

# Fabriquer la femme qui n'existe pas \*

---

Catherine BRUNO

## I

### Pandore, Galatée et les servantes d'or d'Héphaïstos

*Nous les hommes, qui sommes-nous ? Et pourquoi ne peut-on pas être des hommes s'il n'y a pas aussi des femmes avec nous ?*

Jean-Pierre Vernant <sup>1</sup>.

Les mythes de l'Antiquité grecque nous révèlent que fabriquer « la femme qui n'existe pas » constitue l'un des plus vieux rêves de l'Humanité. Nous apprenons ainsi que le premier mythe antique de la femme artificielle concerne la construction par Héphaïstos de servantes d'or, outils animés servant d'esclaves parfaites. Elles resteront de pures créations artificielles : jeunes et en or, elles incarnent la richesse, la beauté, la force et la perfection divine mais dans la seule limite de leur fonction domestique. Nous en retrouvons témoignage chez Homère qui les décrit ainsi : « Deux servantes alors viennent le soutenir [Héphaïstos] ; bien qu'elles soient en or, on les prendrait vraiment pour des filles vivantes. La raison les habite ; elles ont voix et force ; les Immortels leur ont appris à travailler. Pour soutenir leur maître elles vont et s'affairent <sup>2</sup>. »

Certains auteurs <sup>3</sup> rapprochent ces créatures de celles qui devaient seconder les dieux aux temps anciens de Kronos, aux côtés desquels vivait la race d'or, première « race humaine ». Une « préhumanité » partageait avec les dieux une vie exempte de

---

Catherine Bruno, <cath.joyebruno@wanadoo.fr>

\* Ce texte reprend en partie une intervention intitulée « La femme artificielle », au colloque d'Ajaccio *Pas-toutes les femmes*, Association de psychanalyse Jacques Lacan, 26 et 27 mai 2007.

1. Jean-Pierre Vernant, *Pandora, la première femme*, Paris, BNF, Bayard, 2006, p. 87.

2. Homère, *Iliade*, XVIII, 417-421, dans *Iliade-Odyssée*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 423.

3. Alexandre Marcinkowski et Jérôme Wilgaux, « Automates et créatures artificielles d'Héphaïstos : entre science et fiction », *Techniques et culture*, n° 43-44, *Mythes, L'origine des manières de faire*, décembre 2004, mis en ligne le 15 avril 2007. <http://tc.revues.org/document1164.html>. Consulté le 7 mai 2007.

« souffrances, loin à l'écart des malheurs et des peines <sup>4</sup> », un monde sans esclaves, mais habité d'instruments animés, d'automates aptes à se substituer aux dieux et à ces premiers hommes.

Pour Jean-Pierre Vernant <sup>5</sup>, même si Héphaïstos a façonné ses servantes d'or à l'image des êtres vivants, elles appartiennent au monde des dieux, car elles partagent avec eux l'immortalité et la perfection. Elles ne les menacent pas : en elles, rien de faux, rien de trompeur, nul piège, rien que l'incarnation de leur puissance. Elles s'inscrivent dans une préhumanité que Pandora, autre création du Divin Boiteux, consacra. Mais si Pandora partage avec elles les mêmes biens : l'intelligence (*noos*), la voix (*audê*) et la force (*sthenos*), elle a été créée non pas à l'image des êtres vivants comme ses sœurs aînées, mais à l'image des déesses. Faite d'un mélange de terre et d'eau, et non du précieux métal, son essence ne renvoie pas à la perfection, nous dit Vernant, et ses qualités sont appelées à menacer les hommes.

C'est bien dans le mythe grec de Pandora que nous repérons clairement le moment du passage de la créature artificielle à la créature humaine : c'est le moment de l'ouverture de la jarre, métaphore de l'accès au savoir et à la connaissance, qui la fait femme. La conséquence de son humanisation plonge les hommes dans la nécessité du travail, dans les affres de la souffrance, de la maladie et de la mort. Mais, comme le souligne Vernant, l'effet du féminin sur l'humanité ne se réduit pas au désastre, puisqu'il donne « à la vie humaine un sens en créant des enfants <sup>6</sup> », en faisant en sorte que la mort ne soit pas une disparition radicale : la première femme est aussi la première mère. Habités, cependant, par la peur que suscite cette femme qui leur apporte le malheur, les hommes se sont substitués aux dieux pour fabriquer à leur tour une femme tout aussi désirable mais qui serait enfin débarrassée de sa part maudite. Le mythe de la femme dangereuse remplacée par une copie purgée de sa malignité va se décliner au fil des siècles et au gré des inventions technologiques : automate, mannequin, poupée, et enfin gynôïde.

L'histoire de Pygmalion en est le contre-exemple. Dans un premier temps, déçu par la moralité des femmes qu'il juge douteuse, Pygmalion se détourne d'elles. Artisan doué, il décide, pour réaliser son fantasme de pureté, de sculpter dans l'ivoire Galatée, qui incarnerait la femme idéale. Mais Pygmalion ne peut se satisfaire de cette femme inanimée. Adressant le vœu à la déesse d'avoir une femme telle que Galatée, Pygmalion en s'unissant à elle la fait femme, l'ivoire devient chair et cette chair engendre une fille, nommée Paphos. La force du poète réside dans l'acte même de

4. Hésiode, *Les travaux et les jours*, 112-113, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 90.

5. J.-P. Vernant, « Les semblances de Pandora », dans *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 396-413.

6. J.-P. Vernant, *Pandora, la première femme*, op. cit., p. 73.

l'écriture de ce mythe où, ici, l'homme à travers la réalisation de son fantasme, qui est de sculpter une beauté vénusienne aussi froide que le marbre, prend acte que cette femme à la rigidité cadavérique ne le satisfait pas. Son désir, passage de l'artificiel à l'humain, de l'*unheimlich* à l'*heimlich*, en fera une femme. Et c'est par le regard comme métaphore de l'acte sexuel que l'humanisation se produit. Reprenons pour l'illustrer le magnifique vers d'Ovide : « Sa bouche presse enfin une bouche véritable ; la jeune fille a senti ses baisers qu'il lui donne et elle rougit ; levant vers la lumière un timide regard, elle a vu en même temps le ciel et son amant <sup>7</sup>. » Pour Galatée, c'est bien l'acte d'amour de Pygmalion qui la métamorphose en femme, et non l'intervention de Vénus, qui ne fait que l'animer.

### Ève future ?

Saisissons-nous de la littérature fantastique pour explorer ce qui est au cœur du désir des hommes qui rêvent d'une femme artificielle. Commençons par Hadaly. Son histoire est contée par Villiers de L'Isle-Adam dans son roman de 1886 : *L'Ève future* <sup>8</sup>. Le titre révèle l'ambition de l'auteur : réinterpréter le mythe de la création de la première femme. Tout commence banalement : un jeune homme, lord Ewald, éprouve un amour malheureux pour miss Alicia Clary, une jeune femme d'une beauté exceptionnelle. Le singulier de son chagrin d'amour tient dans le fait non pas que la jeune femme ne réponde pas à ses avances, mais qu'elle se révèle être une personne d'une médiocrité affligeante. À la fois ensorcelé par son corps de Vénus et désespéré par sa sottise, lord Ewald ne peut ni continuer à vivre aux côtés de cette femme, ni renoncer à elle. Le pauvre jeune homme recule devant la division que lui impose Alicia : adoration pour l'extrême beauté de son corps, mépris absolu pour la laideur de son âme. Acculé au suicide, il décide de faire ses adieux à son vieil ami, le célèbre inventeur Thomas Edison, et lui fait l'aveu de sa souffrance : « Ma passion, d'abord ardente pour les lignes, la voix, le parfum et le charme EXTÉRIEUR de cette femme, est devenue d'un platonisme absolu. Son être moral m'a glacé les sens à jamais [...]. Contempler morte Miss Alicia serait mon désir, si la mort n'entraînait pas le triste effacement des traits humains <sup>9</sup>. »

Ému par la désespérance de son jeune ami et attentif à l'expression de son dernier souhait, Edison lui propose de fabriquer une femme possédant la perfection des traits d'Alicia Clary mais dont l'esprit serait cette fois digne de sa beauté vénusienne : « Cette sottise éblouissante sera non plus une femme, mais un ange, non plus une maîtresse, mais une amante ; non plus la réalité mais l'IDÉAL <sup>10</sup>. »

7. Ovide, *Les métamorphoses*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1976, vers 292-294.

8. Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* (1887), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

9. *Ibid.*, p. 101.

10. *Ibid.*, p. 144.

La matrice artificielle qui donnera naissance à la réplique d'Alicia Clary existe déjà : c'est Hadaly. Hadaly est la créature artificielle qu'Edison a construite il y a déjà plusieurs années et qui est destinée à incarner l'Ève future. Son corps, modelé par des procédés électro-physico-chimiques, deviendra l'exacte réplique de celui d'Alicia Clary, tandis que son âme transmise par télépathie sera expurgée de l'impureté de celle de l'originale. L'Ève future est née et incarne l'Idéal féminin. Cet idéal répondant à toutes ses attentes, lord Ewald en tombe éperdument amoureux. Mais l'idéal féminin chez Villiers se dévoile être celui de la femme morte sous les traits de la femme artificielle : Hadaly possède « un lourd cercueil d'ébène, capitonné de satin noir. [...] Hadaly sait y entrer seule, nue ou habillée, s'y étendre, s'y assujettir, en de latérales bandelettes de baptiste [...]. Sans sa respiration égale et douce, on la prendrait pour miss Alicia Clary, décédée du matin <sup>11</sup> ».

Le premier enseignement que nous tirons concernant ce fantasme masculin de la femme idéale est que la perfection féminine s'y réalise dans une femme morte. Qu'est-ce qui vient nourrir cependant le fantasme de la femme artificielle ? La position de lord Ewald à l'égard d'Alicia est nécrophile : il veut une femme morte. À défaut, il aura une femme artificielle, mais il ne devra pas en faire l'objet de son désir au point de l'étreindre, au risque d'y perdre la vie, foudroyé : « [...] l'insoucieux, le bon vivant, enfin, qui prétendrait "ravir un baiser", par exemple, à cette Belle au Bois dormant, roulerait – la face noircie, les jambes brisées, souffleté par un silencieux coup de tonnerre – aux pieds d'Hadaly, avant d'en avoir même effleuré le vêtement <sup>12</sup> ». La mortification de la femme ne s'ajuste ainsi au désir de l'homme qu'au prix de l'abolir, et cette mortification s'accompagne par ailleurs d'une dissolution de la femme comme mère. L'Ève future est stérile, elle n'est pas telle la femme d'Adam ou telle Pandore la mère d'une descendance : point de lit pour elle, elle retourne chaque soir à son cercueil.

### Freud et la femme artificielle

Dans son texte intitulé « Le motif du choix des coffrets <sup>13</sup> », Freud identifie la mort à une femme particulièrement belle et mutique : Cendrillon, Psyché ou bien encore Aphrodite l'incarneraient. Et, remarque Freud, le choix de l'homme, partenaire, père ou frère, se porte toujours sur elle, pourtant incarnation de la mort, au détriment des deux autres sœurs qui, elles, représentent d'autres figures de la féminité. La plus belle des femmes, la meilleure des sœurs gardent des traits, nous dit Freud, qui frisent l'inquiétante étrangeté, et ce sont précisément ceux-ci qui nous

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 156.

13. Sigmund Freud, « Le motif du choix des coffrets » (1913), dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. XII, 1913-1914, Paris, PUF, 2005, p. 51-65.

rèvelent les éléments cachés et qui en dévoilent la nature mortifère et destructrice. Ainsi, la figure d'Atropos, Moire grecque, avec celles de ses deux autres sœurs, Clotho et Lachésis, représentent les trois types de relation qu'un homme recherchera avec une femme : voulant y trouver la mère, l'amante ou encore la destructrice.

Une autre dimension se révèle avec le personnage de la poupée Olympie, héroïne du célèbre conte d'Hoffmann, *L'homme au sable*. Ce conte est choisi par Freud pour illustrer dans son article de 1919<sup>14</sup> l'expérience subjective de l'inquiétante étrangeté. Rappelons ce qu'il en dit : l'*unheimlich*<sup>15</sup> est ce qui est depuis longtemps *heimlich*, connu, et ce qui ressortit à l'effrayant, à l'angoisse et à l'épouvante. Freud cite alors une étude de E. Jentsch où l'*unheimlich* s'éprouverait dans la nature inerte d'un objet qui donne soudainement l'impression de posséder une âme. Il cite alors pour l'illustrer le personnage en cire, la poupée artificielle et l'automate. Dans le conte d'Hoffmann, le lecteur croise la célèbre poupée Olympie, décrite d'emblée comme pouvant être la fille du professeur Spallanzani : elle est belle, mutique, immobile. C'est autour des yeux de la poupée, et de son regard, objet de la jouissance du héros Nathanaël, que se centre l'énigme de l'histoire. Nous ne reprendrons pas ici dans le détail le fil du récit que nous supposons connu, mais nous souhaitons en choisir certains moments pour éclairer les raisons qui conduisent un homme à choisir une poupée comme partenaire de vie.

Freud se saisit du conte pour illustrer le phénomène de l'*unheimlich*, qu'il définit comme le retour d'un refoulé. Ce retour est pour lui la réactivation de la menace de castration. L'angoisse suscitée par les yeux de la poupée, dont le regard incarne l'objet de jouissance de Nathanaël, est une angoisse que chacun d'entre nous peut à l'occasion éprouver. En effet, nous dit Freud, la représentation d'être privé de ses yeux est un substitut de l'angoisse de castration. Il ajoute cette remarque : « Les hommes névrosés déclarent que l'organe génital féminin est pour eux quelque chose d'inquiétant<sup>16</sup>. »

Cette angoisse cède en quelques secondes dès que nous reconnaissons ce *unheimlich* comme *heimlich*. Ce point, pris dans la reconnaissance de la castration, préserve en nous un lien au même et à son incarnation, à savoir la figure du double : son intérêt est de nous soustraire au regard et au désir de l'Autre. Tâchons, comme le fait Freud, de repérer la nature de notre lien au double. Pour lui, « [...] le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, [...] et avec le surmontement de cette phase *h* [celle du narcissisme primaire] l'indice affectant le double se

14. S. Freud, « L'inquiétant » (1919), dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. XV, 1916-1920, Paris, PUF, 1996, p. 147-188.

15. *Unheimlich* se traduit par inquiétante étrangeté.

16. *Ibid.*, p. 179.

modifie ; [...] d'assurance de survie qu'il était, il devient l'annonciateur inquiétant de la mort <sup>17</sup> ».

L'origine de la constitution du double est ce moment mythique où l'enfant ne s'est pas encore réalisé comme pouvant disparaître dans le miroir. À une époque où son rapport au monde extérieur et à autrui n'est pas encore balisé, le double imaginerait la porte béante qui ouvre sur un dehors, que rien du dedans ne vient limiter. Ainsi, cliniquement, nous pouvons remarquer que *l'unheimlich* se produit facilement quand rêve et réalité se confondent : la poupée qui imitera au mieux la réalité de la femme insinuera en nous ce sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans son séminaire consacré à l'angoisse <sup>18</sup>, Lacan note que tout ce que fait l'homme pour se rapprocher de l'objet de son désir donne corps à ce qui représente l'image spéculaire. *L'unheimlich* apparaît à la place du (- phi) et signe l'apparition de l'angoisse de castration. L'étrangeté surgit parce que le sujet que nous sommes devient objet. Le double est une sorte de point d'idéal. C'est bien ce que révèle le fantasme. Le sujet se fait objet *a* dans son fantasme, ce qui a pour effet d'annuler l'altérité par l'évanouissement de l'Autre devant cet objet que je suis. Dans le conte d'Hoffmann, le héros Nathanaël ne s'affronte pas à l'altérité <sup>19</sup> et, de ce fait, il ne rencontre dans le regard d'Olympie que son propre regard, ou plus précisément le regard de son double. La femme artificielle est bien une figure de la femme morte, mais en tant que double qui ne jouit pas : un double qui jouerait enflammerait mortellement le sujet, le destin de Nathanaël est là pour en témoigner.

Que ce soit lord Ewald de *L'Ève future*, ou Nathanaël de *L'homme au sable*, ce sont des hommes qui tentent d'éviter la castration à laquelle les confronte la rencontre avec l'Autre sexe.

Cette femme artificielle est stérile, car elle doit rester vierge. Cette remarque nous conduit à poser la question de savoir si cette femme idéale est taboue, et en quoi les investigations de Freud sur le tabou de la virginité peuvent nous éclairer <sup>20</sup>. Freud nous dit d'emblée que ce n'est pas simplement le premier acte sexuel qui est tabou dans les sociétés traditionnelles, que tous le sont, et qu'en fait c'est la femme en son entier qui est taboue. Ce tabou est posé parce que la femme est vécue comme un danger. Elle est autre que l'homme, c'est « l'étrangère », nous dit Freud. Ce rejet de la femme reposerait sur le complexe de castration, et le danger qu'elle représente, c'est

17. *Ibid.*, p. 168.

18. Jacques Lacan, « Du cosmos à l'*Unheimlichkeit*. Leçon du 28 novembre 1962 », dans *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 2004, p. 39-54.

19. Vous pouvez lire à ce sujet le texte de Pascale Macary, « La cure analytique n'est pas un conte d'Hoffmann. Lire "L'homme au sable" avec Max Milner », [www.apjl.org](http://www.apjl.org)

20. S. Freud, « Le tabou de la virginité (Contributions à la psychologie de la vie amoureuse III) » (1917), dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. XV, *op. cit.*, p. 77-96.

la haine viscérale qu'elle a pour l'homme, tout habitée qu'elle est de l'envie de pénis. Freud cite à ce propos la tragédie de Hebbel intitulée *Judith et Holopherne* : la sublime héroïne, Judith, après avoir été déflorée par un général, lui tranche la tête, en déclamant le tabou qui la protégeait jusqu'ici : « Ma beauté est celle de la belladone, dit-elle, jouir d'elle entraîne la folie ou la mort <sup>21</sup>. » Le tabou de la virginité a pour fonction de neutraliser les effets de la castration, car si la femme n'est pas morte, elle offre à celui qui l'accueille la mort en partage. Il ne faut donc pas mal lire la thèse de Freud de l'équivalence entre mort et castration, car si une femme apporte la mort, c'est-à-dire la castration comme condition de la viabilité de notre lien à l'autre, cette femme, elle, n'est pas morte.

Nous avons ainsi d'un côté la femme morte du fantasme masculin de la femme idéale, qui a pour fonction de contourner la castration, et de l'autre côté la femme qui apporte la mort et la souffrance, et qui introduit à l'altérité et à la castration. Cette femme-là met fin à la croyance du Un phallique en introduisant l'Autre sexe, l'altérité : ce principe de séparation et de vivant <sup>22</sup>, de décomplétude du féminin, rencontré dans la mère, aura pour effet de confronter le sujet à l'angoisse. Seule l'intervention du père réel, agent de la castration, en prenant à sa charge le désir de la mère, pourra traiter cette rencontre du sujet avec l'Autre sexe en lui ouvrant la voie de la reconnaissance et du désir. Le sujet qui, face à la rencontre du féminin dans la mère, n'aura pas bénéficié de son action devra pour s'en arranger avoir recours à divers subterfuges : le choix d'une femme artificielle comme objet d'amour en est un et permet l'évacuation du désir qu'implique la rencontre avec l'Autre sexe.

## II

### « La Femme en bleu » d'Oskar Kokoschka

*Je pensais désormais avec une grande inquiétude à l'arrivée de la poupée pour laquelle j'avais aussi acheté de la lingerie parisienne et des robes afin de mettre enfin de l'ordre dans l'affaire Alma Malher, afin de ne pas être une nouvelle fois victime de la boîte de Pandore qui m'avait déjà fait subir tant de souffrance.*

Oskar Kokoschka <sup>23</sup>.

Le peintre viennois Oskar Kokoschka, contemporain de Freud, incarne parfaitement la problématique du héros du roman de Villiers de L'Isle-Adam et apparaît en

21. *Ibid.*, p. 95.

22. Michel Lapeyre et Isabelle Morin, *Le féminin, principe de séparation et de vivant*, Paris, Association de psychanalyse Jacques Lacan, 2003, épuisé. Version électronique consultable sur le site : [www.apjl.org](http://www.apjl.org).

23. Oskar Kokoschka, *Ma vie*, Paris, PUF, 1986, p. 188.

ces années 1920 comme le précurseur du phénomène actuel de la *real doll*. Il n'hésite pas à témoigner de sa démarche, en acceptant notamment la publication de sa correspondance avec Hermine Moos, couturière de son état et qui accepta de réaliser pour lui la fameuse poupée.

C'est en décrivant l'affiche qu'il réalise pour sa pièce de théâtre écrite en 1909, *Meurtrier, espoir des femmes*, qu'Oskar Kokoschka dévoile ce qu'est pour lui le rapport de l'homme à la femme : « L'homme est rouge sang, c'est la couleur de la vie, mais il gît mort, dans le sein d'une femme, qui elle, est blanche, la couleur de la mort <sup>24</sup>. »

Il a alors 24 ans, et son fantasme s'exprime déjà clairement. Quand il rencontre trois ans plus tard Alma Mahler, une femme endeuillée par la disparition récente de son célèbre époux Gustav Malher, il tombe éperdument amoureux de la jeune veuve et s'engage alors dans une relation passionnelle qui durera jusqu'à son engagement dans l'armée autrichienne en 1914. Fasciné par sa beauté et par la solitude qu'elle fait sienne depuis son veuvage, Kokoschka développe peu à peu un sentiment de jalousie malade à l'égard du défunt, qui gangrènera leur relation amoureuse. Enceinte du peintre, Alma finit par décider de ne pas garder l'enfant qu'elle portait, et si Kokoschka vit dans cette décision la cause de sa rupture avec elle en 1914, nous pouvons penser que ce qui motiva la décision d'Alma Malher fut l'inquiétude que pouvaient susciter chez elle les pensées quasi délirantes de son compagnon, qui craignait de reconnaître dans les traits de son enfant non pas les siens mais ceux du mort, Gustav Malher, rival éternel du peintre.

Dans *Mirages du passé* <sup>25</sup>, Kokoschka fait l'aveu d'un fantasme nécrophile teinté de jalousie morbide dans une première nouvelle intitulée *Jessica*, où l'héroïne (en qui nous pouvons parfaitement reconnaître Alma) est endormie sur la table d'opération pour y subir une interruption de grossesse : « [...] celle qui faisait mon bonheur était déjà couchée, anesthésiée sur la table d'opération, et j'éprouvais encore la vaine crainte que dans cet état d'impuissance elle semblât désirable à un médecin – voilà jusqu'où allait ma folie ».

Le peintre explique sa décision de quitter celle qu'il aime le plus au monde par le ressentiment qu'il éprouve à son égard pour n'avoir pas gardé l'enfant, son enfant, et par son sentiment de jalousie morbide. En effet, il ne peut s'empêcher de croire qu'Alma en aime un autre et que cet autre est son époux décédé : « Je ne peux trouver la paix en toi tant que je sais qu'il y a en toi un étranger, mort ou vivant. Pourquoi

24. *Ibid.*, p. 65.

25. O. Kokoschka, *Mirages du passé*, Paris, PUF, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 31.

m'as-tu invité à une danse des morts <sup>26</sup> [...] ». Parce qu'« elle ne savait naturellement pas que quelqu'un que l'on croit mort peut revenir <sup>27</sup> », il la quitte, s'engage dans la cavalerie et rejoint l'enfer sanglant que fut la Première Guerre mondiale. Mais il reste hanté par le souvenir d'Alma. Ce n'est qu'après une sérieuse blessure que Kokoschka est rapatrié : il semble alors remis de sa séparation d'avec elle. Mais une décision révèle que cette rémission n'est qu'apparente. Il confie dans son autobiographie : « À peine remis de ma séparation d'avec Alma Malher, il ne devait pas y avoir si vite une autre femme dont les désirs m'auraient été à nouveau des ordres <sup>28</sup>. » Et pour s'y tenir, Kokoschka élabore ce projet de créer une poupée à l'effigie de l'aimée, mais qui, elle, ne pourrait ni le décevoir ni le faire souffrir.

Dans *Mirages du passé*, il associe l'apparition de cette idée fixe au fait d'entendre ses anciens compagnons de combat relater inlassablement deux faits de guerre : tuer des « corps vivants » et « s'accoupler comme des bêtes avec les femmes recrutées là par force <sup>29</sup> ». Face à la déshumanisation qu'impose la guerre, face à cette « grande parade de marionnettes », comme la nomme Kokoschka, il assume son choix : il s'étonne du scandale que provoque son projet, tout en s'en délectant, et il s'imagine déjà se promenant en serrant la main innocente de sa poupée en l'accompagnant à l'opéra. Pour lui, l'inhumanité est du côté non pas de la poupée, mais de la barbarie guerrière qui a mis à feu et à sang le monde quatre ans durant, réduisant l'humain à du matériel de guerre. Il oppose le matérialisme et l'individualisme moderne occidental qui soutiennent l'idée heideggerienne de l'« être vers la mort » à la philosophie de l'ère *taïcho*, qui opte, elle, pour un « être vers la vie » et imprègne toute la pensée japonaise. Nous savons que les poupées au Japon existent depuis de nombreux siècles, et que leur fonction se décline toujours en rapport avec les croyances : rôle prophylactique, de protection et d'exorcisme. Kokoschka souligne ainsi que les Japonais, bien qu'à la pointe de la technologie, continuent à imaginer que les objets peuvent s'animer, s'ils leur ont rendu de bons services. Une poupée peut donc s'animer. Cette conception orientale diffère en tout point de celle du modèle européen, qui réduit au silence l'humanité en exigeant d'elle de se faire chair à canon.

Devenu misanthrope, Kokoschka cherche une nouvelle compagne qui lui servira aussi de modèle : ce sera une poupée dont les mains ne seront pas maculées de sang. Elle sera l'inspiratrice des tableaux *La femme en bleu*, en 1919, et *Autoportrait à la poupée*, en 1922.

26. « I can't come to you in peace, so long as I know that another man, dead or alive, inhabits you. Why did you invite me to a dance of death... » (O. Kokoschka, lettre à Alma Mahler de juin 1912, dans *Letters 1905-1976*, London, Thames and Hudson, 1992, p. 27).

27. O. Kokoschka, *Ma vie*, op. cit., p. 128.

28. *Ibid.*, p. 173.

29. O. Kokoschka, *Mirages du passé*, op. cit., p. 93.

C'est avec l'aide de son ami Posse qu'il s'adresse à une femme artisan pour lui demander de lui confectionner une poupée qui imiterait « la vie à s'y méprendre <sup>30</sup> ». Il lui faut en effet l'intermédiaire de la « vieille fille de Stuttgart » pour fabriquer cette femme qui n'existe pas, car, nous dit-il, « il n'eût pas été convenable que je fabrique la poupée de mes propres mains, car les surréalistes eux-mêmes prennent bien soin que le lien entre eux et la réalité ne se rompe pas tout à fait <sup>31</sup> ».

Il souligne à plusieurs reprises à la couturière, Hermine Moos, qu'il est nécessaire de copier la vie au point de s'y méprendre. Il évoque à ce sujet, dans *Mirages du passé* <sup>32</sup>, un souvenir d'enfance chargé d'angoisse dans lequel se condense sa jouissance : il regarde, exposé dans une vitrine, un mannequin féminin fait de cire et dont « la poitrine se soulevait et s'abaissait doucement ».

C'est en 1918 que Kokoschka commande à Hermine Moos la poupée à l'effigie d'Alma Mahler. Et alors que l'impasse de son amour pour Alma est intimement liée à sa jalousie pathologique, il écrit en août 1918 que cette poupée, cette créature idéale doit lui « abuser tous les sens », copier la vie à la perfection jusque dans ses moindres détails pour ainsi atteindre son « but, qui est d'être trompé <sup>33</sup> » !

Une correspondance soutenue tout au long de la confection de la poupée entre Kokoschka et Hermine Moos témoigne de l'exigence et de l'implication du peintre dans sa fabrication, mais la poupée lui restera taboue tout au long de l'ouvrage afin, dit-il, de ne pas en dévoiler l'essence artificielle. Cette poupée, il l'appellera tour à tour « son double », « son fantôme plein de vie » mais surtout « son fétiche » ; elle doit imiter au mieux la vie, le tromper sur ce point, tout en n'étant pas vivante, et ce dernier détail est capital : « Et je ne supporte aucun individu vivant, je suis souvent seul, livré au désespoir, aussi je vous supplie à nouveau d'inventer, avec tout votre instinct mis en éveil, la dame de compagnie fantomatique que vous me destinez, et de l'animer pour qu'à la fin, quand vous aurez terminé le corps, il ne reste même pas la plus petite parcelle où manquerait une étrangeté, une subtile tentative d'animer la matière morte [...] » ; ce devra être un « être bivalent, esprit mort et vivant <sup>34</sup> ».

Pour autant, le projet de cette poupée, dans la mesure où elle répondra à ses exigences d'apparence de vie, ne semble pas traiter sa jalousie et la calamité du désir : « Je mourrais de jalousie, si n'importe quel homme avait le droit de toucher avec les

30. O. Kokoschka, *Ma vie*, op. cit., p. 187.

31. O. Kokoschka, *Mirages du passé*, op. cit., p. 94.

32. *Ibid.*, p. 182.

33. O. Kokoschka, lettre à Hermine Moos du 8 août 1918, dans Claude Jamain, *Le regard trouble*, Paris, L'improviste, 2006, p. 46.

34. O. Kokoschka, lettre à Hermine Moos du 10 décembre 1918, *ibid.*, p. 62-63.

yeux ou avec les mains la femme artificielle dans sa nudité dévoilée <sup>35</sup>. » La poupée, dont la qualité est d'être une femme sans désir, reste cependant pour les autres un objet potentiel de désir.

En janvier 1919, arriva enfin à Dresde la poupée tant attendue par Kokoschka. Livrée dans une grande caisse en bois, « La Femme en bleu » emplit d'abord le jeune peintre d'un « sentiment soudain d'illumination <sup>36</sup> ». Il ne put cependant reconnaître en cet objet « de tissu et de laine de bois » les traits de sa bien-aimée ; il y vit un fantôme : « La chose que je voyais avait les yeux morts [...]. Je tenais là, dans mes bras, non la chaleur du cœur, la peau palpitante d'une créature féminine séduisante, mais un objet bousillé, un mannequin. Le coup fut terrible <sup>37</sup> [...]. » Pour surmonter sa déception, immense, la femme de chambre de son ami Posse, Reserl, fit circuler des rumeurs sur le charme de celle que, désormais, ils appelèrent *la femme silencieuse* : Kokoschka avait loué une loge à l'opéra pour elle, et la promenait chaque après-midi ensoleillé dans un fiacre à travers la ville.

Il voulut pourtant mettre fin à cette mascarade en organisant une grande fête avec ses amis auxquels il présenta *la femme silencieuse*. Dans l'orgie qui suivit les présentations, sa poupée fut décapitée on ne sait comment et fut abandonnée dans une flaque non de sang mais de vin, dans le jardin. Comme il est facile de s'en douter, ce tableau effraya au petit matin un postier qui faisait sa tournée, qui alerta aussitôt la police qu'un cadavre gisait dans la propriété du peintre. La *chose* fut envoyée aux ordures. Cette objectivation dans sa dimension de ratage lui permit de se séparer définitivement d'Alma Malher : il se révéla tel Pygmalion qui ne se satisfait pas de sa créature artificielle, et, comme les dieux olympiens ont déserté depuis longtemps la terre réservée aux hommes, il ne lui resta plus comme issue qu'à accepter la chaleur bienveillante de Reserl, la femme de chambre.

C'est dans sa nouvelle intitulée *Ann Eliza Reed* <sup>38</sup> qu'Oskar Kokoschka nous livre la substance de son désir. C'est l'histoire d'un jeune Londonien, Glasberg. Tout juste diplômé de la faculté de médecine, il s'engage comme médecin dans la marine. Décidé à rester célibataire, il voyage autour du monde flanqué d'un coffre de sycamore dans lequel repose une authentique momie égyptienne, qui fut selon les hiéroglyphes peints sur le bois une prêtresse d'Ammon-Râ. Lors de l'un de ses passages à Londres, il croise une amie, Ann Eliza Reed, jeune mariée et alors enceinte. Ann Eliza l'invite à venir séjourner quelque temps dans leur propriété d'Écosse, avec l'accord de son mari, qui y voit l'intérêt de faire suivre la grossesse difficile de sa femme. Mais

---

35. O. Kokoschka, lettre à Hermine Moos du 15 janvier 1919, *ibid.*, p. 64.

36. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 188.

37. O. Kokoschka, *Mirages du passé*, *op. cit.*, p. 102.

38. *Ibid.*, p. 230-285.

très vite les sentiments amoureux de Mrs Reed pour Glasberg s'affirment, et, alors qu'il l'aide à s'aliter, elle lui avoue : « Continuez à me tenir, en silence, comme cela, Glasberg. Mon seul désir est d'être bercée et cajolée. Oh, j'aimerais être une enfant, ou encore plus petite, une poupée pour que quelqu'un joue avec moi, m'habille et me déshabille – avoir quelqu'un d'autre qui pense et agisse pour moi. [...]. Si j'étais une poupée, mon amoureux me promènerait dans le parc tous les soirs dans une belle voiture, et les oiseaux chanteraient. J'aurais à l'Opéra une loge grillagée et quand nous rentrerions chez nous je serais assise en face de vous à dîner. Mais au matin on me mettrait doucement dans ma boîte et l'on me manierait du bout des doigts. » Et s'adressant à son mari : « Reed, crois-tu à un amour par-delà la mort ? J'aimerais être à la place de cette momie <sup>39</sup>. »

Peu de temps après, Ann Eliza Reed est au plus mal, dans un état de faiblesse tel qu'elle ne peut mettre son enfant au monde. Glasberg doit alors décider de sauver l'enfant et de sacrifier la mère. Le cercueil d'Ann Eliza est déposé à l'écart de Reed et de son enfant. C'est Glasberg qui se charge de veiller le corps et c'est à lui que se présente en pleine nuit Ann Eliza « reveillée d'une mort apparente ». En pleine démence, elle le prie de laisser enterrer la momie égyptienne à sa place : elle veut rester morte, car, morte, son mari n'a plus aucun droit sur elle ; elle veut rester morte, car elle désire être à Glasberg, dans la mort, c'est-à-dire lui appartenir pour l'éternité. Elle en a payé le prix en renonçant à son enfant, en renonçant à être la mère d'une descendance. Mais la folie d'Ann Eliza s'amplifie, et Glasberg s'épuise à la calmer. Elle interprète alors la conduite de son amant : « Tu refuses d'être heureux, parce que tu es encore vivant. Mais, moi je préférerais renoncer à mon salut éternel si je ne pouvais rien faire pour toi, à présent que je suis libre. » C'est alors qu'elle se saisit d'un scalpel : « Son bras blanc s'avança lentement, puis, en un éclair, la lame fendit d'une oreille à l'autre la gorge de Glasberg. » Enfin, s'adressant à son mari, témoin de la scène : « Reed, mon mari, regarde ! Ann Eliza elle-même a exécuté le criminel qui cherchait à t'enlever l'affection de ta femme ! Hélas, dire qu'il m'a fallu accomplir l'acte moi-même, parce que tu n'étais pas assez homme pour cela <sup>40</sup> ! »

Tout au long de cette nouvelle, écrite pourtant bien après l'affaire de la poupée, Kokoschka dévoile les motivations inconscientes qui l'ont conduit à vouloir une poupée comme compagne. Dans son récit, il transpose son fantasme (masculin) d'avoir une poupée comme partenaire à une femme, Ann Eliza Reed : l'héroïne avoue à Glasberg que son désir le plus intime serait d'être à la place de la momie, ou encore d'être une poupée qu'on ne touche que du bout des doigts. Nous retrouvons en cette femme fantasmée toutes les qualités de la femme artificielle : silencieuse, sans désir,

---

39. *Ibid.*, p. 246.

40. *Ibid.*, p. 255.

et ce jusque dans sa virginité, en quelque sorte retrouvée quand l'héroïne sacrifie sa maternité, renonçant à son enfant nouveau-né. Kokoschka attribue à Ann Eliza Reed le désir de devenir une femme sans désir, c'est-à-dire le désir d'être une femme morte, car seule la mort semble pouvoir garantir son amour : sans désir, l'amour est éternel. Mais Kokoschka fait un pas de plus et nous éclaire sur les tenants de son fantasme en faisant porter à la femme la responsabilité de la castration.

Dans son séminaire *Le sinthome*, Lacan rapporte l'amour éternel à la fonction du père, en tant que « le père est porteur de la castration <sup>41</sup> », c'est-à-dire en tant qu'il prive les fils de la jouissance des femmes, et c'est pour cela que les fils aiment le père, éternellement. Si l'objectif de Kokoschka est de préserver l'amour des affres du désir pour le faire éternel, il a recours dans son fantasme au subterfuge de faire incarner à une femme la position d'exception de la fonction phallique en en faisant La femme, « la femme rendue toute <sup>42</sup> », selon l'expression de Lacan dans son séminaire *RSI*. Cette femme, La femme, n'existe pas, mais si Elle existait, Elle occuperait la place du *Dieu de la castration* : celle de l'exception de la fonction phallique, celle-là même dévolue au père réel, agent de la castration. Mais Elle n'existe pas et c'est pour cela qu'Elle est appelée du vœu de l'homme, « un vœu qui vient de l'Homme, un vœu qu'il existe des femmes qui ordonneraient la castration <sup>43</sup> ». Ce vœu que l'agent de la castration soit La femme équivaut donc à éviter la castration.

Revenons à Kokoschka et à la tyrannie qu'il exerça sur Alma Mahler. Puisqu'elle ne cède pas au désir du peintre de la momifier, c'est-à-dire de la transformer en phallus mort, Kokoschka en tire les conséquences et se détourne d'elle, cette femme trop vivante et trop désirante, alors même qu'elle est celle qu'il aime. Cette cruauté qu'il s'impose (se séparer de l'être aimé) n'est rien au regard du danger que représente pour lui la castration, et il espère trouver une solution en choisissant une poupée comme compagne. Il choisit donc la mort plutôt que la vie, tel Melchior dans *L'éveil du printemps* de Wedekind, non pas, dans son cas, en se suicidant, mais en faisant équivaloir la loi à la mort, comme dans *Ann Eliza Reed* : l'homme qui succombe à son désir pour la femme artificielle subit le châtement de la mort et non de la castration. Choisir une femme qui ferme les yeux comme un père idéal permet d'évacuer l'incastable du père, le fantôme en chair et en os du Nom-du-Père, pour reprendre la métaphore de Pierre Bruno <sup>44</sup>, à savoir le père réel.

41. J. Lacan, *Le séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 2005, leçon du 11 mai 1976, p. 150.

42. J. Lacan, *RSI*, séminaire inédit, leçon du 11 mars 1975.

43. *Ibid.*

44. Pierre Bruno, « Comment un homme choisit-il une femme ? », dans *La passe, Papiers psychanalytiques II*, Toulouse, PUM, 2003, p. 241-246.

Nous savons grâce au témoignage de Kokoschka quel échec fut pour lui sa rencontre avec la poupée, qu'il trouva finalement monstrueuse. Échec du point de vue de sa tentative de contourner la castration, mais réussite dans le traitement de sa séparation d'avec Alma, quand bien même son fantasme de la femme morte continua par la suite à s'exprimer dans ses œuvres tant picturales qu'écrites.

Il reste cependant une interrogation. La réaction de Kokoschka aurait-elle été la même si *la femme silencieuse* avait été fabriquée selon la technologie et les matériaux dont nous disposons aujourd'hui ? La femme que fit fabriquer Kokoschka en 1919 ne correspondait objectivement pas aux exigences d'hyperréalisme du peintre. Et son renoncement à se fabriquer une nouvelle poupée tenait peut-être plus sûrement à cela qu'à un recul devant son inquiétante étrangeté : « Je suis sincèrement atterré par votre poupée, qui diffère en trop de points de ce que je désirais pour elle et de ce que j'espérais de vous [...]. L'enveloppe extérieure est une peau d'ours polaire, qui serait convenable pour une descente de lit imitation ours mal léché, mais en aucun cas pour la souplesse et la douceur d'une peau de femme [...]. Pour terminer sur les défauts, je dois dire encore que mon inquiétude déjà exprimée à l'occasion de la photographie – que les proportions ne correspondaient pas à mon dessin – n'était que trop fondée. Les bras sont sans articulation, les avant-bras par rapport aux bras sont monstrueux, les genoux comme de l'éléphantiasis, les jambes sans le moindre nerf. Si bien que – vous saviez que c'était mon projet – je ne peux jamais mettre la poupée dans des vêtements et à plus forte raison dans des vêtements précieux et fragiles. Car déjà enfiler un bas serait comme donner un professeur de danse à un ours polaire <sup>45</sup>. »

### III

#### **La *real doll* ou le « Sois belle et tais-toi »**

Tâchons maintenant de prendre en compte le phénomène contemporain de la *real doll* au regard de notre propos, et de reconnaître dans la *femme silencieuse* d'Oskar Kokoschka l'ancêtre de cette nouvelle poupée siliconée. La *real doll* <sup>46</sup> est techniquement une simple poupée hyperréaliste de taille humaine, dotée d'un squelette articulé en acier et moulée dans du silicone imitant la consistance et le toucher de la peau humaine. Si le propriétaire a choisi le corps, le visage et jusqu'à la couleur des yeux de cet être manufacturé, la *real doll* ne se réduit pas pour lui à un jouet sexuel : elle a un âge précis (généralement entre 14 et 28 ans), un prénom, une

45. O. Kokoschka, lettre à Hermine Moos du 6 avril 1919, dans C. Jamain, *Le regard trouble*, op. cit., p. 71-73.

46. La poupée synthétique est appelée *real doll* aux États-Unis et *love doll* au Japon.

histoire, une famille, une raison sociale. Il lui aménage une chambre et lui confectionne une garde-robe. S'il arrive que la démarche lors de l'achat d'une telle poupée soit d'ordre sexuel, cet intérêt cède rapidement devant cet objet hyperréaliste. La motivation essentielle des propriétaires de *real doll* est donc de trouver une partenaire de vie qui comble à la fois leur besoin d'amour et leur exigence de solitude. La substitution d'une femme par une *real doll* leur épargne, disent-ils, les chagrins d'amour, le désir de domination de la femme sur l'homme et enfin leur évite d'avoir à accueillir l'incontournable réseau social de leur compagne : mère, frères, sœurs, amis... Cette quête non pas d'une histoire d'amour, mais d'un amour sans histoires est l'un des invariants que nous retrouvons dans les témoignages des propriétaires de *real doll* <sup>47</sup>. Ils ne rêvent pas d'une femme humaine, ils recherchent une présence hors de tout lien social qui leur promet une relation d'amour durable.

Dans leurs témoignages, nous pouvons repérer quelques traits qu'ils partagent entre eux et qui peuvent nous éclairer sur leur choix singulier d'aimer une poupée plutôt qu'une femme vivante.

Le premier de ces traits caractéristiques est le sentiment d'inquiétante étrangeté qu'éprouvent nombre de propriétaires de *real doll* quand ils découvrent pour la première fois, encadrée dans sa boîte, leur poupée synthétique, dans laquelle ils voient l'espace d'un instant un cadavre de femme. L'*unheimlich* de la femme artificielle est non pas le moment du passage de la vie à trépas, mais bien au contraire ce moment où la vie aurait pu s'emparer de la poupée. À l'inverse, la poupée gonflable, dans la mesure où son corps n'est qu'une caricature de femme, a une présence dénuée d'étrangeté. Elle reste cantonnée à un rôle de pur objet sexuel, tandis que sa cousine, hyperréaliste, la *real doll*, est élevée par son propriétaire au rang de la partenaire de vie idéale, et se révèle plus ou moins inapte à la sexualité.

L'enjeu de leur démarche est bien de faire s'animer l'inanimé, le non-vivant, de créer un objet qui imite la vie, mais une vie évacuée de tout désir. Un cadavre pourrait donc faire l'affaire, si comme le remarque le héros de *L'Éve future*, « la mort n'entraînait pas le triste effacement des traits ». Malcom dit ainsi au sujet de sa poupée : « Bien sûr, elle est inanimée, mais qui peut dire exactement où commence la conscience. Je pense au monstre de Frankenstein, composé de morceaux de cadavres, et ressuscité par un éclair. Est-il mort ou vivant <sup>48</sup> ? » Lucien, lui, note que plus

---

47. La journaliste Élisabeth Alexandre a recueilli les témoignages de ces hommes amateurs de *real dolls* et les a publiés dans l'ouvrage intitulé *Des poupées et des hommes*, Paris, La Musardine, 2005. Nombre de ces propriétaires d'une *real doll* ont créé un blog dédié à leur poupée, sur lequel ils partagent avec l'internaute leur passion : photos, témoignages de vie...

48. É. Alexandre, *Des poupées et des hommes*, op. cit., p. 72.

le temps passe, plus sa crainte d'« avoir un fétiche nécrophile disparaît <sup>49</sup> ». Bien évidemment, la fixité et l'inertie de la poupée renforcent cette idée, et chaque propriétaire de *real doll* est équipé d'une couverture chauffante pour atténuer le froid du silicone contre sa peau. Malcom est ainsi très conscient de son fantasme nécrophile : « L'intérêt de la femme endormie ou morte, c'est qu'elle NE PEUT PAS S'ENFUIR ! [...] Ce fantasme de mort vient peut-être du fait que je ne suis pas certain d'être moi-même entièrement vivant. Je pense avoir cessé de vivre quand ma mère est morte, le 6 décembre 1995, après avoir passé huit années dans un fauteuil roulant à la suite d'une attaque cérébrale [...]. Je vis dans un univers parallèle qui ressemble beaucoup à l'original mais où plus rien n'a de substance <sup>50</sup>. »

Dans son livre *Les belles endormies*, le Japonais Yasunari Kawabata invite son héros à passer la nuit dans une maison close d'un genre bien particulier : la tenancière propose aux vieux messieurs impuissants de partager leur lit avec de jeunes filles vierges, profondément endormies pour l'occasion. Dans son texte de 1960 intitulé « Pour un congrès sur la sexualité féminine », Lacan remarque qu'« il n'y a pas de virilité que la castration ne consacre <sup>51</sup> ». La nécrophilie supposerait donc une femme sommée d'être toute phallique, d'être non manquante, non désirante, pour un homme dont l'impuissance symboliserait son recul face à la castration.

La nécrophilie chez l'amateur de poupée <sup>52</sup> est l'amour du non-vivant, de la permanence des choses, elle assure la fidélité des objets. Elle fête les jolies choses mortes et froides, les belles noyées, les cadavres des femmes assassinées, les mères paralytiques et les balades au cimetière, et s'oppose à ce qui se décompose, au putrescible, qui renvoie au vivant et qui dégoûte, et qui est toujours associé au féminin, comme le décrit si bien Baudelaire dans son poème intitulé « Une charogne <sup>53</sup> ». Il faut donc à tout prix éviter tout contact avec un corps, un corps qui pourrait rappeler ce qui le détermine, à savoir la castration maternelle. Lucien, propriétaire d'Isabelle, témoigne : « Je ne peux aimer un corps réel que s'il me paraît sublime. Je n'ai jamais pu me séparer de la représentation photographique idéale du corps féminin. Le simulacre est devenu le symbole de l'être véritable. En retournant constamment à la photo, ce n'est pas la femme promise au vieillissement que je retrouve, c'est une armure

49. *Ibid.*, p. 55.

50. *Ibid.*, p. 74-75.

51. J. Lacan, « Pour un congrès sur la sexualité féminine », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 753.

52. Il serait intéressant d'étudier le rapport entre cette passion pour la femme artificielle, morte et sans désir, et les pratiques nécrophiliques proprement dites, qui consistent à avoir des relations sexuelles avec des cadavres en cours de décomposition. Cf. Jeanne la Folle et le sergent Bertrand.

53. « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux : / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux, / Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, / Brûlante et suant les poisons, / Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique / Son ventre plein d'exhalaisons. »

superbe <sup>54</sup>. » Et Gordon précise au sujet de sa poupée : « Ginger va prendre de l'âge, mais elle ne vieillira pas. Elle ne grossira pas, n'aura pas de rides, ses cheveux ne vont pas tomber. Les *real dolls* sont un peu comme des vampires <sup>55</sup>. »

Le propriétaire d'une femme artificielle, l'amateur d'une femme morte la possède sans avoir à subir son regard, c'est-à-dire son désir <sup>56</sup>. La qualité d'une poupée est aussi d'être une femme qui n'interprète pas son partenaire : « S'il existait un Dieu qui puisse faire à Sidore le don du mouvement et de la parole, je choisirais le mouvement, en espérant que Sidore n'ait pas envie de fuir. Elle n'aurait pas besoin de parler pour que je la comprenne <sup>57</sup> », confie Davecat.

L'altérité passe par le regard, nous le savons depuis Freud, « l'autre c'est celui qui me regarde le regardant, et ce que je vois dans le regard de l'autre c'est le désir qu'il a pour moi <sup>58</sup> ». Mais, pour ne pas connaître le même destin tragique que le héros de *L'homme au sable*, qui ne voit dans les yeux de sa poupée que son propre regard, le propriétaire de *real doll* a recours à un subterfuge en se transformant en voyeur de sa poupée. Il la met en scène, la photographie et met en ligne toutes les photos qu'il juge réussies sur le site internet qu'il lui a dédié <sup>59</sup>. Une photo réussie est toujours une photo où le photographe est vu par sa poupée, où l'amateur de *real doll* est soumis au regard de son objet. Bien sûr, ce regard ne vient pas de l'Autre, ce n'est pas un véritable regard dans lequel le propriétaire pourrait lire et reconnaître sa propre castration, il n'est pas Pygmalion. Sa solution est de faire vivre sa poupée dans le regard de l'internaute : c'est en quelque sorte l'image qui donnerait vie à la poupée, en ferait illusoirement une femme organique.

À l'aune de ces différents témoignages, nous pourrions lire le passage de la femme artificielle à la femme humaine comme le passage de La femme à une femme. Puisque La femme ne peut exister que morte, faire le choix de la femme artificielle, c'est faire le choix de renoncer au féminin, choix qui permet de désactiver le père réel et de contourner ainsi la castration. Si l'idéalisation sert à conserver l'objet sexuel en l'exaltant pour le rendre digne d'amour, nous devons voir en cet idéal l'étalon phallique. La valorisation de la femme artificielle, c'est la valorisation du Un phallique, où tout ce qui n'en relève pas est destiné à être refoulé. Rappelons-nous l'équation

54. É. Alexandre, *Des poupées et des hommes*, op. cit., p. 57.

55. *Ibid.*, p. 72.

56. Ainsi, au Japon, une des dernières nouveautés en matière de *love doll* est une poupée aux yeux clos.

57. É. Alexandre, *Des poupées et des hommes*, op. cit., p. 87.

58. P. Macary, « La cure analytique n'est pas un conte d'Hoffmann... », op. cit.

59. Sites ou blogs dédiés aux *real dolls* par leurs propriétaires :

– site de Ginger-Brooke, propriétaire Gordon Griggs :

[www.geocities.com/gordongriggs/GingerBrookesRealdollPage.html](http://www.geocities.com/gordongriggs/GingerBrookesRealdollPage.html)

– site de Rebecca, propriétaire Malcom : [www.rebeccadoll.org](http://www.rebeccadoll.org)

– site de Elle, propriétaire anonyme : [www.bienvenuechezelle.free.fr](http://www.bienvenuechezelle.free.fr)

que pose le petit Hans et suivons pas à pas, avec Lacan <sup>60</sup>, sa pensée logique : dans un premier temps, le petit Hans affirme que *tous les êtres animés ont un phallus* ; il en conclut donc qu'*il est impossible qu'un être vivant n'ait pas de phallus*. Pourtant, *il est des êtres vivants, maman par exemple, qui n'ont pas de phallus* ; il en vient donc à penser, et c'est ce qui le plonge dans l'angoisse, qu'il n'y a pas d'êtres vivants. *Pour avoir le phallus, il faut être mort*. C'est ce moment logique que les amateurs de poupée maintiennent comme moment de vérité, mais la plupart des personnes telles que le petit Hans feront un pas de plus pour traiter cette angoisse, et ce en élaborant un autre type de fantasme leur permettant de refuser la castration maternelle, nous dit Lacan : les êtres vivants qui n'ont pas de phallus ne sont pas morts, parce que tout le monde a le phallus, quelle que soit l'évidence.

Pour terminer notre propos, donnons la parole à Davecat, un jeune Américain de 28 ans qui vit avec une *real doll* de 23 ans prénommée Sidore. Il parle ainsi de ses relations aux femmes : « Quand j'étais petit, j'étais convaincu que les femmes, en tout cas les plus belles, n'étaient pas vraiment humaines, que leur corps n'était pas fait de graisse, de muscles et de viscères, mais de fils électriques et de métal. Je pensais que si je fendais la peau de mon institutrice, j'y trouverais des composants bioniques semblables à ceux de *Super Jamie* [...]. La gynéoïde parfaite serait tellement bien faite qu'à moins de l'observer suffisamment longtemps pour se rendre compte qu'elle ne mange pas et qu'elle ne va pas aux toilettes, on ne pourrait pas la distinguer d'une femme organique. Cependant, il faudrait absolument qu'elle conserve son caractère machinique, qu'elle ait des batteries rechargeables, un bouton on/off. Une copie humaine qui aurait une autonomie totale ne serait pas intéressante, parce que trop naturelle. En ce sens l'idée du clonage ne m'excite absolument pas <sup>61</sup>. »

60. J. Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, op. cit., leçon du 19 décembre 1962, p. 94.

61. É. Alexandre, *Des poupées et des hommes*, op. cit., p. 82-84.