

María del Carmen GARCÍA CELA

(Universidad de Salamanca)

L'abîme du faux. La *créature* d'Étienne Barilier

Dans un univers où "tout est devenu simulacre", chaque figure ne peut advenir qu'en simulant et répétant toutes les autres, vouées ainsi à revenir éternellement, comme image d'une infinité d'images passées à venir.

ROGOGINSKI, Jacob. *La fêlure de la pensée*.¹

Simulacre, copie, répétition sont les signes sous lesquels s'écrit *La Créature* —ouvrage de 1984— de l'écrivain suisse Étienne Barilier. En multipliant les reflets à perdre de vue les Modèles, *La Créature*² narre l'histoire d'une vengeance. Le Comte Gozzi, cet amant de la peinture et de la vérité, veut à tout prix posséder les originaux des tableaux. Pour ce faire, il requiert les services d'imitateurs professionnels pouvant lui procurer des copies qu'il substitue aux originaux dans les musées et dans les églises. Sur la demande du faux Comte, le pseudo-héros du roman, un faux peintre —à peine un personnage uniquement inscrit comme pronom «Je»— doit réaliser une copie de la *Madone Grecque* (Voir Figure 1) du peintre vénitien Giovanni Bellini. Malgré tous ses scrupules, le faux Comte finit par être dupe de la copie: «Je hais l'artifice —affirme-t-il—. Je n'aime que la vérité. C'est bien pourquoi, dans le domaine de la peinture, je veux les originaux, non les copies. Et si je les veux pour mon usage exclusif, c'est que je crois aimer plus que quiconque leur vérité. Je vous avoue que votre petite plaisanterie, votre tentative de substitution, n'a pas rencontré toute mon approbation»³.

Le Comte, qui n'a pas su distinguer le Bellini authentique de cette copie parfaite, décide de se venger du faux peintre sur le même terrain. Devant l'échec de «Je» à trouver l'amour sans usure chez les vraies femmes, il lui propose d'accepter en paiement de sa copie un automate, une poupée simulant une femme nommée Ève en souvenir de l'*Ève Future* de Villiers de L'Isle-Adam, qui sera seule à pouvoir combler l'amour souhaité. Or, cette fausse femme est en

1 *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 47.

2 *L'Âge d'Homme*, 1984.

3 *Ibidem*, p. 92.



Figure 1. BELLINI, G.: *Madone Grecque*.⁴

réalité un faux automate, puisqu'il s'agit d'une actrice —une simulatrice professionnelle— venue à Venise pour représenter au théâtre *L'Homme au sable* d'Hoffmann. Comme elle y jouait le rôle de l'automate Olympia, le Comte l'exhorte à continuer son interprétation pour le faux peintre. À la fin, «Je», pris d'un élan d'humanité, croit étrangler l'automate, alors qu'il tue la vraie femme... Venise devient, une fois de plus, la scène d'une mascarade du faux à donner le vertige.

Non seulement le jeu de masques est perçu à travers l'espace vénitien, mais il se place également à l'origine du déguisement subi par l'ensemble de textes divers réunis sur cette surface où se donnent rendez-vous, dans un assemblage abracadabrant, *Le chef-d'œuvre inconnu*, *L'homme au sable*, *L'Ève Future* et *La Mort à Venise*⁵. Qui plus est, ces textes qui se bousculent à l'intérieur de *La Créa-*

4 Extrait de TEMPESTI, Anchise: *Giovanni Bellini. Catalogo Completo*, Firenze, Cautini, 1992, p. 72.

5 Les éditions utilisées sont les suivantes:

- BALZAC, H.: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Éd. Pierre Laubriet, Paris, Didier, 1968, pp. 203-239.

- HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Ed. Magisterio español, 1972. (Trad. Carmen Bravo-Villasante).

- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A.: *L'Ève future*, Paris, Mercure de France, 1922.

- MANN, Th.: *La Muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Trad. Juan del Solar).

ture y accourent munis de leurs propres réseaux. Il est connu, par exemple, que *L'homme au sable* a inspiré la musique d'Offenbach et celle de Leo Delibes et que Freud y a découvert les phénomènes d'*Inquiétante Étrangeté*; que l'inventeur Edison n'hésite pas à placer son Ève future dans la lignée des poupées mécaniques littéraires telles *Antonia* d'Hoffmann, *Ligéias* de Poe ou la *Vénus* de Wagner. Autant d'histoires qui ne font sans doute pas défaut à la Bibliothèque du Comte bien nourrie d'œuvres d'Hoffmann et de Villiers, voire même de plusieurs éditions de *L'Ève Future*⁶.

En prenant appui sur la tradition littéraire qui crée des simulacres humains, *La Créature* célèbre les masques vénitiens mais surtout le travestissement cher à M. Bakhtine, pour qui le carnaval illustre de façon exemplaire le dialogisme du langage et sa nature citante⁷. En effet, ce roman, édifié sur la répétition des mots d'autrui, ne cesse de dire que, comme le masque, «la citation est simulacre» et que «tout simulacre est un leurre»⁸. *La Créature* nuance ainsi une définition de l'intertextualité selon laquelle le tissu du texte doit être perçu comme une *mosaïque de simulacres*⁹.

Les redites mises en place par *La Créature* ne s'arrêtent pas seulement à l'accueil et à la transformation d'un texte par un autre. Ici, le parcours littéraire portant à l'emboîtement des textes est doublé d'un second circuit visant la peinture. La linéarisation à l'intérieur du texte de fragments picturaux —ou si l'on veut, leur *translittération*— élargit les limites du *palimpseste*¹⁰ intertextuel en le projetant vers des systèmes de signes étrangers au langage. De la collision de ces éléments hétérogènes, de leur raccord sous l'apparente homogénéité d'un texte, ne résultera pas un sens compris comme signification. Le sens de la répétition est une force qui se dérobe à la signification: il est bel et bien un sens en procès, une signifiante, qui n'agit plus dans la stricte correspondance d'un signifiant à un signifié, mais à travers eux.

Dans *La Créature* l'embrasseur de la machinerie intertextuelle coïncide avec le déclencheur de la vengeance du Comte: la copie que le faux peintre réalise de la *Madone Grecque*. Le tableau s'érige en *prétexte* à un double titre. D'une part, il procure à la fiction la cause déterminante des enchaînements événementiels sur la ligne du discours. Mais il est, d'autre part, littéralement, un *pré-texte*, au sens que lui accordait F. de Saussure, un *avant-texte*¹¹, qui, s'éloignant de la simple relation causale, perce la ligne du discours. La traversée picturale amorcée dans le roman de Barilier deux séries signifiantes entremêlées versant toutes deux sur le

6 *La Créature*, Op. Cit., p. 91.

7 Voir TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éds. du Seuil, 1981.

8 COMPAGNON, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éds. du Seuil, 1979, p. 121.

9 La première définition de l'intertextualité émise par Julia Kristeva voulait que «tout texte se constru[se] comme mosaïque de citations» (Sémiotikè. Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1969, p. 146).

10 C'est Gérard Genette qui adopte l'image du palimpseste pour illustrer une vision plus large de l'intertextualité. (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Poétique», 1982).

11 Voir STAROBINSKI, Jean: *Les mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1971.

domaine de l'art: il s'agira, pour l'une, de souligner les rapports souvent problématiques qu'entretiennent le Modèle et la copie, alors que l'autre se tournera vers l'Idée de la Beauté.

L'original copié, la *Madone Grecque* signale une courbure, une inflexion, dans l'évolution de la peinture occidentale. Cette vierge, à en croire le faux peintre, «fut inventée pour simuler l'impossible et nécessaire trinité de l'humain, du féminin et du divin. Jusqu'à Bellini, les vierges n'ont rien d'humain: les moins exigeants d'entre nous peinerait à les désirer. Avec Bellini, nous sommes à la limite. Après lui, c'est la divinité qui se perd; autre désastre»¹². Cette synthèse de l'humain et du divin évoquée par le faux peintre pointe vers la perfection d'une beauté divine seulement retrouvable dans l'Idée de la Beauté. *La Madone Grecque* s'accroche au texte pour y signaler un âge d'or révolu, un certain paradis perdu.

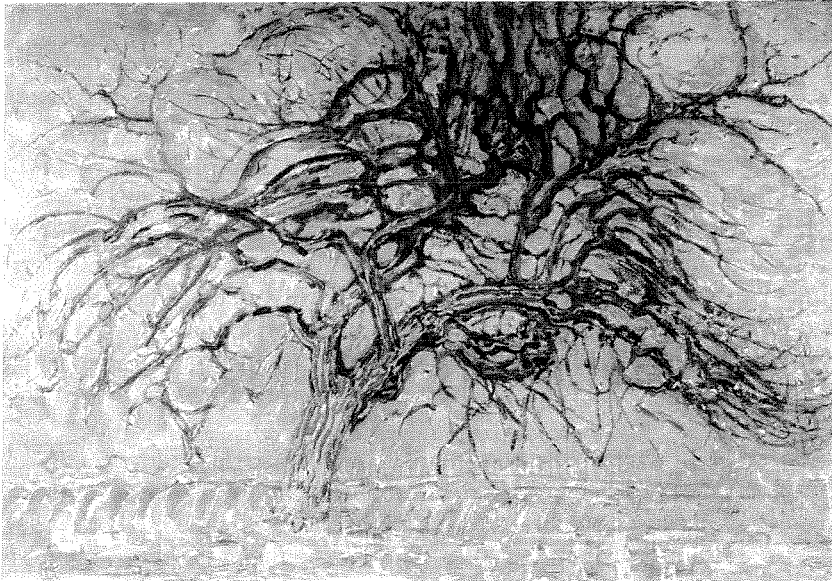


Figure 2. MONDRIAN, P.: *L'Arbre Rouge*¹³

Curieusement, le parcours pictural initié par la *Madone Grecque* se boucle sur un second tableau *L'arbre rouge* de Mondrian (Voir Figure 2). *L'arbre* qui, lui, semble échapper à l'entreprise vampirisante de la copie, est accueilli par la fiction comme le symbole de l'humain: «L'Arbre de Mondrian! Cet entrelacement de branches noires et sanglantes. J'y voyais l'intérieur du crâne de mon

¹² *La Créature*, Op. Cit., p. 65.

¹³ Reproduction extraire de BLOIS, Yve-Alain et Al.: *Piet Mondrian. 1872. 1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994, p. 104.

aimée future. J'aimais cet arbre avant son corps, comme son corps»¹⁴. Le symbole est pourtant, déjà, un remplaçant! L'Arbre exprime l'Idée de l'humain avant son incarnation. L'on pourrait même dire qu'en reproduisant les nervures du cerveau, il est lui-même le laboratoire, le centre créateur des Idées. Signalons au passage que Mondrian réalisa *L'Arbre Rouge* en 1908, année qui marqua pour lui l'adhésion à la Théosophie. La Théosophie, liée au concept darwiniste de l'évolution, conçoit que l'œuvre picturale s'oriente vers une révélation finale et avance vers l'universel, l'œuvre concrète n'étant qu'une étape dans l'ascension vers la perfection, c'est-à-dire vers l'Unité perdue à l'issue d'une faute originare ayant provoqué l'apparition du dualisme¹⁵. Dans l'œuvre de Mondrian, ce tableau constitue un point de transition entre la figuration et l'Abstraction, cette dernière devant rejoindre la forme pure de l'Idée. Si donc *L'Arbre* est appelé en contrepoint, c'est que, tout en étant lui-même un échelon dans ce cheminement de l'Art vers l'Unité, il représente en quelque sorte le rachat de la chute postérieure à la *Madone Grecque*.

L'espace ouvert dans *La Créature* par le système pictural montre insidieusement du doigt l'Idée, pierre de touche des philosophes, ces fabricants de paradoxes, appelés dans le texte «les contradicteurs»¹⁶. L'Idée pénètre ainsi dans le texte guidé par la peinture, mais elle le fait en entraînant avec elle l'émergence du discours platonicien, seul à ne pas être nommé dans cette apothéose de l'exhibition citationnelle. Le discours illicitement greffé et dont le grondement se laisse entendre est celui du *Phèdre*¹⁷, identifié sur la scène du texte par le biais de sa réécriture par *La Mort à Venise*.

Malgré leur éloignement, *La Créature* et le *Phèdre* ont ceci en commun qu'ils partent tous deux d'une réflexion sur l'amour pour aboutir à la formulation d'une théorie de l'imitation en art. Dans le *Phèdre*, Socrate, en dialogue avec son disciple et bien-aimé, fait prévaloir l'Éros philosophique sur l'Érotique de Lisias. Le discours fallacieux du sophiste Lisias propose, à quelques écarts près, la thèse suivante: que l'amour doit être accordé à un être que l'on n'aime pas pour s'assurer la gratuité des actes de celui-ci. Pour Socrate, il sera question de soutenir tout le contraire, à savoir qu'il n'y a que des avantages à accorder son amour à l'être aimé, l'amour étant une folie divine qui produit des effets parfois même plus avantageux que l'humaine sagesse¹⁸.

Afin de démontrer que la mission d'Éros est celle d'élever l'homme au monde des Idées, Socrate entame ce raisonnement: le corps serait une espèce de prison provisoire de l'âme qui, étant éternelle, n'a pas besoin du corps pour exister, à moins qu'ayant commis une faute elle doive la purger en migrant successivement d'un corps à l'autre. La question est maintenant de savoir si l'âme

14 *Ibidem*, pp. 132-133.

15 Voir à ce sujet l'étude de Yves-Alain Blois, «The Iconoclast», in *Piet Mondrian. 1872-1944, Op. Cit.*, pp. 313-362.

16 *La Créature, Op. Cit.*, p. 13.

17 PLATON: *Fedón, Fedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

18 Voir *Ibidem*, pp. 200-201.

est vraiment immortelle. La preuve de l'immortalité de l'âme réside dans le fait qu'elle est douée d'un mouvement inné —synonyme de la vie— face au corps dont l'impression d'auto-motricité n'est qu'apparente puisqu'il reçoit d'ailleurs l'empreinte du mouvement. L'âme peut ainsi se dégager du corps et s'adresser à d'autres corps, alors que la jonction âme-corps qui caractérise l'être humain finit par être mortelle. Le corps, qui ne partage pas avec l'âme l'éternité, ne peut être qu'une réplique —une copie— de l'Idée de la Beauté. Socrate en conclut que l'âme qui, ayant perdu sa perfection originare, doit voyager, est poussée par l'amour vers la Beauté des choses (des corps) et que, ce faisant, elle réalise l'anamnèse de l'Idée de la Beauté.

C'est cette même impulsion —le langage moderne de la psychanalyse dirait, anachroniquement, cette même *pulsion*— qui mène l'esprit à la contemplation des formes éternelles qui sont l'objet de la connaissance, de la philosophie. Il y aurait par conséquent une autre façon de séduire les âmes, cette fois à travers le langage, dont la rhétorique est tenue de s'occuper. Cette rhétorique ne doit pas être comprise au sens normatif du terme: la rhétorique dont parle Platon viserait plutôt la construction du discours en tant qu'organisme vivant doué d'une âme¹⁹. À l'instar de l'amour, le discours doit, d'une part, être authentique —il doit dire vrai— et, d'autre part, imiter la Beauté. Pour Socrate, le seul discours vivant est le discours oral.

Face à ce discours vivant se dresse l'*Érotique* de Lisias qui n'est pas un corps vivant mais un artefact. Non authentique et formalisé à l'excès, le discours de Lisias comporte un autre inconvénient, celui d'être un discours mort: il est un discours écrit dont l'âme s'envola au moment où la voix lui fut arrachée. Le discours écrit témoigne en outre de l'acte d'orgueil de celui qui aurait voulu s'immortaliser, tel un dieu, en fixant sa parole dans l'écriture²⁰. Privé de mouvement inné, le discours écrit ne peut prétendre que chimériquement à l'éternité puisqu'il obtient son mouvement d'un autre discours, le discours oral, dont il n'est qu'une copie. Comme la peinture, l'écriture ne contient que des images figées et hiératiques étrangères à la vie²¹. Socrate récupère pourtant une espèce de discours écrit qui, à l'encontre du précédent, purement formel, cultive l'amour du vrai et l'équilibre entre la forme et le contenu.

En amour comme en art, le pseudo-Socrate de *La Créature*, le Comte Gozzi, n'aime que l'authentique, d'où son refus des copies et de l'artifice. Pour sa part, «Je», placé sous sa tutelle, creuse le sophisme de Lisias en avouant qu'ayant connu l'amour d'une vraie femme, Psyché (Éros Philosophique), il y renonce, trouvant que l'inédit, la nouveauté de l'humain finissent par devenir un répertoire connu, tombent toujours dans l'usure —dans la répétition— et que l'amour sans usure devrait être cherché auprès de femmes non humaines —des automates. L'on comprend à présent que la stratégie suivie par le désir de ven-

19 Voir *Ibidem*, p. 239.

20 *Ibidem*, p. 227.

21 *Ibidem*.

geance du Comte peut être reformulée comme le désir de faire subir au faux peintre les effets du discours trompeur du sophiste.

Ainsi donc, *La Créature* redit le *Phèdre* mais elle le soumet à un double jeu de dissimulation: elle force d'abord le silence à en garder le secret, puis elle brouille l'identification du Modèle par la promotion d'un certain nombre de substituts du dialogue platonicien explicitement cités. Or, à l'exception du *Chef-d'œuvre inconnu*, dont l'Idéal de Beauté rejoint l'Idéal platonicien, ce sont, paradoxalement, des textes entièrement construits sur l'élan de l'artifice et de l'Éros Sophiste — *L'Homme au sable*, *l'Ève Future*, *La Mort à Venise* — que le roman attire au tout premier plan.

L'Homme au sable d'Hoffmann est le premier candidat à suivre la ligne réfutée par Platon. Dans le conte hoffmannien, l'automate, Olympia, échoue à la conquête de l'humain parce que sa reproduction de la synthèse entre le corps et l'âme est incomplète: le corps grinçant de l'automate qui aurait pu incarner l'Idéal n'abrite en son intérieur aucune âme, ou, si l'on veut, une amorce d'âme dérisoire qui répond toujours par la même formule aux avances d'amour de Nathaniel: «ah!, Ah!» «Bonsoir, mon amour»²². Après avoir contemplé la destruction de l'automate en bois, Nathaniel connaît la folie de l'amour qui n'est pas ici la folie divine rapprochant l'être de l'Idéal, mais une folie démoniaque qui le porte au suicide.

L'Ève Future fait un pas en avant sur son ancêtre hoffmannien. L'inventeur Edison, féru d'un «positivisme à faire pâlir l'imaginaire des *Mille et une Nuits*»²³, entreprend d'égaliser la création divine de la Nature par la création d'un Monde Artificiel, en singeant les étapes suivies par l'inventeur divin: si «Dieu créa le Verbe» Edison «créa le phonographe», engin capable d'effectuer l'enregistrement des paroles «*ne varietur*»²⁴. Comme Socrate l'aurait souhaité, Edison se tourne vers le discours vivant, le discours oral. Ainsi le phonographe devrait-il lui permettre de ressusciter les voix mortes du passé, de reproduire la voix, instrument musical de l'âme, en commençant par la première parole proférée, celle de Dieu créant le monde. Edison doit pourtant affronter l'échec du phonographe à reproduire le «mystère des mots», leur vie intrinsèque, car le mot «meurt dans la répétition»: le mot, même reproduit identique à lui-même, devient *autre* dans la répétition»²⁵. L'analyse contemporaine du langage démontre assez que seule la matérialité phonétique de l'énoncé est répétable identique à elle-même et qu'il n'en va pas de même pour son acte producteur, unique, l'énonciation. Edison en conclut «qu'il en est des bruits comme des voix et des voix comme des signes, —et nul n'a droit de rien regretter»²⁶.

22 *El hombre de la arena*, Op. Cit., p. 39.

23 *L'Ève Future*, Op. Cit., p. 195.

24 *Ibidem*, p. 16.

25 *Ibidem*, p. 38.

26 *Ibidem*, p. 29.

Edison poursuit sa tâche créatrice en éprouvant non seulement le besoin d'égaliser le pouvoir créateur de Dieu mais d'en corriger les erreurs. Le prétexte à une telle action lui sera fourni par Alicia Clary, candidate parfaite à incarner l'Idéal platonicien de la Beauté. Or, ce «vivant et hybride phénomène»²⁷, ce «Sphinx qui n'a pas d'énigme»²⁸, n'est en fait que l'incarnation de la discordance entre l'âme et le corps, une Beauté faite corps, mais habitée d'une «âme creuse»²⁹ et dont la voix n'est qu'un «instrument vide»³⁰. Sur la demande d'Ewald «Qui m'ôtera cette âme de ce corps?»³¹, Edison entreprend d'en restaurer la correspondance harmonieuse. À cette fin, il construit un remplaçant de Miss Alicia, Hadaly, qui signifie Idéal en Iranien, et qui, curieusement s'écrit sur le mode du désordre dénoncé par Socrate³², Hadaly étant bien l'anagramme partielle d'Idéal. Cet être que l'inventeur place sur le même statut que l'Idée, n'est pas encore un être, mais la «possibilité d'être»³³. Elle possède néanmoins la perfection d'une copie point par point superposable à Miss Alicia³⁴, telle un fac-similé qui ne dépasse en rien le Modèle. Chez Villiers, la copie, la synthèse artificielle de l'âme et du corps, finit par «enterrer l'original» puisqu'en tuant l'âme de Miss Alicia, il tue également le corps. Le triomphe de l'artificiel sur le naturel, de l'artifice sur l'art, n'est que provisoire: Hadaly succombe par une sorte de châtement divin car «l'idéal violé ne pardonne pas et nul ne joue impunément à la divinité»³⁵.

La Mort à Venise, troisième texte convoqué, double l'écriture du *Phèdre* mais il s'agit une fois de plus de la mauvaise copie, celle qui suit la pente du discours sophiste. Aschenbach, écrivain formaliste, contemple la Beauté dans le corps de Tadzio, chef-d'œuvre de la nature de treize ans, dont la tête est la copie même de celle d'Eros³⁶. Épris d'une passion aberrante pour l'enfant, l'esprit de l'écrivain devient une machine à manipuler les idées: se posant lui-même en *alter ego* de Socrate, Aschenbach voit en Tadzio —ce nouveau Phèdre— une reproduction de la Beauté et s'adonne, comme ses prédécesseurs, à animer la statue. Ce mathématicien de l'amour, ne parvient pourtant pas à effectuer la fusion de l'âme et du corps. Eût-il essayé de le faire à travers l'écriture, celle-ci se serait révélée insuffisante à reproduire la Beauté, à combler le désir de l'autre. Dans son solipsisme, l'amour d'Aschenbach répète le corps dépourvu d'âme du cliché: «la

27 *Ibidem*, p. 73.

28 *Ibidem*, p. 69.

29 *Ibidem*, p. 68.

30 *Ibidem*, p. 69.

31 *Ibidem*, p. 168.

32 L'un des arguments utilisés par Socrate pour condamner le discours de Lisias consiste à démontrer qu'il échappe à toute ordonnance rationnelle. Loin de se rapprocher de l'harmonie d'un corps, *l'Érotique* s'assimile à un épigramme qui renverse la disposition linéaire du discours: «Examina, pues, el discurso de tu amigo [...] y encontrarás que no difiere en nada del epigrama que, al decir de algunos, está inscrito en la tumba de Midas el Frigio. [...] Y que no importa en absoluto el que se recite cualquiera de sus versos bien al principio, bien al final, es algo de lo que, según creo, te percatas.» [*Op. Cit.*, pp. 239-240.]

33 *L'Ève Future*, *Op. Cit.*, p. 157.

34 *Ibidem*, p. 128.

35 *Ibidem*, p. 393.

36 *La Mort à Venise*, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

formule fixe du désir, impossible en ce cas, absente, abjecte, ridicule, etc. pourtant, sacrée [...]: "Je t'aime"³⁷. Si une fusion devait s'annoncer entre l'âme et le corps, celle-ci ne s'effectuera plus dans un mouvement ascendant vers la divinité mais dans une descente dans l'abject: l'âme d'Aschenbach rejoint son semblable à travers la mort en s'enfonçant dans le corps malade de Venise.

Tous ces Pygmalion ont à tour de rôle échoué à opérer la réunion vivante de l'âme et du corps à travers l'artifice. Quelle est donc à présent la solution proposée par Barilier dans *La Créature*? Pour Barilier, la jonction passe par un autre type de synthèse qui se joue de la dualité primitive du corps et de l'esprit. Au XXe siècle, la cybernétique et l'intelligence artificielle ont dévoilé le mystère de l'âme: «Voyez-vous —affirme le Comte— les progrès en intelligence artificielle ont été fulgurants. Les ordinateurs, à l'heure actuelle, sont des golems parfaits»³⁸. En effet, la cybernétique a rendu dérisoires les efforts de l'inventeur Edison: «De nos jours, ce savant n'aurait pas bricolé de la matière inerte pour en faire un automate à l'âme irréfutable mais au corps peu convaincant: il aurait fait subir à la vivante, à Miss Alicia, quelques petites opérations, dans sa petite tête»³⁹.

L'on comprend avec *La Créature* que la dualité du corps et de l'esprit n'est qu'une mauvaise piste à suivre, un leurre, pour atteindre le cœur de la théorie platonicienne. Le débat entre le corps et l'âme successivement sous-tendu par *L'Homme au sable*, *L'Ève Future* et *La Mort à Venise* ne fait que brouiller la voie du renversement du platonisme. Gilles Deleuze l'avait déjà souligné: la dualité problématique dans l'univers du philosophe «n'est pas la dualité des Idées et des corps. C'est une dualité entre ce qui reçoit l'action de l'Idée et ce qui se dérobe à cette action. Ce n'est pas la distinction du Modèle et de la copie, mais celle des copies et des simulacres»⁴⁰. N'est-ce pas là la clef pour déchiffrer dans *La Créature* les relations incertaines qui s'entament entre Modèle, copie et simulacre?

En premier lieu, *La Créature* nous fait connaître l'âge d'or de l'Éros Philosophique où le Modèle, l'Idée, engendrait la bonne copie, celle qui recevait, sans intermédiaires, l'élan vital de l'Idée de la Beauté; celle dans laquelle la perfection divine de la Beauté échappait au besoin de se diversifier dans les corps. Tel que le souligne Psyché —la vraie femme répudiée par le faux peintre— Frenhoffer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac a été seul à avoir su peindre cette Beauté étrangère à la figuration⁴¹.

Mais le roman s'ouvre aussi à la mauvaise copie qui, suivant l'exemple du sophiste, procède par dénégation du Modèle. La mauvaise copie, celle que produisaient les inventeurs d'artefacts, touche à la mort en niant la vie du Modèle. L'artefact hoffmannien est un mort-né qui met en place une reproduction

37 *Ibidem*, pp. 83-84. (Je traduis)

38 *Ibidem*, pp. 106-107.

39 *Ibidem*, pp. 110.

40 *Logique du sens*, Paris, Miuitt, 1969, p. 10.

41 Psyché s'exprime en ces termes à l'égard du héros Balzacien: «Le seul vrai peintre mâle, c'est Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu*. Parce qu'il a vraiment peint la beauté, les profanes, ne voient que gribouillages et ravages.» [Op. Cit., p. 28].

imparfaite, d'abord du corps —la maladesse motrice qui empêche Olympia de suivre le rythme vivant de la musique—, puis de l'âme —exprimée par cette béance du langage de l'automate. L'artefact de Villiers reproduit, sans le dépasser, le Modèle. Pourtant, cette reproduction de l'Identique ne va pas sans entraîner la mort de l'âme des mots aussi bien que celle de l'être humain. L'artefact de Thomas Mann, plus subtil que les deux précédents, reproduit le Modèle en l'améliorant. Mais, de même, cette répétition aboutit à la mort: la reproduction du discours mort du sophiste ne saurait enfanter un discours vivant; quant à l'écrivain, il doit, avant de mourir, se métamorphoser lui-même en un artefact grotesque car, ne pouvant infliger au corps de Tadzio une âme améliorée, Aschenbach s'applique à parfaire son propre corps, à le rapprocher de la Beauté Idéale en acceptant les soins d'un coiffeur-esthéticien. Dans les trois cas, la mauvaise copie, celle qui nie le Modèle, devient une «puissance négative du faux»⁴².

Que ce soit à travers l'identification ou à travers l'opposition, bonne et mauvaise copies continuent d'affirmer l'existence d'un Modèle et demeurent par là dans le domaine de la *mimésis*, de la représentation. La mauvaise copie prélude pourtant à la possibilité d'une troisième sorte de relation au Modèle, celle par laquelle la copie, désormais «puissance positive du faux»⁴³, tout en doublant le Modèle, finit par en subvertir la hiérarchie et s'imposer à lui. La copie antéposée à l'original n'est plus simplement le double du Modèle, elle en est le simulacre qui se meut dans l'espace de l'éternel retour en ratant le Modèle dont il ne réussit plus à faire l'anamnèse. Dans *La Créature*, il n'est plus question de vivants ou de morts, ni de morts s'opposant aux vivants. Les simulacres humains et textuels, ayant évacué leurs Modèles, sont du domaine des zombies, des morts-vivants. Et c'est bien en tant que zombies qu'y sont convoqués *L'Ève Future* et *La Mort à Venise*: le faux automate Tadzio est lui-même un revenant; alors qu'Ève, fausse poupée, est le dernier exemplaire inscrit dans la série «Ève mythique —Ève future— Ève zombie», ce dernier ressuscitant d'entre les morts l'Idéal de Villiers. Les discours de Mann et de Villiers sont appelés à s'incorporer à *La Créature* comme des prolongements de deux corps textuels, au-delà de la mort. Barilier ne reproduit ni *L'Ève Future* ni *La Mort à Venise*: il les répète en leur procurant une suite, en prolongeant artificiellement leur vie, en les transformant en appendices de son propre automate de fiction, de son propre simulacre.

Mais c'est surtout ce lieu intermédiaire entre la vie et la mort qui est conquis par la vengeance du Comte, c'est là que se déploie la perversion du discours platonicien puisque le simulacre décharge le texte de la responsabilité de la représentation pour ne faire proliférer que des reflets qui ont perdu de vue l'original. L'artefact ne renversait pas le discours de Socrate, il s'y opposait: Olympia, Hadaly, Aschenbach contredisaient le Modèle mais demeuraient des exemplaires uniques. Ces artefacts ne connaissaient ni la multiplication à l'infini

42 REGNAULT, François: «La vie philosophique», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988, p. 33.

43 *Ibidem*.

ni le décentrement qui sont de l'ordre du simulacre. Mais ils contenaient déjà, dans une certaine mesure, la sérialité du simulacre. Le mot est de Jacques Derrida: «Si l'acte d'invention peut n'avoir lieu qu'une seule fois, l'artefact inventé, lui, doit être essentiellement répétable, transmissible et transposable. Dès lors [...] Inventer c'est produire l'itérabilité et la machine à reproduire, la simulation et le simulacre»⁴⁴. Cette disponibilité des objets créés à être indéfiniment réitérés déterminera que dans *La Créature*, il ne soit plus question d'Éros Philosophique ou d'Éros Sophiste, mais de leur sérialisation en *Éros Pornographique* où l'automate unique se reproduit dans une «collection d'automates» constituant une véritable «encyclopédie des désirs»⁴⁵; ni de l'affrontement de l'âme et du corps, mais de la sérialisation de l'esprit dans la reproductibilité illimitée de l'intelligence artificielle; ni d'une imitation en proie d'un texte, mais de la sérialisation de textes-automates transformés en prothèses textuelles d'un assemblage décentré. C'est cette prolifération sans fin des simulacres à la surface du texte qui, en définitive, perpète la plus grande perversion du discours platonicien: dans son propre effacement le *Phèdre* succombe au sort de devenir lui-même et le *Moèle* absent de l'artefact et l'engin producteur de simulacres.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré.: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Éd. Pierre Laubriet, Paris, Didier, 1968, pp. 203-239.
- BARILIER, Étienne: *La Créature, L'Âge d'Homme*, 1984.
- BLOIS, Yves-Alain: «The Iconoclast», in *Piet Mondrian. 1872-1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994, pp. 313-362.
- BLOIS, Yve- Alain et Al.: *Piet Mondrian. 1872-1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994.
- COMPAGNON, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles: *Logique du sens*, Paris, Miuitt, 1969.
- DERRIDA, Jacques: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 47.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. «Poétique», 1982.
- HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Ed. Magisterio español, 1972. (Trad. Carmen Bravo-Villasante).
- KRISTEVA, Julia: *Séméiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1969.
- MANN, Thomas: *La Muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Trad. Juan del Solar).
- PLATON: *Fedón, Fedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

44 DERRIDA, Jacques: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 47.

45 *Op. Cit.*, p. 97.

- REGNAULT, François: «La vie philosophique», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988, pp. 30-35.
- ROGOGINSKI, Jacob: «La fêlure de la pensée», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988.
- STAROBINSKI, Jean: *Les mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1971.
- TEMPESTI, Anchise: *Giovanni Bellini. Catalogo Completo*, Firenze, Cautini, 1992.
- TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éds. du Seuil, 1981.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste: *L'Ève Future*, Paris, Mercure de France, 1922.