



HAL
open science

La robotique sexuelle à la lumière des réalisations d'automates du XVIIIème et de leur fiction dans le romantisme allemand

Bertrand Tondu

► To cite this version:

Bertrand Tondu. La robotique sexuelle à la lumière des réalisations d'automates du XVIIIème et de leur fiction dans le romantisme allemand. 2021. <hal-03161849>

HAL Id: hal-03161849

<https://hal.science/hal-03161849v1>

Preprint submitted on 8 Mar 2021

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.



HAL Authorization

La robotique sexuelle à la lumière des réalisations d'automates du XVIIIème et de leur fiction dans le romantisme allemand

Bertrand Tondu

Université fédérale de Toulouse

Abstract : La robotique sexuelle, si elle existe un jour, serait une branche de la robotique humanoïde qui aurait élargi, en quelque sorte, ses prétentions de service à la sphère intime de la sexualité humaine. S'il est difficile de parler de robots sexuels à l'heure actuelle, il existe sur le marché des *sex dolls* et des *love doll* qui viennent compléter une gamme toujours plus large de *sex toys* et *sex machines*. Nous proposons dans cet article une réflexion originale sur cette évolution des technologies sexuelles vers plus d'anthropomorphisme en cherchant à la relier au courant technique des automates du XVIIIème siècle et à leur mise en scène dans les récits fantastiques du romantisme allemand. En supposant aux automates, et à toutes sortes d'effigies humaines, des propriétés physique et intellectuelles que ne possédaient pas les automates de l'époque, le romantisme allemand a, selon nous, anticipé certaines problématiques de la robotique sexuelle. Nous avons notamment cherché à montrer pour quelles raisons l'hyper-anthropomorphisme sexué des *sex dolls* et futurs robots sexuels pourrait éviter les prédictions d' « inquiétante étrangeté » pronostiquées par la vallée de Mori, et comment l'ironie romantique pourrait être une réponse aux dangers de l'illusion de celui ou celle qui se laisserait tenter par une relation amoureuse avec une effigie humaine.

Introduction

Les concepteurs actuels de poupées sexuelles, plus ou moins robotisées, qu'ils soient japonais, américains ou chinois, ne se réfèrent guère aux automates du XVIIIème siècle et encore moins au romantisme allemand qui a pourtant largement mis en scène des relations complexes entre humains et artefacts d'humains, où la quête amoureuse joue un rôle central. Nous souhaiterions montrer l'intérêt de se pencher sur certains développements littéraires du romantisme allemand pour mieux appréhender les conséquences d'une robotique sexuelle encore peu présente dans nos sociétés mais qui, à terme, pourrait finir par trouver sa place au

sommet des technologies dites sexuelles. L'Olympie¹ du célèbre *Homme au Sable* d'Hoffman ou Golem-Bella du moins connu, mais admiré par les surréalistes, *Isabelle d'Egypte* d'Arnim sont, selon nous, de véritables modèles littéraires de robots sexuels inspirés, on le sait, des développements techniques de l'époque en matière d'automates, que nous souhaitons confronter aux actuels *love doll*² ou autres *sex dolls* dont l'usage et, surtout, les conséquences de cet usage sont encore mal cernés. En mettant en scène une représentation fantasmée de ces automates, aux capacités gestuelles somme toute fort limitées, le romantisme allemand a anticipé, selon nous, une société où de tels appareils auraient les possibilités techniques que la robotique sexuelle rêve de leur donner. C'est en ce sens que l'étude de ces textes, souvent qualifiés de fantastiques voire de bizarres, pourrait intéresser le roboticien réfléchissant à cette forme de déviance de la robotique humanoïde que serait une véritable robotique sexuelle, au sens technique et scientifique qu'oserait prendre ce terme.

1. Le robot sexuel comme renouvellement du projet technique des automates du XVIIIème siècle

La robotique sexuelle a une visée résolument anthropomorphe ; elle se distingue ainsi d'un certain nombre de technologies sexuelles qui, à l'instar de nos technologies domestiques, privilégient l'efficacité sur la forme humaine : ainsi, nos machines à laver, et leurs tambours tournants, se moquent bien du geste ancestral de la lavandière. Le vibro-masseur auquel Rachel Maines (1999) a consacré un ouvrage particulièrement détaillé en est, dans le domaine des technologies sexuelles, un exemple remarquable puisqu'il remplace le mouvement d'un seul doigt par un simple système vibrant pour une efficacité qui, pour beaucoup, est supérieure à ce que peut faire la main humaine. La *sex machine* est plus intéressante encore pour notre propos du fait de son véritable statut de machine c'est-à-dire de système mécanique motorisé réalisant une transformation de mouvement : comme on a cherché à l'illustrer Fig. 1, elle est essentiellement un système bielle-manivelle, entraîné par un moteur

¹ Nous utiliserons, dans cette étude, la traduction française d'Alain Montandon (2011) qui traduit *der Sandmann* par *l'homme au sable* alors que, par exemple, les auteurs du numéro spécial de la revue Otrante consacré à l'homme artificiel (1999) préfèrent traduire *Sandmann* par *marchand de sable* ; de même, nous utiliserons, pour Olympia, la traduction de Montandon qui propose Olympie.

² Agnès Giard (2016) dans le livre qu'elle consacre aux *love doll* définit ainsi cette effigie essentiellement féminine : « La notion de love doll, au Japon, repose en effet plus sur la nature des poupées comme êtres de substitution que sur leur structure matérielle ou leur aspect réaliste. Il faut cependant préciser que ces 'êtres de substitution' (*migawari*) ne sont pas destinés à accomplir des tâches matérielles ou intellectuelles à la place de l'homme. A la différence des robots qui sont, pour l'essentiel, conçus en vue d'effectuer des travaux mécaniques, les love doll sont censées se substituer à l'humain dans le domaine impalpable du désir et, par extension, des sentiments » (page 56).

électrique, à l'extrémité duquel est fixé un godemichet ; c'est ce dernier, fait en matériau caoutchoutique, qui donne la souplesse – en technologie on dirait plutôt la compliance qui est l'inverse de la raideur – à l'ensemble de la machine dans sa tâche de pénétration d'un organe interne au corps humain, supervisée par l'utilisateur.

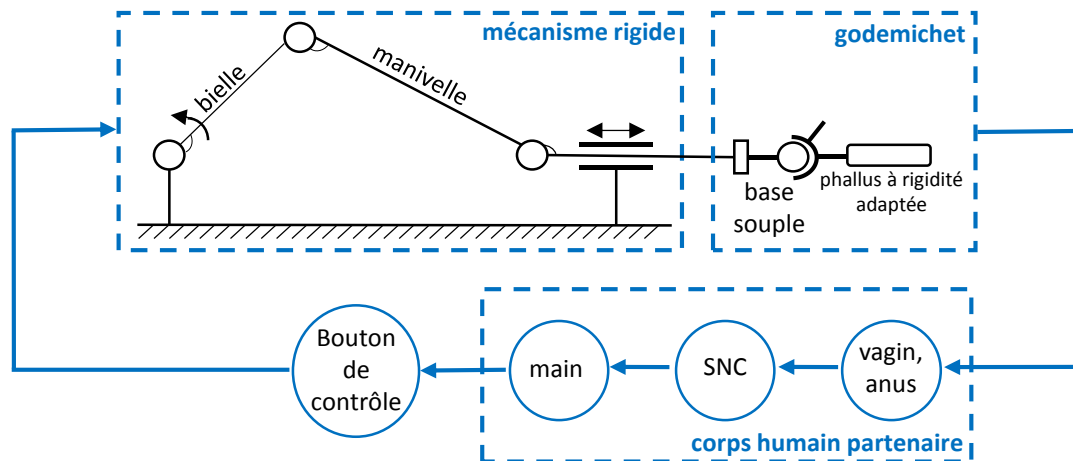


Figure 1. Structure générale d'une *sex machine* sous forme d'un schéma systémique mettant en valeur à la fois la structure cinématique en chaîne fermée de son mécanisme bielle-manivelle, et son fonctionnement en boucle fermée engageant le corps humain, la partie rigide que constituent bielle et manivelle, et le godemichet dont la raideur, de la base à la tige, se doit d'être adaptée à la pénétration du corps humain – voir texte.

La robotique industrielle, en imposant ses chaînes cinématiques ouvertes, a montré que l'on pouvait réaliser des machines efficaces qui ne respectent pas le principe de la chaîne cinématique fermée, théorisée par Frantz Reuleaux, et dont le système bielle-manivelle est l'un des représentants les plus répandus. Ces chaînes cinématiques ouvertes sont celles des membres locomoteurs animaux et, de ce point de vue, tout être humain peut être vu comme une arborescence de chaînes cinématiques ouvertes. Si la robotique industrielle se limite généralement à un seul membre locomoteur, le bras-robot ou *robot arm*, la robotique humanoïde, initiée par Honda au passage du troisième millénaire, fait le pari d'une robotique à chaîne arborescente sur le modèle du corps humain, c'est-à-dire, essentiellement, deux bras et deux jambes attachés à un tronc commun, plus ou moins articulé. Avant elle, les constructeurs d'automates du XVIIIème siècle s'étaient laissés aller à la même tentation en tirant parti des techniques horlogères de l'époque et, notamment, du rouleau à cames et picots pour réaliser une véritable programmation de gestes et, sinon de paroles, de chants ou d'airs de musiques. Et parce que ces automates étaient destinés à être montrés, ils se devaient d'être séduisants comme l'est la célèbre *Joueuse de Tympanon* conservée au Musée des Arts et

Métiers à Paris, dont la réalisation a associé un horloger-mécanicien, Pierre Kintzing, et un ébéniste, David Roengen. Sa structure générale, schématisée Fig. 2.a, combine deux bras en mouvement par rapport à un tronc commun, mus par un moteur d'entraînement unique sous la forme d'un moteur d'horlogerie à ressort spiral dont la vitesse de rotation est maintenue à peu près constante par un système d'ailettes, tandis que le cylindre à cames et picots assure la programmation des mouvements. La rénovation de cet automate, au début des années 1990, a donné lieu à un nombre de publications (Haury et al., 1993), (Broussard, 1994), (Ord-Hume, 1995) à l'iconographie particulièrement riche qui montre à la fois le soin pris à la réalisation des vêtements de la joueuse, comme à son corps au sujet duquel les historiens des automates Chapuis et Gélis (1928) notaient déjà, à l'époque de leur travail de synthèse, qu'il est « parfaitement modelé », « quoique invisible sous le costume » (Tome 2, page 282) – il est, par exemple, étonnant de remarquer le détail des bas et jarretières peints sur les cuisses (voir les différentes photos proposées dans les articles précités et, notamment, la double lecture qui peut être faite de certaines d'entre elles comme page 67 de l'article de Jean-Marie Broussard (1994) dont la légende précise : « Le tabouret repoussé, la robe enlevée, le mécanisme de la musicienne apparaît » comme aussi, pourrait-on ajouter, le superbe modelé de ses jambes et de ses cuisses).

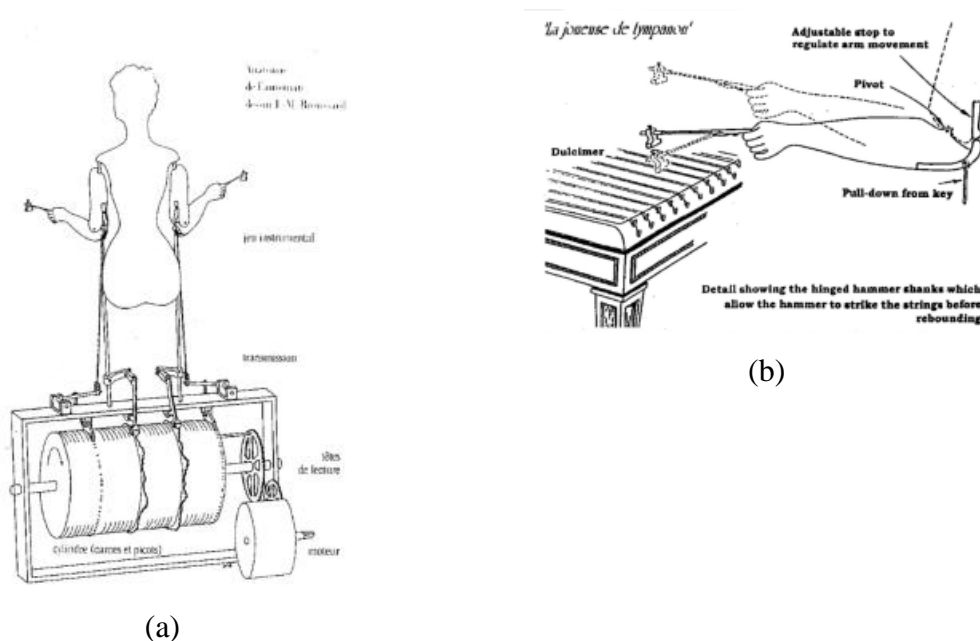


Figure 2. Joueuse de tympanon de Kintzing et Roengen conservée au Musée des Arts et Métiers à Paris: (a) Structure générale montrant le cylindre de programmation par cames et picots, ainsi que la chaîne cinématique de l'automate à deux bras articulés – tiré de (Broussard, 1994), (b) Détail du dispositif permettant la frappe de la touche du tympanon par le marteau – tiré de (Ord-Hume, 1995).

Un autre détail est particulièrement intéressant pour le roboticien actuel : le mouvement de l'avant-bras capable de guider une main, certes non articulée, dont le marteau qu'elle supporte vient frapper délicatement la touche du tympanon ; la robotique industrielle n'aime guère les tâches au contact qui nécessitent capteurs et commande adaptée faute, notamment, d'actionneurs ayant la « compliance » naturelle du muscle animal. La *Joueuse de tympanon* résout le problème par un astucieux découplage des masses en mouvement : à l'approche de la touche, l'avant-bras est bloqué par une butée libérant la masse légère du marteau qui pivote autour d'un axe passif avant de venir frapper la touche par simple effet inertiel et gravitaire (Fig. 2.b).

Objet séduisant par l'élégance de ses formes, la grâce de ses gestes comme de sa musique, la *Joueuse de tympanon* ne peut, cependant, pas être qualifiée d'objet érotique ; elle ouvre, malgré tout, la voie à une élégance de formes et de gestes que va justement rechercher la robotique sexuelle. Elle montre, notamment, la possibilité de séduire un public avec un nombre limité de moyens techniques : la *Joueuse de tympanon* est l'exemple type de ces 'anatomies mouvantes' qui, sans réaliser le rêve de Pygmalion, animent une représentation du corps humain pour notre plaisir ; et, dans ce plaisir, la présence du visage est essentielle. La robotique industrielle est sans visage, la robotique humanoïde est hésitante ; on pourrait dire que la robotique sexuelle a pour objectif de donner un visage à un *sex toy* ou à une *sex machine*.³ Le visage, comme le corps de la *Joueuse de tympanon*, sont en bois mais, à l'époque, existe un autre matériau particulièrement fascinant pour reproduire la carnation humaine, les organes comme les tissus humains : au sujet de la cire, Didi-Huberman (2004) écrit qu'il est « le matériau de toutes les ressemblances » ; « Sa vertu figurative est si remarquable, ajoute-t-il qu'elle fut souvent considérée comme une matière prodigieuse, magique, presque animée – inquiétante à ce titre même » (page 87). Le modèle de jeune femme du *Museo La Specola* à Florence, à l'échelle 1, étendue nue, cheveux défaits autour de ses épaules et toison pubienne réaliste, peut dévoiler l'intimité de ses organes selon un principe de superposition de ses différentes strates anatomiques (Fig. 3) : donnant une image de jeunesse et de beauté plastique, avant qu'on n'en découvre l'intérieur, comparable à celle

³ Donner un visage c'est, en effet, offrir la possibilité des baisers et, par là-même, générer de l'âme : « Nos âmes se rencontraient, se multipliaient ; il en naissait une de chacun de nos baisers » affirme le narrateur de *Point de Lendemain* (1812) de Vivant Denon (page 86).

de *La Joueuse de tympanon*, on pourrait la voir comme l'effigie statique d'un automate dont on aurait interrompu le mouvement pour mieux livrer les détails de son anatomie à l'amateur⁴.



Figure 3. Montage de différentes vues de la "Vénus anatomique" du Museo La Specola de Florence – inspiré de Markovic & Bojana (2010) en utilisant les photos publiées dans l'*Encyclopaedia Anatomica* chez Taschen.

Combiner cette justesse de détails anatomiques des figures de cire avec la mobilité gestuelle initiée par les automates horlogers, c'est finalement ce que vise la robotique sexuelle : à la cire, peu adaptée à la manipulation quotidienne, elle préférera les silicones et toute la gamme des matériaux élastomères, au moteur central à ressort, elle substitue les moteurs électriques sur chaque articulation et l'ordinateur donne une facilité de programmation bien supérieure à celle du cylindre à cames (Fig. 4).

De graves problèmes demeurent malgré tout, essentiellement liés à la mobilité du robot dans un espace soumis à un champ de gravité, comme à la difficulté d'adapter le moteur électrique, non biomimétique, au contact robot/humain, à tel point que, sous le terme générique de robotique sexuelle, nous incluons des artefacts purement statiques comme le sont les *love doll* japonaises et certaines *sex dolls*.

⁴ Rappelons au passage que Vaucanson, après avoir conçu ses trois fameux automates, a eu le projet d'un homme artificiel qui devait simuler la circulation sanguine mais ce projet d'automate échoua faute de disposer, à l'époque, de tuyaux de caoutchouc suffisamment fiables (voir à ce sujet « l'affaire du caoutchouc » détaillée par Doyon et Liaigre (1966) dans leur ouvrage de référence sur Vaucanson). Notons encore, comme nous le soulignerons plus loin, que le développement des caoutchoucs synthétiques est à l'origine même des *sex dolls* actuels.

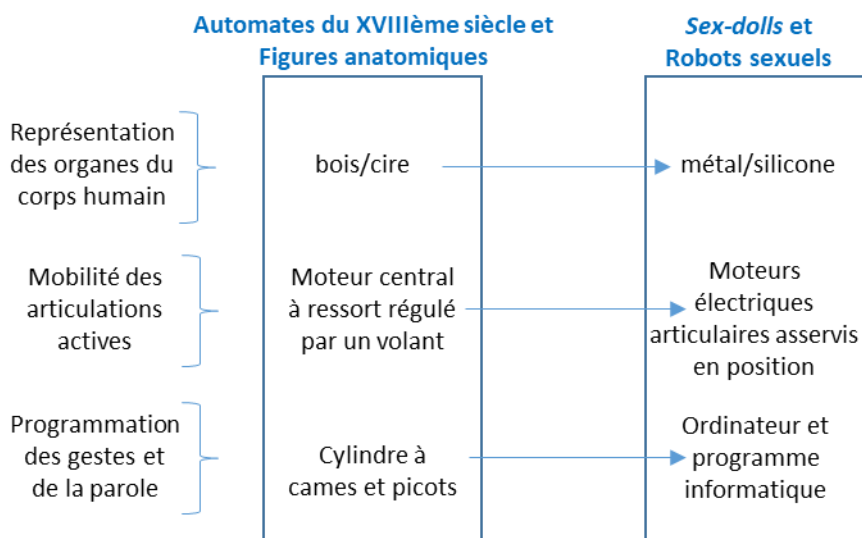


Figure 4. Evolution des technologies dont la synthèse a conduit aux *sex dolls* et aux projets actuels de robots sexuels.

Les auteurs du romantisme allemand ont connu les automates de leur époque : dans son ouvrage de référence, *L'Homme et ses simulacres*, Bernhild Boie (1979) nous rappelle, qu'à la suite de Goethe, au début des années 1800, les romantiques allemands ont visité la collection de Gottfried Christoph Beireis qui, en 1785, avait acheté les trois automates de Vaucanson sans être jamais capable de les mettre en valeur ; c'est ce que rapporte notamment Arnim dans une lettre à Brentano (cité par Boie, page 252) : « Avant-hier j'étais chez Beireis à Helmstädt ; c'est un antipode de Goethe, tout n'est que formules » mais, deux ans plus tard, nous rapporte encore Boie, dans une lettre à Jean-Paul, Arnim dépasse cette simple constatation de la limite technique des automates pour y voir le merveilleux machinal : « [...] j'ai été frappé par son affreuse solitude, mais aussi par la caractère merveilleux et étrange de ses appareils » (idem, page 252). D'une certaine manière, au-delà du caractère fantastique de leurs récits, c'est bien les potentialités de l'anthropomorphisme technologique que mettent en scène les romantiques dans leurs œuvres⁵ mais, à la différence des auteurs de science-fiction,

⁵ Ces potentialités, dans le cadre de cet article, respectent une distinction claire entre machines et êtres vivants et le terme de robot sera ici pris dans un sens de machine distincte de l'humain excluant toute notion de cyborg chère à Donna Haraway. Notre analyse des récits romantiques à automates exclut, notamment, une lecture biologisante des automates comme la développe Michel Tibon-Cornillot (2008) pour qui Hoffmann avec *L'Homme au Sable* ouvre la voie vers « la formation de ce nouveau monde où vont se rejoindre des entités vivantes mécanisées et des machines vitalisées » (page 158). Notons, cependant, comme le fait remarquer très judicieusement Bernhild Boie (1979) le rôle joué, dans le développement de la sensibilité romantique, par les automates truqués, qui intègrent en quelque sorte le vivant au sein même de la machine et se sont développés parallèlement aux avancées techniques des automates véritables : « En ces lieux [les cabinets de curiosité incluant des appareils à trucage], la raison a licence de rendre les armes et l'imagination peut plonger, le temps d'une visite, dans les sombres abîmes de la déraison » (page 57).

qui ont souvent imaginé la confrontation entre robots et êtres humains (on peut penser aux trois lois de la robotique d'Asimov), les romantiques allemands ont essentiellement développé la confrontation amoureuse entre un sujet, essentiellement masculin, et une automate ou, de manière plus large, une effigie, quand l'automate n'est pas là pour interroger la quête amoureuse. Les automates mis en scène par les romantiques allemands ne sont pas, à proprement parler, des robots sexuels mais toujours, cependant, des robots porteurs d'un désir érotique. Jean Charue (1985), dans son commentaire de *l'Homme au Sable* note la progression érotique dans la description « [des] yeux, la main, les lèvres » de l'automate Olympie et s'effraie des possibles égarements auxquels conduirait une description plus avancée de l'anatomie de l'automate : « On n'ose imaginer quelle quatrième étape nos pornographes modernes se plairaient à décrire par le menu, sombrant dans une interprétation uniquement charnelle et donc mutilante » (page 65)⁶.

Une première question se pose à la robotique sexuelle : son hyper-anthropomorphisme et le contact intime qu'elle implique avec le sujet humain devraient la faire sombrer dans la « vallée de l'étrange » théorisée par Mashiro Mori. Or, les concepteurs de *sex dolls* ne semblent guère se préoccuper de cet avertissement ; de même, les témoignages, certes encore rares, recueillis auprès des utilisateurs de *sex dolls* font rarement état d'un sentiment de frayeur à partager son quotidien avec une poupée, grandeur nature, hypersexuée (Valverde, 2012). Voyons comment le romantisme allemand, dont nous venons d'interpréter certains automates comme les précurseurs des futurs robots sexuels, peut nous éclairer à ce sujet.

2. Le robot sexuel peut-il sombrer dans la vallée de Mori ?

Lorsque Mashiro Mori (1970) établit le principe de sa « vallée de l'étrange » – voir traduction française dans cette même revue (MacDorman, 2019) – les exemples d'objets les plus marquants qu'il choisit pour illustrer la crainte face à des figures à la ressemblance humaine trop marquée sont d'abord tirées de la tradition Japonaise (masques du théâtre Nôh, marionnettes Bunraku). Et, sans doute, parce que le Japon des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles a

⁶ Cette étape vers la représentation explicite des organes génitaux est réalisée non par nos pornographes modernes mais par un auteur les précédents, Jean Galli de Bibiena qui, dans *La Poupée* (1747) rend possible la représentation explicite du sexe féminin en imaginant une poupée qui se révélera être en réalité une sylphide : « Plus je regardais, plus je me sentais transporté hors de moi-même. Malgré tout mon ravissement, je fus encore engagé par la curiosité à pénétrer plus loin, pour voir si on y avait apporté les mêmes soins industrieux, et jusqu'à quel point. Ah ! ce fut pour lors que je demeurai ravi en extase » – cité par Aurélia Gaillard (1999), page 120.

développé peu d'automates anthropomorphes, ceux-ci sont absents des flancs de la vallée, comme le sont également les figures de cire. Or, le sentiment d'« inquiétant » pour reprendre la traduction française désormais officielle de l'« Unheimliche » Freudien – bien que nous pensons que la précédente traduction d'« inquiétante étrangeté » proposée par Marie Bonaparte serait plus adaptée pour faire le lien entre la sensibilité japonaise de Mori et la théorie Freudienne – est clairement exprimé par les auteurs du romantisme allemand. Dans la nouvelle *Les Automates* (1814) d'Hoffman, l'un des héros parle ainsi des figures de cire: « Pour moi, dit Louis, toutes ces figures, qui sont moins une œuvre faite à l'image de l'homme qu'une singerie de l'être humain, ces véritables statues d'une mort vivante ou d'une vie morte, me sont antipathiques au plus haut degré » (pages 166,167). Cependant, et c'est là un point remarquable de tous les récits romantiques où apparaissent des automates et autres statues animées, l'automate anthropomorphe, à la mobilité plus ou moins développée, est un puissant séducteur de certains protagonistes du récit. Dans *L'Homme au Sable* (1817), le héros Nathanael tombe follement amoureux de l'automate Olympie, comme le jeune prince Charles, héros d'*Isabelle d'Egypte* (1812), découvre la sexualité avec Bella-Golem, réplique identique de la pure et vierge Bella, au sujet de laquelle Arnim écrit : « [...] cette fausse Bella n'avait aucune idée propre. Elle n'avait dans l'âme que ce qui était dans celle du vieux juif, son créateur : l'orgueil, la luxure et l'avarice, qui sont, comme tous les vices, l'excès de nobles penchants. Mais comme elle n'avait aucun autre sentiment élevé, elle différait en cela même du juif et de tous les autres hommes, quelle pouvait tromper par sa beauté [...] » (page 112). A son sujet, la mandragore Cornélius avec qui il s'était marié, en place de la véritable Bella, précise, après la destruction du Golem : « [...] je ne sais pas encore ce que c'est que de dormir, car ma femme que j'ai perdue [...] ne me laissait pas de repos » (page 156). L'automate Olympie d'Hoffman n'est pas présentée comme une amante infatigable et insatiable mais elle entraîne Nathanael à danser et rester auprès d'elle « durant toute la fête » organisée par le professeur Spalanzani pour la tester, dirait-on techniquement, en conditions réelles : « Soudain Nathanael, quoique transporté dans un monde absolument étranger, s'aperçut qu'une terrestre obscurité devenait imminente chez le professeur Spallanzani. Il regarda autour de lui et fut saisi de voir que les deux dernières bougies, qui éclairaient encore un peu le salon désert, allaient justement s'éteindre » (page 111). Temporalité propre au conte, pourrait-on dire mais, dans son livre sur les *love doll* au Japon, Agnès Giard (2016) rapporte ce que les Japonais nomment la 'situation du singe' : « la 'situation du singe' (*o-saru-san jôtai*) fait partie des expressions codifiées les plus énigmatiques dans l'univers des *love doll*. Elle désigne le fait que beaucoup d'utilisateurs, après avoir reçu livraison de leur

poupée, se conduisent avec elles comme des singes, suivant un phénomène curieux ainsi résumé par Kodama Nobuyuki : ‘Il est de notoriété publique au Japon que les singes qui découvrent la masturbation lorsqu’ils deviennent adultes ne cessent de se masturber pendant des jours entiers après avoir appris à le faire...’ [...]; le terme ‘site noir’ [en référence à l’abandon temporaire des réseaux sociaux] (*dâku satio*, de l’anglais *dark site*) désigne la disparition temporaire des personnes qui traversent la situation du singe. » (pages 166-167).

La courbe de Mori traite de l’apparence des machines anthropomorphes dans une relation avec le sujet qui se veut neutre : si je suis, soudainement, face à une effigie hyperréaliste je peux en être effrayé du fait de la dissonance cognitive (Tondu and Bardou, 2012) comme affective (Tondu, 2015) – voir aussi (Ho and MacDorman, 2010) – que je ressens face à cette forme que je croyais humaine. Mais si le sujet choisit volontairement cette effigie pour le mimétisme qu’elle lui offre avec une intimité humaine, la question semble différente. Le romantisme allemand nous pousse, par ses récits amoureux où sont engagés sujets humains et artefacts d’humains, à une lecture spécifique de la courbe de Mori en termes d’intimité perçue⁷ : selon l’intérêt du sujet pour une effigie sexuée ou hypersexuée, malgré une ressemblance limitée par la technologie, l’affinité qu’éprouve ce sujet pour cette effigie serait plus ou moins forte selon l’excitation sexuelle produite par l’effigie sur le sujet, voire le transfert affectif que le sujet réalise sur l’effigie (Fig. 5). On peut même penser que, pour des sujets particulièrement réceptifs, la *sex doll* serait le sommet indéterminé du premier pic dont la valeur d’affinité pourrait même s’inverser avec la valeur maximale de 100% d’affinité, si l’on en croit certains témoignages rapportés par Agnès Giard (2016) : « Pour eux [certains célibataires qui utilisent les *love doll* en remplacement des femmes de chair et d’os], sortir avec une vraie femme, c’est ‘ennuyeux’, ‘très vite barbant’ » (page 57). On pourrait même oser rapprocher ce rejet de l’autre sexe humain de la célèbre controverse du *Théâtre des Marionnettes* : rappelons que, selon Kleist, la marionnette, dont les mouvements ne sont guidés que par la gravité, offre naturellement plus de grâce que le danseur le plus habile gâté par l’affectation ; la *love doll* japonaise, comme les *sex dolls* américaines ou chinoises, dont les dizaines de kilos rappellent constamment à leur propriétaire l’existence du champ de gravité, seraient une forme renouvelée de la marionnette Kleistienne – avec certes une

⁷ Pour faciliter l’illustration de notre propos, nous avons choisi de distinguer la partie gauche de la courbe, jusqu’à son point bas, réservée aux êtres artificiels, de sa partie droite réservée aux êtres humains; selon cette distinction, pour tendre vers 100%, la ressemblance avec l’être humain, selon un canon de beauté juvénile, suppose le caractère d’être humain. Dans le contexte de cet article, cette interprétation, certes discutable de la courbe de Mori (Tondu and Bardou, 2012), sera utilisée pour limiter la présence de la *love* ou *sex doll* sur le flanc gauche de la vallée.

mobilité articulaire réduite par le souhait de pouvoir figer l'articulation. Cette vision positive, voire enthousiaste de l'effigie, se heurte cependant, dans le contexte du romantisme allemand, à une lecture plus sombre de la relation amoureuse entre être humain et effigie : Nathanael, dans *L'Homme au Sable*, finit par se jeter du haut d'une tour, et si le jeune prince Charles et la véritable Bella finissent par se retrouver après la destruction du Golem, leur amour en a été bouleversé : « L'archiduc, lorsqu'il se trouva seul le soir avec Bella, se sentit tout troublé au souvenir de Golem Bella, qui s'était brisée en tombant à terre. De son côté, Bella ne retrouvait pas sa première familiarité avec le prince ; si bien qu'ils furent tous deux très contents de voir que leurs lits n'étaient pas aussi rapprochés qu'à Buick » (page 157). Qu'est-ce qui peut expliquer ce renoncement à la vie comme à l'amour provoqué par le recours momentané à la machine sexuée ?

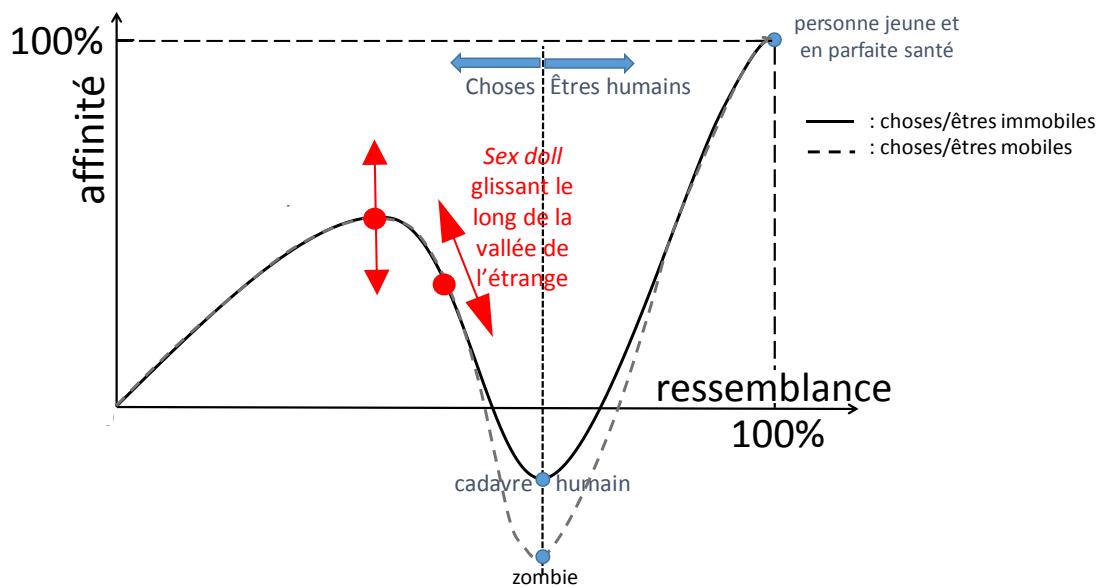


Figure 5. Courbe de Mori Affinité(Ressemblance) appliquée aux technologies sexuelles : selon l'intérêt du sujet pour ces technologies, la *sex doll* serait située plus ou moins haut sur le flanc gauche de la vallée de Mori, avec un premier pic éventuellement plus haut que le point final de la courbe (voir texte).

3. Phénomènes projectifs et narcissiques propres aux automates

Bernhild Boie (1979), dans un paragraphe qu'elle intitule 'L'automate, porte-voix de l'inconscient' (page 294 et suivantes), souligne l'étrangeté apparente de la première phrase de la nouvelle *Les Automates*, dont nous avons déjà parlé : « le 'Turc Parlant' produisait une sensation générale ; même il mettait toute la ville en mouvement, car jeunes et vieux, riches et pauvres venaient, du matin au soir, entendre les oracles que les lèvres rigides du merveilleux

personnage, à la fois mort et vivant, proféraient à voix basse en réponse aux questions des curieux » (page 161). Pour Boie, cette « voix à l'intérieur de l'automate », au sujet de laquelle le récit d'Hoffman précise bien qu'elle n'appartient pas à l'automate sans résoudre l'énigme de son origine, ne serait que « l'écho d'un moi qui se parle à lui-même », « un inconscient transféré à l'extérieur et ainsi objectivé » (page 297). L'automate jouerait ici le rôle d'une planche projective, entraînant, dans le cadre de la nouvelle d'Hoffman, la décompensation de Ferdinand, amoureux d'une jeune fille qui n'est que le produit de son imagination et dont l'automate, par son dialogue ambigu avec Ferdinand, va révéler l'illusion. De manière similaire, le seul « –Ha ! –Ha ! » qu'est capable d'articuler Olympie et qui ponctue tout son dialogue avec Nathanael pendant leur longue soirée de bal n'aurait pour rôle que de permettre l'expression de pensées inconscientes : « 'M'aimes-tu ? m'aimes-tu, Olympie ? – rien que ce mot ! – m'aimes-tu ?' ainsi murmurait à demi voix Nathanael ; mais Olympie soupira seulement de nouveau en se levant : 'Ha ! – Ha... – Oui ! s'écria Nathanael, oh ! ma chère et devine étoile d'amour ! tu t'es levée sur mon ciel, et tu éclaires ma vie, tu seras ma gloire et ma félicité suprême !... – Ha ! – Ha !' répliqua Olympie en continuant à marcher » (page 111). Quelle force inconsciente pousse ainsi ces héros romantiques à se perdre dans ces dialogues funestes avec l'automate ? On a reproché à Freud de concentrer son analyse de *L'Homme au Sable* sur la seule question de la peur de la castration exprimée par la crainte de la perte des yeux, mais Freud souligne aussi, dans une note de bas de page, le narcissisme dont souffrirait Nathanael : « Olympia est pour ainsi dire un complexe détaché de Nathanaël qui vient à sa rencontre en tant que personne ; la domination exercée sur lui par ce complexe trouve son expression dans l'amour envers Olympia, d'une contrainte insensée. Nous avons le droit d'appeler cet amour un amour narcissique et comprenons que celui qui y a succombé se rend étranger à l'objet d'amour réel » (Freud, *L'Inquiétant*, page 166). Reprenant l'analyse Freudienne, Maria Tatar (1980) écrit : « Freud, as we recall, considered Nathanaël's love for Olimpia narcissitic in the clinical sense of the word. The text of "Der Sandmann" suggests that it is more than that. » (pages 603-604). Selon elle, Nathanael revit littéralement le drame de la légende : « Like Narcissus, Nathanael rejects the love of a wholesome young woman and is punished for his pride by falling in love with a reflection. But the image of which Nathanael becomes enamored is not reflected in a pool of water, has the legend has it, but in the twin pools of Olimpia's eyes. » (page 604). Il est tentant de rapprocher une telle interprétation du regard de l'automate du choix fait, par certains concepteurs de *love doll*, d'yeux plus grands que nature (Giard, 2016) : « Ôkawa Hiroo (*4Woods*) confirme : 'Mes poupées portent les yeux les plus grands possible, avec des iris de 26 millimètres. Ce sont les plus grandes tailles

disponibles sur le marché japonais actuellement. Il y avait une compagnie qui en faisait de 30 millimètres, mais elle s'est arrêtée alors j'ai acheté tous ses stocks d'iris immenses que j'utilise spécialement pour les poupées-elfes' » (page 126). L'interprétation narcissique de l'usage de ces *love doll* est confirmée par certains témoignages particulièrement frappants, comme celui de Kodama, l'un des informateurs de Giard (2016) : « Plus jeunes, nous rêvions de l'amour idéal, parce que les filles étaient inaccessibles. Adultes, nous sommes restés attachés à ce rêve impossible. Ce dont nous souffrions, finalement, n'est pas le manque de vraies femmes, c'est l'excès d'imagination. Cet excès d'imagination rend le réel inutile. A quoi bon sortir ? Tout est déjà en nous » (idem, page 215). A la fin de son reportage sur le premier *sex doll* mâle développé par la société Américaine *Abyss Creations*, la journaliste Karley Sciortino (Murguia and Sciortino, 2016), fondatrice du site web *Slutever*, rapporte les propos de la seule femme ayant accepté de témoigner face à la caméra, une star du porno qui défend ainsi la supériorité du « robot » mâle sur tous ses « copains de baise » (fuck buddies) : « neither too emotionally attached, nor too detached », exprimant ainsi, d'une manière plus crue, une raison essentielle du refus narcissique de l'autre, en tant qu'amoureux potentiel.

Dans une étude récente (Tondu, 2020), nous avons cherché à analyser ce phénomène projectif inconscient dans le cadre de la théorie des objets et phénomènes transitionnels de Winnicott (1951-1953) : dans son article fondateur sur la théorie du « doudou », Winnicott écrit : « J'ai introduit les expressions 'objet transitionnel' et 'phénomène transitionnel' pour désigner la zone d'expérience qui est intermédiaire entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme orale et la relation objectale vraie [...] » (page 110). A la réalité intérieure et à la vie extérieure, il propose « d'y ajouter un autre élément ; car il existe une partie de la vie d'un être humain que nous ne pouvons négliger, la troisième partie qui constitue une zone intermédiaire où la réalité intérieure et la vie extérieure contribuent l'une et l'autre au vécu » (idem, page 111). Le propos de Winnicott est donc particulièrement ambitieux : « Ce que j'étudie ici c'est donc l'essence de l'*illusion*, celle qui est permise au petit enfant et qui est propre à l'art et à la religion dans la vie d'adulte » (idem, page 111). Les effigies, que mettent en scène les récits fantastiques du romantisme allemand, sont justement des illusions, dans le sens où le héros du récit est amené à supposer la vie dans un objet qui peut être, a priori, inanimé comme dans le cas du portrait de femme de *La Maison Déserte* d'Hoffmann, du mannequin à vêtements de *Marie Melüch-Blainville* d'Arnim ou de la Vénus antique de *La Statue de Marbre* d'Eichendorff ; ou, alors, à interpréter le mouvement d'un automate comme un signe de vie. Ce qui se joue selon Winnicott dans le phénomène transitionnel, c'est la possibilité pour l'enfant, d'accéder, grâce à son doudou, à « la première possession non-moi »

(idem, page 109), transition indispensable vers la « relation objectale vraie » (idem, page 110), « voué au désinvestissement progressif, de sorte qu'avec les années, il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes » (idem, page 114), et son abandon marque la fin de la « période d'illusion » (idem, page 119). Alors que nous regardons généralement le doudou d'un enfant avec bienveillance, Winnicott définit clairement la « zone intermédiaire d'illusion » où se développe le lien avec le doudou comme une zone propre au développement d'idées démentes : « Nous permettons à l'enfance cette phase de démence et n'exigerons de lui que progressivement de faire une distinction claire entre ce qui est subjectif et ce qui peut être prouvé de façon objective ou scientifique » (Winnicott, 1952, page 103) et, juste après, il ajoute : « S'il faut se montrer particulièrement permissif à l'égard d'un individu quant à cette zone intermédiaire, c'est qu'il y a psychose » (idem, page 103). En fait, selon Winnicott, la zone d'illusion, pour qu'elle demeure acceptable dans le monde adulte, ne doit pas déborder sur la zone de « vie extérieure » c'est-à-dire sociale : « [...] si un adulte exige trop de la crédibilité des autres, en les obligeant à admettre qu'ils partagent une illusion qui n'est vraiment pas la leur, c'est un signe de folie » (Winnicott, 1951-1953, page 111). Et c'est effectivement ce que nous pensons quand nous voyons ces photos montrant ces japonais promenant leur *love doll* dans un fauteuil roulant, les accompagnant au bord de mer, ou pique-niquant avec elle dans un parc (Allen, 2017), (Sun Reporter, 2018). De même, la folie de Nathanael serait, dans le cadre de la théorie de Winnicott, la conséquence de sa relation d'objet d'amour avec Olympie à un âge où il aurait dû ne plus s'aventurer dans cette zone d'illusion.

Cependant, et ce pourrait être là une ambiguïté du texte de Winnicott, l'illusion est justement le propre de cette troisième partie de la vie humaine qu'il a lui-même introduite dans sa théorie et qui est justement celle des artistes – rappelons, au passage, que, pour les romantiques allemands, l'homme véritable est un artiste. De même que le romantisme allemand a eu, selon nous, l'intuition de cette zone d'illusion dont parle Winnicott, nous pensons qu'il a aussi théorisé une possibilité d'entrer dans cette zone intermédiaire sans risquer la démence, grâce à une approche ironique de la vie.

4. Ironie romantique, sexualité et robotique

Le concept d'ironie romantique est défini dans les fragments de Frédéric Schlegel, sous forme d'aphorismes que le lecteur doit s'approprier pour y trouver, non pas un sens caché, mais l'intuition de cette forme de pensée ; ainsi, le fragment 48 du *Lyceum* (Schlegel, 1797)

énonce : « L'ironie est la forme du paradoxe (Ironie est die Form des Paradoxen). Le paradoxe est tout ce qui est, à la fois, bon et grand » (page 107). Selon Walter Biemel (1963), « l'ironie romantique tâche de réunir des moments contradictoires » (page 630) ; elle ne serait « rien d'autre qu'une façon de réaliser la liberté » et même, selon lui : « dans l'ironie, l'homme éprouve sa liberté » (idem, page 633). L'ironie romantique, encore définie par Schlegel comme autolimitation, c'est-à-dire, selon le fragment 51 de l'*Athenäum* (Schlegel, 1798), « alternance incessante d'autocréation et d'autodestruction » (page 51), est souvent présentée comme un processus de limitation de l'enthousiasme dans la création littéraire ; ainsi Augustin Dumont (2014) précise que : « L'ironie, exprimée à travers le Witz – ou trait d'esprit – ou bien dans le poème, ou encore dans le roman, participe toujours du travail de mise en abîme d'une œuvre, en même temps qu'elle signe l'hésitation, la précarité ou l'incertitude de la rencontre à la fois transcendantale et historique avec l'autre » (page 252). Au sujet d'un conte de Tieck, il écrit encore : « Celui qui sait entendre l'ironie comprend alors que le conte invite à la critique – à la critique sociale et à la critique littéraire en même temps » (idem, page 260). Cette forme sociale de l'ironie est, selon nous, également à l'œuvre dans *L'Homme au Sable* : pour Jean Charue (1985), « [*L'Homme au Sable*] montre combien la société avec ses rites figés tombe vite dans l'artificiel, dans la mécanique, combien sont grands les risques d'automatisme, de déterminisme social » (page 75). Nous pensons, cependant, que l'ironie d'Hoffman est plus radicale encore, à la lecture, notamment, de ce passage peu cité de *L'Homme au Sable* qui suit le bal où est apparue Olympie : « l'histoire de l'automate avait fait une profonde impression sur eux [un grand nombre d'honorables messieurs], et il s'établit, en effet, une secrète et affreuse méfiance contre les figures humaines. Pour acquérir la conviction certaine de ne pas s'être épris d'une poupée de bois, plus d'un amant exigea de sa maîtresse qu'elle chantât et dansât un peu hors de mesure, qu'elle voulût bien tricoter ou broder, et même jouer avec le petit chien en écoutant la lecture, et ainsi du reste ; mais sur toutes choses qu'elle ne se contentât pas d'écouter, et qu'elle parlât aussi quelquefois de manière à faire entrevoir sous ses paroles une pensée et une sensation. Ce genre d'épreuve resserra un certain nombre de liens amoureux qui devinrent d'autant plus agréables, tandis que d'autres se dénouèrent peu à peu » (pages 116-117)⁸. L'automate

⁸ La traduction controversée de F.-A. Loève-Veimars, rééditée par Garnier-Flammarion de 1980 à 1982, est bien plus radicale dans ce passage : « ils voulurent qu'elles se missent à tricoter lorsqu'ils leur faisaient la lecture, et avant toutes choses, ils exigèrent d'elles qu'elles parlassent quelquefois *réellement*, c'est-à-dire que leurs paroles exprimassent quelquefois des sentiments et des pensées, ce qui fit rompre la plupart des liaisons amoureuses » (voir, par exemple, l'édition scolaire *L'Homme au Sable*, collection texte & dossier, Gallimard, 2003, page 79).

révélerait donc les stéréotypes des liaisons amoureuses de l'époque, mais cette critique propose aussi, et c'est là toute sa puissance ironique, une sorte de test pour déterminer si la femme aimée est un être vivant ou artificiel, un test, pourrait-on dire, à la fois physique et psychologique ; sur le plan physique, il s'agit de tester la fatigabilité du vivant mais aussi sa capacité à supporter le faux ; si la plupart des jeunes filles passent avec succès ce premier test, elles échouent généralement lorsqu'elles doivent exprimer, ne serait-ce qu'un moment, de vrais sentiments et pensées. Perte de toute illusion pour le discours amoureux qui justifierait le recours à la machine, ou plutôt aux onomatopées minimalistes d'Olympie : « Ha ! Ha ». Eva Horn (1995) nous rappelle justement que le « XVIIIème siècle est bien conscient que le langage, système autonome, ne se plie pas simplement à la pensée, mais est productif dans sa propre logique » (page 64) et que le romantisme allemand a exprimé cette défiance au langage sentimental de manière très radicale comme dans les vers suivants de Schiller (cité par Eva Horn, page 64):

« Pourquoi l'esprit vivant ne peut-il pas se manifester à l'esprit ?

Dès que l'âme parle, hélas ! ce n'est plus l'âme qui parle ».

Si l'âme ne parle pas, à quoi sert-il alors de supposer une âme dans le corps de la femme aimée ? Celle-ci peut alors être réduite à un pur objet de soulagement sexuel ou, parce qu'il devient justement impossible d'échanger tout sentiment amoureux avec elle, un être étranger qu'il faut abandonner aux joies vulgaires du « bonheur domestique ». C'est cette leçon que retient Alain Chareyre-Méjan (1999) pour qui « bonheur domestique [est] une contradiction dans les termes. Ce dont Nathanael avait connaissance était justement que l'amour, la joie excessive qu'il apporte, le bonheur, ont une vérité puissante et – à l'occasion – dévastatrice parce qu'ils ne font pas les choses à moitié » (page 122). Notons encore que, quelques années avant la publication de *L'Homme au Sable*, Hoffman dans son *Don Juan* (1812) avait déjà proposé une interprétation du héros du livret de l'opéra de Mozart, fondée sur le rejet de la vie maritale ; le héros de cette courte nouvelle s'adresse ainsi à un certain Théodore, c'est-à-dire finalement à l'auteur à lui-même – Théodore est en effet le second prénom d'Hoffman: « Désormais la possession de la femme ne fut plus pour lui [Don Juan] la satisfaction de sa sensualité, mais un acte d'ironie sacrilège envers la nature et envers la création. Deux choses : son profond mépris des opinions ordinaires de la vie auxquelles il se sentait supérieur et son amère raillerie des hommes qui pouvaient attendre de l'amour heureux et de l'union bourgeoise » (pages 612-613).

L'ironie de *L'Homme au Sable*, qui est la même que celle déjà exprimée par *Don Juan*, serait finalement destructrice pour leurs héros, les conduisant à une mort brutale mais, comme

l'analyse Bernild Boie (1979), dans *La Maison déserte*, un autre conte nocturne d'Hoffman, le héros, Théodore encore lui, s'éprend d'une effigie féminine – en l'occurrence le portrait d'une femme qu'il croit voir s'animer derrière la fenêtre d'une maison déserte – mais parvient à surmonter son illusion qui trouve, d'ailleurs, dans le récit une explication rationnelle : « [Theodor] circule en fait beaucoup plus librement que Nathanaël entre l'univers réel et l'univers imaginaire. Entre lui et le monde du merveilleux, comme entre lui et le monde social s'établit une sorte de distance ironique qui lui permet de vivre le merveilleux sans s'y perdre et sans être perdu par lui » (page 232). Dans *La Statue de Marbre* (1819), Eichendorff met en scène la rencontre du jeune poète Florio avec l'aimable et toute jeune Bianca ; ce premier amour est contrarié par le charme qu'exerce sur Florio une Vénus de marbre qui « grâce à de diaboliques fascinations [exerce à chaque printemps] son antique pouvoir de séduction sur de jeunes cœurs insoucians, qui par la suite, mis à l'écart de la vie sans être pour autant reçus dans la paix des morts, errent en tous sens, perdus corps et âme, entre les plaisirs effrénés et les remords terribles et se consomment eux-mêmes dans la plus épouvantable des illusions » (page 155). C'est finalement la présence de son aîné, le « poète Fortunato », qui permettra à Florio de s'échapper du monde d'illusion où voulait l'entraîner la statue animée, et lui permettre de s'éloigner définitivement du temple antique maudit pour entreprendre un véritable voyage de fiançailles avec Bianca. L'ironie, dont parle Schlegel, prend ici la forme de cette autolimitation qui conduit Florio, aveuglée par la beauté irréelle de la Vénus antique, à découvrir la beauté réelle de Bianca : « Maintenant il s'étonnait grandement de la trouver si belle » (idem, page 159).

Cette analyse suggère une solution au piège de l'illusion : le sujet masculin qui s'éprend d'une effigie féminine, qu'elle soit sous forme d'un simple portrait, d'une statue ou d'un automate animé, est, a priori, un être sain d'esprit, bien intégré dans la société ; il choisit par contre de se détourner momentanément du jeu social amoureux pour se laisser aller dans le monde de l'illusion théorisé par Winnicott ; c'est alors l'ironie, sous sa forme d'autolimitation, qui peut lui permettre de revenir vers une quête d'amour plus conforme aux règles sociales ; faute de cette ironie, il est menacé de folie et de mort, comme nous avons cherché à l'illustrer Fig. 6.

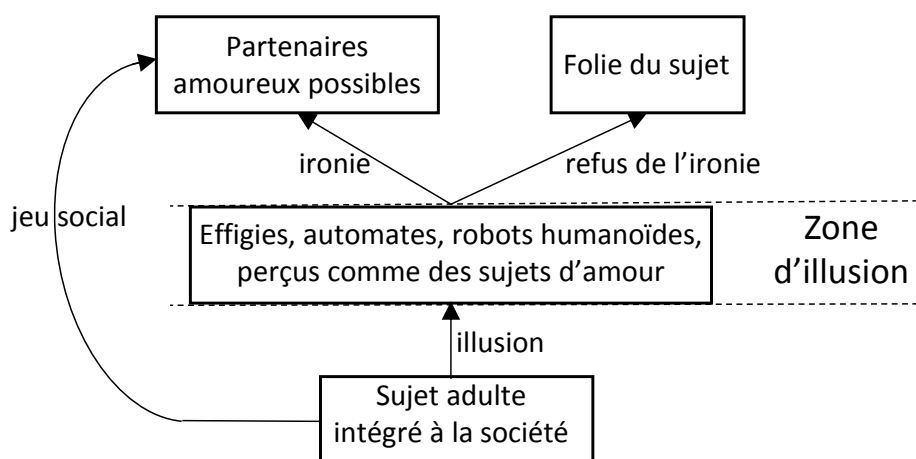


Figure 6. Proposition de schéma intégrant le concept de zone d'illusion de Winnicott à une interprétation du rôle de l'ironie pour éviter la folie de l'adulte dont l'objet d'amour est une effigie humaine sexuée.

D'une certaine manière, ce modèle propose une alternative à la conclusion radicale d'un Jean Charue pour qui : « Décidément oui, on peut s'éprendre d'une machine, et même croire qu'on est aimé d'elle, mais on quitte alors le monde concret des hommes et de la vie : aimer une machine, c'est aimer la mort » (page 75). Il conduit à une lecture plus ouverte des photos de ces japonais se montrant dans des lieux publics avec leur *love doll*: au lieu d'apparaître « fous » au sens de Winnicott, ces derniers choisiraient de se laisser aller à un moment d'illusion avant de retourner à la norme sociale, laissant le spectateur s'interroger sur le paradoxe de la beauté physique, et de l'amour qui y est attaché, à la fois recherché et éphémère comme le suggère ironiquement la beauté figée d'une *sex doll*.

Conclusion

Le romantisme allemand, par sa mise en scène d'automates aux capacités physiques et parfois intellectuelles dignes des rêves actuels d'une robotique destinée à la relation amoureuse, dans toute l'ambiguïté de ce terme, a interrogé, avant l'heure, les conséquences de l'intimité humain/robot. Le concept d'ironie romantique avec son double mouvement d'autodestruction et d'autocréation s'applique selon nous à la pratique actuelle, et en devenir, des *love* et *sex dolls* : autodestruction de celui ou celle qui se coupe de la vie sociale en choisissant une compagne/un compagnon artificiel mais autodestruction en apparence seulement si le sujet conçoit ce recours à l'effigie comme une fuite temporaire vers l'illusion, une autocréation dont il aurait conscience des limites. Tout l'enjeu psychologique serait alors d'appréhender les conséquences psychiques de ces errements entre réalité sociale et irréalité

amoureuse. Ou, autrement dit, le recours à la *sex doll* n'est-elle qu'une forme particulière d'auto-érotisme à visée privée ?

Au-delà de la position ironique au monde que représente le recours aux *sex dolls*, la littérature romantique des amours contrariés par les machines nous conduit à ne pas cesser de nous interroger sur ce que Breton (1933), dans sa préface aux *Contes Bizarres* d'Arnim appelle, dans une image fulgurante (page 30) : « l'fracassable noyau de nuit » du « monde sexuel »⁹. Cette lecture sexuelle des récits à automates du romantisme allemand s'oppose à une lecture plus classique fondée sur l'opposition classique entre âme et corps et à la difficulté pour l'homme d'imaginer la femme aimée sans poser ce conflit âme/corps – voir, par exemple, le numéro de la revue *Otrante* consacré au thème de l'homme artificiel où Ariane Eissen (1999), dans l'introduction générale, écrit au sujet des trois textes fondamentaux du thème, *L'Homme au Sable*, *L'Eve Future* et *Frankenstein* : « Le caractère énigmatique du corps est en effet thématiquement dans les trois œuvres, puisque les personnages tentent de déchiffrer le corps de la créature artificielle comme un signe obscur, ou croient savoir le lire à tort. Plus profondément, cette interrogation ou cette erreur posent la question de la relation entre l'âme et le corps, question que les textes ne résolvent pas » (page 8). Au conflit âme/corps, nous substituons, en quelque sorte, le conflit amour ressenti/sexualité vécue. On trouve une belle illustration de ce conflit, selon nous, dans un texte français qui n'est pas de cette époque mais écrit par un auteur qui a fréquenté les surréalistes : dans *Aurélien*, Aragon décrit l'étonnante scène d'amour physique que vivent Bérénice et le jeune poète Paul, amant

⁹ Le pessimisme de Breton trouverait, notamment, son origine dans l'étrange relation amoureuse que Bettina, la jeune et brillante épouse d'Arnim, a entretenue avec Goethe, déjà âgé, et qu'elle relate dans ses fameuses *Correspondance de Goethe avec une enfant* (1835) – voir, pour la traduction française, le tome 2 des *Romantiques Allemands* dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973. L'un des épisodes les plus troublants de cette relation qui est, d'une certaine manière au centre du roman *L'Immortalité* de Kundera (1991), concerne cette scène puissamment érotique entre Goethe et Bettina, déjà mariée, que Kundera rapporte ainsi : « D'une voix un peu plus basse qu'autrefois et sans la quitter des yeux, [Goethe] lui demanda de dénuder ses seins. Elle ne dit, ne fit rien ; elle rougit » et après que Goethe l'a déboutonnée, Kundera poursuit : « Il posa la main sur son sein. 'Quelqu'un a-t-il jamais touché ton sein ?' demanda-t-il. – Non, répondit-elle. Et c'est tellement étrange que tu me touches...' et elle ne le quittait pas des yeux un seul instant. [...] Voilà à peu près la scène telle que Bettina elle-même l'a notée, scène qui, très probablement, n'a eu aucune suite ; dans leur histoire plus rhétorique qu'érotique, elle brille comme un unique et splendide joyau d'excitation sexuelle » (pages 55-56). Dans *Marie Melück-Blainville* (1810), Arnim imagine la présence d'un « grand mannequin articulé [...] semblable à peu près à ceux dont se servent les peintres pour remplacer les modèles vivants » (pages 180-181) qui, retenant l'habit du comte de Saintrée, mouillé des larmes de la femme aimée dont il avait dû s'éloigner, permet à la magicienne Melück de retenir le comte pour une nuit d'amour dans une chambre où : « Tout le portait au plaisir, et Melück ne lui refusa rien » (page 183) ; plus tard, elle deviendra l'amie du couple Saintrée et de sa chère Mathilde, au point de partager leur vie domestique et d'apporter une aide pratique précieuse à Mathilde « qui n'avait jamais appris à connaître les détails intimes et les besoins de la vie » (page 196). L'automate, sa magie et, de manière plus large, une certaine connaissance de l'intimité du corps et donc de la sexualité, facilitée éventuellement par le recours à une certaine technologie, seraient-ils indispensables à l'épanouissement de certains couples ?

infatigable qui, pendant une nuit d'orage qui prive la maison qu'ils occupent de toute lumière, fait accéder Bérénice à de nouvelles sensations : « Les voix dans l'ombre. En bas, cet imbécile qui pianotait. Est-ce que tout cela avait joué un rôle ? Peut-être... Mais ce qu'elle avait ressenti dans ses bras ne ressemblait à rien de ce qu'elle avait pu connaître... Une violence... Elle ignorait que cela fût en elle... cette possibilité. Et que ce gosse de Paul, précisément qu'elle supportait depuis des semaines, sans autrement y prendre garde, que ce gosse lui ait donné ce plaisir-là... C'était à n'y pas croire. Elle n'y croyait pas d'ailleurs. Ça devait être l'orage. [...] Elle avait été folle, il faut dire, jusqu'à lui murmurer : *Je t'aime*... Qu'y pouvait-elle ? Ça lui avait échappé. Elle avait eu beau se démentir, après coup, il était clair que Paul ne la croyait pas. » (page 518) et, en même temps, à une terrible déception car ce n'est pas le poète Paul qu'elle aime mais l'inaccessible Aurélien ; le passage précédent se poursuit ainsi : « Ce je t'aime-là lui était entré dans le cœur. Elle n'était pas assez cruelle pour l'en retirer tout-à-fait. Mais elle avait maintenant contre la vie un ressentiment de plus : si cela pouvait être cela... et qu'est-ce que cela n'aurait pas été avec un autre... si elle avait pu croire en lui... Paul ne parlait jamais d'Aurélien. » (page 518). Est-ce un pressentiment d'impossibilité d'accéder avec Clara à cette conjonction d'amour sincère et de jouissance sexuelle qui conduit Nathanael à préférer la machine Olympie ? Est-ce encore l'échec inévitable de cette démarche qui le conduit à la folie et à la mort ? Et comment la robotique sexuelle à venir pourrait-elle s'avérer un outil apte à attaquer le « noyau de nuit » dont parle Breton ?

Références:

Allen, F. (2017). "My sex doll is so much better than my real wife", 30 Juin, *New York Post* (<https://nypost.com>).

Aragon, L. (1944), *Aurélien*, Gallimard, Paris, Collection Folio, 1976.

Arnim (von), A. (1810), *Marie Melüch-Blainville*, In *Contes bizarres*, Introduction par A. Breton, Traduction de Théophile Gautier, Editions Julliard, Paris, 1964.

Arnim (von), A. (1812), *Isabelle d'Egypte. Premier amour de l'empereur Charles V*, In *Contes bizarres*, Editions Julliard, Paris, 1964.

Biemel W. (1963). « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue philosophique de Louvain*, Vol. 61, pages 627-643.

Boie, B. (1979). *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Librairie José Corti, Paris.

- Breton, A. (1933). *Achim d'Arnim*, Préface à l'édition de 1856 des *Contes Bizarres*, In *Achim d'Arnim, Contes Bizarres*, Editions Julliard, Paris, 1964.
- Broussard, J.-M. (1994). "Un automate célèbre : la joueuse de tympanon", *Métiers d'arts : les arts mécaniques*, N°52-53, pages 59-67.
- Chapuis A. & Gélis E. (1928). *Le Monde des Automates, Etude Historique et Technique*, Réédition de 1984, Slatkine Genève-Paris (2 tomes).
- Charue, J. (1985). "Peut-on s'éprendre d'une femme-machine ? Remarques à propos de L'homme au sable d'E.T.A. Hoffmann", *Les Etudes Philosophiques*, N°1 (L'imaginaire et la machine), pages 57-75.
- Chareyre-Méjan A. (1999). "L'Olympienne. Hoffman, l'amour et le grain de sable", *Otrante* (L'homme artificiel), pages 122-124
- Didi-Huberman, G. (2004). "Chairs de cire, cercles vicieux", In *Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence*, Taschen, Cologne, pages 87-99.
- Doyon A. & Liaigre L. (1966). *Jacques Vaucanson. Mécanicien de génie*, PUF, Paris.
- Dumont, A. (2014). "Narration et langage transcendantal chez Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck. Le nécessaire, le contingent, l'imprévu", *Revue Philosophique de Louvain*, Vol. 112, N°2 (La philosophie et son langage dans la philosophie allemande de Herder à Hegel), pages 239-268.
- Eichendorff (von) J. (1819). *La Statue de marbre*, Traduction française de Paul Sucher, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1962.
- Eissen, A. (1999). "Le corps, l'âme et les mots", *Otrante*, N°11 (L'homme artificiel), pages 5-14.
- Freud, S. (1919). "L'inquiétant" in *Œuvres complètes*, Vol. XV, PUF, Paris, 1996.
- Freud, S. (1927). "Le fétichisme", in *La Vie Sexuelle*, 3ème édition corrigée, 1972, PUF, Paris, 133-138.
- Galli de Bibiena, J. (1747). *La Poupée*, Desjonquères, Paris, 1996.
- Giard, Agnès (2016). *Un désir d'humain. Les "love doll" au Japon*, Belles Lettres, collection "Japon", Paris.
- Giard, Aurélia (1999). "Statues, automates, androïdes, simulacres", *Otrante*, N°11 (L'homme artificiel), pages 114-121.
- Groupe d'Étude des Esthétiques de l'Étrange et du Fantastique de Fontenay (1999). *Revue Otrante, L'Homme Artificiel*, N°11, Fontenay-aux-Roses.
- Haury J., Mercier D., Broussard J.-M. (1993). "La restauration musicale de la joueuse de tympanon", *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, N°3, pages 33-39.
- Ho C.-C. & MacDorman K.F. (2010), "Revisiting the uncanny valley theory: developing and validating an alternative to the Godspeed indices", *Computer in Human Behavior*, Vol. 26, pages 1508-1518.

- Hoffman E.T.A (1812), *Don Juan*, In *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, sous la direction de Jean Massin, Traduction de A. Hella et O. Bournac, Stock Musique, Paris, 1979.
- Hoffman E.T.A (1814), *Les Automates*, In *Nouvelles Musicales*, Traduction de A. Hella et O. Bournac, Bibliothèque Cosmopolite, Stock, Paris, 1984.
- Hoffman E.T.A. (1817), *L'Homme au Sable*, In *Contes Nocturnes*, Edition d'Alain Montandon, Classiques Garnier, Paris, 2011.
- Horn, E. (1995). "En deuil du romantisme : Bettina von Arnim", *Romantisme*, N°89, pages 59-66.
- Kundera, M. (1990). *L'Immortalité*, Traduction française revue par l'auteur, In *Milan Kundera Œuvre*, Tome 2, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 2011.
- MacDorman, K.F. (2019). "La Vallée de l'Étrange de Mori Masahiro. Importance et impact sur l'esthétique et la conception des robots", *e-Phaistos, Revue d'histoire des techniques/Journal of the history of technology*, Vol. VII, n°2, (<https://doi.org/10.4000/ephaistos.5333>).
- Maines, R. (1999). *Technologies de l'orgasme. Le vibromasseur, l' "hystérie" et la satisfaction sexuelle des femmes*, traduction française, Payot, Paris, 2009.
- Markovic D. & Bojana M.-Z. (2010). "Development of anatomical models – Chronology", *Acta Media Medianae*, Vol. 49, N°2, pages 56-62.
- Mori M. (1970). "The Uncanny Valley", *Energy*, Vol. 7, N°4, pages 33-35 (en Japonais), traduit par K.F. MacDorman & Norri Kageki, *IEEE Robotics and Automation Magazine*, Juin 2012, pages 98-100.
- Murguia, A. & Sciortino, K. (2016). Making The World's First Male Sex Doll, web-série *Slutever: male doll*, Vice Video, <https://www.video.vice.com>.
- Ord-Hume A.W.J.G. (1995). "The Dulcimer-player", *The Music Box*, Vol. 17, N°1, pages 11-16.
- Schlegel, F. (1797-1798). *Fragments*, Traduit par Ch. Le Blanc, Paris, José Corti, 1996.
- Sun Reporter (2018). "Silicon Lovers. Rise of Sex Robots blamed for turning Japanese people into endangered species", *The Sun*, <https://www.thesun.co.uk>.
- Tatar M.M. (1980). "E.T.A. Hoffmann's *Der Sandmann* : Reflection and romantic irony", *MLN*, Vol. 95, N°3, pages 585-608.
- Tibon-Cornillot M. (2008). "Parodie, nostalgie de l'immortalité : destin des automates et des cyborgs occidentaux ", *Ebisu*, N°40-41, Actes du colloque de Cerisy : *Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine*, pages 153-164.
- Tondu, B. & Bardou N. (2012). "A new interpretation of Mori's uncanny valley for future humanoid robots", *Int. J. of Robotics and Automation*, Vol. 26, N°3, 337-348.
- Tondu, B. (2015). "Fear of the death and uncanny valley. A Freudian perspective", *Interaction Studies*, Vol. 16, N°2, pages 200-204.

Tondu, B. (2020). “Les robots sexuels: Objets auto-érotiques, fétiches ou nouvelle forme d'objets transitionnels pour adultes?”, *Archives Ouvertes HAL/CNRS* (15 pages).

Valverde, S. (2012). *The modern sex doll-owner: a descriptive analysis*. Master thesis in psychology, Faculty of California state polytechnic university.

Van Eynde, L. (1999). « Nostalgie et ironie dans le romantisme d'Iéna », *Revue de Théologie et de Philosophie*, Troisième série, Vol. 131, N° 4, pages 397-410.

Vivant Denon, D. (1812). *Point de Lendemain*, Edition de Michel Delon, Folio classique, Gallimard, 1995.

Winnicott D.W. (1951-1953). “Objets transitionnels et phénomènes transitionnels” in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, traduction française, PBP, Paris, 1983, pages 109-125.

Winnicott D.W. (1952). “Psychose et soins maternels” in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, traduction française, PBP, Paris, 1983, pages 98-108.