

***Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne :
faux-sembant, fausse piste, faux-fuyant***

Ela VĂLIMĂREANU

Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Bien qu'inlassablement nourri de savoirs scientifiques et de nouveaux concepts de son temps, le texte perecquien est d'abord, selon les termes de l'écrivain même, « producteur de fiction » et non pas « producteur de savoir¹ ». Quoiqu'il mette à profit les savoirs de l'ère moderne, Georges Perec avoue, lors de son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dont la deuxième question porte sur le fonctionnement du savoir dans son œuvre, qu'il ne cherche pas de vérité scientifique et qu'il valorise une sorte de « pseudo-érudition », car son texte « n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction savoir, de savoir-fiction » (p. 4). Les connaissances et les savoirs n'interviennent donc pas, dans les textes perecquiens, en tant que vérités scientifiques référentielles, mais en tant que pâte à modeler de l'imaginaire créateur dans la production de la fiction : « Je voudrais qu'ils interviennent dans l'élaboration de mes fictions non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire » (p. 4). Sur cette problématique de la vérité et du savoir, de la vraie et fausse érudition, Georges Perec soutient, lors de son entretien avec Gabriel Simony, qu'il n'y a pas de vérité dont il serait le détenteur, le dépositaire, en se ralliant de ce fait à Roland Barthes affirmant que la véritable responsabilité de l'écrivain est de poser des questions et non pas de donner des réponses². Le fonctionnement du savoir encyclopédique dans l'œuvre perecquienne se manifeste par une prolifération d'histoires, d'espaces et de caractères, de vraies ou fausses connaissances de l'esprit humain dont l'écrivain alimente continuellement ses textes pour nous entraîner « dans un plaisir romanesque bien particulier en nous faisant

¹ Voir le n° 76 de *L'Arc*, « Georges Perec », entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, Paris, Librairie Duponchelle, 1979. Toutes les références appartiennent à ce numéro et elles seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

² « Il y a un gigantesque réservoir de mots et de savoirs sous lesquels il y a un gigantesque réservoir de questions. [...] Moi, je suis complètement du côté des questions et non de celui des réponses », concède Georges Perec dans son entretien avec Gabriel Simony (Georges Perec, *Entretien (avec Gabriel Simony)*, Paris, Le Castor astral, 1989, p. 29-30). Toutes les références appartiennent à cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

dévaler dans son encyclopédisme en dérapage contrôlé. Nous tombe dessus une grêle de noms de personnages, de lieux, de références, exacts, faux ou attestés dans d'autres univers de fiction³». Par sa richesse encyclopédique, l'œuvre perecquienne se situe, selon les termes de Florence Godeau, à « l'entrecroisement d'une érudition authentiques et d'une fausse érudition (qui est en fait un pastiche de la vraie érudition, à laquelle elle emprunte conventions d'écriture et codifications) [...] »⁴, pour déboucher sur un spectacle éblouissant des connaissances humaines. Marcel Bénabou souligne aussi que la mise en récit de l'érudition dans l'œuvre perecquienne est engendrée par un immense plaisir ludique et stratégique, pour faire voler en mille éclats ce contraste entre vraie et fausse érudition⁵, ce qui donne une illusion d'optique et d'apparente vérité pour aboutir ensuite à « une voie vers le fantastique⁶ » et le romanesque.

Le jeu textuel entre vraie et fausse érudition ressortit, dans l'œuvre perecquienne, à une inépuisable pratique du simulacre, du faux-semblant, de la fausse piste et du faux-fuyant, qui rendent compte de la présence, dans le tissage du texte, de la ruse, de la tricherie et du leurre. Construit sur une ambiguïté virtuose et sur la mise en récit de la chausse-trappe, le discours narratif de Georges Perec s'avère être l'illustration d'une poétique conçue « pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant⁷ » et qui s'épanouit par le goût baroque du trompe l'œil dans l'œuvre entier. L'arnaque, l'équivoque, la fausse érudition et la fausse piste sont de véritables ressorts de la fiction, embrayeurs essentiels de l'imaginaire romanesque chez Georges Perec, qui ne cesse de mettre des pièges et des embûches, de créer des illusions, par une immense fascination du faux et pour le seul plaisir de la tromperie. L'écrivain semble suivre et mettre en discours fictionnel la réflexion d'Alain Robbe-Grillet qui postule que « le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne⁸ ».

Tout en faisant l'analyse textuelle de quelques récurrences de la dupe dans les romans perecquiens, en particulier dans le roman-métaphore qui résume le mieux ce principe de la ruse en acte, *Un cabinet d'amateur*, ainsi que dans d'autres textes de Georges Perec (*La Vie mode*

³ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec. «...une trace, une marque ou quelques signes* », Saint-Genouph, Nizet, 1998, p. 214-215.

⁴ Florence Godeau, « Espaces d'entomologi(st)es : les Poli de Perec », dans *Inventivité, postérité*, Actes du colloque de Cluj, Roumanie, Université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004), dirigés par Mireille Ribière et Yvonne Goga, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2006, p. 48.

⁵ Sur ce rapport entre vraie et fausse érudition, voir Marcel Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », *Parcours Perec, Colloque de Londres (mars 1988)*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1990 (textes réunis par Mireille Ribière), p. 41-47.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ Georges Perec, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1979, p. 90. Toutes les références appartiennent à cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

d'emploi, La Disparition, « 53 Jours »), je vais observer comment se construit l'univers d'une écriture fondée sur les rapports, baroques par excellence, entre être et paraître, vrai et faux, vérité et leurre, originel et copie, et d'autres « alliances contradictoires⁹ » dans ce que Marc Lapprand appelle « le domaine du faux-vrai, de l'authentique-apocryphe [...]»¹⁰.

Le faux-semblant, l'artifice, le faux-fuyant, l'appât, le faux-sens, la ruse, la fausse piste, l'illusion, sont autant des moteurs de l'imaginaire du récit que des signes métalangagiers, qui nous en disent long sur la manière perecquienne d'écrire en pratiquant l'art de la dérive afin de priver le lecteur de tout repère textuel, mais aussi de lire la littérature en donnant, quoique de manière indirecte, les instruments d'une lecture génératrice de sens nouveaux. « Du tape-à-l'œil au capte-l'œil par le trompe-l'œil, la différence peut se révéler infime¹¹ » souligne Claude Burgelin, mais, continue-t-il, si « le trompe-l'œil flirte avec le tape-à-l'œil, c'est pour mieux le détourner – et nous apprendre à regarder¹² », ce que Georges Perec s'évertue à faire sans trêve dans ses textes de fiction.

L'analyse qui suit portera sur l'emploi et le fonctionnement de tous ces ressorts de la fiction, des « signes et emblèmes du faux¹³ », qui traduisent la poétique d'une écriture. Autoréférentielle, elle dit la façon dont elle s'écrit, se développe, se donne et se replie sur elle-même pour mieux nous apprendre, en tant que lecteurs avisés, à regarder et à lire entre les lignes pour tromper et détromper sans cesse notre œil¹⁴. Aussi s'instaure-t-il le pacte d'une lecture-enquête à la recherche des indices qui tentent de dissiper l'illusion pour distinguer le vrai du faux dans une œuvre multipliant sans cesse les pièges et les trappes de l'écriture.

Dans l'un de ses articles, Marc Sagnol résume cette technique perecquienne qui consiste à jouer avec le faux pour faire du vrai à travers tout un art de la dissimulation, de la manipulation et du faire-semblant pour donner l'illusion de l'authentique et de l'irréfutable:

L'art de Perec consiste perpétuellement à faire vrai avec du faux et pour cela il utilise du faux tout à fait vraisemblable, invente des noms tout à fait possibles, des histoires tout à fait probables, écrit sur un ton pseudo-scientifique, citant des publications aux titres savants, donnant une crédibilité scientifique et un sérieux aux histoires les plus abracadabrantes, citant des textes en langues étrangères et utilisant des mots hors d'usage [...].¹⁵

⁹ Claude Burgelin énumère tous les signes opposés (« répétition et invention », « art et désagrégation de l'art », « leurre et vérité ») qui forgent les ressorts de ce qu'il désigne comme une « dynamique proprement vertigineuse » (*Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, p. 210).

¹⁰ Marc Lapprand, « La maladie de Winckler », dans *Inventivité, postérité*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 218.

¹² *Ibid.*, p. 221.

¹³ *Ibid.*, p. 217.

¹⁴ Je reprends les termes de Claude Burgelin : « apprendre à regarder et lire en trompant sans cesse l'œil » (*Georges Perec*, *op. cit.*, p. 177).

¹⁵ Marc Sagnol, « La magie des lieux chez Perec », *Agora. Revue d'études littéraires*, « Perec-Aujourd'hui », n° 4, Cluj, Napoca Star, 2002, p. 31.

En tranchant sur ce jeu illusoire de la vérité qui peut être démystifiée à tout instant, Georges Perec énonce, lors de son entretien avec Gabriel Simony, l'un des projets littéraires en chantier, qui, avance celui-là « [...] n'est pas un livre [mais] des histoires qui se regardent » :

C'est un peu comme si on mettait un livre dans un miroir et puis, ce que l'on voit de l'autre côté du miroir, c'est le contraire. C'est l'image inverse. C'est un livre où on va imaginer des choses dans la première partie et où, dans la deuxième, tout ce que l'on a imaginé va être complètement renversé. Ce sont des jeux sur un livre qui passe son temps à se transformer par rapport au lecteur. (p. 24)

Georges Perec donne ainsi une magnifique définition de ce qu'il va mettre en application dans deux de ses romans qui focalisent la problématique du vrai et du faux, de l'être et du paraître, de la vérité et de l'illusion de vérité ainsi que de la fausse piste : *Un cabinet d'amateur* et « *53 Jours* »¹⁶, son dernier roman inachevé.

Un cabinet d'amateur est entièrement construit sur ce jeu de l'être et du paraître, de l'originel et de la copie ou de la reproduction exacte qui se présente « comme copie du réel¹⁷ », le vrai et le faux s'imbriquant et donnant naissance à un petit texte-piège. Le faux a souvent l'air plus vrai que le vrai, à travers ce roman où « les croûtes et les chefs-d'œuvre s'alignent sur une même cimaise¹⁸ » dans une sarabande hallucinante, pour reprendre en l'adaptant un mot de Patrick Thévenon. Dans l'œuvre perecquienne « la tricherie est systématique [et] elle s'intègre finalement très bien à l'ordre des contraintes¹⁹ », ce petit livre étant un prétexte à déployer une technique fondamentale de l'écriture fondée sur le trompe l'œil et le faire-semblant qui relèvent d'un autre principe, fondé sur un extraordinaire encyclopédisme aboutissant à un insatiable plaisir de la dénomination, de l'énumération et de l'accumulation.

Le récit raconte l'histoire d'une collection, et en particulier d'un tableau, montré au public lors d'une exposition organisée par la communauté allemande de Pittsburgh en Pennsylvanie. Véritable acrobate de la littérature, « faussaire-technicien minutieux²⁰ » qui piège inlassablement son lecteur, Georges Perec ne lésine pas à donner une somme de détails

¹⁶ Georges Perec, « *53 jours* », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, P.O.L., 1989. Toutes les références appartiennent à cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁷ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 136.

¹⁸ P. Thévenon, propos cités sur la quatrième de couverture d'*Un cabinet d'amateur*, op. cit.

¹⁹ Jean-François Chassay, *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Bègles, Le Cator Astral, 1992, p. 53.

²⁰ Steel Bille Jorgensen, « Poétique du ready-made et ironie dans *La Vie mode d'emploi* », dans *Inventivité, postérité*, op. cit., p. 100.

qu'il veut précis et scientifiques, mais qui s'avèrent être du ressort du faire-semblant car, malgré toutes les descriptions savantes et les exégèses de l'histoire de l'art, la dernière page nous éclaire sur toute la machination de la ruse. La fin de ce texte plein d'humour, d'intelligence et de savoir encyclopédique est donc parfaitement explicite quant à ce principe propre à la démarche scripturale pratiquée par Georges Perec, en « virtuose du trompe-l'œil ²¹ » et de la démystification : « Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant » (p. 120). En empruntant à Gérard Genette la triade histoire/récit/narration ²², Jacques-Denis Bertharion décompose la stratégie perecquienne qui clôt *Un cabinet d'amateur* : il s'agit de deux stades (celui de l'invention et celui du faire-semblant), chacun articulé par deux niveaux (niveau de l'histoire mise en récit et niveau du récit lui-même). Pour ce qui est du stade de l'invention, au niveau de l'histoire racontée dans le récit, on apprend que Humbert Raffke, le neveu du collectionneur, envoie sa lettre révélatrice (« la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux » [p. 118]) tandis qu'au niveau du récit qui prend en charge cette histoire, on apprend que, tels les tableaux de cette collection, « sont faux la plupart des détails de ce récit fictif » [p. 120]). Pour ce qui est du stade du faire-semblant, au plan de l'histoire, on apprend tout le mécanisme mis sur pied par le collectionneur même pour mener à terme cette opération de faussaire (« [...] qui devait lui permettre, des années plus tard et même après sa mort, de mystifier à son tour les collectionneurs, les experts et les marchands de tableaux » [p. 119]) tandis qu'au niveau de la narration qui raconte l'histoire, on apprend que le récit a été le fruit de l'imagination, « conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant » (p. 120).

L'histoire mise en récit nous fait donc savoir qu'après le grand succès des ventes aux enchères, Humbert Raffke, le neveu du collectionneur défunt, démasque toute cette farce organisée, en avouant qu'il est le peintre Kurz et que bon nombre des œuvres vendues sont fausses, lui-même en étant l'auteur véritable. C'est en fait une histoire de vengeance mise au point par le collectionneur, avec sa famille et quelques complices, dont le critique d'art Lester W. Nowak, l'auteur d'articles sur la théorie de l'art, mais aussi celui qui, entrant en possession de tous les documents concernant les acquisitions européennes de Raffke, s'efforce, tout comme Georges Perec lui-même, « avec une patience, une ingéniosité et un flair étonnants, de

²¹ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 189.

²² Voir Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

reconstituer exactement l'histoire de presque tous les tableaux et bien souvent d'en préciser l'attribution » (p. 86) pour bernier le public/le lecteur en donnant l'illusion de l'authentique.

Après avoir appris que la plupart des tableaux qu'il a achetés d'Europe sont faux, le collectionneur allemand décide de se venger et se met à préparer minutieusement cette grande farce afin de « mystifier à son tour les collectionneurs, les experts et les marchands de tableaux » (p. 119). Après sa découverte, il ne fait ses voyages en Europe que pour forger/trouver les preuves de l'authenticité des œuvres dont il fait l'acquisition tandis que Lester W. Nowak écrit à son tour ses études et ses notices (dont celui du tableau de Chardin, *Les Apprêts du déjeuner*, construit autour du repas rose) qui mènent, par leur continuelle manipulation, à cette forme d'engouement et de séduction du grand public épris passionnément d'un artefact. Le neveu du collectionneur, étudiant à l'École des Beaux-Arts, assure l'exécution des tableaux et révèle en l'occurrence « ses prodigieux talents de pasticheur » (p. 119), clin d'œil perecquien à son propre goût pour le pastiche littéraire et scientifique.

« La fascination du faux ²³ » qui transparaît dans toute l'œuvre perecquienne est traduite, au niveau du texte *Un cabinet d'amateur*, par une véritable certitude référentielle entraînée par l'emploi de métalangages qui produisent un effet de réel, de *mimesis*, par le déploiement de ce que Jacques-Denis Bertharion appelle les « multiples effets de crédibilisation²⁴ ». La liste des prix de ventes, des fiches descriptives, des notices érudites sur les tableaux font partie de cette « accumulation de détails a-fonctionnels, en apparence inutiles à la progression du récit [...] ²⁵ » ainsi que les catalogues d'exposition, les noms de propriétaires de tableaux et toutes sortes d'autres « notations insignifiantes, dépourvues apparemment de finalité, [qui] contribuent à l'illusion référentielle²⁶ ». Cette profusion de détails qui font que le texte semble dire la réalité, ou du moins fait semblant de l'imiter parfaitement, acquiert une sorte d'autorité référentielle, car le lecteur, tel les experts et les acheteurs des tableaux, confronté « à un tel luxe de détails, ne peut que supposer qu'ils sont vrais – une telle dépense serait scandaleuse, incompréhensible, si elle relevait de la pure fiction²⁷ », avance l'auteur de *Poétique de Georges Perec*. L'écrivain, par « passion de l'arnaque et du faux ²⁸ », tout comme le collectionneur de son roman, rassemble différents moyens de persuasion pour donner à son lecteur l'illusion d'un récit de vie réelle, la fiction, ainsi que la peinture de la diégèse elle-même, étant « prise en

²³ Isabelle Dagny-Scaillierez, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 206.

²⁴ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 132.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 132.

²⁸ David Bellos, « La pudeur de Perec », *Poésie 2002*, n° 94, octobre 2002, p. 39.

charge par un acte narratif convaincant, qui la pare des vertus de la *mimesis*/de l'authenticité²⁹». Par le déploiement de nombreux effets de réel, le récit qui nous dit l'histoire d'un tableau, et le tableau même mis en récit, en tant qu'élément de l'histoire, paraissent crédibles et authentiques, car le narrateur, tout comme Raffke, le collectionneur, forge toutes les preuves et les conditions qui pourraient accréditer l'authenticité de son récit/tableau, selon un principe que Philippe Hamon désigne comme « discours de manipulation/séduction et persuasion³⁰ ». Les textes perecquiens sont, telle la toile de Kurz, qui brouille « la lisibilité de la distinction réel/peinture³¹ », des textes trompeurs, des produits d'une écriture en trompe l'œil, qui égarent les lecteurs tout en les entraînant dans leur jeu de réflexion, de spécularité, tout comme ces « dernières pages du récit [révélant] effectivement une double stratégie du trompe l'œil qui situe sur un même plan le texte et le tableau³² ». Par un effet spéculaire, la toile acquiert une fonction autoréférentielle pour révéler « quelque chose du fonctionnement du texte qui la contient³³ » mais aussi pour instaurer une stratégie de lecture, car effectivement la thématique du regard développé à travers le récit est « une *métaphore de l'acte de lecture*³⁴ ». Le texte même et sa thématique (le tableau et tout le contexte qui l'encadre) cherchent à « rendre visible l'invisible³⁵ » en révélant les ruses de l'écriture, par un « mécanisme de dévoilement³⁶ » qui porte toujours sur « la nature de l'acte d'écriture³⁷ », mais aussi sur les stratagèmes de la lecture, car véritablement « l'opération de décryptage minutieux des tableaux, de réception active et méfiante, décrite dans le récit apparaît ainsi comme une représentation diégétique – une métaphorisation – du procès de lecture du roman lui-même³⁸ ». *Un cabinet d'amateur*, tableau qui porte, mis en abîme, le titre même du roman, est comme « un miroir de la création littéraire, un reflet de la fiction, qui révèle ses "coulisses", son envers, tout comme la toile qui présente un personnage vu simultanément de face et de dos³⁹ », écrit Jacques-Denis Bertharion, en soulignant ce double rôle de la peinture en tant que métaphore de l'écriture, par ce « véritable vertige spéculaire⁴⁰ » et de la lecture, par cette « façon détournée et discrète dont le roman programme sa lecture [...]»⁴¹. Chez Georges Perec,

²⁹ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 131.

³⁰ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 116.

³¹ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 129.

³² *Ibid.*, p. 131.

³³ *Ibid.*, p. 129.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ *Ibid.*, p. 132.

³⁷ *Ibid.*,

³⁸ *Ibid.*, p. 130.

³⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁰ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 128.

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

note le critique, «*l'ambiguïté, l'équivoque, l'incertitude sont les moteurs de la fiction* : le lecteur est amené à s'interroger constamment, à remettre en question les certitudes qu'il pouvait avoir sur l'écriture. La transparence et l'évidence référentielle-réaliste perdent de leur position dominante⁴² », car le pacte référentiel est ébranlé par ce qu'Isabelle Dagny désigne comme « le plaisir de tromper⁴³ ». Le lecteur perecquien doit « entrer dans le jeu de l'illusion représentative⁴⁴ » pour élaborer sa propre stratégie de lecture et donc de réception afin de pouvoir maîtriser le texte qu'il lit et comprendre ses puissances ambiguës tandis que la fiction se montre « en fonctionnement » et joue avec « ses propres moyens – elle se joue d'elle-même [car] l'autoreprésentation est donc une donnée essentielle de l'écriture fictionnelle chez Perec [...]»⁴⁵ :

La toile d'Heinrich Kurz est la métaphore du fonctionnement de la fiction : elle est le support d'une mise en abyme des mécanismes d'écriture et de lecture mis en œuvre par le texte. La peinture apparaît comme un élément *révélateur* et *perturbateur*, qui dévoile et dénonce le fonctionnement mimétique, référentiel, de l'écriture romanesque. Cette mise en abyme rend *visible l'invisible*, à savoir le travail de l'écriture et les conventions qui président au fonctionnement du texte [...].⁴⁶

Composition de plus de cent tableaux reproduits avec fidélité et grande méticulosité, *Un cabinet d'amateur*, toile peinte par Humbert Raffke qui fait semblant d'être Kurz, traduit également le principe de la variation sur le même thème, car son auteur, pour ne jamais recopier strictement ses modèles, semble « avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule : d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissaient, ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres » (p. 27), ce à quoi, à grande échelle, Georges Perec procède dans ses propres textes bâtis sur le principe de l'inter- et de l'intra-textualité, jeu de miroirs, eaux de glaces et labyrinthes qui se multiplient et se recopient. Tout comme son œuvre peut se laisser structurer comme un puzzle dans plusieurs morceaux épars et agencés à travers une mosaïque intertextuelle qui incorpore et accapare tout les récits, la toile *Un cabinet d'amateur* regroupe tous les tableaux en renvoyant autant aux œuvres originales qu'aux copies minutieuses ou aux répliques légèrement faussées

⁴² *Ibid.*, p. 137.

⁴³ Isabelle Dagny, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec* [...], *op. cit.*, p. 210.

⁴⁴ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

qui débouchent sur le trompe l'œil,⁴⁷ par ce « processus d'incorporation et d'accaparement » (p. 84), propre à la poétique perecquienne du tissage inter- et intra- textuel.

Les copies de tableaux d'*Un cabinet d'amateur*, avance Claude Burgelin, « sont elles-mêmes l'objet d'une mise en abyme, d'une copie à l'infini [par] des menues transformations qui font vaciller la notion même de copie [...] »⁴⁸, ce qu'on a vu avec les miniatures de Marguerite Winckler reproduisant ses sujets en forme lilliputienne dans *La Vie mode d'emploi* où l'art de la copie est porté à son apogée, par ce que Lucien Dällenbach appelle « la réduplication illimitée »⁴⁹, ce qui aboutit au « vertige de la reproduction à perte de vue »⁵⁰. Mais encore plus que *La Vie mode d'emploi*, *Un cabinet d'amateur* « mène jusqu'au vertige ces jeux de rencontre et d'esquive entre littérature et peinture »⁵¹ tout comme celui-là a mené le jeu entre littérature et savoir encyclopédique, entre vraie et fausse érudition mises en discours littéraire. *La Vie mode d'emploi* reste pourtant un exemple éloquent de la présence des copies de toutes sortes dont il semble faire l'éloge car il y a des tableaux dont « l'intérêt principal provient de toutes les petites modifications que le copieur y a introduites [...] »⁵². On voit dans l'atelier de Hutting, sur un rail fixé au sol, les toiles du peintre, généralement des « copies finement exécutées de tableaux réputés – La Joconde, L'Angélu, La Retraite de Russie, Le Déjeuner sur l'herbe, La Leçon d'Anatomie, etc. – sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, aboutissant à une grisaille imprécise [...] » (p. 63) qui appartiennent à sa « période brouillard » (p. 63) – technique de reprise et de modification qui ressortit à la poétique de l'intertextualité et du puzzle sur laquelle se construit l'œuvre fictionnelle de Georges Perec. Bartlebooth fait une copie exacte de l'aquarelle de Hutting, *Le Bain turc*, qui ressemble à *Harbour near Tintagel* de Turner, Rémi Rorschach fait « des imitations » (p. 69) de Max Linder et des comiques américains, Madame Moreau remplace avec « des imitations » (p. 137) les objets restitués par la maîtrise de son décorateur pour éviter qu'ils soient trop souvent décloués de leur maquette, les Altamont ont les murs et les portes de leur petit salon revêtus d'une toile peinte dont les « effets de trompe l'œil laissent penser qu'il s'agit d'une copie exécutée spécialement pour cette pièce à partir de cartons vraisemblablement plus anciens [...] » (p. 97), tandis que la cage de l'escalier est décorée de « peintures en trompe l'œil imitant de vieilles marbrures » (p. 166) – longue

⁴⁷ Pour « démontrer comment une perspective légèrement faussée peut suffire à entraîner des illusions [...] » (*Un cabinet d'amateur*, op. cit., p. 46).

⁴⁸ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 205.

⁴⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 218.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 221

⁵¹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 205.

⁵² Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p. 106.

chaîne de copies et d'imitations qui renvoie autant au principe de la mosaïque intertextuelle de l'œuvre perecquienne qu'au plaisir de son auteur de « fabriquer des trompe l'œil, des amusettes sophistiquées ⁵³ ».

Dans *Un cabinet d'amateur*, la figure de « l'Homme le plus tatoué du monde » a un rôle symbolique pour le fonctionnement du récit, non seulement en tant que métaphore de l'esthétique du puzzle et de la mosaïque intertextuelle, mais aussi en tant que matérialisation d'un coup de théâtre artistique, car on finit par découvrir, après le démasquage et le démantèlement de la grande supercherie, que seuls les tatouages de sa poitrine sont authentiques et que tout a été minutieusement créé pour laisser l'illusion de réalité dans un immense trompe-l'œil dont le grand public et les critiques à la fois se sont engoués, tout comme, dans *La Vie mode d'emploi*, James Sherwood, passionné par les *Unica*, se laisse appâter par une histoire de faussaire :

La clé de voûte de cette patiente mise en scène, dont chaque étape avait été très exactement calculée, avait été la réalisation du *Cabinet d'amateur*, où 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*. (p. 120)

D'ailleurs, dans toute l'œuvre de Georges Perec, « la frontière entre le vrai et le fictif reste floue ⁵⁴ », car en obéissant à la seule contrainte du faire-semblant, toute réalité peut devenir fiction (selon l'exemple des recettes de cuisine ou des menus qui peuvent devenir objets de fiction ou peuvent entraîner le romanesque), de même que toute fiction peut devenir réalité ⁵⁵. Steen Bille Jorgensen avance que le texte perecquien ouvre « des espaces insoupçonnés entre le réel et les univers textuels ⁵⁶ » pour nous faire comprendre, continue-t-il dans le même étude, « que toute fiction, en déformant la réalité, est toujours constituée d'éléments "tout faits", qu'ils soient authentiques ou fictionnels. Il y a toujours une part de réel dans les fictions et une part de fiction dans tout "récit véridique" ⁵⁷ ». Tous les textes fictionnels de Georges Perec sont en effet parsemés d'éléments de la vie réelle, étant construits autour d'un mélange de fiction et de réalité, d'imaginaire et d'autobiographique, que l'écrivain évoque plusieurs fois, comme dans ses « Notes sur que je cherche » où il avoue ouvertement : « [...] presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage

⁵³ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 210.

⁵⁴ Steen Bille Jorgensen, « Poétique du ready-made », dans *Inventivité, postérité, op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ Voir aussi Bernard-Olivier Lancelot, « ce réel qu'est l'imaginaire » (« Perec ou les métamorphoses du nom », *L'Arc, op. cit.*, p. 11).

⁵⁶ Steen Bille Jorgensen, « Poétique du ready-made », *op. cit.*, p. 100.

⁵⁷ *Ibid.*

autobiographique, par exemple en insérant dans un chapitre en cours une allusion à un événement survenu dans la journée »⁵⁸. Georges Perec reprend les mêmes propos avec Jean-Marie Le Sidaner : « J'encrypte dans mes textes des éléments autobiographiques » (p. 5), tandis que, dans son entretien avec Gabriel Simony (qui a eu lieu en 1983 dans le restaurant « Le Navire »), il souligne cette « part de journal » qui se cache dans l'univers de sa fiction et cette présence de l'intime⁵⁹ qu'il encrypte dans ses récits, en l'occurrence *La Vie mode d'emploi* : « C'est-à-dire que les événements qui m'arrivaient dans la journée, je les notais dans le livre [...]. Il y a tout un code qui existe pour moi seulement, mais qui fait partie aussi de ce même mécanisme » (p. 14). Il y a donc, dans les textes de Georges Perec, « une inscription, discrète, de son histoire personnelle⁶⁰ », tous les personnages perecquiens ayant, eux aussi, une dimension autobiographique implicite, car l'écrivain leur prête de ses traits ou surtout « des objets de son réel⁶¹ » comme par exemple, le vieux distributeur de cacahouètes à moitié plein parmi les nombreux objets entassés dans *La Vie mode d'emploi*, lequel se trouve en fait dans l'appartement même de Georges Perec selon les propos de ses divers visiteurs. La représentation de Madame Marcia qui plonge ses doigts dans un bocal de cornichons malossols pourrait, par sa répétition dans le texte, être mise en relation « avec une préférence gustative connue de Perec⁶² », ce qui n'est pas sans rendre visible une espèce de projection métatextuelle de l'écrivain dans son œuvre. Les textes perecquiens renvoient souvent au quotidien de leur auteur par ce que Bernard Magné appelle un « biographisme larvé »⁶³ du récit, qui débouche sur une transformation artistique du réel, sur un réalisme transformationnel. Pour reprendre une formule de Claude Burgelin, l'œuvre perecquienne est un « ouvroir d'autobiographie potentielle⁶⁴ », car dans les textes de Georges Perec pullulent des traces de la vie de leur auteur ainsi que des bribes de son environnement quotidien qui font irruption dans l'univers fictionnel. D'ailleurs, l'écrivain a souvent affirmé cette immersion de petits détails de sa vie personnelle dans la texture de ses écrits qui sont traversés par le fil rouge d'un marquage autobiographique implicite. Il y a donc, dans les textes de Georges Perec, des « récurrences formelles et thématiques reliées à l'histoire personnelle⁶⁵ » de l'écrivain, la présence subtile de ce que Bernard Magné appelle des

⁵⁸ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 18.

⁵⁹ « Tous mes propres sentiments sont dans le livre tout entier [...] », dit Perec à Gabriel Simony (*op. cit.*, p. 18).

⁶⁰ Manet van Montfrans, « Le quotidien chez Georges Perec et François Bon : enjeux et pratiques scripturales », *Inventivité, postérité, op. cit.*, p. 149.

⁶¹ Jean-Luc Joly, « Le magasin d'antiquités de Madame Marcia : sur le tropisme de totalité chez Georges Perec », *Inventivité, postérité, op. cit.*, p. 69.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Bernard Magné emploie cette formule dans le « Préambule » du recueil *Parcours Perec, op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 50.

⁶⁵ David Bellos, « La Pudeur de Perec », *Poésie 2002, op. cit.*, p. 46.

« autobiographèmes⁶⁶ ». On rejoint Claude Burgelin pour avancer l'idée que Georges Perec parsème ses textes de « ses emblèmes secrets, de ses tranches de vie⁶⁷ » et de ses souvenirs par de nombreux jeux de camouflage et de détournement, de fausses pistes et de faire-semblant. Il y a donc dans tout texte perecquien une sorte d'intervention d'éléments biographiques ou quotidiens⁶⁸ dont la présence dans la fiction a un certain fonctionnement, qui engendre une lecture à plusieurs degrés. Une espèce de « *cut-off* biographique⁶⁹ » qui s'insère, par des coupures d'histoires et de souvenirs personnels, dans la fiction même. Georges Perec parle de cet encryptage des souvenirs réels dans un texte de fiction pour une fonction interne à l'œuvre, en donnant l'exemple de *La Vie mode d'emploi* :

[il s'agit de l']inscription complètement cryptée et qui serait la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction [...] à usage pratiquement interne. Je veux dire qu'il n'y a que moi et quelques personnes qui peuvent y être sensibles. C'est une sorte de résonance, un thème qui court en dessous de la fiction, qui la nourrit, mais qui n'apparaît pas comme tel [...].

Lors de son entretien avec Gabriel Simony, Georges Perec éclaircit de manière manifeste les principes de son écriture en y développant ce rapport fonctionnel du vrai et du faux sur lequel se construit son roman *La Vie mode d'emploi*, mais qui est propre aussi à toute l'œuvre perecquienne bâtie comme un puzzle géant et marquée du signe du faux-fuyant :

Qu'est-ce qui est vrai ? et qu'est-ce qui est faux ? Parce qu'il y a tout un jeu. C'est un livre avec lequel on joue comme on joue avec un puzzle. C'est pour cette raison qu'il y a un index à la fin. Pour que l'on puisse reconstituer soi-même des histoires ou suivre des histoires qui ne sont pas entièrement racontées. (p. 11)

Quant à « *53 Jours* », ce roman policier inachevé se construit, selon le principe du miroir qui renvoie l'image inversée, en deux parties dont la seconde cherche à détruire méticuleusement tout ce que la première s'est efforcé d'établir, procédé classique de nombreux romans à énigmes, mais aussi caractéristique essentielle de l'œuvre de Georges Perec qui joue sans cesse au jeu baroque de l'être et du paraître sous une « double couverture » (selon la formule de Bernard Magné), car dans les textes perecquiens « un leurre, toujours, peut en cacher un autre⁷⁰ » :

⁶⁶ Bernard Magné, « Préambule », *Parcours Perec*, op. cit., p. 10.

⁶⁷ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 50.

⁶⁸ Voir l'entretien de Georges Perec avec Frank Venaille dans « Le Travail de la mémoire », *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1990, p. 86-87.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁰ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 36.

Une telle manière de faire n'est pas du tout inhabituelle dans le roman de Serval. Il s'agit de même dans deux des trois autres que j'ai lus : une fois la solution trouvée, une autre absolument différente est donnée en quelques lignes ; c'est le fin mot de l'affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, qui laisse le lecteur, perplexe ou ravi, en face de deux hypothèses tout aussi acceptables bien que diamétralement opposées. (p. 62-63)

Le roman *La Crypte*, encadré dans « 53 jours », est un récit bâti, comme *Un cabinet d'amateur*, sur une mise en abyme, étant le titre d'un roman dans le roman dont le lecteur est en train de faire la lecture tout en s'embrouillant dans une affaire qui « semble n'acquérir un peu d'évidence que pour aussitôt s'estomper, s'évaporer dans le flou, le fugace et l'incertain [...] » (p. 51), selon les termes de l'un des personnages qui font l'enquête, ce qui débouche sur la technique de la fausse piste cultivée par l'écriture perecquienne : « [...] chaque fois de nouvelles et minuscules contradictions sortent de l'ombre, compliquant un peu plus cette réalité incernable et indiscernable que l'on s'acharne à reconstituer » (p. 51).

Georges Perec accorde à son lecteur un rôle essentiel, l'invitant, par une exigence de lecture active, à mimer le geste créateur débouchant sur la recréation de son œuvre et à jouer à plein le jeu de la fiction. « Lire est un acte⁷¹ » écrit Georges Perec dans *Penser/Classer*, où il glose sur ce qu'il appelle « un certain art de lecture⁷² » fondé sur une démarche méthodique qui consisterait à « lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique [...] »⁷³. Le lecteur de l'œuvre perecquienne devrait se vouer à cet acte de recréation dont parle l'écrivain, à lire entre les lignes du texte pour mieux en faire le décryptage à travers, ce que Georges Perec désigne comme « des degrés de lectures différents⁷⁴ ». On trouve dans *La Disparition* beaucoup d'allusions à la maîtrise de cet art de lecture qui cherche à lire l'omission, à remplir le manquant, à rendre présent l'absent et à comprendre la technique d'écriture que l'écrivain, par une méthode et une stratégie, par un principe organisateur et générateur de fiction a adapté à sa situation particulière. Essayer de tout comprendre – « l'omission : un non, un nom, un manquant » – bien que tout ait l'air si normal, si sain, si significatif, « sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, [...] un chaos horrifant transparaît, apparaît : tout a l'air normal, tout aura l'air normal [...] », mais il y aura pourtant, finalement « un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc » (p. 31-32), ce qui renvoie également à la façon dont Georges Perec écrit l'Histoire. Malgré l'apparente

⁷¹ Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Penser/Classer*, op. cit., p. 115.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Georges Perec, « Discussion sur la poésie » (1981), *Entretiens et conférences*, édition de Dominique Bertelli et Mireille Ribière, t. II, 2003, p. 301.

normalité, il faut toujours chercher l'anormal, tout comme, dans *Un cabinet d'amateur*, on finit par voir la copie sous l'original, tout comme dans *La Disparition*, on a la conscience que « [t]out avait l'air normal, mais tout s'affirmait faux. Tout avait l'air normal, d'abord, [...] (p. 38), mais tout s'avérera faux à la fin : « [t]out paraissait normal, il voyait, il croyait voir, un son faisait un bruit, un parfum parfumait » (p. 37), mais ce n'est effectivement que l'apparence de son, de parfum, de réel et de vérité, ce dont les propos de Claude Burgelin rendent également compte :

De fait, les thématiques du masque, de l'imposture, de la fabrication de faux qui paraissent vrais se retrouvent dans tous ses textes. Il n'a cessé de jouer avec les déguisements, les ambiguïtés et les mille façons d'affabuler des mensonges qui disent des vérités⁷⁵.

On pourrait dire pour faire bref que le lecteur perecquien perd pied dans la fausse piste et le piège que lui tend l'auteur mais qu'il finit, parmi le faire-semblant et le trompe-l'œil qui polarisent son attention, par trouver le vrai sens du chemin à travers le long décryptage des signes dont la voie de l'écriture est sans cesse jalonnée. Les bases de cette esthétique du faire-semblant dans la représentation du réel qui caractérise toute l'œuvre de Georges Perec sont posées et illustrées dès son premier roman, *Les Choses*, à travers la technique de la toile peinte, reprise de façon magistrale dans *La Vie mode d'emploi* et surtout dans *Un cabinet d'amateur*, ce lieu rhétorique de l'omniprésence du faux qui aboutit à un réalisme transformationnel dont Yvonne Goga fait une éclairante explication :

Dans ce but, il emploie des noms de couleurs qui appartiennent au langage technique de la peinture : « ocre, « fauve ». De même, comme dans un univers de peintre, les couleurs sont présentes aussi par leurs nuances et par l'alternance entre l'éclat et le terne. Leur rôle est de mettre en évidence les étapes de la technique employée par Perec dans la représentation du réel : sa fragmentation, dans un premier temps – par la manière dont la couleur se décompose en ses nuances – puis, dans un deuxième temps, sa réorganisation par le langage – par la manière dont les couleurs et les nuances s'harmonisent pour constituer l'ensemble de la toile peinte [...].⁷⁶

Tous les tons des couleurs qui constituent la toile sont « soigneusement, presque précisément dosés » pour la constitution de l'ensemble, par « une main de maître qui construit le tableau⁷⁷ », tout comme la main de l'écrivain enchaîne des mots qui font le sens de son texte, métaphore de la démarche scripturale qui dose le langage avec un soin et une précision

⁷⁵ Claude Burgelin, « Engendrement, Affiliation, Nomination », dans *Analyses & Réflexions sur Georges Perec. W ou le souvenir d'enfance. L'humain et l'inhumain*, Paris, Ellipses, 1997, p. 24.

⁷⁶ Yvonne Goga, « *Les Choses* au-delà des choses », *Agora. Revue d'études littéraires*, « Perec-Aujourd'hui », *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*

dictés par cette « conscience *sémiologique*⁷⁸ » de Georges Perec qui joue sur les faux sens et sur les fausses pistes et dont le lecteur n'a de cesse qu'il ne traduise les significations. « En organisant les mots en phrases et les phrases en textes Perec construit un monde qui fait semblant d'être réel [...] »⁷⁹, écrit Yvonne Goga sur la poétique du vrai-faux dans l'œuvre perecquienne, qui joue inlassablement sur un effet de réel transmis par le faux-semblant, principe fondamental de son projet d'écriture⁸⁰. Le réel, qui est, on le sait bien, une question très problématique dans la vision perecquienne du monde, est transfiguré par le langage à travers tout un processus de « sublimation artistique⁸¹ » dont la transposition reste pourtant, selon la formulation de Jacques-Denis Bertharion, « un mirage⁸² ». L'acte d'écriture ne fait qu'affermir cette impossibilité de représentation mimétique du réel qui est reproduit par un artifice donnant l'illusion de réel et qui change le texte en « [...] le produit d'une invention à partir d'un réel déjà représenté⁸³ », pour le transfigurer sous le signe du faux pris pour le vrai. L'érudition connaît chez Georges Perec une mise sous contrainte qui débouche sur l'emploi du pseudo-savoir et de la fausse érudition en illustration du goût perecquien du faire-semblant et de la ruse, pour une poétique du faux chez un écrivain fasciné par les discours savants qui se métamorphosent, grâce à l'habileté du fabricant, en fausses pistes.

⁷⁸ Jean-François Chassay, *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ Yvonne Goga, « *Les Choses au-delà des choses* », *Agora*. « Perec-aujourd'hui », *op. cit.*, p. 9.

⁸⁰ Voir Claude Burgelin : « Perec serait continûment tenté de montrer dans ce qui vient de capter l'œil une représentation du fallacieux ou du faux » (*Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, p. 137).

⁸¹ Yvonne Goga, « *Les Choses au-delà des choses* », *Perec-aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 7.

⁸² Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 183 : « [les textes] sont en définitive inaptes à étreindre la réalité, à fournir une *image du monde*. Peut-être est-ce là la règle fondamentale qui émerge des récits de Perec [...] : le réel n'est qu'un mirage dans l'écriture. »

⁸³ Yvonne Goga, « *Les Choses au-delà des choses* », *Perec-aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 10.