédemment, et présuppose donc chez la statue de pierre l'existence d'une subjectivité propre, laquelle précisément échapperait à sa copie Alicia Clary. Disons pour le moment que la Vénus Victrix possède

bien, dans la conception que Villiers échafaude, quelque chose qui s'y apparente et qui serait davantage de l'ordre de la *présence* — ce qui sera développé ultérieurement. Dans le cas présent, inutile de chercher trop loin, le modèle et la copie possèdent en soi la solution qui traduit ou qui illustre la perte de sens en question. Il suffit, pour la saisir, de porter attention à un thème que Villiers effleure dans la tirade d'Edison sur les femmes meurtrières : ce thème est celui de l'imperfection humaine, plus précisément de l'inachèvement :

« Tenez : l'abeille, le castor, la fourmi, font des choses merveilleuses, mais ils ne font que cela et n'ont jamais fait autre chose. L'animal est exact, la naissance lui confère avec la vie cette fatalité. Le géomètre ne saurait introduire une seule case de plus dans cette ruche, et la forme de cette ruche est, précisément, celle qui, dans le moindre espace, peut contenir le plus de cases. Etc. L'Animal ne se trompe pas, ne tâtonne pas! L'Homme, au contraire (et c'est là ce qui constitue sa mystérieuse *noblesse*, sa sélection divine), est sujet à développement et à erreur. Il s'intéresse à toutes choses et s'oublie en elles. Il regarde plus haut. Il sent que lui seul, dans l'univers, n'est pas fini. Il a l'air d'un dieu qui a oublié. Par un mouvement naturel — et sublime! — il se demande *où il est* ; il s'efforce de se rappeler *où* il commence. Il se tâte l'intelligence, avec ses doutes, comme après ON ne sait quelle chute immémoriale. Tel est l'Homme réel. Or, le propre des êtres qui tiennent encore du monde instinctif, dans l'Humanité, c'est d'être parfaits sur un seul point, mais *totalément* bornés à celui-là. (p. 889)

Avec ce thème Villiers prend le contre-pied de la perfection du phonographe. Contre l'infailibilité froide de la machine, Villiers fait de l'imperfection humaine une valeur divine et, par conséquent, une qualité de l'âme; elle est la qualité qui distingue l'Homme de l'Animal, la qualité déterminante et constitutive de la subjectivité humaine face à l'identité d'espèce de l'animalité comme du Bourgeois — les deux, animalité et Bourgeois, se rejoignant d'ailleurs ici dans la catégorie du « monde instinctif ». L'inachèvement réunit donc les

conditions nécessaires à la quête du sens : la transcendance et la subjectivité. L'inachèvement grâce auquel l'Homme « est sujet à développement et à erreur », préfigure la conception villiérienne de la répétition ontologique : une répétition qui s'effectue dans et par le temps, qui intègre de l'intérieur le travail du temps par lequel la différence, l'Autre, advient au sein du Même — tout ce qui est à l'opposé de la répétition-conservation.

Dans l'exemple qui nous intéresse particulièrement ici, l'inachèvement se veut le signe distinctif, le sceau de qualité du sens de la Vénus de Milo, qui échappe à la répétition-conservation et, conséquemment, à la copie Alicia Clary. Ce signe distinctif est l'absence même des bras de la Vénus qui représente de façon métaphorique, chez la Vénus elle-même, l'inachèvement constitutif du sens, de son identité. Et cette dernière échappe bien sûr à Alicia, qui ne voit dans la Vénus qu'une « statue qui [lui] ressemble et qui n'a plus de bras » (p. 963). Du côté de la copie, c'est l'absence de ce même inachèvement que viennent signifier les bras d'Alicia, « pétris en pierre de Paros » (p. 965). Une distinction que souligne encore une fois Alicia elle-même, au Louvre : « “Tiens, MOI!” / « L'instant d'après, elle ajouta : / « “Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distinguée.” (p. 816) La complétude de la copie en lieu et place de l'inachèvement du modèle, voilà le talon d'Achille de la fuite du

sens et de la répétition-conservation. Pour signifier l'impuissance du phonographe, comme test acide, à reproduire la personnalité et le sens, Villiers, y allant d'un autre paradoxe, figure la complétude, comme un rajout, un trop plein de matière — lequel correspond, par son opposition à la nature spirituelle de l'âme, au « monde instinctif », à la perfection « *totale*ment borné[e] » de l'animal dont tient le Bourgeois, tout ce qui s'oppose à la « mystérieuse *noblesse* », à la « sélection divine » de « l'Homme réel ».

La pensée villiérienne nous conduit donc à ce grand paradoxe de la répétition-conservation : elle est, dans le même mouvement, identique dans sa répétition même (conservation du même et uniquement du même, hors-contexte, intemporelle et subversive), et autre dans son impuissance à saisir le sens — voire l'essence, l'inachèvement, la subjectivité, la présence — du sujet répété. Autrement dit, la répétition-conservation est le retour de l'identique auquel échappe l'identité; elle est toujours égale à elle-même, mais toujours autre de l'objet premier, du modèle.

Ce qui nous amène à un moment précis de la répétition-conservation et conséquemment à la nature du sens villiérien auquel il est lié. Ce moment est celui de la toute première saisie, du passage initial du modèle à la copie (que met d'ailleurs en scène Alicia), qui se distingue des répétitions subséquentes dont la quantité n'est plus,

après coup, qu'une seule et même chose : l'expérience réitérée du vide. Ce moment revêt une importance toute particulière dans la conception villiérienne, puisque c'est là que se joue, précisément, le sens; ce passage à vide, à la discontinuité devient générateur d'une pensée du sens et de l'« insens<sup>74</sup> » (pour reprendre le mot de Huysmans) dans leur relation respective à la temporalité — l'on ne saurait, ici, sous-estimer l'importance de l'enjeu. Ce moment — moment de l'enregistrement ou moment de la perception, de l'écoute —, en est un de l'ici-maintenant, et la nature même du sens chez Villiers en dépend. Moment fragile s'il en est un, sur lequel repose pourtant l'édifice villiérien comme l'espérance humaine : une fragilité de dernière heure — l'« heure idéale » —, comme l'ultime retranchement du sens dans le monde moderne, le monde de l'*insens*.

### C. Critique de la Modernité : le temps phonographique

L'exemple vivant de la répétition phonographique avec Alicia et la Vénus démontre que la subjectivité, et avec elle le sens, échappent à cette même répétition; ce qui rend compte, entre autres, de

---

<sup>74</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne / Certains*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1975, p. 347.

l'identité collective d'Alicia. Cependant, si Alicia dans *L'Eve future* est le seul exemple vivant de la répétition phonographique, elle partage indubitablement son identité collective avec l'ensemble de ses contemporains, les bourgeois. L'on voit que c'est bien l'époque, la Modernité, qui est concernée : sa temporalité est génératrice d'identités d'espèces, au détriment comme au mépris des identités personnelles. Si l'enjeu se situe maintenant à un niveau supérieur et globalisant, celui de l'historicité, la conception qui l'accompagne demeure liée à la même source : la répétition phonographique et sa relation particulière à la temporalité.

### 1. La Modernité ou le règne de l'Identité d'espèce

La quête du sens qu'entreprend Villiers avec *L'Eve future* est bien, comme nous l'avons présentée au départ, une réaction au phénomène nouveau de la reproduction technique, qu'elle soit phonographique, photographique, chimique, etc.; toute reproduction « identique » soulève du coup la question même de l'identité, du sens. Un phénomène qui, aux yeux de Villiers, déborde en réalité l'horizon scientifique et technique : il extrapole le phénomène et fait de la répétition tous azimuts — répétition-conservation s'entend — le syndrome de son siècle, de la Modernité. C'est le règne du Bourgeois, de l'Etre collectif, dont le psittacisme réalise en quelque sorte la

jonction avec l'hystérie — cette pathologie typiquement fin-de-siècle dont l'unité est constituée par la répétition dans les « innombrables modes d'apparition<sup>75</sup> ». Mais cette association avec l'hystérie, qui laisse voir encore une fois les préjugés socio-politiques de Villiers, en est une de second degré. Le syndrome en question circonscrit une tout autre entité clinique, certes plus englobante et généralisée, et dont l'appellation pourrait être « *l'Artificiel illusoirement vivant* » (p. 904).

Si la répétition-conservation a un sens, il est bien de cet ordre; c'est le phonographe qui, sous le masque du Même, prétend à l'authenticité alors qu'il ne peut offrir que l'illusion de la subjectivité — ce que la science et la technique s'exercent à faire avec leurs moyens de reproduction. L'artificiel illusoirement vivant c'est, littéralement, l'autre dérobé au même qui se donne et se perçoit comme le même. Voilà pour Villiers le sens de *l'insens* : le mirage du même et la fin de l'authenticité. Le règne du Bourgeois est bien celui de l'Être collectif; il signale l'invasion des identités d'espèce et la disparition des identités propres. L'on pourrait croire que Villiers abonde dans le sens des partisans de l'identité spécifique, contre l'individualité, une position défendue entre autres par Schopenhauer

---

<sup>75</sup> E. Trillat, «Introduction», dans Jean Martin Charcot, *L'Hystérie*, textes choisis et présentés par E. Trillat, Toulouse, Privat, 1971, p. 17. « Pour Briquet, l'unité de l'hystérie tient à la répétition; elle tient pour Charcot à la reproduction [d'] un tableau clinique ».



selon qui « la nature n'[a] aucune "considération" pour les individus et [...] elle n'accordait de l'importance qu'aux espèces<sup>76</sup> ». Mais si l'Espèce a repris tous ses droits contre l'Individu dans le monde Bourgeois, l'on comprend le caractère ironique de cette « allégeance » stratégique, qui se retourne, comme c'est le propre de l'ironie, contre son objet.

Le pessimisme railleur d'Edison à propos de l'improvisation revendiquée par Lord Ewald est à prendre au sérieux; suivant la pensée villiérienne, il confirme le syndrome de la répétition tous azimuts menant à la décadence de la parole et du sens dans cette fin-de-siècle moderne : « “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 » (p. 918). Un constat auquel Ewald finit par souscrire, « après un pensif silence : je me rends, dit-il, à votre discours” » (p. 919). Conséquent avec lui-même, Villiers fait de la répétition un élément fondamental et irréductible de l'historicité fin-de-siècle et de la problématique nouvelle de la parole et du sens : dans ce règne de la répétition-conservation tous azimuts, toute parole n'est qu'une redite, et c'est au sein de la répétition, fatalement, qu'il faut *re-trouver* le sens — voire sauver le sens-un, le « sens intime » (p. 777), « l'intime essence » (p. 967), de l'objet premier,

---

<sup>76</sup> Pierre Guenancia, «L'Identité», dans *Notions philosophiques II*, D. Kambouchner, dir., Paris, Gallimard, 1995, p. 563-635, p. 568.

unique. Le seul moyen de retrouver le sens, pour Villiers, est bien de « faire sens », ce qui signifie, en accord avec la dimension temporelle de sa conception du sens, que l'on ne peut se réfugier dans le passé; si le sens doit puiser dans le passé, le « faire sens » engage l'avenir, le futur.

Encore une fois, la conception de l'*insens* est inséparable de celle du sens chez Villiers. Aussi est-il nécessaire, pour définir la critique de la Modernité, plus précisément le statut de la temporalité moderne au regard de la répétition phonographique, de préciser au préalable le statut du sens villiérien dans sa propre relation à la temporalité et au travail du temps : l'instant du sens et sa conciliation temporelle conduisent au temps phonographique de la Modernité.

## 2. L'Instant du Sens

Le moment fragile du sens, avons-nous dit, en est un de l'ici-maintenant, et le lieu du sens, « l'ici », tient tout autant de la fragilité du moment. Si le sens échappe à la répétition-conservation, c'est qu'il est, serait-on tenté de penser, intrinsèque au sujet répété, de l'ordre de l'intériorité. Cependant, dans la conception de la forme vibratoire, on se souviendra que l'esthétique est le sémantique et vice-versa : la forme est esthétique-sémantique. Le sens devrait

donc faire partie de la forme elle-même, qui revêt la double particularité d'être extérieure et intérieure — la forme est, dans son extériorité même, une figure de l'intériorité. Dans ces conditions, dire que le sens échappe à la répétition-conservation, c'est dire que la copie, dans son extériorité, est différente du modèle — une chose que la perfection implacable du phonographe exclut d'emblée : de la Vénus à Alicia, la forme est identique, monstrueusement, pathologiquement. Nous sommes contraint d'admettre, par conséquent, ce constat que le sens qui échappe à la copie est, par nature, invisible, éphémère, intangible; son existence précaire se réfugie dans la fragilité de l'ici-maintenant : l'instant de l'être, le moment du sens, de l'essence. Le sens ne saurait être, en outre, le mouvement vibratoire de la forme, ce à quoi s'attaque précisément le phonographe; la fragile réalité du sens exclut, comme une nécessité de son existence, tout composant de matière, de relief comme de mouvement. La réalité du sens, Villiers en fait une qualité, nichée au sein de la forme qu'il creuse spécifiquement pour la recevoir : la réalité fragile du sens, dont l'existence se réfugie dans l'ici-maintenant, gît au creux de la forme vibratoire, dans l'en dedans de l'intériorité : le sens, c'est, précisément, « *l'En dedans* créateur [des] vibrations même » (p. 776). La description d'Edison de l'intérêt du Verbe divin pour la parole vive — à l'opposé de la parole morte —, vient renchérir sur cet aspect du sens en le précisant et le complétant :

« Il est à remarquer [...] que le Verbe divin semble avoir fait peu d'état des côtés extérieurs et sensibles de l'écriture et de la parole. [...] Sans doute n'estimait-il, dans la vibration du mot, que cet insaisissable *au-delà*, dont le magnétisme inspiré de la Foi peut pénétrer un vocable dans l'instant où on le profère. Qui sait si le reste n'est pas de peu d'importance, en effet?... (p. 775)

Le sens chez Villiers appelle donc un lieu et un temps qui ont la caractéristique commune d'être insaisissables : « *l'au-delà* » se manifestant dans l'en dedans des vibrations (et dont l'ailleurs évoque la spiritualité, le milieu naturel de l'âme, ce lien essentiel avec le divin dans la constitution du sens intime) et dans « l'instant » — c'est-à-dire l'ici-maintenant. (Un ici-maintenant, dans le monde sensible, dont le pendant tient du Verbe divin lui-même : un ailleurs-infini propre au monde suprasensible — une dimension du sens villiérien qui sera amplement développée plus loin.)

La nature particulièrement évanescence du sens chez Villiers nécessite donc, pour être perçue, sentie ou appréciée, la présence; un concept que nous avons effleuré auparavant au regard d'une possible subjectivité de la Vénus Victrix. De ce concept nous dirons pour le moment ceci, que sans la présence — présence humaine, subjective —, toute tentative de saisir ou d'atteindre le sens est vaine. Et c'est d'une double présence dont il s'agit ici : la présence de l'interlocuteur, bien sûr, mais aussi et surtout la présence du locuteur ou la présence subjective de l'objet, dans le cas par exemple d'une oeuvre d'art, de la Vénus Victrix. La nécessité de cette double présence — et par conséquent de la présence subjective de l'objet —

dans l'instant du sens est requise par une autre notion, celle de la « réciprocité d'action<sup>77</sup> », qui s'ajoute aux conditions préalables du sens intime :

« C'est *pendant* que ces bruits étaient encore mystérieux qu'il eût été vraiment intéressant d'essayer d'en rendre le mystère transportable sur une machine en l'y fixant pour de longs siècles... — Et encore, que dis-je là? murmura soudainement l'électricien : — j'oublie qu'une réciprocité d'action est la condition essentielle de toute réalité! (p. 113)

Il va sans dire que le phonographe comme tous les autres moyens techniques de reproduction ne peuvent remplir cette condition essentielle de présence dans ce schéma de communication qui ressort de l'analyse : ils sont, par conséquent, impropres à saisir l'identité, le sens, l'insaisissable. D'un autre côté, le Bourgeois qui, à l'exemple du phonographe entre autres, est imperméable au sens, suppose dans la présence une qualité particulière, pour ne pas dire une noblesse, voire une affinité divine. L'analyse de la subjectivité, de ce qui constitue son essence, viendra définir cette qualité de la présence que requiert le sens, l'une assurant l'autre.

Cette dimension temporelle du sens villiérien, dans son rapport à l'instant, à l'ici-maintenant, en révèle une autre qui la complète, tout en approfondissant cette fois-ci le statut de la répétition ontologique tel que le conçoit Villiers. Le sens, qui procède de

<sup>77</sup> Cette « réciprocité d'action » nécessaire au Sens implique la participation de ce que nous avons évoqué antérieurement : la subjectivité créatrice. Nous retrouvons donc, pour le sens, une dynamique semblable à celle de l'illusion phonographique : le récepteur, se transformant en destinataire, retourne cette fois-ci au Même (l'original, l'authentique) du « sens ». L'ontologie chez Villiers s'inscrit dans le mythe prométhéen — l'homme donne de l'être ou, dans le cas de l'illusion phonographique, du non-être.

l'instant, de l'ici-maintenant, nécessite en effet le maintien d'une conciliation temporelle entre l'avant et l'après; autrement dit, l'instant du sens doit puiser dans un passé projeté vers le futur, grâce auquel la différence, voire l'originalité, la nouveauté advient. C'est à cette condition, et uniquement, que la répétition devient *temporellement* ontologique, créatrice de sens : l'instant, comme moment du sens, point de tension et de jonction de l'axe temporel, est à définir comme une discontinuité ouverte sur la continuité temporelle<sup>78</sup>.

Pour trouver l'inscription du passé dans l'ici-maintenant du sens, il faut revenir au moment évoqué auparavant de la répétition-conservation, le moment de la toute première saisie, du passage initial du modèle à la copie, à partir duquel les répétitions subséquentes ne sont que réitération du vide. Le rôle capital de ce moment est de préserver le modèle, de le mettre à l'abri de la subversive répétition-conservation, de sorte que le modèle reste intact, inchangé, toujours unique et distinct, alors que la copie tombe machinalement dans l'*insens*. Grâce à ce moment distinctif, immunitaire, le sens survit et, par conséquent, la quête du sens intime dans le monde de l'*insens* implique un vecteur temporel, elle nécessite

---

<sup>78</sup> La continuité temporelle chez Villiers assure, comme on le verra plus loin, la continuité spirituelle du monde sensible au monde suprasensible; en ce sens, l'on peut se représenter l'instant du sens chez Villiers par la scène fameuse de la création de Michel-Ange : Dieu dont l'index tendu s'approche de celui de sa créature — l'instant du sens, c'est le contact avec le divin, le contact par lequel le divin imprègne sa marque : le Sens.

un retour au passé, un mouvement de récupération, de régénération : un passage obligé au passé que symbolise éloquemment la figure d'Eve.

La présence du futur qu'implique l'instant du sens nous amène à la seconde répétition, celle d'Alicia en Hadaly, qui en est une cette fois-ci ontologique. Paradoxalement, Villiers a recours pour réaliser cette dernière à la répétition-conservation; Edison insiste maintes fois sur la nécessité de « l'*indispensable* perfection dans la ressemblance » (p. 936), aussi compte-t-il « reproduire l'IDENTITÉ » (p. 837), « la ressemblance ABSOLUE » (p. 936). Et cette répétition-conservation se change en une répétition ontologique avec l'émancipation de Hadaly : elle retrouve l'âme de sa forme, et l'Eve nouvelle surgit. Comment donc expliquer le passage d'une répétition-conservation à une répétition ontologique? Comment de l'*insens* surgit le sens? L'on pourrait, certes, invoquer l'incarnation de l'entité occulte qu'est Sowana en Hadaly, mais cette explication, sans lui enlever toute signification, demeure un élément négligeable. Sowana la « mystérieuse statuaire » représente toutefois un aspect important de la réponse : la mystique Sowana, la sculpteuse-aux-mains-de-lumière, celle dont-le-regard-est-tourné-vers-l'au-delà, est détentrice d'un savoir qui échappe à la science moderne et qui lui échappera toujours : elle possède, comme Hadaly à la fin du roman, « la notion de l'infini! » (p. 944). Son « ÉTAT "SURNATUREL" » (p.

1006) et son origine lointaine — elle affirme exister « depuis bien longtemps » (p. 1005) —, lui permettent d'assurer le relais entre un passé reculé, voire originel, et le présent; ce qui fait de Sowana le témoin privilégié, unique, des formes *transhistoriques* — des formes identitaires originelles, l'essence de l'Être — qu'elle seule peut reproduire ici-bas. Aussi peut-elle intégrer dans l'exacte répétition du Même en Hadaly le Sens, voire la subjectivité, l'Identité, qui échappe à la répétition phonographique — la science et la technique jouant ici un rôle secondaire, celui de l'instrumentation, de l'outillage, etc.

Le facteur déterminant que nous voulons souligner ici en est un de temps, de vecteur temporel : Alicia, à l'exemple des femmes meurtrières qui imitent « les statues d'Athènes » (p. 901), est tournée uniquement vers un passé révolu (un passé d'ailleurs dont elle ignore tout, même la Vénus — la statue sans bras —, que sa propre forme reproduit pourtant); la répétition-conservation en est une fermée. Hadaly, à l'opposé, tient d'une répétition ouverte, elle procède de l'avenir, elle est une « Eve scientifique » (p. 951). L'instant du sens, en l'occurrence, est bien dans l'oeuvre de Villiers l'émancipation de Hadaly, de laquelle naît l'Eve future, dont l'appellation illustre de façon lumineuse la jonction temporelle qu'elle contient et de laquelle elle procède, c'est-à-dire du passé, originel, et du futur, encore à venir. Il y a bel et bien, soulignons-le,



un lien intime, une complémentarité, entre la conciliation temporelle au sein de l'instant du sens et le rôle de Sowana la statuaire dans l'émancipation de Hadaly : la subjectivité s'avère inséparable de la continuité, plus précisément elle se réalise par la continuité temporelle, grâce à laquelle elle accède au monde spirituel qui la complète — car la continuité temporelle chez Villiers, comme on le voit, se transforme à un niveau supérieur en une continuité spirituelle, elle relie le monde sensible au monde suprasensible.

#### D. Le temps phonographique de la Modernité

Le moment de l'enregistrement du phonographe, du passage initial du modèle à la copie, en est bien un de brisure, de cassure, dont les réitérations subséquentes se font l'écho. La conciliation temporelle marquant la nécessaire continuité du sens intime vient fermer, par la négative, le cercle de *l'insens* en révélant cette fois-ci la rupture avec le futur de la répétition-conservation. Dans la conception villiérienne, le sens-moderne se déploie dans un espace fermé, vers l'arrière comme vers l'avant, coupé de toute référence qu'il répète, pourtant et encore; la subversion temporelle de la répétition-conservation contamine le sens qu'elle produit : *l'insens*. C'est l'écho emprisonné, qui redit, toujours et sans cesse, le chant du

signe, comme le fracas sonore et funèbre de la porte de sa cellule vide : le bruit de la Modernité, qui trahit à chaque parole, à chaque mot, à chaque silence, *l'insens*.

Annoncer la rupture avec le futur après avoir constaté celle du passé peut donner l'impression d'un truisme; d'un autre côté, si l'on s'arrête à la possibilité même d'un tel phénomène, tout en supposant que l'immobilisme ne peut être retenu comme un argument plausible, la rupture avec le futur peut certes rendre perplexe — en tous les cas, elle s'avère pourtant bien réelle et revêt une complexité riche, qui vient compléter la conception villiérienne de la temporalité et démontrer son étroite relation avec la problématique de l'identité. La rupture avec le futur est bien présente dans *L'Eve future*, mais elle se laisse difficilement saisir dans toute sa portée. Aussi convient-il mieux d'élargir notre champ d'analyse à d'autres textes de Villiers; l'appréhension de la temporalité du sens moderne n'est pas l'exclusivité de *L'Eve future*, bien qu'elle y atteigne sa pleine maturité. Elle se laisse percevoir de façon fragmentée, par une thématique de la relation du sens-moderne au passé, au présent et au futur, dont la mise en plan réaffirme en l'approfondissant la discontinuité fermée<sup>79</sup> de la Modernité et la temporalité névrosée de *l'insens* — pour cette raison, un passage par cette thématique en trois

---

<sup>79</sup> L'expression prête une substance à ce qui n'en contient aucune, la discontinuité étant par définition une « absence de continuité ». Cependant elle rend bien l'idée d'une durée déterminée qui rompt la continuité à ses deux extrémités.

temps s'avère ici un riche complément, tout en retenant bien l'importance de la rupture du futur, comme la coupure temporelle qui complète l'isolement, la fermeture du cercle, du sens-moderne. L'aboutissement de notre analyse nous amènera à définir le statut de la temporalité moderne : une temporalité simulée, voire phonographique.

### 1. La rupture avec le passé

À maintes reprises Villiers reproche aux modernes de faire table rase du passé, du savoir comme des valeurs des anciens; ses récriminations sont sans équivoque quant à la présomption de la Modernité de se poser elle-même en rupture avec le passé, par le triomphe de la science qu'elle réalise et le nouvel ordre moral que commande l'ère positiviste, dominée par le scientisme et le culte du progrès, comme la lumière de la raison et la promesse d'un bien-être matériel à venir supplantant, enfin, l'obscurité et la misère de l'humanité (dé)passée. La Modernité, forte de sa prétention de s'arracher en quelque sorte à l'histoire de l'humanité, de se penser en marge, comme le point marquant la fin et le départ nouveau — prétention qui ressort chez Villiers comme l'un des éléments essentiels et déterminants de son historicité —, la Modernité, disons-nous, loin de constituer une réelle progression aux yeux de Villiers

représente plutôt « l'âge mûr de l'Humanité qui entre en son automne » (p. 989).

Dès 1862, avec son premier roman inachevé *Isis*, le jeune Villiers prend position contre cette prétendue rupture de la Modernité avec le passé; dans une longue note infrapaginale où il fustige la religion du progrès, il rappelle l'apport capital et déterminant de la science des anciens, que les modernes minimisent injustement, et à leur profit. L'entrée en matière de cette note, qui tient sur six pages, donne le ton et souligne la position de son auteur : « Si l'on voulait, y affirme-t-il, analyser attentivement chaque branche scientifique du progrès, l'idée de son importance et de son aspect général se modifierait peut-être beaucoup dans les esprits, et même dans les esprits de ses plus déterminés partisans<sup>80</sup> ». Ce qui l'amène, entre autres, à ce constat tranchant :

On fait trop bon marché de la science des anciens; on s'imagine volontiers une grande différence entre leur niveau philosophique et le nôtre. Reste à savoir si le *calme* au sujet de l'idée de Dieu est un progrès, ce que personne ne pourrait démontrer d'une manière très nette. L'immensité leur était aussi bien inconnue qu'elle est inconnue pour nous autres! et, en se rappelant le moindre détail d'astronomie, on s'aperçoit qu'ils s'occupaient, avec méthode et ferveur, de la grande question. [...] En vérité, les pas que nous avons faits dans presque toutes les sciences pourraient se représenter par les deux petites virgules de différence entre un calcul de vingt siècles et le nôtre.<sup>81</sup>

Il va sans dire que cette « différence [...] de vingt siècles » en est une insignifiante aux yeux de Villiers, qui vise à ridiculiser la

---

<sup>80</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, OC, t. 1, p. 142.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 146.

présomption de « connaissance » des modernes. L'insignifiance de cette différence tend plutôt à démontrer que la science moderne, par rapport à celle des anciens, fait du sur place et que son principal résultat est d'en avoir perpétué les obscurités :

Ah! nous nous amusons dans les ténèbres à reculer d'insignifiantes décimales; nous croyons comprendre un phénomène parce que nous le nommons suivant telle condition de notre langage, comme si c'était là son *vrai* nom! Les choses restent aussi cachées qu'autrefois et l'on n'y voit réellement clair nulle part dans ce siècle de lumières [...].<sup>82</sup>

D'ailleurs, Edison dans *L'Eve future*, reprenant une rumeur d'actualité inspirée par la simplicité de construction du phonographe, va même jusqu'à imaginer que les inventions faisant la gloire de la science moderne ont déjà été réalisées par les anciens qui, par sagesse ou désabusement, les ont tout simplement reléguées aux oubliettes :

peut-être, mon appareil a-t-il été inventé, dédaigné et oublié. Voici neuf cents ans, paraît-il, que mon téléphone a été mis au rebut dans la vieille Chine, cette patrie archiséculaire et ressassée des aérostats, de l'imprimerie, de l'électricité, de la poudre, etc. — et de tant de choses que *nous* n'avons pas encore découvertes. — Qui ne sait que l'on a constaté, dans Karnac, des traces de rails datant de trois mille années? du temps où les peuples ne vivaient que d'invasions? (p. 785)

Une revanche des Anciens sur les Modernes qui tente d'ébranler chez ces derniers la certitude d'être, en quelque sorte, au-delà de leur temps, en avance sur l'histoire. Quoiqu'il en soit, il est clair que pour Villiers le triomphe de la science moderne est une illusion qui ne peut légitimer la prétendue supériorité des modernes, la prétendue rupture avec le passé; le mirage de la science triomphante cache soit son piétinement par rapport aux connaissances des anciens (*Isis*), soit

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 145.

son égarement dans un monde matérialiste, ce qu'a su éviter la vieille Chine (*L'Eve future*).

C'est sur cette illusion d'une science triomphante que repose le nouvel ordre moral qui, lui, est en rupture véritable avec les valeurs traditionnelles. La critique acerbe d'Edison rejoint ici parfaitement « l'idée de Dieu » dont parle Villiers dans *Isis*, « la grande question » dont s'occupaient les anciens;

pour la fumée qui sort d'une chaudière, vous avez renié toutes les croyances que tant de millions de héros, de penseurs et de martyrs vous avaient léguées depuis plus de six mille années, vous qui ne datez que d'un sempiternel *Demain* dont le soleil pourrait fort bien ne se lever jamais. À quoi donc avez-vous préféré, depuis hier à peine, les prétendus principes immuables de vos devanciers, sur la planète, — rois, dieux, famille, patries? À ce peu de fumée qui les emporte, en sifflant, et les dissipe, au gré du vent, sur tous les sillons de la terre, entre toutes les vagues de la mer! En vingt-cinq années, cinq cent mille haleines de locomotives ont suffi pour plonger vos 'âmes éclairées' dans le doute le plus profond de tout ce qui fut la foi de plus de six mille ans d'Humanité. (p. 951)

La rupture de la Modernité avec le passé est bien réelle, elle porte essentiellement sur la dimension spirituelle, et non sur les présomptions scientifiques des modernes; le problème étant que la rupture spirituelle est conditionnée par celle de la science triomphante, qui est une illusion, un mirage, un leurre, ce qui vient saper les bases de l'édifice du nouvel ordre moral. La rupture spirituelle rejoint la critique contenue dans *Isis* et éclaire la position de Villiers : l'évolution de la science s'est faite par le rejet de « la grande question », le rejet du « pourquoi » commandé par le positivisme pour le seul intérêt du « comment », autrement dit la

progression de la science aux yeux de Villiers n'est que matérielle, ce que symbolise la « fumée » des locomotives — une progression qui, sur le plan humain, constitue un net recul.

En un mot, et d'une façon définitive, à l'idée de l'existence même « d'un Dieu » — « Dieu étant, répète Villiers de la bouche d'Edison, la plus sublime conception possible » (p. 789) —, Tribulat Bonhomet exprime clairement, avec le « nous » qui lui sied bien, la condescendance amusée du moderne devant ces légendes éculées et révolues : « sachons répondre par un sourire... mélancolique? — Et n'acceptons de telles données que sous bénéfice d'inventaire. L'héritage de nos premiers parents, à franc-parler, me paraît d'ailleurs le mériter au-delà de toute expression!!!<sup>83</sup> » La croyance en Dieu étant inventoriée, sous la Modernité, comme un fait positif, voire anthropologique, propre aux singes desquels descend l'espèce humaine et avec lesquels l'homme moderne (les Tribulat Bonhomet de ce monde) prétend rompre — gageons que le rictus de Bonhomet, sous la plume de Villiers, trahisse un air de famille avec « nos premiers parents ».

## 2. La rupture avec le futur : le sacrifice du présent

Comme la conséquence de la rupture du passé, le présent et le

---

<sup>83</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », OC, t. 2, p. 189-190.

futur se définissent, réciproquement, en complémentarité. La rupture avec le futur n'en est pas moins radicale; elle s'exprime essentiellement comme une fausse promesse, celle du progrès scientifique et matériel, dont la réalisation repose sur le sacrifice du présent, en l'occurrence, le sacrifice de l'individu pour un « à-venir » vain. « L'Héroïsme du Docteur Hallidonhill<sup>84</sup> » en est certes l'exemple le plus sarcastique. Après avoir guéri miraculeusement « une sorte de long squelette » avec une cure « plus qu'absurde » de six mois de cresson, le docteur Hallidonhill, qui reconnaît enfin le moribond maintenant transformé en « un joufflu colosse » avide de satisfaire « sa soif de reconnaissance », le « prince de la Science », disons-nous, saisit son « revolver *bull-dog* » et l'étend en moins de deux, « éclaboussant de sa cervelle reconnaissante le tapis de la pièce, qu'il battit de ses paumes une minute. » Le « génie de la Science » livre le motif de sa conduite : trouver par l'autopsie « l'archi-miraculeuse action cressonnière ». La morale de l'histoire est explicite et sans équivoque :

Tout porte à espérer que ce sublime attentat ne vaudra pas à son héros la potence de Newgate, les Anglais étant gens à comprendre, tout comme nous, *que l'amour exclusif de l'Humanité future, au parfait mépris de l'Individu présent, est, de nos jours, l'unique mobile qui doit innocenter, quand même, les magnanimes outranciers de la Science.*

Villiers reprend ailleurs et dans les mêmes termes ce plaidoyer

---

<sup>84</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «L'Héroïsme du Docteur Hallidonhill», *OC*, t. 2, p. 258-261.



corrosif et collectif dans le conte « L'Instant de Dieu<sup>85</sup> », en réaction cette fois-ci aux dissections posthumes sur les suppliciés de la guillotine que revendiquent vers 1885 les physiologistes :

« L'Humanité TOUJOURS *future* avant tout! l'individu *présent* n'est rien : découvrir à quelque prix que ce soit! pourquoi pas? Telle est la devise de cette époque de lumière, de justice et de fraternité. » Et *L'Eve future* nous en donne un écho avec l'épigraphe du chapitre VI « Excelsior! », Livre II : « Entre mes mains les malades peuvent perdre la vie; — jamais l'espoir! / LE DOCTEUR RYLLH » (p. 838).

Cette condamnation par Villiers vise bien sûr l'absence de morale et la cruauté des savants, l'expérience d'Edison se terminant par une hécatombe ferroviaire en est une illustration dans *L'Eve future*. Mais les acteurs que sont les scientifiques et l'impunité dont ils jouissent, sous l'égide de l'idéologie scientiste et progressiste, incriminent aux yeux de Villiers la société, voire l'époque qui, elle, les disculpe et les encense<sup>86</sup>. Il s'agit bien, affirme Villiers dans « L'Instant de Dieu », de la « devise » de l'époque; ce « pourquoi pas? », qui fait fi de tout et auquel rien ne résiste, est d'ailleurs repris dans *L'Eve future* comme épigraphe avec, en manière de

<sup>85</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «L'Instant de Dieu», OC, t. 2, p. 28-34.

<sup>86</sup> Dans la «Notice de "L'Héroïsme du Dr Hallidonhill"», les auteurs restreignent le jugement de Villiers à l'immoralité des scientifiques : « L'écrivain met ainsi en cause, [...] sinon la Science en elle-même, du moins l'inconsciente cruauté des savants qui la pratiquent », dans OC, t. 2, p. 1221. À notre avis, comme la suite de notre brève analyse tend à le démontrer, la portée de la condamnation villiérienne s'étend à l'époque, comme l'une des caractéristiques de la Modernité, voire de son inconscient collectif.

signature, la mention « Devise des temps modernes » (p. 780). Et en effet, l'ironie de cette condamnation aux allures de slogan souligne avec force la morale subversive de la Modernité, qui opère sur les valeurs humaines et traditionnelles une espèce de bascule sémantique : Hallidonhill se voit considéré en « héros », l'époque en est une « de lumière, de justice et de fraternité », l'espoir est préférable à la vie, etc.

L'opposition de l'Humanité future et du sacrifice de l'individu présent consomme la rupture de la Modernité avec le temps, présent comme futur. Le futur de la Modernité, qui repose sur le sacrifice du présent, se voit coupé lui-même de toute référence possible, exactement comme le présent, on l'a vu auparavant, qui rompt avec le passé — le futur de la Modernité est un futur vain, il n'est rien d'autre que la projection d'un présent toujours suicidaire. La discontinuité première, du présent au passé, est reprise cette fois-ci du présent au futur, ce qui a pour effet d'isoler de manière définitive, voire mortelle, le présent, c'est-à-dire les temps modernes. La temporalité de la Modernité en est une, en définitive, de discontinuité complète, fermée, de l'arrière comme de l'avant; elle est en quelque sorte comme le point isolé de la ligne, qui non seulement rompt la ligne mais surtout la termine — voire le point effacé, car ce présent fermé de la Modernité se renie lui-même, devenant pourrait-on dire un

présent-futur-vain, un présent-hors-du-temps, atemporel.

### 3. L'Humanité future

La critique villiérienne de la temporalité moderne s'inscrit au premier chef dans la problématique de l'identité qui préoccupe tant Villiers dans *L'Eve future* — d'ailleurs toutes les citations qui en traitent datent des années de rédaction du roman<sup>87</sup>, soit de 1878 à 1886. L'Humanité future que revendique la Modernité « au parfait mépris de l'Individu présent » formule essentiellement le constat vers lequel tend l'ensemble de notre analyse de la répétition phonographique : la Modernité, c'est l'époque du triomphe de l'identité d'espèce et la disparition de toute identité personnelle, de toute individualité. L'Humanité, « l'un des mots magiques du progressisme<sup>88</sup> », perd chez Villiers ses principales vertus pour ne plus désigner qu'une catégorie d'espèce : le genre humain. À cet

---

<sup>87</sup> Avant de paraître en 1888 dans *Histoires insolites*, une version préoriginale de «L'Héroïsme du Docteur Hallidonhill» est publiée dans *La Journée* le 29 novembre 1885; il semble toutefois que la conception remonte à 1881, comme le laisse supposer la publication d'un court récit dans *L'Étoile française* le 28 novembre, intitulé «Vieille histoire» et signé par Jean Grand (pour les détails de ce qui vraisemblablement serait un cas de plagiat, cf. *OC*, t. 2, p. 1219-1221) — une hypothèse que peut conforter l'épigraphe de *L'Eve future* citée plus haut (« Pourquoi pas? »), qui apparaît dans la préoriginale «L'Eve nouvelle» de 1880-1881. «L'Instant de Dieu» paraît pour la première fois dans *Le Succès* le 28 mai 1885 « et a dû être compos[é] peu de temps auparavant » (*OC*, t. 2, p. 1076).

<sup>88</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, éd. P. Reboul, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1983, «Notices et notes», p. 407.

effet, le conte « Le Traitement du docteur Tristan<sup>89</sup> » est fort concluant; sous le ton de la bouffonnerie et de l'exubérance (Pierre Reboul parle d'un « numéro de *clown* sérieux dans sa drôlerie<sup>90</sup> »), ce conte met en scène le crime contre la personnalité, l'individualité, au seul nom de l'Humanité.

Le traitement vise à purger les « personnes qui “*entendent des Voix*”, soit les Jeanne d'Arc, par exemple », de toutes les inspirations d'héroïsme, de gloire et d'altruisme; la première phase du « traitement radical des *Bruits, Bourdonnements* » du Dr Tristan Chavassus consiste à répéter, la bouche collée à l'oreille du patient, le mot Humanité :

avec une intonation d'abord lente et basse, mais qui ne tarde pas à s'enfler comme le rugissement de la foudre, il y articule ce seul mot : « HUMANITÉ ». Les yeux sur son chronomètre, il en arrive, après vingt minutes, à le prononcer dix-sept fois par seconde, sans en confondre les syllabes, résultat conquis par bien des veilles! fruit de nombreux et périlleux exercices.

La cure des sentiments patriotiques (que la défaite de 1870 inspire à Villiers) est complétée par celle des grands mots, grâce aux « Queues-de-mots » telles que : « Générosité!... Foi!... Désintéressement!... Ame immortelle!... etc., et autres expressions fantastiques. » L'étape finale, enfin, nécessite un dispositif électrique pouvant créer une étincelle à l'intérieur de l'oreille :

Trente mille cymbales résonnent sous votre crâne. [...] Le tympan est crevé,

---

<sup>89</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Le Traitement du docteur Tristan», OC t. 1, p. 730-733. Toutes les références à ce conte sont de cette édition.

<sup>90</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, éd. P. Reboul, p. 407.

— c'est-à-dire ce point mystérieux, ce point malade, ce *point* inquiétant qui, dans le tympan de votre misérable oreille, apportait à votre esprit ces bourdonnements de gloire, d'honneur et de courage.

La conclusion tombe avec la guérison, que vient consacrer « le vieil Idéal assassiné », et la transformation qu'elle suscite, comme la résurrection de l'homme nouveau, extirpé — grâce à la science! — du nombre de « certains humains en retard », et maintenant bien de son époque, les temps modernes :

Vous sentez le Bon-sens couler, comme un baume, dans tout votre être. Votre indifférence... *ne connaît plus de frontières*. Vous êtes sacré par un raisonnement qui vous rend supérieur à toutes les hontes. Vous êtes devenu un homme de l'Humanité.

Le sens que Villiers confère ici à cette « Humanité », qui vient clore le conte comme la pierre tombale s'abattant sur le cadavre refroidi du vieil Idéal, est tout indiqué dans cette « indifférence » sans frontières, tous azimuts, dans laquelle nous voyons, outre l'insensibilité qu'elle dénote, le fait de l'indifférenciation, de l'*indifférence*. L'Humanité nouvelle, moderne, dont le sens se restreint désormais à celui d'une catégorie d'espèce, porte en soi la fin de toute identité personnelle et, par conséquent, la mort de l'homme. Dans une telle Humanité, l'individualité est perçue comme une maladie qui se traite, et le résultat du traitement en marque la fin : « Vous êtes devenu un homme de l'Humanité », c'est-à-dire personne. L'on aura compris que les malades qui se distinguent toujours de l'homme de l'Humanité sont ces « humains en retard », ceux-là qui encore

entendent des voix, qui sont sollicités toujours par le vieil Idéal, patriotique comme spirituel, ceux enfin qui n'ont pas consommé la rupture temporelle. L'épigraphe du conte est fort révélatrice de la mort associée à l'Humanité, d'autant plus qu'elle figure avec le mot « Humanité » parmi les rares modifications que Villiers effectue pour le texte des *Contes cruels*, parus en 1883 (la version préoriginale du conte fut publiée dans *La République des Lettres* le 18 février 1877). L'épigraphe en question dit ceci : « Fili Domini, putasne vivent ossa ista? / ISAIE » (« Fils du Seigneur, penses-tu que ces ossements puissent revivre? », cette parole est d'Ezéchiel (XXXVII, 3) et non d'Isaïe; Villiers a dû encore une fois citer de mémoire). La teneur du propos, qui contraste sciemment avec la bouffonnerie débridée du conte, en révèle d'entrée de jeu le véritable sens : l'Humanité dont se réclame Chavassus est semblable à la plaine couverte d'ossements qui s'offre au regard d'Ezéchiel. En termes clairs, si le traitement d'un malade transforme ce dernier en « un homme de l'Humanité », c'est essentiellement par la mort de CELUI qui entendait des voix, qui tendait naturellement vers l'idéal — l'homme nouveau que le traitement de Chavassus ressuscite est bien, ne nous y trompons pas, le fantôme de ce qu'il fut. Une remarque de Pierre Reboul rejoint de près ici notre analyse de l' « Humanité »; sans toutefois l'inclure dans le couple identité spécifique/identité personnelle, il associe explicitement, et dans la même verve,

l'Humanité à l'aplanissement des différences et à la mort évoquée par l'épigraphe :

Pour Villiers, ce mot humanité (*sine Deo*) implique une égalité mensongère entre ceux qui font le poids (*L'Intersigne*) et ceux qui ne sont que fétus de paille, entre les *vivants* (qui croient en l'amour, en l'honneur, en l'âme, en Dieu et en la patrie) et les *morts* (qui ne croient que dans les faits positifs). De là, me semble-t-il, le changement d'épigraphe. Le texte d'Isaïe [...] range ce qu'il est convenu d'appeler humanité parmi les ossements : il faudrait un miracle pour donner vie à ces nécrosés du progrès.

Les implications contenues dans l'Humanité du Dr Chavassus sont donc près des enjeux de la problématique identitaire de *L'Eve future*, et les modifications apportées au conte laissent penser à une possible influence du roman (rappelons ici les précédentes citations sur l'Humanité future et le mépris de l'individu présent, toutes rédigées pendant la conception de *L'Eve future*), comme un point marquant de la maturité de la pensée de Villiers. En remplaçant le terme « Réalité » du texte préoriginal par celui d' « Humanité », Villiers dépasse l'opposition habituelle réalité/idéalisme (par exemple dans « Claire Lenoir »), ce qui lui permet à la fois de mieux intégrer le caractère politique dont le conte est imprégné et de tirer l'idéalisme vers la problématique de l'identité, avec l'opposition humanité/personne — deux aspects qui contribuent par la négative à définir l'Humanité moderne, la Modernité. C'est le commentaire de Pierre-Georges Castex et de Joseph Bollery qui servira cette fois-ci notre démonstration; il recoupe d'une façon intéressante (et involontaire, quant à l'objectif poursuivi ici) tous les éléments

susceptibles de mettre en lumière cette conjonction :

Les clients de Tristan sont de vrais malades, qu'il faut soulager. [...] On les débarrassera de leurs scrupules encombrants par la vertu magique d'un autre mot qui résonne comme un grelot dans les vains propos des théoriciens d'un nouvel ordre moral, le mot *Humanité*.

Nous avons retrouvé dans des papiers inédits l'exorde d'un discours que Villiers voulait prêter à Tribulat Bonhomet : « Messieurs, parler ici de dévouement, d'héroïsme, serait, je pense, hors de saison. Ce siècle est le siècle des lumières, et il s'agit de choses sérieuses. » Bonhomet, « archétype de son siècle », rejoint ici Tristan. Ainsi s'éclaire la pensée de l'écrivain, qui, dans l'effort de quelques contemporains pour fonder une morale de la science et de la démocratie, ne voit qu'une entreprise d'aviissement des esprits et des cœurs. [...] [Le mythe du Dr Tristan] traduit la nostalgie de l'aristocrate qui voit dans l'abandon des valeurs traditionnelles le signe d'un irrémédiable effondrement de la civilisation.<sup>91</sup>

L'Humanité, peut-on y voir, se veut le point de jonction de l'opposition de Villiers à la république (à la démocratie et à son paganisme scientifique, au suffrage universel et au pouvoir du nombre, etc.), et de sa critique de l'Être collectif qu'est le Bourgeois. Que Villiers ait voulu mettre de tels propos dans la bouche de Bonhomet, sa caricature du Bourgeois la plus imposante, est fort significatif, mais ce qui l'est davantage, c'est la présence de l'incise « archétype de son siècle », qui révèle chez les auteurs de ce commentaire l'intuition momentanée du rapprochement de l' « Humanité » moderne et du Bourgeois en tant qu'être collectif (intuition aussitôt démentie avec la mention « quelques contemporains »). Et c'est là précisément que Bonhomet, la voix du nombre, « rejoint » l'Humanité indifférenciée de Tristan : l' « irrémédiable effondrement de la civilisation » chez Villiers, c'est bien, en définitive, le triomphe de la masse au détriment de

<sup>91</sup> Pierre-Georges Castex et Joseph Bollery, *Les «Contes cruels» de Villiers de l'Isle-Adam. Étude historique et littéraire*, Paris, J. Corti, 1956, p. 281.



l'individu, la victoire du Bourgeois sur l'aristocrate, de l'espèce sur l'individu, de l'instinct animal sur la transcendance humaine, etc.

Avouons toutefois que cette relation entre l'« Humanité » et la problématique identitaire dans « Le Traitement du docteur Tristan » ne se donne pas à voir sans peine; c'est sans doute pour cette raison que Castex et Bollery, malgré leur insistance sur le « nouvel ordre moral » et l'« effondrement de la civilisation », restreignent la portée de l'« Humanité » à « l'effort de quelques contemporains », ne voyant dans les propos de Tristan et de Bonhomet qu'un trait de caractère, celui de « briseu[r] de “préjugés”<sup>92</sup> ». En fait, le couple humanité/individu n'est jamais abordé de front dans le texte, il se laisse plutôt déduire de l'opposition formée des termes humanité/insignifiance, voire humanité/*insens* — nous retrouvons, réduite à sa plus simple expression, la dynamique conceptuelle de *L'Eve future*, soit les couples subjectivité/sens et identité spécifique/*insens*. Le thème de l'insignifiance ou de la fuite du sens n'est pas en reste dans ce conte; le narrateur affirme que les patients du Dr Tristan, une fois guéris, portent « le deuil des mots [qu'ils ont] tués ». D'ailleurs les dernières phrases du conte, citées plus haut, le laissent entendre, disons, physiologiquement : « Vous sentez le Bon-sens couler, comme un baume, dans tout votre être. » Le Bon-sens, synonyme chez Villiers du Sens-commun, c'est-à-dire ce que pense,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 281.

dit et répète Monsieur-tout-le-monde, se voit matérialisé en « bon sang », réduit à une fonction organique : la circulation sanguine. Inutile de préciser que le sens biologique, pourrait-on dire, est dépourvu de toute la transcendance que requiert chez Villiers le « sens intime ». Bref, le devenir de l'identité d'espèce qu'est l'Humanité est explicitement associée à la mort du sens; c'est donc dire, encore une fois et autrement, la nécessité de la subjectivité dans le « faire sens » — voilà qui pose *a contrario* le couple sous-jacent humanité/individu inscrit au coeur de la problématique identitaire.

Villiers pense donc la rupture avec le futur par le sacrifice du présent, et l'opposition humanité/individu qu'il utilise pour ce faire démontre qu'il conçoit la temporalité dans le cadre de la problématique de l'identité, cette dernière incluant comme on l'a vu auparavant la question fondamentale du sens et les concepts essentiels de répétition, de transcendance, etc. — une observation toute simple mais de laquelle découle une série de constats donnant accès à la complexité imbriquée de la pensée villiérienne. À cet égard, le statut de l'*insens* voisine celui de l'in-différence de l'Humanité; il s'agit, dans les deux cas, d'un nivellement des différences, d'une matérialisation de la transcendance — la quête du sens chez Villiers, c'est bien celle de l'authenticité, de l'originalité,

bref de l'identité propre, et l'un des mérites du « Traitement du docteur Tristan » est de souligner l'importance de la subjectivité dans ce que Villiers appelle le « sens intime », mais aussi leur statut commun, c'est-à-dire de relever de l'identité propre.

#### 4. La discontinuité moderne : le temps du non-être

Il reste, après avoir circonscrit la discontinuité fermée de la Modernité, à définir le statut d'une telle discontinuité, à saisir l'identité de l'objet que représente un présent discontinu, isolé. Pour mieux y venir, un retour sur la rupture avec le futur s'impose. À la lumière du sens que prend « l'Humanité » chez Chavassus, il ne fait aucun doute que ce n'est pas avec « l'Humanité future » que le présent discontinu de la Modernité est en rupture. En fait, l'Humanité future, qui sacrifie le présent, est bien plutôt l'état présent de la discontinuité fermée, ce que sous-entend d'ailleurs la formulation elle-même : parler de « l'Humanité future », c'est dire que l'humanité véritable au présent n'est pas. Seule l'Humanité future peut remplir le vide (ou le créer, c'est selon) du présent discontinu. L'Humanité future, c'est le mirage d'un horizon accessible : la quête du lointain investit l'ici qui disparaît dans un ailleurs inaccessible. Si le présent de la discontinuité fermée se définit d'abord par l'Humanité-future-sacrifiant-le-présent, l'on voit de suite que la

temporalité de la Modernité n'a pas accès à ce qu'il convient d'appeler le Futur de l'humanité. L'équation, pour bizarre qu'elle puisse paraître, rend bien l'idée de Villiers qu'exprime le chiasme de Claire Lenoir, disant préférer « la Lumière des siècles » au « " siècle de lumières " ». Semblable à la Lumière des siècles, le Futur de l'humanité souligne l'importance accordée à la continuité, dans le cas qui nous occupe, la continuité de l'humanité véritable qui seule peut donner un sens au futur, peut constituer le véritable futur. (La divergence sémantique du mot « humanité » soulignée ici, et que l'on retrouve effectivement chez Villiers, comme dans la citation d'Edison qui suit, relève entre autres des valeurs traditionnelles et spirituelles chères à Villiers qu'il voit reniées par la Modernité.) Bref, l'expression a le mérite de souligner, dans l'appréhension villiérienne de la temporalité, l'existence de plus d'un futur, car si ce n'est pas avec l'Humanité future que la Modernité rompt, sa discontinuité fermée consomme bel et bien, comme une nécessité, la rupture à venir. Edison, dans sa harangue à l'endroit des « esprits des modernes », précise la nature du seul futur acceptable aux yeux de Villiers :

ayant renié, disons-nous, — pour la fumée d'un Bien-Etre toujours futur, d'une prétendue Justice toujours future, et d'un orgueil toujours demeuré, lui, chétif et puéril — ce que l'on appela, de tout temps, avant cet automne, la Douleur, l'Humanité, l'Amour, la Foi, la Prière, l'Idéal, et l'essentielle Espérance au-delà de nos soleils d'un jour [...]. (p. 952)

Le futur véritable pour Villiers, comme l'indique « l'essentielle

Espérance », en est donc un spirituel, qui dépasse et transcende le seul aspect matériel et physique de la vie — il s'inscrit, par sa nature même, en continuité avec le passé spirituel évoqué antérieurement, le véritable passé avec lequel la Modernité rompt. Le futur spirituel rejoint en l'occurrence l'essentielle transcendance du sens intime, et il s'oppose par cela même à l'Humanité future, « la fumée d'un Bien-Etre toujours futur », dont la nature participe, et exclusivement, du seul aspect matériel, positif et terre-à-terre de la vie, qui contamine tout, comme l'animalité du Bourgeois supplantant la transcendance subjective, comme le sens se matérialisant en « bon sang », etc.

Le futur spirituel s'apparente donc de très près à la Lumière des siècles que Claire Lenoir, « chrétienne et pécheresse », vénère. Dans les deux cas, c'est la transcendance de la temporalité qui est soulignée, et qui advient grâce à la continuité — la continuité temporelle dans la conception villiérienne, nous aurons l'occasion de l'approfondir plus loin, est une condition *sine qua non* à la continuité du monde temporel et du monde spirituel : l'homme prisonnier d'une discontinuité temporelle se voit coupé de sa relation privilégiée avec l'au-delà, avec Dieu. Bref, sans continuité temporelle point de transcendance, et sans transcendance point d'identité propre, de subjectivité et, par conséquent, de sens — enfin point d'ontologie, car la transcendance chez Villiers constitue l'élément premier de toute

ontologie.

Maintenant apparaît clairement le véritable enjeu de la critique villiérienne de la temporalité moderne : la quête du temps ontologique et le statut particulier d'une temporalité qui lui échappe, celle de la Modernité. La perspective vient préciser la question, qui n'est pas à ce stade-ci de savoir si Villiers conçoit séparément un temps physique d'un temps spirituel<sup>93</sup>, mais plutôt de distinguer et de définir le temps réel, ontologique, et ce que l'on pourrait appeler le temps simulé de la Modernité. Comme nous venons de définir sommairement le temps ontologique<sup>94</sup>, il reste à préciser le statut du temps simulé.

Le temps simulé ou simulacre en est un faux, illusoire, qui tient de l'artifice; ici nous ne disons rien de plus qu'Edison, pestant contre « tous ces lourds décors de Temps et d'Espace [...] auxquels personne

<sup>93</sup> Disons pour le moment que le temps spirituel est quelque chose comme l'atemporalité (pour la théologie, le temps est le produit de la Chute); ce qu'exprime Hadaly, qui tente alors de décrire à Lord Ewald « la réalité d'un autre espace inexprimable et dont l'espace apparent, où nous sommes enfermés, *n'est que la figure*. » (p. 986) Plus loin, elle dira encore : « Là, les temps se confondent; l'espace n'est plus! Les dernières illusions de l'instinct s'évanouissent. » (p. 990)

<sup>94</sup> Le temps ontologique chez Villiers ne se réalise pas, pourrait-on dire, par étapes; l'on ne peut admettre que la temporalité atteint d'abord sa propre continuité qui, par la suite, permet le passage du monde temporel au monde spirituel pour enfin réaliser le temps ontologique. Car la continuité temporelle suppose déjà en soi la transcendance. Le temps ontologique dans la conception villiérienne se réalise sur un autre mode, celui du contact, de la réciprocité d'action. Ce qui nous amène à cet autre paradoxe (Villiers semble en faire une collection dans *L'Eve future*) que la temporalité dans son infinité voisine l'instant, voire l'ici-maintenant! Nous sommes près, avec le temps ontologique, de la conception du Sens. Il y a ici, comme dans tous les paradoxes villiériens d'ailleurs, quelque chose de la réunion des contraires, comme le choc, la symbiose, de l'Etre et du Néant — ce que nous verrons plus loin avec la philosophie de Hegel.

ne croit plus » (p. 788). La critique déborde celle habituelle de l'incapacité des sens à saisir la réalité, et si elle tend vers le monde du faux-semblant, elle vise également le monde du faux, le monde du non-être qu'est la Modernité, comme le démontre dans la même verve l'évocation par Edison du suicide sur le mode métonymique : « Vanité des vanités! tout est, bien décidément, vanité. Ce serait à se briser l'objectif, à se faire sauter le phonographe » (p. 788). La mort qui peut suivre cette description n'est pas celle d'un être humain, mais bien plutôt d'un automate; dans le temps simulé l'homme perd son humanité, l'être humain perd son être pour se fondre dans la masse *indifférente* du non-être. Le temps simulé, le temps du faux, du non-être, en est un phonographique.

Pour bien comprendre la discontinuité fermée de la Modernité, il faut encore une fois se référer au phonographe. Chaque course que complète le barillet du phonographe enregistre, en plus des sons et des bruits, une séquence de temps; pour mieux se l'imaginer, pensons à un phonographe qui enregistrerait du début à la fin un long silence : il en resterait toujours le prélèvement d'une tranche temporelle, comme l'enregistrement de l'écoulement du temps d'un point x à un point z. La discontinuité fermée de la Modernité est exactement de cette nature : la reproduction phonographique du silence s'inscrit sur le fond de l'écoulement temporel comme un temps autre, décalé,

surajouté, et d'une durée finie ( $x - y$ ), fermée par devant comme par derrière; le temps simulé ou phonographique en est un faux, et tout ce qui s'y trouve en porte l'empreinte, comme le marque du simulacre, du non-être : le trop plein de matière, traduisant l'absence de la transcendance et de l'inachèvement, constitutives de la subjectivité. Le temps phonographique n'a donc aucune relation de continuité possible avec l'écoulement temporel continu, ou temps ontologique; il se déploie, pourrait-on dire, parallèlement au temps ontologique, il est hors du temps ontologique. C'est pourquoi l'Humanité future, avons-nous dit précédemment, est l'état présent de la discontinuité moderne; en fait, le présent discontinu de la Modernité est un présent sans futur, un présent perpétuel, continu, qui ne fait que s'étirer, qui roule sur lui-même : un présent qui se dit au pluriel, « les temps modernes », comme une façon de signifier sa particularité et sa limite. Aussi Edison s'adresse-t-il « aux humains de ces temps évolués et nouveaux, — à [ses] semblables en Actualisme, enfin! » (p. 952).

Réduite à une plus petite durée, la discontinuité fermée de la Modernité peut se comparer à la première heure de l'amour, l'heure idéale qu'Edison tente d'immortaliser avec ses phonographes et Hadaly; ce qui nous amène à penser la temporalité de la Modernité sur le mode de la répétition phonographique, c'est-à-dire une séquence de



temps ou une durée relevant de la répétition-conservation. Une historicité hégémonique, qui rend compte de l'identité collective du Bourgeois, de sa « personne-nombreuse »; à défaut d'être, comme Alicia, un exemple vivant de la répétition phonographique, le Bourgeois se situe lui-même à l'intérieur du temps phonographique, une temporalité, par définition, à laquelle échappent la continuité, la transcendance, la subjectivité et, enfin, le sens. Le Bourgeois, tel un condensateur ailé, ne peut que répéter une parole Autre — ce qu'il est lui-même par essence. La meilleure démonstration dans *L'Eve future* que la temporalité moderne est une discontinuité fermée, coupée du véritable futur, c'est-à-dire du temps ontologique, c'est le naufrage du Wonderful qui provoque la perte de Hadaly : l'Eve nouvelle demeure « future ». Aussi faut-il voir, dans ce naufrage, outre l'interprétation fréquente d'une intervention divine, l'action du temps, de l'historicité hégémonique et impitoyable.

##### 5. Villiers et Benjamin : une parenté d'esprit

La conception villiérienne de la reproduction technique et du statut de l'identité, du sens, voire de l'authenticité, révèle une proximité étonnante avec l'étude de Walter Benjamin, « l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique ». L'étude de Benjamin, un peu à l'exemple de la démarche villiérienne, pose immanquablement la

question de l'authenticité et implique conséquemment une réflexion sur l'unicité de l'objet d'art, une conception de l'oeuvre d'art. Chez Benjamin, ce qui constitue l'authenticité de l'original, c'est « l'ici et le maintenant de l'oeuvre d'art — l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve ». Cette « présence unique » de l'objet d'art, où se réfugie l'authenticité, maintient le lien avec l'histoire : « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient d'originellement transmissible, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique ». Or l'ici et le maintenant, la présence, c'est, affirme Benjamin, ce qui échappe toujours « à la plus parfaite reproduction ». La notion de présence chez Benjamin a un nom, c'est l'« aura » — il parle ailleurs du « voile », un thème typiquement villiérien —, qu'il définit « comme l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être »; plus loin, il précise encore le terme, « qui désigne la valeur culturelle de l'oeuvre d'art. Lointain s'oppose à proche. [...] la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable. [...] On peut s'approcher de sa réalité matérielle, mais sans porter atteinte au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue. » Le désir de proximité avec l'objet d'art, spatiale et temporelle, qu'entretient la reproduction technique, reste vain : « unicité et durée » se perdent, la reproduction technique ne pouvant offrir que « fugacité et possible répétition ». Les techniques de reproduction dépouillent donc l'objet d'art de son aura

et, par conséquent, de son unicité comme de son caractère lointain.

La conception de l'authenticité de Benjamin convoque un ensemble de notions que nous avons vues auparavant chez Villiers. Sommairement, la présence que revêt l'aura évoque la forme vibratoire contenant l'identité, « l'ici et le maintenant », dont la nécessaire continuité temporelle est reprise par la « durée » ou, plus explicitement, l'« originairement transmissible »; la fragilité de l'authenticité chez Benjamin, qui réside dans l'apparition d'un lointain inaccessible, reprend la fragilité du sens villiérien, cet instant du sens où l'ailleurs-infini rejoint l'ici-maintenant. Tout comme chez Villiers qui pense l'identité dans son rapport au multiple, la conception de l'authenticité de Benjamin, dans son unicité, est continuellement confrontée à la masse : « En multipliant les exemplaires, [les techniques de reproduction] substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. [...] elles lui confèrent une actualité ». Élargissant la perspective, Benjamin en vient à considérer au niveau social l'effet de la reproduction technique, qui opère « la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel ». Semblable à Villiers, qui étend le phénomène pour en faire sa critique de la Modernité, la reproduction technique chez Benjamin participe à « la crise que traverse actuellement l'humanité ».

## E. La problématique de l'identité

Ce long détour par la psychologie expérimentale et la reproduction technique est révélateur de la complexité qu'embrasse *L'Eve future* et définit bien les enjeux comme les implications de la problématique de l'identité inscrite au coeur de l'oeuvre. Il dévoile, en l'occurrence, le contexte particulièrement hostile à la quête du sens qu'entreprend Villiers — un contexte où l'ontologie, menacée plus que jamais, fait face, entre autres choses, à la perte de l'authenticité, à une fragmentation exacerbée de l'être, à un éclatement de l'unité, à une concrétion du sens, voire de l'intangible. Le défi villiérien, dans les circonstances, s'apparente à celui de l'équilibriste.

L'analyse de l'identité collective du Bourgeois et de sa répétition mécanique, son unique mode d'expression, nous conduit à formuler la problématique de l'identité comme suit : la quête du Sens de Villiers en est une d'abord de l'identité personnelle, de la subjectivité, comme condition *sine qua non* du sens, au sein d'une répétition, comme mode de génération, qui intègre la différence constitutive, ontologique. Mais l'être collectif du Bourgeois chez Villiers, loin d'être un fait isolé, s'inscrit dans sa critique élargie de l'époque, la Modernité — une critique qui passe par la conception d'une temporalité phonographique, une temporalité discontinue et fermée, coupée de la continuité temporelle — le temps ontologique — grâce à

laquelle advient la transcendance et avec elle la subjectivité, enfin le sens. La Modernité et son temps phonographique — le temps du non-être — dans la conception villiérienne, constitue le règne du simulacre, le règne de l'Identité d'espèce, et la disparition de l'Identité propre, de la subjectivité. La Modernité, chez Villiers, c'est le monde de l'*Insens*. Si l'on voit mieux dans cette perspective le sens de l'identité collective du Bourgeois, l'on est à même de mesurer l'urgence comme l'ampleur du défi villiérien : il s'agit, ni plus ni moins, de retrouver l'identité personnelle, la subjectivité, au royaume de l'Identité d'espèce, bref de retrouver le sens dans le monde de l'*Insens*. Une mission, pour impossible qu'elle puisse paraître, qui nécessite d'abord une répétition contenant une issue possible à la discontinuité fermée de la temporalité moderne comme à sa concrétion, car la subjectivité, rappelons-le, exige pour se réaliser la continuité temporelle ouvrant sur la transcendance et l'intangible. La répétition ontologique dans le « faire sens » villiérien implique donc, comme une nécessité, une autre notion, celle du *saut*, par surcroît, un *saut qualitatif*.

Si la critique de la Modernité, que l'analyse de la répétition phonographique nous a permis pour l'essentiel d'appréhender, vient préciser et approfondir la formulation de la problématique identitaire, le nouveau paradigme du moi que centralise la psychologie

expérimentale en fait tout autant et la complète. Un paradigme effectif dans *L'Eve future*, qui se laisse voir d'une façon générale par le discours mimétique du diagnostic clinique, et qui prend pied dans l'oeuvre par la présence trouble de Sowana. Les nouvelles données irréductibles qui renouvellent le paradigme du moi, rappelons-le, sont en nombre restreint, mais leur importance est telle qu'elles imposent à l'époque un réaménagement conceptuel de l'homme intérieur. Il s'agit, essentiellement, de l'éclatement de l'unité sous l'effet du multiple (la présence de l'Autre ou des Autres au sein du Même), et le rôle des phénomènes inconscients — en l'occurrence, l'inconscient cérébral qui transforme l'homme conscient en une machine nerveuse, un automate cérébral. Le nouveau défi pour la psychologie moderne étant maintenant de repenser, vers le bas et la matière, l'unité au sein du multiple — un défi que partage également Villiers, mais dans une optique opposée, celle du haut, de l'ontologie.

Suivant ce nouveau paradigme du moi, la quête de la subjectivité chez Villiers se doit d'intégrer une pensée du multiple et de l'inconscient. Ce qui, certes, peut sembler paradoxal, car la quête de l'identité personnelle se définit d'abord par l'identité collective du Bourgeois : à l'opposé du Bourgeois, qui est tout Autre parce que collectif, l'identité personnelle consiste à être Soi, à intégrer soi-même et pour soi sa propre unité. Autrement dit, l'exemple du

Bourgeois semble orienter la quête de l'unité contre le collectif, le multiple. Mais le paradoxe ici n'est qu'apparent : le Bourgeois réalise son unité au sein du multiple au niveau de l'identité collective, de l'identité communautaire, alors que l'objectif est d'atteindre l'unité au sein du multiple au niveau de l'identité personnelle : dans les deux cas, l'identité, communautaire comme personnelle, se laisse appréhender dans une conception de l'un-multiple — un constat fondamental de la conception villiérienne de l'identité, qui respecte les nouvelles données irréductibles du paradigme du moi, et que Villiers surmonte avec le théorème de Fourier de la coexistence et de la superposition des ondes — un constat dont on verra toute la portée plus loin. Remarquons pour le moment que cette conception de l'identité personnelle comme l'un-multiple, qui trouve dans *L'Eve future* un parfait exemple avec Mistress Anderson-Sowana, ouvre sur la dimension de l'intériorité; un enjeu important dans l'ontologie villiérienne, qui se doit de redéfinir l'intériorité, le lieu de l'identité, contre la matérialisation de l'intériorité qu'opère la psychologie expérimentale. Cette redéfinition par Villiers de l'intériorité comme lieu de la subjectivité trouve déjà plusieurs éléments de réponse dans le présent chapitre. Notamment à la partie « L'Instant du sens : lieu et temps », l'on voit que Villiers creuse sa forme vibratoire, qui se veut elle-même une figure de l'intériorité, pour y aménager l'intériorité, lieu et réceptacle de l'identité; le lieu du sens chez

Villiers, c'est l'en-dedans de l'intériorité, alors que le sens se définit dans un premier temps comme « l'En dedans créateur [des] vibrations même ». Le temps du sens, qui complète le lieu, consiste en l'instant réalisant la conciliation temporelle du passé et du futur — le sens, c'est l'au-delà se manifestant dans l'instant et dans l'en dedans de l'intériorité, bref c'est l'ici-maintenant ouvrant sur l'ailleurs-infini. Si l'intériorité redéfinie chez Villiers échappe complètement à la matérialisation de la psychologie nouvelle et à son intériorité organique et animale, la nature de l'identité qu'elle peut loger, avec entre autres sa profondeur temporelle, donne une bonne idée de l'inconscient villiérien qui, conséquemment, s'oppose à l'inconscient cérébral de la neurophysiologie. Chez Villiers, le sens et l'identité n'ont rien de la nature organique, comme le veut la théorie d'un Ribot; au contraire, du saut qualitatif à l'intériorité, en passant par l'inconscient et le statut du sens, c'est l'intangible, l'éphémère, l'inaccessible qui dominant et qui orientent la quête de Villiers — des caractéristiques qui s'apparentent, faut-il le souligner, à la nature même du son et des vibrations.

Jusqu'ici, les contextes de la *re-production* technique et de la psychologie nouvelle ont permis de préciser, de part et d'autre, la problématique de l'identité et la quête villiérienne — il convient désormais de considérer ce qui constitue leur croisement



précédemment annoncé. Il s'agit bien de la rencontre de deux perspectives différentes mais complémentaires de la problématique de l'identité, et dont le croisement se réalise avec le multiple remettant en cause l'un : du côté de la reproduction technique, le multiple sériel soulève la question de l'authenticité et de sa valeur comme de sa réalité ontiques; avec la psychologie moderne, le multiple apparaît par la présence de l'Autre ou des Autres au sein du Même, ce qui commande un renouvellement de l'unité de l'homme intérieur. La synthèse de ce croisement, qui façonne et circonscrit la conceptualisation de l'identité villiérienne, se trouvant précisément ici : le multiple sériel de la re-production technique, comportant un rapport à l'extériorité, rejoint le multiple colonial de la psychologie nouvelle, qui concerne exclusivement l'homme intérieur — la perte de l'authenticité de l'un et l'éclatement de l'unité de l'autre constituent la double facette de l'identité, comme la forme et le fond d'une même entité, qu'elle soit du registre de l'être comme du non-être. Plus concrètement, les trois exemples du Même représentés par la Vénus Victrix, Alicia Clary et Hadaly relèvent du multiple sériel et de la problématique nouvelle qui lui est inhérente (par exemple, comment distinguer l'originale parmi cent reproductions identiques de la Vénus de Milo?); alors que le cas de Mistress Anderson-Sowana réfère directement au multiple colonial ou intérieur, et nous ramène aux questions de l'inconscient, de l'unité du moi, etc. (qui est, en

définitive, Any Anderson? voire qui parle, véritablement, quand elle dit *je* ?). Or ces deux aspects distincts de la problématique de l'identité sont bel et bien fondus chez Villiers en une seule perspective qu'embrasse sa quête : une esthétique de l'identité. Insistons-y : la conception de l'identité de Villiers comprend, comme essentiels et indissociables, ces deux aspects que sont le multiple sériel et le multiple intérieur autant lorsqu'il s'agit d'Alicia Clary que de Hadaly et de la Vénus de Milo elle-même. La jonction des deux permet à Villiers d'embrasser sous le même angle l'identité subjective (l'être humain) et l'identité objective (l'objet comme individu, par exemple une statue); une jonction dont procède Hadaly elle-même, qui est à la fois sujet et objet — entre les deux existe donc une relation de continuité qu'assure le concept de présence précédemment effleuré, lui-même étant rendu possible par la forme vibratoire. Car, en choisissant l'intériorité de la forme comme lieu de l'identité, c'est de l'art (et par conséquent de l'artiste) dont Villiers se fait le défenseur, l'art menacé dans son authenticité, voire son unité même, par le multiple sériel — si Hadaly est à la fois sujet et objet, elle est également, voire surtout, une oeuvre d'art : l'oeuvre ultime, le Grand Oeuvre.

Soulignons au passage que cette jonction au coeur de la conception identitaire de Villiers vient affiner le sens de l'identité

d'espèce, entre autres de l'identité collective du Bourgeois, dont l'unité se réalise au sein du multiple au niveau communautaire : c'est dire que son intériorité est toute extérieure, et qu'elle est le lieu de son identité, l'Autre quantitatif qui correspond au multiple colonial de Ribot, ces « sociétés animales » desquelles émane l'unité. Aussi le Bourgeois chez Villiers, avec son instinct et son matérialisme, entre-t-il dans la catégorie de l'Animalité — un constat récurrent dans notre analyse. L'absence d'intériorité de l'identité d'espèce implique l'absence de toute profondeur temporelle, en plus d'être le lieu — lieu de l'identité, de l'unité de l'être —, du quantitatif, lequel voisine, bien entendu, l'animalité, la matérialisation de l'*insens*.

Avant même d'aborder cette conclusion, on pouvait voir ressortir de notre analyse, surtout celle de l'être collectif et de la répétition phonographique, plusieurs concepts prééminents, formant d'abord des relations de couple et d'opposition, pour finalement constituer deux chaînes conceptuelles disposées en regard suivant leur appartenance au monde de l'*insens* et au monde du Sens. La première, celle de l'*insens*, se définit comme suit : le temps phonographique - la matérialisation - la discontinuité temporelle - l'identité d'espèce - l'*insens* ; pour le Sens : le temps spirituel - la transcendance - la continuité temporelle - la subjectivité - le sens. La présente synthèse, on le voit bien, ajoute ses contraintes et vient

complexifier ce qui, du moins dans sa structure binaire ou spéculaire, se laisse saisir avec netteté. Car le défi villiérien, et là est toute la difficulté, consiste à faire sens dans le monde de l'*Insens*, donc à insérer une chaîne conceptuelle dans l'autre; qui plus est, le sens susceptible d'en émaner doit, conceptuellement, intégrer son unité au sein du multiple, et ce dans sa double relation extérieur-intérieur. Enfin, ce sens surgissant, avec tout ce qu'il comporte et respecte comme contraintes, se réalise dans et par la répétition, comme mode de génération — c'est dire l'importance comme la complexité de la répétition ontologique dans la quête villiérienne de l'identité. La quête villiérienne de l'identité forme à un degré supérieur un ensemble cohérent et systémique qui requiert un cadre de pensée élargi — celui, précisément, de la métaphysique de Hegel, communément appelée « philosophie de l'identité », et son concept de médiation à partir duquel Villiers conceptualise sa répétition ontologique, de laquelle doivent naître l'individualité, la subjectivité, le sens.

## Troisième partie

### La quête de l'identité : la tentation de l'Absolu

La pierre angulaire de la quête villiérienne de l'identité dans *L'Eve future* est ce que nous appelons la lignée des trois Vénus, formée de la Vénus victrix, d'Alicia Clary et de Hadaly : un objet littéraire extraordinaire et unique en son genre, qui contient en lui-même, comme une forme qui se déploie, toutes les composantes d'une pensée systémique en laquelle on reconnaît bien l'influence de Hegel. Rappelons que *L'Eve future* est, affirme Villiers dans son « Avis au lecteur », une « oeuvre d'Art-métaphysique » (p. 765). Le processus d'individuation qu'est la dialectique hégélienne, sa relation complexe à la temporalité et à l'histoire et, surtout, sa médiation qui concilie la permanence du même et le travail du temps, permettent à Villiers d'affranchir la subjectivité de la répétition stérile et de sa condition historique, pour lui redonner une plénitude qui échappe à l'insens généralisé de la Modernité. La présence de Hegel et de sa philosophie de l'identité, comme il était courant de l'appeler à l'époque de Villiers, est donc constante tout au long de ce chapitre. Toutefois, jamais la pensée de Villiers ne s'y asservit. Au contraire, le savoir acoustique qu'il utilise pour conceptualiser sa forme vibratoire demeure l'une des assises fondamentales de sa métaphysique, dont le coeur est constitué du fameux théorème de Fourier — ce que dévoile

avec certitude la progression de notre analyse. Aussi l'une des étapes fondamentales de ce chapitre consiste à démontrer que Villiers redéfinit sur la base du théorème de la coexistence et de la superposition des ondes le concept de médiation de Hegel afin d'y affirmer, contre le mépris hégélien du moi, la subjectivité et la transcendance. Avec sa philosophie de l'Absolu, Hegel fonde le dernier système métaphysique, il est celui qui a poussé l'idéalisme au sommet de la pensée et Villiers s'en inspire, comme bien d'autres, mais avec la volonté ferme de tracer lui-même la voie qui mène à ses valeurs profondes.

Avec ses trois Vénus identiques, soulignées à grands traits d'un côté par la confrontation d'Alicia avec la Vénus victrix, et de l'autre par l'objectif réitéré d'Edison de ne pas dépasser la nature, Villiers s'apprête à creuser l'apparaître pour y nicher l'identité dans une intériorité renouvelée — c'est maintenant au mouvement de la forme vibratoire qu'il s'attaque. Un mouvement auquel les formes, passées, présentes et futures, viennent se superposer pour réaliser l'identité de l'être, à l'exemple de l'Eve future dont l'unité émane du multiple, c'est-à-dire les trois Vénus.

## A. La lignée des trois Vénus: figures de l'un-multiple

La lignée des trois Vénus requiert deux angles d'analyse complémentaires, le premier étant de considérer isolément nos trois modèles. Outre leur beauté formelle « identique », ces trois Vénus présentent, avec les nuances qui leur sont propres, une figure de l'un-multiple; figure qui peut être synthétisée dans chaque cas par une métaphore. Pour la Vénus victrix (à son arrivée au Louvre en 1821, la Vénus de Milo fut considérée comme une Vénus victorieuse<sup>1</sup> — on verra plus loin pourquoi Villiers retient cette appellation), pour la Vénus victrix, disons-nous, la métaphore est contenue dans les propos qu'Ewald lui prête :

La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci : "Moi, je suis *seulement* la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. Toutes s'y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l'entrée de la mer. Pour qui me réfléchit, je *suis* telle qu'il peut m'approfondir." (p. 810)

La figure de l'un-multiple se laisse saisir ici par l'image des flots de la mer, ultime point d'intersection où vont se confondre et se perdre les vagues des fleuves, ces dernières personnalisant, toujours de façon métaphorique, les « esprits » qui la contempnent. Une image que l'on retrouve avec force similitudes chez Alicia dont « le mental », poursuit Ewald, fait office de « carrefour où toutes les

<sup>1</sup> Cf. Note 100, p. 163, de *L'Eve future*, éd. Nadine Satiat, Paris, GF-Flammarion, 1992.



chimères [du] faux Sens-commun [...] tiennent, gravement, leur oiseux conseil » (p. 810). L'identité collective d'Alicia se renverse en une figure de l'un-multiple et devient, à un autre niveau, une partie intégrante de la solution<sup>2</sup>. Alors que « l'impersonnalité » de Hadaly est illustrée soit, version profane, par un « harem » idéal (p. 992) soit, version sacrée, par sa personnalisation mystique, Eve, comme point d'origine et de retour. Cette figure de l'un-multiple, récurrente chez les trois Vénus, s'impose comme la figure même de l'identité, à la fois comme modes constitutif et cognitif : elle est la structure constituante de l'identité, l'assise de la conception villiérienne de l'identité.

La figure de l'un-multiple laisse voir *a priori* que l'identité chez Villiers dépasse la structure binaire traditionnelle du Même et de l'Autre pour se situer dans la problématique contextuelle qui contraint, comme nous l'avons vu auparavant, de repenser l'unité au sein du multiple. Ce qui réfère, dans la perspective idéaliste adoptée par Villiers, à la métaphysique de Hegel et à sa dialectique des contraires. Pour Hegel l'identité constitue toujours un moment, un rapport de l'être et du néant, de l'un et du multiple; cette idée de

---

<sup>2</sup> Ce qui réfère à l'observation que nous avons faite au précédent chapitre concernant le statut particulier d'Alicia. Le fait d'être le seul exemple vivant de la répétition phonographique, Alicia réalise l'Artificiel réellement vivant dans le monde de l'Artificiel illusoirement vivant; elle prépare ainsi la venue de Hadaly, l'Artificiel spirituellement vivant. De la discontinuité fermée qu'elle incarne, elle devient à un niveau supérieur le chaînon qui rend possible le retour à la continuité.

l'identité comme un rapport complète la figure de l'un-multiple comme figure de l'Identité chez Villiers — qui plus est, elle légitime la référence à la philosophie de Hegel car Edison l'aborde explicitement dans *L'Eve future*.

Villiers cite Hegel à trois reprises dans son roman, dont ce passage où Edison réfère à l'identité des contraires et au processus dialectique. Devant le doute d'Ewald, qui craint que Hadaly ne soit pas un « être », Edison répond :

— Oh! les plus puissants esprits se sont toujours demandé ce que c'est que l'idée de l'Etre, prise en soi. Hegel, en son prodigieux processus antinomique, a démontré qu'en l'Idée pure de l'Etre, la différence entre celui-ci et le pur Néant n'était qu'une simple *opinion* ». (p. 862)

Chez Hegel, en effet, au niveau de la pensée pure, de la logique, l'Etre n'a dans l'immédiat aucune autre détermination, l'Etre est, tout simplement : il ne contient aucun prédicat, il est l'indéterminé. Face à l'Etre qui est, « dans la splendeur de son indétermination et de son infinité potentielle<sup>3</sup> », le Néant se veut dans l'immédiat absence de détermination, négation de toute détermination. Si, dans l'immédiateté, Etre et Néant s'opposent, ils se rejoignent dans la pensée pure, dans la réflexion : « Immédiatement, les deux concepts sont dans une relation d'altérité; médiatement, s'introduit un rapport d'identité<sup>4</sup> ». C'est donc dans cette double relation d'altérité et

<sup>3</sup> François Châtelet, *Hegel*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1968, 192 p., p. 58.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 59.

d'identité que l'Être est pensé et ainsi peut *être* dans la métaphysique de Hegel; le processus antinomique ou la dialectique des contraires s'effectuant nécessairement sur un fond commun, où se joue dans un mouvement continu de va-et-vient du Même à l'Autre, le devenir dialectique de l'identité de l'Être avec lui-même, menant au Savoir absolu.

Le Néant constitue donc un élément irréductible de l'ontologie, et dans cette condition il revêt une fonction de nécessité, il acquiert une valeur au potentiel infini. C'est pourquoi dans *L'Eve future* Edison insiste autant sur cette particularité du Néant, voisine de l'Absolu.

Face aux soupçons de Lord Ewald qui ne portent « que... sur des *riens* », Edison s'exclame :

— QUE sur des *riens* ? Mais, un *rien* d'oublié, plus l'Idéal! [...] Souffrez que j'estime les riens — les néants — à leur juste valeur. Le Néant! mais c'est *chose* si utile que Dieu lui-même ne dédaigna pas d'y recourir pour en tirer le monde : et l'on s'en aperçoit assez tous les jours. Sans le Néant, Dieu déclare, implicitement, qu'il lui eût été presque impossible de *créer* le Devenir des choses. Nous ne sommes qu'un "*n'étant plus*" perpétuel. Le Néant, c'est la Matière-négative, *sine qua non*, occasionnelle, sans laquelle nous ne serions pas ici à causer, ce soir. (p. 849)

Une position qu'il réitère plus loin, vers la fin du roman : « je suis de ceux qui ne peuvent jamais oublier la quantité de néant qu'il a fallu pour créer l'Univers » (p. 1008).

L'identité hégélienne, dans cette constante relation d'altérité et d'identité avec l'Autre, constitue donc toujours un rapport, voire une identité factuelle, historique, de son être en devenir et de son absolu.

L'identité immédiate est saisie comme un rapport, et c'est cette idée qu'Edison reprend explicitement lorsqu'il affirme : « Nous ne sommes qu'un “*n'étant plus*” perpétuel ». L'article « Etre » du *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* ne manque pas d'insister sur cet aspect de l'être hégélien :

Selon [Hegel], l'être, en général, comme tous les *êtres* particuliers, n'a qu'une existence relative, et les deux termes de ce rapport sont l'être lui-même et le néant. Sans l'idée d'être, nous n'aurions pas l'idée du néant, et sans l'idée du néant, nous n'aurions pas l'idée d'être. L'un n'existe que parce que l'autre n'existe pas, et réciproquement. Il n'y a donc que des rapports dans l'univers, et notre entendement est une mesure de ces rapports. Notre esprit est donc en présence de rapports et de rapports actuels. [...] Un objet particulier n'existe aux yeux de l'esprit que relativement au contraire de cet objet. Existe-t-il en lui-même? On n'en sait rien.<sup>5</sup>

Le constat d'Edison, qui tombe d'une manière péjorative avec le « “*n'étant plus*” », semble faire écho à l'« existence relative » et au « On n'en sait rien » de l'article du *Grand dictionnaire*, qui poursuit avec la « philosophie nuageuse » de Hegel. Nous y reviendrons plus loin. Disons pour le moment que l'être hégélien, qui se définit en tant que rapport comme un déterminé-indéterminé, répond à l'exigence de la continuité de l'identité villiérienne; l'être hégélien, qui est dans l'immédiat de l'ordre du discontinu, demeure ouvert sur la continuité grâce à son indétermination, laquelle au demeurant peut correspondre, bien qu'imparfaitement, à l'inachèvement chez Villiers.

---

<sup>5</sup> Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 10 (1866-1876), p. 1071.

L'analogie avec la philosophie hégélienne ne saurait cependant être complète à ce stade-ci. Chez Hegel, l'être, en tant que rapport, se veut un moment, temporel, historique, d'un processus dialectique l'acheminant, en son devenir, vers l'unité absolue; mouvement dialectique qui s'effectue, au sein même de l'être, par la médiation, c'est-à-dire la suppression, la conservation et le dépassement des termes contradictoires, qui confère à l'être une nouvelle détermination, jusqu'à la prochaine médiation et ainsi de suite. C'est dire toute l'importance que prennent dans ce cadre conceptuel la temporalité, le mouvement, ici dialectique, et la répétition dont la médiation est une forme — des caractéristiques fondamentales que dévoilent, cette fois-ci, l'analyse de la lignée des trois Vénus.

La forme identique des trois Vénus permet en effet de les considérer comme une lignée, voire la filiation dialectique d'un seul et même Etre en devenir, au sein duquel chacune d'elles correspond à un moment historique, une époque ou une tranche d'humanité. La dernière médiation de cet Etre — dont l'oeuvre se veut la réalisation —, étant l'Eve nouvelle, émanée de la lignée des trois Vénus, Hadaly, Alicia et Victrix, et constituant elle-même à un niveau supérieur une figure de l'un-multiple qui intègre de l'intérieur la temporalité, voire l'Histoire de l'humanité. Grâce à leur devenir commun et à leur historicité respective, nos trois Vénus forment une

figure complexe en l'Eve future qui déploie les dimensions multiples de la temporalité caractéristique de la philosophie de Hegel : l'historicité, la philosophie de l'histoire et le devenir qu'assure la dialectique dont la médiation est le nerf. La médiation hégélienne fournit à Villiers le modèle d'une répétition ontologique qui intègre le travail du temps par lequel la différence advient au sein de l'Être; un Être dont le devenir nécessite une relation de l'un et du multiple.

Cette figure complexe qu'Edison appelle indistinctement l'Eve nouvelle, scientifique ou future, se dévoile dans l'oeuvre sous le nom d'« Evah », formé de la première lettre de chacun des termes de la suite dialectique : Eve, Victrix, Alicia et Hadaly — ce qui vient justifier l'insistance de Villiers à considérer dans son roman la Vénus de Milo comme une Vénus victorieuse. Evah étant en quelque sorte l'illustre résultante de l'Histoire de l'humanité, l'Eve de son origine nouvelle. Evah, avec son h, présente l'avantage de signifier, par son orthographe même, sa différence au sein de la répétition; une différence qui l'apparente, certes, à Hadaly dont le nom iranien<sup>6</sup> souligne l'altérité, mais plus encore à l'« andréide » qui signifie orthographiquement dans la littérature sa distinction, voire son unicité. Jacques Noiray voit entre autres dans ce terme, dérivé de « androïde », l'avantage d'exclure « la créature d'Edison de la série anonyme des automates mécaniques, et [de] présente[r] Hadaly comme

<sup>6</sup> Qui signifie « l'IDÉAL » en iranien, assure Villiers (p. 852).

un personnage unique et véritablement humain (le terme d'Andréide, lorsqu'il désigne Hadaly, est toujours écrit dans *L'Eve future* avec une majuscule)<sup>7</sup> ». À ceci il convient d'ajouter à l'« andréide » de Villiers le fait qu'elle échappe à toute reproduction technique, car avec la mort de Mistress Anderson, Sowana disparaît à tout jamais et celle-ci est un élément important dans la réalisation de Hadaly comme dans sa composition identitaire — une victoire qu'Evah partage avec la Vénus victrix qui, grâce à la perte de ses bras, se dérobe d'emblée et définitivement à toute reproduction identique de la Vénus originale. En outre, Evah présente une résonance singulière avec Ewald, comme un écho qui préfigure leur rencontre, l'union des Mêmes. À ce titre, Pierre Citron précise que « Ewald [...] est un nom qui, selon les habitudes du XIX<sup>e</sup> siècle, devait se prononcer Evald et non Eouald. [...] En outre, Ewald n'est-il pas Eve avec un suffixe masculin?<sup>8</sup> » Enfin, terminons avec cette observation, que la réunion des deux premières lettres du prénom et du nom d'Evelyn Habal reproduit le même vocable, « Ev-ha », mais avec une contrepèterie qui subvertit la chronologie de la suite dialectique idéale — ou qui préfigure le destin funeste d'Evah et le règne de « l'Artificiel illusoirement vivant » (« habal » signifiant vanité en hébreu).

Cette conception de l'identité que dévoile Evah n'est pas le fait

---

<sup>7</sup> Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 281, note 19.

<sup>8</sup> Pierre Citron, *op. cit.*, p. 17.

unique et occasionnel de *L'Eve future* ; elle est plutôt l'aboutissement d'une longue réflexion que Villiers a entretenue sur sa propre identité — une réflexion qui fut toujours précédée par un mode d'être et un mode de vie déterminés par la singularité de son statut, celui d'être lui-même le dernier descendant des Villiers de l'Isle-Adam et l'ultime héritier de ses illustres ancêtres. Aussi le nom chez lui revêt-il un caractère sacré, et la défense de ses ancêtres prend parfois l'allure d'une croisade : l'affaire *Perrinet Leclerc* l'illustre de belle façon. *Perrinet Leclerc* est ce mélodrame présenté en juillet 1875 dans lequel Villiers vit une attaque contre son ancêtre le Maréchal Jean de Villiers de l'Isle-Adam du XV<sup>e</sup> siècle; la lettre de protestation aux journaux fut suivie du procès en diffamation, de la querelle avec Georges Villiers des Champs (la réconciliation eut lieu juste avant l'affrontement en duel), et de ses interminables recherches pour constituer un « Mémoire historique et généalogique définitif<sup>9</sup> » dont la rédaction prit fin dans l'année 1878. Comme le note Peter Bürgisser dans sa thèse *La double Illusion de l'Or et de l'Amour chez Villiers de l'Isle-Adam*<sup>10</sup>, Villiers « se sent doublement élu parmi les humains par la noblesse de sa race et par celle de son

<sup>9</sup> Voir *CG*, t. 1, p. 226. Plusieurs textes et ébauches ressortent de ce vaste travail de documentation entrepris par Villiers, entre autres « Maison de Villiers de l'Isle-Adam » (dans *OC*, t. 2, p. 867-902) et le mémoire mentionné dans sa correspondance, dont le titre est « Histoire du maréchal Jean de Villiers de l'Isle-Adam, racontée ligne par ligne par les historiens anciens et modernes » (cf. les détails dans « Notice des "Travaux historiques" », *OC*, t. 2, p. 1709-1720).

<sup>10</sup> P. Bürgisser, *La Double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*, Berne, Herbert Long, 1969, 121 p.



génie »; il a le « sentiment d'être le dernier représentant d'une race glorieuse<sup>11</sup> ». Villiers se perçoit et conçoit sa propre identité suivant l'exemple d'Evah : il se sent comme l'aboutissement, voire la synthèse de sa propre lignée qu'il intègre en lui-même.

Le dévoilement d'Evah dans *L'Eve future* éclaire et complète de belle façon le « sentiment de solidarité » que Peter Bürgisser perçoit chez Villiers envers ses ancêtres et l'« individualité collective » qu'il voit chez ses héros. Ce sentiment de solidarité se trouve affirmé dans cette lettre fort révélatrice où Villiers se définit par l'évocation de ses ancêtres, de leurs qualités et de leurs mérites :

Je suis prince du Saint-Empire romain, par le seul fait d'être l'unique héritier reconnu par la chancellerie du Vatican, du nom du dernier prince souverain grand Maître de Rhodes, qui a fondé l'Ordre de Malte; — c'est de lui que la grandesse d'Espagne nous est donnée, depuis Charles Quint. C'est connu.

On dit de notre maison : « Plus noble que le roi! » — Je suis vingt-deux fois comte. Mon grand-père avait trois cent mille livres de rente, était gouverneur de Saint-Domingue, général de brigade, et marquis de l'Isle-Adam, près Paris. — J'ai la grande croix de l'Ordre de Malte, et notre titre sous Louis XII, était grands barons de France, qui avaient le pas sur les ducs.<sup>12</sup>

Bürgisser y observe avec raison une « solidarité qui se rapproche de l'identification. Les ancêtres, pour le poète, ne sont pas des hommes morts, mais ils survivent en lui, le faisant héritier, mais défenseur aussi, de leurs qualités sublimes<sup>13</sup> »; ce que confirme l'emploi du pronom de la première personne du pluriel, que Villiers utilise ici mais également ailleurs dans sa correspondance lorsqu'il parle de ses

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> «Villiers de l'Isle-Adam à X [non datée et classée fin 1873]», *CG*, t. 1, p. 179.

<sup>13</sup> P. Bürgisser, *op. cit.*, p. 12.

ancêtres<sup>14</sup>. Le parallèle avec ses personnages se retrouve chez les héros qui partagent avec lui cette noblesse de la race et le destin d'être des élus, derniers de leur lignée, comme Axël, Isis, Sergius, Ewald, etc. Chez certains, le nom est d'une telle complexité qu'il semble contenir à lui seul la lignée; le nom symbolise alors la totalité qui compose réellement la personnalité de l'écu. L'exemple de Wilhelm dans *Isis* est éloquent : « Vous vous nommez le comte Karl-Wilhelm-Ethelbert de Strally-d'Anthas : vous descendez des Strally-d'Anthas de Hongrie par votre père, et des Tiepoli de Venise par votre mère; deux princes et un doge : c'est au mieux<sup>15</sup> ». Pour Isis elle-même, la référence à la profondeur temporelle et à la lignée est explicitement évoquée : « Il fallait, affirme Villiers, des siècles pour arriver à produire son individualité. C'était une résultante des hauts faits et de l'intègre probité d'une série d'aïeux dont la glorieuse histoire et les vertus domestiques s'évoquaient à son nom<sup>16</sup> ». Bürgisser note à juste titre que ces noms fameux « ne sont pas qu'un simple décor » :

Si l'on y regarde bien, on constate plutôt une singulière correspondance entre la profondeur toute temporelle de la lignée et la profondeur de l'âme de ses descendants. C'est comme si le temps avait la fonction de modeler d'une manière de plus en plus parfaite une idée sublime qui se trouve à l'origine d'une race.<sup>17</sup>

Ce qui l'amène à considérer l'individualité d'Isis comme une

<sup>14</sup> Par exemple, dans sa lettre « À Georges Villiers des Champs [non datée, classée dans l'année 1877] » : « Depuis huit siècles, Monsieur, nous donnons tant de choses — (et avec tant de joie!) au roi de France », dans *CG*, t. 1, p. 225.

<sup>15</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Isis », *OC*, t. 1, p. 106.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>17</sup> P. Bürgisser, *op. cit.*, p. 12-13.

« individualité collective », une « entité suprapersonnelle », « l'individualité idéalisée d'une race qui se manifeste, épurée, dans la personnalité de la dernière descendante de cette race<sup>18</sup> ». Bürgisser tente cependant une distinction avec la personnalité : « cette entité [...] est plus forte que [la] personnalité proprement dite<sup>19</sup> », affirme-t-il. Mais la suite de son analyse démontre que si distinction il y a, les deux demeurent intimement liées par le destin imparable et la sublimité avec laquelle les héros acceptent tous ce destin — cette sublimité étant, en dernier lieu, la seule liberté véritable des personnages : « S'ils ne sont pas les maîtres de leur destin, ils sont au moins les maîtres de s'y soumettre, de s'identifier à lui<sup>20</sup> ». Le retour attendu à Villiers est sans surprise : « Le fait d'appartenir à une race ancienne implique donc, pour Villiers de l'Isle-Adam, la présence d'une entité suprapersonnelle dans l'individu<sup>21</sup> ».

Bürgisser rassemble donc dans son analyse plusieurs éléments que nous retrouvons dans la conception d'Evah : l'Être participe d'une lignée et s'inscrit dans un devenir qui, par le travail du temps, en fait une individualité collective, c'est-à-dire multiple; nous retrouvons même dans la correspondance qu'il voit entre la profondeur temporelle

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

et la profondeur d'âme le lien unissant la continuité à la transcendance, le monde sensible au monde suprasensible. Il manque cependant la médiation<sup>22</sup>, la répétition ontologique, que nous voulons voir dans cette affirmation éloquente et lourde de sens de Villiers : « — Je suis vingt-deux fois comte. » En définitive, la conception d'Evah trouve sa raison dans une préoccupation fondamentale, pour ne pas dire vitale, pour Villiers : fonder sa propre distinction, sa propre unicité.

La présence d'Evah démontre bien l'influence de Hegel dans la conception villiérienne de l'identité; elle est l'illustration que Villiers trouve dans la métaphysique hégélienne, et plus précisément le processus d'individuation qu'est sa dialectique, la profondeur temporelle et le mouvement qui lui permet de concilier la permanence du même et le travail du temps par lequel l'autre advient. Avec la médiation hégélienne, Villiers peut donc dépasser la répétition mécanique, la répétition-conservation du Bourgeois et conceptualiser une répétition ontologique qui admet la différence et le sens. Cependant, s'il accède à une répétition ontologique avec la médiation de Hegel, cette dernière lui fait perdre paradoxalement la subjectivité qu'il tente d'atteindre comme condition du sens.

---

<sup>22</sup> Si Bürgisser ne fait aucune mention de l'influence de Hegel, il passe sous silence le fait que la phrase clef de son analyse : « Il fallait des siècles pour arriver à produire son individualité », est tirée d'une oeuvre où Hegel est fortement présent — *Isis* est la première qui voit la marque du philosophe allemand.

L'être hégélien dans sa relation à l'Autre n'est jamais qu'un moment, historique par définition, de son devenir; l'identité immédiate chez Hegel est saisie comme un simple rapport, une fraction de l'Identité absolue, de l'Etre temporellement dernier, de l'Un-qui-rassemble-le-tout. Car la philosophie de Hegel est celle de l'Absolu, et si l'Absolu a besoin de l'individu pour se manifester et se réaliser, celui-ci y occupera toujours un rôle second; son caractère éphémère ne peut abriter la réalité dernière de toutes choses qui, elle, survit à l'individu, au particulier. C'est dans cette relation de l'Absolu et de l'individu que se précise chez Hegel la pensée de l'un et du multiple. Cet aspect de la métaphysique hégélienne ressort nettement, par exemple, de l'excellent article d'Edmond Scherer, « Hegel et l'hégélianisme<sup>23</sup> », paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1861. Pour illustrer l'Absolu de Hegel, qui est de nature spirituelle, Scherer propose la réflexion suivante : « il s'agit de prendre toutes les intelligences humaines avec la mienne, de les dépouiller toutes également de cette forme de l'individualité qui nous paraît essentielle, mais qui ne l'est point [...] et de faire de toutes ces intelligences une intelligence, et de cette intelligence le principe de l'univers<sup>24</sup> ». Et pour saisir cet Absolu, que Hegel décrit comme « le

---

<sup>23</sup> Edmond Scherer, «Hegel et l'hégélianisme», dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 31, 15 février 1861, p. 812-856. « [Villiers] a peut-être consulté aussi le célèbre article d'Edmond Scherer sur "Hegel et l'hégélianisme" », dans «Tribulat Bonhomet. Introduction», OC, t. 2. p. 1133.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 830.

repos dans le mouvement [et] un mouvement qui est le repos », il faut, souligne Scherer, contempler les choses « dans ce courant éternel où elles surgissent à peine que déjà elles ont fait place à d'autres; il faut laisser passer sous ses regards les millions d'existences individuelles dans chacune desquelles se particularise l'espèce; il faut de loi en loi remonter à une loi suprême, mot dernier de ce qui est<sup>25</sup> ». Aussi le « moi » chez Hegel est-il vide et sans importance; « le *Moi*, en tant qu'unité de la conscience, est tout à fait *abstrait* et complètement *indéterminé*<sup>26</sup> ». Hegel le définit comme « l'existence de la généralité tout *abstraite* » :

*l'indicible*, le sentiment, la sensation n'est pas ce qu'il y a de meilleur, de plus vrai, mais ce qu'il y a de moins important, de moins vrai. [...] quand je dis, *Moi*, je me pense comme celui-ci, excluant tous les autres, mais ce que je dis, *Moi* c'est justement chacun : moi, qui exclut tous les autres. *Moi*, c'est le général en soi et pour soi et la *communauté* [...] est aussi une forme, extérieure, il est vrai, du général. Tous les autres hommes ont cela en commun avec moi d'être des moi [...].<sup>27</sup>

C'est ce mépris hégélien de l'individualité qu'Edison raille lorsqu'il dit : « Nous ne sommes qu'un “*n'étant plus*” perpétuel » (p. 206); en plus de la restriction exprimée par la locution « ne ... que » et la liaison qui laisse entendre une forme négative de l'« étant », Villiers prend soin de lui ajouter un « n' », comme pour signifier d'une façon amusée qu'un « plus » ne change rien à deux moins — c'est dire à

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8321-832.

<sup>26</sup> P. Fontaine, « *Moi* [philo. géné.] », dans André Jacob, dir., *Encyclopédie philosophique universelle. II- Les Notions philosophiques*, volume dirigé par S. Auroux, Paris, P.U.F., t. 2, 1990, p. 1660.

<sup>27</sup> G. W. F. Hegel, *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques*, 5e éd., trad. J. Gibelin, Paris, J. Vrin, 1987, p. 45, § 20.

quel point l'« étant plus » hégélien pour Villiers n'est pas. Edison revient à la charge au moment d'abandonner Hadaly à Lord Ewald : il évoque, pour toute explication sur son fonctionnement, ses bagues, son collier et le manuscrit, car sa complexité infinie relève du jeu, ce qui inclut les innombrables femmes qu'il pourra lui faire jouer :

Vous comprendrez bien vite de quelles infinies complexités vous pourrez approfondir les soixante heures gravées en elle : c'est le jeu des échecs : — c'est sans limites, comme une femme. — Elle a aussi les deux autres types féminins suprêmes et dont les subdivisions s'obtiennent très facilement "en mêlant leur dualité", ce qui devient alors irrésistible. (p. 1000)

Les échecs, le jeu par excellence de la logique, et le soin qu'a Villiers de mettre entre guillemets « "en mêlant leur dualité" » réfèrent explicitement au processus antinomique de Hegel énoncé plus tôt par Edison. La condamnation de Villiers est claire et sans appel : l'identité chez Hegel n'est que rapport, fraction, « subdivision » d'un procédé purement logique. L'identité y perd son unité à soi, toujours reportée à un devenir infini et autre; elle n'y a rien qui tienne de la vie, de l'existence. La subjectivité disparaît donc dans une généralité toute abstraite qui dépasse même l'être collectif du Bourgeois pourtant décrié. Et Edison ne manque pas de souligner que, en définitive, l'élément constitutif de la différence dans le système hégélien repose sur une valeur quantitative : le « plus », la détermination ajoutée à l'étant lors de la médiation. La médiation étant chez Hegel, rappelons-le, la réflexion de l'Être en son Autre conduisant à la synthèse : l'Être auquel s'est ajoutée une nouvelle

détermination. Aussi la médiation hégélienne est-elle une forme de la répétition : un mouvement de retour sur soi nécessitant le passage par l'altérité.

Il va sans dire que Villiers, pour qui la subjectivité est fondamentale, en soi mais aussi dans la quête du sens, est diamétralement opposé sur ce point à l'hégélianisme. Les modifications qu'il apporte vingt ans plus tard à sa nouvelle « Claire Lenoir » pour la parution du recueil *Tribulat Bonhomet* en 1887 vont explicitement dans le même sens — elles correspondent d'ailleurs à la fin de la période de rédaction de *L'Eve future* dont l'édition originale est de 1886. Ces modifications soulignent l'évolution de sa pensée qui, essentiellement, reflète son rapprochement avec l'orthodoxie dans les dernières années de sa vie et son intérêt accru, voire vital, pour la subjectivité (l'influence de l'un sur l'autre étant manifeste). Les remaniements apportés sont considérables et le renversement qu'ils suscitent est sans équivoque. Dans la version de 1867 parue dans la *Revue des lettres et des arts*, Villiers tente une synthèse de l'hégélianisme et du christianisme avec le couple des Lenoir qui met en scène les deux courants de l'hégélianisme à l'époque : Césaire représente l'hégélianisme agnostique et Claire l'hégélianisme croyant. Dans la version originale, la modification la plus représentative est certes le changement du sous-titre du chapitre XII « Une hégélienne



sentimentale » par « Une discuteuse sentimentale ». Claire y défend maintenant le christianisme et tourne le dos à l'hégélianisme qu'elle attaque; la discussion de 1867 entre le couple s'est transformée vingt ans plus tard en une confrontation qui laisse la plus belle part au christianisme, soutenu par quelques ajouts au discours de Césaire qui, visiblement, servent mal sa cause.

Une parole de Claire fait toute la lumière sur la question et explique à elle seule le changement de position de Villiers qui tente maintenant de dépasser l'hégélianisme inconciliable avec sa quête de la subjectivité. À la fin d'une longue critique de l'idée du progrès, Claire interroge la finalité de l'Absolu hégélien : « Dans la mort, est-ce la logique de deux abstractions qui me rendra mon propre Infini-divin perdu?<sup>28</sup> »; la même phrase dans la version préoriginale se terminait seulement par : « qui me rendra l'idéal perdu? » Cet « idéal » abstrait, indéfini et impersonnel acquiert dans la version originale une référence explicite au « divin » et se rapproche de l'idée de Dieu et de son royaume immortel. Plus précisément, l'épithète « perdu » indique que Villiers pense à l'essence « divine » de l'homme d'avant la chute, en l'occurrence à l'Homme qu'il définit dans *L'Eve future* par « sa mystérieuse noblesse, sa sélection divine » : « Il regarde plus haut. Il sent que lui seul, dans l'univers, n'est pas fini. Il a l'air d'un dieu qui a oublié. [...] Il se tâte

<sup>28</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », OC, t. 2, p. 191.

l'intelligence, avec ses doutes, comme après ON ne sait quelle chute immémoriale » (p. 889). Avec l'ajout de la possession « mon propre », Villiers personnalise l'« Infini-divin » qui décrit, associé à la « perte », la nature d'un état premier du moi. Cette question posée par Claire dans la version originale comporte bel et bien une identification du « je » présent à un moi-originel-et-divin, et seule l'identité retrouvée du je et de ce moi peut assurer l'immortalité précieuse qui sauvera l'Homme du monde sensible — l'Homme-Individu s'entend, formant une unité distincte et qui, surtout, ne saurait relever d'un rapport quelconque issu de « la logique de deux abstractions ».

Nous passons donc de la première à la seconde version, d'une prétention timide du je à un idéal indéfini, commun et anonyme, à une revendication centrée sur l'individu et auquel est identifié l'Au-delà réclamé qui se voit de cette façon personnalisé. Ainsi renforcée, la position de Claire se démarque davantage de celle de Césaire et contribue à faire ressortir la vacuité de l'identité hégélienne qu'il expose :

Quant à *moi*, ne faut-il pas *que je sois*, avant d'être chrétien? Avant d'être chrétien, il faut que je sois homme. Je suis Homme, d'abord : je fais partie de la série humaine; et quand je m'élève par la pensée jusqu'en l'Esprit humain, je suis le point par où l'idée du Polype-Humanité s'exprime à l'un de ses moments; je cesse d'être un moi particulier; je parle au nom de l'espèce qui se représente en moi. — Hors de l'idée générale, je ne serais qu'un fol ayant l'hallucination du ciel et de la terre [...].

Cette définition hégélienne que Césaire fait de lui-même est fort

éloquente et brille par sa clarté : le moi particulier vit et existe, pourrait-on dire, par procuration — en soi, il n'est qu'un « fol ». La question de l'immortalité, liée directement au statut de l'Absolu, n'y échappe pas, même si elle est brouillée par le dénouement de la nouvelle qui ouvre sur l'occultisme, avec l'apparition de feu Césaire en Ottysor-vampire. En effet, une réaction de Césaire à un piège que lui tend Bonhomet démontre que Villiers était au fait du point de vue de l'hégélianisme sur la question; Bonhomet, qui tente de rabaisser l'idéalisme de Césaire à l'organisme (il soutient que « *l'âme n'est qu'une sécrétion du cerveau* » et que « *l'idéal est une maladie de l'organisme* »<sup>29</sup>), lui cite Cabanis rapportant le fait cocasse de certaines personnes qui se seraient immédiatement identifiées aux animaux enragés après la morsure :

— Vous ne prétendez pas inférer, je suppose, murmura-t-il enfin, qu'une maladie quelconque soit notre limite, puisque l'Espèce survit à l'Individu. — Si Cabanis est mordu, l'Esprit-Humain ne relève pas de sa rage : il la constate, l'étudie à titre de phénomène, découvre le remède et passe outre.<sup>30</sup>

Ce qui signifie que la seule consolation que l'individu trouve dans la mort, c'est la survie de l'Espèce.

L'individualité et l'Absolu sont intimement liés chez Hegel, l'Absolu s'y réalisant par le processus d'individuation qu'est la dialectique; les exemples cités plus haut de Scherer démontrent bien

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 178.

qu'ils participent d'une même conception. Par conséquent, la question de l'immortalité soulève automatiquement celle du statut de l'Absolu et engage la notion de l'individualité. Cette interaction est manifeste dans l'analyse que nous venons de faire de l'énoncé de Claire. Aussi, il convient d'inclure dans la quête de la subjectivité qu'entreprend Villiers avec *L'Eve future* celle de l'immortalité, laquelle dans la philosophie de Hegel est réservée seulement à l'Espèce, comme le laisse entendre Césaire. D'ailleurs, la problématique était connue depuis longtemps; elle fut soulevée en 1833, deux ans seulement après la mort du maître, par Frédéric Richter dont le texte fut le premier d'une série de chocs qui allaient ébranler les fondations de l'hégélianisme et créer la scission figurant dans la première version de « Claire Lenoir ». L'article de Scherer est riche d'informations sur ces aspects de l'histoire de l'hégélianisme. Richter, simple libraire de Breslau, se présentait dans son ouvrage comme prophète et y professait le nouvel évangile de la mort éternelle. Il rejetait, au nom des intérêts sacrés de l'humanité, toute croyance en une vie possible après la mort, cette dernière étant à ses yeux la plus grande source de souffrances pour l'humanité; il conviait l'individu à se satisfaire de la vie générale. Scherer cite la phrase clef que Richter utilisa dans son ouvrage pour servir sa position et qui eut l'effet d'une commotion pour la communauté hégélienne : « Il faut, s'écriait-il, que tout s'efface, jusqu'au nom, jusqu'à la date; il faut que l'esprit

individuel se perde entièrement dans l'esprit du monde, s'il veut aspirer à la vie éternelle et à la majesté qui appartient à Dieu seul. »

Comme le souligne bien Scherer,

son principal argument lui était fourni par la notion hégélienne de l'individualité. Ce qui est individuel ne peut durer comme tel, parce que l'individu ne peut réaliser l'idée, et par conséquent ne vient au jour que pour faire place à un autre, pour faire nombre dans cet ensemble d'existences particulières dont la totalité seule représente vraiment l'idée. On ne se trompa pas sur la parenté du livre. Il produisit une profonde consternation dans le cénacle. Chacun en voulait au mal-appris dont la main grossière déchirait le voile des plus douces illusions; on se sentait compromis, ce fut un haro universel.<sup>31</sup>

La philosophie hégélienne commande donc une double renonciation à soi, d'abord au « je » vivant et ensuite au moi immortel — et ce, au seul profit de l'Espèce. Voilà ce à quoi renonce Villiers; voilà ce qu'il tente de dépasser. Nous sommes près, avec ce constat, de la critique villiérienne du Bourgeois comme être collectif et de la Modernité comme royaume de l'Identité d'espèce. L'individualité hégélienne tend, en effet, à une égalité honteuse pour l'aristocrate qu'est Villiers : Césaire, qui fait partie « de la série humaine » et par lequel s'exprime l'Espèce, se rapproche dangereusement de Bonhomet qui, lui, se définit d'entrée de jeu comme « *l'ARCHÉTYPE* <sup>32</sup> » du siècle. Et l'Absolu hégélien, qui ne laisse aucune place au moi immortel, peut certes rejoindre « l'Humanité future » des esprits modernes dans la critique que Villiers fait du progrès. Si la critique du progrès matériel détourne la foi vers le scientisme et le paganisme

<sup>31</sup> Edmond Scherer, *op. cit.*, p. 845.

<sup>32</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », *OC*, t. 2, p. 148.

scientifique<sup>33</sup>, la critique du progrès hégélien soulève le paradoxe même de l'Absolu qui, en tant que négation de toute limite, ne peut se réaliser sans se détruire<sup>34</sup> — une chimère qui n'échappe pas à Villiers et que Claire dénonce d'une belle façon :

— Ah! s'écria-t-elle, comment vous suffit-il de ne vous développer, vous Homme, qu'à travers une série d'expressions relatives dont la somme constitue votre Science! Dans ce cas, au lieu d'être de parfaits-animaux, nous sommes, seulement, des animaux qui s'améliorent et qu'un Progrès indéfini enferme à jamais dans une loi proportionnelle! Si même la chose était absolument vraie, ce ne serait point là de quoi s'enorgueillir; car, dans mille ans, avec ce système, nous creuserions encore, comme les taupes : qu'importe la grandeur, la splendeur et la profondeur du trou, si nous savons que ce trou doit ensevelir toute notre destinée? si nous sommes voués à la Mort, enfin, vers laquelle nous marcherons d'un pas toujours plus rapide, — les cieus, d'après les affirmations même de la Science la plus positive, devant se faire, tôt ou tard, brûlants ou mortels.<sup>35</sup>

Aussi Villiers rejette-t-il dans *L'Eve future* la « Raison traître » (p. 991) qui, « exultant et riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale » (p. 986), non seulement reste prisonnière du monde sensible et temporel mais, en plus, paralyse l'Esprit et l'Imaginaire qui, chez Villiers, donnent accès au monde suprasensible. Villiers

rejette donc comme essence fondamentale de l'ontologie la Raison de

<sup>33</sup> Cf. la critique d'Edison dans *L'Eve future* : « Car, pour la fumée qui sort d'une chaudière [...] pour plonger vos 'âme éclairées' dans le doute le plus profond de tout ce qui fut la foi de plus de six mille ans d'Humanité » (p. 951).

<sup>34</sup> « J'ai dit que le but de l'absolu est de se réaliser en prenant conscience de soi. Ce but n'est pas atteint tout d'abord; il serait plus juste de dire qu'il ne l'est jamais, et que le mouvement de l'idée est un voyage éternel vers un but qui disparaîtrait s'il était atteint, vers un but qui n'est autre que ce voyage même », dans Edmond Scherer, *op. cit.*, p. 833.

<sup>35</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », *OC*, t. 2, p. 190. Claire sert maintenant cette réponse à Césaire qui, dans la version originale, défend le progrès à la place de Bonhomet; Villiers a même pris soin d'ajouter certaines répliques dans ce sens à Césaire, qui affirme désormais être obligé « de ne tabler que sur le Progrès — humain, *par la Science.* » (*ibid.*) Avec ce changement de rôles, Claire affronte à présent directement Césaire, ce qui met davantage en évidence l'opposition du christianisme et de l'hégélianisme recherchée par Villiers dans la version de 1887.

Hegel. Ce qui l'amène à redéfinir dans *L'Eve future* l'Individu comme l'Absolu et, conséquemment, l'ontologie elle-même et avec elle la connaissance et la perception.

La solution que Villiers adopte, dans un premier temps, est de substituer à l'Absolu hégélien le moi-originel-et-divin, alors que la notion d'individualité hégélienne est remplacée par l'individualité-une, le je-présent ou encore le je-un-et-indivis, formant une unité distincte dans une espèce, et qui est contenu dans sa condamnation du « sacrifice de l'individu présent » associé à l'Humanité future. Le je-un-et-indivis et le moi-originel-et-divin constituent chez Villiers les deux pôles de sa conception idéale de l'identité : les pôles de l'être et du néant, de l'un et du multiple qui contiennent à la fois l'inachèvement et la quête, la discontinuité et la continuité, le sensible et le suprasensible, enfin l'ici-maintenant et l'ailleurs-infini évoqué précédemment et dont la jonction dans l'instant du sens peut seul produire la subjectivité et le *faire sens*.

Si son rapprochement avec l'Église vers la fin de sa vie contribue à modifier sa pensée, Villiers reste loin toutefois de l'orthodoxie souhaitée; sa conception de la subjectivité ne peut se libérer du culte de la personnalité qu'il voue à l'Élu qu'il est, le dernier de la lignée des Villiers de l'Isle-Adam. Le moi-originel-et-divin qui devient sa quête en circonscrit bien les limites, au-delà

desquelles Dieu lui-même semble occuper une place négligée ou, du moins, d'une importance égale. Sa quête de l'identité en est une de l'isolement et revêt un caractère narcissique; la conception qui en émane est la réponse à ce ressentiment inné qui l'accable et qu'il nourrit : celui d'être étranger en son siècle. Aussi sa conception s'appuie-t-elle à la base sur une discrimination dont les motifs, encore une fois, sont liés aux dimensions historique, sociale et politique. D'entrée de jeu, Villiers définit dans *L'Eve future* l'Homme réel par « sa mystérieuse *noblesse*, sa sélection divine »(p. 889) : l'équation saute aux yeux et sa définition de l'Homme réel en devient une de la noblesse, sur laquelle il insiste. Par surcroît, l'Homme réel qu'il définit ainsi s'oppose à l'Animalité dont fait partie le Bourgeois, c'est-à-dire les Modernes. Dans le même sens, la « Conscience » est un « don de l'Esprit », alors que « la "conscience" de Miss Alicia Clary [...] semble la superfétation déplorable, la Tache originelle du chef-d'oeuvre de son corps » (p. 863). C'est pourquoi Lord Ewald devant Alicia représente « l'unité placée devant ce zéro, comme vous l'êtes, renchérit Edison, d'ores et déjà, devant tous les zéros de la vie » (p. 916). Ewald souligne le fait : « les êtres d'élection sont clairsemés en notre espèce » (p. 966). Le culte de la personnalité de Villiers est intimement lié au divin, ce qui peut l'amener parfois à revêtir le rôle de soldat de Dieu, ce qu'il fait dans « Les Visions merveilleuses de Dr Tribulat Bonhomet », par la « Voix » même de



Dieu jugeant la désinvolture de Bonhomet :

— Toujours farceur? constata la Voix attristée : — eh bien, retournez donc parmi les farceurs, afin que votre nombreuse-personne inspire, là-bas, quelque'une de ces pages de feu, de honte et de vomissement, que, de siècle en siècle, l'un de mes soldats crache, en frémissant, au front de vos congénères.<sup>36</sup>

Mais il s'exprime essentiellement par le mythe prométhéen : l'écu chez Villiers est l'Homme prométhéen et possède un pouvoir réel, celui de la création — ce à quoi réfère l'objet premier de *L'Eve future*. Plus précisément, Lord Ewald, dont l'aspect donne l'impression de l'un des « plus séduisants dieux » (p. 791), possède le « Bon-Vouloir créateur » que lui réclame Hadaly : « il n'est, pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire [...] : choisis donc celle qui te rend un dieu. Attribue-moi l'être [...] je serai tout animée, à tes yeux, du degré de réalité dont m'aura pénétrée ton Bon-Vouloir créateur » (p. 991). Enfin, au culte villiérien de la personnalité il faudrait certes associer son désir de régner, évoqué de belle façon par Mallarmé, qu'il illustre par l'incroyable légende sur sa possible candidature au trône de Grèce :

Ce qu'il voulait, ce survenu, en effet, je pense sérieusement que c'était : régner. Ne s'avisait-il pas, les gazettes indiquant la vacance d'un trône, celui de Grèce, incontinent d'y faire valoir ses droits, en vertu de suzerainetés ancestrales, aux Tuileries : réponse qu'il repassât, le cas échéant, une minute auparavant on en avait disposé. La légende vraisemblable, ne fut jamais, par l'intéressé, démentie.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Les Visions merveilleuses du Dr Tribulat Bonhomet», *OC*, t. 2, p. 226.

<sup>37</sup> Stéphane Mallarmé, «Villiers de l'Isle-Adam», dans *Oeuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 481-510, p. 489.

## B. La répétition-superposition

Pour atteindre le je-présent, le je-un-et-indivis, pour redonner enfin à la subjectivité toute sa signification, Villiers substitue à la médiation hégélienne sa propre conception de la répétition ontologique, qu'il forge à partir d'un savoir acoustique, en l'occurrence le théorème de la coexistence et de la superposition des ondes de Fourier. C'est ce théorème, formulé en 1822 par le mathématicien français, qu'Helmholtz réactualise avec sa découverte des lois du timbre qui consiste, suivant le principe de la coexistence et de la superposition des ondes, en un son composé résultant de la somme algébrique du son fondamental et de ses harmoniques.

Le timbre dépend donc de la relation entre les diverses fréquences qui le composent. De la superposition de toutes les fréquences qui coexistent et le composent naît un autre son, le son total, le timbre — l'identité du son —, lui-même différent et distinct de toutes les fréquences dont il provient pourtant. Sous la pluralité qu'il recèle et dont il dépend, le timbre reste unique, distinct et singulier. C'est exactement de cette façon qu'il faut voir la répétition ontologique dans la conception villiérienne de la subjectivité : une répétition-superposition. Le timbre ne peut jamais être un « son plus », en comparaison à l'« étant plus » hégélien que raille Edison;

il dépasse la simple idée de somme ou de quantité, sa réalisation procède de quelque chose comme d'un passage à un niveau supérieur, qui tient de la création. C'est précisément ce qui a tant enthousiasmé Helmholtz et a amené ce « mécaniste intransigeant » à décrire le timbre comme un « symbole complexe<sup>38</sup> », à considérer le phénomène de la coexistence et de la superposition comme « l'action cachée d'une intelligence qui raisonne<sup>39</sup> », et à voir dans « l'eau agitée [...] l'exemple d'une expression, qui se rapproche dans une certaine mesure de l'expression musicale<sup>40</sup> ». Ce que d'aucuns, rappelons-le pour l'occasion, ont repris sous le nom de « musique visible ». Ce qui est magnifié ici dans le timbre, c'est bien ce qui en ressort, c'est le « plus » qui, lui, tient de la création — et non de l'addition —, en tant qu'il constitue la totalité-une du son : un « plus » qui ne s'inscrit pas dans la totalité mais plutôt comme le dépassement de sa totalité.

Tout comme le timbre qui surgit, distinct, des fréquences qui le composent, la répétition-superposition de Villiers implique un saut qualitatif créant, distincte et unique, la subjectivité qui naît de la relation nouvelle des êtres coexistant en elle. Ce saut qualitatif de la répétition-superposition est d'ailleurs perceptible dans le roman; il

---

<sup>38</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 85.

<sup>39</sup> Helmholtz, «Des causes physiologiques de l'harmonie», p. 162.

<sup>40</sup> Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique ...*, p. 331.

représente le point culminant vers lequel converge l'oeuvre entière : c'est l'émancipation de Hadaly, l'âme que sa forme appelle et qui s'incarne en elle, faisant en sorte que la créature dépasse le créateur qu'est Edison et, surtout, la science et la technique dont elle est le produit — elle échappe au déterminisme et à la raison. Sa parole incantatoire supplante la parole mécanique et révèle le dérèglement de ses phonographes, voire le détraquement de sa mécanique, asservie par l'Idéal. Avec l'émancipation de Hadaly surgit de nouveau dans l'humanité Evah et avec elle le sens. Grâce à la répétition-superposition, la subjectivité cesse d'être un rapport ou une subdivision; le saut qualitatif ou l'acte de création par lequel elle s'actualise réalise l'unité de l'identité pour elle-même et dans le dépassement de sa totalité qui coexiste en elle. Le théorème de Fourier permet à Villiers de redéfinir l'identité dans une relation nouvelle de l'un et du multiple.

Il manque cependant un élément fondamental et premier à la réalisation de la répétition-superposition : le saut de la foi. La quête de la subjectivité et du sens implique, comme le présuppose Evah, celle de la transcendance; c'est pourquoi le saut qualitatif requiert le saut de la foi, la survenue d'Evah, la « démission » d'Ewald : « Je donne ma démission de vivant — et que le siècle passe!... car je viens de m'apercevoir que, placées l'une auprès de l'autre, c'est,

positivement, la vivante qui est le fantôme » (p. 997). Un ajout à l'édition de 1887 de « Claire Lenoir » souligne que Villiers à cette époque pensait bel et bien à cette notion à laquelle il associe, comme la cause et l'effet, le saut qualitatif ou l'acte de création; Césaire, qui dit craindre « la nature inquiétante et *farouche* » qui est en lui, envie Claire la chrétienne :

Ah! si j'avais, comme Claire, le tremplin de la Foi pour sauter hors de ces mornes pensées, dont je suis le hagard prisonnier!... Mais voilà, je suis TROP de ce monde : je ne sais pas, au juste, — en un mot, — où *deux et deux pourraient bien ne pas faire quatre*. Et cependant!... <sup>41</sup>

La fin de son propos démontre d'une belle façon que le tremplin de la foi en est également un qualitatif, qui transcende les conditions matérielles, mécaniques et logiques du monde sensible; ce qui, en l'occurrence, illustre admirablement bien la présente problématique avec la médiation hégélienne, de nature rationnelle et quantitative, que Villiers tente de dépasser avec sa répétition-superposition pour accéder au qualitatif et à une onto-théo-logie. Un ajout, somme toute, fort révélateur, et ce d'autant plus qu'il surgit dans un texte où Villiers se repositionne par rapport à l'hégélianisme.

La foi revêt de multiples fonctions dans cette dynamique et son rôle est fondamental. L'accomplissement même d'Evah en dépend, c'est donc dire qu'elle est un élément clé de la répétition-superposition; elle ouvre sur les dimensions temporelle et spirituelle

---

<sup>41</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Claire Lenoir», OC, t. 2, p. 196.

qui occupent, on l'a déjà constaté, une place fondamentale dans l'ontologie villiérienne. Aussi se trouve-t-elle au coeur de la critique que fait Villiers de la Modernité, qui voit le triomphe du doute et de la raison sur la foi et la spiritualité (p. 950-951). Rappelons le jugement d'Edison : les modernes sont « ces insoucieux du Ciel, ces amputés de la Foi, ces déserteurs d'eux-mêmes, ces décapités de la notion du Dieu » (p. 989) — remarquons au passage combien Villiers insiste ici sur la part de soi que le moderne rejette avec l'Au-delà. La Modernité comme discontinuité de l'Histoire trouve sa raison première dans sa discontinuité spirituelle; l'homme moderne, c'est celui qui, volontairement, s'est coupé du Ciel, a rompu sa relation originelle avec Dieu, son créateur. Cette discontinuité spirituelle est d'ailleurs suggérée dès le soliloque d'Edison. La futilité d'avoir des inscriptions phonographiques des voix et des bruits du passé repose sur le constat d'une cassure du schéma de la communication : le récepteur, l'auditeur, souffre d'une incurable surdité devant laquelle la science même est impuissante, remarque Edison :

« Mon Mégaphone, même, s'il peut augmenter la dimension, pour ainsi dire, des oreilles humaines [...], ne saurait, toutefois, augmenter la valeur de CE qui écoute en ces mêmes oreilles. [...] l'esprit d'analyse ayant aboli, dans le tympan des *existeurs* modernes, le sens intime de ces rumeurs du passé [...]. (p. 776-777)

Ce qui le conduit à la conclusion : « *c'est en nous que s'est fait le silence* » (p. 777). Or la foi « procède de l'entendre, en raison de

l'autorité de la révélation ou du Verbe<sup>42</sup> », et l'entendre ici fait défaut; la foi est absente, ce qui rend impossible toute communication avec le divin. Le moderne est confiné dans un dialogue de sourds, d'où sa répétition mécanique, son psittacisme et, en définitive, sa solitude et son isolement; la Modernité, c'est la clameur incessante sur l'arrière-fond du grand silence. En rejetant la foi, le moderne met fin à sa relation ancestrale avec Dieu, il se retrouve hors de la lignée fondamentale, spirituelle; il cesse d'être « inachevé », perdant ainsi l'essence même de son être et de son devenir : son « propre Infini-divin », son moi-originel-et-divin.

Cette fonction de la foi dans *L'Eve future* complète le thème de la surdité<sup>43</sup> dont la représentation symbolique est analysée par Deborah Conyngham. Si la surdité figurée d'Alicia (et du Bourgeois) illustre son incapacité de percevoir le sens intime, la surdité physique d'Edison souligne sa sensibilité accrue à « l'En dedans créateur [des] vibrations » (p. 776) :

le magicien de l'oreille (qui, presque sourd lui-même, comme un Beethoven de la Science, a su se créer cet imperceptible instrument — grâce auquel, ajusté à l'orifice du tympan, les surdités non seulement disparaissent, mais dévoilent, plus affiné encore, le sens de l'ouïe — ), Edison enfin, s'était retiré au plus profond de son laboratoire personnel, c'est-à-dire en ce pavillon séparé de son château. (p. 768)

Et la retraite d'Edison « au plus profond » du « pavillon » participe,

---

<sup>42</sup> J. Ladrière, G.-P. Widmer, et P. Liégé, «Foi», dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 7, 1968, p. 75-83, p. 79.

<sup>43</sup> Cf. Deborah Conyngham, *op. cit.*, p. 23-27.

avec le « réseau de fils électriques » au centre duquel est située sa demeure, à la métaphore filée de l'oreille, voire à l'intériorité du pavillon auriculaire où les milliers de fibres nerveuses se joignent au nerf acoustique. C'est en quelque sorte le « point mystérieux » que tente de détruire le Dr Chavassus dans le conte satirique « Le Traitement du docteur Tristan » : « ce point malade, ce *point* inquiétant qui, dans le tympan de votre misérable oreille, apportait à votre esprit ces bourdonnements de gloire, d'honneur et de courage. — Vous êtes sauvé. Vous n'entendez plus rien. Miracle!<sup>44</sup> » Edison est donc semblable à la jeune femme de « L'Inconnue », dont la surdité physique, affirme-t-elle, l'a « délivrée de cette surdité intellectuelle dont la plupart des autres femmes sont les victimes », et ainsi « a rendu [s]on  me sensible aux vibrations des choses éternelles »<sup>45</sup>. L'entendre chez Villiers ne tient donc pas du physique, mais relève plutôt d'une « qualité », comme le sous-entend l'exemple d'Edison :

l'on peut affirmer que les *murailles seules de la ville de Jéricho* entendirent le son des trompettes de Josué, puisque seules elles avaient qualité pour cela, mais que ni l'armée d'Israël, ni les assiégés chanan ens ne distinguèrent en ce son rien d'anormal : ce qui revient à dire qu'au fond *personne ne les a jamais entendues*. (p. 777)

Et la foi est cette ultime qualité. C'est pourquoi l'acuité auditive d'Edison, qu'il doit en partie à un « imperceptible instrument [...] ajusté à l'orifice du tympan », reste incomplète, à cause du doute que

<sup>44</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Le Traitement du docteur Tristan», *OC*, t. 1, p. 733.

<sup>45</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «L'Inconnue», *OC*, t. 1, p. 717.



son personnage incarne.

Le retour de la foi dans ce contexte est ce qui vient rétablir la continuité et la communication avec Dieu; elle permet de faire le saut hors de la durée fermée, du temps phonographique de la Modernité pour retrouver la continuité temporelle donnant accès à l'atemporel, au suprasensible, au divin. Le saut de la foi est chez Villiers ce qui permet de dépasser la notion de progrès qui asservit l'homme à la temporalité et au quantitatif — avec la foi, l'Homme n'est plus prisonnier du monde temporel et sensible<sup>46</sup>. Le saut de la foi fait se rejoindre dans l'instant l'ici-maintenant et l'ailleurs-infini, le je-un-et-indivis et le moi-originel-et-divin : de cette jonction se réalise l'Identité, le Je-Moi ou l'Homme prométhéen dont le « Bon-Vouloir créateur » fera naître dans le monde temporel et sensible l'originalité, la nouveauté, la différence ontologique, enfin le Sens.

Le saut de la foi dévoile la complémentarité essentielle de la temporalité et de la subjectivité qui se réalise par la nécessaire conciliation du passé et du futur dans l'instant du sens; si la foi ouvre sur le commencement, l'originel et le divin, le saut convie au futur qui porte en soi la fin — la sienne comme celle de l'instant. (Le futur, voire la quête du futur, c'est l'« inachèvement », l'essence divine de

---

<sup>46</sup> Ce qui n'exclut pas toutefois une notion voisine du progrès, comme le devenir, qu'interpelle l'inachèvement inhérente à l'Homme réel et qui s'exprime par l'épreuve et l'ascèse, comme semble le suggérer ce commentaire de Hadaly à propos « des sélections de plus en plus sublimes que confèrent les douleurs surmontées » (p. 990).

l'Homme réel, qui constitue chez Villiers le « devenir » et qui remplace l'indétermination de Hegel.) Par le saut de la foi, le je-présent fait se renouer dans l'instant le commencement et la fin; le saut de la foi, c'est le retour dans l'instant au moi-originel-et-divin, à l'Homme prométhéen, à Dieu, au néant créateur d'Edison (p. 1008), à « *l'inintelligible, informe et inévitable INFINI* » (p. 989) de Hadaly. Aussi la répétition ontologique de Villiers, sa répétition-superposition, est-elle un re-commencement, une re-création, parce qu'en elle se superposent l'instant présent et l'instant de Dieu — Evah l'illustre bien, la conciliation temporelle chez Villiers procède de la superposition. Il ne s'agit pas ici de la survie brève de la conscience après la décollation que Villiers prend pour sujet dans son conte « L'Instant de Dieu », mais bien de Dieu comme instant premier, originel et créateur : l'instant Un-Multiple, l'instant Un-qui-déploie-le-tout. C'est le Dieu que la Science remplace par un « *point* », comme on peut le lire dans une réplique de Chavassus que Villiers a supprimée de son conte « Le Traitement du Docteur Tristan » :

Au point de vue du système cosmique (ou du monde), ne trouvez-vous pas plus logique et plus digne de la Science, avec Laplace, d'admettre, initialement, l'hypothèse du *point* que l'hypothèse de Dieu? *N'entendez-vous pas mieux, en un mot, le mot point que le mot Dieu ?*<sup>47</sup>

Voilà, essentiellement, pourquoi la continuité temporelle est si importante dans la conception villiérienne de l'identité, et comment elle débouche sur le suprasensible et le divin; voilà aussi comment se

---

<sup>47</sup> «Notice des *Contes cruels* », OC, t. 1, p. 1331.

concilient le passé et le futur dans l'instant du sens, et le rôle de cette conciliation dans le *faire sens*.

La conception villiérienne de l'identité qui se dévoile avec la répétition-superposition nous met en présence d'une double subjectivité : l'entité que constitue le Je-Moi se distingue inévitablement du sens ordinaire de la subjectivité. Ces deux degrés de la subjectivité doivent être ramenés à l'Homme prométhéen que nous avons évoqué plus haut pour décrire la nouvelle entité que réalise le saut de la foi, et à l'Homme réel que Villiers définit dans *L'Eve future* par l'inachèvement, l'homme qui « n'est pas fini », qui « a l'air d'un dieu [ayant] oublié » et qui « s'efforce de se rappeler où il commence. [...] Tel est l'Homme réel » (p. 889). (Ces deux degrés de la subjectivité que nous remarquons ici font d'ailleurs écho à la distinction de Bürgisser observée plus tôt entre la personnalité et l'« entité suprapersonnelle » des héros villiérien.) Plusieurs constats ressortent de cet état de fait, qui méritent d'être regardés de plus près.

Il va sans dire que pour Villiers Lord Ewald correspond à l'Homme réel qui, par son acte de foi, accède à l'Homme prométhéen et à son pouvoir créateur qui donne l'être à Evah. Ces deux états de la subjectivité au sein du même individu nous donnent la mesure du sens villiérien de la subjectivité au sein de laquelle participent

étroitement les dimensions spirituelle, temporelle et socio-politique.

L'identité personnelle, celle réalisant son unité au sein du multiple au niveau personnel, s'inscrit dans la continuité d'un moi originel et divin — auquel est liée l'idée de l'élection, inséparable de la noblesse chère à Villiers —, qu'elle conserve comme la part achevée d'elle-même et vers laquelle elle tend. Et c'est le respect des valeurs humaines fondamentales — entre autres des valeurs traditionnelles et féodales, celles d'avant la Révolution —, qui assure la continuité constituant la profondeur temporelle et spirituelle de l'identité personnelle — la profondeur multiple de laquelle émane l'unité de la subjectivité, par la répétition-superposition. Cette définition est celle de l'identité personnelle, de l'Homme réel; il suffit de la compléter du saut de la foi, qui réalise la répétition ontologique, la répétition-superposition, pour qu'elle devienne celle de l'Homme prométhéen. Autrement dit, le saut de la foi, et avec lui la répétition-superposition, est la seule distinction entre les deux; il est ce qui unit dans une même entité l'Homme réel et l'Homme prométhéen, comme Hadaly et Evah. Par conséquent, la subjectivité chez Villiers est pensée, fondamentalement, sur le mode de la communication : la continuité fondamentale inscrite au coeur de l'identité personnelle est cet inducteur, ce canal reliant le présent à l'origine, l'ici-maintenant et l'ailleurs-infini, le je-un-et-indivis et

le moi-originel-et-divin, alors que le saut de la foi est la mise en contact, la répétition-superposition, le point de contact. Cette conception de la subjectivité sur le modèle de la communication doit figurer au sommet de la liste des multiples formes de communication, d'inducteurs et de fluides qui parsèment l'oeuvre entière. Pensons, par exemple, à l'anneau d'Edison grâce auquel il établit « un courant si subtil », « une transmission [...] occulte » (p. 1004) avec Sowana; au phénomène de voyance de Hadaly, qui décrit à distance la toilette d'Alicia et qu'Edison tente d'expliquer par la communion du fluide nerveux dont « l'intime transmission » « s'envola sur ces invisibles réseaux demeurés » entre Ewald et Alicia (p. 1007) — phénomène qui suscite cette interrogation d'Ewald : « le fait de translation SEMI-SUBSTANTIELLE de ma pensée vive... comment l'admettre, à distance, *sans inducteurs, si ténus qu'ils puissent être ?* » (p. 1008); pensons à l'expérience du flacon de cristal, dont les vertus de la drogue qu'il contient provoquent à distance, « *sans ingestion, suggestion ni induction* », les symptômes attendus — ce qui cette fois-ci suscite cette question d'Edison : « — Où sont les conducteurs de ces phénomènes? » (p. 1008-1009) Il faudrait certes ajouter à cette liste l'hypnose, le sommeil hypnagogique, l'Esprit, l'Imaginaire, etc. Tout, en fait, semble relié de près comme de loin à cette question; un état de choses dans lequel il faut voir l'influence des récentes inventions, qui font figure ici de symbole : le téléphone, qui est

l'instrument par excellence de la communication à distance, et pourquoi pas le phonographe qui est, affirme Perriault, « considéré à l'époque comme une extension du téléphone. Et, de fait, plusieurs expériences montrent qu'on l'inclut dans des expériences de communication à distance<sup>48</sup> ». C'est d'ailleurs ce que fait Edison lui-même, lorsqu'il requiert les services d'un dénommé Martin, endormi dans son appartement de Broadway, à New York : « “Martin, êtes-vous là?”, cria le phonographe dans le téléphone » (p. 824); Edison réussira à le réveiller en transformant son phonographe en un mégaphone, avec « l'embouchure encapuchonnée d'un appareil voisin du premier » : « Pourvu que, là-bas, espère-t-il, les chevaux ne se cabrent pas dans la rue! » (p. 824) Cette fusion des deux appareils s'approche, à titre de modélisation, du type de communication inhérente à la subjectivité villiérienne; comme le souligne Perriault, « le phonographe s'insère dans les télécommunications et joue [...] ce rôle de mémoire intermédiaire qui sera développé bien plus tard avec l'apparition des ordinateurs<sup>49</sup> ». Mais il y a encore plus près, car la « mémoire » s'interpose entre l'émetteur et le récepteur et rend mal de surcroît le caractère actif et vivant de la communication villiérienne; une réflexion de Perriault sur le « phonographe » de Cros nous y mène :

Pour [Cros], enfin, il ne s'agira pas d'un “phonographe” mais d'un “paléophone”, terme qui marque bien ce souci de conserver les voix éteintes, une sorte de téléphone qui viendrait du passé.

<sup>48</sup> Jacques Perriault, *op. cit.*, p. 183.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 184.

Il le précise d'ailleurs dans les vers suivants :  
 Comme les traits dans les camées  
 J'ai voulu que les voix aimées  
 Soient un bien qu'on garde à jamais  
 Et puissent répéter le rêve  
 Musical de l'heure trop brève.  
 Le temps veut fuir, je le soumetts.<sup>50</sup>

Cette « sorte de téléphone qui viendrait du passé » modélise avec assez de justesse la communication de la subjectivité villiérienne, à condition d'y ajouter cependant que chez Villiers, le téléphone du passé est également celui du futur, c'est le téléphone qui bouche le cercle de la temporalité pour accéder à l'atemporel, au commencement primordial, un et multiple : c'est quelque chose comme un télé-paléo-néo-phone. Ce téléphone est d'ailleurs présent dans *L'Eve future* : ce sont les deux phonographes de Hadaly.

La communication inhérente à la subjectivité villiérienne dévoile sa nature profonde : l'identité personnelle que conceptualise Villiers est tout autant un contenant qu'un contenu. Elle rend compte de l'expression utilisée par Ewald : « Sois pareille à l'âme de ta forme ! » (p. 814) et, conséquemment, de la forme esthétique-sémantique de Villiers. La subjectivité, la temporalité comme la spiritualité s'organisent selon le même principe auquel répond la forme vibratoire, c'est-à-dire le théorème de la coexistence et de la superposition des ondes de Fourier.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 155.

### C. L'Amour idéal ou l'Unité absolue

Un troisième degré de l'identité apparaît dans *L'Eve future* avec l'Amour : celui de l'Identité absolue. L'Amour chez Villiers ouvre les portes de l'espace et donne accès à la verticalité du temps; ce qui vient compléter le passage de l'Homme réel à l'Homme prométhéen qui, comme on l'a vu, se réalise dans la dimension horizontale de la temporalité. C'est de cette complémentarité que procède l'Identité absolue, qui se réalise elle aussi par la répétition-superposition. Cette fois-ci, la dimension spatiale sollicite l'aspect extérieur de la forme vibratoire — si l'on peut dire, cette forme étant par définition une figure de l'intériorité : si l'Homme prométhéen recèle une profondeur ou une épaisseur multiple et horizontale, l'Amour lui confère en outre une aura, un rayonnement le mettant directement en contact avec le Ciel, l'Infini, l'Immortel. La quête de l'identité chez Villiers nous conduit, d'étape en étape, plus en profondeur dans le couple conceptuel que forment continu et discontinu — tout, en fait, est conçu et orchestré en fonction de la forme vibratoire dont la double nature rend possible le dépassement du sensible, du multiple, du fini, du mortel, bref du discontinu. La continuité du je-présent au moi-originel-et-divin constitue bien le premier pas de la quête villiérienne, à laquelle il manque la continuité des amants ouvrant sur



la continuité spatio-temporelle — la quête de Villiers est bien celle de l'Un.

Seul le traitement acoustique de l'amour, tel que nous l'avons décrit dans le chapitre consacré à ce sujet, rend compte de la continuité entre les amants. Rappelons les éléments essentiels de ce chapitre : si la conception identitaire relève d'un seul son, c'est-à-dire un son composé dans lequel coexistent et se superposent le son fondamental et ses harmoniques, l'amour implique la rencontre de deux sons, les sons simultanés, et tient de la science de l'harmonie dont le principe de coïncidence permet d'établir, suivant l'exemple d'Helmholtz, une échelle de la consonance amoureuse. Il s'agit bien, en l'occurrence, de l'union de deux formes-sujets qui, selon le théorème de Fourier, se fondent pour créer une nouvelle entité, comme la vague nouvellement formée de la rencontre de deux autres : l'amour, précise Ewald, c'est le mélange des formes (p. 967).

Sur ce dernier point, Villiers reprend ici mais dans une conception achevée ce qui déjà était en germe dans son fameux conte « Véra », comme le révèle l'épigraphe : « *La forme du corps lui est plus essentielle que sa substance. / La Physiologie moderne* <sup>51</sup> ».

Villiers tire cette citation de *l'Introduction à la philosophie de Hegel* d'Augusto Véra, et un autre passage de ce dernier dans son

---

<sup>51</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Véra», OC, t. 1, p. 553.

« Introduction et commentaire perpétuel » de *La Logique* de Hegel semble lui faire écho :

La forme apparaît d'abord comme la limite d'un être, comme la limite qui sépare un être de tous les autres, et au dedans [sic] de laquelle cet être vit et se développe. Mais ce n'est là qu'un seul côté de la forme. La forme peut bien être considérée, il est vrai, comme une limite, mais comme une limite qui appelle un autre être, et qui met l'être limité en rapport avec lui. La forme du corps est bien sa limite, mais une limite ainsi constituée qu'en elle viennent coïncider d'autres êtres, les êtres organiques et inorganiques, l'air, la lumière, les plantes, etc.<sup>52</sup>

Dans le conte de Villiers (dont le titre reprend le nom de l'illustre traducteur de Hegel), la « fusion idéale<sup>53</sup> » des amants est représentée par le mélange des formes. Ainsi, le comte d'Athol, vivant « absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée [...] ne pouvait que la trouver toujours présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne<sup>54</sup> ». Et vers la fin du récit, à force d'inconscience mais aussi de volonté et de fidélité, le « comte avait creusé dans l'air la forme de son amour »; l'apparition de Véra, qui lui naturelle, réalise enfin l'union mystérieuse des amoureux : « Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, — oublieuse —, immortelle! / Et ils s'aperçurent, *alors*, qu'ils n'étaient, réellement, qu'*un seul être* <sup>55</sup> ».

---

<sup>52</sup> Hegel, *Logique*, 2e éd. revue et corrigée, traduite pour la première fois et accompagnée d'une Introduction et d'un commentaire perpétuel par A. Véra, Bruxelles, Culture et Civilisation, t. 1, 1969 (1874), 489 p., p. 74.

<sup>53</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «Véra», *OC*, t. 1, p. 556.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 557.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 560.

L'Identité absolue nécessite par conséquent une coïncidence totale, une consonance absolue et requiert l'Amour idéal que poursuit Ewald<sup>56</sup>. Villiers évoque plusieurs types d'amour dans son roman, qui se démarquent les uns des autres : l'Amour idéal d'Ewald, c'est l'Amour des semblables, des identiques, qui se distingue de l'amour narcissique qu'Edison lui propose, ce dernier se voulant un compromis avec l'amour moderne, celui des opposés — on se souviendra de la modélisation électromagnétique de l'amour moderne (dans le chapitre sur l'Amour), qui en est un de mort, pour Anderson comme pour Ewald. Une citation d'Edison fait toute la lumière sur l'aspect fondamental qui ressort de ces différents types d'amour, c'est-à-dire la

« Conscience » :

— Au fond, l'amour moderne, s'il n'est pas seulement (comme le prétend toute la Physiologie actuelle) une simple question de muqueuses, est, au point de vue de la science physique, une question d'équilibre entre un aimant et une électricité. Donc, la Conscience, sans être tout à fait étrangère à ce phénomène, n'y est peut-être indispensable que dans l'un des deux pôles : — axiome que mille faits, notamment la Suggestion, démontrent tous les jours. Ainsi, vous suffirez. (p. 864)

Ce passage fait suite à un constat d'Edison, réservant la belle part à l'homme, selon lequel « les belles civilisées » sont privées de conscience; le couple moderne est bien constitué d'un homme-conscience et d'une femme-sans-conscience, comme le plus et le moins d'un aimant s'attirant l'un l'autre. Le compromis d'Edison devient clair : l'Andréide, en supprimant l'absence de conscience, se

---

<sup>56</sup> L'Amour idéal réalise le couronnement du « désir » que suscite chez l'Homme réel sa part inachevée, originelle et divine.

fera l'écho de la conscience d'Ewald, le miroir dans lequel il pourra contempler son propre idéal — « Ainsi, vous suffirez ». Aussi Edison parle-t-il des premiers instants de l'amour comme de « la grande heure monotone » (p. 917); cette heure, qui se veut première et idéale, nous contraint à considérer l'épithète dans son sens étymologique : « monotonos », c'est-à-dire à un seul ton. Et c'est cette heure monotone qu'Edison veut immobiliser dans son *Andréide*, « — l'heure de l'Idéal à jamais faite prisonnière » (p. 916). La réaction d'Ewald, évidemment, est sans équivoque; l'Amour qu'il conçoit et que Hadaly vient « racheter » (p. 907) ne peut souffrir pareille solitude : « Comment aimer zéro? me crie, froidement, ma conscience » (p. 916). Comme la conscience représente ici l'unité de l'être ou l'identité personnelle, l'Amour des identiques qu'il espère est à prendre au pied de la lettre : l'Un dressé devant l'Un, qui correspond à la coïncidence absolue dans l'échelle de la consonance amoureuse. La consonance absolue dans l'échelle établie par Helmholtz est l'octave, dont le rapport est 1:2; en fait, l'absolu villiérien supprime tout rapport et se met en marge de la science de l'harmonie — il est l'Harmonie.

Cette identité des amants dans *L'Eve future* nous est révélée par la consonance, voire l'unisson, de leur nom : Ewald et Evah. Elle est également perceptible par leur référence commune à l'Antiquité

grecque et leur caractère divin; la « régularité grecque » (p. 790) des traits d'Ewald et le fait qu'il donne l'impression d'être l'un des « plus séduisants dieux » (p. 791) l'identifient dans un premier temps à Hadaly. Ce que vient compléter le « reconnaître » des amants : Hadaly dira à Ewald, après qu'il eut reconnu le *sens* de ses paroles : « Enfin!... [...] ô bien-aimé, c'est donc toi! » (p. 997) De la même façon, le « *mouvement naturel* de l'Ame est de [...] *reconnaître* » (p. 987) les visiteurs de l'Au-delà évoqués par Hadaly, ses « parentés futures ». Ces motifs de l'identité des amants et du « reconnaître » sont d'ailleurs récurrents dans l'amour villiérien.

Si le mélange des formes réalise l'union ou la continuité des amants, c'est l'identité des amants qui, comme un redoublement de l'Un, représente l'Amour idéal qui seul peut établir la continuité spatio-temporelle. Cette fonction de l'Amour idéal est décrite par Ewald lui-même lors de la première rencontre des amants; il se croit alors en présence d'Alicia, et un changement qu'il remarque dans son attitude lui insuffle un ultime espoir; c'est, pour Ewald, la scène originelle de l'amour faisant retour, mais transfigurée par un rien qui pourtant fera toute la différence — et justifie en l'occurrence le propos d'Edison : « Songez à quels *riens* tient l'amour même! » (p. 939) :

Le poète se réveilla dans son esprit. Il se dit que la soirée, autour d'eux, était vraiment de celles où il est bien difficile à deux êtres humains, dans l'épanouissement de la beauté, de la jeunesse et de l'amour, de ne pas se sentir un

peu plus que de ce monde; que les mystères féminins sont plus profonds que la pensée; que les coeurs les plus obscurs, soumis à des influences sublimes et sereines, peuvent, en un instant, s'éclairer d'une lueur qui leur était inconnue; que ces douces et salutaires ombres invitaient, du moins, à cette espérance; et qu'enfin sa malheureuse maîtresse pouvait, elle aussi, sans même se rendre compte d'une telle impression, ressentir cet appel divin dans tout son être. [...]

« Chère Alicia, dit-il, ce que j'aurais à te dire est fait de joie et de silence : mais d'une joie recueillie et d'un silence plus merveilleux que celui même qui nous environne! Hélas! ô bien-aimée, je t'aime! tu le sais! — Cela signifie que c'est seulement à travers ta présence que je puis vivre! Pour être digne de ce bonheur, ensemble, il suffit d'éprouver ce qui est immortel autour de nous et d'en diviniser toutes les sensations. Là, dans cette pensée, plus de désillusions, jamais! Un seul moment de cet amour est plus qu'un siècle d'autres amours. (p. 980)

Ce passage contient tous les éléments fondamentaux de l'Amour idéal; nous insisterons pour le moment sur les deux principaux aspects qui en ressortent : d'abord, la présence d'une autre réalité, du monde suprasensible, caractérisée par le « divin », l'« immortel » et les « ombres »; ensuite, l'importance accordée à l'« autour », qui suggère à la fois la forme vibratoire, comme frontière et interface, et la proximité du monde suprasensible susceptible d'entrer en contact avec cette même forme. La continuité des amoureux avec l'Immortel, que rend possible la forme vibratoire, amène Villiers à concevoir un Au-delà à la frontière du monde sensible. Ce qui nous est révélé cette fois-ci par Hadaly à la fin du roman, dont la description du monde occulte vient démontrer l'arrimage conceptuel entre les deux; le passage fait figure de phare dans le roman, il nous donne en quelque sorte la clé de l'énigme :

— tout homme en qui fermente, *dès ici*, le germe d'une ultérieure élection et qui sent bien, déjà, ses actes et ses arrière-pensées tramer la chair et la forme futures de sa renaissance, ou, si tu préfères, de sa continuité, cet homme a conscience, en et autour de lui, tout d'abord de la réalité d'un autre espace

inexprimable et dont l'espace apparent, où nous sommes enfermés, *n'est que la figure*.

« Ce vivant éther est une illimitée et libre région où, pour peu qu'il s'attarde, le voyageur privilégié sent comme se projeter, sur l'intime de son être temporel, l'ombre anticipée et avant-courrière de l'être qu'il devient. Une affinité s'établit donc, alors, entre son âme et les êtres, encore *futurs* pour lui, de ces occultes univers contigus à celui des sens; et le chemin de relation où le courant se réalise entre ce double monde n'est autre que ce domaine de l'Esprit, que la Raison, — exultant et riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale, — appelle, avec un dédain vide, L'IMAGINAIRE. » (p. 986)

Cet autre monde que Hadaly définit comme une « figure » reprend en quelque sorte la caractéristique vibratoire de la forme villiérienne qui s'avère une intériorité ouvrant sur l'infini. L'Au-delà villiérien en est un qui colle à la peau, et l'intérêt marqué pour l'« autour », ici et encore ailleurs, fait de la forme vibratoire un lieu de contact et de communication. Le soin que prend Villiers à préciser « en », « sur », etc., semble se référer d'ailleurs à son mode d'organisation, c'est-à-dire la coexistence et la superposition : « cet homme a conscience en et autour de lui » (p. 986); « ils réfléchissent leur présence, non pas *en* une âme, — cela ne se peut pas encore — mais *sur* une âme disposée à leur visitation » (p. 987), etc. Ce que nous révèle également la description de Hadaly, c'est que la continuité verticale donne accès au futur : « la chair et la forme futures », « l'ombre anticipée et avant-courrière de l'être qu'il devient », « les êtres, encore *futurs* pour lui »; et ailleurs, encore de Hadaly : « — Je surviens, de la part des tiens futurs!... » (p. 990) Ce qui signifie que la complémentarité du vertical et de l'horizontal est celle respectivement du futur et du passé. Des êtres passés constituant

l'identité personnelle aux êtres futurs de l'identité absolue, c'est l'identité de l'être avec lui-même — son Unité absolue —, qui est ainsi rendue possible : Ewald-Evah, ou mieux encore, Evalh (le « l » pour « lord », qui marque le retour de la noblesse, de l'aristocratie), comme lieu de rencontre, lieu de synthèse, où coexistent et se superposent la totalité de leurs propres identités, passées, présentes et futures — Evalh étant quelque chose comme la figure exponentielle de l'Un-multiple. Il faut certes imaginer la figure ainsi formée dans un rayonnement extraordinaire; une vision que seules les figures acoustiques peuvent représenter, par exemple celle que Flammarion présente comme la figure de l'Harmonie<sup>57</sup>.

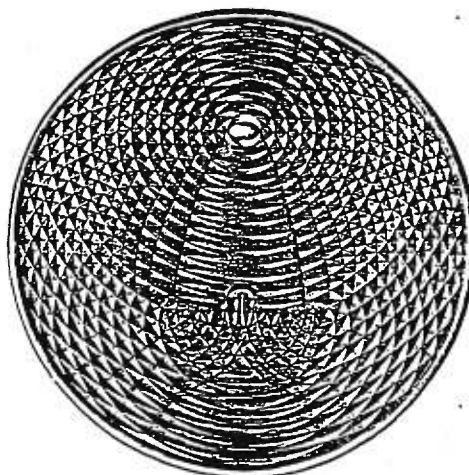


Fig. 120. — Harmonie des ondulations.

Villiers reprends, certes, les thèmes usuels et consacrés de l'amour, comme l'union des amants, la transcendance du sensible, l'immortalité, etc. Cependant, la modélisation acoustique transfigure l'ensemble de la thématique et lui donne une résonance singulière et

<sup>57</sup> Camille Flammarion, *op. cit.*, p. 285.



typiquement villiérienne — au point parfois d’aller à contre-courant. Si la mort de Hadaly laisse cet Amour idéal à l’état de rêve irréalisé, Ewald nous donne quelques informations sur le sens, voire la conception, que revêt l’amour heureux chez Villiers. Vers la fin de sa description, il dit : « Un seul moment de cet amour est plus qu’un siècle d’autres amours »; et un peu plus bas : « Toutes les plus ardentes caresses de la passion s’y trouvent multipliées, mille fois plus intenses et plus réelles, ennoblies, transfigurées, permises! — Quel charme trouves-tu donc à dédaigner toujours le meilleur, l’éternel de ton être? » (p. 981) L’idée qui en ressort est celle de l’intensité du sentiment, qui semble conférer une part d’immortalité, de laquelle elle-même procède, au moment, au lieu, aux gestes, voire au sensible. Cette intensité de l’Amour idéal se retrouve d’ailleurs dans « La Maison du bonheur », qui met en scène le seul amour heureux dans l’oeuvre villiérienne. Villiers rédige ce conte vers 1885 et sa première ébauche surgit des brouillons de « L’Amour suprême ». Les parallèles avec *L’Eve future* sont si nombreux que « La Maison du bonheur » peut s’inscrire dans son prolongement, comme la version positive de son dénouement, c’est-à-dire Lord Ewald et Hadaly, seuls et retirés du monde, vivant les moments sublimes d’un amour éternel. Le passage dans lequel figure « l’intensité de leur amour » — qui tient des sensations « vibrantes, extra-mortelles! » —, opère la jonction des descriptions de l’Amour idéal d’Ewald et des visiteurs de

la nuit de Hadaly; il pourrait certes figurer dans *L'Eve future*, proféré par un Lord Ewald imaginant le couple parfait — pour cette raison, nous le citerons dans toute sa longueur :

comme nul ne possède, en effet, que ce qu'il éprouve, et qu'ils le savent, — et que ce sont deux chercheurs d'impressions inoubliables, ils vivent là des soirées dont le charme oppresse leurs âmes d'une sensation intime et pénétrante de leur propre éternité. Souvent, en regardant l'ombre des objets sur les tentures séculaires, ils détournent les yeux, sans cause intelligible. Et les sculptures sombres, à l'entour de quelque grand miroir, — dont l'eau bleuâtre reflète le scintillement, tout à coup, d'un astre, à travers les vitres, — et l'inquiétude du vent, froissant, au-dehors, dans l'obscurité, les feuilles du jardin, — et les solennelles, les indéfinissables inquiétudes qu'éveille en eux, lorsque l'heure sonne distincte et sonore, le mystère de la nuit, — tout leur parle, autour d'eux, cette langue immémoriale du vieux songe de la vie, qu'ils entendent sans peine, grâce à leur recueillement sacré. Tels, ne laissant point la dignité de leurs êtres se distraire de cette pensée qu'ils habitent ce qui n'a ni commencement ni fin, ils savent grandir, de toute la beauté de l'Occulte et du Surnaturel, — dont ils acceptent le sentiment, — l'intensité de leur amour.

Ainsi, prolongeant les heures, délicieusement, en causeries exquises et profondes, en étreintes où leurs corps ne seront plus que celui d'un Ange, en suggestives lectures, en chants mystérieux, en joies délicieuses, ils puiseront de toujours nouvelles sensations de plus en plus vibrantes, extra-mortelles! en cette solitude — qu'un si petit nombre de leurs « semblables » se soucierait de jalouser.<sup>58</sup>

Cette intensité de l'amour chez Villiers est associée à sa conception de l'Amour des identiques; elle émane de la coïncidence absolue des amants, de leur propre superposition ouvrant sur l'Immortel : elle est redoublement exponentiel, superposition infinie. Ainsi la communion avec l'Absolu dans l'Amour idéal de Villiers demeure centrée sur l'individualité, l'identité personnelle : plutôt que de l'abolir, voire de la *néantiser*, la participation de l'Absolu lui communique une amplitude divine. Aussi l'intensité de l'amour se traduit-elle par une sur-conscience, une conscience extra-lucide, qui

<sup>58</sup> Villiers de l'Isle-Adam, «La Maison du bonheur», OC, t. 2, p. 280-281.

pénètre au-delà des limites habituelles du sensible : c'est l'heure-siècle dont parle Ewald, ce sont les « causeries exquises et profondes », les « suggestives lectures », les « joies délicieuses » et les sensations « vibrantes, extra-mortelles » de « La Maison du bonheur ». Or cette caractéristique est unique à l'amour villiérien; chez le jeune Hegel, le principe fondamental de l'amour est d'exclure « toutes les oppositions<sup>59</sup> »; l'amour est

l'affirmation même de l'identité de la vie comme principe unifiant et réconciliant : agir selon l'amour, c'est partout supprimer les scissions et faire valoir à chaque fois un esprit de réconciliation qui reconduit toutes les différences effectives (les êtres comme les actes) à leur principe ontologique unifiant et toujours identique à soi : la *vie* ou le *divin*. »<sup>60</sup>

Cependant, la suppression des limites emporte avec elle l'individualité, la conscience : « Ce qu'il a (sic) de plus personnel dans chaque amant s'unit avec le tout par le contact avec l'autre, jusqu'à la suppression de toute conscience individuelle, de toute distinction entre les amants<sup>61</sup> ». Et la même chose est observée chez Platon : « l'Amour se révèle à nous comme un moyen de nous affranchir non pas seulement du Sensible, mais aussi de l'individuel. À l'égard des corps aussi bien qu'à l'égard des âmes, il représente en quelque sorte l'instinct spécifique de l'immortalité et de

---

<sup>59</sup> Hegel, *Theologische Jugendschriften*, éd. Nohl, 1907, extraits traduits par K. Papanaiouannou et recueillis dans son livre *Hegel*, Paris, Seghers, coll. «Presses Pocket», 1962, p. 143.

<sup>60</sup> Franck Fischbach, «Introduction», dans Hegel, *L'Esprit du christianisme et son destin*, texte traduit, présenté et commenté par F. Fischbach, s.l., Presses Pocket, 1992, p. 28.

<sup>61</sup> Hegel, *Theologische Jugendschriften*, éd. Nohl, 1907, extraits traduits par K. Papanaiouannou, p. 146-147.

l'universalité<sup>62</sup> ». La communion avec l'absolu est à ce point réfractaire à l'individuel que Ribot, dans *Les Maladies de la personnalité*, répertorie le phénomène comme la « disparition de la personnalité » : « Sans atteindre l'extase, précise-t-il, les métaphysiciens panthéistes ont aussi parlé d'un état où l'esprit se pense "sous la forme de l'éternité", s'apparaît comme en dehors du temps et de l'espace, libre de toute modalité contingente pour ne faire qu'un avec l'infini. » Il y voit une « confiscation absolue de l'activité mentale par une seule idée [dont l'] absence de détermination et de limites, contredit, exclut tout sentiment individuel. » Ribot illustre même un cas de disparition de la personnalité avec un exemple littéraire, qui n'est pas sans rappeler ce passage où Ewald imagine la Vénus de marbre puis Alicia sur fond de fleuves et d'océan :

Il me semble que je suis devenu une statue sur les bords du fleuve du temps, que j'assiste à quelque mystère d'où je vais sortir vieux ou sans âge. Je me sens anonyme, impersonnel, l'oeil fixe comme un mort, l'esprit vague et universel comme le néant de l'absolu; je suis en suspens, je suis comme n'étant pas. Dans ces moments, il me semble que ma conscience se retire dans son éternité... elle s'aperçoit dans sa substance même, supérieure à toute forme contenant son passé, son présent et son avenir, vide qui renferme tout, milieu invisible et fécond, virtualité d'un monde qui se dégage de sa propre existence pour se ressaisir dans son intimité pure. [...] C'est la sensation de l'infini spirituel. (Amiel, *Journal intime*, 1856, cité par M. Schérer dans sa préface.)<sup>63</sup>

Cette citation nous donne la mesure de la position de Villiers,

---

<sup>62</sup> Léon Robin, *La Théorie platonicienne de l'amour*, Nouv. éd., Paris, P.U.F., 1964, p. 181.

<sup>63</sup> Théodule Ribot, *op. cit.*, p. 136-137.

car l'intensité de l'amour tient de la « sensation de l'infini spirituel », et c'est de leur réciprocity d'action que la subjectivité se trouve concentrée, condensée, voire divinisée. Cette caractéristique dépend du fait que chez Villiers, communier avec l'Absolu, c'est ne jamais sortir de Soi, c'est pénétrer au plus profond de Soi, afin d'y retrouver l'identité du je et de son moi multiple et futur. Si la superposition intègre les limites, la coexistence les maintient, de sorte que l'individualité résiste à l'Absolu, avec lequel il *communique*. C'est pourquoi la sensation de l'infini spirituel ne mène pas chez Villiers à une perte de contact avec le sensible; l'Amour idéal d'Ewald garde pied dans le sensible, la subjectivité amplifiée qui en émane opère la consécration du Sens dans le sensible, de la Réalité qui s'y manifeste; l'Amour idéal opère la jonction, dans l'instant, du sensible et du suprasensible, du phénomène et de l'essence, de l'éphémère et de l'immuable, d'où par exemple l'heure-siècle de Lord Ewald. Il ne faut pas oublier que la quête de Villiers avec *L'Eve future* est de retrouver le sens, disparu sous la Modernité. La fuite dans le néant, l'impersonnel ou la mort, comme le double suicide d'Axël et de Sara, s'avérerait un échec à la quête villiérienne du sens. En subordonnant le sens à la subjectivité, comme il le fait, c'est d'abord en fonction de cette dernière que Villiers pense l'Amour heureux; aussi l'Amour idéal, qui est redoublement exponentiel, superposition infinie, s'avère le degré ultime de la subjectivité et du sens dans le monde sensible.

Tel est le sens que Villiers confère à l'Amour idéal dans *L'Eve future* ; c'est la victoire de la vie sur la mort, la victoire de l'heure-siècle d'Ewald sur l'heure fixe d'Edison.

L'objectif de Villiers dépasse la réconciliation hégélienne du sujet et de l'objet. Avec l'Amour idéal, il célèbre la victoire du suprasensible dans le sensible, de l'immuable dans le mouvement, du divin dans l'existence. Aussi la complémentarité observée avec l'Amour idéal procède-t-elle de la fusion de Hegel et de Platon, qui se distinguent respectivement par leurs dialectiques horizontale et verticale. De Hegel, Villiers retient le mouvement, le principe d'individuation et l'existence, alors que Platon lui fournit l'immuable, le ciel et le divin; s'il n'y pas chez Hegel de monde suprasensible, occulte ou divin comme chez Platon, le monde de ce dernier est un « lieu supracéleste<sup>64</sup> » qui ne saurait se trouver à la frontière du sensible, comme les ombres de la nuit entourant Ewald. D'ailleurs l'Amour chez Platon est un médiateur, un démon, un « principe ailé<sup>65</sup> »; « la fonction des démons est d'être les intermédiaire entre les immortels et les mortels, d'unir l'une à l'autre sphères, de remplir

---

<sup>64</sup> « Dans ce lieu supracéleste, domaine de la science véritable, est la Réalité sans couleur, sans forme, intangible et qui pourtant existe véritablement, bien différente de l'être soumis au Devenir et auquel ne convient qu'une connaissance changeante. Au nombre de ces réalités absolues, le *Phèdre* nomme, nous le savons, la Justice en soi, la Tempérance en soi, la Science, la Beauté »; Léon Robin, *op. cit.*, p. 122.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 118.

l'intervalle qui les sépare, de donner à l'Univers l'unité et la liaison<sup>66</sup> ».

La fonction médiatrice de l'Amour chez Platon est bien de faire s'élever l'âme jusqu'au monde des Intelligibles afin qu'il puisse y contempler, par la réminiscence, les Idées, les Formes premières, éternelles et immuables; grâce à l'Amour, « l'Âme revient vers les Idées et [...] ce retour consiste dans la reconnaissance de l'Universel substantialisé, dans la réduction de la multiplicité des sensations à l'unité de l'Idée [...]. Or c'est là l'objet de ce qu'on appelle ordinairement la dialectique ascendante<sup>67</sup> ». Nonobstant cette différence sur le lieu du monde suprasensible ou son écart avec le monde terrestre, l'Amour idéal de Villiers partage avec celui de Platon plusieurs points essentiels : comme chez Platon, l'Amour est un principe médiateur, il « est essentiellement synthétique<sup>68</sup> », « le désir de l'immortalité<sup>69</sup> »; il est « un acte proprement intellectuel<sup>70</sup> », dont l'ultime quête consiste à embrasser la multiplicité dans son Unité, bref « c'est l'Être absolu qu'[il] nous rend<sup>71</sup> ». On aura vite fait cependant de rappeler que ces fonctions communes de l'Amour s'inscrivent dans deux structures différentes, qui amènent parfois des divergences profondes; rappelons à titre d'exemple que l'amour

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 122 et 126.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 189.

villiérien n'est pas, comme chez Platon ou encore Véra, dont l'essai hégélien sur l'amour verse dans le platonisme, la synthèse des contraires<sup>72</sup>.

Villiers opère donc une jonction de Hegel et de Platon dans une facture qui lui est propre, certes, mais qui tient tout autant de *L'Eve future*, c'est-à-dire du sujet dans lequel elle s'inscrit. La complémentarité de l'horizontal et du vertical laisse percevoir l'esquisse d'une conception particulière de la temporalité, que contient d'ailleurs en soi le titre lui-même, *L'Eve future*<sup>73</sup> : une temporalité évoluant sous la forme de la spirale, et grâce à laquelle le retour à l'origine n'est jamais identique à lui-même, mais contient au contraire cette différence ontologique qui la fait exister pour elle-même. *L'Eve future* de Villiers porte en soi cette idée, non pas d'un retour à l'origine, mais bien d'un passage au voisinage. Ce qui fait toute la différence entre le temps ontologique et le temps

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 180-181; Augusto Vera, *Essais de Philosophie hégélienne : La peine de mort — Amour et philosophie — Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, G. Baillière, 1864, 203 p., p. 74; Véra y illustre la synthèse des contraires de l'amour par une métaphore de l'harmonie — qui démontre à quel point la conception villiérienne lui est opposée : « si l'amour unit, il n'unit pas en excluant la lutte et l'antagonisme, mais en les comprenant. Il n'unit pas en allant du semblable au semblable et de l'identique à l'identique, mais du semblable au dissemblable, de l'identité à la différence et de l'accord au désaccord. C'est ainsi que l'harmonie n'est ni le grave, ni l'aigu, ni la répétition monotone d'un seul et même son, mais cette unité concrète où le grave et l'aigu, et les sons divers se joignent, se combinent et se pénètrent réciproquement. »

<sup>73</sup> Deborah Conyngham avait déjà remarqué que Hadaly « relie [...] le passé et l'avenir; elle est *L'Eve future*, non création mais *re* création selon un mythe; elle représente ce passé, reformulé et projeté dans le futur : l'Andréide personnifie l'unité perdue et elle est pleine de promesses futures » (*op. cit.*, p. 14).



phonographique, dont la durée consiste dans la rainure spiralée du cylindre : la discontinuité inhérente au phonographe, c'est-à-dire lorsque le stylet atteint la fin de la spirale, fait en sorte que le commencement est par nature toujours identique à lui-même — le système est clos, fermé sur lui-même, c'est une discontinuité, une durée fermée. Villiers s'inspire donc directement de l'objet, du modèle qu'il veut confondre et dépasser, et sa conception de la temporalité sur l'exemple du phonographe nous donne à voir la fonction véritable de la dialectique ascendante de l'Amour idéal, qui ouvre comme on l'a vu sur le futur : c'est le saut transversal de la spirale du temps, qui recoupe, rejoint, tous les êtres futurs de la lignée pour les mettre en communication avec l'être-là. Aussi Hadaly parle-t-elle « de ces occultes univers contigus à celui des sens » (p. 986) et de « la Création des mondes et des mondes » (p. 993), car la cosmologie sous-jacente à la spirale du temps comporte autant de tranches d'humanité qu'il y a d'horizontalités ou de cycles. Voilà le sens de l'heure-siècle rêvée par Ewald, à laquelle est confrontée l'heure fixe d'Edison; si les deux ont valeur d'éternité, la première tient de la vie et du sens, la seconde, de la mort et de l'insens.

## D. Historicité : hégémonie et dépassement

La continuité spatio-temporelle révèle bien tout ce que la subjectivité et le sens doivent à la dimension spirituelle; toutefois, ils ne s'y confinent pas, ils ne sont pas indépendants de la temporalité contemporaine, de l'historicité ou de « l'esprit des temps actuels » (p. 795), comme le dit Ewald. Si la critique de la Modernité indique ce que Villiers tente de dépasser, la réalisation d'une Eve scientifique souligne la nécessaire participation de l'historicité dans le *faire sens*. Il y a chez Villiers, en effet, une prise de conscience aiguë de l'action imparable du temps, qui le contraint à concilier historicité et dépassement, comme la répétition du même à laquelle s'est ajoutée la différence. Une autre dimension de la subjectivité et du sens que circonscrit une scène imaginée par Edison, avec son habituelle satire du Bourgeois :

« Une comparaison : si je place, — voyons, — la *Joconde* de Léonard de Vinci devant les prunelles d'un Pawnie ou d'un Cafre, — ou même de certains bourgeois de toutes nationalités, — quelque puissantes que soient les loupes ou les lentilles à l'aide desquelles j'augmenterai les forces de la vue chez ces naturels, parviendrai-je jamais à leur faire *voir* CE qu'ils regarderont? (p. 113)

Il en ressort que la subjectivité et le sens procèdent d'un espace-temps commun, d'une culture requérant la connaissance et la participation de tous et chacun. Encore ici, Villiers suit la pensée de Hegel, le philosophe de l'Histoire qui a su, sur les traces de Vico, réconcilier Raison et Histoire. Rappelons la phrase célèbre de Hegel :

Concevoir ce qui est, voilà la tâche de la philosophie, car ce qui est, c'est la raison. En ce qui concerne l'individu, chacun est le fils de son temps; de même aussi la philosophie, elle résume son temps dans la pensée. Il est aussi fou de s'imaginer qu'une philosophie quelconque dépassera le monde contemporain que de croire qu'un individu sautera au-dessus de son temps, franchira le *Rhodus*.<sup>74</sup>

Hegel reformule cette même phrase dans son *Histoire de la philosophie* en l'étoffant d'expressions qui rendent bien l'idée de l'historicité, comme « l'esprit de l'époque », le « substantiel de ce temps » et « le savoir pensant », (expressions préférables d'ailleurs à l'historicité, qui est devenue une notion de philosophie seulement avec la phénoménologie de Husserl et dans les philosophies existentielles de Heidegger et Jaspers) :

La philosophie est identique à l'esprit de l'époque à laquelle elle paraît; elle n'est pas au-dessus de son temps, elle n'est que la conscience du substantiel de son temps ou encore le savoir pensant de ce qui est dans le temps. De même, un individu ne domine pas davantage son temps, il en est le fils; le substantiel de ce temps est son essence propre; il ne fait que la manifester sous une forme particulière. Un individu ne peut pas plus sortir de la substance de son temps qu'il ne le peut de sa peau. Ainsi donc au point de vue substantiel, la philosophie ne peut dépasser (*überspringen*) son temps.<sup>75</sup>

L'esprit de l'époque, par définition, s'impose de façon hégémonique et personne n'y échappe complètement, pas même les personnages fétiches de l'auteur, qui demeure conséquent. Malgré sa critique du Bourgeois et de la Modernité, Edison finit par s'inclure pronominalement lorsqu'il affirme : « *c'est en nous que s'est fait le silence* » (p. 777), et cette identification revient ailleurs, entre

---

<sup>74</sup> Hegel, *Principes de la philosophie du droit : ou, Droit naturel et science de l'État en abrégé*, 2e éd. rev. et augm., texte présenté, traduit et annoté par R. Derathé, avec la collaboration de J.-P. Frick, Paris, J. Vrin, 1982, p. 57.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 57, note 16.

autres dans sa proclamation aux résonances bibliques : « “Je viens vous dire : Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que *scientifiques*, pourquoi nos amours ne le deviendraient-elles pas également? » (p. 951) Tout comme Edison, Lord Ewald n’y échappe pas, mais son cas en est un particulier, en raison de son statut d’ élu qui fait de lui une exception vivante dans le monde de l’insens et de l’identité d’espèce — *L’Eve future* est, vraiment, le roman des exceptions, avec Alicia, Evelyn, Edison, etc. Villiers justifie le fait par son « retard », Ewald rejoignant à titre d’exemple les malades « en retard » du Dr Tristan Chavassus qui tendent vers des idéaux « aujourd’hui démodés »<sup>76</sup>. Aussi Lord Ewald confesse-t-il lui-même avec une insistance marquée : « Très “en retard”, je prenais à ce point l’amour conjugal au sérieux », et il enchaîne, comme si la chose était convenue, avec « mon ridicule à cet égard » (p. 795). Villiers distingue ainsi temporellement Lord Ewald du Bourgeois, les idéalistes comme lui des modernes, ces derniers étant « à la mode », « dans le mouvement », etc. En faisant reposer la différence sur la temporalité, Villiers légitime le fait que Lord Ewald puisse conserver son statut d’ élu dans un monde qui pourtant exclut d’emblée toute individualité. Ce qui démontre à l’inverse que pratiquer l’adage « il faut être de son siècle » (p. 957) d’Alicia, c’est participer de l’insignifiance généralisée.

---

<sup>76</sup> Villiers de l’Isle-Adam, «Le Traitement du docteur Tristan», *OC*, t. 1, p. 730-733.

Il serait juste de présenter l'action de l'historicité sur Ewald par l'écart qui le sépare de l'Homme prométhéen, mais ce serait dire bien peu, car c'est dans l'emprise de l'historicité que le cas exceptionnel d'Ewald déploie la complexité de cette dernière. La marque de l'historicité se traduit chez lui par la raison<sup>77</sup>, qui lui sert d'asile devant les angoisses provoquées par les « avertissements » de l'au-delà (p. 989). Hadaly, se faisant voyante, insiste fortement sur cet aspect en décrivant une nuit agitée du passé d'Ewald. Devant les « inquiétantes visions » (p. 985), ces précurseurs inquiétants (p. 987) de la nuit, Ewald rallume quelque lumière afin de reconnaître, avec sa « raison, que ces visages, ces formes ou ces regards n'étaient que le résultat d'un jeu des ombres nocturnes, d'un reflet des nuages lointains sur le rideau » (p. 985-986) : « tu éteignais de nouveau la lumière et, le coeur satisfait de cette si absolue explication, poursuit Hadaly, tu te rendormais paisiblement » (p. 986). La « raison » dont parle Hadaly, et que Villiers critique par son entremise, est directement associée aux sens, en l'occurrence la vue, qui deviennent l'ultime « explication » d'une réalité qui lui échappe pourtant. Ce

<sup>77</sup> Il y a bien « l'oubli » dont est frappé Ewald, ce « cher oublieux » (p. 990), comme l'appelle Hadaly; mais la description de celle-ci présente l'oubli comme l'effet pervers et immédiat de son amour pour Alicia : « Ainsi, lui dit-elle, d'oublis en oublis de ton origine et de ton but véritables malgré tous les avertissements de la nuit et du jour, tu allais préférer, — à cause de cette infortunée et si vaine passante [...], — tu allais préférer de renoncer à toi-même. » (p. 990) En fait, l'oubli d'Ewald s'apparente davantage au sommeil progressif dans lequel Evelyn plonge Anderson et correspond, comme nous l'avons démontré dans un précédent chapitre, à l'action mécanique de la résonance, illustrée alors par la cloche d'Helmholtz. L'oubli progressif d'Ewald a l'avantage de démontrer que cette action mécanique affecte la profondeur temporelle de l'être, et par elle la subjectivité.

sens de la raison est complété par ce que Villiers appelle « l'esprit d'analyse », qui associe la fausse certitude des sens à un rationalisme étroit et réducteur. C'est « l'esprit d'analyse » qui, précise Edison, abolit « dans le tympan des *existeurs* modernes, le sens intime [des] rumeurs du passé (sens qui en constituait, encore un coup, la *véritable* réalité) » (p. 777). De même, la requête de Hadaly à l'endroit de Lord Ewald vise à protéger sa fragile réalité :

« Admets mon mystère tel qu'il t'apparaît. Toute explication (oh! si facile!) en serait, sous un peu d'analyse, plus mystérieuse encore, peut-être, que lui-même, hélas! mais serait, en toi, mon anéantissement. — Ne préfères-tu pas *que je sois* ? — Alors, ne raisonne point mon être : subis-le délicieusement » (p. 992). Avec l'explication « mystérieuse » qui produit le même résultat dévastateur, Villiers s'en prend ici à l'effet de science d'un tel discours, qu'il exploite lui-même d'ailleurs dans le Livre V où Edison rend compte du mécanisme complexe de l'Andréide. Une chose qui fut effectivement reconnue et dénoncée par certains à l'époque, comme le physicien français Jean-Baptiste Biot, avec ce court extrait paru dans *Le Magasin pittoresque* :

on ne peut s'empêcher d'admirer le singulier penchant des hommes pour tout ce qui est explication. Personne ne s'informe si les explications sont exactes et précises, si elles sont établies sur des faits bien observés, déduites avec rigueur, confirmées par les phénomènes; on regarde seulement où elles vont, et plus elles vont loin, plus on les reçoit avidement. Les grandes découvertes des sciences dans ces derniers temps ont merveilleusement excité cette crédulité générale. Après

tant de prodiges, rien n'a paru impossible.<sup>78</sup>

L'esprit d'analyse, l'explication, est bien ce qui coupe, sépare, rompt le sensible de la véritable réalité, du sens intime, c'est-à-dire de son essence, de son principe ontologique, qui est chez Villiers essentiellement divin. La raison que condamne Villiers trouve un écho formidable chez Hegel, qui décrit avec une étonnante précision la pensée de Villiers :

De nos jours, on ne vénère plus une oeuvre d'art, et notre attitude à l'égard des créations de l'art est beaucoup plus froide et réfléchi. [...] L'oeuvre d'art sollicite notre jugement; nous soumettons son contenu et l'exactitude de sa représentation à un examen réfléchi. Nous respectons l'art, nous l'admirons; seulement, nous ne voyons plus en lui quelque chose qui ne saurait être dépassé, la manifestation intime de l'Absolu, nous le soumettons à l'analyse de notre pensée, et cela, non dans l'intention de provoquer la création d'oeuvres d'art nouvelles, mais bien plutôt dans le but de reconnaître la fonction de l'art et sa place dans l'ensemble de notre vie.

Les beaux jours de l'art grec et l'âge d'or du Moyen Age avancé sont révolus. Les conditions générales du temps présent ne sont guère favorables à l'art. L'artiste lui-même n'est pas seulement dérouté et contaminé par les réflexions qu'il entend formuler de plus en plus hautement autour de lui, par les opinions et jugements courants sur l'art, mais toute notre culture spirituelle est telle qu'il lui est impossible, même par un effort de volonté et de décision, de s'abstraire du monde qui s'agite autour de lui et des conditions où il se trouve engagé, à moins de refaire son éducation et de se retirer de ce monde dans une solitude où il puisse retrouver son paradis perdu.

Sous tous ces rapports, l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation. Ce qu'une oeuvre d'art suscite aujourd'hui en nous, c'est, en même temps qu'une jouissance directe, un jugement portant aussi bien sur le contenu que sur les moyens d'expression et sur le degré d'adéquation de l'expression au contenu.<sup>79</sup>

L'attitude que décrit Hegel face à l'oeuvre d'art se résume au

« jugement », à « l'examen réfléchi », à « l'analyse », etc.; elle

<sup>78</sup> Jean-Baptiste Biot, «Des abus de l'esprit de système», dans *Le Magasin pittoresque*, t. L, n° 40, octobre 1882, p. 318.

<sup>79</sup> Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 4 vol., 1979, vol. 1, p. 33-34.

s'inscrit dans « les conditions générales du temps présent », qui se posent en rupture avec le passé de façon irréversible. Ce qui a disparu sous l'esprit d'analyse pour Hegel est bien de l'ordre de la vénération, du divin; c'est l'idée plus profonde, « le contenu de notre religion et de notre culture », dont « la pointe extrême est représentée par le christianisme, [qui] échappe totalement à l'expression sensible » — le christianisme étant ce qui sépare objet et sujet, corps et âme, matière et divin. Mais pour Villiers, ce qui a disparu avec la raison dépasse le cadre culturel et religieux; ce qui a disparu, c'est l'« authentiquement vrai et vivant » dont le principe ontologique est le divin — c'est-à-dire ce monde suprasensible, immuable et atemporel, voisin de celui de Platon et inexistant chez Hegel. Aussi le sens de la raison qui définit l'esprit de l'époque contient en soi la fin de la foi et la mise à mort du divin. Et l'apparition de cette raison est datée; Villiers l'associe symboliquement à la Révolution française qu'il exècre tant. Rappelons qu'Alicia, la déesse Bourgeoise, est également « la déesse Raison » (p. 787) : un symbole né de la Révolution française, qui mit fin à l'Ancien Régime et inversa la hiérarchie sociale, achevant ainsi le règne de la noblesse et de ses valeurs féodales. Dans une volonté généralisée de déchristianisation, le culte de la Raison fut institué comme la nouvelle religion universelle, dont le seul dogme était l'égalité. La Raison y était personnalisée par une jolie danseuse de l'Opéra. Contre la raison, la



quête villiérienne de l'identité et du sens tente une réconciliation du sensible et du suprasensible, de l'Humanité et du divin — voire de l'hégélianisme et du christianisme, certes tous deux hétérodoxes; ce que l'on peut voir, entre autres, dans l'Amour idéal de Lord Ewald, qui penche indubitablement vers un amour *agapè* : « Toutes les plus ardentes caresses de la passion, précise bien Ewald, s'y trouvent multipliées [...], transfigurées, permises! »

L'esprit de l'époque qui atteint Lord Ewald par la raison s'impose d'une façon particulière et complexe, comme une force agissante composée de notions complémentaires qui s'interpellent et se répondent. C'est ce que Villiers semble articuler dans un passage clef de Hadaly qui ouvre le chapitre au titre évocateur, « Lutttes avec l'ange » :

Tout à coup l'actuelle Nature, alarmée de ces approches ennemies, accourt, bondit et te rentre dans le coeur, en vertu de ses droits formels non encore prescrits. — Secouant, pour t'étourdir, les logiques et sonores anneaux de ta Raison, comme on secoue le hochet d'un enfant pour le distraire, elle se rappelle en toi. — Ton angoisse?... va, c'est elle! c'est elle seule qui, sentant bien sa misère en présence de cet autre monde imminent, se débat pour que tu te réveilles tout à fait, — c'est-à-dire, pour que tu te retrouves en elle, — car ton organisme en fait partie, encore, — et pour que tu refoules, par cet acte même, tes hôtes merveilleux en dehors de son grossier domaine! Ton "Sens-Commun?" Mais c'est le filet de rétiaire dont elle t'enveloppe pour paralyser ton essor lumineux, pour se sauvegarder et te reconquérir, toi, son prisonnier qui t'évadais! [...] À l'aurore suivante, accoudé à la fenêtre ouverte aux airs purs du matin, le coeur joyeux, rassuré par ce traité de paix douteuse avec toi-même, tu écoutes au loin le bruit des vivants (tes semblables!) qui s'éveillent aussi et vont à leurs affaires, ivres de Raison [...]. (p. 988-989)

Le phénomène en question est contenu tout entier dans l'expression « l'actuelle Nature », qui tient d'un télescopage de l'historicité et de

la force qui l'anime. Villiers circonscrit dans ce passage quelque chose comme un inconscient organique collectif, en unissant la Nature, comme force organique antagoniste du monde suprasensible, le Sens-Commun, qui réfère à la collectivité et à la dimension sociale, et la Raison, définie plus haut comme ce qui supprime le sens intime, la *véritable* réalité, le divin. La prédominance des adjectifs possessifs dans ce passage en fait une entité distincte dont l'existence est suspendue au maintien du statut de « prisonnier ».

Il faut voir cependant que la Nature, qui participe de l'esprit de l'époque en tant qu'inconscient organique collectif, se révèle à un niveau supérieur une force agissante en soi, qui réagit à la réalité étrangère, voire anti-nature, de Hadaly — il y a bien chez Villiers une pensée du continu, comme on l'a vu avec Alicia, l'incarnation vivante de la durée fermée, mais dont le statut particulier permet la continuité de l'artificiel et, ainsi, la possibilité même de Hadaly. Le moment décisif, la naissance de Hadaly transfigurée, surgit dans le chapitre au titre annonciateur : « Par un soir d'éclipse », et d'entrée de jeu le narrateur donne le ton : « l'on eût dit que la nature s'accordait avec l'événement attendu » (p. 976). La suite est une description de la nature, qui devient la scène d'un événement surnaturel; l'atmosphère trouble suit un plan ascendant menant à l'identification, de l'horizon donnant « la sensation d'un décor » au

cieux qui « paraissaient artificiels ». Et dans les pages qui suivent, le narrateur ne manque pas de rappeler que « La soirée était trouble encore » (p. 979), et plus loin : « elle épouvantait la nuit » (p. 997).

Enfin, l'actuelle Nature rejoint, avec le statut particulier d'Alicia Clary comme exemple vivant de la répétition phonographique, ce constat que nous avons énoncé ailleurs : que c'est la Nature qui se fait phonographe, voire qui copie la Vénus victrix, qui imite l'Art. Le renversement des rôles dans ce cas-ci traduit bien l'insens dévolu à l'actuelle Nature, ce dont procède par conséquent « la Raison traître » (p. 991) qui se veut un puissant symbole dans la critique villiérienne : c'est Alicia la déesse Raison et avec elle le Bourgeois; c'est la Raison toute-puissante de l'hégélianisme; c'est l'effigie borgne de la Science, le « comment » couronné du positivisme au mépris du « pourquoi », etc. D'ailleurs, l'épigraphe du chapitre « Lutttes avec l'ange » est une condamnation cinglante de la courte vue du positivisme et des limites de sa Raison, qui est de l'ordre du point, de la discontinuité : « *Le positivisme consiste à oublier, comme inutile, cette inconditionnelle et seule vérité, — que la ligne qui nous passe sous le nez n'a ni commencement ni fin. / QUELQU'UN* » (p. 988).

Si le « retard » préserve Ewald de tomber dans l'identité d'espèce et l'insens, l'historicité imparable le frappe, sous une forme

mitigée, par la raison, l'actuelle Nature. En ce sens, la distinction entre l'Homme réel et l'Homme prométhéen est bien le symptôme de la Modernité, l'effet du substantiel de son temps; ce qui signifie également que pour Villiers la véritable subjectivité est bien celle de l'Homme prométhéen. Lord Ewald, chez qui la profondeur d'âme est attestée, entre autres par la profondeur temporelle de sa lignée, aura besoin du secours de Hadaly pour le délivrer du joug de la raison, pour lui rappeler que seul l'esprit de l'époque l'empêche d'être lui-même, l'Homme prométhéen : « Songe que, né en d'autres pays, tu penserais d'après d'autres usages, et qu'il n'est pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire entre toutes les autres,— aussi douteuses que celle qu'il choisit : choisis donc celle qui te rend un dieu » (p. 991). Hadaly est l'ultime avertissement, le dernier rappel de son identité profonde, de son moi-originel-et-divin — elle est la terreur suprême qui amènera Ewald au saut de la foi :

Une seule pensée de toi pouvait m'animer, et, prince inconscient des forces du monde, tu n'oses disposer de ta puissance. [...] Tu recules devant ta divinité. [...] Le Sens-Commun te redemande; esclave de ton Espèce, tu lui cèdes et me détruis. Créateur doutant de ta créature, tu l'anéantis à peine évoquée, avant d'avoir achevé ton ouvrage. » (p. 995)

La réaction d'Ewald décrite par Hadaly correspond à quelques nuances près au thème de l'angoisse du Bourgeois, que Villiers tourne étonnamment contre son héros, un aristocrate et, par surcroît, un élu — un fait qui tend à démontrer la sensibilité croissante de Villiers à l'égard de l'action du temps, de l'historicité. Ce thème constitue,

souligne Alan Raitt, « la grande originalité de Villiers<sup>80</sup> » dans le discours anti-bourgeois caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle. L'angoisse du Bourgeois est cette arme imaginée par Villiers pour transpercer son positivisme à tout crin, inepte et réducteur; elle est, affirme Raitt, « la seule forme susceptible de pénétrer la stupidité blindée du bourgeois<sup>81</sup> ».

[Villiers] a constaté que le bourgeois perd son calme dès qu'il se voit obligé de prendre connaissance de l'une ou l'autre des manifestations de l'existence d'un monde invisible et il prend un plaisir extrême à noter les réactions de panique folle et irrésistible qui ne manquent pas de s'ensuivre. Car le bourgeois, d'après Villiers, s'inquiète, bien contre son gré, de la possibilité qu'il y ait au monde autre chose que ce qui tombe sous ses sens et il cherche par tous les moyens à réprimer cette inquiétude indéracinable.<sup>82</sup>

Les moyens qui apaisent le Bourgeois prennent diverses formes, mais ils se laissent regrouper sous l'égide de la Science. Rappelons, entre autres, les inventions scientifiques et techniques imaginées par Villiers, comme « L'Appareil pour l'Analyse chimique du dernier Soupir » qui atténue la douleur des enfants suite à la mort de leurs parents; Tribulat Bonhomet qui se sent du coup apaisé à l'idée de scruter les yeux de Claire Lenoir à titre de curiosité scientifique; « Le Secret de l'échafaud » qui expérimente sur la survivance de l'âme dans une tête coupée, avec en arrière-fond l'angoisse de l'inconnu qui suit la mort, etc.

La Science est donc chargée, aux yeux du bourgeois, de la tâche d'amoinrir son angoisse en lui fournissant des explications matérialistes et rassurantes des

<sup>80</sup> Alan William Raitt, *op. cit.*, p. 171.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 171.

phénomènes susceptibles de troubler son repos. C'est elle qui constitue sa défense principale contre l'au-delà, puisqu'elle réduit tout à des processus matériels, d'où le mystère est complètement banni.<sup>83</sup>

De la même façon, Ewald recherche l'explication sensible qui dissipera sa peur et annihilera le mystère. Il est également curieux de constater que Hadaly, dans ce long discours où elle relate la nuit d'épouvante d'Ewald — comme si elle y était elle-même, d'ailleurs —, attribue à Ewald les défauts qu'il déplore tant chez le Bourgeois. On retrouve, seulement dans les quelques citations de Hadaly des dernières pages : « ta Raison », « Ton angoisse », « Ton "Sens Commun" », les « vivants (tes semblables!) [...] ivres de Raison », « esclave de ton Espèce », etc. Ce retournement s'explique par le parallèle entre cette confrontation d'Ewald avec ses « hôtes merveilleux » et celle d'Alicia avec la Vénus victrix au Louvre. Ewald réagit sensiblement de la même façon qu'Alicia : suite à l'angoisse provoquée par la rencontre avec soi-même, il opte pour la fuite, le « traité de paix douteuse avec [lui]-même » (p. 989). Une phrase de Hadaly lève le voile sur l'identité cachée des visiteurs nocturnes et légitime ce parallèle avec la confrontation d'Alicia au Louvre :

« Ainsi, te rendormant, tu as dissipé, en effet, autour de toi, les précieuses présences évoquées, les parentés futures, inévitables, *reconnues* ! Tu as banni d'autour de toi les solennelles et réflexes objectivités de ton Imaginaire; tu as révoqué en doute ton Infini sacré. Quelle est ta récompense? Oh! te voici tranquilisé! (p. 988)

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 174.

Ainsi, les hôtes de la nuit, ces êtres de l'au-delà tiennent de l'identité personnelle, il participe de Soi; leur visite est la rencontre de Soi-même, la rencontre des identiques. D'où l'insistance de Villiers ici sur le « reconnaître » : « le premier *mouvement naturel* de l'Ame est de les *reconnaître*, en et par cette même terreur sainte qui les atteste » (p. 987). En l'occurrence, la fuite dans la raison est la dénégation de soi-même, la renonciation à « [s]on Infini sacré », lequel fait écho à l'« Infini-divin » revendiqué par Claire Lenoir et dans lequel nous avons vu le moi-originel-et-divin. Ce qui dévoile le sens plein du « traité de paix douteuse avec [s]oi-même », évoqué par Hadaly. Enfin, l'angoisse qui atteste « les précieuses présences » prend un sens plus précis : elle révèle la fonction de l'âme qui seule perçoit les manifestations de l'Au-delà, comme la véritable réalité, qui échappent précisément à la raison et aux sens; en elle-même, l'angoisse traduit le choc, l'effroi de la rencontre d'un autre soi identique, d'un autre moi-même. La défaillance d'Alicia au Louvre n'est pas étrangère à l'anxiété de Lord Ewald.

Villiers apporte donc des nuances importantes au thème de l'angoisse du Bourgeois, qui participe au mécanisme de l'historicité. La raison dans laquelle Ewald trouve la tranquillité n'est certes pas le scientisme ridicule du Bourgeois, que l'on retrouve entre autres dans les machines imaginaires de Villiers. Elle se définit plutôt comme

une fermeture systématique sur une possible réalité autre que celle des sens et de la logique; elle est un agnosticisme doublé d'un déterminisme empirique. En définitive, la raison, c'est l'aveuglement, la surdité, ce qui nous ramène à Edison, affirmant : « *c'est en nous que s'est fait le silence* » (p. 777). L'autre élément essentiel est l'identification aux visiteurs mystérieux, de sorte que dans l'angoisse des manifestations de l'au-delà, il y a de soi, et en fermant les yeux sur l'« autre monde imminent » qui échappe au sensible, comme le commande l'actuelle Nature, c'est soi-même que l'on rejette, c'est son Infini sacré, l'Homme prométhéen que l'on perd. Le thème de l'angoisse du Bourgeois devient dans la conception villiérienne de l'identité, et plus particulièrement dans l'historicité, la sonnerie de l'au-delà rappelant sa présence aux Modernes, amputés de la foi et de la notion de Dieu, incapables de répondre, de *communiquer*. La Raison est à la surdité ce que la Foi est à l'entendre. La foi, en ce sens, est une ouverture sur l'autre réalité, la main tendue vers Soi.

Villiers accorderait certes à Hegel que « chacun est le fils de son temps », en se ménageant toutefois une porte de sortie, ou plutôt deux : l'une avec le « retard » de Lord Ewald et l'autre, le saut de la foi, qui en est un également temporel. L'échappatoire que se réserve Villiers, et qui s'inscrit dans la suite de la médiation revue et corrigée, déroge à la pensée de Hegel, intraitable sur cet aspect. On



se rappellera son propos : « Il est aussi fou de s'imaginer qu'une philosophie quelconque dépassera le monde contemporain que de croire qu'un individu sautera au-dessus de son temps ». C'est là pourtant le défi, ou la folie, de Villiers, car le saut *extra-muros* est l'ultime espoir que réalise l'éphémère apparition de Hadaly, l'Eve scientifique. Si l'esprit de l'époque s'énonce sous le règne des Evelyn Habal, qui symbolise l'Artificiel illusoirement vivant, et dont Alicia Clary, l'Artificiel réellement vivant, est une forme exacerbée, pathologique, Hadaly incarnant l'Artificiel spirituellement vivant devance le substantiel de son temps, dont elle procède pourtant. L'existence même de Hadaly, c'est le pas dans le futur, c'est le futur surgissant dans le présent; c'est ce qui, paradoxalement, lui permet d'être, de faire *sens*, ontologiquement, mais ce qui l'empêche d'être au présent, car elle s'inscrit hors de l'esprit de l'époque, imparable, implacable. Si l'Eve scientifique tient de l'esprit de l'époque dont elle se veut le dépassement, l'absurdité même de l'entreprise se fait l'aveu d'une dérogation à l'esprit de l'époque. Autrement dit, et en toute logique, la Modernité telle que la voit Villiers ne peut aboutir à un retour de la spiritualité. Aussi la fatalité de l'Histoire reprend-elle ses droits avec la destruction de Hadaly, par le sabordage du *Wonderful*. Avec l'orientation de l'Histoire, nous touchons à la philosophie de l'histoire, et Villiers suit encore une fois Hegel sur ce terrain.

## E. Philosophie de l'histoire : histoire de l'identité

En réconciliant Raison et Histoire, Hegel légitime le sens de l'histoire qui s'inscrit dans la réalisation d'un but : le développement de la spiritualité humaine menant à la liberté de l'homme<sup>84</sup>. Avec le sens que Villiers réserve à la raison, l'on ne peut s'attendre de retrouver dans *L'Eve future*, encore une fois, une version orthodoxe de la philosophie de l'histoire de Hegel. Précisons d'emblée que la Raison évoquée ici se distingue de celle définie dans l'historicité, qui demeure une caractéristique historique, spécifique et définitoire de l'époque. La Raison qui fonde la philosophie de l'histoire est le processus immanent qui oriente et détermine l'évolution de l'Histoire. La philosophie démontre seulement, dit Hegel, « l'idée que la Raison gouverne le monde et que, par conséquent, l'histoire universelle s'est elle aussi déroulée rationnellement<sup>85</sup> ». Il la définit comme « sa *substance, la puissance infinie, la matière infinie* de toute vie naturelle ou spirituelle, — et aussi la *forme infinie* la réalisation (sic) de son propre contenu. Elle est la *substance* c'est-à-dire ce par quoi et en quoi toute réalité trouve son être et sa consistance. [...]

---

<sup>84</sup> Pour un résumé de la philosophie de l'histoire de Hegel, cf. W. H. Dray, *La Philosophie de l'histoire*, traduit de l'anglais, Ottawa, Éds de l'Université d'Ottawa, coll. «Philosophica», 1981, p. 89-105.

<sup>85</sup> Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, trad. nouvelle, intro. et notes par K. Papaioannou, Paris, Union générale d'édition, coll. «10/18», 1965, p. 47.

L’Idée est le vrai, l’éternel, la puissance absolue<sup>86</sup> ». Or cette Raison, loi suprême et immanente de toute chose, se voit subordonnée chez Villiers à ce que Hadaly nomme « l’Infini », qui se veut la substance première et originelle, la loi transcendante de la *véritable* réalité :

la plus certaine de toutes les réalités, — celle [...] en qui nous sommes perdus et dont l’inévitable substance, en nous, n’est qu’idéale (je parle de l’Infini), — n’est pas seulement que raisonnable. Nous en avons une lueur si faible, au contraire, que nulle raison, bien que constatant cette inconditionnelle nécessité ne saurait en imaginer l’idée autrement que par un pressentiment, un vertige, — ou dans un désir. (p. 986)

L’Infini villiérien dépasse donc la Raison hégélienne qui occupe ici une place seconde. La volonté de ce dépassement est d’ailleurs réaffirmée plus loin lorsque Hadaly caractérise l’Infini en ces termes : « la Législatrice “évidente” de l’*inintelligible, informe et inévitable* INFINI » (p. 989) — « l’*inintelligible* » seule la libérant de toute emprise de la Raison. Par conséquent, le « sentir » ou le « reconnaître » dans l’ontologie villiérienne détrônent le « connaître » comme mode de perception de la véritable réalité. Mais Villiers n’abolit pas la Raison et pour cause, car sans elle c’est l’idéalisme tout entier qui est menacé; il la fait seulement précéder d’un principe ontologique premier et spirituel, voire divin : l’Infini, c’est « l’arrière-pensée une et infinie » (p. 925), « ce qui est innommable en nous » (p. 1012), « l’inconcevable mystère des cieux » (p. 1017), le néant créateur, enfin la substance divine et

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

immortelle de la Réalité qui se dérobe à la raison, comme à la répétition phonographique — l'Homme, membrane vivante, la perçoit en *vibrant* aux infimes secousses de l'Infini.

Aussi la philosophie de l'histoire chez Villiers tient-elle de l'Infini, de la Réalité qui accompagne l'Histoire et en constitue le Sens; elle repose sur la continuité du Sens dans l'histoire — par conséquent de la spiritualité, du lien divin, de la communication avec Dieu. Ce qui est perceptible dans le roman par la Vénus victrix, évocatrice de la Grèce antique et de la Beauté absolue : sa forme agit comme un vecteur temporel. La référence à l'Antiquité grecque présuppose une profondeur temporelle qui se donne à lire par la permanence des formes transhistoriques. C'est le cas, par exemple, de la « régularité grecque » (p. 790) des traits de Lord Ewald et du visage d'Edison qui « offre, confronté avec d'anciennes estampes, une vivante reproduction de la médaille syracusaine d'Archimède » (p. 768). Les formes transhistoriques dans cette vision de l'Histoire sont la marque de la réelle continuité, le sceau de l'authenticité, la mesure du Sens.

En comparaison, les formes artificielles et illusives d'Evelyn Habal, « de la belle fille moderne, plus parfaite que les statues d'Athènes » (p. 901), représentent le but manqué et temporellement dérisoire de la Modernité. Le comble de la dérision étant atteint avec

la monstruosité d'Alicia Clary : sa forme naturelle, c'est la rupture de la forme et du fond et en cela, Alicia symbolise l'actuelle Nature, qui imite, plagie, phonographie. Avec la Modernité, l'Histoire bute sur une discontinuité qui rompt le lien avec le divin et vide la forme de son sens réel. C'est le constat rapporté par le narrateur, résumant alors la démarche concertée des deux personnages : « La jeune amie que tu daignas m'envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde, me paraît aujourd'hui devenue le simulacre de la soeur promise et je ne reconnais plus assez ton empreinte, en ce qui anime sa forme déserte, pour la traiter en compagne » (p. 925).

Ce sens que Villiers attribue à la Modernité dans l'Histoire, et dont le point de départ en est la Révolution française, n'est pas éloigné de la pensée de Hegel. On connaît l'enthousiasme et l'espoir que la Révolution suscita chez le jeune Hegel, qui voit dans cet avènement

le principe de la liberté de la volonté [qui] s'est fait valoir à l'encontre du droit existant. [...] Depuis que le soleil se trouve au firmament et que les planètes tournent autour de lui, on n'avait pas vu l'homme se placer la tête en bas, c'est-à-dire, se fonder sur l'idée et construire d'après elle la réalité. [...] c'est maintenant seulement que l'homme est parvenu à reconnaître que la pensée doit régir la réalité spirituelle. C'était donc là un superbe lever de soleil. Tous les êtres pensants ont célébré cette époque. Une émotion sublime a régné en ce temps-là, l'enthousiasme de l'esprit a fait frissonner le monde, comme si à ce moment seulement on en était arrivé à la véritable réconciliation du divin avec le monde.<sup>87</sup>

Mais les lendemains de la Révolution eurent vite fait d'étouffer son

---

<sup>87</sup> Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, 3e éd. remaniée par É. Gilson, trad. J. Gibelin, Paris, J. Vrin, 1987, p. 339-340.

enthousiasme déçu pour laisser place à l'amertume, comme le note Kostas Papaioannou dans ce passage au titre révélateur, « Le monde du crépuscule » :

La réalité devait infliger un cruel démenti à ses espoirs. Le monde postrévolutionnaire lui apparaît comme le paroxysme du dualisme qu'il voulait surmonter : l'homme reste toujours « une sorte d'amphibie, vivant dans deux mondes contradictoires » [...] et, en plus, il est menacé d'une dévastation totale. Le doute et la stérilité rongent les trois « formes absolues » de l'Esprit : la philosophie, la religion et l'art. Toutes les fois que Hegel parle du « caractère prosaïque du présent », il proclame si clairement que le temps n'est plus celui de l'abondance spirituelle qu'on est tenté de penser que son « panlogisme » de vieillesse n'était que l'apparence sereine d'un sombre désespoir.<sup>88</sup>

Malgré des critères certes divergents de l'un à l'autre (nous pensons ici à la dimension politique qui domine chez notre aristocrate), Villiers et Hegel partagent une parenté d'esprit saisissante quant au sens que revêt le monde postrévolutionnaire. La Révolution française représente aux yeux de Villiers une aberration de l'Histoire et la position qu'il adopte contre les valeurs et les croyances de son époque est sans compromis : « la méfiance de la démocratie, la croyance en des élites, la condamnation des régimes parlementaires et, surtout, la détestation de la mentalité bourgeoise<sup>89</sup> ». Fondamentalement, l'avènement pour Villiers en est un de rupture avec le divin; il marque le début d'une ère nouvelle, celle de l'égarement.

Sous l'angle de l'Histoire, l'émancipation de Hadaly représente

<sup>88</sup> Kostas Papaioannou, *Hegel*, p. 111-112.

<sup>89</sup> Alan Raitt, « Villiers de l'Isle-Adam et Flaubert », dans *Villiers de l'Isle-Adam; Cent ans après (1889-1989)*, Actes du colloque international organisé en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989, M. Crouzet et A.W. Raitt, Paris, Sedes, coll. « Société des études romantiques », 1990, p. 78.

bien la tentative d'un retour à la continuité et au Sens, et le véritable auteur de cette tentative, le maître d'oeuvre, le *deus ex machina*, est nul autre que l'Infini lui-même qui s'ajoute, voire se superpose, aux nombreux acteurs participant à la réalisation du Grand Oeuvre.

L'action de l'Infini se laisse voir dans *L'Eve future* par un discours sous-jacent, aussi ténu, effacé et imperceptible que lui-même — un discours cependant qui s'avère influant et déterminant sur les autres en présence qu'il orchestre, comme le son fondamental et ses propres harmoniques. La référence au son rend bien encore une fois la nature de son action qui mime, par sa présence intermittente, les lentes et répétitives secousses d'un son grave et inquiétant. Pour faire ressortir ce discours sous-jacent, nous citerons les passages où il se manifeste et dont la suite, seule, constitue son unité, son identité.

Notre point de repère essentiellement est le couple conceptuel hasard/destin, qui revêt souvent un halo de mystère : la récurrence du premier mène au second — à trop de hasards il faut un destin.

Plusieurs éléments indispensables de l'intrigue s'y inscrivent et en dépendent, comme la rencontre initiale des deux personnages dont les circonstances particulières sont rappelées par Edison : « Que de fois j'ai pensé à ce... providentiel jeune homme de la route de Boston, auquel je dois la gloire, la vie et la fortune! » (p. 791), ce qui peu après suscite cette réplique d'Ewald : « Je finis par penser qu'elle était inévitable. Et, comme le dit Wieland, en son *Peregrinus Protée* :

“Il n’y a point de hasard : nous devons nous rencontrer — et nous nous sommes rencontrés” » (p. 792). Il en va de même de la visite inattendue de Lord Ewald, « passant en Amérique » (p. 791), à Menlo Park, et ce juste avant qu’il se suicide; et pourtant Edison fait cette observation : « c’est à croire que je vous attendais moi-même, inconsciemment, ce soir! Allons, je le vois! je dois tenter de vous sauver l’être » (p. 820). La possibilité même d’Alicia — cette « femme de hasard, élue par la fatalité entre cinq millions de ses pareilles » (p. 819) —, dont la forme identique à la Vénus rend possible le retour à la continuité, paraît tenir pour une part de l’action secrète de l’Infini : « il est mystérieux, observe Edison, que cette monstruosité sublime soit arrivée juste au monde pour légitimer absolument ma première andréide! — Allons! l’expérience est belle. À l’oeuvre! Et que l’*Ombre* soit! » (p. 969). Même le savoir nécessaire à la conception scientifique et technique de l’andréide semble avoir été insufflé à Edison, qui affirme la chose à Ewald : « Vous en devinez quelque peu, j’en suis sûr, l’arcane initial : mais, — qui pourrait imaginer, jamais, par quelle circonstance, tout adventice et miraculeuse, il me fut donné de m’en rendre maître! — Cela prouve que tout arrive à ceux qui cherchent » (p. 1003). Ou encore le recours à l’hypnose par Edison pour soulager Mistress Anderson et qui lui permet finalement de communiquer avec Sowana dont le rôle s’avère essentiel au succès final de l’entreprise : « Eh



bien! je ne sais, souligne Edison, comment l'idée me vint de recourir [...] à l'action magnétique! » (p. 1004).

Ce discours rapporté de l'action mystérieuse de l'Infini se voit complété par la présence réelle de l'Infini dans le roman; par exemple, le bras énigmatique faisant retour et auquel sont attachés le hasard, le mystère et la présence qu'il présuppose — la répétition même de cet objet d'un fantastique macabre est créatrice d'inquiétude et d'angoisse :

Mais, par hasard, le papier tomba sur un objet d'aspect saisissant et extraordinaire : la présence en était même inexplicable en ce lieu.

La circonstance de cette rencontre fortuite parut attirer l'attention d'Edison qui s'arrêta, considérant le fait et réfléchissant. (p. 780)

Le « papier » en question, jeté là « distraitement » par Edison est la dépêche annonçant la visite de Lord Ewald; et deux pages plus loin,

arrivé auprès de la table d'ébène, Edison considérait le pli télégraphique tombé entre deux doigts de cette main. Il toucha le bras, tressaillit, comme si une idée soudaine lui eût traversé l'imagination.

« Tiens, murmura-t-il, si, par hasard, c'était ce voyageur qui doit éveiller Hadaly! » (p. 782)

Mais le caractère mystérieux entourant le bras est davantage mis en évidence par une sorte d'animisme conféré, dans ce cas-ci, à l'astre lunaire :

Soudain, au-dehors, au-dessus des vallées, le croissant lunaire, passant entre les nuages, glissa très sinistrement un rayon sur cette table noire, par la croisée ouverte.

Le pâle rayon caressa la main inanimée, erra sur le bras, fit jeter un éclair aux yeux de la vipère d'or, la bague bleue brilla...

Puis tout redevint nocturne. (p. 782)

Et ailleurs, l'animisme revient à ces mêmes bijoux qui le parent :

La veilleuse seule brûlait encore, éclairant, auprès d'elle, sur le coussin de la table d'ébène, le mystérieux bras au poignet enlacé de la vipère d'or — dont les yeux bleus semblaient regarder fixement le grand électricien, dans l'obscurité. (p. 970)

En fait, l'analogie est complète entre l'action de l'Infini que nous voyons ici et les visiteurs de la nuit décrits par Hadaly, « *ceux-là qu'on ne peut nommer* » (p. 986-987) et qui habitent un « autre espace inexprimable » (p. 986) :

— Ils n'ont pas d'yeux pour regarder?... N'importe; — ils te regardent par le chaton d'une bague, par le bouton de métal de la lampe, par une lueur d'étoile dans la glace. — Ils n'ont pas de poumons pour parler?... Mais ils s'incarnent dans la voix du vent plaintif; [...]. Ils n'ont pas de formes ni de visages visibles? Ils s'en figurent un avec les plis d'une étoffe [...]. (p. 987)

Et il n'y a qu'un pas à faire pour voir la parenté entre ces visiteurs de la nuit et Hadaly, qui se décrit elle-même par son « impersonnalité » et son « immortelle constance » (p. 992) : elle est bien l'impossible incarnation de l'Infini dans le monde sensible — l'Un-multiple réalisé.

L'ensemble de ces passages fait ressortir une fonction particulière de l'Infini villiérien que partage la Raison de Hegel, celle précisément « *d'éliminer le hasard* » dans la réalisation du but final de l'histoire<sup>90</sup>. Tout, en effet, semble avoir été pensé, prévu et orchestré, un peu comme une pièce de théâtre que les comédiens *répètent*, inconsciemment, voire machinalement — ce qui, sur le seul plan de la quête du Sens, pose un sérieux problème. Une parole de Hadaly, cependant, tente de surmonter l'embûche tout en dévoilant la singularité de l'Infini villiérien :

<sup>90</sup> Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, p. 48.

« Je suis, vers toi, l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils.

« Là, les temps se confondent; l'espace n'est plus! [...].

« Tu le vois : au cri de ton désespoir, j'ai accepté de me vêtir à la hâte des lignes radieuses de ton désir, pour t'apparaître.

« Je m'appelais en la pensée de qui me créait, de sorte qu'en croyant seulement agir de lui-même il m'obéissait aussi obscurément. Ainsi, me suggérant, par son entremise, dans le monde sensible, je me suis saisie de tous les objets qui m'ont semblé le mieux appropriés au dessein de te ravir. » (p. 990)

Le dernier paragraphe de cette citation reprend une notion fondamentale soulignée par Edison dans son soliloque initial : « une réciprocité d'action est la condition essentielle de toute réalité » (p. 777). Et c'est bien ce qui est en jeu ici; l'Infini n'est pas indépendant de l'Individu qui, loin d'être réduit à l'état d'automate, participe à l'élaboration de son action. Autrement dit, l'Individu crée lui-même le destin auquel il obéit; deux verbes, « créer » et « obéir », que Hadaly joint dans la même phrase. L'Infini villiérien n'est donc pas un texte premier que l'Homme ou le comédien répète identiquement, phonographique, une seconde fois — le grand rouleau s'écrit et se dit mutuellement, dans une réciprocité d'action. Hadaly lui dira plus bas, dans le même sens : « “Qui suis-je?... Un être de rêve, qui s'éveille à demi en tes pensées — et dont tu peux dissiper l'ombre salutaire avec un de ces beaux raisonnements » (p. 991). En outre, la citation de Hadaly contient une ambiguïté pronominale qui ajoute au sens de l'Infini et révèle l'auteur des nombreux hasards contenus dans *L'Ève future*. En effet, Hadaly dit se destiner uniquement à Lord Ewald et plusieurs pronoms utilisés s'y réfèrent directement : « vers toi »,

« ton désespoir », « t'apparaître », « te ravir »; cependant, au moment de décrire la réalisation de sa propre conception, apparaît un « il » impersonnel : « de qui me créait », « de lui-même », « il m'obéissait », « par son entremise ». La raison de ce « il » impersonnel tient du fait qu'Ewald n'est pas le seul créateur de Hadaly; les nombreux hasards qui participent à sa conception, comme nous avons pu le voir auparavant, touchent tout autant Lord Ewald qu'Edison. Ce « il » impersonnel en est donc un pluriel, le pronom un et multiple qui englobe tous ceux — les chercheurs d'idéal —, qui, de près comme de loin, ont contribué à sa conception, à la réalisation de Hadaly : « c'est moi, dit-elle, la fille auguste des vivants, la fleur de Science et de Génie résultée d'une souffrance de six mille années » (p. 995). L'action de l'Infini atteint ainsi son déploiement complet<sup>91</sup>, qui déborde du cadre historique et contextuel de l'avènement. Si certains ont reconnu dans la création de Hadaly le fait d'une collaboration multiple incluant Edison, Lord Ewald, Sowana et Alicia,

---

<sup>91</sup> Des visiteurs de la nuit décrits par Hadaly, Alan Raitt dit : « Villiers nous prévient de ne pas confondre ces êtres hautains avec ceux qui sont censés se matérialiser aux séances de spiritisme ». La nature et la spécificité de ces êtres mystérieux, soutient Raitt, répondent chez Villiers à la volonté de se démarquer « de la vogue du spiritisme parmi un public frivole » : « Son âme aristocrate est indignée par tout ce que le spiritisme comporte de trivial, de populaire, et par le fait que les séances médiumniques, loin d'être un culte ésotérique, ne sont souvent qu'un passe-temps grossier. » La relation identitaire entre l'élus qu'est Lord Ewald et ces visiteurs mystérieux, entre le je-un-et-indivis et le moi-originel-et-divin, peut certes soutenir chez Villiers le dessein d'apporter, là aussi, sa distinction. Toutefois notre analyse démontre que le statut de ces êtres innommables, en accord avec celui de l'inintelligible Infini, participe d'une conception profonde et répond à des exigences métaphysiques, celles entre autres de pouvoir échapper à la Raison et à toute reproduction technique. Alan William Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, p. 210 et 204.

il faut certes ajouter au nombre de ces auteurs Hadaly elle-même et, conséquemment, l'Infini; ce qu'Edison affirme d'ailleurs par ce constat : « “Un être d'outre-Humanité s'est suggéré en cette nouvelle oeuvre d'art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu'à nous” » (p. 1012). Evah est bien le *plus*, le saut qualitatif dans lequel viennent s'unir pour faire UN les forces de l'Idéal superposées.

Le retour à la continuité auquel travaillent les forces de l'Idéal et que réalise l'émancipation de Hadaly est représenté dans le roman par la figure d'Eve, qui symbolise la frontière, comme la ligne ou la forme séparant la fin du début, le fini de l'infini, le sensible du suprasensible. Comme Eve(lyn) Habal, qui marque la fin d'une époque — qui rompt la continuité — et annonce le début d'une autre, le règne de l'Artifice et du simulacre<sup>92</sup>. La figure d'Eve permet à Villiers de bien délimiter la continuité que crée l'émancipation de Hadaly et les deux séries temporelles qui en résultent : E-v-a-h, qui contient en soi la profondeur originelle et spirituelle, est ainsi le dépassement de Ev-a-h, c'est-à-dire Ev(elyn), A(licia) et H(adaly), soit la série formée, respectivement, de l'Artificiel illusoirement vivant, de l'Artificiel

---

<sup>92</sup> « Evelyne (*sic*), naturellement, précise Pierre Citron, est Eve, la femme marquée de ce péché originel dont Hadaly, l'Eve future, est libérée. Et comment s'étonner, renchérit Citron, d'un roman consacré à Eve de la part d'un écrivain qui, ayant dans son propre nom celui d'Adam, a dû rêver à sa compagne symbolique? (Il est même difficile d'imaginer que tel camarade de boulevard, rencontrant un jour l'écrivain avec quelque femme, ne se soit pas écrié : Voilà Villiers de l'Isle-Adam... et Eve! » (*sic*) »; Pierre Citron, *op. cit.*, p. 18.

réellement vivant et de l'Artificiel spirituellement vivant.

Cependant, le naufrage du steamer *The Wonderful* provoque la destruction de Hadaly et la mort d'Alicia Clary, de sorte que seule Ev(elyn) Ha(bal) subsiste, c'est-à-dire Ev-ha, et avec elle l'Artificiel illusoirement vivant de la Modernité — l'inversion chronologique figurée dans le « ha » semble même suggérer l'in-sens comme l'in-humanité des temps modernes. Le parallèle a le mérite de rendre plus évidente la jonction de l'origine et du futur dans le re-commencement et le *faire sens*, qui disparaît dans Ev-ha.

La philosophie de l'histoire de Villiers est indissociable de la spiritualité chrétienne que symbolise la figure d'Eve, et la récurrence de cette dernière, même sous divers aspects, nous amène à voir que Villiers pense le continu/discontinu dans l'Histoire en termes de re-commencement et de fin. Ce que d'ailleurs Hegel n'exclut pas lui-même, pour qui l'évolution de l'histoire universelle ne répond pas à un déterminisme absolu et sans failles.

Il y a dans l'histoire du monde plusieurs grandes périodes qui sont passées sans que l'évolution ait paru se poursuivre, mais dans lesquelles, malheureusement, on a dû recommencer par le début pour atteindre de nouveau avec quelques secours, par exemple celui des ruines sauvées de ces trésors, avec une dépense immense renouvelée de forces et de temps, de crimes et de misères, l'une des régions depuis longtemps conquises de cette culture.<sup>93</sup>

La vacuité de la Modernité chez Villiers nécessite bien de

---

<sup>93</sup> G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 51. W. H. Dray renchérit avec cette précision : « Même en ce qui a trait aux événements passés, Hegel ne tente pas vraiment de montrer que chacun suit inévitablement de ce qui le précédait selon la ligne centrale du développement historique » (*op. cit.*, p. 97).

« recommencer par le début » (l'exemple « des ruines sauvés » de Hegel n'est pas sans rappeler la découverte en 1820 de la *Vénus victorieuse* qui refait ainsi surface en pleine Modernité; un détail lourd de sens, un *hasard* providentiel qui n'a certes pas échappé à Villiers), ce qui rejoint en l'occurrence la temporalité cyclique et spiralée que nous avons vue auparavant. Dès le début du roman, Villiers situe l'action « un soir de ces derniers automnes » (p. 768); outre l'idée de répétition et de cycle inhérente à l'évocation de la saison, l'épithète qui la précède suggère une brisure du cycle normal, comme le passage à un cycle supérieur, voire à une horizontalité supérieure, qui présuppose au-delà du cycle saisonnier quelque chose comme « la grande année » de l'éternel retour — le retour de la grande année chez Villiers n'étant jamais, bien entendu, identique à lui-même. Cette idée se voit précisée par Hadaly vers la fin du roman, qui parle alors de « l'âge mûr de l'Humanité qui entre en son automne » (p. 989), et un ajout significatif à l'édition de 1887 de « Claire Lenoir » confirme le fait : « L'Histoire des temps modernes, c'est l'histoire de l'Humanité qui entre en son hiver. Le cycle sera bientôt révolu<sup>94</sup> ». C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'attente évoquée par Lord Ewald lorsqu'il donne sa « démission de vivant » : « — et que le siècle passe!... » (p. 997); cette attente est bien celle du re-commencement, du nouveau cycle,

---

<sup>94</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir », OC, t. 2, p. 191.

du passage à la nouvelle horizontalité, ce qui inclut inéluctablement la fin de l'Histoire de l'humanité en cours. Avec sa conception d'une temporalité cyclique et spiralée, Villiers est plus près cette fois-ci du jeune Hegel qui, dans sa *Phénoménologie de l'esprit* (1807), voit le développement historique dans « un mouvement *circulaire et tragique*<sup>95</sup> » :

Hölderlin regardait en arrière vers la Grèce comme vers le paradis perdu, la vraie partie de l'humanité. Hegel savait du commencement que la « substantialité » hellénique était irrémédiablement perdue : il n'y a plus d'autre mouvement possible qu'en avant, plus d'autre dimension que celle de l'histoire, du devenir, de la « scission » au terme de laquelle, après un formidable circuit de deux mille ans, l'homme pourra retrouver le point de départ, enrichi par toutes les conquêtes du parcours.<sup>96</sup>

Mais la marche de l'histoire chez le Hegel de *l'Encyclopédie* (1817; 1827; 1830 — la seconde édition connut des ajouts importants), comme le note Papaioannou, est décrite comme « un progrès rectiligne d'accroissement “quantitatif”<sup>97</sup> ».

Fondamentalement, le re-commencement chez Villiers revêt un sens fort singulier, bien qu'il ne soit pas incompatible avec le mouvement cyclique de l'histoire chez Hegel. Villiers n'assigne pas de but à l'Histoire humaine, comme le fait Hegel : il annonce plutôt sa fin et le renouvellement qu'il lui ménage est à la hauteur de son désespoir. Pour sauver l'humanité, il faut la supprimer. Le projet d'Edison, qui est un coup de force contre l'esprit de l'époque, ne

<sup>95</sup> Kostas Papaioannou, *Hegel*, p. 94.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 94.



destine pas en effet l'Eve future à l'humanité, présente comme future, mais au désir d'un seul homme, Lord Ewald. L'Eve scientifique d'Edison, c'est l'Artifice épuré, dénué de toute l'inhumanité moderne; elle incarne, étendue dans son « long et splendide cercueil d'ébène » (p. 998), la mort de l'Inhumanité présente, que vient compléter d'ailleurs Ewald avec le saut de la foi, qui en est un, dans le cas présent, de la mort : « je donne ma démission de vivant » (p. 997). Il exécute ainsi, en lui donnant toutefois un tout autre sens, son projet suicidaire initial, c'est-à-dire « en finir [...] avec [s]on intolérable humanité » (p. 835). La pensée de Villiers est à prendre ici à rebours : Ewald et Evah optent pour la vie et quittent l'épave de l'Inhumanité. Au mépris de l'Humanité errante et fantomatique Villiers tente de sauver avec Ewald l'individu, l'identité personnelle, voire l'Homme prométhéen, ce qui rejoint le moi-originel-et-divin et le culte villiérien de la personnalité. C'est là le but de sa philosophie de l'histoire : le re-commencement n'est possible que s'il repose sur l'Individu, l'Homme prométhéen retrouvé. Toutefois l'impasse persiste, car nulle humanité, future ou véritable, ne pourra sortir de ce nouveau couple édénique — à moins de verser dans la logique de l'absurde, ce que Villiers évite. L'effort déployé par Villiers pour sauvegarder l'identité personnelle et retrouver le sens s'y confine, ne laissant aucune place à l'Humanité véritable — sa philosophie de l'histoire s'avère impitoyable. Il en va de *L'Eve future* de Villiers

comme du projet d'Edison : l'oeuvre est « l'un des plus violents cris d'inespérance, — le plus froid, le plus intense, le plus prolongé jusqu'aux Cieux, peut-être! — qui ait jamais été poussé par un vivant » (p. 925).

Cependant, l'objectif de Villiers n'est pas, certes, de refaire le monde et l'histoire — à ce chapitre, sa cosmogonie exprime tout au plus une espérance qui repose sur le devenir et un possible recommencement. « L'amour de l'Humanité » (p. 925) qu'Ewald perçoit dans les motivations profondes et obscures d'Edison revient pour une part, certes, à Villiers lui-même. Mais dans le présent, si Evah mène à une impasse et si sa destruction met fin à l'Amour idéal et à l'Identité absolue, sa nature et sa possibilité même dévoile, en manière d'héritage, la voie qui permettra de réaliser un objectif plus modeste, mais tout aussi important : c'est-à-dire de *faire sens* par l'Art. Car Hadaly est bien avant toute chose « cette nouvelle oeuvre d'art » (p. 1012), ce « chef-d'oeuvre surhumain » (p. 1013), et si elle ne se destine pas à l'Humanité, c'est à l'artiste épris d'idéal qu'elle revient : Hadaly est la Galatée moderne à laquelle rêvent tous les Pygmalion. Le chemin qui mène jusqu'à elle nécessite le saut de la foi, qui permet de renouer avec l'Homme prométhéen et de devancer la Modernité, de sortir de l'Inhumanité pour s'inscrire dans la vie et faire ainsi surgir la Réalité dans le monde sensible par la répétition-

superposition, le re-commencement. Chez Villiers, l'Absolu ne se trouve pas comme chez Hegel à la fin de l'Histoire universelle; l'Infini est l'Absolu, avec lequel l'Individu peut renouer à chaque instant de l'histoire par le saut de la foi. Ewald, aidé de Hadaly, y accède et suscite l'apparition d'Evah; à un autre niveau, Edison avec son Andréide y parvient également en provoquant Dieu à rompre son silence, comme le suggèrent le naufrage du *Wonderful* et la destruction de Hadaly. Si la foi est créatrice, le doute et la provocation dont Edison incarne la figure se révèlent destructeurs et mortels. Seuls la foi et l'art peuvent racheter le Sens du naufrage de la Modernité.

## F. La *présence* : esthétique de l'identité

Pour *faire sens*, l'Art chez Villiers requiert un état encore plus abstrait de l'identité : la *présence*, sur laquelle repose son esthétique de l'identité. La *présence* dans *L'Eve future* se manifeste de diverses façons qui la rendent, pourrait-on dire, omniprésente : pensons aux multiples voix qui semblent provenir des moindres recoins du laboratoire d'Edison; au bras artificiel qui suggère la

présence trouble d'un être invisible; à Sowana, dont la présence énigmatique, émanant d'un passé immémorial, vient perturber le présent; à l'action de l'Infini, se manifestant dans les hasards de la vie; aux visiteurs de la nuit, qui s'expriment au hasard des bruits et des formes du quotidien; à Hadaly, enfin, dont l'émancipation dévoile sa *présence*, c'est-à-dire Evah.

C'est cette dernière qui nous enseigne le sens que revêt la *présence* chez Villiers : si Hadaly est l'être électromagnétique, Evah constitue bien son identité profonde, son « être temporel » (p. 986), sa *présence*. Elle est cette « qualité » constitutive de l'identité, créée par la coexistence et la superposition des *présences* de ses nombreux auteurs, celles d'Ewald, d'Edison, de Sowana, etc. Et son lieu est l'intériorité de la forme vibratoire, où se conjuguent l'instant et l'éternité.

Si, comme nous l'avons souvent répété jusqu'ici, la forme chez Villiers est l'identité, c'est la *présence* qui détermine le statut de cette dernière. La *présence* lui permet donc de surmonter le brouillage de l'identité et de l'authenticité par la reproduction technique des identiques; par exemple, la Vénus, Alicia et Hadaly, qui sont toutes trois identiques, et pourtant différentes. Grâce à la *présence*, Villiers trouve le moyen de préserver le sens et l'authenticité de l'esthétique dans un monde qui tend à banaliser et à

subvertir cette dernière par la reproduction technique et le multiple sériel.

La *présence* nécessite par conséquent une perception particulière grâce à laquelle se dévoilent l'identité et le sens. Des exemples de ce mode de perception dans *L'Eve future* ont déjà été cités auparavant. Ainsi, Edward Anderson perçoit dans « les lignes » (p. 881) d'Evelyn Habal, et au-delà de sa beauté factice, son être revêche et hideux (« *Il ne savait même pourquoi*, précise Edison, cette fille lui déplaisait assez, physiquement », p. 880); on remarque la même chose chez Lord Ewald, à propos d'Alicia Clary : « depuis les premiers jours, affirme-t-il, je résistais vainement à l'obsession d'une étrange évidence qui m'apparaissait en cette jeune femme » (p. 797); l'angoisse d'Ewald provoquée par la *présence* des visiteurs de la nuit relève de cette même perception, dont la particularité est d'ailleurs définie par Hadaly : « le premier *mouvement naturel* de l'Ame est de les *reconnaître*, en et par cette même terreur sainte qui les atteste » (p. 987). La perception de la *présence* n'est donc pas celle des sens, mais bien de l'âme; en accord avec la nature vibratoire de la *présence*, elle procède du *mouvement* de l'âme; suivant, enfin, la substance même de l'identité, qui tient de l'inintelligible et informe Infini, la perception de la *présence* échappe à la raison, et s'exprime par le *sentir* et le *reconnaître* : l'angoisse, le pressentiment, les

vertiges, les tressaillements, les frémissements, etc., sont autant d'expressions qui révèlent la perception et le dévoilement de la *présence*. Ce qui est manifeste dans ce passage, où Edison révèle enfin son projet à Ewald :

L'accent et le regard dont l'électricien avait appuyé ces paroles firent tressaillir son interlocuteur : celui-ci le regarda fixement. [...] un magnétisme irrésistible était sorti de ces derniers mots. Lord Ewald, malgré lui, le subissait et ressentait le pressentiment d'un imminent prodige.

Quittant de vue Edison, il promena son attention, en silence, sur les objets environnants.

Et, sous la lumière des lampes qui leur jetait une pâleur terrible, ces objets autour de lui, monstres d'une scientifique région, prenaient des configurations inquiétantes et éclatantes. Ce laboratoire semblait, positivement, un lieu magique; ici, le naturel ne pouvait être que l'extraordinaire. (p. 822)

La rencontre ultime entre Ewald et Hadaly, qui mènera à l'émancipation de cette dernière et au dévoilement d'Evah, représente également un bon exemple de cette perception et de sa dynamique. Ewald, écoutant attentivement les paroles de Hadaly, se sentit subitement « agité de sentiments extraordinaires », alors que la « radieuse *Inspirée* continua, comme si elle eût levé tout à coup quelque rideau ténébreux » (p. 990). Et juste avant qu'Ewald donne sa « démission de vivant », donc au moment où il *reconnaît* en elle l'Être idéal, sa *présence*, voire Evah, Ewald devint « éperdu, hors de lui-même » (p. 997).

L'esthétique de l'identité chez Villiers prévaut tout autant pour un être humain que pour un objet d'art, qu'il s'agisse d'Evelyn, d'Alicia, de Hadaly ou de la Vénus de Milo. Lorsqu'Ewald amène Alicia

au Louvre, il veut « savoir ce que cette accablante femme répondrait à cette présence » (p. 816). L'énoncé est fort explicite : en désignant la statue par sa « présence », c'est bien à son identité qu'Ewald pense, à son « être temporel », bref à sa « forme [qui] contient la Nuit étoilée » (p. 816), c'est-à-dire son Etre Un-et-multiple. Et l'action qu'il attend d'Alicia est également révélatrice de l'esthétique de l'identité de Villiers : Alicia doit « répondre » à sa *présence*. C'est dire à quel point Villiers pense la relation entre le spectateur et l'oeuvre d'art comme une communication entre deux *présences*; ce qui rejoint en l'occurrence sa conception même de l'identité que nous avons définie auparavant sur le modèle de la communication avec le divin. Si la réponse attendue d'Alicia demeure fidèle à sa « Sottise (poussée ainsi jusqu'aux cieux!) » (p. 816), le « frisson » et le vertige qu'elle éprouve lors de cette confrontation peuvent certes signifier la perception de la *présence* de la statue — qui demeure cependant voilée aux yeux d'Alicia, qui ne peut communiquer.

Il faut donc voir la Vénus de Milo, ou tout autre objet d'art, de la même façon que Hadaly : sa *présence* émane des multiples formes identitaires qui la composent, celle du sculpteur ayant déterminé sa forme, mais aussi celles des influences diverses, artistiques, historiques, etc. Sa *présence* est le dépassement de la totalité des multiples formes de l'Idéal qui la composent, et sa Beauté est le sens

que l'Homme prométhéen, animé par sa foi, a déposé « non pas *en* [...] mais *sur* » (p. 987) elle. Mais la Beauté sans la *présence* n'est rien, et l'exemple d'Alicia est là pour nous le rappeler.

L'oeuvre d'art ne saurait cependant être l'égal de l'Homme qui, par son âme et sa foi, entre autres, est seul détenteur du pouvoir d'affirmer et de déterminer sa propre subjectivité. Qu'est-ce donc, finalement, que le *sens* de l'oeuvre d'art? Qu'est-ce que dévoile en définitive sa *présence*? Il y a, essentiellement, deux façons de répondre à cette question, et toutes deux proviennent du passage où Ewald prête la parole à la Vénus victrix; rappelons-le pour l'occasion :

— “Moi, je suis seulement la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. Toutes s'y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l'entrée de la mer. Pour qui me réfléchit, je *suis* telle qu'il peut m'approfondir.” (p. 810)

Prise dans son absolu, l'oeuvre d'art demeure une figure du l'un-multiple et son absence de toute limite l'apparente à l'Infini. Ewald précise bien que la « forme [de la Vénus] contient la Nuit étoilée » (p. 816). En ce sens, la *présence* de l'oeuvre d'art est bien ce qui permet de communier avec l'Infini. D'autre part, le spectateur qui la « réfléchit » lui impose par là même sa propre limite qui la fait *être*, et la nature ou le degré du sens qu'elle revêt alors dépend du spectateur lui-même. Autrement dit, c'est la *qualité* du spectateur qui détermine réciproquement la *qualité* de l'oeuvre d'art — nous



sommes près ici de la conception villiérienne de l'amour et du mélange des formes, faisant ainsi de l'oeuvre d'art un lieu de rencontre, un moyen de communication. La valeur ontologique de l'oeuvre d'art implique donc, en dernière analyse, celle du spectateur. Ce constat exige de rappeler deux éléments fondamentaux et complémentaires de l'ontologie villiérienne : 1. le *faire sens* nécessite la subjectivité, voire l'Homme prométhéen, indiquant ainsi qu'il y a bel et bien une part de création qui participe du sens de l'oeuvre d'art et détermine sa valeur ontologique; 2. « une réciprocité d'action est la condition essentielle de toute réalité » (p. 777), et sa fonction, son mécanisme, nous est donnée par l'illusion phonographique : c'est par le Même que la parole phonographique renvoie à l'auditeur que celui-ci lui confère de l'être, lequel se révèle dans le cas présent un non-être, puisque ce Même n'est qu'un simulacre — il n'a rien en lui qui tienne de l'Infini qui seul crée la véritable réalité. Or, l'Homme prométhéen est celui dont la foi réalise la communion du je-un-et-indivis et du moi-originel-et-divin; et la nature de ce dernier tient de l'Infini, la seule substance ontologique chez Villiers. Aussi l'Homme prométhéen est-il celui qui *reconnaît* en l'oeuvre d'art une part de soi, le Même, voire l'Infini, laquelle lui permet d'exercer son pouvoir créateur et de donner du sens à l'oeuvre d'art. L'Homme prométhéen sera à même de reconnaître la *présence* de l'oeuvre d'art et de communier avec elle, c'est-à-dire avec son Infini.

Lui seul pourra apprécier sa valeur ontologique et composer avec elle. Ce processus chez Villiers s'apparente à la théorie de la connaissance de Hegel et à ses trois moments, c'est-à-dire l'en-soi, le pour-soi, et l'en-soi-pour-soi; cependant, à cause de la nature inintelligible de l'Infini, le processus sert davantage chez Villiers une théorie de la *reconnaissance*. Bref, la valeur ontologique de l'oeuvre d'art reste donc, dans l'immédiat, relative ou déterminée; cependant, pour que cette dernière soit possible, il lui faut *a priori* une valeur d'absolu : son être requiert le néant, l'Absolu, l'Infini. Aussi l'Homme prométhéen peut-il *reconnaître* l'authentique Vénus de Milo parmi une multitude de copies.

C'est cette même conception de l'esthétique qui est à l'oeuvre dans *L'Eve future*. Il faut voir les innombrables sources et influences de l'oeuvre comme autant de voix qui s'y superposent et desquelles émane *L'Eve future*. Son caractère encyclopédique lui confère une totalité qu'elle dépasse. L'analyse des épigraphes<sup>98</sup> des 74 chapitres de l'oeuvre par Gwenhaël Ponnau est fort révélatrice de cette esthétique. Il précise d'emblée que l'ensemble des titres et des épigraphes

se donne à découvrir [comme] un réseau complexe de correspondances, de fils expertement entrecroisés qui représentent tout à la fois la trame de *L'Eve future* et son extériorité : un appareil spectaculaire parce qu'il attire l'oeil et l'attention, une forme qui est éminemment signifiante.

<sup>98</sup> Gwenhaël Ponnau, «Sur les épigraphes de *L'Eve future*», dans *Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*, Actes du Colloque international organisé en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989, par M. Crouzet et A.W. Raitt, Paris, SEDES, 1990, p. 149-156.

La richesse de la liste des écrivains cités impressionne :

l'antiquité est représentée par Horace, Virgile, Ovide et Catulle, les auteurs chrétiens par Tertullien, les philosophes par les stoïciens, Spinoza, Malebranche, Pascal et Diderot. Dante et Milton, à deux reprises, sont significativement cités, fût-ce au prix de quelques inexacitudes : *La Divine Comédie* et *Le Paradis perdu* sont à l'évidence deux oeuvres de référence dans un roman qui s'inscrit — son titre en tout premier lieu l'atteste — dans la filiation du mythe fondateur de la chute (témoin les citations [...] de l'*Ancien Testament* et de l'*Évangile*).

Le roman, « sous le sceau des grands textes antérieurs [en] est, à sa façon, la somme ». Ponnau parle d'« une manière de corpus », d'un « florilège polyphonique », d'« un jeu complexe d'échos ou de dissonances », d'« un véritable système » : « non pas, non plus citation venue d'ailleurs, corps étranger ou adventice dans le système organique de l'oeuvre, mais parole auxiliaire du verbe principal, le verbe de Villiers ».

Sous un angle plus rapproché, la microlecture<sup>99</sup> que fait John Anzalone du chapitre « Danse macabre » (p. 897) concourt à démontrer un type de relation similaire entre le texte et une voix autre, dans le cas présent, celle de Baudelaire (le titre de son article en donne d'ailleurs une bonne idée). Le titre du chapitre reprend exactement celui d'un poème des *Fleurs du mal*, alors que l'épigraphe est tirée du poème « Confession » du même recueil. Comme Anzalone le souligne, il ne s'agit pas « d'une simple question d'emprunt. Ces citations font partie d'un dense réseau d'allusions plus ou moins

<sup>99</sup> John Anzalone, «Danse macabre: le pas de deux Villiers-Baudelaire», dans John Anzalone, éd., *Jeering Dreamers; Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle*, préface de A. Raitt, Amsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1996, p. 117-125.

discrètes qui se répondent et se complètent ». Du chapitre de *L'Eve future* au poème « Danse macabre » de Baudelaire, Anzalone y voit une approche identique : « la mise en scène de la danse sert de toile de fond à un dialogue entre le désir et la mort ». Le sujet ainsi traité déploie par conséquent dans *L'Eve future* un ensemble de thèmes qui trouvent de multiples résonances dans l'oeuvre de Baudelaire : sa rhétorique sur la femme, le dandy, le maquillage, la mort, etc. Par cette « appropriation quasi-systémique », souligne Anzalone, Villiers entretient ainsi « avec Baudelaire un dialogue » : « il est possible d'entendre, en sourdine, la voix de Baudelaire dans la musique villiérienne ». Et au défi que lance Baudelaire aux poètes dans « La Femme » : « Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? », Anzalone formule cette réponse aux échos édissonniens : « Villiers de l'Isle-Adam entend la question [...] et lui répond : "Moi"! »

La réponse que John Anzalone prête à Villiers laisse voir ici encore l'idée du dépassement, du saut qualitatif qui confère à *L'Eve future* son unité et sa singularité. Comme le dit si bien Alan Raitt, qui explique alors les insuccès de l'oeuvre à l'époque :

Pour bien situer *L'Eve future* dans l'histoire de la littérature, il aurait fallu penser, non pas aux romans contemporains, mais à certaines grandes oeuvres du passé, notamment au *Faust* de Goethe, dont le souvenir est partout présent dans le livre de Villiers. Mais, faute de faire ce rapprochement, pourtant clairement indiqué dans l'« Avis au lecteur », le public de 1886 s'est trouvé désemparé devant un livre qui ne ressemblait à rien dans la production romanesque

contemporaine.<sup>100</sup>

Or, l'esthétique de l'identité à laquelle l'oeuvre répond peut nous fournir une explication qui complète celle de Raitt. Le sens, la valeur d'une oeuvre, comme nous venons de le voir, dépend en partie du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur. Et en ce sens l'art chez Villiers est toujours discriminatoire, l'oeuvre se présente toujours comme une « confrontation », comme un test : la réaction d'Alicia face à la Vénus donne la juste mesure de sa sottise. Le conte « Les Plagiaires de la foudre » que Villiers place en tête des *Histoires insolites* revêt une fonction similaire — et l'on sait à quel point Villiers y nargue le Bourgeois sous les traits du perroquet. Comme le remarquent Castex et Raitt :

L'allégorie, dans ses grandes lignes, est simple, mais l'auteur l'a entourée d'un certain mystère en négligeant délibérément d'en tirer une moralité explicite. À bon entendeur, salut : si le lecteur est incapable de comprendre la leçon qui se dégage du conte, il est inutile qu'il poursuive la lecture des *Histoires insolites*. Pour cette raison, sans doute, Villiers a voulu que cette oeuvre formât le prologue de son recueil. Une petite histoire aux allures humoristiques prend ainsi la valeur d'un avertissement.<sup>101</sup>

*L'Eve future* est une oeuvre vengeresse, et son impopularité à l'époque légitime en quelque sorte les insuccès répétés de Villiers — et la qualité de son oeuvre. Ce qui vaut tout également, et peut-être surtout, pour l'émancipation de Hadaly : c'est la foi du lecteur qui déterminera la valeur ontologique de son Hadaly, et par elle de

<sup>100</sup> Alan Raitt, «Préface», dans John Anzalone, éd., *Jeering Dreamers; Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle*, p. 9.

<sup>101</sup> «Les Plagiaires de la foudre», *OC*, t. 2, p. 1205.

l'oeuvre entière. À bon entendeur, salut!

## CONCLUSION

La conception villiérienne de l'identité démontre que la science est bien présente dans *L'Eve future*. Des diverses composantes vibratoires de l'être humain à sa profondeur temporelle, jusqu'à la *présence*, l'oeuvre d'art et le roman lui-même, *L'Eve future* tout entière est marquée du sceau d'un savoir acoustique : le théorème de Fourier portant sur la coexistence et la superposition des ondes. Celui-là même qu'invoqua Helmholtz pour résoudre l'énigme de Pythagore et qu'il considéra comme « le fondement de l'harmonie ». Le théorème de Fourier est bien l'arme secrète que Villiers oppose au « dieu Chaos » (p. 832); il est la réponse à l'énigme que soulève Edison, à propos de la femme de chair comme de son andréide : « L'unité, en un mot, qui enveloppe ces moyens de rayonnement est seule mystérieuse » (p. 845).

La lecture acoustique de *L'Eve future* révèle, en effet, une conception riche et complexe qui organise, en filigrane, l'unité profonde de l'oeuvre. Elle donne à voir, et autrement, plusieurs

aspects de l'oeuvre qui, jusqu'ici, ont été négligés ou sont passés inaperçus. Parmi ceux-là, il faut certes compter la forme vibratoire qui devient, par ses multiples fonctions, la pierre angulaire de la métaphysique villiérienne. Sa double nature, à la fois tangible et vibratoire, dévoile au sein du roman une conception du monde qui s'inscrit dans un paradigme que l'on pourrait appeler le « Dieu Mouvement<sup>1</sup> ». Un paradigme large qui peut se ramener, pour le mouvement vibratoire, aux développements de l'acoustique que l'on connaît, au « renouveau des théories ondulatoires [de la lumière] préparé par d'importants travaux expérimentaux réalisés dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> », et à la théorie électromagnétique de la lumière de Maxwell dans la seconde moitié. Un ensemble de découvertes qui tend à démontrer, comme plusieurs le diront à l'époque, que « tout est mouvement ». Ce que souligne par exemple le philosophe Étienne Vacherot :

La réalité sensible tout entière se résout en une série infinie de mouvements. Tout est mouvement dans la nature. Tous les corps qui existent, si nous faisons abstraction de l'espace et des propriétés géométriques qui en dépendent, ne sont autre chose que des mouvements infiniment divers de degrés, de formes, de conditions, etc. Entre ces mouvements, il y a d'abord des rapports de succession ou de concomitance, que saisit l'induction.<sup>3</sup>

Une conception que réitère l'astronome Camille Flammarion dans une longue digression sur l'« harmonie des mondes » :

<sup>1</sup> *Histoire générale des sciences*, R. Taton, dir., t. 3, vol. 1, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 175; voir «L'évolution des théories de la lumière», p. 175-192.

<sup>3</sup> Cité dans Pierre Larousse, «Métaphysique», *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 15, p. 141.



C'est une harmonie universelle, que l'oreille physique ne peut pas entendre, comme le supposait Pythagore, mais que l'oreille intellectuelle doit comprendre. Et qu'est-ce que la musique [...] ? Qu'est-ce, sinon un mouvement ondulatoire de l'air combiné pour atteindre l'âme au fond du cerveau et la pénétrer d'émotions d'un ordre spécial ? [...] c'est la vibration qui nous pénètre en nous parlant un mystérieux langage. Or, tout dans la nature est mouvement, vibration, harmonie. Les fleurs du parterre chantent, et l'effet qu'elles produisent dépend du nombre et de l'accord de leurs vibrations relativement à celles qui émanent de la nature environnante. Dans la lumière violette, les atomes de l'éther oscillent avec la rapidité inouïe de 740 mille milliards de vibrations par seconde [...].<sup>4</sup>

Sur un autre plan, la forme vibratoire comme figure de l'intériorité donne à cette dernière son véritable sens, et ce d'autant plus que cette conception prévaut tout également pour l'être humain, l'andréide et l'art : une même structure rendant ainsi possible entre toute chose le contact, la communication et la « réciprocité d'action » dont dépend la *véritable* réalité. Jusqu'à maintenant, la forme a toujours été ramenée à la Beauté, et seul le « vide » intérieur de Hadaly a retenu l'attention. Entre autres, Ross Chambers y voit un « moule capable d'accepter tous les contenus », permettant ainsi « à l'homme d'y couler ses rêves, de lui insuffler "sa" vie » : « Sa "perfection", souligne-t-il, est celle du vide »<sup>5</sup>. Le vide sert ici une appréhension de l'illusionnisme villiérien qui l'enferme dans un pur solipsisme. Or, dans notre perspective, c'est le *plein* de son intériorité, sa *présence* qui constitue à nos yeux sa véritable perfection, car elle fonde son ontologie.

---

<sup>4</sup> Camille Flammarion, *op. cit.*, p. 284-285.

<sup>5</sup> Ross Chambers, *L'Ange et l'automate : variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris, Lettres modernes, 1971, p. 41-42.

Chez Deborah Conyngham, le vide intérieur de l'andréide est repris dans la conception binaire En dedans/Au-delà : « deux forces essentielles de l'univers villiérien, provenant de sources extérieurs à l'oeuvre, viennent se réunir en elle<sup>6</sup> ». L'andréide constitue donc « un point de rencontre entre deux principes parce qu'elle est formée d'un dialogue entre les deux<sup>7</sup> »; mais le vide de Hadaly demeure, encore une fois, un réceptacle destiné à autrui — en soi, il ne confère aucune intériorité, aucune *présence* qui lui serait propre et qui, seule, donne à voir l'esthétique villiérienne de l'identité. Le vide ou « l'En dedans » de Hadaly ne permet pas, en effet, de rendre compte de « la Nuit étoilée » (p. 816) que Lord Ewald contemple dans la forme de la Vénus victrix. Et lorsque son regard réclame d'Alicia qu'elle soit « pareille à l'âme de [sa] forme » (p. 814), c'est à la femme de chair qu'il s'adresse et à la Vénus de marbre qu'il réfère, les deux étant dépourvues, il va sans dire, du vide de Hadaly. Deborah Conyngham tente bien de concilier le « vide spécial » et la forme de Hadaly : « dans une forme vide, explique-t-elle, existe nécessairement un vide structuré [...] et un vide créé dans une forme particulière attirera un contenu d'une nature semblable, "qui lui sera homogène"<sup>8</sup> ».

Cependant, on voit mal comment une âme digne de la Beauté de cette « structure en creux » pourrait habiter un intérieur aussi mécanisé,

<sup>6</sup> Deborah Conyngham, *op. cit.*, p. 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

rempli de circuits électriques, et constamment remué par le mouvement des bielles, des cylindres, des électro-aimants, du mercure, etc.

La lecture acoustique nous a permis, en outre, de contribuer à l'état actuel des connaissances sur l'hégélianisme et l'illusionnisme de Villiers; deux philosophies qui, malgré leurs divergences profondes, sont intimement reliées, comme l'a démontré Alan Raitt. Ce dernier situe précisément la période hégélienne de Villiers des années 1860 à 1870, au cours desquelles, en effet, il voue une admiration sans borne au philosophe allemand, comme le montre ce passage d'une lettre adressée à Mallarmé : « Quant à Hegel, je suis vraiment bien heureux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie, à ce procréateur sans pareil, à ce reconstructeur de l'Univers<sup>9</sup> ». Si la philosophie hégélienne dans les oeuvres de Villiers apparaît dans *Isis* (1862), elle culmine dans « Claire Lenoir » (1867), « le seul de ses ouvrages qui soit, aux yeux d'Alan Raitt, vraiment et incontestablement hégélien<sup>10</sup> ». Mais en 1870, entre autres sous l'influence de Wagner, Villiers écrit à Mallarmé : « J'ai planté là Hegel<sup>11</sup> ». Il faudra attendre la version définitive de *L'Eve future* (1886) pour voir réapparaître le nom de Hegel sous la plume de

<sup>9</sup> «Villiers de l'Isle-Adam à Stéphane Mallarmé; 11 septembre 1866», CG, t. 1, p. 100.

<sup>10</sup> Alan Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, p. 239.

<sup>11</sup> «Catulle Mendès et Villiers de l'Isle-Adam à Stéphane Mallarmé; dimanche [31 juillet 1870]», CG, t. 1, p. 158-159.

Villiers. Ce qui fait dire à Alan Raitt qu'il s'agissait bien, en 1870, « d'une décision soudaine mais définitive<sup>12</sup> »; d'autant plus que les quelques références à Hegel dans *L'Eve future*, surtout celle où Edison associe « l'*Inintelligible*<sup>13</sup> » au philosophe allemand, démontrent selon lui que Villiers « avait oublié jusqu'aux premiers principes de l'hégélianisme<sup>14</sup> ». Ce qui l'amène à conclure qu'il n'y a point d'hégélianisme<sup>15</sup> dans *L'Eve future*.

Cette rupture, entre autres, explique l'apparition chez Villiers d'une philosophie dérivée et personnelle, qu'il nomme l'illusionnisme<sup>16</sup>. Le point d'articulation entre les deux porte sur le caractère objectif de la pensée. Dans « Claire Lenoir », Villiers reprend de l'hégélianisme le principe ontologique fondamental voulant que la Raison fonde la *réalité* de toute chose et que seule la pensée, par conséquent, puisse saisir cette dernière. Un principe qui venait étayer l'objectivité de la pensée, comme le signale Alan Raitt : « Car l'Idéal est pour Hegel — et pour Villiers à cette époque — objectif et non subjectif. Ce n'est pas une vision conçue indépendamment par un

---

<sup>12</sup> Alan Raitt, *op. cit.*, p. 235.

<sup>13</sup> Dans le passage en question, Villiers fait dire à Edison : « N'est-ce pas Hegel qui a dit : "Il faut comprendre l'*Inintelligible comme tel*" ? » (p. 794).

<sup>14</sup> Alan Raitt, *op. cit.*, p. 236.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>16</sup> Le terme n'apparaît qu'une seule fois chez Villiers et figure à la page de garde des *Nouveaux Contes cruels* (1888), où il annonçait sous la rubrique « Oeuvres métaphysiques » la parution prochaine de trois textes : *L'Illusionnisme*, *De la connaissance de l'utile* et *L'Exégèse divine*.

seul homme. Il est certain que ce que l'individu imagine être vrai est vrai en fait — c'est là la leçon de toute l'histoire de *Claire Lenoir*<sup>17</sup> ». Et c'est précisément, explique Alan Raitt, ce qui disparaît chez Villiers, faisant ainsi de toute pensée une simple *illusion*. En évacuant le principe ontologique de la Raison, l'illusionnisme de Villiers s'enferme dans un solipsisme et se réduit à un idéalisme subjectif. C'est essentiellement le sens donné aux multiples manifestations de l'illusionnisme, et que l'on peut voir par exemple dans cette exhortation d'Edison à l'endroit de Lord Ewald :

Illusion pour illusion, l'Etre de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ETRE! 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. (p. 842)

Ou encore dans ces propos de Hadaly, qui tente elle aussi de convaincre Ewald : « il n'est, pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire entre toutes les autres » (p. 991).

Or, comme nous l'avons montré dans cette étude, l'hégélianisme dans *L'Eve future* n'est certes pas orthodoxe, puisque plusieurs de ses aspects vont à l'encontre des valeurs profondes de Villiers, mais il

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 228.

est bien présent<sup>18</sup>. Le traitement qu'il lui réserve démontre chez Villiers une excellente connaissance des grands principes de la philosophie de Hegel. Du processus d'individuation à sa temporalité complexe, en passant par la médiation et la Raison, la pensée de Villiers colle à la métaphysique de Hegel, mais toujours avec ce regard critique qui fonde sa propre philosophie. En ce sens, *L'Eve future* est certainement l'oeuvre de Villiers où l'influence de Hegel est la plus profonde, car elle travaille le texte de l'intérieur, elle s'immisce dans sa structure et participe à sa portée métaphysique. « L'hégélianisme de Villiers, comme le dit si bien Bertrand Vibert, loin de constituer une sorte d'application d'un système philosophique, est donc surtout intéressant par les détournements dont il fait l'objet<sup>19</sup> ».

Par ailleurs, ce retour en force de l'hégélianisme dans *L'Eve future* et la métaphysique villiérienne qui s'élabore en regard, donnent à penser que Villiers a véritablement tenté de pourvoir l'illusionnisme

---

<sup>18</sup> Ce que Aragon et Breton ont bien vu, qui signent un document de février 1922 destiné à Jacques Doucet pour son projet de bibliothèque : « À plus forte raison, si vous devez, Monsieur, faire entrer Kant dans votre bibliothèque, y devez-vous recevoir, et ici dans son intégralité, l'homme qui, pour Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Jarry, et surtout Dada fut le véritable Messie : Hegel, dont "l'idéalisme absolu" exerce aujourd'hui une influence énorme, au point que les partis conservateurs et les partis les plus avancés s'en réclament au même titre. Nous serions tentés de donner ici un abrégé de cette doctrine qui nous est si familière et dans laquelle se trouvent en germe le *Coup de dés*, *L'Eve future*, les *Spéculations* et la vie de Jacques Vaché », cité dans Bernard-Paul Robert, *Antécédents du surréalisme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 58.

<sup>19</sup> Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 73.

d'un principe ontologique. Avec le processus d'individuation qui ouvre sur la continuité temporelle et spirituelle, Villiers parvient à relier au sein même de l'Être l'instant et l'Infini, celui-ci constituant chez Villiers le véritable principe ontologique créant la « *véritable* réalité ». Ainsi, il y a bien chez Villiers une substance première — tout n'est pas seulement illusion. Cependant la *véritable* réalité relève toujours, dans l'immédiat, de la « réciprocity d'action », et c'est ici précisément que l'illusionnisme entre en jeu. Par son pouvoir créateur, l'Homme prométhéen donne l'être à l'illusion que lui inspire une chose, mais à la condition toutefois que cette même chose ait *a priori* une valeur ontologique. À l'inverse, l'illusion inspirée d'un simulacre demeurera toujours du non-être. Ce qui signifie que toute *véritable* réalité comprend une part de subjectivité et une autre part d'objectivité ou d'Infini. Une *réalité mixte*, par conséquent, qu'il est impossible, dans l'absolu, de partager. C'est pourquoi la *réalité mixte* qu'Ewald confère à Hadaly ne peut se laisser saisir par un instrument quelconque, à l'exemple de Bonhomet et de son ophtalmoscope; c'est pourquoi, enfin, Hadaly demande à Ewald de ne rien dévoiler de son secret : « “Ne lui parle pas de ce que je t'ai dit tout à l'heure : c'est pour toi seul” » (p. 1000). Dans cette perspective, l'illusionnisme de Villiers demeure, tout comme son esthétique de l'identité, discriminatoire : seulement ceux qui ont la qualité requise pourront communier avec l'Infini, et faire advenir le sens dans le monde

sensible.

À la lumière de cette étude, la science et la technique nous apparaissent complémentaires dans *L'Eve future*. D'une part, si l'Infini se dévoile dans le monde sensible par la technique, c'est bien parce que la foi (voire le « sens surnaturel ») a disparu dans le monde Moderne; d'autre part, la science mobilisée dans *L'Eve future* contribue à une conception profonde du monde et du réel qui vise à rétablir les liens entre la terre et le ciel, le sensible et le suprasensible, l'Homme et Dieu. La métaphysique villiérienne qui s'élabore au fil des pages prépare l'émancipation de Hadaly; en complémentarité, la venue de Evah vient légitimer cette même métaphysique. Comme toute pensée systémique, c'est le raccord, la fermeture du cercle qui en fonde le sens; cependant, à l'exemple de la spirale, la pensée systémique de Villiers n'est jamais bouclée; elle ouvre plutôt sur l'Infini qui, toujours, échappera à la raison.

Le point de jonction entre la science et la technique est bien la forme vibratoire, et elle seule s'avère fort révélatrice de la position de Villiers face à la science. La forme dans *L'Eve future* reprend ses droits sur la matière, elle affirme son indépendance et sa puissance. L'émancipation de Hadaly consacre l'adage aristotélicien « *forma dat esse rei* » (la forme donne l'être à la chose); sur ce terrain, en effet, Villiers réactualise la physique d'Aristote, dans laquelle la forme



« constitue l'essence même du réel<sup>20</sup> ». Il va sans dire, par conséquent, que la conception villiérienne de la forme contrevient fondamentalement à l'esprit de la science classique. La coupure épistémologique qui s'opère au XVII<sup>e</sup> siècle, et de laquelle naît la science classique, s'est effectuée par l'élimination de toute propriété qualitative des corps et de la matière. Avec Galilée, « la forme cesse d'être un principe explicatif et n'a plus aucun pouvoir propre. » Les corps se réduisent à des figures géométrisées, c'est-à-dire à des déterminations quantitatives. Pour Descartes, la matière consiste, affirme-t-il lui-même, en « une substance étendue en longueur, largeur et profondeur<sup>21</sup> ». Et Newton achève le dépouillement de la matière, qui conserve une seule propriété : sa masse. Le quantitatif évacue le qualitatif. Or, en faisant de la forme la principale composante de l'être, Villiers prend le contre-pied de la science classique et l'attaque à sa base : le qualitatif, qui devient ontologique, reprend ses droits et supprime le quantitatif. L'émancipation de Hadaly, c'est la victoire de la forme et de l'esthétique sur le primat du quantitatif de la Science toute-puissante; c'est, enfin, le signe de la déroute du monde Moderne, et la révélation d'un nouvel ordre du monde.

---

<sup>20</sup> Alain Boutot, *L'Invention des formes*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 277.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 172 et 173.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. Oeuvres de Villiers de l'Isle-Adam

Bollery, Joseph, éd., *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Mercure de France, 2 t., 1962.

*L'Eve future*, éd. P. Citron, Lausanne (Suisse), L'Age d'homme, coll. «Romantiques», 1979.

*L'Eve future*, éd. N. Satiat, Paris, GF-Flammarion, 1992.

*L'Eve future*, éd. A.W. Raitt, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.

Habrekorn, Daniel, éd., *Léon Bloy, J.-K. Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam : lettres, correspondance à trois*, Paris, Thot, 1980.

*Oeuvres complètes*, éd. A.W. Raitt et P.-G. Castex, avec la collaboration de J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 2 t., 1986.

### B. Ouvrages et articles sur Villiers de l'Isle-Adam

Anzalone, John, «Golden Cylinders: Inscription and Intertext in *L'Eve future*», dans *L'Esprit créateur*, vol. XXVI, n° 4, Hiver 1986, p. 38-47.

-----, éd., *Jeering Dreamers; Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle*, préface de A. Raitt, Amsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1996.

Arnold, I. A., «Villiers de l'Isle-Adam: le domaine du fantastique et les limites de la science», dans *Nineteenth-Century French Studies*, mai 1973.

Bessède, Robert, «Villiers de l'Isle-Adam et la modernité», dans *Continuités et ruptures dans l'histoire et la littérature*, Paris, Slatkine, 1988, p. 195-205.

Blain-Pinel, Marie, «Edison créateur, profanateur ou rédempteur? À propos de L'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 4, juillet-août 1997.

Bornecque, Jacques-Henry, *Villiers de l'Isle-Adam créateur et visionnaire*, nouvelle édition augmentée avec des lettres et des documents inédits, Paris, Nizet, 1974.

-----, «Villiers de l'Isle-Adam révélateur de l'arrière-pensée moderne», dans *À Rebours*, n° 45-46, *Villiers de l'Isle-Adam et le théâtre de l'âme*, [1988].

Bousquet, Gilles, *De Frankenstein à L'Eve future : le savant et sa créature dans la littérature du XIXe siècle*, Doctorat de 3e cycle, Université d'Aix-Marseille I, 1983.

Bürgisser, P., *La Double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*, Berne, Herbert Long, 1969.

Castex, Pierre-Georges et Joseph Bollery, *Les «Contes cruels» de Villiers de l'Isle-Adam. Étude historique et littéraire*, Paris, J. Corti, 1956.

Chambers, Ross, *L'Ange et l'automate : variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris, Lettres modernes, 1971.

-----, «De grands yeux dans l'obscurité. Regard scientifique et vision occulte dans *Claire Lenoir* et *L'Eve future*», dans *Australian Journal of French Studies*, n° IX, 1972, p. 308-325.

Colahan, Emilie N., *Villiers De L'Isle-Adam: Metaphysical*

*Constructs and Symbolic Modes*, Ph.D., City University of New York, 1980.

Conyngham, Deborah, *Le Silence éloquent. Thèmes et structure de «L'Eve future» de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, J. Corti, 1975.

Cournand, Marie-Claire, *'L'Eve Future' Of Villiers De L'Isle-Adam: the Desire For Unity*, Ph.D., Columbia University, 1978.

Daireaux, Max, *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936.

De Wyzewa, Teodor, «Le Comte de Villiers de l'Isle-Adam», dans *La Revue indépendante*, nouvelle série, vol. I, n° 1-2, novembre-décembre 1886, p. 260-290. (Genève, Slatkine Reprints, 1970. Réimpression de l'éd. de Paris, 1884-1892.)

Decottignies, Jean, *Villiers le taciturne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.

Drougard, Émile, «L'érudition de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Mercure de France*, 1er octobre 1929.

-----, «Villiers de l'Isle-Adam et Éliphas Lévi», dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. X, n° 3, 1931, p. 505-530.

-----, «Villiers de l'Isle-Adam défenseur de son nom», dans *Annales de Bretagne*, vol. 62, 1955, p. 62-117 et 237-280.

-----, «Les Études de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Annales de Bretagne*, vol. 65, n° 2, juin 1958, p. 237-270.

Garellick, Rhonda K., «Material Girls : Dance, Decadence, and the Robotics of Pleasure in *L'Eve future*», dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 21, n° 3-4, 1993, p. 461-478.

Gasché, Rodolphe, «The Stelliferous Fold : On Villiers de l'Isle-Adam's *L'Eve future*», dans *Studies in Romanticism*, vol. 22, n° 2, *Des Allemagnes: Aspects of Romanticism in France*, Summer 1983, p. 293-327.

Gonzales Salvador, Ana, «Fantastique et fiction, *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Villiers de l'Isle-Adam, l'home, la realitat, la ficció*, Lérida, El Fil d'Ariadna, 1989.

Grange, J., «L'ange automate. À propos de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam. Histoire des robots au XIXe siècle», dans *Culture Technique*, n° 7, 1982, p. 17-29.

Groves, Margaret, «Villiers de l'Isle-Adam and Sir William Crookes», dans *French Studies*, April 1975, p. 151-165.

Hubert, Renée Riese, «Villiers de l'Isle-Adam : le domaine du fantastique et les limites de la science», dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 1, n° 3, May 1973, p. 174-181.

Hustvedt, Asti, *Science Fictions: Villiers De L'Isle-Adam'S 'L'Eve Future' and Late Nineteenth-Century Medical Constructions Of Femininity*, Ph.D., New York University, 1996.

Hutin, Serge, «Le grand secret de *L'Eve future* : l'ésotérisme tantrique de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Le Symbolisme*, janvier-mars 1966. (Repris dans *Tous les secrets sont en nous*, Paris, Dervy-Livres, 1975, p. 53-80.)

Jean-Aubry, Georges, «Villiers de l'Isle-Adam et la musique», dans *Mercure de France*, vol. 15, n° XI, 15 novembre 1938, p. 40-57.

Konrad, Linn B., «Villiers de l'Isle-Adam's Future Eve : A textual Phoenix», dans *Romance Quarterly*, vol. XXXIV, n° 2, May 1987, p. 147-154.

Lathers, Marie, «Snapshots of a Future Eden», dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 1, 1991, p. 50-59.

Lebois, André, *Villiers de l'Isle-Adam révélateur du Verbe*, Neuchâtel, Messeiller, 1952.

Longuet, Marcel, «Deux Critiques musicales de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Mercure de France*, vol. 15, n° III, 15 mars 1932, p. 589-591.

Lund, Hans Peter, «Images de l'art chez Villiers de l'Isle-Adam», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 89, n° 4, juillet-août 1989, p. 661-663.

Mallarmé, Stéphane, «Villiers de l'Isle-Adam», dans *Oeuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 481-510.

Matton, Sylvain, «Le jeu de la technique et de l'imaginaire dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Les Études philosophiques*, n° 1, 1985, p. 45-56.

Milner, Max, «Science et Fantastique dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam», dans C. Branca et C. Ossola, dir., *Gli Universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 339-358.

Noiray, Jacques, «Le thème de la machine dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Le Romancier et la machine : l'imaginaire de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. 2, Jules Verne - Villiers de l'Isle-Adam, Paris, J. Corti, 1982, p. 239-379.

-----, «La Typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam, l'exemple de *L'Eve future*», dans *Écritures discontinues*, (Modernités, 4), Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 61-79.

Petit, Annie, «La Science en procès : Edison et *L'Eve future*», dans *Romantisme*, vol. 20, n° 69, 1990, p. 61-77.

Ponnau, Gwenhael, «Science, sagesse et folie dans les contes et dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam», dans *Trois Figures de l'imaginaire littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 241-250.

-----, «Villiers de l'Isle-Adam : la théocratie de la raison et la folie», dans *La Folie dans la littérature fantastique*, s.l., CNRS, 1987.

Raitt, Alan William, «État présent des études sur Villiers de l'Isle-Adam», dans *L'Information littéraire*, janvier-février 1956.

-----, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, 2e éd., Paris, J. Corti, 1986 (1re éd. 1965).

-----, *Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel*, Paris, J. Corti, 1987.

-----, «Villiers de l'Isle-Adam en 1989», dans *Villiers de l'Isle-Adam l'home, la realitat, la ficció*, Actes du Colloque franco-espagnol de l'Université de Barcelone organisé les 21 et 22 novembre 1988, M.G. Janer, dir., Estudi General de Lleida, Virgili et Pagès, 1989, p. 9-13.

Rifelj, Carol de Dobay, «La Machine humaine : Villiers's *L'Eve future* and the Problem of Personal Identity», dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n° 3-4, 1992, p. 430-451.

Roujon, Henry, *La Galerie des bustes*, Paris, J. Rueff, 1908.

Scarcella, Renzo, *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*, Fasana, Schena editore, 1992.

Van der Meulen, C. J. C., *L'Idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam*, Amsterdam, H.J. Paris, 1925.

Vibert, Bertrand, *Villiers l'inquiéteur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

*Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*, Actes du Colloque international organisé en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989, par M. Crouzet et A.W. Raitt, Paris, Sedes, coll. «Société des études romantiques», 1990.

Wallen, Jeffrey, «The End of Illusion in *L'Eve future*», dans B.T. Cooper et M. Donaldson-Evans, *Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France*, Newark; London, U. of Delaware P.; Associated UPs, 1992, p. 34-40.

Watthee-Delmotte, Myriam, «Villiers de l'Isle-Adam et l'hégélianisme. Étude textuelle de *Véra*», dans *Les Lettres romanes* (Louvain-La-Neuve, Université catholique), vol. 38, n° 1-2, 1984, p. 3-47.

## C. Acoustique

«L'Acoustique du XVIe au XVIIIe siècle», dans *Histoire générale des Sciences*, dir. R. Taton, t. 2, *La Science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, P.U.F., 1958, p. 510-514.

«L'Acoustique», dans *Histoire générale des sciences*, dir. R. Taton, t. 1, *La science contemporaine. Le XIXe siècle*, Paris, P. U. F., 1961, p. 193-200.

Aristote, «De Audibilibus», dans *The works of Aristotle*, T. Loveday et E. S. Forster, Oxford, Clarendon Press, t. 6, 1967, p. 800a-804b40.

-----, «De la voix», dans *Problèmes*, P. Louis, trad. et éd., Paris, Les Belles Lettres, t. 2, 1993, Section XI, p. 9-30.

Blaserna, Pietro, *Le son et la musique, suivis Des causes physiologiques de l'harmonie par H. Helmholtz*, Paris, Germer Baillière, 1877.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, *Traité d'acoustique* (1802), traduit de l'allemand par l'auteur, Paris, Courcier, 1809. (Le livre contient en appendice huit planches illustrant les diverses figures acoustiques.)

Galilée, *Discours et démonstrations mathématiques concernant deux sciences nouvelles*, Introduction, traduction et notes par M. Clavelin, Paris, Armand Colin, 1970. (Voir les «Considérations complémentaires sur les pendules et différents problèmes d'acoustique», Troisième Partie de la *Première journée*, p. 77-88 [138-150].)

Gavarret, J., *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*, Paris, G. Masson, 1877.

Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'allemand par G. Guérout avec le concours pour la partie musicale



de M. Wolff, Paris, Victor Masson et fils, 1868.

-----, «Des causes physiologiques de l'harmonie», dans P. Blaserna, *Le son et la musique*, Paris, Germer Baillière, 1877, p. 161-206.

-----, *Popular Scientific Lectures*, New York, Dover Publications, 1962.

Hunt, Frederick Vinton, *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*, New Haven et London, Yale University Press, 1978.

Lindsay, Robert Bruce, *Acoustics: historical and philosophical development*, Stroudsburg, Pennsylvania, Dowden, Hutchinson et Ross, 1973.

Miller, Dayton Clarence, *Anecdotal History of the Science of Sound*, New York, The Macmillan Co., 1935.

Radau, Rodolphe, «La base scientifique de la musique. Analyse des recherches de M. Helmholtz», dans *Moniteur scientifique de Quesneville*, vol. VII, n° 197, 1<sup>er</sup> mars 1865, p. 193-214.

-----, *L'Acoustique ou les phénomènes du son* (1867), 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1870.

Rayleigh, John William Strutt, Baron, *The Theory of Sound*, London, Macmillan and Co., 2 t., 1877-1878.

Savart, Félix, «Extrait d'un Mémoire sur les modes de division des plaques vibrantes», dans *Annales de chimie et de physique* (Paris), 2<sup>e</sup> série, vol. LXXIII, 1840, p. 225-273. (En appendice, trois planches d'illustrations de figures acoustiques.)

## D. Ouvrages et articles généraux

Aristote, *De l'âme*, Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, M. Jamet, éd., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980.

Béguet, Bruno, dir., *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1990.

Beltran, Alain et Pascal Griset, *Histoire des techniques aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1990.

Beltran, Alain et Patrice A. Carré, *La fée et la servante : la société française face à l'électricité, XIXe-XXe siècle*, Préface d' A. Corbin, Paris, Belin, 1991.

Benjamin, Walter, *L'Homme, le langage et la culture*, trad. M. de Gandillac, s.l., Denoël/Gonthier, 1971.

Bernard, Claude, *Principes de médecine expérimentale*, introduction et notes de L. Delhoume, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», 1987.

Bohn, Georges, *La forme et le mouvement: essai dynamique de la vie*, Paris, Flammarion, 1921.

Boutot, Alain, *L'Invention des formes*, Paris, Odile Jacob, 1993.

Breteau, Jean-Louis, «Helmholtz (Hermann Ludwig Ferdinand von), 1821-1894», dans *Encyclopædia Universalis* (Paris), vol. 11, 1989, p. 279-280.

Breton, Philippe, *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995.

Brunhes, G., «La Littérature scientifique au XIXe siècle», dans *Histoire de la langue et de la littérature française*, Éd. Petit de

Juleville, vol. 8, s.d., p. 654.

Cahn, Michel, «Entre science et littérature», dans *Littérature*, n° 82, 1991, p. 16-27.

Carrouges, Michel, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.

Carroy, Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie; l'invention de sujets*, Paris, P.U.F., 1991.

-----, *Les personnalités doubles et multiples: entre science et fiction*, Paris, P.U.F., 1993.

Chapuis, Alfred, *Les Automates dans les oeuvres d'imagination*, Neuchâtel, Griffon, 1947.

Charbon, Paul, *La Machine parlante*, s.l., Éd. Jean-Pierre Gyss, 1981.

Charcot, Jean Martin, *L'Hystérie*, textes choisis et présentés par E. Trillat, Toulouse, Privat, 1971.

Châtelet, François, *Hegel*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1968.

Clark, Ronald W., *Edison (1847-1931); L'artisan de l'avenir*, préface et notes de J. Cazenobe, trad. de l'anglais par Éd. Guignonis, Paris, Belin, coll. «Un Savant, une Époque», 1986.

Cros, Charles et Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, avec la collaboration de F. F. Burch, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970.

D'Hondt, Jacques, *Hegel, philosophe de l'histoire vivante*, Paris, P.U.F., 1987.

De Rougemont, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1962.

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968.

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

Doz, A., «Vera, traducteur et interprète de Hegel», dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Actes du Colloque International tenu à la S.N.S. en décembre 1985 pour le centenaire de la mort d'A. Vera, Pise, Classe di Lettere e Filosofia, vol. XVI, 4, série III, 1986, p. 1265-1277.

Dray, W. H., *La Philosophie de l'histoire*, traduit de l'anglais, Ottawa, Éds de l'Université d'Ottawa, coll. «Philosophica», 1981.

Du Moncel, Théodore, *Le Téléphone, le microphone et le phonographe*, 2e éd., Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1878.

Figuier, Louis, *Le Lendemain de la mort ou la vie future selon la science*, 3e éd., Paris, Hachette, 1872.

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. P. Arbex et R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, 1986.

Gauchet, Marcel, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992.

Giffard, Pierre, *Le Phonographe expliqué à tout le monde. Edison et ses inventions*, Paris, Maurice Dreyfous, 1878.

Gille, Bertrand, dir., *Histoire des techniques : technique et civilisations, technique et sciences*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1978.

Goethe, Jean-Wolfgang von, *Faust*, trad. G. de Nerval, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

-----, *La Métamorphose des plantes*, trad. H. Bideau, Paris,

Triades, 1975.

-----, *Les Affinités électives*, trad., intro. et notes par J.-F. Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

Gould, Stephen Jay, *Darwin et les grandes énigmes de la vie*, trad. Daniel Lemoine, Paris, Pygmalion/G. Watelet, 1979.

Grivel, Charles, «Savoir social et savoir littéraire», dans *Littérature*, n° 44, 1981, p. 72-86.

Guenancia, Pierre, «L'Identité», dans *Notions philosophique II*, D. Kambouchner, dir., Paris, Gallimard, 1995, p. 563-635.

Guibert-Sledziewski, Elisabeth et Jean-Louis Vieillard-Baron, dir., *Penser le sujet aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Hegel, G. W. F., *La Raison dans l'Histoire*, trad. nouvelle, intro. et notes par K. Papaioannou, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1965.

-----, *Logique*, 2e éd. revue et corrigée, traduite pour la première fois et accompagnée d'Une Introduction et d'un commentaire perpétuel par A. Véra, Bruxelles, Culture et Civilisation, t. 1, 1969 (1874).

-----, *Philosophie de l'histoire*, textes choisis par J. D'Hondt, Paris, P.U.F., 1975.

-----, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 4 vol., 1979.

-----, *Principes de la philosophie du droit : ou, Droit naturel et science de l'État en abrégé*, 2e éd. rev. et augm., texte présenté, traduit et annoté par R. Derathé, avec la collaboration de J.-P. Frick, Paris, J. Vrin, 1982.

-----, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, 3e éd. remaniée par É. Gilson, trad. J. Gibelin, Paris, J. Vrin, 1987.

-----, *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques*, 5e éd., trad. J. Gibelin, Paris, J. Vrin, 1987.

-----, *Phénoménologie de l'esprit* (éd. de 1807), trad. et avant-propos par J.-P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991.

-----, *L'Esprit du christianisme et son destin*, F. Fischbach, trad. et éd., Paris, Presses Pocket, 1992.

Hulin-Jung, Nicole, «À propos de l'enseignement scientifique : une réforme de l'enseignement secondaire sous le Second Empire : la "Bifurcation" (1852-1864)», dans *Revue d'histoire des sciences*, vol. 35, n° 3, 1982, p. 217-245.

Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne / Certains*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1975.

-----, *À rebours*, P. Waldner, éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

Hyppolite, Jean, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, M. Rivière, 1968.

Jacobi, Daniel et Bernard Schiele, dir., *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Milieux», 1988.

Janet, Paul et Gabriel Séailles, *Histoire de la philosophie; les problèmes et les écoles* (1887), 12e éd., Paris, Delagrave, 1921.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, F. Alquié, dir., trad. Delamarre, A. J.-L. et Marty, F., Paris, Gallimard, 1980.

Kelly, Michael, *Hegel in France*, Birmingham (U. K.), Birmingham Modern Languages Publications, 1992.

Kierkegaard, *La Reprise*, trad., intro., dossier et notes par N. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

Kuhn, Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1983.

*L'Ame au corps: arts et sciences, 1793-1993*, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993 - 24 janvier 1994, Catalogue réalisé sous la direction de J. Clair, Paris, Réunion des musées nationaux: Gallimard/Electa, 1993.

Labadie, Jean-Michel, *Les mots du crime : approche épistémologique de quelques discours sur le criminel*, Bruxelles; Montréal, De Boeck Université; Presses de l'Université de Montréal, 1995.

Ladrière, J., G.-P. Widmer, et P. Liégé, «Foi», dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 7, 1968, p. 75-83.

Ladrière, Jean, «La Forme et le sens», dans *L'Encyclopédie philosophique universelle : L'Univers philosophique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 475-492.

Lecoq, Anne-Marie, «Physiognomonie», dans *Encyclopædia Universalis* (Paris), vol. 18, 1989, p. 234-244.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, J. Brunschwig, éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

Lenoble, Robert, *Mersenne, ou la naissance du mécanisme*, 2e éd., Paris, J. Vrin, 1971.

Lichtenthaeler, Charles, *Histoire de la médecine*, trad. de l'allemand par D. Meunier, Paris, Fayard, 1978.

Lyotard, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

March, Arthur, *La Physique moderne et ses théories*, Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 1965.

Mason, Stephen F., *A History of the Sciences*, new revised edition, New York, Macmillan, 1962.

Menahem, Rosen, «Identité, différence et contradiction dialectiques selon Hegel», dans *Journal of the History of Philosophy*,

vol. 23, n° 4, 1985, p. 515-535.

Milner, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique dans la littérature*, Paris, P.U.F., coll. «Écriture», 1982.

Neefs, Jacques, «La littérature et le partage des disciplines», dans *Paragraphes*, n° 8, 1992, p. 81-93.

Noël, Émile, éd., *Les sciences de la forme aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1994.

Oldrini, Guido, «Augusto Vera et le sens de la vulgarisation hégélienne en Europe», dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 99, n° 1, 1994, p. 35-51.

Onimus, Dr Ernest Nicolas Joseph, *De la Vibration nerveuse et de l'action réflexe dans les phénomènes intellectuels*, Versailles, impr. de Cerf, 1868, 51 p. (Extrait de la *Philosophie positive*, mai-juin 1868.)

Papaioannou, Kostas, *Hegel*, Paris, Presses Pocket, 1962, 254 p.

Péladan, sâr, *L'Art de choisir sa femme d'après la physionomie (Physiognomonie)*, Paris, Nilsson, s.d.

Perriault, Jacques, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.

Petitot, Jean, «Forme», dans *Encyclopædia Universalis* (Paris), vol. 9, 1989, p. 712-728.

Pierssens, Michel, «Épistémocritique», dans *Spirale*, n° 77, mars 1988, p. 8.

-----, *Savoirs à l'oeuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

-----, «Le Syndrome des tables tournantes: crise du savoir et "sciences psychiques" au XIXe siècle», dans *Les Temps modernes*, vol. 45, n° 528, 1990, p. 87-111.



-----, «Savoirs et littérature», dans C. Duchet et S. Vachon, dir., *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, [Paris], Montréal, CCIFQ, XYZ, 1993, p. 427-431.

Poe, Edgar Allan, *Contes - Essais - Poèmes*, C. Richard, éd., trad. de Baudelaire et de Mallarmé, complétées de J.-M. Maguin et de C. Richard, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989.

Prigogine, Ilya et Isabelle Stengers, *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1986.

Rabelais, *Oeuvres complètes*, éd. établie, annotée et préfacée par G. Demerson, texte latin établi, annoté et traduit par Geneviève Demerson, Paris, Seuil, coll. «l'Intégrale», 1973

Raichvarg, Daniel et Jean Jacques, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, 1991.

Ribot, Théodule, *Les maladies de la personnalité* (1885), 18e éd., Paris, F. Alcan, 1921.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Rimbaud, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, préface de R. Char, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1973.

Robin, Léon, *La Théorie platonicienne de l'amour*, Nouv. éd., Paris, P.U.F., 1964.

Rockmore, Tom, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Avant/Après*, Paris, Criterion, 1992.

Saint-Girons, Baldine, «Sujet», dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 17, 1984, p. 379-381.

Scherer, Edmond, «Hegel et l'hégélianisme», dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 31, 15 février 1861, p. 812-856.

Schroeder, Brigitte et Anne Rasmussen, *Les Fastes du progrès :*

*le Guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

Schuerewegen, Franc, *À distance de voix. Essai sur les «machines à parler»*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.

Stengers, Isabelle, dir., *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Seuil, 1987.

Stevenson, Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1885), éd. P.W. Lasowski, trad. J. Muray, Paris, Librairie Gégéale Française, coll. «Le Livre de Poche», 1988.

Swain, Gladys, «L'âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIXe siècle», dans *Le Débat* (Paris), n° 24, 1983, p. 107-127.

Taine, Hippolyte, *De l'intelligence* (1870), 11e éd., Paris, Hachette, 2 vol., 1906.

Thompson, D'Arcy Wentworth, *Forme et Croissance*, J.T. Bonner, éd., Dominique Teyssié, Paris, Seuil et CNRS, 1994.

Turner, R. Steven, «Helmholtz (Hermann von)», dans *Dictionary of Scientific Biography*, New York, Charles Scribner's sons, vol. 6, 1972, p. 241-253.

Veith, Ilza, *Histoire de l'hystérie*, trad. S. Dreyfus, Paris, Seghers, 1973.

Vera, Augusto, *Essais de Philosophie hégélienne : La peine de mort — Amour et philosophie — Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, G. Baillière, 1864.

-----, *Introduction à la philosophie de Hegel*, 2e édition revue et augmentée de notes et d'une nouvelle préface, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1864.

Verne, Jules, *Le Château des Carpathes*, Préface et commentaires de M. Mourier, Paris, Presses Pocket, 1992.

Vieillard-Baron, Jean-Louis, *Le problème du temps : sept études*, Paris, J. Vrin, 1995.

Weisz, George, «Le Corps professoral de l'enseignement supérieur et l'idéologie de la Réforme universitaire en France, 1860-1885», dans *Revue française de sociologie*, n° 18, 1977, p. 201-232.