

de fidélité à l'hébreu lèse notre langue sans grand profit; traductions que l'on *consulte* mais qu'on lit sans plaisir. Quant au mot *idiot*, dont on fait trop grand et surtout mauvais cas, il s'oppose à *lettré, instruit*; les annotateurs (remarquables) du volume Droz montrent bel et bien que ce terme était simple modestie rhétorique. La principale difficulté pour un lecteur d'aujourd'hui tient dans le vocabulaire et la syntaxe qu'on ne peut pas toucher, sauf à traduire, c'est-à-dire à changer des mots et des constructions. Cette merveilleuse translacion est donc, par la force des choses et de la langue de 1555, réservée à des lettrés d'accord de faire l'effort – le petit effort – de comprendre cette langue. Mais, en retour, quel plaisir!

J'ai toujours été attentif à certains passages de l'*Ancien Testament*, soupçonnant que la pudeur ou la pruderie du clergé avait perverti le sens du texte, trafiqué les interdits, interprété plutôt que traduit. Dans la *Genèse*, les épisodes

de Sodome, ceux de Sara couchant avec Pharaon puis épousant Abimelech, Abimelech risquant de coucher avec Sara puis avec Rebeca, etc... Hé bien, notre Castellion, si prude par ailleurs (comme vous l'avez montré), n'a pas grimé la verdeur du Texte. C'est à son honneur. Personne n'a traduit comme lui le récit de Thamar (Ge, 38). Écoutez cette admirable phrase: «Or environ trois mois apres, les nouvelles vindrent a Judas que Thamar sa belle fille avoit paillardé, e que d'avoir paillardé ell'étoit enceinte.» Ce «paillardé» m'émerveille, comme les douze syllabes de la clausule. C'est net, vert, clair. Qui sait écrire comme ça aujourd'hui?

Je pensais que la *Genèse* me suffirait: j'aimerais tout de même que Droz nous procure l'*Exode* dans le vrai texte! [...]

Bien à vous, et merci encore pour ce Castillon que vous m'avez fait découvrir,
Frédéric



Étienne Barilier en 1999 sur le site de Qumrân où se situe le dénouement de son roman *L'Énigme*.

Passions réfléchissantes Le *Künstlerroman* chez Étienne Barilier

Claude Reichler

Portrait de l'artiste en Hamlet

Dans ses romans, Étienne Barilier multiplie les formes de la narration. Portés par des voix diverses, les récits se racontent en effet tantôt en *je*, par exemple dans un journal intime, tantôt de manière impersonnelle, ou encore sous forme épistolaire. On se doute bien que le choix de ces formes n'est pas laissé au hasard; les voix romanesques sont un élément organisateur qui livre des clés pour l'interprétation. Dès le premier roman (*Orphée*, 1972), deux modes narratifs construisent une opposition qu'on retrouve dans les textes de l'année suivante, *L'Incendie du château* et *Laura*, puis constamment par la suite. Il y aura d'une part des récits impersonnels où la narration est conduite par une voix ironique, critique envers les personnages, sceptique à l'égard des valeurs qu'ils portent; et d'autre part des récits dont le narrateur, qui est aussi le protagoniste principal, adhérant aux événements et aux pensées qu'il rapporte, se montre en proie à un débit souvent haletant, à une énonciation pathétique, captive d'un présent douloureux (même si le récit se fait au passé). On pourrait parler de narrateurs *chauds*, dont le registre émotionnel et l'énonciation sont constamment en prise sur les contenus du récit, par opposition aux narrations *froides* que caractérisent la distance et l'impassibilité, dans la tradition critique du roman européen. Le roman type du premier groupe est certainement *La Créature* (1984), dans lequel un narrateur raconte à celle qui l'accompagne l'histoire de leur rencontre en même temps qu'il «parle» les événements qu'il vit. D'autres récits appartiennent à ce groupe, avec des variations: ainsi *Laura*, déjà mentionné, *Le Rapt* (1980) ou encore *Musique*

(1988). Dans *Le Duel* (1983), deux narrateurs se livrent de manière alternée, soit sous la forme d'une longue lettre, soit dans un journal intime; les registres de la distance et de la proximité se mêlent alors (nous y reviendrons).

Il est remarquable de constater que les romans de l'identification et de l'émotion, les romans à narration chaude, mettent le plus souvent en scène des artistes. La littérature allemande connaît bien le genre du *Künstlerroman*, qui commence avec le *Wilhelm Meister* de Goethe, est très présent dans le romantisme et se retrouve au début du XX^e siècle dans un chef-d'œuvre comme le *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Bien que le genre ne soit pas répertorié comme tel dans la littérature française, il n'en existe pas moins de grands exemples (*Corinne* de Mme de Staël, *L'œuvre* de Zola...). Je voudrais proposer ici quelques réflexions sur les romans de Barilier qu'on peut rattacher à ce genre. Leurs narrateurs – protagonistes sont une fois peintre, une autre fois musicien, une troisième écrivain; l'un d'eux se tient pour un philosophe, et apparaît plus sûrement comme une espèce de fou.

Dans *Laura*, le narrateur est un peintre qui s'est emparé d'une jeune femme pour la faire servir de modèle et d'amante; il cherche à l'annihiler moralement, piétinant toutes ses idéalizations. Chargé d'une énergie négative inapaisable, il accable de sarcasmes sa propre activité d'artiste tout comme il détruit l'amour. Le doute sur la valeur de son œuvre s'est creusé chez lui jusqu'à devenir ontologique: «Je n'existe pas, nous n'existons pas», proclame-t-il au cours d'une crise où il souffre l'enfer physiquement et mentalement. Dans

ce moment de paroxysme, il s'apparaît à lui-même comme « le frère, le tout petit frère » de Hamlet, dont la célèbre question ne mérite selon lui qu'une réponse négative. La scène où Hamlet chasse Ophélie et lui promet un avenir sinistre, vêtue d'un linceul et accompagnée d'une tête de mort (« Au couvent! Au couvent! ») lui semble l'emblème de sa situation et de sa relation à Laura.

Le rapprochement étroit, et destructeur, entre la création artistique et l'amour, est une caractéristique des romans d'artistes de Barilier, que la figure de Hamlet éclaire d'une lumière sombre. On trouve ce rapprochement jusque dans *Le Duel*, au moment où l'écrivain André Péras, dans une scène d'une extrême violence symbolique, réduit à néant chez la jeune fille qu'il aime toute idée de réalisation amoureuse: « Au couvent! » lui dit-il, « je n'ai pas grand-chose à vous proposer de mieux ». On le trouve surtout dans *Musique*, où il sert d'emblème à la relation malade que le compositeur Joseph Kahn entretient avec sa femme (« Au couvent, allons, et vite! »), mais aussi avec le corps en général et avec sa propre création. Génie ou malade mental, créateur rare ou cynique stérile, on ne saura jamais ce qu'est Joseph Kahn, que le lecteur ne connaît qu'à travers les descriptions des protagonistes qui l'ont approché, ou à travers la reconstitution marquée de fantasmes personnels qu'en fait le narrateur, qui se désigne comme Jean K. Pianiste, celui-ci est fasciné par Kahn et découvre en s'informant sur lui des régions où leurs esprits se rejoignent, l'un devenant en somme le *double* de l'autre. Les références à Hamlet dessinent l'une de ces zones: le roman contient deux scènes au cours desquelles la figure de Hamlet apparaît commune au narrateur et à Kahn. Dans l'une, la citation d'un poème de Pessoa, ou plutôt de son hétéronyme Alvaro de Campo, que le narrateur nomme *l'Hamlet portugais* (« Rien, je ne suis rien... ») entraîne la première conversation entre le narrateur et Françoise Kahn, la jeune et jolie veuve du compositeur, dans une promenade le long de la plage où ils ont fait connaissance. La seconde scène a lieu

sur cette même plage, de nuit. Jean K. est amené à prendre la place du mari dans une reconstitution mi-bouffonne, mi-sérieuse, d'un jeu où les personnages récitent des extraits entrecroisés de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette*. À la fin, le jeune pianiste prend si bien la place du mort qu'il couche avec sa femme, là, sur le sable, éloignant pour un moment au moins Hamlet et le fantôme d'Ophélie...

Si tous les artistes présents dans les romans de Barilier sont marqués par cette figure, refusant l'amour et déchirés par le doute, c'est qu'ils ne parviennent pas à être, mais aussi qu'ils se heurtent, comme le héros de Shakespeare, à la difficulté de dire. Ou plus généralement, lorsqu'ils sont peintre ou musicien, à l'impossibilité de créer. Leur discours brûlant, s'il témoigne d'un assujettissement affectif aux actions racontées et aux contenus de la pensée, indique donc que ces derniers sont *trop lourds pour eux*. Accablés par le sentiment de ce *trop* qui les anéantit – l'amour dans *Laura*, la beauté féminine dans *La Créature*, le génie artistique dans *Musique* – ils convertissent l'excès en négativité, l'idéal en néant. En même temps que leur parole les brûle, elle les sépare de ce qu'ils recherchent et qui les fait vivre; ne pas pouvoir dire, ne pas pouvoir être sont les deux modes d'apparition du spectre qui les hante et les voue au malheur.

« Mon cher Ennemi »

Comme dans beaucoup de *Künstlerromane* (pensons aux récits de E.T.A. Hoffmann), la figure du *double* est présente dans ces romans de Barilier. Le dispositif est particulièrement révélateur dans *Musique*: au double idéal que représente pour le pianiste le compositeur génial qu'il devine en Joseph Kahn, s'ajoute le « double monstrueux » – selon l'expression proposée par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) – qu'est le critique musical Florebius. Arbitre tout-puissant des réputations, celui-ci a « tué » Jean K. dans un article fielleux censé rendre compte d'un récital capital pour la carrière du

jeune interprète. Lorsqu'ils se retrouvent dans cet hôtel de luxe portugais, sur les rives de l'Atlantique, ils deviennent de plus rivaux pour l'amour de Françoise Kahn. On voit que le jeune homme, en conquérant la jolie veuve que poursuit Florebius, ne fait pas que remplacer le mari défunt; il triomphe aussi de l'autre figure de *Doppelgänger* qui le menace. Mais l'amour n'est que la menue monnaie de sa victoire, puisqu'il réussit à rendre son rival absolument ridicule lorsqu'il le surprend nu devant la mer, en train de diriger à l'aide d'une canne-épée une symphonie imaginaire pour un orchestre inexistant. La bouffissure du critique et le néant de ses prétentions éclatent: le critique, et *la critique* en général, apparaissent comme la « carence du génie », la figure grotesque du savoir et du jugement esthétique. Homme du ressentiment, le critique, dans les romans de Barilier, « parle de ce [qu'il] aime avec rage et désespoir ». Pourtant, la relation au *double* reste équivoque, et il arrive au pianiste de nommer Florebius « mon cher Ennemi ». La même expression se trouvait déjà dans la bouche du peintre narrateur dans *Laura*, à propos d'un critique d'art honni, première mouture du personnage de *Musique*. La monstruosité du double est l'avertissement de son attrait, la face détestée de l'admiration et de la crainte que le héros lui porte. Si injustes que puissent être ses jugements, l'artiste n'en est pas moins atteint, et peut-être les partage, comme si le critique donnait une voix à ses propres doutes.

Les équivoques de la duplication forment la trame même de *La Créature*. Tout y trouve sa réplique, toutes les relations sont placées sous le signe duel et inversé de l'amour-haine. Une réflexion complexe sur l'imitation dans l'art, dont l'arrière-plan est néo-platonicien, est menée à travers l'intrigue du roman, lui-même réécriture de récits antérieurs. Le narrateur-protagoniste reçoit pour paiement d'un contrat diabolique (exécuter la copie parfaite, indiscernable de l'original, d'une madone de Bellini) une « créature » admirablement belle, qui lui est donnée comme un

robot humain et pour laquelle il éprouve une violente attirance sexuelle. Mais, par un redoublement du jeu sur l'original et la copie, il avait tenté de tromper son commanditaire quant à la nature du Bellini. Lorsqu'il découvrirait, à la fin du récit, que le « salaire » qu'il a reçu cachait le piège d'une vengeance, il comprendra qu'il ne s'est pas répandu dans une « poupée de chair », dans une réplique de *l'Ève future* (le roman de Villiers de l'Isle Adam qui est en arrière-plan de *La Créature*), mais qu'il a été dupé par une comédienne payée comme une prostituée. Au moment de ce retournement, la relation entre le narrateur et son commanditaire, qu'il nomme « le comte », reçoit toute la charge de l'intérêt romanesque: ils se révèlent des *doubles*, à la fois masque et miroir l'un de l'autre. Ils luttent pour le prestige de la perfection à travers la mise en œuvre de mystifications; ils apparaissent inséparables, seuls capables de tester et d'apprécier totalement le simulacre produit par l'autre, et en même temps rivaux à mort.

Ennemi qu'il chérit, dans lequel il se reconnaît et se déteste, le double auquel est confronté l'artiste chez Barilier est lesté d'un poids mélancolique et mortifère. Dans son système narratif dédoublé, *Le Duel* apporte à ce thème une superbe variation. Deux narrateurs se partagent le récit, reprenant parfois les mêmes circonstances et les éclairant de deux manières: l'un est un écrivain dans la maturité de son âge, André Péras, l'autre un très jeune homme, Jacques Fischer. Jacques ne dispose que d'un registre d'énonciation, qui ne répond pas d'ailleurs à la narration chaude du *je* artiste; Péras, lui, jouit de registres complexes, ouvrant des abîmes à l'introspection, faisant entendre la voix des autres, maniant l'ironie et la mise à distance, mais aussi pris parfois dans les modulations fébriles de l'impuissance à dire – en particulier dans les longs discours qu'il tient à la très jeune femme dont il est tombé amoureux, et qu'il rapporte dans son journal. Cette jeune femme, Alexandra, est évidemment l'enjeu du duel entre les deux hommes, qui apparaissent en relation de *doubles*, quoique non symétriques. Comme

dans une scène où les acteurs s'avanceraient en contournant des paravents qui en dissimulent la profondeur, l'espace romanesque laisse apparaître peu à peu les plans successifs de la relation entre les deux hommes. La confrontation entre un jeune homme et un homme fait, entre un débutant et un mentor admiré, entre un amoureux timide et un séducteur chevronné, entre un idéaliste naïf et un écrivain nihiliste (au sens nietzschéen : qui a renoncé à *affirmer* quoi que ce soit, sinon cette impossibilité même) s'achève sur le meurtre symbolique des jeunes gens perpétré par l'écrivain. Finalement, celui-ci apparaît comme le frère le plus accompli de ces artistes qui construisent leur propre échec et mettent en scène leur indépassable irrésolution. Il faut imaginer Hamlet en son âge mûr : comme André Péras, il est resté le plus cher ennemi de lui-même.

L'inconsolé

La question du *double*, dans ces romans, est toujours chargée d'émotions contradictoires. L'artiste apparaît accompagné de figures idéales, mais aussi de formes noires, maléfiques : les unes et les autres évoluent selon des lois qui ne peuvent être formulées que de manière indirecte, par les détours de la fiction romanesque. Dans un roman récent, qui est un *Künstlerroman* au second degré, mais dont le système narratif riche et subtil ne répond pas au critère simple que nous avons repéré, Barilier fait apparaître la genèse de ce doublement. *Ma seule étoile est morte* (2006) est l'histoire d'une captation imaginaire : à 12 ans, Gérard tombe amoureux d'une fillette de son âge qu'il voit danser un jour, et qu'il retrouve par hasard au Palais Garnier, où elle est élève de la danse. Quoique vivant loin de Paris, et ne la voyant jamais, il ne peut l'oublier, jusqu'au jour où il apprend sa mort. Mais l'oubli n'en deviendra pas plus facile, parce que dès lors l'amour est transformé en deuil interminable, un deuil dont l'objet s'est éloigné indéfiniment. Au fil d'une intrigue qui fonctionne à la façon d'un piège, pour le lecteur comme pour le personnage, ce dernier

« retrouve » la jeune fille avant de la perdre définitivement, dans le réel cette fois-ci, où elle n'a que faire de lui. Mais entre l'annonce de la disparition et les retrouvailles incroyables, guidé par les fictions du ballet romantique qu'il admire lors des spectacles du Palais Garnier et par la littérature fantastique qu'il lit, Gérard a été entraîné vers l'idéalisation mélancolique de celle dont il croit connaître le prénom : « Juliette » (encore Shakespeare). Il a reconnu dans cette idéalisation la structure de son désir, dont le lecteur aura à son tour l'intuition, à la fin du roman, en le voyant entrer au cimetière Montparnasse pour y déposer des roses rouges sur la tombe d'une autre jeune fille...

« Derrière » Gérard, comme l'indiquent assez et son nom, et le titre du roman, et de nombreuses allusions, les figures du romantisme se tiennent comme autant de *Doppelgänger* fantomatiques : Nerval et ses amours imaginaires, les personnages de Hoffmann, ceux de *Spirite* de Gautier... Mais combien se trompent les lecteurs qui pensent que Barilier leur inflige une leçon de pédantisme littéraire ! La littérature touche ici à la substance même de la vie, elle est son *double* mental qui tient les rênes de l'attelage. Loin d'une démonstration de culture générale, le romancier nous propose l'expérience d'une fonction fondamentale de la littérature et de l'art dans la modernité. C'est que dans ce roman, pour emprunter un instant le vocabulaire de la psychanalyse, l'ontogenèse d'un mélancolique recouvre la phylogenèse de la culture romantique, donnée comme le cœur de la modernité artistique.

Remontons, pour mieux comprendre, à l'une des sources les plus fortes et les plus fines de cette culture : dans *De la littérature*, M^{me} de Staël explique que les écrivains modernes ont sur les anciens le paradoxal *avantage* d'être entrés dans « l'âge de la mélancolie ». Et ailleurs, elle précise, dans une formule saisissante, que le génie de la poésie romantique consiste à « évoquer notre vie elle-même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous ». C'est ce doublement

douloureux de soi – inconnu des Anciens – qu'elle nomme, en parlant du *Werther* de Goethe, « la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même, et se connaît sans pouvoir se dompter. » Les *Künstlerromane* de Barilier sont des romans de cette passion qui se reflète et se détruit dans son reflet, passion veuve de ses objets, inconsolée de ne découvrir la beauté et la réalité que sous la forme d'une absence.

Cœuvrer dans cette absence est aujourd'hui l'unique chance de célébration offerte à l'art, à partir de laquelle l'artiste puisse tenter de dépasser sa condition mélancolique. Étienne Barilier a eu dès ses premières œuvres (*Orphée*, *Laura*) l'intuition de cette nécessité de créer dans la séparation. Faisant de l'art un accès à

l'être, il l'a toujours pensé dans les termes d'une ontologie, fût-elle destructrice. En 1973, lors de son séjour à Rome, il s'interroge sur la beauté, selon la vocation de cette ville pour tous les artistes qui y ont séjourné. Il ne découvre la beauté ni dans l'antique, ni dans le baroque, mais dans l'œuvre d'un peintre du XX^e siècle, Giorgio Morandi, dont il visite une rétrospective. Dans un article paru dans *Le Journal de Genève*, en juillet de cette même année, il voit dans la peinture de Morandi une « lutte contre le néant », « une conquête de la conscience sur le rien ». L'art s'avance là sur une ligne de crête, entre l'ombre et la lumière, aux limites de ce qui apparaît, témoin des choses et d'un homme, émissaire incertain.