À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

«Des arnaqueurs de génie»: imposteurs et figures de l’imposture dans l’œuvre de Georges Perec

Mariano D'AMBROSIO

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/2711-des-arnaqueurs-de-genie-imposteurs-et-figures-de-l-imposture-dans-l-oeuvre-de-georges-perec
DOI : numerev_2083
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : D'AMBROSIO, M. (2017) «Des arnaqueurs de génie»: imposteurs et figures de l’imposture dans l’œuvre de Georges Perec. *À l'épreuve*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2083

«Tu m’ennuies, Gaspard Winckler. Tu n’étais bon qu’à faire des faux.»

Georges Perec, *Le Condottière*

L’œuvre de Georges Perec regorge de faussaires et d’imposteurs, d’escroqueries et de mystifications, d’arnaqueurs et de mystificateurs, de forgeries et de plagiats. Le questionnement au sujet de l’ambigu rapport entre le vrai et le faux est un trait fondamental de la poétique de Perec, qu’il développe tout au long de sa production, de son roman de jeunesse *Le Condottière* (1960, mais publié en 2012), jusqu’au dernier roman publié de son vivant, *Un cabinet d’amateur* (1979). La fascination de Perec pour les multiples figures du faux et de l’imposture investit ses textes à tous les niveaux: les sujets des histoires racontées, les thèmes abordés par le récit, les choix formels de l’agencement de la machinerie narrative. Pour mieux saisir l’importance du thème de l’imposture chez Perec, trois éléments retiendront notre attention: la présence de personnages de faussaires et d’escrocs, et la multiplication des récits de mystification; le lien étroit qui est affiché entre imposture et identité, qui se décline dans les thèmes de l’auto-imposture, du sujet pris au piège de ses propres duperies; enfin, le goût du faire-semblant, du trompe-l’œil, de la forgerie, qui semble placer l’imposture au cœur de la création littéraire.

Mots-clés :

«Tu m’ennuies, Gaspard Winckler. Tu n’étais bon qu’à faire des faux.»

Georges Perec, *Le Condottière*

L’œuvre de Georges Perec regorge de faussaires et d’imposteurs, d’escroqueries et de mystifications, d’arnaqueurs et de mystificateurs, de forgeries et de plagiats. Le questionnement au sujet de l’ambigu rapport entre le vrai et le faux est un trait fondamental de la poétique de Perec, qu’il développe tout au long de sa production, de son roman de jeunesse *Le Condottière* (1960, mais publié en 2012), jusqu’au dernier roman publié de son vivant, *Un cabinet d’amateur* (1979). La fascination de Perec pour les multiples figures du faux et de l’imposture[1] investit ses textes à tous les niveaux: les sujets des histoires racontées, les thèmes abordés par le récit, les choix formels de l’agencement de la machinerie narrative. Pour mieux saisir l’importance du thème de l’imposture chez Perec, trois éléments retiendront notre attention: la présence de

personnages de faussaires et d'escrocs, et la multiplication des récits de mystification; le lien étroit qui est affiché entre imposture et identité, qui se décline dans les thèmes de l'auto-imposture, du sujet pris au piège de ses propres duperies; enfin, le goût du faire-semblant, du trompe-l'œil, de la forgerie, qui semble placer l'imposture au cœur de la création littéraire.

Gaspard Winckler, faussaire de génie

Depuis 2012, il est possible de lire *Le Condottière*, texte que Perec a défini comme le «premier roman à peu près abouti[2]» qu'il parvînt à écrire et qui, refusé par Gallimard en 1960 et jamais publié du vivant de l'auteur, avait été considéré comme disparu pendant des décennies. L'auteur, dans *W ou Le Souvenir d'enfance*, en donne ce concis résumé: «le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire[3].» *Le Condottière* affiche déjà nombre de thèmes qui caractériseront les œuvres successives de Perec: un personnage nommé Gaspard Winckler; l'intérêt pour la peinture, et pour la question du faux dans l'art; le portrait du *Condottière* d'Antonello de Messine, qui fait son apparition dans presque toutes les œuvres de Perec, en sorte de double de l'auteur; le puzzle comme méthode de composition et le questionnement, dramatique ici, sur l'identité, sur l'authenticité du soi, caché sous d'innombrables masques jusqu'à ne plus pouvoir être atteint. L'entreprise insensée que Gaspard se propose de mener à bien, «la création authentique d'un chef-d'œuvre du passé[4]», se retourne finalement contre lui car, une fois terminé son faux Antonello, il retrouve sur le tableau son propre visage, «le trouble équivoque de son propre regard[5]». Malgré sa maîtrise parfaite de toutes les techniques du faussaire, Gaspard reste pris à son propre jeu: l'imposteur s'avère être lui-même une imposture, son existence est fausse, son visage rien d'autre qu'un masque. Les préoccupations principales de Perec, qui émergent à travers cette histoire de faussaire en crise, en cavale après avoir assassiné son commanditaire, sont à la fois d'ordre esthétique et éthique. Les techniques de production des faux permettent à Winckler de réaliser des forgeries très convaincantes, à la hauteur des faux Vermeer produits par Van Meegeren: «Je prenais trois ou quatre tableaux de n'importe qui, je choisissais un peu partout des éléments, je remuais bien, et je construisais un puzzle[6]». La représentation, par ce procédé de tableau-puzzle, devient pure question de savoir-faire technique, complètement détachée de toute adhésion au réel; les faux de Winckler sont des simulacres qui renvoient à d'autres simulacres, sans passer par la connaissance du monde, par l'expérience du réel. «Il connaissait mal le monde. Des fantômes seulement pouvaient naître de ses doigts. Là était peut-être sa limite. Des techniques millénaires qui ne servaient à rien, qui ne renvoyaient qu'à elles-mêmes[7].» Le faussaire est condamné à être le seul à voir du composite là où les autres personnes pensent voir de l'authentique; alors que le regard des autres est leurré par «l'apparente adéquation de l'ensemble[5]», son regard perçoit, par-delà cette *mimesis* illusoire, les craquelures, les failles, les fragments, l'incohérence, la supercherie. De la fausseté de la représentation à la fausseté de l'existence, de la fausseté de l'objet à la fausseté du sujet, il n'y a qu'un pas.

> C'était une drôle d'existence. Tellement fausse. Tellement plus fausse que ce que je voulais. Fausse à l'intérieur de sa fausseté, tu comprends? Une vie sans racines, sans attaches. Sans autre passé que le passé du monde, abstrait et figé, comme un catalogue de musée[8].

Le problème devient alors éthique, puisque la longue pratique du faux de Winckler se heurte à sa quête de vérité: non pas la vérité du monde, ou de sa représentation, mais sa propre vérité: «Avait-il eu conscience qu'encore une fois ç'avait été sa propre image qu'il recherchait[9]?» Winckler regrette la décision prise dans le passé «d'être entièrement et de n'être que cette absence, ce creux, ce moule, ce répétiteur, ce faux créateur, cet agent mécanique des œuvres du passé[10]», et semble vouloir en finir avec une existence fausse, vécue «sous le couvert d'innombrables masques[11].» Le portrait a basculé dans un autoportrait de faussaire, qui restitue à son auteur, tel un miroir, sa propre fausseté. La réflexion sur le thème du visage et des masques se fait, au fil des pages, de plus en plus hallucinée, obsédante, désespérée: «les masques, encore les masques, le poids des masques[12]…»

Larvatus prodeo: une difficile quête d'identité

Par le biais de la thématique du faussaire d'art, commencent à se dessiner dans *Le Condottière* quelques-uns des axes majeurs de la réflexion future de Perec sur les rapports entre réel et fiction, sur les frontières entre authentique et faux, sur la poétique du regard, sur l'écriture de soi, sur la quête difficile de l'identité. Prenons par exemple les flottements dans la narration, qui semble ne pas savoir choisir entre un récit à la première, à la deuxième, ou à la troisième personne, et qui bascule finalement dans la neutralité de la transcription de dialogues: cette apparente faiblesse d'un écrivain à ses premières épreuves atteste déjà un trait stylistique qui sera caractéristique de l'écriture de Perec, une difficulté à dire «Je» qui s'exprime à travers une recherche incessante de la formule pronominale la plus adéquate pour parler de soi. *Le Condottière*, à cet égard, est le précurseur de la neutralité flaubertienne des *Choses*, du *tu* utilisé dans *Un homme qui dort*, et du «Je» de *W ou Le Souvenir d'enfance*, bien que dans ce dernier roman au «Je» de la partie autobiographique s'accompagne un récit parallèle où la focalisation devient plus trouble, et où alternent chapitres à la première personne (le récit du *témoin* Gaspard Winckler), chapitres dialogués, et une troisième voix anonyme[13]. Le jeu sur le vrai et le faux est alors lié aux problèmes de l'écriture autobiographique et de la quête identitaire, une préoccupation qui se reflète aussi dans l'insistance sur le thème de la labilité des frontières entre souvenirs vrais et faux, ou bien dans les multiples formes de fluctuation onomastique (pseudonymies, changements de noms à l'état civil, disparition, attribution forcée ou usurpation des noms). Avant d'aboutir pleinement avec *W ou Le Souvenir d'enfance*, ces interrogations autobiographiques se font, au fil des textes, de plus en plus précises. Après le refus du manuscrit du *Condottière*, et avant d'atteindre la publication et le succès des *Choses*, en 1965, Perec continue de travailler à son «chantier autobiographique[14]», comme l'atteste le projet de *J'avance masqué* / *Gradus*

ad Parnassum, en 1961. Perec rappelle ce «mauvais roman», perdu et désavoué, dans un extrait du «Petit carnet noir» d'avant-textes de *W*, qui a été posthumément intitulé *Je suis né*: «dans *J'avance masqué* le narrateur racontait au moins 3 fois de suite sa vie, les 3 narrations étant également fausses [...] mais peut-être significativement différentes[15].» Comme le suggérait *Le Condottière*, l'imposture dans le récit autobiographique semble relever plutôt de l'automystification, que d'une volonté de tromper le regard des autres. Perec en est on ne peut plus conscient:

> *L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité.*
>
> *Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ?*
>
> *Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité*[16].

Dans ces confessions de 1972, les questionnements exposés dans *Le Condottière* semblent n'avoir pas encore trouvé de réponse. Perec avance (entre 1965 et 1969 il a publié *Les Choses*, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, *Un homme qui dort*, et *La Disparition*), mais le sentiment d'être, tout comme Gaspard Winckler, un faussaire, un imposteur, ne disparaît pas. La question cruciale, explique-t-il, est celle de la sincérité:

> Mon problème serait plutôt d'arriver, je ne dis pas à la vérité (pourquoi la connaîtrais-je mieux que quiconque et, par conséquent, de quel droit prendrais-je la parole ?), je ne dis pas non plus à la validité (cela, c'est un problème entre les mots et moi), mais plutôt à la sincérité. Ce n'est pas une question de morale, mais une question de pratique[17].

Dans une lettre de 1969 à Maurice Nadeau, Perec, qui vient de publier *La Disparition*, détaille ses projets pour l'avenir, qui tournent, dans la plupart des cas, autour de sa recherche autobiographique: *L'Arbre*, histoire de ses familles paternelles, maternelles et adoptives; *Les Lieux de la trentaine*, devenu *L'Âge*, ensuite intégré dans un vaste ensemble autobiographique intitulé *Loci soli*, ou *Soli loci*, ou *Lieux*; *Les Lieux où j'ai dormi*, qui esquisse «une sorte d'autobiographie vespérale[18]»; et, enfin, *W*, qui deviendra le projet le plus urgent, le seul à être abouti. La période qui précède la publication de *W ou Le Souvenir d'enfance* est aussi une période très féconde, d'intenses échanges intellectuels et d'importantes mises au point: il faudra au moins signaler l'entrée à l'OuLiPo (1967), la participation à la revue *Cause commune*, de Jean Duvignaud et Paul Virilio (1972-1973), qui aboutira à la publication d'*Espèces d'espaces* (1974), et l'analyse menée avec le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis (1971-1975), racontée ensuite dans l'article *Les Lieux d'une ruse*.

Le thème de la ruse est, encore une fois, strictement lié à la quête identitaire, aux automystifications («ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même[19]»), à une «écriture carapace» que l'auteur voudrait effriter[20]. Perec se demande: «La ruse, c'est ce qui contourne, mais comment contourner la ruse[21]?» Le Gaspard Winckler faussaire, imposteur contre lui-même, semble n'avoir pas disparu. L'imposture investit les mots, mais aussi les rêves, comme si, même au plus profond de soi-même, il était impossible d'échapper à son emprise:

> Il y avait longtemps déjà que j'avais fait la même chose avec mes rêves. Bien avant le début de l'analyse, j'avais commencé à me réveiller la nuit pour les noter sur des carnets noirs qui ne me quittaient jamais. Très vite, j'étais arrivé à une telle pratique que les rêves me venaient tout écrits dans la main, y compris leurs titres. […] j'ai fini par admettre que ces rêves n'avaient pas été vécus pour être rêves, mais rêvés pour être textes, qu'ils n'étaient pas la voie royale que je croyais qu'ils seraient, mais chemins tortueux m'éloignant chaque fois davantage d'une reconnaissance de moi-même[17].

Rester caché, être découvert: *W ou Le Souvenir d'enfance*

Pourtant, à l'époque où Perec réfléchit au sujet de son analyse, la situation a complétement changé. L'analyse est terminée, l'auteur estime avoir finalement eu «accès à [s]on histoire et à [s]a voix[20]». Dorénavant, l'approche de l'autobiographie, ainsi que le rapport de l'écrivain aux thèmes de la ruse, des mystifications, de l'imposture, du faux, changeront complétement, parce que « quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace[22]»: les mots sont venus, et ils ont donné vie à *W ou Le Souvenir d'enfance*, l'œuvre que Perec considérait comme son livre «le plus important[23]».

En scindant son texte en deux parties, une première autobiographique à la première personne, et une deuxième fictionnelle, Perec aborde ce non-dit qui hante son autobiographie et son écriture: la disparition des siens quand il était enfant (le père mort en guerre, la mère déportée à Auschwitz), traitée de manière explicite dans les chapitres autobiographiques, et de manière chiffrée dans le récit fictionnel de Gaspard Winckler et de l'île de *W*. Dans ce roman les thèmes du faux et du double ne sont plus un prétexte pour esquiver la sincérité, mais permettent à Perec de parvenir finalement à «mettre un terme» au «lent déchiffrement[24]» de son histoire. Pour ce faire, l'auteur précise qu'il a dû «tracer les limites» aussi bien que «donner un nom[25]» à cet indicible qui le hante, et qu'il arrive ici à dire[26]. La coexistence au sein du même texte du refoulement dans le fictionnel («tracer des limites») et de l'ouverture à l'objectivité du témoignage autobiographique («donner un nom») a donc permis d'accomplir la quête identitaire et de surmonter la tension entre désir de se dévoiler et envie de se cacher. Par une formule très citée depuis[27], Perec souligne comment cette opposition se reflète dans son écriture: «Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint

ou désire le plus: rester caché, être découvert3.»

Se cacher pour mieux être découvert? Et si personne n'arrive à découvrir, si personne ne reçoit le signal de détresse, si l'on se cache bien au point de ne plus savoir se reconnaître, d'oublier ce qui se trouve derrière le masque? Ou bien afficher pour mieux cacher? Mais à quoi bon ces feintes, ces ruses, ces trompe-l'œil, si aucun œil ne les démasque, si tout œil tombe dans le piège? Dans *W ou Le Souvenir d'enfance*, Perec termine de jouer à cache-cache. Dans la partie autobiographique, il affronte à visage découvert ses propres souvenirs d'enfance, son histoire: tel un historien de lui-même, il interroge les survivants et les vieux documents, il corrige ses propres faux souvenirs, il se démasque et, ce faisant, il peut finalement arriver à décrire «le chemin [qu'il a] parcouru, le cheminement de [s]on histoire et l'histoire de [s]on cheminement[3].» C'est au prix de cette difficile et douloureuse entreprise, qu'il peut finalement résoudre l'«alternative sans fin entre la sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée de dresser ses remparts[28]». La fiction de Perec, alors, se ressource, se renouvelle, d'un côté grâce à une parole autobiographique sincère et objective finalement assumée, et d'un autre côté grâce à la prise de conscience que dans les ruses de son écriture est inscrite la trace indélébile d'un vécu indicible, la disparition de ses parents[29]. Perec semble désormais sûr que son écriture n'est plus carapace, n'est plus carcan, mais qu'elle peut dissimuler, chiffrer, illusionner, sans que pour autant l'auteur soit pris à son jeu, sans que ce soit un acte d'insincérité, une imposture.

Gaspard Winckler, revenant

Gaspard Winckler, le faussaire du *Condottière*, revient dans *W*, de manière double. En effet, dans ce roman nous trouvons deux Winckler différents: un adulte, déserteur, en fuite, en exil; un enfant, sourd-muet, traumatisé, naufragé, disparu, peut-être mort, peut-être enfui ou abandonné, peut-être survivant. Le premier Winckler a usurpé à son insu l'identité du deuxième; portant le nom d'un autre, il est encore une fois un faussaire mais de manière involontaire, comme si l'imposture n'était pas un choix personnel, mais une condition existentielle. Comme le signale Claude Burgelin: «Quiconque s'appelle Gaspard Winckler, chez Perec, est en rapport avec le faux[30]». Le Winckler adulte, dont le vrai nom n'est jamais révélé, est chargé de retrouver le Winckler enfant, tout comme Georges Perec adulte, dans la partie autobiographique parallèle, va à la recherche du Georges Perec enfant. Les deux histoires «sont à entendre dans leur dualité, dans la façon dont elles font rebondir sans cesse la thématique du double et celle du faux[31].»

Le dédoublement qui a lieu dans *W*, avec ses effets de répétition et de variation, semble représenter l'issue définitive des questions qui ont longtemps taraudé Perec, concernant l'identité, l'autobiographie, et le rapport entre fiction et sincérité. D'un côté, nous avons Georges Perec lui-même, sans masques, qui se souvient, qui parle à la première personne, qui écrit cette partie de sa vie qu'il croyait avoir oubliée («Je n'ai pas de souvenirs d'enfance[32]»), qui rétablit les raisons de l'objectivité en menant une

véritable enquête, en corrigeant les faux souvenirs, se mettant à nu comme jamais il n'avait osé le faire auparavant; de l'autre côté, en écho à cette entreprise autobiographique, la permettant même, nous avons Gaspard Winckler, faussaire, usurpateur, qui raconte une fable glaçante, témoin d'événements qui ressemblent à des visions hallucinées, à des cauchemars, qu'on peut peut-être raconter uniquement au prix de la perte de nom, de l'anonymat. Ainsi, par le truchement de la fiction, Perec peut intégrer à son histoire cette Histoire dont il ne peut pas parler à la première personne, car il n'a pas *vu*: la mort de la mère, les camps. Il peut aussi intégrer cette fiction d'un témoignage, ce *souvenir d'enfance* fantomal d'un monde dystopique, cauchemardesque, inhumain, à ses authentiques souvenirs d'enfance, ainsi qu'aux faux souvenirs qu'il amende. Sincérité autobiographique, objectivité documentaire et fiction ne s'excluent plus mutuellement, mais communiquent, s'entrecroisent, se solidarisent; le faux, qu'il se manifeste comme fausse mémoire ou bien comme fiction littéraire, n'est plus nécessairement imposture.

Le même discours s'étend au problème de l'identité: Gaspard Winckler usurpe son nom, mais les noms peuvent changer, être réattribués, sans qu'on ne soit pour autant des imposteurs. Ainsi du père, Icek Judko, Isie, Izy, ou André; ainsi de la mère, Cyrla, ou Cécile; et encore les oncles et les tantes, comme Elieser/Léon, ou Soura/Fanny; et encore les Bienenfeld qui deviennent Bienfait ou Beauchamp, les Chavranski qui deviennent Chevron, les Nordmann qui deviennent Normand. Derrière tous ces noms métamorphosés, fictifs ou enregistrés à l'état civil, s'écrit le passage du réel, de la contingence, comme Perec le signale quand il décrit les flottements de l'écriture de son nom de famille, tantôt Peretz, tantôt Perec, et dans le passé Perez ou Pereisc, mais qui aurait aussi bien pu être Pérec ou Perrec[33] : l'auteur donnera une réécriture de ce passage dans *La Vie mode d'emploi*, dans le chapitre consacré à Albert Cinoc, le «tueur de mots» des dictionnaires Larousse, lui aussi juif, dont le nom peut se prononcer au moins d'une vingtaine de manières différentes («il ne savait pas lui-même qu'elle était la manière la plus correcte de prononcer son nom[34]»), et qui s'est arrêté à la forme «Cinoc» après des longues pérégrinations onomastiques: Kleinhof, Klajnhoff, Keinhof, Klinov, Szinowcz, Linhaus, Khinoss, Kheinhoss, Kinoch, Chinoc, Tsinoc, etc.

Ces effets de multiplication de noms, d'identités, remettent en cause de manière radicale l'opposition du vrai et du faux : il est possible de se fondre dans un foisonnement d'identités multiples et diffuses, qui admet toutes les nuances de la copie et de la variation, de la contrainte et de l'invention, toutes les ruses, tous les degrés du faux et de l'authentique. Gaspard Winckler/Georges Perec, une fois surmonté l'opposition entre authenticité et insincérité, peut finalement maîtriser et déployer tout son art, fusionner désormais sans vergogne, tel un illusionniste, ses marques autobiographiques et ses trucs de faussaire. Le temps des forgeries, des arnaqueurs et arnaqués, des trompe-l'œil, des milles ruses spectaculaires, des mises en abyme, des copies et des variations, du vol et du plagiat, du plaisir, et du frisson, du faire-semblant est arrivé.

La Vie mode d'emploi : sous le signe du multiple

En 1978, après la publication de *La Vie mode d'emploi*, Perec publie dans *Le Figaro* un court texte dans lequel il essaye d'indiquer ce qu'il cherche dans son travail littéraire. Par une formule ingénieuse, il se compare «à un paysan qui cultiverait plusieurs champs[35]», tout en désignant quatre champs différents, quatre modes d'interrogation, quatre horizons de son travail: le champ sociologique (*Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, le travail autour de la revue *Cause commune*); le champ autobiographique (*W ou le Souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*); le champ ludique (ses travaux oulipiens); et, enfin, le champ romanesque, «le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type[36]».

Or, les années qui suivent la publication de *W* semblent surtout consacrées à l'exploration de la veine ludique et romanesque, comme si la quête autobiographique avait trouvé dans ce roman son accomplissement définitif[37]. Bien que, comme Perec le signale, «aucun de [s]es livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique[38]», la nécessité de parvenir à raconter son histoire, qui fondait cette tension dramatique entre imposture et authenticité dans *Le Condottière*, a laissé la place au besoin de raconter de multiples histoires. Bien évidemment, l'auteur aussi se reflètera dans celles-ci avec son identité et son histoire, mais comme dispersé dans les identités et les histoires des autres. Un projet apparemment autobiographique tel que *Je me souviens* et, à l'opposé, un projet d'historien tel que *Ellis Island*, finissent alors par se rejoindre: dans l'un, Perec essaye de désacraliser la mémoire pour la restituer dans sa collectivité, comme «une chose qui est partagée[39]», et entamer une entreprise «unanimiste», «un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres[40]»; dans l'autre, il va à la recherche, à Ellis Island, du «lieu même de l'exil[41]», d'«une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu m'appartenir[42]», «d'une autobiographie probable, d'une mémoire potentielle[43]». L'interrogation biographique s'ouvre donc au potentiel, au multiple, au fictionnel; de même, le romanesque aussi semble épandre son domaine, s'ouvrant au multiple le plus effréné, à toutes les modalités et à tous les plans du réel et de l'imaginaire. Surtout, Perec semble se délecter de plus en plus des effets de trompe-l'œil, du jeu de la fausse érudition et de la vraie intertextualité camouflée, des possibilités de la répétition légèrement modifiée, et d'un échange incessant et vertigineux entre ce qui est montré et ce qui est caché. Les histoires de faussaires, alors, se font de plus en plus fréquentes dans ses textes, et l'auteur lui-même s'inscrit dans le nombre des faussaires, des forgeurs: si l'on veut suivre une distinction proposée par Frank Wagner, il est possible d'affirmer que Perec écrit aussi bien des «récits de mystification(s)» que des «récits "mystifiants[44]"».

La Vie mode d'emploi exemplifie très bien ce qu'on vient de décrire. Dès la couverture, la désignation générique officielle du livre, «romans», indique sa nature multiple. Une multitude d'histoires habite en effet le roman, qui parcourt les quatre-vingt-dix-neuf pièces d'un immeuble parisien, s'arrêtant sur les vies de ses habitants, actuels et

passés, et sur d'autres biographies (les personnes rencontrées au cours d'une vie, les personnages représentés dans les peintures accrochées aux murs, ou narrés dans les livres lus, etc.) Revendiquant le modèle du puzzle, technique déjà affectionnée par le Gaspard Winckler du *Condottière* pour produire ses faux d'art, ce roman arrive à bâtir un trompe-l'œil gigantesque, qui agit à plusieurs niveaux. Au niveau du texte: d'innombrables fragments d'autres textes ont été incorporés dans le roman, sans être signalés; une pratique qui frôle le plagiat, et qui sert à multiplier une fois de plus les voix qui contribuent à cette immense construction narrative. Participant de cette tension sécrète entre montrer et cacher, cette intertextualité clandestine, abusive, presque frauduleuse, une fois décelée par l'œil attentif des lecteurs avisés, change la manière dont le texte est perçu: le texte se révèle être, en même temps, un et double. Au niveau diégétique: les puzzles commandités par Percival Bartlebooth à Gaspard Winckler (encore un retour, encore une métamorphose) deviennent de plus en plus difficiles à recomposer. Les longues batailles de Bartlebooth contre les ruses du faiseur de puzzles prennent fin quand il se trouve face à un puzzle impossible à achever, dernière ruse de Winckler: le vieux milliardaire trouve ainsi la mort sur son fauteuil, tenant entre ses doigts une pièce de puzzle en forme de W, alors que «le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette parfaite d'un X[45]». Au niveau de la structure: le roman aussi est un puzzle impossible à compléter; bien que l'organisation des chapitres soit décidée par le mouvement du cavalier sur les cases d'un échiquier 10x10, son soixante-sixième arrêt (qui correspond à la case à l'angle inférieur gauche) n'est pas pris en compte dans le roman, qui déploie ainsi quatre-vingt-dix-neuf chapitres au lieu de cent: les fondations de l'immeuble sont donc creusées, trouées. Au niveau de la narration, enfin: bien que le récit semble flotter entre une voix neutre et la focalisation sur le peintre Valène, comme si tout le roman était la description détaillée du tableau qu'il a imaginé et dans lequel il veut rassembler les histoires de tous les habitants de l'immeuble, cette *ekphrasis* est seulement une illusion: dans l'épilogue, le lecteur découvrira que sa toile «était pratiquement vierge[46]». Tel un magicien, l'auteur a matérialisé un très long cortège de personnages, pour les faire disparaître *in extremis*, tout comme il a escamoté les fragments intertextuels, cachés et montrés à la fois; tout comme il a fait disparaître la soixante-sixième pièce de cet immense puzzle.

Il semblerait alors que l'imposture soit devenue un des moteurs de la machinerie narrative; non plus mystification existentielle, mais élément structurel du roman multiple. Gaspard Winckler, le faiseur de puzzle, par l'action de sa scie sauteuse et de son observation minutieuse, arrive à faire des plates imitations du réel produites par Bartlebooth le moyen de créer du multiple, du potentiel; d'une aquarelle il tire sept-cent cinquante fragments qui sont autant de ruses, autant d'illusions, autant de pièges:

> Le problème principal était de rester neutre, objectif, et surtout disponible, c'est-à-dire sans préjugés. Mais c'est là précisément que Gaspard Winckler lui tendait des pièges. Au fur et à mesure que Bartlebooth se familiarisait avec les petits morceaux de bois, il se mettait à les percevoir selon un axe privilégié, comme si ces pièces se polarisaient, se figeaient dans un mode de perception qui les assimilait, avec une irrésistible séduction, à des images,

> des formes, des silhouettes familières : un chapeau, un poisson, un oiseau étonnamment précis, à longue queue, au long bec courbe avec une protubérance à la base, comme il se souvenait en avoir vu en Australie, ou bien, justement, la découpe de l'Australie, ou l'Afrique, l'Angleterre, la péninsule Ibérique, la botte italienne etc. Gaspard Winckler multipliait ces pièces à plaisir et comme dans ces puzzles pour enfant en gros bois, Bartlebooth se retrouvait parfois avec toute une ménagerie, un python, une marmotte et deux éléphants parfaitement constitués, l'un d'Afrique (avec de longues oreilles) et l'autre d'Asie, ou bien un Charlot (melon, badine et jambes arquées), une tête de Cyrano, un gnome, une sorcière, une femme avec un hennin, un saxophone, une table de café, un poulet rôti, un homard, une bouteille de champagne, la danseuse des paquets de Gitanes ou le casque ailé des Gauloises, une main, un tibia, une fleur de lys, divers fruits, ou un alphabet presque complet avec des pièces en J, en K, en L, en M, en W, en Z, en X, en Y, et en T.[47]

Le jeu de l'imposture se déroule donc sur le plan de la perception. Une poétique du regard est annoncée par la double épigraphe au début du livre, avec une citation du *Michel Strogoff* de Jules Verne («Regarde de tous tes yeux, regarde[48]»), et une autre de Paul Klee («L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre[49]»), qui ensemble forment une sorte de *double bind*, une injonction paradoxale qui signale le jeu entre contrainte et liberté, entre regarder et voir[50]. C'est de cette tension que se nourrissent les deux histoires les plus formidables de mystification, d'escrocs et d'escroqués, dans *La Vie mode d'emploi*: l'histoire de la Lorelei, alias Ingeborg Skrifter, «la femme qui fit apparaître quatre-vingt-trois fois le diable[51]», et l'histoire de James Sherwood, «la victime d'une des plus célèbres escroqueries de tous les temps: deux arnaqueurs de génie lui vendirent, en mille huit cent quatre-vingt-seize, le vase dans lequel D'Arimathie avait recueilli le sang du Christ[52]».

L'écrivain en illusionniste : faire apparaître, faire disparaître

L'histoire d'Ingeborg et Blunt Stanley occupe la première partie du soixante-cinquième chapitre du roman, qui correspond à une des pièces de l'appartement de Madame Moreau. C'est un chapitre riche en effets d'illusions, en apparitions et disparitions, escamotages, tromperies, qui se termine sur un tour de magie qui pourrait passer facilement inaperçu: la disparition de ce qui aurait dû être le soixante-sixième chapitre. Il s'agit donc d'un chapitre qui occupe une position cruciale dans la structure de *La Vie mode d'emploi*, et qui mérite d'être lu de près.

Ingeborg Skrifter, la fille d'un pasteur danois émigré aux États-Unis, rencontre Blunt Stanley en 1948, dans un music-hall du Missouri, où, sous le pseudonyme de Florence Cook, elle met en scène un numéro de voyante. Blunt Stanley est officier dans l'armée américaine: en 1950 il est mobilisé en Corée où, afin de rejoindre Ingeborg, il décide de déserter, en compagnie de son guide philippin Aurelio Lopez, qui commencera dès lors à lui faire du chantage. Quand Ingeborg rejoint Stanley à Hong Kong, Aurelio Lopez les

laisse presque sans argent. Le couple se déplace à Ceylan, où ils s'exhibent dans un cinéma à attractions sous le nom de Joy et Hyeronimus, les devins du Nouveau Monde. Leur spectacle devient un véritable succès quand Ingeborg commence à faire apparaître Swedenborg, le «Bouddha du Nord». Ils partent en tournée, remontant de l'Inde à la Turquie; à Ankara, après la fin d'un spectacle, un homme propose à Ingeborg cinq mille livres sterling pour être mis en présence de Méphistophélès: Ingeborg accepte, et sa séance d'évocation du Diable satisfait totalement son client. Peu de temps après, un client parisien propose de faire venir Ingeborg en France, sous paiement d'une grosse somme, afin qu'elle organise une séance chez lui. Avant de partir pour Paris, le couple est malheureusement rejoint par Aurelio Lopez, décidé à continuer son chantage. Ainsi, tous les trois s'installent dans l'appartement de la rue Simon-Crubellier. Ingeborg dit s'appeler Joy Slowburn, mais les habitants de l'immeuble se mettent à appeler cette mystérieuse Américaine «la Lorelei»; Aurelio Lopez se fait appeler Carlos, et joue le rôle de garde du corps et de chauffeur de la Lorelei; Stanley est gardé prisonnier chez lui, sans le droit de sortir de l'appartement, ni de se montrer. Les séances de la Lorelei remportent un énorme succès, et les nombreux clients sont prêts à payer des dizaines de millions de francs pour conclure le pacte diabolique, sommes qu'Aurelio Lopez garde pour lui. L'histoire connaît un épilogue tragique: Blunt et Ingeborg arrivent finalement à tuer le Philippin, mais Ingeborg est elle aussi tuée, accidentellement, par son mari, qui est enfin extradé aux États-Unis où il est condamné à la prison à vie pour haute trahison.

Dans cette histoire d'illusionnisme, d'impostures, de noms qui changent sans cesse, alors que les escrocs sont eux-mêmes les victimes d'un cruel chantage, les escroqués restent complètement satisfaits des apparitions sataniques et des pactes conclus. «Pour autant qu'Ingeborg et Stanley purent s'en rendre compte, l'effet des pactes fut presque toujours bénéfique: la certitude de l'omnipotence suffisait généralement à faire accomplir à ceux qui avaient vendu leur âme au Diable les prodiges qu'ils s'attendaient d'eux-mêmes[53]. ». La mise en scène fictive, la tromperie, produit donc, paradoxalement, des effets parfaitement concrets: le faux engendre le vrai.

Comme l'a aussi observé Rinaldo Rinaldi dans son ouvrage dédié à *La Vie mode d'emploi*, *La grande catena*[54], un élément très intéressant dans l'épisode de la Lorelei est la forte présence symbolique du noir et du blanc. La Lorelei sort de son appartement parisien seulement à la tombée de la nuit, dans une robe de soir en faille de soie blanche, avec un grand éventail de plumes noires; sa voiture est une longue Pontiac noire; au cours du numéro de l'apparition de Swedenborg, Stanley/Swedenborg est vêtu d'une longue tunique blanche; la première apparition du Diable a lieu «dans une pièce presque sans meubles, entièrement peinte en noir mat» et une poule noire est sacrifiée au cours de la séance; ensuite, des cylindres noirs seront intégrés à la mise en scène. Le seul pacte diabolique narré concerne une chanteuse d'opéra noire qui ambitionne de jouer le rôle de Desdémone: peu de temps après la séance chez la Lorelei, elle réalise son rêve grâce à une mise en scène en négatif d'*Otello*, où le rôle de ce dernier est chanté par un blanc et tous les autres rôles par des noirs, tandis que les décors et les costumes se trouvent également inversés. Or, les thèmes de l'imposture aux effets

bénéfiques, de la magie acceptée de bon gré par ses spectateurs, du noir et blanc, semblent signaler la présence du thème de l'écriture, de l'illusionnisme de la fiction; hypothèse qui est corroborée par le nom de famille de la Lorelei, née Ingeborg Skrifter, c'est-à-dire: scripteur, écrivain.

Ce commerce magique implique le jeu entre deux mouvements opposés: cacher et montrer, cacher l'acteur pour faire apparaître le Diable, montrer la chambre vide pour mieux cacher la présence de quelqu'un. Ce même thème est repris dans la suite du chapitre, l'histoire de la cuisine que Madame Moreau fait installer par le décorateur Henry Fleury, dans la même pièce où la Lorelei évoquait Méphisto. Le principe est celui de l'escamotage: des dispositifs ultra-modernes sont complètement dissimulés dans des meubles à l'ancienne. Cette mystification, par contre, est refusée par la cuisinière de Madame Moreau, Gertrude, qui prévient sa maîtresse «qu'elle ne ferait jamais rien cuire dans une cuisine pareille où rien n'était à sa place et où rien ne marchait comme elle savait[55]», et réclame le démantèlement des «grossiers artifices[56]» du décorateur, ce que Madame Moreau lui accorde. Le chapitre se clôt sur une description des divers ustensiles et accessoires que la cuisinière bourguignonne a rapportés de la campagne: le faux aurait-il cédé sa place à l'authentique? Rien n'est moins sûr: dans la pièce où le Diable apparaissait, une dernière disparition se produit, une nouvelle ruse se met en place. Elle a lieu sur «une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre[57].» Ainsi, l'angle inférieur gauche du plan de l'immeuble, qui devait être décrit dans le chapitre successif, disparaît: dernier tour de magie dans cette histoire d'apparitions et de disparitions.

La forgerie au cœur du romanesque: James Sherwood

L'autre grande histoire d'imposture dans *La Vie mode d'emploi* est l'escroquerie dont est victime James Sherwood. Il s'agit d'un des épisodes les plus importants du roman: il est placé au début de la deuxième partie, au vingt-deuxième chapitre, significativement dans le hall d'entrée. Le protagoniste, un pharmacien américain nommé James Sherwood, est le grand-oncle de Bartlebooth, un des personnages centraux du roman; sa naissance, en 1833, est aussi la première entrée des *Repères chronologiques* placés en appendice, après l'index.

Sherwood, devenu riche grâce à une recette de bonbons pour la toux, est atteint d'une neurasthénie atténuée par sa seule passion: la recherche des *unica*, objets dont il n'existe qu'un exemplaire. Sherwood, comme tout amateur d'*unica*, a deux grands traits de caractère: la méfiance, qui conduit le collectionneur à accumuler les preuves de l'authenticité et de l'unicité de l'objet qu'il recherche; et la passion, qui le conduit «à une crédulité parfois sans bornes[58]». L'escroquerie subie par Sherwood est très articulée, sophistiquée, et romanesque. Les escrocs titillent d'abord la passion de Sherwood, l'appâtant avec un *unicum* exceptionnel: le vase dans lequel D'Arimathie avait recueilli le sang du Christ. Ensuite, ils étalent une incroyable accumulation de preuves afin de déjouer sa méfiance: un vieux livre (une édition Quarli de la *Vita brevis Helenae*) avec une poche cousue sur la garde de vélin, qui contient cinq anciens feuillets manuscrits détaillant une recension des reliques en Europe par le poète Jean-

Baptiste Rousseau; une documentation historique et scientifique au sujet du vase établie par le réputé Professeur Shaw; une lettre de Cesare Beccaria; une lettre de Maurice de Saxe; un article du Professeur Berzelius de l'université de Lund; des coupures du journal hollandais *Nieuwe Courant*; des lettres de Jakob Van Deekt, bibliothécaire des Archives départementales de Rotterdam, ainsi que du conservateur du Museum van Oudheden. Tous les passages concernant l'arrivée du vase en Europe sont reconstitués minutieusement, à l'appui de nombreux documents, par Sherwood et par le Professeur Shaw qui l'aide dans sa quête. Ils découvrent que le vase aurait été volé à Utrecht le 4 août 1891, par l'étudiant des Beaux-Arts Theo Van Schallaert. Or, le *Quarli* contenant la plupart des informations sur le Vase, qui avait été volé au Professeur Shaw, avait été vendu à Sherwood par un ouvrier italien nommé Longhi, qui à son tour l'avait trouvé dans la chambre louée à un compatriote, un certain Guido Mandetta, qui aurait quitté les lieux en demeurant dès lors introuvable. Sherwood conclut: Mandetta et Van Schallaert doivent être la même personne. Mais comment retrouver le voleur? Une réapparition de Longhi le met sur la bonne piste: l'ouvrier confie à Sherwood avoir retrouvé Mandetta-Van Schallaert dans un hôtel à New Bedford, où il est logé sous le nom de Jim Brown. Sherwood et le Professeur Shaw vont lui rendre visite, et découvrent qu'il possède en effet le vase: Sherwood s'offre de l'acheter pour un million de dollars. Sur proposition du Professeur Shaw, il est décidé que la transaction se fera en un lieu neutre et sûr: le bureau du doyen de l'Université de Harvard, Michaël Stefensson. Le soir même advient l'échange: une valise contenant le vase convoité contre un sac de voyage contenant deux-cent-cinquante liasses de deux cents billets de vingt dollars. Après quelques verres pour fêter cette nouvelle acquisition, Sherwood reste, avec le Professeur Shaw, dormir chez le Professeur Stefensson. Mais le lendemain matin, il trouve la maison complétement déserte: la valise contenant le vase est toujours là, mais la riche demeure du doyen où il avait passé la nuit s'est transformée en une petite pièce peu meublée: il découvrira qu'il s'agissait en effet d'une simple salle de réception, louée par un certain Arthur King au nom d'une soi-disant Galahad Society[59]. Un coup de téléphone au doyen Stefensson, le vrai cette fois, lui donne la certitude d'avoir été la victime d'une escroquerie.

Dans le hall d'entrée de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier, une femme est debout devant la loge de la gardienne: il s'agit de la romancière américaine Ursula Sobieski, qui espère pouvoir s'enquérir auprès de Bartlebooth de l'affaire Sherwood, sur laquelle elle veut écrire un livre. En reconstituant l'affaire, elle a été amenée à se demander si Sherwood n'avait pas, dès le début, deviné qu'il s'agissait d'une mystification: il n'aurait pas payé pour le vase, mais pour la mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme, et trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie plus efficace encore que s'il s'était agi d'un vrai trésor.[60]

Cette hypothèse trouverait d'ailleurs sa confirmation dans un fait divers advenu quelques années plus tard: «l'arrestation, en Argentine, en 1898, d'un réseau de faux-monnayeurs tentant d'écouler massivement des coupures de vingt dollars[3]». Sherwood aurait-il donc payé son vase, ou bien le spectacle auquel il a assisté, par de la fausse

monnaie, escroquant à son tour ses escrocs? Il s'agirait, dans ce cas, d'un retournement inattendu en un jeu de rôles virevoltant, une fiction qui incite à la suspension de toute incrédulité, de toute méfiance, le temps d'apprécier le numéro. Si Ingeborg Skrifter était une figure de l'écrivain, Sherwood, dans cette histoire, se fait le modèle du lecteur: il se laisse attirer par le grand spectacle des mystifications, des forgeries préparées par l'auteur, mais en fin de compte il ne se laisse pas vraiment duper; il sait que le spectacle est faux, et il l'apprécie en tant que tel. L'imposture est ici, véritablement, le moteur de l'aventure fictionnelle, de l'illusion romanesque.

Bien que le lecteur de Perec soit invité à assister à cette histoire de forgeries avec le même enchantement ressenti par le personnage Sherwood, l'auteur semble aussi suggérer qu'une dose adéquate de méfiance, de doute, est également nécessaire à la lecture. L'adoption du modèle de Sherwood prévoit que le lecteur consente de bon gré à se faire duper, mais aussi qu'il sache reconnaître la forgerie pour l'apprécier en tant que telle. À bien observer, le lecteur peut se rendre compte que Perec s'amuse à jouer les faussaires, et pour son histoire de mystifications, pour son récit d'arnaqué arnaqueur, d'arnaqueurs arnaqués, il n'hésite pas à réutiliser des éléments d'un autre de ses textes: mirage de bibliothèque tournante, comme celle ayant appartenu à Sherwood, et dont Bartlebooth a hérité. C'est précisément une photographie de Sherwood à côté de cette bibliothèque pivotante qu'Ursula Sobieski tient dans sa main dans ce chapitre. Or, à l'origine du récit, il y a deux imposteurs anonymes (le faux Professeur Shaw, et le «faussaire de talent» Schallaert-Mandetta-Brown) et un livre, cette édition du *Vita brevis Helenae* qui cache, dans une poche cousue sur la garde, cinq feuillets manuscrits. Ce livre est décrit comme «un vieux Quarli, un de ces prestigieux livres à reliure de bois et aux tranches peintes que les Quarli imprimèrent à Venise entre 1530 et 1570 et qui sont, pour la plupart, devenus introuvables[61].» Où le lecteur peut-il trouver un autre Quarli? Et de surcroît, un Quarli dont une poche cachée dans la reliure contient cinq feuillets? Comme l'a observé Bernard Magné, «chez Perec, un texte peut toujours en cacher un autre[62]»: il faudra donc suivre la piste des noms de famille italiens des faussaires Mandetta et Longhi, pour remonter jusqu'à Venise, et plus précisément à *Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique*, récit pseudo-savant écrit à quatre mains avec le complice Harry Mathews (encore une fois deux imposteurs) et publié en 1977, exégèse d'un mystérieux inédit de Raymond Roussel qui est forgé de toutes pièces par les deux larrons, et même reproduit en appendice au texte. Cet inédit consiste précisément en cinq feuillets manuscrits, encartés dans la reliure à poche d'une édition de la *Tragoedia Ducis Partibonis*, imprimée à Venise en 1532 par Andrea Quarli[63]. Les renvois entre *Roussel à Venise* et l'épisode de Sherwood s'arrêtent ici, mais ils sont suffisants pour impliquer ces deux récits dans un réseau plus vaste de forgeries, de jeux de copies et de variations, de trompe-l'œil: éléments du récit de Sherwood et du récit de *Roussel et Venise* seront en effet aussi réutilisés dans le dernier roman publié par Perec de son vivant, *Un cabinet d'amateur*.

Un cabinet d'amateur: le plaisir et le frisson du faire-semblant

Interviewé par Jean-Marie Le Sidaner en 1979, Perec semble confirmer son goût

prononcé pour le jeu entre réel et imaginaire, quand il soutient: «le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction[64].» À travers l'art de la copie et de la variation, Perec multiplie et mêle vertigineusement savoir et fiction. *Un cabinet d'amateur* est encore une fois un trompe-l'œil à grande échelle: bien que le texte soit très court, il fait défiler une centaine de tableaux. Le roman relate l'histoire, qu'on connaîtra dans ses détails seulement à la fin, de l'escroquerie sophistiquée organisée par le collectionneur d'art Hermann Raffke, avec la complicité de son neveu Humbert Raffke (alias le peintre Heinrich Kürz) et du critique Lester Nowak. Pour se venger d'avoir été trompé par des marchands de tableaux, Raffke décide de consacrer le reste de sa vie à mystifier à son tour les collectionneurs et les experts, et cela, même après sa mort. Il confie à son neveu la réalisation des faux et, surtout, du *Cabinet d'amateur*, un tableau dans lequel le collectionneur est représenté assis dans son cabinet devant les œuvres de sa collection qu'il aime le plus (une centaine de toiles environ). Parmi les œuvres représentées dans le tableau, on trouve aussi *Un cabinet d'amateur*, dans une mise en abyme qui se répète jusqu'à l'infiniment petit. Les réductions des tableaux dans chaque répétition du *Cabinet d'amateur* affichent pourtant des différences: le peintre ne se contente pas de les copier, mais y introduit à chaque fois des étonnantes variations, qui font le charme, et le succès, de l'œuvre: exposé à Pittsburgh en 1913, le tableau obtient un succès retentissant, qui suscite un fort intérêt pour la collection Raffke. Il s'agit, pourtant, d'une ruse: «les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques, de tableaux *réels*[65]»: on montre, donc, pour mieux cacher. Après l'exposition de Pittsburgh, d'autres événements servent d'appât pour la réussite de l'escroquerie: l'article titré *Art and reflection* par Lester Nowak, longue étude concernant le tableau de Kürz; la première vente Raffke (qui meurt en 1914), qui déçoit les amateurs par l'absence des œuvres représentées dans le tableau *Un cabinet d'amateur*; la publication en 1921 d'une autobiographie posthume d'Hermann Raffke éditée par son neveu Humbert; la thèse de Lester Nowak *Heinrich Kürz, an American artist. 1884-1914*, publiée en 1923, où sont longuement étudiés les tableaux inclus dans *Un cabinet d'amateur*; la deuxième vente Raffke, en 1924, au cours de laquelle ces tableaux seront, finalement, mis aux enchères. L'acte final de la vengeance, de l'escroquerie, arrive quelques années plus tard, quand les acheteurs des tableaux reçoivent une lettre d'Humbert Raffke les informant que la plupart des œuvres qu'ils ont achetées sont des faux, et qu'il en est l'auteur. Mais les marchands d'art n'ont pas été les seuls à être dupés par les mises en abyme, par les trompe-l'œil, par les pastiches: «Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient des faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant[66].»

Par un double retournement final, la falsification se démasque au niveau de l'histoire aussi bien qu'au niveau du récit, qui s'avère être mystifiant[67]. Il est très difficile pour le lecteur, s'il n'est pas un expert d'art, de reconnaître les frontières entre le réel et l'imaginaire dans les références faites aux tableaux, aux peintres, aux données

historiques, montrées avec désinvolture, avec l'objectivité d'un catalogue. Quelques noms, quelques titres, pourtant, pourraient sembler familiers. Ainsi, le portrait de Bronco McGinnis, l'homme le plus tatoué du monde, dont seuls les tatouages de la poitrine sont en vérité authentiques, se révèle être le portrait d'un Breton nommé Le Marech': or, dans *Roussel et Venise*, il est question de «l'histoire du faussaire Le Marech'[68]». Encore, il est raconté qu'à la vente Vianello du 17 septembre 1895 au Palazzo Sarezin, Raffke «poussa jusqu'à deux cent mille francs un *Saint Jean-Baptiste* du Groziano avant de l'abandonner à sa concurrente», qu'il définit comme «une grosse dondon française accompagnée d'un jeune gommeux[69]»: or, à cette même date, dans *Roussel et Venise*, nous trouvons Raymond Roussel et sa mère en train d'acheter le *Saint Jean-Baptiste* de Groziano. D'ailleurs, à propos de plagiat, les deux textes présentent chacun une digression érudite sur un phénomène nommé *incorporation*: dans *Roussel et Venise* il s'agit, de surcroît, de l'accaparement non déclaré (et légèrement modifié) d'un article des psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok. Enfin, il faudra aussi remarquer la présence à la deuxième vente Raffke d'une *Visitation* ayant appartenu à James Sherwood, et achetée par Raffke à une «vente Sherwood[7]» en 1900, ainsi que le tableau «Pietro Longhi: *Fête au palais Quarli*[70].»

Comme dans *La Vie mode d'emploi*, les dernières lignes semblent vouloir effacer tout ce qui les a précédées, démasquer l'illusion. Mais ce coup de baguette final sert moins à tout cacher qu'à mieux montrer les questionnements de l'auteur au sujet du processus de création, au sujet du rapport entre le réel et l'imaginaire, au sujet de la vie, de son mode d'emploi. Comment affirmer soi-même, survivre, s'écrire, vivre, et créer, dans le faux, dans le jeu sans fin de la copie et de la variation? La recherche de la sincérité, de l'authenticité, a peut-être trouvé de nouvelles voies, de nouvelles réponses:

> ces variations minuscules de copie à copie, qui avaient tant exacerbé les visiteurs, étaient peut-être l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste : comme si, peignant la propre histoire de ses œuvres à travers l'histoire des œuvres des autres, il [Heinrich Kürz] avait pu, un instant, faire semblant de troubler " l'ordre établi " de l'art, et retrouver l'invention au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire[71].

Le lieu des ruses, dans le dernier Perec, semble s'être déplacé de l'intériorité du travail de l'analyse, de la difficile quête identitaire, à l'extériorité du jeu universel de la fiction, où l'imaginaire et le réel contribuent à parts égales à la constitution de récits multiples, d'identités tournantes. Comme l'écrit Claude Burgelin: «Les détours de la ruse ramènent aux ruses mêmes qui nous constituent. Il semble que ces pièges, leurres et autres chausse-trapes ne soient mis en place que pour capter des instants de révélation, d'avènement de l'improbable: pour saisir fugacement un faux peut-être plus vrai que le vrai[72]?» Fausser le réel pour en montrer le spectacle fascinant, ou bien retrouver dans le fictif, dans le jeu, dans le plaisir du faire-semblant, une vérité plus authentique : tout cela ne relève plus d'une imposture, mais, en fin de compte, d'un mouvement qui de l'intériorité du soi va vers la multiplicité du réel, vers les autres. S'affirme ainsi la

volonté d'une complicité avec les lecteurs, celle que Perec appelle *sympathie*: «cette espèce de projection et, en même temps, d'appel[73]!»

Bibliographie

Sources primaires

Perec, Georges, *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI[e] siècle), 1990.

- - - , *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette (P.O.L.), 1978.

- - - , *Le Condottière*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2012.

- - - , *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2003.

- - - , *Un cabinet d'amateur*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1994.

- - - , *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993.

- - - et Harry Mathews, «Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique», dans Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1991, pp.73-115.

Sources secondaires

Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil (Les contemporains), 1988.

- - - , *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996.

Chiche, Sarah, «Sur le divan, la longue quête d'une ouverture», *Le Magazine littéraire*, n° 579, mai 2017, pp.80-81.

Heck, Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.

- - - , «"Rester caché, être découvert": les paradoxes de l'incarnation de la lettre chez Georges Perec», dans *@nalyses*, vol.3, n°1, hiver 2008 [en ligne]. https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/181 [Site consulté le 25 janvier 2018].

Lancelot, Bernard-Olivier, «Perec ou les métamorphoses du nom», *L'Arc*, XIX, n°76, 1979, pp.11-18.

Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.

- - - , «Une autobiographie sous contrainte», *Le Magazine littéraire*, n°579, mai 2017, pp.75-78.

Magné, Bernard, «Les figures du lecteur dans La vie mode d'emploi», dans Yvonne Goga [dir.], *Actes du colloque international Georges Perec de Cluj-Napoca 17-19 octobre 1996*, Cluj- Napoca, Dacia, 1997, pp.53-65.

- - - , *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.

Martin, Marie-Odile, «L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi*», dans Bernard Magné [dir.], *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp.247-264.

McAnally, Deirdre, «Fabrication, déchiffrement, et chiasme: l'Autobiographie dans *W ou le souvenir d'enfance* et *53 jours* de Georges Perec», dans *Romance studies*, vol.29 n°1, janvier 2011, pp.19–26.

Pedersen, John, «Perec ou les textes croisées», *Études romanes de l'Université de Copenhague*, XIX, 29, 1985.

Rinaldi, Rinaldo, *La grande catena: studi su La vie mode d'emploi di Georges Perec*, Genova; Milano, Marietti, 2004.

VÄlimÄreanu, Ela, «Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne: faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant», dans *Le cabinet d'amateur*, juin 2012 [en ligne]. http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/EValimareanu.pdf [Site consulté le 25 janvier 2018].

van Montfrans, Manet, «Perec, Roussel et Proust: trois voyages extraordinaires à Venise», dans *Le Cabinet d'amateur*, juin 2015 [en ligne]. https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/montfrans.pdf [Site consulté le 26 janvier 2018].

Wagner, Frank, «À "mystificateur", mystificateur et demi. Sur les degrés du rapport à la mystification dans le récit de fiction», dans Nathalie Preiss [dir.], *Mélire? Lecture et mystification*, Paris, Éditions de l'Improviste, 2006, pp.103-115

Notes et références

[1] L'imposture se différencie du faux par la présence d'une intention frauduleuse. Les auteurs qui se sont occupés de catégories très proches de l'imposture, comme la falsification ou la forgerie, ne manquent pas de le rappeler: Umberto Eco, par exemple, dans son article «La falsification au Moyen Age», identifie dans la présence du dol l'élément définitoire de la falsification. Pareillement, Anthony Grafton fait appel à la notion de *mens rea* pour définir la forgerie. Voir Umberto Eco, «La falsification au Moyen

Age», dans *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, pp.297-332, et Anthony Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Londres, Collins & Brown, 1990.

[2] Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993, p.146.

[3abcd] *Idem*.

[4] Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2012, p.56.

[5ab] *Ibid.*, p.99.

[6] *Ibid.*, p.112. Cette technique de puzzle est la même qu'utilisait Hans Van Meegeren (1889 - 1947), le célèbre faussaire hollandais, comme Perec le rappelle: «De trois tableaux de Vermeer, Van Meegeren en créait un quatrième» (p.56). Au sujet de Van Meegeren, une lecture intéressante est Edward Dolnick, *The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York, Harper, 2008. *Le Condottière* convoque d'autres faussaires historiques, comme les Italiens Alceo Dossena (1878 - 1937) et Icilio Federico Joni (1866 – 1946).

[7ab] *Ibid.*, p.55.

[8] *Ibid.*, p.175.

[9] *Ibid.*, p.65.

[10] *Ibid.*, p.67.

[11] *Ibid.*, p.106.

[12] *Ibid.*, p.133.

[13] On pourrait aussi signaler, à titre d'exemple, la narration à la troisième personne dans «Les Lieux d'une fugue», qui cède la place, dans le dernier paragraphe, à la première personne; ou encore, dans «Le Saut en parachute», ce passage très révélateur: «enfin non, ce n'est pas *on*, c'est *je*». Georges Perec, «Le Saut en parachute», dans *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^{e} siècle), 1990, p.41.

[14] Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil (Les contemporains), 1988, p.19.

[15] Georges Perec, «Je suis né», dans *Je suis né*, *op. cit.*, pp.10-11.

[16] Georges Perec, «Les Gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant», dans *Je suis né*, *op. cit.*, p.73.

[17ab] *Ibid.*, p.69.

[18] Georges Perec, «Lettre à Maurice Nadeau», dans *Je suis né*, *op. cit.*, p.61.

[19] Georges Perec, «Les Lieux d'une ruse», dans *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2003, p.68.

[20ab] *Ibid.*, p.70.

[21] *Ibid.*, p.60.

[22] *Ibid.*, p.61.

[23] Georges Perec, «Entretien avec Bernard Pous», dans *Entretiens et conférences. Vol.II, 1979-1981*, Nantes, Joseph K., 2003, p.182.

[24] Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p.18.

[25] *Idem*. «Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là "tracer les limites" que "donner un nom" – à ce lent déchiffrement».

[26] «Dire l'indicible» est aussi le titre du premier chapitre de l'ouvrage de Philippe Lejeune dédié à Georges Perec autobiographe, *La Mémoire et l'oblique*, qui propose une analyse détaillée de la genèse de *W ou le Souvenir d'enfance*. Selon Lejeune, Perec aurait été «un autobiographe qui lucidement, patiemment, non par choix, mais parce qu'il était le dos au mur, a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non publié, mais oblitéré, pour dire l'indicible». Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p.12.

[27] À titre d'exemple, on pourrait citer l'article de Maryline Heck, «"Rester caché, être découvert": les paradoxes de l'incarnation de la lettre chez Georges Perec», dans *@nalyses*, vol.3, n°1, hiver 2008 [en ligne]. https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/181 [Site consulté le 25 janvier 2017].

[28] *Ibid.*, p.63.

[29] «J'écris: j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.» *Ibid.*, pp.64-65.

[30] Claude Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p.151.

[31] *Ibid.*, p.152.

[32] Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p.17.

[33] *Ibid.*, pp.55-56.

[34] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette (P.O.L.), 1978, p.360.

[35] Georges Perec, «Notes sur ce que je cherche», dans *Penser/Classer*, *op. cit.*, p.9.

[36] *Ibid.*, p.10.

[37] Philippe Lejeune aussi souligne comment la publication de *W* semble mettre un terme au vaste projet autobiographique de Perec, représentant ainsi une œuvre charnière dans sa production. «Le printemps et l'été 1975 marquent un brusque désinvestissement. Mon propos est ici de le constater, aux biographes futurs de l'expliquer. *W ou le Souvenir d'enfance* est publié (avril). Perec décide d'arrêter son analyse (juin), arrête *Lieux* (été), réduit son journal (été), met en veilleuse pour deux ans les *Je me souviens*. Tout se passe comme si, après avoir été une aide, l'écriture autobiographique était devenue un obstacle, qui devait à son tour être dépassé.» Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p.37.

[38] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p.10.

[39] Georges Perec, «Le Travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille)», dans *Je suis né*, *op. cit.*, p.83.

[40] *Ibid.*, p.93.

[41] Georges Perec, «Ellis Island. Description d'un projet», dans *Je suis né*, *op. cit.*, p.98.

[42] Georges Perec, «Le Travail de la mémoire», *op. cit.*, p.85.

[43] Georges Perec, «Ellis Island. Description d'un projet», *op. cit.*, p.99.

[44] Frank Wagner, «À "mystificateur", mystificateur et demi. Sur les degrés du rapport à la mystification dans le récit de fiction», dans Nathalie Preiss [dir.], *Mélire? Lecture et mystification*, Paris, Éditions de l'Improviste, 2006, pp.103-115. Après avoir mentionné *Le Voyage d'hiver* de Perec parmi les exemples de récit de mystification, Wagner s'étend sur *Un cabinet d'amateur* comme cas-limite de récit mystifiant.

[45] Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p.600.

[46] *Ibid.*, p.602. On remarquera, par ailleurs, qu'un procédé similaire est utilisé à la fin de la courte nouvelle de Perec *Le Voyage d'hiver*, où un carnet rassemblant un épais dossier sur un livre-mirage se trouve être, à la fin du texte, presque entièrement composé de pages blanches.

[47] *Ibid.*, p.414.

[48] *Ibid.*, p.13.

[49] *Ibid.*, p.15.

[50] La tension constante entre liberté et contrainte chez Perec a été observée par de nombreux critiques, dont on rappellera au moins Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p.172 et *passim*. La poétique du regard chez Perec a aussi fait l'objet de nombreuses études, dont on peut mentionner au moins le chapitre «Des histoires de l'œil» dans la monographie de Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012. Le même Perec, multipliant les références aux trompe-l'œil, aux mises en abyme, aux jeux d'illusion optique, au sein de *La Vie mode d'emploi* comme dans d'autres textes (par exemple dans la préface à *L'Œil ébloui*), semble constamment suggérer que pour voir il faut s'arrêter à regarder de plus près; ou que, parfois, selon le regard différent qu'on pose sur les objets, il est possible de voir de choses différentes «comme dans cette caricature de W.E. Hill qui représente en même temps une jeune et une vieille femme» (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 415). Par cet appel au regard, Perec exige du lecteur qu'il porte attention à ses pratiques intertextuelles, ses leurres et fausses pistes. Un exemple très commenté (par exemple par Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, pp.134-135) concerne la citation du *Michel Strogoff* qui ouvre le roman, «Regarde de tous tes yeux, regarde», qui renvoie à un réseau symbolique impliquant les thèmes du regard, de la cécité, de la figure de la mère. En effet, le héros de Jules Verne dans le passage cité par Perec regarde intensément sa mère alors qu'il est aveuglé par une lame ardente passée devant ses yeux: la vision de la mère est la dernière image qu'il pourra retenir. Mais pour voir cette relation, le lecteur doit s'efforcer, naturellement, de regarder le renvoi intertextuel de tous ses yeux.

[51] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p.692. On remarquera, au passage, qu'à page 389 il est dit qu'elle le fit apparaître quatre-vingt-deux fois.

[52] *Ibid.*, p.116.

[53] *Ibid.*, p.390.

[54] Rinaldo Rinaldi, *La grande catena: studi su La vie mode d'emploi di Georges Perec*, Genova; Milano, Marietti, 2004.

[55] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p.394.

[56] *Idem.*

[57] *Ibid.*, p.394. Perec en personne a dévoilé cette ruse; voir Georges Perec, «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*», dans *L'Arc*, XIX, n°76, 1979, pp.50-54.

[58] Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p.118.

[59] Le sous-texte arthurien dans l'histoire de Sherwood est très largement affiché: rappelons, au passage, que son descendant, Bartlebooth, a pour prénom Percival.

[60] *Ibid.*, p.130.

[61] *Ibid.*, p.118.

[62] Bernard Magné, «Les figures du lecteur dans La vie mode d'emploi», dans Yvonne Goga [dir.], *Actes du colloque international Georges Perec de Cluj-Napoca 17-19 octobre 1996*, Cluj- Napoca, Dacia, 1997, p.57.

[63] Georges Perec et Harry Mathews, «Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique», dans Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1991, pp.73-115. Il faudra aussi souligner le lien très étroit entre cette intertextualité de plagiaire et la résistance du marquage autobiographique perecquien: dans «Les Lieux d'une fugue», récit autobiographique d'une fugue enfantine, il est aussi question d'une petite poche dans la reliure d'un carnet de timbres, pratiquée pour y glisser les plus belles pièces de sa collection. (Georges Perec, «Les Lieux d'une fugue», dans *Je suis né*, *op. cit.*, pp.15-31).

[64] «Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner», *L'Arc*, XIX, n°76, 1979, p.4.

[65] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1994, p.84.

[66] *Ibid.*, p.85.

[67] Nous renvoyons à Frank Wagner qui analyse *Un cabinet d'amateur* comme un cas-limite de la catégorie de «ces récits fictionnels qui, certes, relatent eux aussi une ou plusieurs mystifications mais ce faisant en profitent pour "piéger" leurs lecteurs, les vouant à partager, non plus le rôle valorisant du mystificateur ou de son complice, mais celui infiniment moins enviable de mystifié.» Frank Wagner, «À "mystificateur", mystificateur et demi», *op. cit.*, pp.112-113.

[68] Georges Perec et Harry Mathews, «Roussel et Venise», *op. cit.*, p.78.

[69] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p.44.

[70] *Ibid.*, p.75. Nous signalons que Longhi, une des comparses dans l'escroquerie contre Sherwood, a son entrée dans le monumental index de *La Vie mode d'emploi*, où il est défini comme «peintre en bâtiment».

[71] *Ibid.*, p.28

[72] Claude Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p.208.

[73] Georges Perec, «Le travail de la mémoire», *op. cit.*, p.93.