



## Science, fantasma et Homme au sable

Olivier Rey

► **To cite this version:**

Olivier Rey. Science, fantasma et Homme au sable. Conférence, 2002, 14, pp.101-151. <halshs-00935059>

**HAL Id: halshs-00935059**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00935059>**

Submitted on 23 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **SCIENCE, FANTASME ET HOMME AU SABLE**

Olivier REY

### 1. 1815, FENÊTRE SUR L'AVENIR

En 1816 une jeune fille de dix-neuf ans, Mary Shelley, concevait au bord du lac Léman un étrange roman : *Frankenstein ou le Prométhée enchaîné*. Près de deux siècles plus tard, le développement des biotechnologies confère à cette œuvre, élevée au rang de mythe, une nouvelle signification : la fabrication de l'humain semble prête à quitter le domaine de l'imagination pour entrer dans les faits. Un an avant *Frankenstein*, en 1815, ce millésime où les historiens s'accordent à faire débiter le XIX<sup>e</sup> siècle, un autre texte avait abordé le thème de l'homme artificiel : un conte d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'Homme au sable (Der Sandmann)*. Au seuil de l'époque contemporaine, Mary Shelley comme Hoffmann ont pressenti, chacun à leur manière, les buts ultimes aimantant l'aventure technoscientifique qui s'engageait. Par la suite, cette lucidité s'est perdue. Même si, aujourd'hui, les faits eux-mêmes se chargent de nous éclairer, nous avons du mal, englués que nous sommes dans les péripéties, à en percevoir la portée. Relire *L'Homme au sable* ce n'est pas, dans la situation qui est la nôtre, faire un exercice savant d'analyse littéraire ; c'est découvrir une vérité essentielle sur le courant qui nous emporte.

### 2. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

De *L'Homme au sable*, il est question dans un essai célèbre de Freud, *Das Unheimliche* – en français *l'inquiétante étrangeté*<sup>1</sup>. Traduction peu satisfaisante, adoptée faute de mieux. L'absence d'un mot plus approprié est peut-être liée au refoulement, au sein de la psyché française, de tout ce qui a trait à la notion trop vague, trop obscure, trop « allemande » d'*Unheimlichkeit*. Un tel refoulement, qui va jusqu'à refuser les mots dont nous aurions besoin, ne facilite pas la tâche – mais faut-il s'en plaindre ? Hegel a écrit : « Le premier acte, par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur donner un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit en tant qu'existants et en fit des idéalités

---

<sup>1</sup> Le texte de Freud a été publié dans la revue *Imago* en 1919. La première traduction française, par Marie Bonaparte, a paru en 1933 dans le recueil intitulé *Essais de psychanalyse appliquée*.

en soi<sup>2</sup>. » Ce qui est vrai des animaux pourrait aussi l'être, dans une certaine mesure, des états animés – des états de l'âme. Auquel cas l'absence de terme spécifique et adapté constituerait, outre une difficulté d'expression et un danger de refoulement, une circonstance heureuse, la chance de maintenir la notion dans ce qu'elle a d'intrinsèquement mystérieux, indéterminé et vécu.

Freud commence par rapporter les appréciations de Jentsch, auteur en 1906 d'une étude intitulée *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Jentsch, écrit Freud, « trouve la condition essentielle de l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté dans l'incertitude intellectuelle. » Il précise : « Jentsch a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on "doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme" ; et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates. Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez les spectateurs les pressentiments de processus automatiques – mécaniques –, qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé<sup>3</sup>. » En résumé, l'*Unheimliche* serait lié à un indécidable et, de façon préférentielle à un indécidable entre animé et mécanique. À titre d'illustration littéraire, Jentsch se réfère à Hoffmann, plus particulièrement à *L'Homme au sable*. Freud approuve ce choix : il estime également que de ce récit se dégage « un incomparable effet d'inquiétante étrangeté ». C'est pourquoi il entreprend à son tour, dans son étude de l'*Unheimliche*, une exégèse du conte en question.

### 3. LE CONTE RÉSUMÉ PAR FREUD

L'étudiant Nathanaël, par les souvenirs d'enfance duquel s'ouvre le récit fantastique, ne peut, en dépit de son bonheur présent, exorciser les souvenirs qui se rattachent pour lui à la mort énigmatiquement effrayante d'un père qu'il aimait. Certains soirs, la mère du garçon avait coutume d'envoyer les enfants au lit de bonne heure, en brandissant cet avertissement : « L'Homme au sable arrive », et de fait, l'enfant entend alors chaque fois le pas lourd d'un visiteur qui accapare le père pour cette soirée. Il est vrai que la mère, interrogée sur l'Homme au sable, dénie que celui-ci ait une existence autre que proverbiale, mais une bonne d'enfants s'entend à donner des informations plus tangibles. « C'est un homme méchant, qui vient auprès des enfants quand ils ne veulent pas aller au lit, et qui leur jette du sable à poignées dans les yeux, de sorte que ceux-ci jaillissent de la tête tout sanglants, alors il les jette dans un sac et les apporte au clair de la demi-lune pour en repaître ses petits enfants ; ceux-ci sont blottis là-bas dans un nid et ont des becs crochus, comme les chouettes, et avec eux ils becquettent les yeux des enfants humains qui ne sont pas sages. »

---

<sup>2</sup> „Der erste Akt, wodurch Adam seine Herrschaft über die Tiere konstituiert hat, ist, daß er ihnen Namen gab, d. h. sie als Seiende vernichtete und sie zu für sich *Ideellen* machte“ (*Jenaer Systementwürfe I*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 1975, p. 201).

<sup>3</sup> *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p. 216 et 224.

Bien que le petit Nathanaël fût assez âgé et avisé pour récuser d'aussi lugubres attributs ajoutés à la figure de l'Homme au sable, la peur qu'inspirait le personnage en lui-même ne s'ancra pas moins en lui. Il décida de partir en reconnaissance pour savoir à quoi ressemblait l'Homme au sable, et se cacha, un soir, dans le bureau de son père. Il reconnaît alors en la personne du visiteur l'avocat Coppelius, personnage repoussant, qui avait coutume d'effaroucher les enfants lorsqu'il lui arrivait d'être invité à midi, et il identifie désormais le Coppelius en question avec l'Homme au sable redouté. Quant au déroulement ultérieur de cette scène, l'auteur lui-même fait douter si nous avons affaire à un premier délire du jeune garçon en proie à l'angoisse, ou à un compte rendu qui doit être conçu comme réel dans l'univers descriptif du récit. Le père et l'invité s'affairent autour d'un âtre à la flamme rougeoyante. Le petit espion entend Coppelius crier : « Par ici les yeux, par ici les yeux » ; il se trahit par une exclamation et est empoigné par Coppelius, qui veut prendre dans la flamme des grains embrasés, pour les répandre dans les yeux, et jeter ensuite ceux-ci sur le foyer. Le père demande et obtient grâce pour les yeux de son enfant. Une profonde syncope et une longue maladie closent l'expérience. Quiconque prend parti pour une interprétation rationaliste de l'Homme au sable ne manquera pas de reconnaître dans ce fantasme de l'enfant l'influence persistante du récit de la bonne d'enfants. À la place des grains de sable, ce sont des grains de flamme embrasés qui doivent être répandus dans les yeux de l'enfant, dans les deux cas afin que les yeux jaillissent. Lors d'une visite ultérieure de l'Homme au sable, un an plus tard, le père est tué dans son bureau par une explosion ; l'avocat Coppelius disparaît de l'endroit sans laisser de traces.

Devenu maintenant étudiant, Nathanaël croit reconnaître cette figure d'effroi de son enfance sous les traits d'un opticien italien ambulant du nom de Giuseppe Coppola, qui lui propose, dans la ville où il étudie, de lui vendre des baromètres, et sur son refus, ajoute : « Hé ! hé ! pas baromètre, pas baromètre ! – z'ai aussi d'zoli z'yeux – zoli z'yeux. » L'horreur de l'étudiant est apaisée, les yeux ainsi proposés se révélant être d'inoffensives lunettes ; il achète à Coppola une longue-vue de poche et épie grâce à elle l'appartement du professeur Spallanzani, situé en face, où il aperçoit la fille de celui-ci, Olympia, belle, mais énigmatiquement laconique et immobile. Il éprouve pour elle un coup de foudre si violent qu'il en oublie sa fiancée raisonnable et banale. Mais Olympia est un automate dont Spallanzani a monté les rouages et dans lequel Coppola – l'Homme au sable – a inséré les yeux. L'étudiant survient alors que les deux maîtres se disputent leur œuvre ; l'opticien a emporté la poupée de bois privée d'yeux, et le mécanicien, Spallanzani, ramasse les yeux sanglants d'Olympia qui traînent sur le sol, et les jette à la poitrine de Nathanaël, tout en disant que Coppola les a volés à Nathanaël. Celui-ci est pris d'une nouvelle crise de folie, dans le délire de laquelle la réminiscence de la mort de son père s'associe à l'impression récente : « Hou – hou – hou ! crie-t-il – cercle de feu – cercle de feu ! Tourne, cercle de feu – ô gué – ô gué ! Petite poupée de bois hou, belle petite poupée de bois tourne. » Avec ces mots, il se jette sur le professeur, le soi-disant père d'Olympia, et veut l'étrangler.

S'éveillant d'une longue et grave maladie, Nathanaël semble enfin guéri. Il songe à épouser sa fiancée, qu'il a retrouvée. Un jour ils traversent tous deux la ville, sur le marché de laquelle le haut beffroi de l'hôtel de ville projette son ombre gigantesque. La jeune fille propose à son fiancé de monter sur le beffroi, tandis que le frère de la fiancée, qui accompagne le couple, reste en bas. Une fois en haut, l'attention de Clara est attirée par l'étrange apparition de quelque chose qui se rapproche dans la rue. Nathanaël regarde la même chose avec la longue-vue de Coppola, qu'il trouve dans sa poche ; il est à nouveau pris de folie et tout en prononçant les mots : « Petite poupée de bois, tourne », il veut précipiter la jeune fille dans le vide. Le frère accouru à ses cris la sauve et se hâte de redescendre avec elle. En haut, le fou furieux court en tous sens en s'exclamant : « cercle de feu, tourne », formule dont nous comprenons évidemment l'origine. Parmi les gens qui sont

atroupés en bas, on voit émerger l'avocat Coppélius qui a brusquement reparu. Nous pouvons supposer que c'est le spectacle de son approche qui a déclenché la folie de Nathanaël. On veut monter pour maîtriser le fou furieux, mais Coppélius dit en riant : « Attendez un peu, il va descendre de lui-même. » Nathanaël s'immobilise soudain, aperçoit Coppélius, et en criant d'une voix perçante : « Oui ! Zoli z'yeux – Zoli z'yeux », il se jette par-dessus la balustrade. Il n'est pas plus tôt étendu sur le pavé, la tête fracassée, que l'Homme au sable a déjà disparu dans la cohue<sup>4</sup>.

Face à un récit aussi étrange – et qui l'est encore davantage *in extenso* qu'en résumé, de par le foisonnement d'éléments adventices qui semblent chacun avoir un sens caché –, face à un tel récit le lecteur peut être pris d'un doute. L'étrangeté n'est pas un gage de profondeur. L'étrangeté peut même être le masque d'une absence de profondeur. En bref, faut-il prendre cet écrit au sérieux ? On pourrait n'avoir affaire qu'à une fantaisie gratuite, et finalement décevante, comme il y en a tant chez les « petits romantiques » qui, par leurs mystères, semblent promettre beaucoup et tiennent peu. Pourtant, le récit n'est pas seulement étrange, il est inquiétant. Ce caractère inquiétant nous signale que, derrière des apparences déroutantes et décousues, quelque chose est à l'œuvre, qu'il nous importe de découvrir. Quelque chose qui nous concerne, et qui en même temps nous met en danger.

#### 4. L'INTERPRÉTATION FREUDIENNE

Freud nie que l'effet d'inquiétante étrangeté soit lié, comme le voulait Jentsch, à une incertitude intellectuelle concernant la nature d'Olympia, automate ou créature animée. Selon lui, « l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées<sup>5</sup> ». Un imaginaire archaïque, des fantasmes originels ont été refoulés, dépassés, au nom du principe de réalité qui peu à peu s'est imposé. Et voilà qu'au gré de tel ou tel événement, la réalité vient raviver ce qui en son nom avait été écarté. D'où, en vérité, non l'étrangeté, mais une superposition d'étrangeté et de reconnaissance qui, faisant vaciller nos repères, nous plonge dans l'inquiétude et le malaise. Il est remarquable, dit Freud, que le vocable *heimlich*, s'appliquant d'abord à ce qui est familier, en soit venu par glissements progressifs à désigner ce qui appartient à la sphère strictement privée, ce qui est donc caché, secret, dérobé au regard ; en un mot : ce qui est *unheimlich*. *Heimlich* et *unheimlich* sont donc, en un certain point, synonymes. Le *heimlich* est au cœur de l'*unheimlich*, la reconnaissance au cœur de l'étrangeté<sup>6</sup>. Dans le conte de Hoffmann l'inquiétante

---

<sup>4</sup> *Id.*, p. 226-229.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 258.

<sup>6</sup> Ernst Jünger n'a rien d'un auteur « freudien ». Mais il corrobore Freud quand il écrit : « Y a-t-il quoi que ce soit de “totalement” étranger pour nous ? C'est peu probable – même sur Sirius. L'effroi seul augmente, quand les forces venues du fond des âges ou de très loin pénètrent en nous. Cet effroi même est un indice de reconnaissance, un signe que nous les avons jadis connues » (*Approches, drogues et ivresse* [1970], trad. Henri Plard, Gallimard, coll. Idées, 1974, p. 369).

étrangeté – qui est donc, aussi bien, une inquiétante familiarité –, serait due à une réactivation, par un épisode réel (soit l'apparition du marchand Coppola, dont la physionomie rappelle celle de l'avocat Coppelius), de l'angoisse liée au complexe de castration infantile.

Dans l'histoire de l'enfance, le père et Coppelius représentent l'imgo du père scindée par l'ambivalence en deux parts opposées ; l'un menace d'aveugler (castration), l'autre, le bon père, demande grâce pour les yeux de l'enfant. La portion de complexe la plus atteinte par le refoulement, le désir de mort à l'endroit du mauvais père, trouve sa représentation dans la mort du bon père, qui est mise à la charge de Coppelius. Ce couple paternel a pour pendants, dans l'histoire ultérieure de la vie de l'étudiant, le professeur Spallanzani et l'opticien Coppola, le professeur étant par lui-même une figure dans une série paternelle, Coppola en tant qu'il est reconnu comme identique à l'avocat Coppelius. De même qu'autrefois ils travaillaient ensemble autour de l'âtre mystérieux, de même ils ont maintenant fabriqué en commun la poupée Olympia ; le professeur est d'ailleurs nommé père d'Olympia. Par cette double collaboration, ils se révèlent comme étant des clivages de l'imgo paternelle, c'est-à-dire que le mécanicien comme l'opticien sont le père d'Olympia aussi bien que de Nathanaël. Au cours de la scène d'effroi de l'enfance, Coppelius, après avoir renoncé à aveugler l'enfant, lui avait dévissé les bras et les jambes à titre expérimental, c'est-à-dire qu'il avait travaillé sur lui comme un mécanicien sur une poupée. Ce trait singulier, qui sort tout à fait du cadre de la représentation de l'Homme au sable, met en jeu un nouvel équivalent de la castration ; mais il signale aussi l'identité intrinsèque de Coppelius avec sa réplique ultérieure, le mécanicien Spallanzani, et il nous prépare à interpréter la figure d'Olympia. Cette poupée automatique ne peut être rien d'autre que la matérialisation de l'attitude féminine que Nathanaël avait à l'égard de son père dans sa prime enfance. Ses pères – Spallanzani et Coppola – ne sont en effet que des rééditions, des réincarnations du couple de pères de Nathanaël ; les paroles de Spallanzani, affirmant que l'opticien a volé les yeux de Nathanaël, pour les insérer dans la poupée, ne peuvent se comprendre autrement et prennent leur sens comme preuve de l'identité d'Olympia et de Nathanaël. Olympia est pour ainsi dire un complexe détaché de Nathanaël qui vient à sa rencontre sous les traits d'une personne ; la domination qu'exerce sur lui ce complexe trouve son expression dans l'amour follement obsessionnel qu'il éprouve pour Olympia. Nous sommes autorisés à qualifier cet amour de narcissique et comprenons que celui qui en est la proie devienne étranger à l'objet d'amour réel. Mais la justesse psychologique de l'idée que le jeune homme fixé à son père par le complexe de castration est incapable d'aimer une femme est corroborée par de nombreuses analyses de malades, dont le contenu est certes moins fantastique, mais guère moins triste que l'histoire de l'étudiant Nathanaël.

E.T.A. Hoffmann était l'enfant d'un mariage malheureux. Alors qu'il avait trois ans, son père se sépara de sa petite famille et ne reprit plus jamais la vie commune. D'après les documents que cite E. Grisebach dans son introduction biographique aux œuvres de Hoffmann, la relation au père a toujours été l'un des points les plus sensibles dans la vie affective de Hoffmann<sup>7</sup>.

Cette lecture a l'immense mérite de nous ménager une voie d'entrée dans la logique du récit, qui jusque-là demeurait opaque. Elle propose une vue unifiée de ce qui auparavant gisait épars. Pour autant, des interrogations demeurent. Le conte était donné comme particulièrement propre à faire naître un sentiment d'inquiétante étrangeté. Or,

---

<sup>7</sup> *L'Inquiétante Étrangeté*, op. cit., p. 232-233.

que reste-t-il de ce sentiment après l'analyse de Freud ? Plus une trace. Tout est clair, tout est transparent. L'inquiétante étrangeté, n'est-ce donc que cela ? Quelque chose voué à se dissoudre complètement sous le regard perspicace de l'analyste ? D'autre part, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'interprétation repose sur une sélection drastique des éléments et en laisse beaucoup de côté, inexpliqués. Après le résumé qu'il donne du conte, Freud écrit : « Ce bref compte rendu de l'histoire ne laissera planer aucun doute... » Certes. Mais si on la raconte moins rapidement, sans souligner *a priori* certains épisodes au détriment d'autres, éliminés sans trace, est-ce que le doute ne renaît pas ?

La lecture de Freud suppose une certaine mise à l'écart de choses qui sont dites, au nom de ce qui n'est pas dit. Or Hoffmann dit beaucoup de choses, et précises. A-t-il écrit sous la dictée de l'inconscient ? Peut-être, mais pas seulement. Son récit est construit, consciemment construit. Qu'avait-il en vue en l'écrivant ? Comment l'a-t-il élaboré ? Il se pourrait que chercher dans cette direction fasse faire des découvertes.

## 5. L'ENTRÉE DANS LA CARRIÈRE DU FANTASME

Le conte présente, sous forme enchevêtrée, trois épisodes qui reprennent le même schéma, trois épisodes qui, à chaque fois, se terminent par la mort (provisoire ou définitive) du héros. Dans le premier, Nathanaël enfant manque se faire arracher les yeux par Coppélius. Après quoi il s'évanouit, et ne se rétablit qu'après plusieurs semaines d'une grave maladie. Un an plus tard, Coppélius réapparaît, s'enferme à nouveau avec le père dans le cabinet, une explosion se produit et le père est retrouvé mort. Quant à Coppélius, il a décampé. Dans le second épisode Nathanaël, grâce à une lunette que lui a vendu un opticien ambulancier du nom de Coppola, ressemblant étrangement à Coppélius, peut observer de sa chambre la fille du professeur Spallanzani, Olympia, dont il devient passionnément amoureux ; avant de découvrir, lorsqu'il vient la demander en mariage, qu'il s'agit d'un automate, œuvre conjointe de Coppola et Spallanzani. Le choc le plonge dans une crise de démence. Dans le dernier épisode, Nathanaël a recouvré son équilibre après des semaines de soins attentifs prodigués par sa mère et sa fiancée Clara. Le mariage se prépare. Mais voilà que soudain Nathanaël, apercevant Clara à travers la lunette de Coppola, est à nouveau pris de démence. Il prend Clara pour une poupée, essaye de l'étrangler, avant de se suicider en se jetant dans le vide.

Dans le récit tel qu'on le lit, c'est le début du second épisode, soit l'apparition de Coppola, qui provoque la remémoration du premier. Nathanaël, enfant, était intrigué par l'homme mystérieux qui, certains soirs, rendait visite à son père, visiteur connu par son seul nom, lui-même mystérieux : *l'Homme au sable*. Dès que sa venue était annoncée, la mère envoyait précipitamment les enfants se coucher, et se dérobaux questions.

— Dis, maman, qui est donc ce méchant homme au sable qui nous chasse toujours de chez papa ?  
Quel air a-t-il ?

— Il n’y a point d’homme au sable, mon cher enfant ; quand je dis : Voici l’homme au sable, cela veut dire seulement que vous avez sommeil, et que vous ne pouvez tenir les yeux ouverts, comme si l’on vous y avait jeté du sable<sup>8</sup>.

Même quand Nathanaël aura découvert, par lui-même, que l’Homme au sable existe bel et bien, la mère persistera dans ses couplets rassurants. Ainsi, quand Nathanaël revient à lui, après s’être évanoui de terreur devant l’Homme au sable :

Une haleine douce et chaude passa sur mon visage, je m’éveillai comme du sommeil de la mort, ma mère était penchée sur moi.

— L’homme au sable est-il encore là ? dis-je en bégayant.

— Non, mon cher enfant ! il est parti depuis longtemps, et il ne te fera aucun mal !

Ainsi parlait la mère, embrassant et caressant son cher petit retrouvé<sup>9</sup>.

Plus tard encore, lors de la dernière visite de Coppélius qui sera fatale au père, Nathanaël suffoque d’angoisse, mais sa mère continue à nier le danger : « Calme-toi, calme-toi, mets-toi au lit. Dors ! dors ! me dit ma mère en s’éloignant. » Nathanaël, tourmenté, « ne peut fermer l’œil ». Sa mère veut lui fermer les yeux, lui ne peut que les garder ouverts.

Voici un premier fait à prendre en compte : le caractère *lénifiant* qui caractérise la mère. Plus largement : l’univers de la mère, auquel appartiennent aussi la fiancée Clara et le frère de celle-ci, Lothar, tous deux adoptés enfants, après la mort de leur père, par la mère de Nathanaël. Curieusement, il n’est question ni de la mère de Clara et Lothar, ni du père de Nathanaël dans cette opération adoptive. Tout se passe comme si Clara et Lothar étaient passés, purement et simplement, du monde masculin, celui de leur père, au monde féminin, celui de la mère de Nathanaël.

Les noms des personnages n’ont pas été choisis au hasard. Le plus simple à décrypter est celui de Clara : à lui seul, il est tout un programme. Un programme qui exclut tout mystère, qui élude *a priori* toute question dérangement – comme la mère qui disait que l’Homme au sable n’existait pas. Cela se manifeste dès la première page du récit, dans la lettre que Nathanaël écrit à Lothar. Nathanaël parle de Clara comme d’« une charmante figure d’ange », dont son cœur et sa pensée « gardent pieusement l’image », il évoque « son regard limpide ». À quoi s’oppose, aussitôt, sa propre situation : « Quelque chose de terrible est survenu dans ma vie ! Les pressentiments

---

<sup>8</sup> Les citations de *L’Homme au sable* sont empruntées, avec d’éventuelles modifications, à la traduction de Henri de Curzon, parue à Genève aux éditions Phébus et reprise par les éditions Zoé, coll. biface (bilingue), 1994. On peut aussi consulter la traduction de Geneviève Bianquis dans l’édition bilingue de *L’Homme au sable* et du *Conseiller Krespel*, Aubier-Flammarion, 1968.

<sup>9</sup> On pense à ce qu’écrivait Rilke de la mère, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* : « Ô mère, [...] toi qui dis : n’aie pas peur, c’est moi. [...] C’est bien toi, tu es la lumière autour des choses coutumières et cordiales ; elles sont là sans aucun sens caché, toutes bonnes, toutes simples, sans équivoque. [...] tu viens et tu as l’épouvante derrière toi, tu la caches toute entière » (trad. Claude David, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 87). Et dans la troisième des *Élégies à Duino* : « Mère, c’est toi qui le fis, petit, c’est toi qui, à ses débuts, le façonnas ; pour toi il fut l’être nouveau, tu inclinâs jusqu’à ses yeux tout neufs le monde amical et écartas le monde étranger » (trad. Joseph-François Angelloz, GF-Flammarion, 1992).



confus d'une destinée affreuse et menaçante m'enveloppent comme de sombres nuages impénétrables à tout rayon lumineux. » D'un côté la limpidité, de l'autre l'obscurité, de sombres pressentiments. Pressentiments que Clara, lisant la lettre à la place de son frère, se refuse à accueillir – de la même façon que, des années plus tôt, la mère niait l'existence de l'Homme au sable. La suite du récit ne fera qu'accuser le parallèle. Au terme dramatique du second épisode, l'attitude de Clara se révèle en tout point conforme à celle de la mère à la fin du premier.

Nathanaël se réveilla comme d'un rêve lourd et terrible ; il ouvrit les yeux et sentit une inexprimable volupté le pénétrer, une douce et divine chaleur répandue dans ses membres. Il était dans la maison de ses parents, couché dans sa chambre, sur son lit ; il vit Clara penchée sur lui, et, à côté, sa mère et Lothar. « Enfin ! enfin, ô mon bien-aimé Nathanaël ! te voilà donc guéri d'une grave maladie. Maintenant tu m'es rendu ! » Ainsi parlait Clara dans l'effusion de son cœur, et elle pressa Nathanaël dans ses bras.

Ce qu'a vécu Nathanaël est définitivement écarté, au titre de maladie dont il est maintenant guéri. Le voici réintégré au sein du monde maternel.

Toute trace d'égarement avait disparu, et Nathanaël recouvra bientôt ses forces, grâce aux tendres soins de sa mère, de sa fiancée et de ses amis. [...] Nathanaël se montrait plus doux, plus enfantin qu'il ne l'avait jamais été, et il savait enfin apprécier l'âme si belle et si pure de l'angélique Clara.

On sait la suite : Nathanaël ne va pas rester longtemps doux et enfantin.

À cette triade lénifiante de la mère, de la fiancée et de l'ami, s'oppose le monde ambivalent du père, à la fois familier et lointain. Absorbé le jour par ses affaires, il rassemble le soir les enfants autour de lui et leur raconte des histoires merveilleuses. À moins qu'il ne leur donne des livres d'images et, taciturne dans l'attente de l'Homme au sable, ne noie la pièce dans les nuages de fumée de sa pipe. Cette image changeante et brouillée du père contraste avec l'image de la mère, prosaïque, toujours égale à elle-même. D'un côté un être insaisissable, mystérieux, rêveur, de l'autre un être positif et terre à terre. Selon les éléments biographiques dont on dispose, il se peut qu'une telle répartition des rôles ait été suggérée à Hoffmann par l'exemple de ses propres parents. Quoi qu'il en soit, le couple formé par le père et la mère de Nathanaël, tel qu'il nous le donne à voir, correspond trait pour trait à la conception que Nietzsche, un demi-siècle plus tard, exprime dans l'un de ses fragments.

Soit dit pour les gens qui sont capables de se rendre compte : les femmes ont l'entendement, les hommes la sensibilité et la passion. Cela n'est pas contredit parce que les hommes portent en effet leur entendement beaucoup plus loin : ils ont les mobiles plus profonds, plus puissants ; ce sont ces mobiles qui portent si loin leur entendement, qui en soi est quelque chose de passif. Les femmes s'étonnent souvent sous cape du grand respect que les hommes portent à leur sensibilité. Si, dans le choix de leur conjoint, les hommes cherchent avant tout un être profond, plein de sensibilité, les femmes au contraire un être habile, avisé et brillant, on voit clairement, au fond, que l'homme

recherche l'homme idéal, la femme la femme idéale, qu'ainsi ils ne cherchent pas le complément, mais l'achèvement de leurs propres qualités<sup>10</sup>.

En accord avec certains clichés romantiques depuis *Werther*, ce passage présente la femme comme un être attaché à la réalité, l'homme comme un être de rêve et de fantasme<sup>11</sup>. La femme apparaît sensible parce que c'est ainsi que l'homme la veut (pour le poète : une inspiratrice, une muse) ; et l'homme semble intellectuel uniquement parce que la passion requiert son entendement, met celui-ci à son service et le pousse dans ses derniers retranchements. Dans cette optique, l'homme n'est pas un être de raison, opposé à la femme être de sentiment. Au contraire : la femme est un être de réalité, opposé à l'homme être de passion *et* de raison, être de raison *parce qu'*être de passion. Peu importe la légitimité de cette distribution des caractères. On va voir que la rencontre, la conjonction, la superposition de la passion et de la raison ici évoquée est fondamentale pour saisir l'enjeu de *L'Homme au sable*.

Entre le monde de sa mère et le monde de son père, Nathanaël a fait son choix : il veut échapper à l'orbite maternelle. Il veut sortir du monde des femmes, de la sécurité et de la tradition. Ou s'il ne le veut pas, de toute façon, quelque chose d'inexorable en lui l'y contraint. Pour commencer, il doit savoir qui est l'Homme au sable, dont sa mère nie l'existence<sup>12</sup>. Une servante lui a raconté que c'est un méchant homme qui jette des

---

<sup>10</sup> *Humain, trop humain*, §411, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert, Hachette, coll. Pluriel, 1988. Un demi-siècle plus tard Bergson s'exprimera en termes comparables : « Bornons-nous à dire que la femme est aussi intelligente que l'homme, mais qu'elle est moins capable d'émotion, et que si quelque puissance de l'âme est présente chez elle avec un moindre développement, ce n'est pas l'intelligence, mais la sensibilité. Il s'agit, bien entendu, de la sensibilité profonde, et non pas de l'agitation en surface. [...] Le plus grand tort de ceux qui croiraient rabaisser l'homme en rattachant à la sensibilité les plus hautes facultés de l'esprit est de ne pas voir où est précisément la différence entre l'intelligence qui comprend, discute, accepte ou rejette, s'en tient enfin à la critique, et celle qui invente » (*Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], P.U.F., 2005, p. 41).

<sup>11</sup> Il n'est pas exagéré de parler de lieu commun au XIX<sup>e</sup> siècle. Balzac écrivait à propos des femmes : « Toute leur supériorité consiste à faire croire aux hommes qu'ils leur sont inférieurs en amour » (*Ferragus*) ; selon Vautrin dans *Le Père Goriot*, le « seul sentiment réel » est « une amitié d'homme à homme ». Les frères Goncourt, avec cette sorte de vulgarité qui les caractérise, notaient dans leur journal : « Pour l'infériorité de l'intelligence de la femme, examinez encore ceci : l'aplomb de la femme, même jeune fille, qui lui permet d'être très spirituelle avec un brin de vivacité et un rien de spontanéité compréhensive. L'homme seul a la pudeur et la timidité que la femme n'a pas et dont elle ne sert que comme arme. La femme, la plus belle et la plus admirable des pondeuses et des machines à fécondation » (13 octobre 1855) ; « À bien étudier la femme, c'est un animal plus raisonnable que l'homme, plus sensé, plus bourgeois, sacrifiant moins à l'imprévu, plus sur les gardes de ses sens, de son cœur, moins victime de l'occasion » (23 mai 1857).

<sup>12</sup> Un passage de Rilke est si adapté à la situation qu'on pourrait soupçonner qu'il a été écrit en pensant au Nathanaël de Hoffmann. « Il y a avait un tel pouvoir en toi, qui te dressais avec tendresse », est-il dit de la mère apaisant son enfant, que « derrière l'armoire s'en allait, grande dans son manteau, sa destinée, et dans les plis du rideau se coulait son avenir inquiet aux lignes mouvants. Et lui-même, comme il gisait, dans quel soulagement, avec, sous les paupières somnolentes, l'allègement de ton monde, dont il fondait la douceur dans la saveur du sommeil tout proche : il semblait un être en sûreté... Mais en lui : qui repoussait, qui arrêta, à l'intérieur de lui-même, l'afflux des origines ? Ah ! il n'y avait aucune

poignées de sable dans les yeux des enfants qui refusent d'aller au lit. Les yeux jaillissent de la tête et il les emporte pour les donner en pâture à ses petits qui, dans leur nid sur la lune, les picorent de leur bec crochu. Elle, au moins, ne prétend pas que l'Homme au sable est une fable. Mais Nathanaël ne croit pas à son histoire. Pour savoir, il doit se rendre compte par lui-même.

... l'envie de pénétrer moi-même le secret et de voir de mes propres yeux le fabuleux homme au sable germa et grandit en moi avec les années. L'homme au sable m'avait entraîné sur la voie du merveilleux et de l'aventure.

La première découverte de Nathanaël est que l'Homme au sable coïncide avec l'avocat Coppelius. Un familier de la maison, que les enfants haïssent et qui, par malignité, souille de son contact leurs aliments ou leurs boissons préférées pour gâcher leur plaisir. Coppelius est celui qui dégoûte les enfants de leurs joies enfantines et innocentes. Le voici maintenant, dans le cabinet où Nathanaël est dissimulé, qui se livre en compagnie du père à d'étranges expériences autour d'un fourneau. Père qui révèle crûment, à cette occasion, son ambivalence.

Ah ! Dieu !... lorsque mon père se pencha sur ce feu, sa figure avait une tout autre expression. Il semblait qu'une douleur horrible et convulsive contractât ses traits doux et honnêtes, lui prêtant l'aspect repoussant et hideux du diable, il ressemblait à Coppelius !

Que font-ils autour du fourneau ? On pense à des pratiques alchimiques. Le nom de Coppelius le confirme. Il n'existe aucun alchimiste répertorié qui réponde à ce nom, mais dans le second épisode, Coppelius réapparaît sous le nom de Coppola. *Coppa* signifie en italien coupe, et *coppola* coupelle – le creuset de l'alchimiste. D'où, par dérivation le mot *coppellazione*, en français *coupellation*, qui est un terme de métallurgie désignant l'opération qui consiste à séparer, par oxydation, un ou plusieurs éléments à partir d'un mélange liquide lorsque l'affinité de ces éléments pour l'oxygène est différente (par exemple, le plomb et l'argent). On y procédait en chauffant la matière concernée dans une coupelle (petit creuset de terre réfractaire, de porcelaine, de cristal, de grès utilisé dans les laboratoires) – d'où la dénomination. Le procédé de coupellation était employé par les alchimistes à des fins frauduleuses, pour donner les apparences d'une transmutation des métaux. Le sens de Coppelius s'ensuit : *l'alchimiste trompeur*. Comme ceux qui prétendaient pénétrer le Secret, accomplir le Grand Œuvre et, grâce à la pierre philosophale, reconduire par transmutation les métaux à leur état originel et

---

précaution dans le dormeur ; dormant mais rêvant, mais en proie aux fièvres : comme il s'y prêtait ! Lui, l'être nouveau, craintif, comme il était ligoté, déjà captif des lianes envahissantes du devenir intérieur enlacées pour former des échantillons humains, dont la croissance l'étouffait, de fuyantes formes d'animaux. Comme il s'abandonnait. – Aimait. Aimait ce qu'il portait à l'intérieur de lui-même, ce chaos sauvage, cette forêt ancestrale qui était en lui, car sur son écroulement muet, lumineusement vert, son cœur s'érigait. Aimait... puis il l'abandonna, suivit ses propres racines, les quitta pour entrer dans l'origine puissante, où sa petite naissance était déjà révolue. Aimant, il descendit dans le sang plus ancien, dans les gorges, où gisait l'épouvante, encore repue de ses ancêtres... » (*Élégies à Duino*, III, *op. cit.*).

pur, l'or, Coppélius, figure démoniaque, prétend disposer de la création, voire, dans son ambition charlatanesque, la refaire.

Le nom de Nathanaël mérite lui aussi réflexion. On a évoqué à son sujet une filiation romantique : un personnage de ce nom apparaît dans le conte de Tieck, *Le Chat botté*. Mais on peut aussi remarquer que Nathanaël fut un disciple du Christ, identifié à l'apôtre Barthélémy ; lequel Barthélémy est mort en martyr, écorché (ce pourquoi il est devenu le patron des bouchers). Or, tout le récit va le montrer, le Nathanaël de Hoffmann est un être qui ne fait pas la différence entre l'extérieur et l'intérieur, la réalité et le fantasme<sup>13</sup>. Nathanaël est *sans peau*. Il est l'opposé de Clara qui, aux divagations des esprits romanesques ou chimériques oppose son regard clair et son sourire.

« Mes chers amis ! comment pouvez-vous avoir la prétention de me faire prendre pour des figures douées de vie et de mouvement vos fantômes éphémères et vaporeux ? » Cette manière d'être valut à Clara plus d'une accusation de prosaïsme, de froideur et d'insensibilité.

De même réagit-elle aux angoisses ou aux poèmes de Nathanaël. Lui, au contraire, montre une sensibilité extrême aux éléments extérieurs. En retour, il projette sur l'extérieur les productions de son imagination. Il ne sait pas distinguer ce qui appartient à l'un, de ce qui ressortit à l'autre. Il n'a pas la distance réflexive qui lui permettrait de maîtriser le processus imaginaire, de séparer le réel de ses fantasmes : sa vision intérieure menace sans cesse d'absorber toute extériorité. D'où ce qui se passera ultérieurement avec Olympia. Cette absence de distance est-elle due à une hypertrophie du moi ? Ou à sa faiblesse, au manque d'une intériorité suffisamment forte et structurée pour maîtriser les influences extérieures<sup>14</sup> ? Si Nathanaël projette si facilement ses productions imaginaires sur le réel, c'est peut-être aussi que cet imaginaire ne lui appartient pas vraiment. Nathanaël est mû par son imaginaire comme par une puissance extérieure. Ce qu'il formule lui-même, quand il considère son activité de poète :

Il allait jusqu'à soutenir que c'était folie de croire que l'on pouvait librement faire œuvre créatrice dans le domaine des sciences et des arts ; car, disait-il, l'inspiration, sans laquelle on est incapable de créer, n'a pas son origine en nous, mais est due à l'influence d'un principe étranger qui nous est supérieur.

Par moments, Nathanaël se rend compte de cette voix étrangère qui parle en lui. Ainsi, quand il relit son poème et que, pris d'épouvante, il s'écrie : « À qui appartient cette voix affreuse ! » Ainsi encore quand, après avoir acheté la lunette à Coppola, il tressaille de frayeur en entendant un profond soupir de moribond – jusqu'à ce qu'il se rende compte que c'est lui-même qui a soupiré. Mais la plupart du temps, il ne mesure

---

<sup>13</sup> Dans son article *Automates et chimères – Le prophète et l'analyste : pour une relecture hoffmanienne de Freud* (*Topique* n°54, Dunod, 1994), Michel Tibon-Cornillot fait remarquer que Nathanaël a le même sens, en hébreu, que Théodore, « donné à Dieu », qui est le second prénom de Hoffmann. On peut encore noter que le nom de Théodore apparaît dans un autre conte de Hoffmann, *Les Automates*.

<sup>14</sup> Voir Laurence Dahan-Gaida, « La science et ses œuvres : de la créature artificielle à la création littéraire », in *L'Homme artificiel*, dir. Isabelle Krzywkowski, Ellipses, 1999, p. 137 sq.

pas la profondeur de son aliénation. Sa porosité aux suggestions extérieures est pourtant extrême. L'exemple en est donné par le poème qu'il écrit. Clara lui avait adressé une lettre qui se terminait par cette phrase :

Je n'ai aucune peur de [Coppelius] et de ses sales poings, et pas plus que comme avocat il ne me gâterait pas une friandise, comme homme au sable il ne me ferait craindre pour mes yeux.

Et Nathanaël commence ainsi son poème :

Il se représenta avec Clara unis d'un amour fidèle, mais de temps à autre, on eût dit qu'un poing noir s'abattait sur leur vie, leur arrachant quelque joie qu'ils commençaient à goûter. Pour finir, alors qu'ils se tiennent devant l'autel, apparaît l'épouvantable Coppelius, qui touche les yeux délicieux de Clara.

Coppelius, ses poings et les dommages qu'il pourrait faire subir aux yeux de Clara, évoqués à la fin de la lettre de celle-ci, se retrouvent trait pour trait au début du poème de Nathanaël<sup>15</sup>. Cette perméabilité à la suggestion, jointe à la propension à voir le monde selon les figures de l'imagination, se manifestent de façon éclatante dès l'enfance, dans l'épisode du cabinet. La figure mystérieuse de l'Homme au sable a mis en mouvement l'imagination de l'enfant qui, semble-t-il, ne demandait qu'une étincelle pour s'enflammer. Comme l'a dit Nathanaël, « l'Homme au sable m'avait entraîné sur la voie du merveilleux et de l'aventure ». Dans ses rêveries, il s'est représenté l'Homme au sable sous des traits horribles et démoniaques. Que se passe-t-il, quand il découvre qu'il ne s'agit que de l'avocat Coppelius ? L'enflure imaginaire retombe-t-elle ? Nullement ! Au lieu de ramener l'Homme au sable aux proportions de ce familier de la maison, Nathanaël attribue à Coppelius les caractères effrayants et sataniques de l'Homme au sable fantasmé. Yeux de chat verdâtres et perçants, sifflement de serpent, tête difforme et bouche tordue, rire sardonique etc. Ce n'est pas un homme que Nathanaël décrit, mais le diable, et le diable selon les représentations traditionnelles. Autrement dit Nathanaël, confronté à la réalité, demeure sous l'empire de son imagination, elle-même sous l'empire d'images qui ne lui appartiennent pas. Cela continue. « Des yeux, vite des yeux ! » s'écrie Coppelius. *Auge*, dans l'allemand de l'époque, pouvait signifier, outre l'œil, quelque chose comme un grain de métal dans le processus de transformation du minerai, et encore l'ouverture du four dans lequel le métal était porté à fusion<sup>16</sup>. Mais Nathanaël, influencé par l'histoire racontée par la servante, qu'il prétendait avoir rejetée, est aussitôt persuadé que c'est de ses propres yeux qu'il s'agit. Là encore, il appréhende la réalité à travers son imagination, elle-même assujettie à une histoire qu'on lui a racontée.

Demeure une question : Nathanaël a entendu dans son enfance beaucoup d'histoires merveilleuses. Pourquoi, entre toutes, est-ce celle de l'Homme au sable qui

---

<sup>15</sup> Cette influence est repérée par Gwenhaël Ponnau, *Montage, démontage, mises en pièces et buisson gris*, in *Revue Otrante*, « L'homme artificiel », 1999, p. 54.

<sup>16</sup> Ce point est signalé par Philippe Forget, *Des Tours d'écriture*, in *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ?*, dir. Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, Sedes/HER, 1999, p. 34.

l'a tant marqué ? Que signifie cette peur exacerbée qu'on lui arrache les yeux ? À en croire Freud, il s'agit d'une manifestation, par substitution d'organes, de la peur de la castration. Certes, les yeux et le sexe sont tous deux des portes du corps, pour parler comme Apollinaire ; tous deux servent d'interface entre l'intérieur et l'extérieur, pour parler comme les technocrates<sup>17</sup>. Mais ce rapport implique-t-il une préséance ? Le réflexe de protéger ses yeux n'est-il pas aussi puissant que celui de protéger son sexe ? On dit de quelque chose qui nous est particulièrement cher, qu'on y tient « comme à la prune de ses yeux ». L'importance des yeux ne suffit-elle pas à justifier la terreur de les perdre, sans avoir besoin de rattacher cette terreur à autre chose ? On sait que les yeux sont le miroir de l'âme. Dans un vocabulaire plus moderne et technique, mais qui dit essentiellement la même chose : les yeux sont le lieu privilégié de l'ambivalence objet-sujet, organe-regard. Les yeux sont une métonymie du sujet et de sa présence au monde. Or qu'est-ce qu'un sujet humain ? C'est un *parlêtre*, dit Lacan, un être qui se constitue par et dans le langage, et qui, de ce fait, ne peut jamais coïncider avec lui-même. Blanchot l'exprime en ces termes :

Il est clair qu'en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d'être. Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre : je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide<sup>18</sup>.

D'un autre côté, le sujet ne préexiste pas au langage – puisque c'est le langage qui le constitue. On le voit dans le sujet cartésien : Descartes, doutant de tout, n'a pas douté du langage. Et c'est de l'intérieur du langage que le sujet émerge. Le sujet est celui qui dit « je ». Mais en même temps, qu'y a-t-il de plus impersonnel que le « je » ? Le langage ne peut être langage qu'en effaçant la singularité des êtres ; le sujet ne peut y apparaître que relativement, et jamais absolument. Ce qui fait que l'apparition du sujet et son aliénation sont indissociables. À passer par le langage, on a un corps, on ne l'est plus. N'échappe à cette perte que l'âme, que Descartes définit négativement : ce qui n'est pas objectivé, ce qui est en reste de la mécanisation<sup>19</sup>. L'âme est à la fois ce qui

---

<sup>17</sup> Au chapitre des parallèles, on peut ajouter que la peau des paupières est identique à celle du prépuce, et encore qu'aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, période de répression féroce de la masturbation, on citait volontiers, parmi les innombrables dommages causés au corps par les pratiques solitaires, les dangers que celles-ci faisaient courir à la vue. Samuel Auguste Tissot, dans son best-seller *L'Onanisme*, écrivait par exemple : « Les mémoires des Curieux de la Nature [Académie *Naturae Curiosorum*, fondée en 1652 à Leipzig par le médecin Bausch, et qui a publiée d'importants mémoires] parlent d'une perte de vue [occasionnée par des excès vénériens] : l'observation mérite d'être rapportée en entier. L'on ignore, dit l'auteur, quelle sympathie les testicules ont avec tout le corps, mais surtout avec les yeux » (Éditions de la Différence, 1991, p. 30).

<sup>18</sup> *La littérature et la mort*, in *De Kafka à Kafka* [1981], Gallimard, coll. folio/essais, 1994, p. 37-38.

<sup>19</sup> « Tout ce que nous expérimentons être en nous, et que nous voyons aussi pouvoir être en des corps tout à fait inanimés, ne doit être attribué qu'à notre corps ; et au contraire, tout ce qui est en nous, et que nous ne concevons en aucune façon pouvoir appartenir à un corps, doit être attribué à notre âme » (*Les Passions de l'âme* [1649], article 3).

échappe à la perte, et ce qui n'existe que par elle. D'où ses rapports avec les yeux, organes de l'objectivation (le regard donne le monde sans moi), mais organes qui ne s'objectivent pas eux-mêmes : l'œil ne se voit pas voyant. On comprend dès lors quel est l'enjeu de la perte des yeux : la perte de la perte, qui efface le sujet, rendu à son animalité antérieure. Ce pourquoi Coppélius, en découvrant Nathanaël, l'appelle « petite bête ». Mais une bête, Nathanaël ne l'est plus depuis longtemps – et il est trop tard pour revenir en arrière. La perte des yeux, ce ne serait pas un retour à l'obscurité de l'animalité, mais l'achèvement d'une transformation en objet.

Pourquoi une telle menace pèse-t-elle sur l'enfant ? Qu'est-ce qui justifie un tel châtement ? Nathanaël a voulu savoir ce qui se tramait dans le cabinet de son père, il a voulu savoir ce qui lui était caché. Il a donc enfreint un interdit. Lequel ? À quelle connaissance cet interdit barrait-il la route ? Selon Freud le désir de savoir, la « pulsion épistémophilique », trouve sa racine dans l'interrogation de l'enfant sur ses origines. Or, que découvre Nathanaël, de derrière son rideau ? Coppélius et son père, revêtus de sarraus, s'affairent autour du four, ils manient toutes sortes d'ustensiles, ils martèlent... À ces actes techniques s'ajoute un autre élément : un élément de passion. Non pas la passion bon enfant qu'un être peut *avoir*, mais celle qui le *possède*, le transforme, s'empare de la personne jusqu'à la rendre méconnaissable. Certes, Coppélius est égal à lui-même. Mais c'est que lui, si on peut dire, la possession est son état normal. Sa laideur effrayante vient de ce que ses traits sont *en permanence* déformés. Le démontre la comparaison avec le père : c'est lorsque le visage paternel, d'ordinaire si affable, se déforme, se convulse, qu'il se met à ressembler à Coppélius. Cette convulsion du visage du père, qui terrifie et dégoûte Nathanaël, évoque l'acte sexuel. Donc, quelque chose qui a à voir avec le secret des origines. C'est bien ainsi que Nathanaël le prend.

Je croyais distinguer partout des visages humains, mais dépourvus d'yeux : à leur place d'affreuses cavités, noires, profondes.

Et juste après, il décrit Coppélius réclamant des yeux. Pourquoi celui-ci aurait-il besoin d'yeux, sinon pour les implanter là où ils manquent ? Par conséquent, Nathanaël interprète spontanément ce à quoi il assiste comme une scène d'engendrement<sup>20</sup>. Seulement, ce n'est pas l'accouplement du père et de la mère qu'il surprend. C'est une scène dont le principe féminin est totalement absent. Est-ce pour cela que Nathanaël a la conscience aiguë d'un manque ? Ce qui fait défaut, ce sont les yeux, dit-il. N'est-ce pas plutôt, par métonymie, les « cavités noires, profondes » qu'il voit à leur place ? Dans ce cas la lecture de Freud est confirmée. Ce qui manque à Coppélius, ce n'est pas tant des

---

<sup>20</sup> Notons que si l'affairement scientifico-alchimique autour du four évoque pour Nathanaël un engendrement, réciproquement on pouvait se plaire, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à comparer l'engendrement à une opération scientifico-alchimique. Ainsi, dans cette lettre adressée par Frédéric II à Voltaire (10 décembre 1773), après une victoire des Russes sur les Turcs : « Je prierai l'impératrice [Catherine II] de vous envoyer la plus jolie Circassienne du sérail, elle sera escortée par un eunuque noir, qui la conduira droit au sérail de Ferney. Sur ce beau corps vous pourrez faire quelques expériences de physique, en animant par le feu de Prométhée quelque embryon qui héritera de votre beau génie. »

yeux, que le principe féminin. C'est donc l'obtention de ce principe qui fait l'enjeu de l'arrachage des yeux. Prendre les yeux de Nathanaël, et lui faire jouer le rôle de la femme absente, c'est tout un. Il y a donc bien de la castration dans l'air.

Pourquoi, au bout du compte, Coppélius renonce-t-il à son projet ? Pourquoi cède-t-il, lui si impérieux, aux supplices du père qui lui demande d'épargner son fils ? La réponse est donnée par le texte lui-même. Coppélius laisse ses yeux à Nathanaël, parce qu'en agissant ainsi sa méchanceté est aussi bien assouvie que s'il les avait pris : « Soit ! que ce marmot garde ses yeux pour pleurer son pensum en ce bas monde. » Le parallèle avec la Chute est clair : après avoir goûté du fruit de l'arbre de la connaissance, l'homme est chassé du Paradis, condamné à l'effort et aux souffrances. Ce n'est pas que, par son espionnage, Nathanaël ait appris grand-chose. Mais il a voulu savoir, et cela suffit. L'Homme au sable l'a introduit dans la carrière sans fin du désir. Désir non d'un objet, mais de restaurer l'intégrité du sujet, mutilé par sa constitution même. Désir insatiable, car essentiellement contradictoire dès lors que le sujet, édifié autour d'un trou, autour de son propre néant, ne se soutient que de sa quête, que de son désir. La mère a beau embrasser et caresser « son cher petit retrouvé », il n'est retrouvé qu'en apparence. Dans sa lettre à Lothar, et adressée « par erreur » à Clara, Nathanaël écrit :

...tout aujourd'hui me semble terne ; tu verras qu'une fatalité mystérieuse a réellement étendu sur ma vie un sombre voile de nuages, que je ne pourrai peut-être déchirer qu'au moment de mourir.

Nathanaël a sauvé ses yeux, mais à quel prix ! Il a perdu tout le reste. Désormais il ne sera plus que regard, et soumis à tous les pièges du regard.

Ce dont Coppélius-Coppola saura se servir. Le but de ce personnage, c'est la maîtrise. Une maîtrise totale. Lui aussi est possédé par le désir, lui aussi est aliéné. Mais il a entrevu une manière de surmonter cette aliénation, en s'affranchissant de l'Autre : usurper le pouvoir de Dieu en acquérant un pouvoir absolu sur les hommes. Non pas le pouvoir de celui qui a la force, de celui qui commande – mais celui du créateur qui connaît tout d'eux, qui les possède à leur insu, qui les manipule en jouant sur leurs ressorts secrets. Pour lui les êtres se transforment en objets, en marionnettes. En témoignent ses agissements sur le corps de Nathanaël. Il dévisse pieds et mains, essaye différentes dispositions avant de remettre les extrémités à leur place initiale, reconnaissant à regret que « le vieux savait y faire ». Au-delà du corps, dont il a la parfaite maîtrise, lui manque encore quelque chose pour parachever son ambition. Mais on le sent sur la voie du succès. Ce qui peut, à nouveau, expliquer qu'il consente à épargner les yeux de Nathanaël : peu importe, bientôt il possèdera le moyen d'une maîtrise totale sur les êtres. Alors il ne sera plus aliéné puisqu'il sera le seul, ayant transformé tous les autres en pantins.

Quand Coppélius réapparaît, un an plus tard, on peut supposer qu'il est parvenu à ses fins. Il sait maintenant comment s'emparer non seulement des corps, mais des âmes. Il en fera la démonstration dans l'épisode suivant. Mais avant, il doit revenir une dernière fois sur ses pas afin d'éliminer ceux qui détiennent un peu de son secret. Il doit



se débarrasser de celui qui l'a assisté dans ses travaux, le père de Nathanaël. Après quoi, il s'enfuit. Nathanaël le poursuit de ses malédictions, mais celles-ci sont inefficaces : quoi qu'il en ait, il demeure captivé par celui qu'il maudit. Coppélius lui a laissé ses yeux, et c'est par eux qu'il va être victime de Coppola. Comme son père avant lui, il se trouve entraîné dans le sillage mortel de l'Homme au sable.

## 6. AMOUR ET MÉCANIQUE

Quelques années avant *L'Homme au sable*, en 1811, Mme de Staël avait écrit une comédie intitulée *Le Mannequin*. L'héroïne Sophie, amoureuse d'un peintre nommé Frédéric Hoffmann, s'efforçait de convaincre son père de ne pas la marier au comte d'Erville à qui elle était promise. Pour montrer que le comte n'était pas le mari qu'il lui fallait, elle le tourna en ridicule en le laissant s'enticher d'un mannequin peint par Hoffmann – mannequin habilement dissimulé derrière un rideau, et que Sophie présente à d'Erville comme sa cousine. La coïncidence des noms, entre le peintre dans la pièce de Mme de Staël et l'auteur de *L'Homme au sable* aurait de quoi surprendre. En fait, il faut sans doute y voir un indice du rôle joué par *Le Mannequin* dans la genèse de *L'Homme au sable* : l'imagination de E.T.A. Hoffmann a dû être d'autant plus stimulée par cette histoire d'effigie, confondue avec une femme vivante, que son propre nom s'y rencontrait. Cela étant, *Le Mannequin* était une pièce féministe, critiquant un certain état de la société où la femme était considérée en objet. Le propos de Hoffmann, en montrant l'étudiant Nathanaël aux pieds de l'automate Olympia, sera différent. Il s'agira plutôt, pour lui, de révéler une certaine vérité du désir en général, et du désir nathanaëlien en particulier. Qu'est-ce qui séduit particulièrement Nathanaël en Olympia ?

Premier point : Olympia a un père, Spallanzani, mais pas de mère. Ensuite, c'est par l'entremise de la lunette de Coppola que Nathanaël admire à loisir la jeune fille. Au contraire de Clara, qui appartient à l'univers maternel, à l'univers des femmes, Olympia apparaît dans un univers purement masculin. Olympia n'est pas une femme en tant que telle, avec l'étrangeté que cela comporte, mais une femme pour les hommes, une femme pour le désir. Est-ce pour cela qu'elle fait preuve d'incomparables qualités ? Certes, elle est belle – mais cela ne suffit pas. Du reste, la première fois que Nathanaël la voit il remarque cette beauté mais n'en est pas touché. C'est plus tard qu'il s'éveille à ses multiples attraits. Quand il parle, Olympia l'écoute religieusement.

... il n'avait jamais eu un auditoire si parfait. Olympia ne brodait ni ne tricotait, elle ne regardait pas par la fenêtre, ne donnait pas à manger à un petit oiseau, ne jouait pas avec un petit bichon, ni avec un amour de chat, ne roulait pas dans ses doigts de petites bandes de papier, ni rien autre chose, et n'avait jamais besoin de réprimer un bâillement par une petite toux forcée.

Quel contraste avec Clara, qui ne lui accordait qu'une oreille distraite, continuant de vaquer à ses occupations !

« Mais, cher Nathanaël, [...] si, comme tu l'exiges, je dois ne m'occuper de rien et te regarder dans les yeux durant tout le temps de ta lecture, le café se répandra dans le feu, et adieu notre déjeuner ! »

Clara et Olympia, c'est comme Marthe et Marie en présence du Christ. Et on le sait, c'est Marie qui a la meilleure part. Il est vrai qu'Olympia ne répond pas aux questions de Nathanaël. Mais ses soupirs ne sont-ils pas seuls à même de traduire, sans les pervertir, les transports et la confusion du héros ? Juste après qu'a été soulignée la pauvreté insigne des réparties d'Olympia, Nathanaël s'écrie : « Oh ! âme sublime et profonde ! Il n'y a que toi, toi seule qui me comprends. »<sup>21</sup>

Si Olympia ne répond pas c'est parce que, « olympienne », elle est au-delà des mots. Par son absence de parole elle renvoie à Nathanaël l'image d'un être entier, qui coïncide avec lui-même, un être d'avant la castration. Nathanaël et Olympia, ce n'est pas la rencontre plus ou moins symétrique de deux manques, mais identification de l'un, qui manque, à l'autre, qui ne manque pas. « Ce n'est que dans l'amour d'Olympia que je me retrouve moi-même<sup>22</sup> » déclare Nathanaël. Il ne croit pas si bien dire. Lui qui manque d'intériorité, lui si facilement assujetti aux suggestions extérieures, il n'y a qu'en présence d'une femme comme Olympia qu'il peut être lui-même. « Ô femme sublime et céleste ! rayon de l'au-delà promis à l'amour ! âme profonde où se mire tout mon être ! » Au lieu d'être animé par le dehors, c'est enfin lui qui est l'animateur. C'est son désir qui donne vie à Olympia. On retrouve, en filigrane, le thème, cher au romantisme, de l'amour qui arrache à un sort : « Ces créatures indécises qui errent dans les marges de l'humain, êtres féeriques, ondines... que la force d'un amour extraordinaire peut seule arracher à la douloureuse indécision<sup>23</sup>. » Ici, Hoffmann fait d'une telle créature une projection du psychisme.

C'est cette projection du désir que médiatise la lunette. La première fois que Nathanaël voit Olympia, son regard est objectif : il note l'élégance de son corps mais remarque aussi : « ... ses yeux avaient je ne sais quel regard fixe, comme dénué, pour

---

<sup>21</sup> Une réflexion de Marcel Proust permet de mieux comprendre cette exclamation de Nathanaël : « en étant amoureux d'une femme, nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme, mais la profondeur de l'état, et les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles que ne le ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur, ou même la contemplation admirative de ses œuvres » (*À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1918], in *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Gallimard, coll. Bibl. de la Pléiade, 1987-89, t. II, p. 189-190).

<sup>22</sup> Le conte de Hoffmann *Les Automates* met en scène un Turc automate, qui donne des réponses singulièrement appropriées aux questions que les gens lui posent. Le héros Ferdinand, d'abord incrédule, est bouleversé quand l'automate, questionné par lui, fait référence à un détail intime que personne ne pouvait connaître, en dehors de Ferdinand lui-même. La suite du conte laisse entrevoir la raison du prodige : au contact de l'automate, c'est lui-même que chacun entend.

<sup>23</sup> Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, Seuil, 1974, p. 80. La première partie de l'ouvrage est consacrée à une lecture de *L'Inquiétante Étrangeté* de Freud et de *L'Homme au sable*.

ainsi dire, de toute puissance de vision. » Même chose quand il la découvre depuis la fenêtre de son nouveau logement : elle est belle, mais son œil est fixe – et il se remet au travail. Tout change quand il observe Olympia à travers la lunette de Coppola. La régularité des traits est confirmée.

...ses yeux seuls paraissaient étrangement fixes et inanimés. Mais à force de regarder attentivement à travers la lorgnette, il lui sembla voir comme d'humides rayons lunaires se réfléchir dans les yeux d'Olympia, et la puissance visuelle s'y introduire par degrés, et le feu de ses regards devenir de plus en plus ardent et vivace.

Le regard de Clara, un peu plus tôt, avait été comparé à un lac reflétant un paysage. Le regard d'Olympia, lui, surgit du paysage et l'annule. Et ce qui initie le processus, c'est un reflet lunaire. Autrement dit, l'imagination de Nathanaël. Car on s'en souvient : la lune est cet astre où, dans le récit de la servante, l'Homme au sable avait sa demeure. L'Homme au sable et Olympia sont donc animés par la même puissance : les fantasmes de Nathanaël. Stendhal parle de « ces âmes trop ardentes ou ardentes par excès, amoureuses à crédit, si l'on peut ainsi dire, se jettent aux objets au lieu de les attendre. Avant que la sensation, qui est la conséquence de la nature des objets, arrive jusqu'à elles, elles les couvrent de loin, et avant de les voir, de ce charme imaginaire dont elles trouvent en elles-mêmes une source inépuisable. Puis, en s'en approchant, elles voient ces choses, non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles les ont faites, et, jouissant d'elles-mêmes sous l'apparence de tel objet, elles croient jouir de cet objet<sup>24</sup> ». Olympia, inanimée ou vivante ? L'indécision tient uniquement au point jusqu'où le fantasme de Nathanaël sera capable d'aller.

Plus tard dans le siècle, Villiers de L'Isle-Adam a imaginé une autre histoire de femme-automate, dans son roman *L'Ève future*<sup>25</sup>. Ewald, jeune lord anglais, s'est épris d'Alicia, une jeune femme à la beauté merveilleuse, mais qui révèle à l'usage son néant intellectuel et spirituel. Traumatisé par sa déception, dégoûté de la vie, Ewald est résolu au suicide. Il rend une dernière visite à son ami Edison, dans sa propriété-laboratoire du New Jersey. Le savant entreprend de sauver Ewald en construisant un automate, l'Andréide, qui sera la créature idéale que la nature n'a pu donner au jeune lord.

L'Andréide, comme Olympia, est une femme à la féminité douteuse : rêvée par un homme, construite par un autre, et portant un nom qui semble sceller cette origine. Comme si ce n'était plus les hommes qui naissaient des femmes, mais l'inverse. Le défaut d'altérité de la créature est immédiatement mis en cause par Ewald. Il objecte à l'inventeur que, aussi parfait soit son travail, il ne pourra jamais croire à la réalité de

---

<sup>24</sup> *De l'amour*, I, XXII. Stendhal ajoute : « Mais, un beau jour, on se lasse de faire tous les frais, on découvre que l'objet adoré *ne renvoie pas la balle* ; l'engouement tombe, et l'échec qu'éprouve l'amour-propre rend injuste envers l'objet trop apprécié. » Dans le cas de Nathanaël, l'issue sera plus dramatique, à la mesure de l'hypertrophie de son imaginaire.

<sup>25</sup> Publié en 1886. Nous utilisons ici l'édition d'Alain Raitt, Gallimard, coll. Folio classique, 1993.

l'Andréide. À quoi bon, dès lors, cet automate qu'il ne pourra aimer ? Car, clame-t-il, « Moi, je compte aussi pour quelque chose dans mon amour ! » Edison, loin de se démonter, rétorque : « Vous ne saurez même, jamais, jusqu'à quel point, je vous assure ! » Et il explique : du point de vue de l'amour, l'être naturel est aussi illusoire que l'être artificiel, puisque la source de l'amour n'est pas dans l'objet mais dans le désir exclusivement<sup>26</sup>. Il ajoute : « Aimer zéro, dites-vous ? Encore une fois, qu'importe, si vous êtes l'unité placée devant ce zéro. » Ewald résiste, renâcle, s'interroge.

« Je me demande si votre créature aura le sentiment d'elle-même.

— Sans doute ! répondit Edison comme très étonné de la question.

— Hein ? Vous dites ?... s'écria lord Ewald, interdit.

— Je dis : sans doute ! – puisque ceci dépend de vous. Et c'est même sur vous seul que je me fonde pour que cette phase du miracle soit accomplie. »

Ewald s'est efforcé de croire à l'illusion éveillée en lui par la beauté de sa maîtresse – en dépit, dit Edison, de « l'incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l'affreuse, la desséchante nullité de la réelle Alicia. C'est cette ombre seule que vous aimez [...], c'est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, *et qui n'est que votre âme dédoublée en elle*. Eh bien ! [...] Je vous offre, moi, de tenter la même expérience sur cette ombre de votre esprit extérieurement réalisée, voilà tout. Illusion pour illusion, l'Être de cette présence mixte [...] dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. »

Dans *L'Homme au sable*, l'artificialité d'Olympia a d'autres séductions que le naturel de Clara. Désespérément, Nathanaël essaye de tirer sa fiancée de son côté – du côté de l'imagination et du désir. L'illustre, dès le début du récit, son acte manqué, qui lui fait envoyer à Clara la lettre adressée à Lothar à qui il s'ouvre de ses tourments. Clara, un instant, vacille.

... bien que tu m'aies reproché maintes fois, dans nos taquineries d'enfants [comme on le voit, le grief ne date pas d'hier], d'avoir une âme si tranquille, un caractère de femme si posé que, la maison menaçât-elle de s'écrouler, je redresserais encore, comme cette autre, avant de fuir un faux pli dans les rideaux des croisées, il est à peine nécessaire que je te dise à quel point le début de ta lettre m'a bouleversée...

Mais très vite, elle se reprend.

... j'ai presque honte d'avouer que mon sommeil, toujours si franc et paisible, fut troublé de mille rêves déraisonnables et étranges. Bientôt, pourtant, dès le lendemain, je vis les choses sous un autre jour. [...] Je t'avouerai franchement qu'à mon avis tout le surnaturel et l'horrible dont tu fais

---

<sup>26</sup> Chamfort semble corroborer ce jugement lorsqu'il écrit : « On dit communément : “La plus belle femme du monde ne peut donner que ce qu'elle a” ; ce qui est très faux : elle donne précisément ce qu'on croit recevoir, puisqu'en ce genre c'est l'imagination qui fait le prix de ce qu'on reçoit » (*Maximes et pensées* [1795], Mille et une nuits, 1997, chap. VI, p. 115).

mention n'ont de fondement que dans ton imagination, et que la réalité des faits y a sans doute peu de part.

Contre l'influence néfaste de Coppola, elle se propose de faire office, auprès de Nathanaël, de « génie protecteur ». Comme si c'était cela qu'il lui demandait ! Ayant reçu la longue missive où elle expose sa manière de voir et ses sages conseils, on sent l'agacement poindre dans la lettre qu'il envoie, cette fois avec la bonne adresse, à Lothar : « Tu as dû lui lire de gros traités de logique pour lui apprendre à bien peser et débrouiller toutes choses. Ne continue pas. »

En démontant le mécanisme monstrueux, Clara démonte également le mécanisme amoureux. Car les deux, chez Nathanaël, ont la même origine : l'imaginaire. Sans imaginaire, plus de monstres – mais plus d'amour non plus. C'est pour cela que, malgré les résistances de Clara, Nathanaël cherche à la faire pénétrer dans son monde, pour cela qu'il lui lit le poème qu'il a écrit pour traduire les sombres pressentiments éveillés en lui par la figure de Coppélius. Cependant, elle n'a pas la réaction escomptée.

« Nathanaël ! mon bien-aimé Nathanaël ! ce poème insensé... extravagant... ridicule, jette-le au feu ! »

À ces mots, Nathanaël, exaspéré, se leva et s'écria en repoussant Clara :

— Automate inanimé ! automate maudit ! et il s'enfuit en courant.

Clara, profondément blessée, répandait des larmes amères.

— Hélas ! disait-elle, il ne m'a jamais aimée, car il ne me comprend pas.

Elle, de son côté, ne comprend pas Nathanaël – et s'interdit de le comprendre. Quand elle lui demande de détruire son poème, c'est comme si elle lui demandait de se jeter au feu lui-même. Dans son prosaïsme, dans sa fermeture à la profondeur du désir, c'est elle qui finit par apparaître mécanique à Nathanaël (une sorte de robot ménager<sup>27</sup>), non Olympia.

*L'Ève future* met en scène la même inversion, entre les impressions produites par le vivant et le mécanique. Ewald est d'abord stupéfait par le projet d'Edison.

« Mais... une telle créature ne serait jamais qu'une poupée insensible et sans intelligence ! s'écriait-il, pour dire quelque chose.

— Milord, répondit gravement Edison, je vous le jure : prenez garde qu'en la juxtaposant à son modèle et en les écoutant toutes les deux, ce ne soit la vivante qui vous semble la poupée. »

Ewald objecte encore :

« Je sens que je me trouverais toujours un peu trop seul en compagnie de votre Ève inconsciente.

— Moins seul qu'avec son modèle : c'est démontré. »

Dans *L'Homme au sable*, le drame survient quand le fantasme veut rejoindre la réalité, quand Nathanaël fait sa demande en mariage. Peut-être à cause de l'impossible conciliation entre le fantasme et l'ordre social. Le mariage renvoie à la sphère maternelle, à la sphère de Clara, que Nathanaël a rejetée. De plus, le mariage chrétien se

---

<sup>27</sup> L'expression est d'Alain Chareyre-Méjan, *L'Olympienne*, in *Revue Otrante*, *op. cit.*, p. 123.

fait selon le verbe *et* selon la chair, il conjoint le verbe et la chair ; il n'y a pas autorité absolue du symbolique sur la chair : un mariage non consommé peut être dissous ; il s'agit d'une conjonction. Nathanaël ne se satisfait plus de la seule vision d'Olympia : il la veut en entier, il veut son corps. Le désir, dit Lacan, reste toujours en dernier ressort désir du corps, qui résiste à la signification, désir du corps de l'autre et rien que désir de son corps. On comprend qu'en ce point Olympia, créature de la science et du fantasme, ne va plus donner satisfaction. Pas tant par quelque impossibilité de conformation. Mais parce que précisément, son corps mécanique n'offre aucune résistance à la signification. Ce qui fait que ce corps est totalement étranger à la sexualité, et à la jouissance<sup>28</sup>.

La sexualité est habitée par la nostalgie de cet état d'avant la castration, que le passage au langage, au symbolique, a fait subir. La science, qui efface ce qui reste de corps en propageant le symbolique, exclut par essence la sexualité. Dans son principe elle ignore Éros, dans sa pratique elle aimerait l'anéantir. Par essence, la science est puritaine. À ce sujet la névrose, généralement conçue comme produit du conflit entre désir et interdit, devrait peut-être être réenvisagée, dans une perspective historique, en

---

<sup>28</sup> Peut-être est-ce le lieu d'évoquer le test imaginé par Alan Turing qui, s'il était passé avec succès par une machine, devrait conduire à attribuer à celle-ci une pensée. La première étape consiste en un jeu de l'imitation : un interrogateur doit deviner, à la teneur des réponses que lui donnent un homme et une femme avec lesquels il ne communique que par messages dactylographiés, qui est l'homme, qui est la femme – le but de la femme étant de lui faire découvrir la vérité, et celui de l'homme de l'induire en erreur. On enregistre le taux d'échec de l'interrogateur à ce jeu. Dans un second temps, à l'insu de l'interrogateur, une machine est substituée à l'homme, avec la même mission de passer pour la femme. Si le taux d'échec de l'interrogateur est comparable à ce qu'il était précédemment, on doit, selon Turing, convenir que la machine pense. (On prétend souvent, abusivement, que le test de Turing met à l'épreuve la faculté d'une machine à passer pour un être humain. Mais en ce cas le test serait déséquilibré : la machine devant passer pour ce qu'elle n'est pas – un humain –, en comparaison d'un humain devant passer pour ce qu'il est. D'où les deux étapes du test, qui permettent de comparer la faculté d'un homme et d'une machine à passer pour une femme, ce que ni l'un ni l'autre ne sont.) Remarquons ici que la première étape du test, pour pouvoir servir de point de comparaison probant, suppose que le taux d'échec de l'interrogateur soit significatif (si l'homme se faisait toujours démasquer, la machine n'aurait aucune difficulté à réaliser la même « performance » !). Ce que signifient ces fréquents échecs, c'est que le langage, seul moyen de communication avec l'interrogateur, permet d'effacer la différence des corps, et plus particulièrement la différence sexuelle. La psychanalyse en a fait le constat : « Le langage ne dit rien de ce qu'est le mâle pour la femelle ni inversement et ne peut donc pas fonder une subjectivité qui serait définie pour l'autre ; ce que le sujet perd d'identité à passer par le signifiant rencontre ici son impact maximal, puisque c'est effectivement comme sujet sexué qu'il subit une déperdition sans retour. Et l'on peut dire équivalamment soit que le signifiant, par structure, est inapte à faire figurer en son sein l'opposition masculin-féminin qui en est effectivement absente, soit que c'est en tant que vivant sexué que le sujet fait l'épreuve radicale de l'incapacité du signifiant à le représenter autrement que partiellement. Devant se définir pour l'autre sexuel, l'humain ne peut que rencontrer l'impossibilité que lui oppose le signifiant, et cette perte d'être est la castration » (Claude Conté et Moustapha Safouan, article *Sexualité humaine*, Encyclopædia Universalis, 1980). Dès lors le sujet se trouve d'emblée un sujet perdu, toujours à la recherche de son être, un sujet de désir et qui ne se soutient que par ce désir. Ce qu'ambitionne la rencontre sexuelle c'est, d'une certaine manière, de retrouver le corps singulier, sacrifié dans le passage au langage. Ce que semble ambitionner à rebours Turing, ce n'est pas de résorber l'esprit dans le corps en le machinisant mais, bien plutôt, d'échapper à la sexualité, en résorbant le corps sexué dans le fonctionnement d'une machine.

liaison avec l'emprise grandissante à partir du XVII<sup>e</sup> siècle des conceptions mécanistes du corps. Ce ne serait pas seulement l'interdit qui brimerait le désir, mais aussi la mécanisation du réel qui rétrécirait son champ d'expression, de façon dramatique. Le désir resterait, mais suspendu dans le vide, sans plus de lieu où s'extérioriser. Sa seule patrie, alors, devient l'imaginaire. *L'Homme au sable* met en scène ce confinement. *L'Ève future* également. C'est un grand mérite de Villiers d'avoir compris et souligné l'antagonisme de la science et de la sexualité. Au début de l'ouvrage, Ewald laisse échapper cette confession :

« Hélas ! Miss Alicia ne représente plus, aujourd'hui, pour moi, que l'habitude d'une présence et j'atteste Dieu que la posséder me serait impossible. » À ce mot, à l'éclair qui passa dans les yeux du jeune homme sur cette dernière parole, Edison eut comme un mystérieux sursaut.

Pourquoi ce sursaut ? Edison vient de comprendre que la question des relations sexuelles est écartée. Plus loin, quand Ewald lui demande si, sérieusement, il le croit capable de devenir amoureux d'Hadaly, l'Andréide :

« Ce serait, en effet, ce que j'aurais à redouter si vous étiez un mortel comme les autres ! Mais vos confidences m'ont rassuré. N'avez-vous pas attesté Dieu, tout à l'heure, qu'en vous s'était à jamais annulée toute idée de possession de votre belle vivante ? – Vous aimerez donc, vous dis-je, Hadaly, comme elle le mérite, seulement : ce qui est beaucoup plus beau que d'en être amoureux. [...] Chair pour chair, celle de la Science est plus... sérieuse... que l'autre. »

Sur le modèle de la prosopopée lacanienne, on pourrait dire : Moi, la Science, je ne baise pas. D'ailleurs, Edison justifie en ces termes sa création :

« Et nul ne pourra m'objecter d'impudentes insinuations, puisque le propre de l'Andréide est d'annuler, en quelques heures, dans le plus passionné des cœurs, ce qu'il peut contenir, pour le modèle, de désirs bas et dégradants, ceci par le seul fait de les saturer d'une solennité inconnue et dont nul, je crois, ne peut imaginer l'irrésistible effet avant de l'avoir éprouvé. »

L'Andréide est donc à l'opposé des poupées gonflables. (Encore que l'opposition ne soit pas si nette : la concupiscence, aussi fruste soit-elle, n'est pas exempte de projections mentales – la poupée gonflable est d'abord le support de fantasmes.) Ce n'est évidemment pas un problème technique : Edison en résout d'autrement plus compliqués. C'est un problème de principe. Cela étant, si l'Andréide décourage le désir de possession physique, ce désir ne risque-t-il pas, à terme, de se révolter ? Comme dans ce dénouement imaginé par Huysmans : « Lord Ewald regagne l'Écosse avec son Andréide, vit avec elle, se grise d'artificiel ; mais un soir il aperçoit la jambe nue d'une fille de ferme, et il veut cette fille, et il brise sa mécanique<sup>29</sup>. »

On peut aussi considérer les choses en sens inverse. Si le mécanique confine le désir dans l'imaginaire, l'imaginaire en retour confine le désir au mécanique. À ce titre, Olympia serait mécanique en tant que pure créature du fantasme. Montaigne avait

---

<sup>29</sup> Rapporté par Rémy de Gourmont dans « Un carnet de notes sur Villiers de l'Isle-Adam », *Promenades littéraires*, 2<sup>e</sup> série, Mercure de France, 1906.

remarqué que sa concupiscence était plus réglée que sa raison<sup>30</sup>. Le fantasme laissé à lui-même est mécanique – seule la réalité peut briser l'enfermement dans la compulsion. Contre la peur de la monotonie en présence de l'Andréide, Edison déclare :

« J'affirme qu'entre deux êtres qui s'aiment toute nouveauté d'aspect ne peut qu'entraîner la diminution du prestige, altérer la passion, faire envoler le rêve. De là ces rapides satiétés des amants, lorsqu'ils s'aperçoivent, ou croient s'apercevoir, à la longue, de leur vraie nature réciproque, dégagée des voiles artificiels dont chacun d'eux se parait pour plaire à l'autre. Ce n'est même qu'une différence d'avec leur rêve qu'ils constatent encore, ici ! Et elle suffit pour qu'ils en arrivent souvent au dégoût et à la haine. Pourquoi ? Parce que si l'on a trouvé sa joie dans une seule manière de se concevoir, ce que l'on veut, au fond de son âme, c'est la conserver sans ombre, telle qu'elle est, sans l'augmenter ni la diminuer ; car le mieux est l'ennemi du bien – et ce n'est que la nouveauté qui nous désenchante. »

Ce qu'Edison décrit ici, c'est un aspect compulsif du désir, que Freud associera à la pulsion de mort. Edison néglige cette composante mortifère de la compulsion. Mort du plaisir lui-même : une situation plaisante a beau être scrupuleusement reproduite, le plaisir qu'elle apporte diminue, s'annule avec la répétition. Ce n'est pas seulement un phénomène de satiété : le désenchantement vient de ce qu'à la réalité est comparée un souvenir ; autrement dit, on compare deux termes qui appartiennent à des ordres différents. L'identité est donc impossible à trouver. Peut-être est-ce pour prévenir ce progressif désenchantement que Nathanaël veut, à partir d'un certain moment, rejoindre la réalité en demandant Olympia en mariage. Mais il est trop tard : le principe de réalité ne peut venir en dernier recours valider un fantasme qui s'est développé sans lui.

Le principe de réalité s'impose au fil d'une expérience qui conduit l'homme à renoncer à ce mode d'accomplissement immédiat du désir expérimenté dans le rêve, le fantasme, l'hallucination. Cette dure expérience, c'est la découverte du caractère vulnérable et insuffisant de tout plaisir. C'est la découverte que la réalisation du désir est liée à l'autre, dont, parce qu'il est autre, on n'est pas maître. Le principe de réalité est aussi un principe d'altérité. Entre le fantasme et la réalité se tient cet abîme que constitue la découverte de l'autre<sup>31</sup>. Cette vérité apparaît chez Hoffmann, dans un conte tardif intitulé *Maître Puce*, publié en 1822 – deux ans avant la mort de l'auteur. Maître Puce a fait don à Peregrinus d'une loupe à lire les pensées. Grâce à cet instrument, Peregrinus découvre les intentions et les calculs que les hommes cachent derrière leurs paroles. Mais en deux occasions, le pouvoir de la loupe est pris en défaut. La première fois, quand Peregrinus essaye de déchiffrer les rêves d'une jeune fille endormie : ce qui

---

<sup>30</sup> *Essais*, livre II, chap. 11.

<sup>31</sup> On en trouve une très belle illustration dans le roman de Valerie Martin, *Mary Reilly*, et le film du même nom qu'il a inspiré à Stephen Frears. Le Dr Jekyll, amoureux de sa servante Mary Reilly, n'ose rien entreprendre. Sa métamorphose en Mr Hyde, qui l'affranchit de toute retenue, ne change pourtant rien vis-à-vis de Mary : si Mr Hyde ne fait pas violence à la jeune femme, ce n'est plus par inhibition, mais parce que l'enjeu est ailleurs. Ce que Jekyll-Hyde voudrait, c'est que le désir de Mary épouse le sien. Et quand le désir est le désir de l'autre, la violence est absurde : il faut laisser l'autre être ce qu'il est, dût-on en souffrir.



fait le fond d'un être humain, quelle que soit la perspicacité de l'intelligence et l'instrumentation utilisée, demeure en quelque point impénétrable ; la seconde fois quand Rosette, une jeune fille simple et pure dont Peregrinus est tombé amoureux, lui avoue son amour en retour. Il est tenté d'utiliser la loupe pour vérifier si elle dit vrai. Mais il s'abstient : sous la loupe, Rosette serait transformée en objet<sup>32</sup>. L'amour exige que l'autre soit, comme soi, un sujet – que l'autre soit un autre.

Nathanaël l'exige à son tour, mais trop tard. Le sage Peregrinus n'a pas fait usage de la loupe. L'insensé Nathanaël ne s'est que trop confié à la lunette. Certes, pas pour connaître les pensées d'Olympia, mais pour lui insuffler les siennes – ce qui, au bout du compte, revient au même. L'amour, entre les êtres, naît d'une certaine consonance entre les fantasmes et la réalité. Mais la réalité purement passive d'Olympia a permis à Nathanaël de différer trop longtemps la rencontre avec la réalité. Le fantasme s'est épanoui sans résistance, entraînant Nathanaël à sa suite. Parfois, ce dernier a semblé pressentir ce qui se tramait, il a semblé sur le point de prendre conscience de la réalité. Ainsi quand son ami Siegmund s'efforçait de freiner ses transports : « Nathanaël, par une inspiration subite, crut découvrir dans les paroles du froid et prosaïque Siegmund de bonnes et amicales intentions. » Mais aussitôt, il a replongé dans son aveuglement. De même au bal, quand il a invité Olympia à danser.

Plus froide que la glace était la main d'Olympia. Nathanaël sentit le froid horrible de la mort parcourir ses membres ; il fixa ses yeux sur ceux d'Olympia qui lui répondirent, radieux, pleins d'amour et de langueur ; et, en même temps, il lui sembla que son pouls s'agitait sous cette peau glacée, et que les veines se gonflaient d'un sang ardent. D'amoureux transports enflammèrent le cœur de Nathanaël, il enlaça la belle Olympia, et tous deux s'élançèrent à travers les couples. Il croyait avoir su danser autrefois en mesure, mais il s'aperçut bientôt, à l'assurance rythmique toute particulière avec laquelle dansait Olympia, qui le prit souvent en défaut, combien le sens de la mesure lui manquait...

Effectivement. En l'absence de l'autre, aucun frein à l'emballement fantasmatique. Peut-être est-ce l'absence, dans la scène initiatique du premier épisode, du principe d'altérité qu'est l'autre sexe, qui explique chez Nathanaël cette propension à confondre l'autre avec le même. Le fantasme s'est si bien épanoui que Nathanaël a pu le prendre pour la réalité, s'identifier à lui, dans un transfert amoureux total. D'où la catastrophe quand le fantasme s'écroule – car il n'y a plus aucune distance entre le sujet et son fantasme. Comme le sujet et son fantasme ne faisaient plus qu'un, l'effondrement du fantasme est aussi celui du sujet : quand Olympia se révèle un automate privé de vie, c'est Nathanaël lui-même qui se trouve annulé. Alors que Coppola emporte sur son dos le pantin qu'il a arraché à Spallanzani ce dernier, parmi des imprécations contre le ravisseur, exhorte Nathanaël à le poursuivre :

« Cours après lui ! cria-t-il, rattrape-le. Qu'attends-tu ? Coppelius ! Coppelius ! voleur infâme ! Mon meilleur automate ! Le fruit de vingt années de travail, le prix de ma vie et de mon sang... Les

---

<sup>32</sup> Voir Max Milner, *La Fantasmagorie*, P.U.F., 1982, p. 84 sq.

rouages, le mouvement, la parole ! tout m'appartient. Les yeux... oui, je t'ai volé les yeux ! Réprouvé ! Belzébuth ! cours après lui !... rapporte-moi Olympia : tiens ! voilà les yeux ! »

Nathanaël vit alors deux yeux sanglants gisant à terre et le regardant fixement : Spallanzani les saisit de sa main valide et les lui lança de telle sorte qu'ils viennent frapper sa poitrine. Soudain, la folie imprima sur Nathanaël ses griffes ardentes et s'empara de tout son être en brisant les ressorts de la pensée.

« Les yeux... oui, je t'ai volé les yeux ! »... Le texte est écrit de telle sorte qu'on ne puisse savoir, à cet instant, à qui Spallanzani s'adresse, Coppola ou Nathanaël. Ambiguïté justifiée dans la mesure où, si Coppola s'est bien chargé d'animer la poupée en lui donnant des yeux, c'est en captant le regard de Nathanaël qu'il y est parvenu. Les deux yeux sanglants que Spallanzani jettent à la poitrine de Nathanaël, ce sont indistinctement ceux d'Olympia et ceux de Nathanaël. Des yeux séparés du corps qu'ils devraient animer, et qui signifient aussi bien le caractère d'automate d'Olympia que la totale aliénation de Nathanaël, dans son désir même, au désir de l'autre – comme dans la scène d'enfance où Coppelius lui dévissait mains et pieds et, déjà, voulait lui ravir ses yeux. (Sans doute est-ce pour cela que Nathanaël bouleversé entend Spallanzani crier « Coppelius ! Coppelius ! » au lieu de Coppola.) Ce que Nathanaël réalise en un éclair, en découvrant que la jeune fille qui faisait sa vie est un mannequin, c'est son propre néant ; le sujet construit autour d'un vide tombe dans le vide. C'est le deuil de lui-même que Nathanaël doit faire – deuil impossible s'il en est. De là l'horreur insoutenable : dans cette conjonction du nécessaire et de l'impossible, de la vie et de la mort – comme si l'on était enterré vivant. En incorrigible chimérique qu'il est Nathanaël se raccroche, dans l'horreur, à un fantôme. En baisant les lèvres glacées d'Olympia un frisson d'épouvante l'a parcouru et, un instant, la légende de la fiancée morte lui a traversé l'esprit. La légende des « willis », fiancées disparues avant le jour des noces et qui à minuit se lèvent, entraînent le jeune homme qui a le malheur de croiser leur chemin et l'obligent à danser avec elles jusqu'à ce qu'il meure. De là, les mots qu'il prononce dans son délire : « Hou ! hou ! hou ! cercle de feu ! cercle de feu, tourne, tourne ! allons, gai ! poupée de bois, hou ! belle petite poupée ! tourne, tourne donc ! » Avant que ces cris ne se fondent en un rugissement bestial, tandis qu'on l'emmène convulsé à l'asile des fous.

## 7. FANTASME ET SCIENCE

Qu'en est-il de ceux qui ont élaboré le piège fatal, les concepteurs d'Olympia, Spallanzani et Coppola ? Pour Freud, Olympia est une matérialisation de l'attitude féminine de Nathanaël enfant à l'égard de son père, un complexe détaché de lui-même et qui vient à sa rencontre sous les traits d'une personne. À l'appui de cette thèse, le parallèle entre le couple Spallanzani-Coppola, concepteur de l'automate, et le couple père-Coppelius, représentant le père de Nathanaël scindé en ses deux aspects contradictoires, protecteur et menaçant. Aussi convaincante soit cette interprétation, elle ne saurait à elle seule épuiser les personnages de Spallanzani et Coppola. Ceux-ci

n'apparaissent pas, dans le récit, comme de purs ectoplasmes. Hoffmann les pourvoit de caractéristiques précises, qui trouvent difficilement leur explication dans les seuls complexes de Nathanaël – caractéristiques qu'il convient d'examiner de plus près.

Spallanzani et Coppola sont tous deux italiens. Pourquoi cette nationalité ? Peut-être parce qu'en Europe, les premiers automates firent leur apparition en Italie. On raconte que Léonard de Vinci conçut un lion animé qui, lors de l'entrée de Louis XII à Milan, se présenta au roi, s'arrêta devant lui et découvrit les fleurs de lys qu'il portait à la place du cœur. Montaigne rapporte, dans son journal de voyage, qu'il visita les jardins du cardinal de Ferrare, à Tivoli, où la musique des orgues s'obtenait par le moyen de l'eau actionnant des roues dentées qui faisaient battre les claviers ; plus loin étaient des oiseaux au chant simulé par des petites flûtes de bronze, et qui se taisaient au mouvement d'un hibou. D'Italie, la vogue des automates se propagea en Europe, et particulièrement en France. Les Francini, famille d'ingénieurs italiens, exercèrent de père en fils les fonctions d'intendant général des eaux et fontaines à la cour durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup>. Ils réalisèrent de nombreux aménagements à Versailles et à Saint-Germain. Stimulé par sa visite des jardins du roi, Descartes dessina lui-même une perdrix artificielle qu'un épagneul faisait lever et imagina, dit-on, une femme automate, Francine, qui ne fut jamais construite. (Remarquons que, comme dans le cas d'Olympia ou de l'Andréide, cet automate conçu par un homme est une femme, alors que la créature artificielle imaginée par Mary Shelley est un homme : on repère là le désir d'effacement de l'altérité, dont la différence sexuelle est l'archétype, qui habite le thème de la créature artificielle.) Pour ce qui est des automates réellement construits, l'apogée fut atteint au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les réalisations de Vaucanson. Après des études d'anatomie et de mécanique, l'ambition de Vaucanson fut de marier ces connaissances dans la composition de véritables biomécanismes. La visée n'était plus décorative, il ne s'agissait plus de produire une illusion, un effet merveilleux, mais de tendre vers une identité. « Par ses automates, il ne faisait pas que complexifier un art ancien, il en changeait la fonction en le faisant passer d'un simple art de simulation au statut de techné fournissant une intuition *in concreto* à l'épistémé mécaniste<sup>33</sup>. » Il réalisa ainsi un joueur de flûte, un joueur de tambourin (noter qu'Olympia, en bon automate, fait de la musique), et un canard digérateur qui battait des ailes, mangeait du grain et le rendait digéré (ce dernier aspect tenant à une supercherie, pour venir appuyer une théorie iatrochimique). Il ambitionna par la suite de réaliser un automate à circulation de sang et un automate parleur. Ultérieurement, malgré quelques belles réalisations, la veine s'épuisa. Sans doute parce que la conception mécaniste du corps humain était suffisamment implantée dans les esprits pour qu'on n'éprouve plus grand plaisir à imiter ses mouvements par une mécanique. À quoi bon imiter une mécanique par une autre, moins sophistiquée ? Lorsqu'on se réintéressera à une imitation de l'humain par une

---

<sup>33</sup> Paul-Laurent Assoun, « Lire La Mettrie », préface à *L'Homme-Machine* de Julien Offroy de La Mettrie, Denoël/Gonthier, coll. Folio/essais, 1981, p. 66.

machine, ce sera au XX<sup>e</sup> siècle, et ce sera non plus les gestes, mais la pensée qui sera à simuler, à l'appui d'une conception mécaniste de la pensée elle-même.

Dans le conte Coppola, la nouvelle incarnation de Coppelius, n'est pas seulement italien. Il est également diffuseur d'instruments scientifiques – il se présente comme marchand de baromètres. Les deux traits s'harmonisent : l'inventeur du baromètre est italien, Evangelista Torricelli. Contemporain de Galilée dont il fut un disciple, Torricelli fut invité à Florence où il assura les fonctions de secrétaire et d'assistant du maître dans ses dernières années, avant de lui succéder comme mathématicien auprès du Grand-Duc. Notons encore que Coppola ne vend pas à Nathanaël un baromètre, mais une lunette. Or Galilée a construit une des premières lunettes, grâce à laquelle il observa les cratères de la lune, les taches solaires, les satellites de Jupiter, les anneaux de Saturne. Ces indices convergents suggèrent que, si Coppola a un rapport avec la figure du père castrateur, il en a également un avec Galilée, père fondateur de la science moderne.

Quant à Spallanzani, Hoffmann nous le présente comme un professeur de physique qui, précise-t-il, porte le même nom que « le célèbre naturaliste ». De fait, Lorenzo Spallanzani, contemporain de Hoffmann, est un biologiste italien né dans le duché de Modène en 1729, mort à Pavie en 1799. Après avoir étudié le droit à Bologne et reçu les ordres mineurs chez les Jésuites à Reggio, où à vingt-six ans il enseigna la philosophie, Spallanzani s'orienta vers les sciences naturelles et devint, à trente-deux ans, professeur à Modène. En 1769 l'impératrice Marie-Thérèse lui confia la chaire d'histoire naturelle dans la célèbre université de Pavie où il accomplit ses plus importants travaux (la ville ayant été prise par les Français en 1796, une chaire à Paris lui fut proposée qu'il refusa). Le premier, Spallanzani démontra l'action du suc gastrique sur la digestion des viandes (en avalant puis retirant de son estomac une éponge), et pratiqua des digestions artificielles (par exemple en gardant sous ses aisselles des fioles contenant viande et suc gastrique). Il étudia la circulation, la respiration (il montra notamment, reprenant des travaux de Lavoisier, que le manque d'oxygène est la cause de la mort par asphyxie, et s'intéressa à la respiration cutanée). Précurseur de Pasteur, il s'opposa à la théorie de la génération spontanée et, reprenant les expériences de Buffon dont il infirma les conclusions, il montra que les animalcules des infusions végétales provenaient de germes préexistants dans l'air. Demeurait le problème de la fécondation, qu'il étudia chez les batraciens. Ruinant la conception qui voulait que la fécondation fût le fait d'une « vapeur spermatique », il montra qu'un contact étroit entre l'œuf et le sperme était nécessaire. Il réalisa en 1777, mélangeant des semences mâles et femelles, les premières fécondations artificielles. En résumé, Spallanzani apparaît comme un introducteur de la science moderne, inaugurée par Galilée, dans le domaine du vivant<sup>34</sup>. Aujourd'hui Spallanzani serait neurobiologiste, ou

---

<sup>34</sup> Spallanzani s'inscrit dans un courant de développement de la physiologie où avait œuvré, quelques décennies plus tôt, un médecin et chimiste du nom de Friedrich Hoffmann (1660-1742), trop connu au XVIII<sup>e</sup> siècle pour que l'auteur de *L'Homme au sable* n'y ait pas pensé (l'œuvre maîtresse de ce Hoffmann

versé dans le génie génétique. Et au train où vont les choses, on pourrait l’imaginer travaillant avec ardeur à l’élaboration de nouvelles créatures. Coppola, de son côté, s’il était toujours fournisseur d’instruments scientifiques, proposerait non plus baromètres ou lunettes mais microscopes électroniques, lasers, spectromètres – tous instruments issus de la physique moderne et essentiels au développement de la biologie contemporaine. On voit donc, en transposant la situation du conte à notre époque que, dans l’élaboration d’Olympia, Coppola revendique à bon droit sa part. Même en mettant les instruments de côté, c’est Galilée, c’est le regard galiléen sur le monde qui ont rendu la biologie telle qu’on l’entend aujourd’hui possible. Ce qui est encore souligné par le fait que dans le conte, Spallanzani est un professeur de *physique* : ce par quoi Hoffmann tend à montrer l’unité d’inspiration de la science moderne, et le fait qu’elle envisage le vivant sur le modèle de l’inanimé.

Relevons encore que dans le conte Nathanaël, tout en disant du bien de Spallanzani, le compare quant au physique à Cagliostro – charlatan et escroc. S’établit donc un rapport de continuité, voire de filiation, avec l’alchimiste Coppelius du premier épisode. Le physique de l’un répond au nom de l’autre, comme signe de la fausseté. Notons enfin que le prénom de Coppola est Giuseppe, comme Cagliostro, ce qui tend à réduire la différence entre Spallanzani et Coppola, à les apparenter. Il y a beaucoup moins de distance entre Coppola et Spallanzani qu’il n’y en avait, dans le premier épisode, entre Coppelius et le père de Nathanaël. Le meurtre de ce père, qui racontait de si belles histoires aux enfants, peut être envisagé comme la disqualification, l’élimination des récits, des mythologies, des légendes qui expliquaient le monde, sous les assauts du désir de domination, d’action, de transformation habitant Coppelius. Ce dernier, dans ses habits d’Ancien Régime, s’adonnait à l’alchimie. Il est maintenant acoquiné à un professeur de physique à l’université. La rapidité de la métamorphose n’est pas aussi surprenante qu’il pourrait paraître.

---

était un traité intitulé *Medicina rationalis systematica*, publié en 1730 et traduit en français en 1739, sous le titre *Médecine raisonnée d’Hoffmann* ; sur son œuvre, voir l’ouvrage de François Duchesneau, *La Physiologie des lumières. Empirisme, modèles et théories*, coll. Archives internationales d’histoire des idées, n°95, La Haye, Boston et Londres, Martinus Nijhoff, 1982). F. Hoffmann, tenant d’un modèle mécanique des structures et fonctions organiques, trouva à Halle où il enseignait un rival en la personne de Georg Ernst Stahl (1660-1734), tenant de ce qu’on appellera le « vitalisme ». Notons que Friedrich Hoffmann se vit contraint, par les insuffisances du modèle mécanique, à faire intervenir une « force nerveuse » ou « tonus », agent structurant de l’organisme. Dans le cas de l’automate mécanique Olympia, c’est Nathanaël qui sera le fournisseur de la force nerveuse.

Signalons encore, pour mémoire, qu’on trouve parfois attribué à Friedrich Hoffmann un ouvrage intitulé *De Potentia Diaboli in Corpora* (1703). Il s’agit, en réalité, d’une thèse soutenue sous sa présidence par un certain Gottfried Büching, la confusion venant du fait que selon l’usage à cette époque, le nom du professeur interrogé (*praeses*) figurait en gros caractères sur la page de titre, et celui du candidat (*respondens*) en petits. La thèse considérait que le diable n’était pas cause de certaines maladies qu’on lui attribuait, mais que la maladie pouvait en affaiblissant le corps permettre au démon d’avoir prise sur lui.

Le fait que le savant a réussi là où le magicien a échoué a mis tant de distance entre eux dans la pensée populaire qu'elle a créé un malentendu sur la véritable histoire de la naissance de la science. On trouve même des gens qui écrivent à propos du seizième siècle comme si la magie était un vestige médiéval et la science la nouveauté venue la balayer. Ceux qui ont sérieusement étudié cette période savent que ce n'est pas vrai. Il y avait très peu de magie au Moyen Âge ; c'est au seizième et au dix-septième siècle que la magie a atteint son apogée. L'investigation magique et l'investigation scientifique, menées avec sérieux, sont deux entreprises jumelles : l'une était malade et mourut ; l'autre était vigoureuse et a prospéré. Mais c'étaient bien des sœurs jumelles. Elles sont nées du même désir<sup>35</sup>.

Gémellité qui se retrouve dans le couple Coppelius-Coppola. Le glissement de l'un à l'autre signale ce qui a changé, de la magie et de l'alchimie à la science moderne<sup>36</sup> – la différence radicale de méthode ; mais la parenté signale ce qui, en même temps, n'a pas changé – à savoir l'abandon de la contemplation au profit de l'action, l'affirmation d'une volonté de maîtrise et de transformation de la nature. La science moderne, « efficace parce qu'empirique et calculatrice, rejettera la magie comme méthode, mais ce sera pour réussir encore mieux qu'elle son pari d'action et de contrôle sur le monde<sup>37</sup> ». Le processus est à mettre en rapport avec l'évolution de Nathanaël. Enfant,

---

<sup>35</sup> C.S. Lewis, *L'Abolition de l'homme* [1943], trad. Denis Ducatel, Éditions Raphaël, Le Mont-Pèlerin (Suisse), 2000, p. 92. À ce sujet voir l'ouvrage de Frances Yates, *Giordano Bruno et la tradition hermétique* [1962], Dervy, 1997.

<sup>36</sup> Rappelons qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le grand Newton, concurremment aux travaux qui ont fait sa gloire, s'adonnait encore très activement à l'alchimie. (On peut noter que Victor Frankenstein, le personnage de Mary Shelley, lit avec passion les alchimistes durant son adolescence avant, jeune homme, d'aller étudier la science de son temps à l'université d'Ingolstadt.)

<sup>37</sup> Henri Atlan, préface au *Golem* de Moshe Idel (trad. Cyrille Aslanoff, Éditions du Cerf, 1992). À propos du Golem : il est possible que Hoffmann ait également pensé à cette tradition juive concernant la fabrication d'une créature artificielle en écrivant *L'Homme au sable*. D'après Rabbi Yohanan Alemanno (1435-1438, env. 1510), kabbaliste de la Renaissance, actif à Florence, la connaissance des lettres par lesquelles le monde fut créé devait permettre au sage de savoir quels éléments mélanger, en quelles proportions et de quelle manière, de sorte qu'il lui était « possible de prendre à partir des quatre éléments des parties mesurées sur le même plan que la semence humaine. Et il s'assurera en vue de cela une chaleur modérée, semblable à la chaleur de la matrice d'une femme, de sorte qu'il soit possible de donner naissance à un homme sans semence masculine et sans le sang de la femme et sans l'intervention de la virilité et de la féminité. » Avec Alemanno, commente Idel, « la conception juive du Golem quitte la voie ouverte par les anciennes traditions qui mettaient l'accent sur une sorte de gnose linguistique et elle s'engage dans une approche plus complexe qui combine le naturalisme arabe et la magie juive ancienne ». Il est possible qu'Alemanno, qui était médecin, ait introduit l'usage de la cornue dans ce contexte où mystique, magie et science se mêlaient, au sein de l'atmosphère syncrétiste de l'Italie de la Renaissance. « Cela n'est qu'une hypothèse, mais elle repose tout de même sur le fait qu'Alemanno recommanda dans son cursus idéal l'étude de l'alchimie et de la science de l'alambic. Et il poursuit ses recommandations en préconisant également l'étude de la médecine et de la pharmacopée » (p. 228 sq.). Citons encore ces propos de Rabbi Joseph Delmedigo (vivant en Pologne au XVII<sup>e</sup> siècle), à propos de Rabbi Chlomo ibn Gabirol (qui lui vivait en Espagne au XI<sup>e</sup> siècle) : « Ils ont dit [de lui] qu'il créa une femme et qu'elle le servait. Quand il fut dénoncé aux autorités, il leur démontra qu'elle n'était pas une créature parfaite et [alors] il la fit revenir à son [état] originel, c'est-à-dire les chevilles et articulations de bois à partir desquelles elle avait été fabriquée » (p. 300). Ce qui n'est pas sans évoquer ici, tant les agissements de Coppelius sur Nathanaël enfant, que l'Olympia désarticulée que Coppola, l'arrachant à Spallanzani, emportera sur son dos.

celui-ci était fasciné par le mystérieux Homme au sable ; jeune homme, il brûle d'amour pour Olympia. Rien de plus dissemblable – et pourtant, toute la structure du récit est là pour nous montrer la parenté des deux passions. Dans les deux cas, l'enjeu est le même : surmonter la castration. Parallèlement, le but poursuivi par Coppola en s'alliant avec la science est identique à celui que poursuivait Coppélius à travers l'alchimie : se rendre maître des êtres.

Nous touchons, ici, au point crucial de *L'Homme au sable*. À savoir : le rapport entre la science et le fantasme. On se rappelle ce que disait Nietzsche : c'est la passion qui meut l'entendement de l'homme, qui le fait aller si loin. Superficiellement, on s'en tient à l'opposition banale entre la rationalité et le fantasme. Cette opposition empêche de voir que la rationalité puisse être animée par le fantasme ; être, quant à son fond, chargée d'y répondre. L'indécidable qui habite le récit de Hoffmann ne se situe pas tant, comme le voulait Jentsch, entre le vivant et l'automate mais plutôt, de façon bien plus dangereuse, entre le rationnel et le fantasme. Le danger est infiniment plus grand, car la différence entre le vivant et l'automate concerne quelque chose d'extérieur au sujet, alors que la différence entre le rationnel et le fantasme, et son effacement, mettent en cause le sujet lui-même.

Ce risque d'indiscernable est en germe chez Descartes. Au début des *Méditations* le monde, corps compris, se trouve révoqué en doute. Il faut le retrouver, le reconstruire par la pensée. Dieu garantit la validité du procédé. Mais si Dieu disparaît ? Comment établir un rapport à la réalité ? Dans l'Antiquité ce qui était premier, c'était le Cosmos – et le consensus à son sujet.

La réalité du monde est garantie aux hommes par la présence d'autrui, par le fait qu'il apparaît à tous ; « car ce qui apparaît à tous, c'est ce que nous nommons l'Être », et tout ce qui manque de cette apparence passe comme un rêve qui est intimement, exclusivement à nous, mais n'a point de réalité<sup>38</sup>.

À l'époque moderne, ce qui est premier, c'est la pensée individuelle. Dès lors, sans Dieu, la réalité extérieure devient problématique.

Dans la philosophie, dans la pensée modernes, le doute occupe à peu près la position centrale qu'avait toujours occupée auparavant le *thaumazein* des Grecs, l'étonnement devant tout ce qui est tel quel. [...] La perte du monde dans la philosophie moderne [...], cette perte ne diffère pas seulement en degré de l'antique méfiance des philosophes à l'égard du monde et à l'égard des autres, avec qui ils partageaient le monde ; le philosophe ne se détourne plus du monde périssable

---

<sup>38</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, Calmann-Lévy, coll. Agora, 1994, p. 258. La phrase entre guillemets est tirée d'Aristote (*Éthique à Nicomaque*, 1172 b 36). Hannah Arendt mentionne également, dans le même sens, le fragment d'Héraclite : « Pour les éveillés il y a un monde un et commun. Mais parmi ceux qui dorment, chacun s'en détourne vers le sien propre. »

des illusions pour pénétrer dans le monde des vérités éternelles, il se détourne de l'un comme de l'autre, et se retire en soi-même<sup>39</sup>.

Comment, à partir de là, retrouver le monde, la réalité ? La psychose se caractérise par une perte de contact avec la réalité, et un essai de la reconstruire selon un schème plus ou moins délirant. Mais alors, une possibilité très inquiétante se laisse entrevoir. Cette possibilité, c'est que la modernité dans son ensemble puisse constituer une psychose à grande échelle, une psychose généralisée. Et le schème délirant, élaboré pour suppléer à l'effondrement de la réalité, ne serait autre que la science. Pour éclairer ce point, abordons la question par l'autre extrémité. La psychanalyse a repéré l'irruption de la machine, du corps-machine, persécutant le corps vivant, dans l'inconscient délirant. Ce fait serait à mettre en rapport avec le contexte culturel :

Le délire, dans la mesure même où il se confronte à un problème structural – celui d'une perte de la réalité à reconstruire par un réel justement délirant – se redéfinit en quelque sorte plastiquement selon les formes historiques. Tout se passe comme s'il redéfinissait ses référents d'après l'état des sciences<sup>40</sup>...

Que le psychotique emprunte aux formes historiques les matériaux avec lesquels il tente de reconstituer la réalité perdue, on le comprend. Sa capacité d'invention a des limites, il doit puiser quelque part un certain nombre d'éléments. Mais pourquoi, parmi les formes historiques disponibles, les sciences seraient-elles particulièrement mises à contribution ? Parce que reconstruire un monde qui s'est évanoui est, en un sens, précisément le programme de la science moderne. De sorte qu'en fin de compte, par-delà l'opposition entre rationalité scientifique et délire, le psychotique trouverait dans la science le modèle de ce que lui-même s'efforce d'accomplir. En retour, un délire qui trouve si volontiers à s'alimenter dans les conceptions et productions scientifiques doit amener à nous interroger sur la nature de celles-ci. Dans le délire, la Machine devient la figure de l'Autre, appropriée au langage de la science. « Voici donc deux énoncés hétérogènes à penser ensemble : la machine renvoie à la science, la machine touche au délire<sup>41</sup>. » L'hétérogénéité, cependant, se réduit si la science elle-même touche au délire.

Cette mise en rapport de la science et du délire est assurée, dans *L'Homme au sable*, par la lunette. Le terme employé par Hoffmann pour désigner l'instrument est *Perspektiv*. De fait, le rôle de la lunette devant les yeux de Nathanaël n'est pas de lui révéler, en changeant l'échelle d'observation, une réalité cachée sous les apparences immédiates. Elle est de lui faire voir le monde d'un certain point de vue, sous une certaine perspective. Une perspective qui abolit toutes les autres – parce que la lunette colle l'œil, littéralement, à ce qu'il voit, annulant la distance entre intérieur et extérieur, subjectif et objectif. La lunette n'est pas l'instrument d'un dialogue avec le monde mais, au contraire, d'un perpétuel monologue. Elle permet, dans un sens, une projection du

---

<sup>39</sup> *id.*, p. 345 et 367.

<sup>40</sup> Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> *id.*, p. 21.



désir de Nathanaël sur le monde. Elle introduit, dans l'autre sens, le mécanique à l'intérieur du vivant. D'un côté Olympia devient une créature céleste ; de l'autre Nathanaël est transformé en pantin. Les deux phénomènes vont de pair, comme les deux faces d'une médaille. L'un n'est pas plus vrai que l'autre, l'un se confond avec l'autre. Ce qui fait qu'à travers la lunette, réalité et fantasme perdent tout critère distinctif et deviennent indiscernables.

Cette indistinction tient-elle au seul esprit dérangé de Nathanaël ? Le mal s'avère plus répandu et plus grave. En témoigne le doute général qui se répand en ville, suite à la révélation qu'Olympia était un automate. N'oublions pas, dit le texte, qu'Olympia avait fréquenté avec succès plusieurs cercles de la ville. Trait d'ironie de la part de Hoffmann, à l'égard de la « mécanique » sociale ? Mais aussi, plus profondément, révélation d'un syndrome inquiétant. Ce que dévoilent l'histoire d'Olympia, et le désarroi qui la suit, c'est l'état d'une culture au sein de laquelle les hommes se sont habitués à davantage s'en remettre aux codes élaborés pour déchiffrer la réalité qu'à la réalité elle-même. Le professeur de poésie et d'éloquence s'efforce de rassurer son monde, en repoussant Olympia du côté de la métaphore. « Honorables messieurs et dames, ne voyez-vous pas le fin mot de l'histoire ? Tout cela n'est qu'une allégorie, une métaphore poussée un peu loin » (*Eine fortgeführte Metapher* – une métaphore continuée, filée, poursuivie au-delà de ce qui est d'usage). Mais justement : la métaphore, en outrepassant ses limites coutumières, n'en est plus une. Olympia illustre un état de fait où les métaphores se retournent, se défont, gisent désorientées, sans qu'on sache plus distinguer les termes ou quel terme est mis pour l'autre. On pense, à cet endroit, aux marionnettes de Kleist, non imitations du danseur mais ce que le danseur s'efforce d'égaliser, sans y parvenir. Qu'on songe aussi à l'emploi curieux, en science, du mot « modèle », pour désigner une théorie imitant les phénomènes observés. Un modèle, cependant, n'est-ce pas d'abord ce qu'on imite ? Et cette ambivalence du mot ne trahit-elle pas l'ambition dernière de la science, qui n'est pas tant de connaître le réel que de lui substituer ses productions ? On rejoint en ce point le diagnostic général porté par Nietzsche sur la culture européenne : une culture qui évalue la réalité et juge d'elle à l'aune de réalités abstraites élevées à la dignité de critères du vrai. Contre cet emballement de l'intellect, Nietzsche conseillait de repartir du corps. Mais est-il encore temps ? Le corps n'est-il pas, déjà, perdu ? Tel semble être, en tout cas, un enseignement de *L'Homme au sable*.

Il appartient au génie de Hoffmann d'avoir su, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, mettre en scène les liens qui unissent, sous des oppositions durcies, la rationalité au fantasme, la science au délire. Coppélius, c'est celui qui entraîne Nathanaël sur la voie du merveilleux, de l'aventure, du désir. C'est aussi celui qui s'efforce, par l'alchimie, de maîtriser totalement le monde, en perçant le mystère de la création des êtres. Coppola, c'est celui qui précipite Nathanaël sur la voie d'une passion insensée, c'est aussi celui qui est partie prenante dans l'élaboration de l'automate Olympia, en parachevant

l'œuvre du professeur de physique Spallanzani. Chez Nathanaël, qui « n'était pas moins porté vers la science que vers l'art », la rencontre du désir et de l'investigation rationnelle, la collusion du fantasme et de la recherche scientifique se synthétisent en la personne d'Olympia. Olympia est, conjointement, une créature de la science et une créature du désir. Elle ne donne prise qu'au fantasme, car elle n'est qu'une poupée. Mais réciproquement, elle est une poupée parce qu'elle est un produit du fantasme, de la mécanique du fantasme que la science permet d'incarner. Apparaît alors, au grand jour, une orientation cachée de la science, qui est peut-être une de ses plus puissantes inspirations : permettre à l'homme de rompre complètement avec la réalité, lui donner les moyens de vivre entièrement à l'intérieur du fantasme. Il se pourrait que le principe de réalité, à l'œuvre dans l'entreprise scientifique, n'intervienne qu'à titre de moyen, au service d'une ambition suprême qui serait de s'en libérer. D'où la violence dans la quête du savoir, au moyens de différents instruments dont certains se présentent clairement comme des substituts phalliques. Ainsi de la lunette. Dans *Maître Puce*, Hoffmann présente deux « microscopistes », Leeuwenhoek et Swammerdam (deux savants ayant réellement existé) qui s'affrontent dans un duel à la lunette, consistant à accommoder avec le plus de précision possible sur l'adversaire, ce qui a pour effet de l'envoyer pirouetter dans les airs. Leeuwenhoek se sert aussi d'une longue-vue de forme bizarre pour torturer sa nièce à travers la porte de sa chambre, transpercée par les rayons concentrés de la lunette. Les instruments d'optique prennent là un tour nettement agressif<sup>42</sup>. Et comment s'en étonner, si par leur entremise la réalité est moins à connaître qu'à soumettre, n'est à connaître que pour être soumise<sup>43</sup>?

La techno-science contemporaine tend à confirmer ce point de vue. L'arraisonnement, dont parle Heidegger, n'est pas une fin en soi : il vise à briser la résistance du monde, à le disposer de telle sorte qu'il réponde docilement aux exigences de son maître et possesseur. De sorte que quand la science avance, au bout du compte, c'est le fantasme qui s'accomplit. Tel est le sens de la parole d'Edison dans *L'Ève future* : « Que l'ombre soit ! » – réplique inversée du *Fiat lux !* par lequel Dieu fit advenir le monde. L'extériorité des réalisations techniques contemporaines n'est qu'apparente. Comme le dit Peter Sloterdijk, « la haute technologie moderne peut être décrite comme une grande machine de découverte de soi par celui qui l'utilise<sup>44</sup> ». La haute technologie moderne met à jour l'inconscient. Qui n'est autre, nous dit Freud, que l'infantile en nous.

---

<sup>42</sup> Ces remarques sont empruntées au livre de Max Milner déjà cité, p. 84 sq.

<sup>43</sup> Ce trait apparaît dès les débuts de la science moderne. La couverture de la première édition de *La Nouvelle Atlantide*, en 1622, où Francis Bacon donne en modèle une société gouvernée par la science, s'ornait d'un dessin montrant un satyre ailé, personnifiant le temps, tirant hors d'une grotte une jeune femme nue avec cette légende : *Tempora patet occulta veritas* (« Avec le temps, la vérité cachée devient visible »). Assimiler la vérité à une femme était tout sauf une nouveauté, mais l'attitude adoptée à son égard devient très coercitive.

<sup>44</sup> Peter Sloterdijk, *La Domestication de l'Être*, trad. Olivier Mannoni, Mille et une nuits, 2000, p. 33.

Dès lors, certains aspects de la réalité contemporaine s'éclairent. On comprend d'où vient l'effervescence autour de la maîtrise technique de la reproduction. Satisfaire le « droit à l'enfant » de couples stériles ou homosexuels ? Plutôt : donner cours aux représentations imaginaires de l'enfant s'interrogeant sur sa propre origine, s'acharner à matérialiser des théories sexuelles infantiles. Satisfaire le fantasme de l'auto-fondation. Les femmes occidentales avaient fini, dans les années soixante-dix, par obtenir la libre disposition de leur corps, mais cette émancipation a été de courte durée. À peine écartée l'emprise de la tradition patriarcale, la science a entrepris de régner sur leurs entrailles, à moins que ce ne soient des femmes qui s'emparent des nouvelles possibilités techniques pour prétendre concevoir sans homme. Avec l'instrumentalisation du vivant et de la reproduction, on se dirige pas à pas vers cette sorte de reproduction asexuée recherchée par Coppelius au début de *L'Homme au sable*. À travers ce processus on voit la science moderne, produit tardif de la culture, née de la sublimation des pulsions, faire retour vers son origine pulsionnelle<sup>45</sup>.

En vérité, les manifestations de cette destruction sont partout, sous nos yeux. Dans la prodigieuse laideur du monde contemporain. Comment pouvons-nous supporter cela ? Une telle tolérance, une telle insensibilité à la laideur seraient incompréhensibles si l'homme n'avait déjà, en grande partie, déserté ce monde pour se retirer dans le fantasme. Le monde extérieur est désormais, dans le meilleur des cas une salle des machines, dans le pire une arrière-cuisine. Le monde comme bien commun, à la fois liant et séparant les hommes, a disparu. Les logements construits sont architecturalement hideux parce que ce qui est demandé au logement, c'est un simple isolement de l'extérieur, un rôle de container au sein duquel nourrir ses fantasmes, aidé en cela par les auxiliaires techniques : télévision, *home cinema*, internet, etc. qui, en faisant échapper les images aux contingences de l'espace et du temps, ne mettent plus d'entraves à leur pouvoir de fascination et permettent au désir de s'y investir totalement. « Adieu donc à la prétendue Réalité, l'antique dupeuse ! Je vous offre, moi, de tenter l'ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles ! » s'écriait Edison. L'homme déserte la réalité pour entrer dans la carrière du fantasme. La science est le moyen de cette désertion, la science est le détour qu'emprunte le fantasme pour se clore sur lui-même<sup>46</sup>. Le chemin est inverse à celui suivi par Pinocchio, qui devenait un vrai petit garçon en faisant primer le principe de réalité sur le principe de plaisir. La techno-science doit permettre d'oublier le principe

---

<sup>45</sup> Cet aspect des choses est analysé dans l'ouvrage de Monette Vacquin, *Main basse sur les vivants*, Fayard, 1999. Voir aussi, sur les sujets abordés ici, son livre intitulé *Frankenstein, ou les délires de la raison*, Julliard, 1994.

<sup>46</sup> Dans un roman intitulé *Les Femmes de Stepford* (Albin Michel, 1974), Ira Levin a imaginé une localité américaine où les hommes (ingénieurs, techniciens, cadres de Disneyland...) mettent en commun leurs compétences pour, progressivement et discrètement, éliminer leurs épouses au profit de créatures artificielles répondant à leurs fantasmes.

de réalité pour s'en remettre exclusivement au principe de plaisir<sup>47</sup>. Ce faisant, on transforme le monde et les autres en une gigantesque mécanique. Ce faisant, on devient soi-même, comme le Pinocchio des débuts, un pantin.

## 8. DE L'INQUIÉTUDE À LA TERREUR

Dans le troisième et dernier épisode de *L'Homme au sable* Nathanaël, durement éprouvé par la fin dramatique de son amour pour Olympia, tente un retour au foyer. Rapatrié, en état de démence, dans la maison familiale, il retrouve progressivement le calme, entouré de la sollicitude de sa fiancée et de sa mère. On sait ce que signifie cette sollicitude pour Nathanaël : un enfermement, une captivité. Pourtant il s'imagine heureux. Il chante, comme naguère, les louanges de Clara : son cœur angélique, sa merveilleuse simplicité. Il songe à se marier, à s'établir à la campagne en compagnie de sa mère, Lothar et Clara (la triade au complet). Mais le mal couve. Le bonheur de Nathanaël n'est pas celui du cœur tourmenté qui, après bien des aventures, a beaucoup appris et a fini par trouver la sagesse et la paix. Nathanaël n'a rien appris. Il essaye seulement d'oublier, de faire comme si rien ne s'était passé, il s'efforce de régresser.

Nathanaël était devenu plus doux, plus enfant que jamais, et il savait enfin apprécier l'âme si belle et si pure de l'angélique Clara. Personne ne faisait non plus la moindre allusion au passé. Lorsque Siegmund prit congé de lui, Nathanaël lui dit seulement :

– Par le Ciel ! frère, j'étais sur une mauvaise pente ; mais un ange m'a ramené à temps dans la voie de la lumière ! Et cet ange, c'était Clara !...

Mais Siegmund ne le laissa pas continuer, dans la crainte que des souvenirs douloureux ne se réveillassent en lui avec trop de force.

Siegmund a raison de se méfier (même s'il a tort de croire, contrairement à un Sigmund plus clairvoyant, que taire des souvenirs douloureux éteigne leur pouvoir). Nathanaël n'est pas du tout guéri. Et à supposer qu'il puisse l'être, la voie qu'il suit n'est pas la bonne. Un retour au foyer ? Mais le retour est impossible, il n'y a plus de foyer. Cette impossibilité d'un retour en arrière, dans le conte, revêt des aspects concrets : explosion qui tue le père, incendie du logement de Nathanaël qui l'oblige à déménager

---

<sup>47</sup> Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont l'histoire de Pinocchio elle-même a été altérée en ce sens. « Lisez les aventures de Pinocchio de Carlo Collodi, qui datent de 1880 environ, et comparez-les au dessin animé réalisé par Walt Disney en 1940. Tout ce qu'on peut dire de la fin de l'*ethos* américain se condense dans l'avachissement radical que Disney fait subir au thème original. L'histoire de Collodi montre la lente maturation d'un garçon fougueux qui finit par apprendre à "aimer le monde sans lui faire confiance", pour reprendre les mots de Chesterton. Dans la version de Disney, quel est le message moral, porté par la "conscience" de l'enfant-marionnette, Jiminy Cricket ? "Le destin nous sourit", les rêves deviennent réalité "comme par enchantement", "aucune demande n'est excessive". Au moins quatre générations d'enfants américains ont grandi avec cet hymne à la revendication narcissique, ritournelle virtuelle de la société Disney » (David Bosworth, dans un entretien avec Matthew Mehan publié sur le site internet MercatorNet en août 2006, traduit en français par Christophe Carraud dans la revue *Conférence*, n°26, printemps 2008). Tout est possible – moyennant un *reshaping* du réel tels que la technologie et Disney le mettent en œuvre.

et à s'établir face à la fenêtre d'Olympia... Derrière Nathanaël, il n'y a plus qu'une terre brûlée, inhabitable.

Pour le dire en un mot : le monde ancien n'est plus. Ce n'est d'ailleurs pas au sommet du clocher de l'église que Nathanaël et Clara grimpent, pour admirer la campagne environnante. C'est au sommet de la tour de l'Hôtel de Ville, qui « projetait sur la place du marché son ombre gigantesque ». Dans un monde sorti de la religion, Dieu ne peut plus servir de garant ultime de la réalité. L'Hôtel de Ville qui domine les alentours est le symbole d'un ordre humain qui a pris son autonomie ; mais qui, ce faisant, n'a plus de point fixe assuré. Même Clara va s'avérer, finalement, moins claire qu'il n'y paraissait – collaborant à sa façon à l'égarement de Nathanaël. C'est elle qui provoque le drame, en indiquant à Nathanaël le curieux buisson gris qui semble s'avancer vers eux<sup>48</sup>. En langue originale : « Sieh doch den sonderbaren kleinen *grauen Busch...* » N'est-ce pas là un rapprochement avec une impression passée, dans le plus pur style nathanaëlien qu'elle prétendait détester ? En l'occurrence, une association avec les sourcils broussailleux de Coppélius, tels que les décrit Nathanaël dans sa première lettre – les « *buschigen grauen Augenbrauen* »<sup>49</sup>? Clara est celle qui montre et qui occulte à la fois. Elle montre le buisson, puis le cache. Car c'est elle que Nathanaël, tirant sa lunette de sa poche pour observer le phénomène, découvre dans l'objectif.

Nathanaël chercha machinalement dans sa poche de côté ; il trouva la lorgnette de Coppola. Il la dirigea... Clara était devant le verre ! Un tremblement convulsif parcourut ses veines et son pouls. Pâle comme la mort, il regardait Clara fixement... Mais tout d'un coup ses yeux, roulant dans leurs orbites, lancèrent des rayons de feu ; il hurla affreusement, telle une bête féroce, puis il bondit en l'air à une hauteur extrême et cria avec un rire perçant et horrible :  
— Poupée de bois ! tourne ! Tourne, poupée de bois !

C'est fini. Nathanaël a essayé, mais il n'a pas réussi. Nathanaël ne peut plus retrouver son regard d'antan. Et comment le pourrait-il ? Le monde ancien, la réalité ancienne n'est plus. Une autre réalité l'a remplacée, dont on ne sait plus si elle est vraiment la réalité. On a dit que le *Unheimliche*, dans le conte de Hoffmann, était lié au pressentiment que le conte nous dit, sous une apparence diffuse, quelque chose d'essentiel et de dangereux sur notre condition. De fait, ce pressentiment est justifié. Ce que nous dit *L'Homme au sable*, c'est que nous sommes, nous modernes, irrémédiablement perdus. Il n'y a plus de patrie, il n'y a plus de *Heimkunft* possible. De l'inquiétante étrangeté qui se dégage du récit, on passe à la terrifiante étrangeté qui marque notre condition ; qui fait que c'est seulement par une certaine forme de cécité,

---

<sup>48</sup> Déjà par le passé, quand Nathanaël semblait se remettre du trouble dans lequel l'avait jeté l'apparition de Coppola et la résurgence de ses terreurs d'enfance, c'est elle qui avait rouvert la plaie : « Nathanaël, comme autrefois, parlait avec vivacité et gaieté de choses plaisantes, et Clara lui dit : “Ah ! c'est à présent que je te retrouve tout entier ! Tu vois bien que nous avons réussi à chasser loin de nous le vilain Coppélius.” C'est alors seulement que Nathanaël se souvint de son poème et de son intention de le lire à Clara... »

<sup>49</sup> Voir Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 55.

de fuite devant l'essentiel, d'inconséquence, que nous ne nous jetons pas, comme Nathanaël, du haut de la tour.

## 9. LE CAS HOFFMANN

Avant d'être conséquent, une dernière question se pose. Pourquoi Hoffmann, qui écrit ce conte, ne se jette-t-il pas lui-même dans le vide ? Peut-être, précisément, parce qu'il l'écrit. Hoffmann est un écrivain prolifique. En tant qu'écrivain, il est lui aussi créateur de mondes, de mondes peuplés d'êtres animés par son seul désir<sup>50</sup>. L'écrivain Hoffmann peut bien peindre, dans *L'Homme au sable*, la faillite de l'imaginaire devant la réalité : cette faillite est sa réussite à lui – et une manière pour lui de se maintenir dans l'imaginaire. Dans cette perspective, l'irruption de la créature idéale et artificielle qu'est Olympia dans *L'Homme au sable* s'éclaire d'un nouveau jour. Elle devient emblématique : Olympia réfléchit, à l'intérieur du récit, ce qui se joue dans l'écriture même du récit.

L'écrivain se conçoit, dans sa figure démiurgique moderne, comme créateur, auteur et en quelque sorte grand « fictionneur ». Ce n'est donc pas un hasard si la « créature artificielle » vient emblématiser son acte même [...]. La créature artificielle viendrait ici faire allégorie – matérielle – à l'acte d'écriture, confrontée à cette chose terrifiante qu'elle doit mettre à jour. Faire être une créature, qui ne prend la parole que pour répondre à l'appel de son créateur<sup>51</sup>...

Par rapport à la pièce *Le Mannequin* de Mme de Staël, où le peintre Frédéric Hoffmann fabriquait l'effigie trompeuse, E.T.A. Hoffmann recule d'un cran : la fabrication d'Olympia est déléguée à Spallanzani et Coppola, tandis que lui Hoffmann,

---

<sup>50</sup> Dans *Les Confessions*, Rousseau déclare à propos de l'état d'esprit qui l'animait quand il entreprit *La Nouvelle Héloïse* : « L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrents des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un cœur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvai jamais ici-bas. Je pris un tel goût à planer ainsi dans l'empyrée, au milieu des objets charmants dont je m'étais entouré, que j'y passais les heures, les jours sans compter ; et perdant le souvenir de toute autre chose, à peine avais-je mangé un morceau à la hâte, que je brûlais de m'échapper pour courir retrouver mes bosquets. Quand, prêt à partir pour le monde enchanté, je voyais arriver de malheureux mortels qui venaient me retenir sur la terre, je ne pouvais ni modérer, ni cacher mon dépit, et n'étant plus maître de moi, je leur faisais un accueil si brusque, qu'il pouvait porter le nom de brutal. Cela ne fit qu'augmenter ma réputation de misanthropie, par tout ce qui m'en eût acquis une bien contraire, si l'on eût mieux lu dans mon cœur » (Livre IX). Plus loin il ajoute, parlant de la façon dont les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* croient y lire une autobiographie déguisée : « Tout le monde était persuadé qu'on ne pouvait exprimer si vivement des sentiments qu'on n'aurait point éprouvés ni peindre ainsi les transports de l'amour que d'après son propre cœur. En cela l'on avait raison, et il est certain que j'écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases : mais on se trompait en pensant qu'il avait fallu des objets réels pour les produire ; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires » (Livre XI).

<sup>51</sup> Paul-Laurent Assoun, « La créature artificielle saisie par la psychanalyse », in *L'Homme artificiel*, op. cit., p. 187-188.

devient le créateur de l'histoire – comme s'effaçant au moment où, en vérité, unique et universel animateur de tous, il est partout<sup>52</sup>.

Cependant, avec Hoffmann, rien n'est simple. Si le conte *L'Homme au sable* illustre, tant dans son histoire que dans son allégorie de l'activité démiurgique de l'écrivain, un imaginaire qui entend se substituer à la réalité et se clore sur lui-même, d'autres contes du même Hoffmann usent de l'imaginaire non pour fuir la réalité, mais pour y revenir et mieux la pénétrer. Dans une de ses dernières œuvres, *La Fenêtre d'angle de mon cousin* (1822), Hoffmann décrit le cousin en question, écrivain célèbre et paralysé (comme Hoffmann l'était lui-même à cette époque), confiné par son infirmité à un petit logement, avec pour seule ouverture sur le monde la fenêtre qui donne sur la place du marché qu'il contemple en détail grâce à une lorgnette. Son visiteur, le narrateur, ne perçoit sur cette place qu'une cohue sans intérêt. Mais c'est, dit le cousin, qu'il lui manque un œil – un œil qui sache voir. Dans ce conte, aucun pouvoir surnaturel n'est plus attaché à la lunette. Ce qu'elle symbolise, c'est l'œil propre à voir à la réalité. Pour le cousin, la place n'est pas un magma informe ; c'est un monde dont il devine, reconstitue et imagine le passé, les préoccupations, les désirs.

Au moment où Hoffmann est tout près de quitter la vie, les instruments d'optique dont il a fait un si grand usage pour y découper des fenêtres qui permettent de la fuir en se réfugiant dans les contrées fascinantes et dangereuses de l'*Unheimlich*, il les tourne résolument vers cette vie même, et ce qu'il y découvre n'est pas moins riche, moins extraordinaire et moins drôle que la plus extravagante fantasmagorie<sup>53</sup>.

Tout au long de *L'Homme au sable*, Hoffmann se garde de trancher entre Nathanaël et Clara. Il exerce souvent son ironie à l'égard du premier, de ses outrances, de ses extases, de son goût de l'échevelé. En même temps, il indique ce que l'équilibre de Clara doit à une forme de cécité, de fermeture à l'essentiel au profit d'un fade bonheur bourgeois. Le cousin à sa fenêtre, lui, est présenté en modèle : un homme qui tourne son imagination vers la réalité, pour mieux pénétrer la richesse du monde.

---

<sup>52</sup> D'autant plus que Nathanaël, victime de l'illusion, est par certains côtés – ne serait-ce que sa nature imaginative – un double de lui-même. (On a déjà fait remarquer que Nathanaël a le même sens en hébreu que Théodore, le second prénom de Hoffmann.)

<sup>53</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 93.