



HAL
open science

L'imposture dans les romans *Le Condottière* et “ 53 jours ” de Georges Perec

Hannah Calbo Leiman

► **To cite this version:**

Hannah Calbo Leiman. L'imposture dans les romans *Le Condottière* et “ 53 jours ” de Georges Perec. Littératures. 2020. dumas-03192069

HAL Id: dumas-03192069

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03192069>

Submitted on 7 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'imposture dans les romans
Le Condottière et « 53 jours »
de Georges Perec

CALBO LEIMAN
Hannah

Sous la direction de Laurent DEMANZE

UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de Master 2
Arts, Lettres, Civilisation Parcours Littérature Critique et Création

Année universitaire 2019-2020

L'imposture dans les romans
Le Condottière et « 53 jours »
de Georges Perec

CALBO LEIMAN
Hannah

Sous la direction de Laurent DEMANZE

UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de Master 2
Arts, Lettres, Civilisation Parcours Littérature Critique et Création

Année universitaire 2019-2020

SOMMAIRE

Sommaire	6
Introduction.....	7
Partie 1 : OÙ L'IMPOSTURE SUSCITE L'ENQUÊTE	18
1. <i>La littérature moderne et le paradigme de l'enquête</i>	21
2. <i>Le personnel imposteur : de l'ombre comme identité à l'identité comme illégitimité ...</i>	28
3. <i>Le cas des monologues menteurs</i>	40
4. <i>Récits de mystification : duperie, révélation, provocation</i>	48
Partie 2 : EXPÉRIMENTER LE TEXTE IMPOSTEUR : LA QUESTION DU	
LECTEUR.....	56
1. <i>Au croisement de l'imposture et de l'enquête : jouer avec, composer, embobiner le</i>	
<i>lecteur</i>	59
2. <i>Lire, Suspecter, Relancer : exemplifier la contre-enquête</i>	67
Partie 3 : CÉLÉBRER LA FICTION TROMPEUSE : VERS UNE ESTHÉTIQUE DU	
FAUX.....	85
1. <i>L'imposture littéraire : de l'acceptation du faux au rêve d'une mise en ordre du réel ..</i>	87
Conclusion	98
Bibliographie.....	99
Table des annexes.....	110
Table des matières.....	120

INTRODUCTION

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...].

L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête¹.

Alors qu'il s'interroge sur son activité d'écrivain, le premier constat que pose Georges Perec est celui de l'hétéroclisme de son œuvre. « [L]a première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables² », écrit-il dans ses « Notes sur ce que je cherche » : cette dissemblance pointée entre chacun de ses livres inscrit Perec dans la catégorie des écrivains atypiques du XX^e siècle. Si cette remarque a pour effet de singulariser l'écriture de Perec comme étant une écriture consciente du disparate, nous serions tentés de reconnaître un certain souci du classement dans cette œuvre en apparence exhaustive et éclatée. Plus loin dans ses « Notes », l'écrivain invite lui-même à une distinction bien connue entre ses œuvres, qu'il classe sur un plan non pas thématique ni générique, mais davantage « interrogati[f] » :

Les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation [...]. La première de ces interrogations peut être qualifiée de « sociologique » (*travail sur le quotidien*) [...]; la seconde est d'ordre autobiographique [...]; la troisième, ludique (*jeux de contraintes et projets oulipiens*) [...]; et la quatrième, enfin, concerne le romanesque [...].
(*P/C*, p. 13)

Cette distinction entre divers « champs » de l'écriture n'a rien d'étonnant de prime abord : Perec renvoyait le travail de l'écrivain à celui de l'artisan, cultivant des « champs »

¹ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974, p. 179. Désormais *EE*. Voir la table des abréviations des œuvres de l'écrivain située en Annexe 1, p. 109.

² PEREC, G., « Notes sur ce que je cherche », *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 12. Désormais *P/C*. On trouve fréquemment cette formule reprise au cours d'entretiens avec l'écrivain. Voir également la déclaration faite à J.-M. Le Sidaner : « Je m'efforce de réaliser un projet d'écriture dans lequel je ne ré-écrirai jamais *deux fois le même livre*. » (Nous soulignons). In LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien avec Georges Perec », *L'Arc*, n° 76, Paris, Librairie Duponchelle, 1979, p. 3.

chaque fois différents ou se définissait comme « hommes de lettres » au sens le plus propre du terme, précisant que l'écrivain est « un homme dont le métier c'est les lettres de l'alphabet³ ». La conscience pleine de l'acte littéraire chez Perec s'accompagne ainsi d'une réflexion auto-réflexive sur l'écriture : assembler les lettres, les mots sur la page consiste à s'engager dans une activité consciente de construction, d'élaboration de l'écriture et d'une conscience de soi, d'une identité d'écrivain.

Revendiquant la diversité et la diversification de son œuvre comme véritable stratégie consciente, Perec révèle en même temps une forme de dessein commun présidant à son œuvre, « un souci profond d'unité » note le critique Xavier Garnier⁴, une unité qui pose problème, de l'ordre du questionnement. Recentrons un instant ce point autour de la place de l'interrogation dans l'œuvre perecquienne. Le questionnement sillonne l'œuvre de Perec, reproduisant l'effet mimétique d'une écriture qui s'interroge sur sa propre démarche, tâtonnante, exploratrice des espaces de l'ordinaire, de la marge. En effet, la primauté de l'interrogation chez lui à ceci de singulier qu'elle place son discours en défaveur de l'assertion prompt opératoire dans certains champs disciplinaires. Choisir la forme interrogative consiste ainsi à repenser la figure auctoriale en détective-amateur, écrivain arpenteur-chercheur d'espaces. Nous reconnaissons bien là le Perec des *Espèces d'espaces* à *L'Infra-ordinaire* en passant par ses *Récits d'Ellis Island*. « Comment décrire ? Comment raconter ? [...]. Au début, on ne peut qu'essayer de nommer les choses, une à une, platement⁵ », s'interroge l'écrivain. L'écriture perecquienne est poussée par un goût de reconnaissance des choses, « une ambition totalisatrice, encyclopédique, d'un désir d'exhaustivité taxinomique⁶ » souligne le critique Manet van Montfrans, qui déplace nos modes d'interrogation habituels par la mobilisation des choses les plus élémentaires, afin de leur soutirer la question qui les habite. Ce mode d'interrogation est donc régi par un désir d'enquête intrinsèque à une pratique d'écriture de l'écart, qui s'interroge sur le minime, le non-exceptionnel afin de décadrer nos perspectives fondées.

³ PEREC, G., *Entretiens et conférences, Vol. I : 1965-1978/ Vol. II : 1979-1981*, in BERTELLI, D., RIBIÈRE, M. (dir.), Nantes, Joseph K., 2003, p. 266. Désormais EC.

⁴ GARNIER, Xavier, « Georges Perec : l'expérience de la désappropriation », chapitre 8, in *Le Récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, « Nouvelle Poétique Comparatiste », 2004, p. 101.

⁵ PEREC, G., *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (en collaboration avec Robert Bober), in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 886-888. Désormais EI.

⁶ VAN MONTFRANS, Manet, « Introduction », in *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam, Brill Rodopi, « Faux Titre », 2004, p. 1-2.

Se basant sur une pratique constante de renouvellement, l'écriture perecquienne fait l'objet d'expérimentations sur des plans formel, narratif ou encore plastique, formulant en somme une quête toujours en cours sur ses propres ressorts créatifs. L'habileté dont fait preuve l'architecture perecquienne s'illustre à travers une richesse de modes de composition dans chacun de ses romans, observable à tous les niveaux qui décrit la véritable jubilation présidant à l'acte d'écrire. Cette variété de champs thématiques et narratifs que recoupe l'écriture de Perec laisse entrevoir des points de convergence, une sorte de plan astucieux, de dessein commun présidant à la pratique scripturale. En effet, le dispositif littéraire d'ensemble conçu par l'oulipien dévoile une cohérence de construction, dont l'image la plus généralement éloquente pour en extraire les composantes internes serait celle du puzzle. À partir d'une telle image se dégage celle d'un système d'échanges, d'emboîtements et d'enchâssements sur un plan tant formel que sémiotique qui implique un deuxième élément propre à la poétique perecquienne qu'il s'agirait de rappeler : toute structure demande lecture, une capacité à reconstruire les différents éléments structurels jalonnant le récit littéraire.

Voyons comment s'illustrent ces premiers éléments théoriques dans le cadre de notre corpus qui posent les bases analytiques de ce devoir.

(En)quêtes de sens : vrai et faux, encryptage et déchiffrage

L'écriture de Perec est traversée par une passion de la recherche se manifestant à travers diverses incarnations. « Chercher. Chercher encore⁷ », nous dit l'écrivain, une formule qui pourrait définir le principe constitutif de son écriture. Une écriture qui décrit un parcours de lecture placé sous le signe d'un mouvement perpétuel d'enquête. Tant sur le plan des scénarios romanesques récurrents ou dans la présence de multiples figures de chercheurs, amateurs ou scientifiques réels, se traduit ce goût porté pour l'investigation. Le récit met en scène des personnages traquant presque désespérément objet ou sujet, se livrant à une quête de vérité ciblée ou indéterminée.

*Le Condottière*⁸ est publié en 2012, constituant l'un des premiers écrits de jeunesse de Perec, le « premier livre à peu près abouti que je parvins à écrire⁹ » comme le souligne

⁷ MAGNÉ, Bernard, « Prise d'écriture » (1981), *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail-Toulouse, « Les Cahiers de littérature », 1989, p. 11.

⁸ PEREC, G., *Le Condottière*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^{ème} siècle », 2012 [1960]. Désormais *LC*.

⁹ PEREC, G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007 [1^{ère} éd. 1975], p. 146. Désormais *W*.

l'écrivain, et présente un personnage qui deviendra séminal dans l'œuvre de l'écrivain : Gaspard Winckler, un faussaire de grand renom. Peintre de simulacres et copies de tableaux à la demande d'un commanditaire austère, Madera, la nature de faussaire du personnage sert à l'engendrement d'un questionnement dramatique autour de l'identité, de l'authenticité de soi qu'il s'agit de reconquérir. À cette investigation personnelle à rebours se trouve une enquête d'un autre genre, proposée avec « *53 jours* »¹⁰. Dernier écrit de la plume de Perec interrompu par sa mort, ce roman posthume se présente comme une énigme policière où il est question de disparitions étranges en chaîne, d'investigations, mais également de fausses pistes et de pièges. Le narrateur de la première partie, un dénommé Veyraud, professeur au Lycée Français de la mystérieuse ville de Grianta, se retrouve à prendre en charge une enquête concernant la disparition dans des circonstances incertaines d'un écrivain de romans policiers, un certain Serval. Ça n'est qu'arrivée la seconde partie du roman (comportant pas loin de deux cents pages d'avant-textes qui devaient constituer la deuxième partie achevée du roman) que le secret de l'enquête se révèle être un tour de force fallacieux : il s'agit d'une mystification inventée par un auteur du nom de Georges Perec et commanditée par les assassins afin de servir de fausse piste. Le lecteur, dont l'attention est sans cesse déjouée au fil de sa lecture, apprend ainsi qu'il y a deux romans enchâssés portant le même titre et dont les auteurs portent le nom de Georges Perec. L'énigme n'est donc éclaircie qu'au dernier chapitre¹¹. Par ce renversement ingénieux invitant à une relecture spéculaire du roman, le texte perecquien se présente tout au long de la lecture, souligne la critique Isabelle Dangy-Scaillez, comme « une énigme à élucider, non qu'il se donne un tour hermétique, mais parce qu'il fait miroiter l'existence d'un contenu caché¹² ».

Nous pourrions ainsi formuler un premier élément d'analyse sur la poétique perecquienne : l'écriture relève d'une conception herméneutique de l'œuvre littéraire. Elle est le lieu de tissages sémantiques, à partir de laquelle l'œuvre se conçoit comme construction de sens et lieu d'interrogations, espace d'« encryptage conscient de sens à décrypter par les lecteurs¹³ » souligne Yvonne Goga. Dans le prolongement des études sur l'énigmatisme de la littérature moderne telle qu'elle est modélisée par le critique Jean Bessière¹⁴, l'activité

¹⁰ PEREC, G., « *53 jours* », Harry Mathews et Jacques Roubaud (dir. éd.), Paris, P.O.L., 1989. Désormais *53J*.

¹¹ Pour un résumé détaillé des œuvres de notre corpus, nous renvoyons le lecteur vers l'Annexe 2 située à la page 110.

¹² DANGY-SCAILLEZ, Isabelle, « Introduction », *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Littérature de notre siècle », 2002, p. 9-10.

¹³ GOGA, Yvonne, « Formes de l'autoréflexivité dans *Un homme qui dort* », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2007, p. 129.

¹⁴ Voir BESSIÈRE, Jean, *L'Énigmatisme de la littérature : pour une anatomie de la fiction au XXème siècle*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1993. Le critique en propose la définition suivante :

d'écriture chez Perec génère une forme-énigme du texte littéraire, porteuse d'un « discours du secret¹⁵ » selon la formule la chercheuse Christelle Reggiani. Du côté du lecteur, le texte énigmatique engage une rhétorique de lecture restreinte, supposant connivence et excluant par voie de conséquence un lectorat qui ne serait suffisamment « rusé » pour en saisir le sens caché. Appelant ainsi au regard attentif et à l'analyse méticuleuse, le texte chez Perec est le lieu d'un encryptage conscient du sens qui demeure en attente d'être déchiffré.

Le phénomène imposteur : tromperie, fausses pistes et duplicité

L'écriture perecquienne est réputée pour ses nombreuses ruses participant du fonctionnement romanesque dans ses récits. Elles sont les plus visibles quand elle revêtent la forme de dispositifs tels que les contraintes formelles, dont les cas les plus sensibles peuvent s'illustrer par l'usage de la technique polygraphique du cavalier dans *La Vie mode d'emploi*, celui du lipogramme dans *La Disparition*, ou encore du monovocalisme avec *Les Revenentes*. Toutefois, ces pièges d'écriture s'insinuent le plus fréquemment dans ses œuvres par des voies plus obliques, qui se présentent dans les œuvres de notre corpus sous différents aspects.

Voyons la définition de l'imposture que donne la critique Arlette Bouloumié :

L'imposture est une forme de tromperie qui consiste à se faire passer pour ce qu'on n'est pas. Il s'agit d'usurper un nom, une qualité ou une apparence qui ne nous appartient pas. Ce déguisement fait penser à une sorte de mimétisme ou d'imitation réussie qui peut être perçue comme une mystification relevant de l'abus de confiance, même s'il implique par ailleurs intelligence et ingéniosité¹⁶.

Cette définition renvoie l'imposture à un phénomène de travestissement identitaire tout d'abord : l'imposteur dissimule ce qu'il est et affiche ce qu'il n'est pas, cache ce qu'il possède et exhibe ce qu'il n'a pas, délaisse une place qui est la sienne pour s'en arroger une autre. Il s'agirait de voir les façons dont cette duplicité de l'imposture se manifeste dans les mises en scène proposées chez Perec.

« L'énigmaticité [...] traduit une récusation de la clarté manifeste, une dissimulation de cette clarté, et l'accès à quelque intelligence par le moyen de l'obscurcissement. » (Introduction, p. 17)

¹⁵ REGGIANI, C., « Poétiques du secret », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme*, op. cit., p. 11.

¹⁶ BOULLOUMIÉ, Arlette (dir.), « Avant-propos », in *L'Imposture dans la littérature. Cahiers XXXIV*, Angers, PU de Rennes, 2011, p. 13 [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/12179>

L'œuvre perecquienne illustre un intérêt notoire pour les figures du faux : regorgeant de faussaires, escroqueries et mystifications, ses récits s'interrogent sur les rapports flottants entre le vrai et le faux, le réel et la fiction. Cette fascination pour l'imposture engage les textes de notre corpus à tous les niveaux, de la diégèse à ses dispositifs textuels : les sujets des histoires investissent des personnages de faussaire en mal d'identité comme dans le cas du *Condottière*, ou bien des amateurs déguisés en enquêteurs qui se voient dirigés presque systématiquement vers les fausses pistes semées dans les textes dans le cas de « *53 jours* ». Ensuite, les thèmes se rapportent fréquemment à la dichotomie entre vérité et fausseté, réel et fiction, qui sont investis dans notre corpus à-travers la question de la peinture dans *Le Condottière*, comme lieu de représentation mimétique problématique d'un réel entaché par le faux. Dans « *53 jours* », ils s'illustrent à travers le recours systématique des personnages enquêteurs aux textes littéraires comme support de l'investigation policière, pratique singulière qui génère un risque d'aveuglement inévitable vis-à-vis du réel. Enfin, ces ruses d'écriture peuvent se présenter dans l'impulsion de choix formels qui viennent affecter la machinerie narrative : en effet, les deux romans se construisent respectivement sur deux parties fondées sur une structure palindromique, principe formel appuyé et affecté par un effet de miroir inversé qui vient déstabiliser les frontières entre monde réel et monde de fiction. En somme, le phénomène imposteur contamine les récits à divers niveaux de ces récits dont il s'agira d'analyser les mécaniques à l'œuvre par la suite.

La définition donnée par Arlette Bouloumié rappelle également une deuxième constante essentielle qui s'inscrit dans le jeu de l'imposture, à savoir celle de sa réception : la critique souligne que l'imposture engage nécessairement une disposition de lecture particulière car elle implique un « abus de confiance » à l'égard d'un destinataire. Si le philosophe Platon a tôt dénoncé la dimension mimétique de la fiction, une position reposant sur la crainte que l'univers fictionnel puisse contaminer l'univers réel, il semble évident de poser que toute fiction ne peut être tenue pour « impositrice », car elle relève avant tout de ce que le critique Jean-Marie Schaeffer nomme une « feintise ludique partagée¹⁷ », terme forgé à partir du concept élaboré par le philosophe analytique John Searle de « feintise partagée¹⁸ ». Cette notion souligne la dimension consensuelle de la réception de l'univers de fiction : en jouant le jeu de la fiction, le lecteur doit faire *comme si* les assertions produites sont vraies. Cette attitude d'acceptation feinte suppose donc qu'il y ait eu accord préalable interdisant au

¹⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

¹⁸ Voir SEARLE, John R., *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », trad. angl. Joëlle Proust, 1982.

lecteur de considérer qu'il y ait imposture. En introduisant le phénomène ludique de l'imposture dans la fabrique de son écriture, le texte perecquien requiert une entorse vis-à-vis de la confiance du lecteur en déjouant son « horizon d'attente¹⁹ » de lecture, notion basée sur la théorie du spécialiste de la réception Hans Jauss.

De plus, l'imposture du texte agit en ceci de particulier sur la posture lectorale qu'elle suscite une participation active envers son lecteur : en effet, s'il y a soupçon sur l'authenticité d'une posture, personnages ou auteur, de moyens utilisés dans l'embranchement narratif, il va de soit que ce doute provoque le désir d'enquêter chez le lecteur, de trouver des indices pouvant attester de cette falsification. Déjouant les attentes conventionnelles du récit, le texte imposteur transforme l'expérience de lecture en véritable prospection. La mécanique trompeuse sous-jacente du récit engage l'amorçage d'une enquête du côté du lecteur ; autrement dit, le couple imposture et enquête régit la dynamique des intrigues et les modalités de la lecture qui en résulte. Les atteintes aux règles de lecture qu'implique ce phénomène imposteur engage ainsi une démarche herméneutique de la part du lecteur qu'il s'agira d'analyser.

La question du lecteur

Le rôle de la lecture dans l'œuvre de Perec occupe une place essentielle et tout particulièrement dans le cadre du roman « *53 jours* ». Dans *Penser/Classer*, il écrit « Lire est un acte²⁰ ». L'activité de lecture est fondée sur une démarche méthodique minutieuse qui consiste à « lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique » (*ibid*). Poussant le *credo* de « lire entre les lignes » à son acmé, le lecteur modèle perecquien participe au décryptage du texte en tant qu'il perce le sens à plusieurs niveaux du texte simultanément, à différents « degrés de lectures²¹ » explique l'écrivain au cours d'un entretien. Cette exigence de lecture active, qui rejoue le principe organisateur et générateur de fiction consiste, va selon Ela Valimareanu, jusqu' « à mimer le geste créateur débouchant sur la recréation de son œuvre et à jouer plein le jeu de la fiction²² ».

¹⁹ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, trad. C. Maillard, 1978 [1972], p. 50.

²⁰ PEREC, G., « Lire : une esquisse socio-physiologique », *P/C*, p. 115.

²¹ PEREC, G., « Discussion sur la poésie » (1981), *EC*, p. 301.

²² VALIMAREANU, Ela, « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, juin 2012, p. 13 [En ligne]. <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/EValimareanu.pdf>

Le lecteur chez Perec se fait donc véritablement « découvreur des mystères du travail [de l'auteur]²³ », affirme la critique Yvonne Goga, prenant part active au démêlement informationnel des intrigues et devant se distinguer par la ruse pour être en mesure de prendre en charge et recomposer à son tour les constructions sémantiques à l'œuvre. Cet investissement consciencieux dans l'activité de lecture suppose toutefois un guidage, un fil d'Ariane qui débute par un apprentissage des règles du jeu égrenées dans l'œuvre. Remonter ce fil constitue à ce titre la porte d'entrée à une construction co-autoriale du sens de l'œuvre, partagée entre figures auctoriale et du lecteur.

Plus qu'une composante de construction formelle, le puzzle se conçoit ainsi comme une véritable théorie d'écriture et de lecture chez Perec, dont *La Vie mode d'emploi* demeure l'exemple phare. En voici l'éclairage donné dans son « Préambule » :

L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion : d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire [...] serviront de départ à une information trompeuse : l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information fausses [...].

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition [...] ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre²⁴.

De cet extrait, nous pouvons tirer les bases d'une réflexion métalectorale permettant de pointer les liens indissociables entre enquête et imposture. S'il en revient au lecteur de se joindre au jeu de l'enquête policière dans « *53 jours* », s'ajoute à cette activité herméneutique la difficulté à devoir déjouer les pièges semés dans le texte. La démarche herméneutique du lecteur s'inscrit donc dans un jeu consistant à devancer un rival fallacieux et rusé : l'auteur lui-même, « faiseur de puzzles » observant sa propre image dans sa pratique d'encrypteur du sens du texte.

²³ GOGA, Y., « Formes de l'autoréflexivité dans *Un homme qui dort* », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme, op. cit.*, p. 127.

²⁴ PEREC, G., « Préambule », *La Vie mode d'emploi* [1978], in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 9-10. Désormais *VME*.

Le texte imposteur, qui se constitue bien souvent de d'autres textes enchâssés ou bien mis à disposition dans le récit, conduit à ce titre l'investigation policière et transforme celle-ci en véritable enquête textuelle. L'investigation lectorale sur l'imposture à l'intérieur du texte de fiction mobilise ainsi une démarche de déchiffrement proche de celle de l'explication de texte. Ce changement d'objet d'étude est la conséquence de ce que le critique Maxime Decout appelle le « *virage textualiste*²⁵ » de l'enquête : les personnages enquêteurs de « *53 jours* » procèdent eux-mêmes à une investigation de textes littéraires de nature policière engendrée par une « pulsion herméneutique » prenant parfois une dimension délirante et obsessionnelle. La mise en scène de cette textualisation de l'enquête a des retombées nettes sur l'expérience lectorale en vertu de la fiabilité narrative du récit ou bien de son déficit que le lecteur soupçonne.

Nous en arrivons donc à notre problème principal : comment le phénomène imposteur travail-il le texte perecquien ? Qui plus est, comment interroger les composantes de ce jeu trompeur ? Si l'imposture s'épanouie dans des scénographies revêtant des formes diversifiées que nous avons pu retracer brièvement au cours cette introduction, il s'agirait de questionner les ressorts définitoires du geste mystificateur qui s'applique à nos textes.

La première partie de ce devoir sera chargée d'ausculter le fonctionnement imposteur perecquien à partir de données contextuelles tirées de l'histoire littéraire, remontant à l'avènement conjoint de la modernité et du genre policier. Grâce aux travaux de Jacques Dubois²⁶ entre autres sur lesquels s'appuiera cette analyse, il sera question d'observer dans quelle mesure l'émergence de ce genre moderne et du raisonnement enquêteur ont permis le développement et le déploiement d'un mouvement massif de l'enquête, à partir duquel est tirée une pensée de l'énigme dont les écrivains contemporains tels que Perec se sont prêtés au jeu de l'imitation, parfois lointain, pour faire dysfonctionner, dérailler la pensée. C'est à partir de ces points de contexte que nous nous pencherons sur le nouveau personnel romanesque qu'ont engendré ces fictions d'investigation de la modernité, un personnel fictionnel imposteur marqué par le développement de méthodes de terrain particulières fondées sur un paradigme indiciaire qui a contaminé divers champs disciplinaires dans la période moderne, partant des techniques analytiques de l'histoire de l'Art jusqu'à la méthode psychanalytique.

²⁵ DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018, p. 251.

²⁶ DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, « Texte à l'œuvre », 2005 [1992].

Grâce à la démocratisation des techniques d'enquête est créée de toutes pièces de nouveaux investigateurs dont la signature peut être définie par un certain dilettantisme dans ses méthodes, une posture relevant d'un amateurisme reconnu et affirmé. À la suite de cela, la question des monologues menteurs fera l'objet d'une analyse : il s'agirait de voir dans quelle mesure l'aveu moderne de la mauvaise foi formulé par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* rend compte d'un paradoxe d'authenticité du sujet marqué par la duplicité, dont *Le Condottière* propose une mise en scène problématique prenant la forme d'une consultation psychanalytique. Ce point d'analyse permettra de se pencher ensuite sur les récits de mystification avec à l'appui les travaux réalisés²⁷ par le chercheur Jean-François Jeandillou, posant le problème de fond du double de l'auteur dont l'ombre plane sur les textes.

La deuxième partie de ce devoir se consacrera aux manières dont le texte imposteur modifie la relation du lecteur au texte. Nous souhaiterions à cet égard mentionner que compte-tenu de la richesse différenciée des textes, tenant probablement au statut de roman de jeunesse du premier, cette deuxième partie se dévoue en grande partie au roman « *53 jours* ». Dans le premier temps de cette deuxième partie, il s'agira d'analyser comment le roman élabore une théorie de lecture impliquant le lecteur dans la co-construction du texte et de son sens, à-travers notamment sa dimension ludique interactive. C'est à partir de ces considérations que sera posée la question d'une concurrence herméneutique et de ses retombées sur l'expérience lectorale, notamment dans le dédoublement de cette expérience avec la question de la contre-enquête à laquelle est soumis le lecteur. En s'appuyant sur ce motif de contre-enquête, il s'agirait d'observer les dérives de ces pratiques et méthodes d'enquêtes engendrées par une textualisation de l'enquête et par la mise en scène d'un vaste réseau intertextuel.

En dernière instance, sera posée la question du renversement de perspectives qu'opère le texte imposteur et les façons dont les romans de notre corpus invitent chacun à célébrer singulièrement une fiction fondée sur des ressorts trompeurs. En consentant au fonctionnement menteur du texte imposteur, il s'agirait d'analyser comment ces textes composés autour d'un paradigme de miroir traduisent une crise d'ipséité du sujet et dénoncent de façon sous-jacente le fonctionnement purement mimétique imparté à la fiction depuis le romantisme. C'est dans la création d'univers poreux, entre réel et fiction, que le texte crée les

²⁷ JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, « Propositions », 1994.

conditions possibles à un « réalisme transformationnel²⁸ ». Nous observerons de quelles façons ces lieux frontaliers de la fiction ouvre la voie à une mise en ordre du réel impliquant un changement nécessaire de statut de la figure auctoriale.

²⁸ VALIMAREANU, Ela, « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », *op. cit.*, p. 11.

Partie 1 :

OÙ L'IMPOSTURE SUSCITE L'ENQUÊTE²⁹

²⁹ DECOUT, Maxime, « Avant-propos », *Pouvoirs de l'imposture, op. cit.*, p. 7.

Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer [...], mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire : car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie³⁰.

Le geste inquisitorial chez Perec incite à renouer avec une posture première d'enquêteur, tourner son regard vers les choses élémentaires, revenir vers le détail minime. Cette démarche consiste à explorer les liens entre littérature et sciences sociales, un sillon creusé à la lisière des champs disciplinaires dans lequel s'inscrivent nombre d'écrivains dans la postérité de Perec³¹. Endosser la posture du détective s'illustre ainsi à-travers un motif, celui de la traque du minime, de l'insignifiant, d'une certaine pratique du quotidien (« Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel³² »), en somme que l'enquête se conçoit comme une opération de lisibilité du réel, une levée de l'« opacité³³ » nous dit-il sur ce que nous ne voyons plus à force de le voir. Mener l'enquête revient ainsi à pointer le caractère d'inévidence des objets que l'on a cessé d'interroger, relever l'étrangeté dont ils se parent à force de n'être plus étrangers si l'on veut. Interroger notre quotidien revient donc à relever l'opacité des choses, du réel et de nos usages de ceux-ci, ouvrant ainsi la voie à un questionnement quasi infini.

L'œuvre de Perec décrit un goût prononcé pour une écriture de l'enquête qui n'étonne donc aucun lecteur. Traversant ses essais à visée « sociologique », l'enquête est avant tout une pratique et une manière de se positionner face à un réel inédit, à la littérature et à soi. Du côté du roman, la passion de la recherche s'y glisse et se déploie comme une véritable ligne de force là aussi. La démarche enquêtrice revêt une diversité de formes, tant sur le plan des profils des personnages de ses romans (présence prolifique de figures de chercheurs, collectionneurs impulsifs, imposteurs ou scientifiques véritables entre autres dans *La Vie*

³⁰ PEREC, G., « Prière d'insérer », *EE*.

³¹ L'écrivain exerce un engouement et un ascendant tout à fait singulier sur ses pairs contemporains, un phénomène dont un certain nombre d'ouvrages témoignent de l'ampleur de cet héritage aujourd'hui. Nous renverrons le lecteur notamment vers deux d'entre eux : HECK, Maryline (dir.), *Cahiers Georges Perec. Vol. 11, Filiations perecquiennes*, Le Castor Astral, 2011. Ainsi que : BURGELIN, C., HECK, M. et REGGIANI, C. (dir.), *Cahier Perec*, Éditions de l'Herne, 2016.

³² PEREC, G., « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^{ème} siècle », 1989, p. 11. Désormais *IO*.

³³ PEREC, G., « Prière d'insérer », *EE*.

mode d'emploi et *La Disparition*), que des scénarios romanesques récurrents (prolifération des histoires et espaces narratifs, logique d'emboîtements sur un plan structurel et jeux de miroirs en particulier dans *Un Cabinet d'amateur* et « 53 jours »). Un appétit de la traque, du détail et la formulation d'une conception d'un savoir de la marge jalonnent cette écriture qui constitue « l'itinéraire tâtonnant » d'une recherche toujours en cours (*P/C*, 11). Les affinités électives de Perec pour le roman policier sont d'autant plus lisibles ici : l'enquête engage une démarche herméneutique et engrange donc des pratiques d'investigation, se manifestant au départ par le sentiment d'un manque chez le sujet enquêteur. Tendue vers un objet prisé, une pièce manquante, en bref, la « disparition » d'un élément, l'enquête chez Perec prend toutefois des formes singulières, en renouant avec les protocoles épistémologiques du policier et engageant un jeu de déplacement de ceux-ci.

Le texte perecquien, et dans le cadre de notre étude, *Le Condottière* et « 53 jours », s'imposent donc comme des textes où secrets et disparitions sont respectivement au cœur du récit. Ils mettent en scène une intelligence, c'est-à-dire une méthode, un savoir recherchant un ou des objets qui leur échappent. Il y est moins question d'énigme à proprement parlé que de sa reconstruction. La critique Isabelle Dangy-Scaillierez souligne à cet égard que le texte chez Perec se donne comme miroir de « l'existence d'un contenu caché³⁴ ». Le texte se conçoit réflexivement comme énigme à élucider d'une part, porteur d'un « discours du secret³⁵ » et suscitant le désir de son déchiffrement de l'autre, de son propre récit dissimulé. L'enquête s'élabore donc autour d'un point aveugle, traquant le secret dissimulé à l'aide de traces laissées en chemin semées et disposées dans le récit. L'attention du sujet-enquêteur et du lecteur sont ainsi portées sur le détail saillant, signifiant. À-travers les diverses formes d'enquêtes mises en scène sur lesquelles nous reviendrons, l'écrivain bouleverse les codes de l'investigation et conçoit une véritable poétique de l'indice dont il sera maintenant question.

³⁴ DANGY-SCAILLIEREZ, Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, op. cit., p. 9.

³⁵ REGGIANI, C. et MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme*, op. cit., p. 11.

1. La littérature moderne et le paradigme de l'enquête

De nombreuses littératures de l'enquête émergent depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours, décrivant actuellement un pressant besoin d'un « retour au réel³⁶ » comme le nomme l'historien d'art Hal Foster. En inscrivant cette formule dans un contexte contemporain de décloisonnement des champs (littérature, sciences sociales ou encore journalisme de terrain), il est question de souligner une inquiétude, un soupçon latent à l'égard du réel dans nos sociétés. « Si le réel s'impose comme un enjeu, c'est précisément qu'on en perçoit l'opacité, que son appréhension est fragile et que son institution est contestée³⁷ », souligne Laurent Demanze dans un entretien.

En effet, avec la question des porteurs de discours de savoir surplombants ou politiques frauduleux et médiatiques autour de la post-vérité ou « ère post-factuelle », le réel apparaît comme une chose faisant défaut, avec des logiques mouvantes et échappant au regard critique. Le rapport à celui-ci suscite une perplexité problématique qui dit bien le caractère d'opacité et d'inévidence dont il est porteur. C'est dans ce cadre que les enquêtes contemporaines prennent appui pour souligner cette opacité tangible et proposer une lecture qui se garde moins de fixer une représentation du monde, que d'explorer un réel vécu singulièrement. Il s'agirait en somme de fournir une lecture dissensuelle du monde à-travers sa lecture perplexe, son exploration inquiète. C'est précisément dans un tel contexte référentiel que nous souhaiterions approcher l'œuvre de Perec.

1.1. Un « âge de l'enquête³⁸ » entre élucidation du monde social et renouvellement épistémologique

Le manque de lisibilité dans nos sociétés n'est pour autant pas le marqueur spécifique de l'époque contemporaine. Dans son ouvrage³⁹, Dominique Kalifa fait le constat d'un essor d'une « culture de l'enquête » au XIX^e siècle. Avec l'émergence des sciences sociales qui

³⁶ Voir FOSTER, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, Lettre volée, « Essais », 2005.

³⁷ BENETTI, Pierre, « Entretien avec Laurent Demanze à-propos d'*Un Nouvel âge de l'enquête* », *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 30 juillet 2019 [En ligne]. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/30/entretien-laurent-demanze/>

³⁸ ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006 [1880], p. 293.

³⁹ KALIFA, Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 149, 2010.

emblématisent l'enquête comme outil de saisie du réel, une convergence des champs disciplinaires a lieu en se fondant sur l'investissement de procédures convergentes.

Effectivement, la société est traversée par un sentiment d'opacité, d'illisibilité : la fin de la Révolution française a marqué les esprits par l'abolition prescriptive des privilèges féodaux et conduit la société vers une homogénéisation de ses figures sociales. « L'homme des foules⁴⁰ » de Walter Benjamin, du « flâneur urbain » apparaissent dès lors dans ce contexte d'indistinction, à la fois comme lecteurs d'espaces et détectives civils de la rue, considérant le réel dans ses aspects les plus infimes sous une forme énigmatique.

L'identification des masses urbaines devient ainsi un enjeu premier. Afin de déchiffrer cette « énigme du social⁴¹ » et d'en réduire l'opacité, de nouveaux protocoles heuristiques voient le jour. Se dénombrent ainsi des opérateurs de visibilité, tels que les enquêtes administratives et ses bureaux de statistiques, les débuts des sciences sociales, le journalisme de terrain et le développement d'un *new journalism* chez les Britanniques, ainsi que l'anthropologie criminelle qui mettent le doigt sur les singularités du corps social et contribuent à formaliser des dispositifs de surveillance⁴² d'Etat. Laurent Demanze souligne cette convergence disciplinaire qui fait socle dans l'ancrage d'un âge de l'enquête:

À la croisée des sciences sociales, du journalisme et du roman noir, l'enquête est à nouveau devenue une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine, qui donne à lire le cheminement d'une investigation, dans ses hypothèses et ses hésitations, ses tâtonnements et ses doutes⁴³.

La « fièvre enquêtrice⁴⁴ » qui s'empare du XIXème s. embrase ainsi tous les champs disciplinaires et la littérature y participe de façon privilégiée. Les auteurs du grand siècle produisent une ethnographie d'une société nouvelle, bouleversée par l'Histoire et portent ainsi un regard distancé critique qui se concentre sur le minime. Il s'agit d'un projet démocratique de donner voix aux vies minuscules, « infâmes » pour reprendre le titre de Michel Foucault. Les dispositifs formels, topiques et méthodes que cette littérature sollicite mettent en scène et contribuent à l'émergence du « paradigme inquisitorial » (7) dont Perc est le lointain fils tributaire. Qui plus est, soutenue par les débuts des grands tirages dans les

⁴⁰ Nous renvoyons vers BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 3^{ème} édition, Paris, Le Cerf, « Passages », 1997 [1993/1987].

⁴¹ KALIFA, Dominique, « Enquêtes et "culture de l'enquête" au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 6.

⁴² Concernant la dimension coercitive de ce type de procédures, nous invitons à se reporter à l'ouvrage de Michel Foucault qui en propose une analyse politique éclairante. In FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴³ DEMANZE, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019, p. 14.

⁴⁴ KALIFA, Dominique, « Enquêtes et "culture de l'enquête" au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 4.

milieux de l'édition et du journalisme, l'enquête littéraire se popularise et atteint un public plus large encore. On ne s'étonnera donc que le roman policier émerge dans ce contexte de consommation, de démocratisation de l'investigation et de réinvention formelle et plastique. Cette nouvelle forme générique constitue, comme le souligne à nouveau Dominique Kalifa :

[...] à la fois la cristallisation de ce mode de production herméneutique de la vérité [conçu par les "opérateurs de visibilité"] et le principal genre littéraire inventé par la « modernité ». (5)

Conçue dans l'interaction de deux régimes de la production littéraire, d'une part le cultivé (par sa formule herméneutique très efficace), de l'autre le populaire (les figures électives et accessibles de détectives), l'enquête policière s'inscrit de façon privilégiée dans le contexte moderne. En effet, à sa publication, le roman-feuilleton des *Mystères de Paris* publié dans le *Journal des débats* connaît un immense succès et inaugure une littérature d'enquête sociale et populaire. « L'heure est au "sherlockholmisme" » (21), assure Dominique Kalifa.

L'enquête policière attire par sa capacité à mettre en scène ses propres pratiques d'investigation par l'entremise de métarécits : son goût pour l'observation méticuleuse, la tangibilité des situations ainsi que la collecte de ses indices. Ces gestes constituent un accès au réel, subjectif, eux-mêmes guidés par une intelligence lisible. De sorte que tout lecteur peut voir exhibée une représentation mentale de l'activité du détective, une « science de l'indice⁴⁵ » déployée, comme la nomme Jacques Dubois. Cette manière que l'enquête a d'étaler ses propres principes d'action et de raisonnement permet, grâce à sa force mimétique, à tout un chacun de se prêter à son tour au jeu de l'investigateur. Ces gestes d'investigation emblématisent un modèle de l'enquête littéraire dont la constituante principale serait l'observation fine, immersive et décalée.

1.2. Émergence d'un modèle épistémologique à la croisée d'un genre moderne : le paradigme indiciaire et le roman policier

Le XIX^{ème} s. est bien un « âge de l'enquête » pour reprendre la formule zolienne. Le sentiment d'une opacité du réel incite à une saisie du monde par le biais de nouveaux protocoles dont nous avons rappelé plus haut les composantes. À la croisée des disciplines,

⁴⁵ DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 41.

ces recherches d'investigation mettent toutes à l'honneur un élément clé sur lequel nous souhaiterions nous arrêter un instant : le détail.

Au cours du siècle, l'attention s'est aiguisée au motif saillant, celui qui fait rupture, illustrant bien ce que l'historien Carlo Ginzburg, fondateur de la micro-histoire⁴⁶, intitule le « paradigme indiciaire⁴⁷ ». Dans son célèbre article, Ginzburg part d'un constat : vers la fin du XIX^e s., le décloisonnement des champs disciplinaires a donné lieu à l'émergence d'un « modèle épistémologique⁴⁸ » fondé sur des pratiques semblables d'investigation. Articulant son propos autour d'une analogie de ces pratiques, l'historien développe une analyse du détail conçue comme trace révélatrice d'un système d'ensemble. Son article met en rapprochement trois figures distinctes (le détective renommé de fiction Sherlock Holmes, l'historien de l'art Morelli et Sigmund Freud, père de la psychanalyse), qui ont toutes en commun une démarche particulière, à savoir celle de porter une observation singulière, une attention fondée sur les éléments seconds, les indices. La démarche enquêtrice se fonde donc sur une autopsie du minuscule, il s'agit bien de recentrer l'analyse sur des éléments non centraux au départ.

Dans un premier temps, Ginzburg remet à l'honneur le travail de l'historien de l'art italien : en constatant un souci de distinction entre certaines copies et originaux de tableaux, le critique d'art à Vérone, Giovanni Morelli, s'est interrogé sur la capacité d'une œuvre picturale à pouvoir restituer le nom de son auteur. Communément, les historiens se fondent sur des motifs patents, « les caractères les plus manifestes » (4) d'une œuvre pour caractériser la signature picturale d'un artiste. Il s'agissait de s'attacher à retrouver les grandes techniques caractéristiques d'un mouvement, d'une école d'influence à laquelle le peintre aurait appartenu pour trouver des motifs semblables. Ces motifs sont toutefois « les plus faciles à imiter » (*ibid*) conteste l'historien, estimant que cette technique puisse créer une confusion entre copies et originaux. À l'inverse, Morelli propose de livrer un examen scrupuleux des détails peu visibles, échappant au regard novice. Cette attention portée sur l'infime, le minuscule engrange une véritable opération de décentrement du regard : il s'agit de porter l'investigation au-niveau du « lobe des oreilles », aux « ongles » ou à « la forme des doigts et des orteils⁴⁹ », en bref trouver ces détails dans le tableau qui échappent au contrôle de l'artiste. Selon lui, ce serait dans les gestes les moins réfléchis que l'artiste laisserait des traces intimement personnelles, des « petites signatures » semées derrière son passage. Le

⁴⁶ Voir GINZBURG, Carlo, PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, octobre 1981, p. 133-136 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>

⁴⁷ GINZBURG, C., « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, juin 1980, p. 3-44 [En ligne]. <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm>

⁴⁸ *Ibid*, p. 3.

⁴⁹ Voir l'Annexe 3 p. 115 pour une explication graphique de ce catalogue.

système pictural contiendrait des signes spécifiques et involontaires propres à chaque artiste, conçus chez Morelli comme les indices de la « patte » de l'artiste. En somme, par cette méthode, il souligne que l'élément même le plus infime chez un objet ou une personne engage un processus de singularisation, d'identification de celui-ci si tenté que l'on le prenne comme objet d'enquête.

À cet égard, il n'est pas étonnant qu'à la deuxième partie de l'article Ginzburg se consacre à l'analyse indicielle reposant sur l'analogie entre la « méthode morellienne » et les pratiques d'investigation de Sherlock Holmes. L'enquête sur le détail chez Morelli se conçoit avant tout comme une traque de l'« indice » à partir de laquelle se fonde une archéologie de la trace. En effet, le peintre trace un détail minime dans la toile, un « lobe d'oreille » de la même façon que le « criminel se trahit par ses empreintes⁵⁰ » (8). L'artiste est comparable au criminel en ce qu'il laisse des traces qui l'incriminent directement comme en étant l'auteur. La méthode indicielle de Morelli et celle opérée par le fameux détective de Sir Arthur Conan Doyle convergent ainsi vers un processus d'enquête déployant des principes d'action analogues: l'historien, ou l'amateur d'art, rentre dans la peau d'un détective « qui découvre l'auteur d'un délit (du tableau) en se fondant sur des indices qui échappent à la plupart des gens » (*Ibid*). Sherlock Holmes démontre à nombre de reprises la sagacité avec laquelle il en vient à interpréter des « traces de pas dans la boue, des cendres de cigarettes » comme de susceptibles indices conduisant à l'auteur du crime et ses associés.

Cette « morellisation » à laquelle se livre Sherlock Holmes n'échappe pas à Ginzburg. L'exemple donné par Ginzburg, tiré d'un extrait de la nouvelle de Conan Doyle *La Boîte en carton*⁵¹, finit de nous en convaincre, où il est justement question d'une « oreille » suspecte. Alors qu'une vieille dame, Mlle Cushing, reçoit par la poste un courrier contenant deux oreilles coupées, le lecteur assiste à l'activité mentale de l'enquêteur déployée sous la forme du métarécit qui rejoue une scène la procédure d'interprétation du détective :

En qualité de médecin, vous savez, Watson, qu'il n'y a pas d'organe du corps humain qui présente plus de personnalité qu'une oreille. Toutes les oreilles diffèrent les unes des autres ; il n'y en a pas deux semblables. Dans le numéro de l'an dernier de *l'Anthropological Journal*, vous trouverez deux brèves monographies de ma plume sur ce sujet. J'avais donc examiné les

⁵⁰ Voir la comparaison développée par Enrico Castelnuovo, établissant le rapport entre la méthode morellienne et celle attribuée à Sherlock Holmes. In CASTELNUOVO, E., « ART (L'art et son objet)- L'attribution », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], consulté le 15 mai 2020. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-attribution/>

⁵¹ CONAN DOYLE, A., *The Card-board Box (La Boîte en carton*, in *Sherlock Holmes*, vol. II), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998 [1893], p. 550-562.

oreilles dans la boîte avec les yeux d'un expert, et j'avais soigneusement noté leurs particularités anatomiques. Imaginez ma surprise quand, regardant Mlle Cushing, je m'aperçus que son oreille correspondait exactement à l'oreille féminine que je venais d'examiner. Il ne pouvait s'agir d'une simple coïncidence : la même minceur de l'hélix, la même incurvation du lobe supérieur, la même circonvolution du cartilage interne... Pour l'essentiel, c'était la même oreille. [...] Il m'apparut évident que la victime était une parente du même sang, et probablement une très proche parente. (555)

Le détective recourt à une science de l'indice qui présente d'indiscutables ressemblances avec la méthode morellienne. Dans la première partie de « *53 jours* », le narrateur-détective Veyraud se livre à un combat comparable : scrutant les « petits détails insignifiants » (53J, p. 87) des romans policiers sur lesquels il appuie son enquête, il pense trouver le « principe organisateur » (63) qui relie ces textes entre eux, c'est-à-dire la clé de la disparition de Serval, lorsque le roman *K comme Koala* lui tombe entre les mains (chapitre 8) : il décrypte une liste de douze mots donnée dans le roman n'ayant aucun lien véritable entre eux, hormis que le KGB dans cette histoire souhaite la récupérer en échange de libérer un détective kidnappé. Tirant une conclusion qu'il juge analogue à celle de sa propre enquête, le narrateur se persuade que la disparition de Serval ressemble à cette histoire et qu'il a été kidnappé par la Main Noire⁵². La méthode d'enquête chez Perec joue sur la reprise d'une méthode spéculative d'investigation et du métarécit convenu du roman policier, mais pour fournir des résultats décalés et apparemment contrevenant aux règles logiques.

Ginzburg suggère ainsi que le paradigme de l'indice permet d'élaborer une généalogie du crime : c'est à partir de traces laissées que l'enquêteur élabore un travail de déchiffrement. En ce sens, nous pouvons remarquer à une plus grande échelle la relation étriquée qui s'élabore entre le paradigme indiciaire et le roman policier. L'indice est un élément constitutif de l'univers policier et de son dispositif textuel. Par définition ténu et anodin, il ne se donne pas à voir facilement. Dans son ouvrage, Jacques Dubois développe un modèle de l'indice conçu comme « signe particulier⁵³ ». Il invite à considérer la valeur signifiante de l'indice dans le récit policier. À-travers une démarche hypothético-déductive, le détective conçoit en effet ce

⁵² La MN renvoie à la Main Noire, une milice politique à Grianta organisant des assassinats politiques. Le narrateur donne un bref retour historique (111-115) des événements récents de Grianta, des émeutes suivies des répressions de la MN, avec pour conséquence la déportation du Président-à-Vie sur l'île des Crubelier (une référence autotextuelle renvoyant au nom de la rue où se situe l'immeuble dans *La Vie mode d'emploi* avec un 'l' disparu, dont Bernard Magné a consacré une analyse ainsi que sur d'autres connotations intertextuelles que crypte Perec dans ses textes, in MAGNÉ, B., *op. cit.*, 1999, p. 22-23). La présence de la Main Noire semble faire directement écho à la Main Rouge, groupe armé français créé en Afrique du Nord durant la période coloniale.

⁵³ DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 119.

qui *fait trace* comme objet *qui fait sens*. Le critique souligne bien la nécessité du « travail herméneutique⁵⁴ » de la part de l'enquêteur, qui se décline dans une image qui semble en référence immédiate à Perec, celle du « puzzle à reconstituer » (*Ibid*). La fonction de l'indice dans le roman policier s'inscrit donc tout d'abord dans une démarche de collecte, qui engage dans un second temps un assemblage des pièces visant la constitution d'un réseau logique, une « unité cohérente ». Le motif du puzzle, longuement analysée par Perec dans *La Vie mode d'emploi*, fait figurer cette dynamique de mise en relation des diverses pièces collectées dans le mouvement de l'enquête.

La troisième partie de l'article de Ginzburg suggère une parenté entre les procédés de l'enquête policière par métonymie et ceux recourus dans l'investigation freudienne⁵⁵. Sigmund Freud concevait la psychanalyse à la fin du XIXème s. comme un mode d'exploration de l'inconscient et plus tard une théorie du psychisme humain. Son analyse se concentre de près sur les fautes commises par inadvertance, les lapsus, ces « petits gestes qui nous échappent par mégarde⁵⁶ ». Cette procédure d'observation recentre à nouveau le débat sur le thème du regard et du détail minime, ces « traits dédaignés et inobservés⁵⁷ » qui permettent au psychanalyste de deviner « les choses secrètes ou cachées » d'un individu patient. *Le Condottiere*, rédigé entre deux des trois analyses que Perec a réalisé au cours de sa vie (1949, avec Françoise Dolto ; 1957, Michel de M'Uzan ; 1971-1975, J.-B. Pontalis), est marqué de références psychanalytiques : nous trouvons tout particulièrement certaines des procédures d'investigation telles que la forme de l'entretien dans la seconde partie (105-180), succédant à une première partie en monologue concentrée autour de la recherche de l'événement décisif dans la vie de Winckler ayant présidé au meurtre de son commanditaire.

La pertinence du rapprochement entre ces trois figures voisines nous incite à penser un paradigme indiciaire à la croisée de protocoles d'enquête analogues prenant des objets différents qui ont pour point en commun de viser la construction d'un savoir. Si l'indice est un enjeu au sein de champs disciplinaires variés, c'est qu'il invite avant toute chose à renouveler l'épistémologie de l'enquête moderne. La collecte et l'interprétation des indices peuvent être utilisées pour singulariser l'individu et sa nature la plus profonde, permettant d'« établir un profil psychologique et déterminer une identité » souligne Maxime Decout⁵⁸. Il

⁵⁴ *Ibid*, p. 124.

⁵⁵ Nous renvoyons vers l'ouvrage de MEYER-BOLZINGER, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du Céfal, 2003.

⁵⁶ GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷ FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange », tr. Marie Bonaparte [1927], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », 1978 [1914], p. 13.

⁵⁸ DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 17.

n'est pas étonnant à cet égard de remarquer la promiscuité des liens qui s'établissent entre l'enquêteur et le sociologue, à la façon du détective Maigret qui investigate par une immersion dans des milieux sociaux⁵⁹. Aux côtés du paradigme indiciaire constatons donc une liaison étroite avec les motifs du savoir et de l'identité⁶⁰. En effet, l'importance accordée au traitement du signe au XIXème s. et l'herméneutique qu'il engage pour le détective nous invite à interroger les liens particuliers entre la littérature, l'interprétation et construction du savoir.

La mission impartie à la littérature dès le romantisme consistait à rendre compte, témoigner d'un réel dans sa totalité la plus intime et rendre saillant ce qui réside invisible à l'œil. Le paradigme de l'indice est le résultat de cette attention accrue à la diversité du monde, mais révèle en même temps son morcellement et sa dispersion. En réponse à la crise du savoir exemplifiée par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, l'image d'une littérature comme outil de déchiffrement du réel s'en trouve fragilisée. C'est au XXème s. avec des figures telles que celles de Perec ou bien Borges que le soupçon se généralise autour de l'aptitude de l'œuvre littéraire à éclairer un réel opaque : ce tour de force contraint à décliner l'assignation romantique de la littérature vers celle d'une interprétation du monde, singulière et érudite tout particulièrement chez Perec, qui amuse autant qu'elle trompe. C'est dans ce contexte là qu'un nouveau « personnel » romanesque voit le jour selon la formule⁶¹ de Philippe Hamon, incarnant un rapport autre à la vérité et fondé sur une duplicité des personnages.

2. Le personnel imposteur : de l'ombre comme identité à l'identité comme illégitimité

La modernité a créé de nouveaux personnages de fiction à l'aune d'une littérature marquée par le sceau d'une époque traversée elle-même par l'idée d'une fragilisation de l'individu face à son identité. Comme le soulignait Carlo Ginzburg dans l'article cité

⁵⁹ Nous reportons le lecteur vers l'ouvrage de Luc Boltanski qui interroge ce développement conjoint de la sociologie et du roman policier à-travers les figures de Maigret et Holmes. In BOLTANSKI, L., *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2012.

⁶⁰ C. Ginzburg rapporte à ce sujet un conte oriental qui fait une démonstration de l'efficacité d'un savoir construit autour du paradigme indiciaire. Trois chasseurs, pourvus d'un savoir cynégétique, font le portrait-robot d'un chameau perdu par son propriétaire dans le cadre d'un procès et envisagent déductivement, grâce à des empreintes, de l'animal les raisons de sa fuite. Voir pages 12-13.

⁶¹ HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998 [1983].

précédemment, le sentiment d'opacité généré par la naissance des foules indistinctes conduit l'État à produire des protocoles d'identification, qui se fondent éventuellement sur « des traits minimes et involontaires⁶² » des individus. Il s'agit donc, sur l'appui de traits distinctifs, propres en somme à chaque individu de circonscrire, stabiliser une identité. Ce qui nous intéresse est notamment de voir comment l'importation du paradigme indiciaire en littérature conduit à une précarisation de l'idée d'identité, qui explique simultanément l'apparition de figures de mauvaise foi et d'imposteurs en littérature. Le mouvement romantique revendiquait la singularité individuelle et l'unité du sujet comme garantes de son génie créateur. Ce « Je » lyrique, marqué par une identité forte, s'épuise et s'effrite à la fin du XIX^{ème} s. et laisse place au soupçon, une inquiétude du sujet face à sa propre identité. La connaissance de soi devient le lieu d'une interrogation angoissée qui s'appuie dès lors sur l'enquête comme tentative de consolidation d'un Moi désunifié. Cette crise s'exacerbe au XX^{ème} s. puisque que la notion d'identité est soumise à des attaques venues de la psychanalyse, du Nouveau Roman et des théories structuralistes et déconstructionnistes.

Cette crise de l'identité trouve une assise dans l'intérêt porté sur des figures d'imposture. L'imposteur, par définition, prétend dissimuler ce qu'il est et afficher ce qu'il n'est pas, ou délaisse une place qui est la sienne pour s'en arroger une autre. Entre dissimulation de soi et exhibition d'un Moi masqué, la figure impositrice cultive le leurre sur une place et une identité. On objectera en ce sens que l'émergence de ces figures vers la fin du XIX^{ème} s. ne décrive un phénomène littéraire strictement circonscrit dans ce contexte, il s'agit toutefois d'observer comment celui-ci a permis l'épanouissement d'un personnel romanesque moderne, déployant des questions de fond telle que celle du rapport du sujet au faux et à l'authenticité en littérature.

Délaissant donc l'approche synchronique, rappelons-nous un passage renommé dans l'*Odyssée* de Homère célébrant l'homme de la *mētis* (Μῆτις, littéralement « le conseil, la ruse » en grec ancien), Ulysse roi d'Ithaque et homme « aux milles ruses » comme le souligne l'épithète homérique. Revenu glorieux de la guerre de Troie, on nous raconte au chant IX comment l'astucieux guerrier piège Polyphème par le travestissement de son identité. Ulysse, dissimulé derrière le nom factice *Oὔτις* (forgé par dérivation impropre du nom commun *οὔτις*, « personne »), trompe le cyclope et parvient à regagner le navire avec ses compagnons. Derrière ce jeu de sonorités homophoniques se déploie avant tout une culture de la ruse, du travestissement. De plus, est engagé simultanément un processus de transformation et

⁶² GINZBURG, C., « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *op. cit.*, p. 25.

réappropriation de l'individu vers lui-même, impliquant dès lors un changement de régime : du déguisement identitaire à la connaissance de soi, l'*Odyssée* met en scène la métamorphose d'un personnage masqué gravitant les marches vers une réappropriation de soi. Livré à des épreuves impliquant créatures malfaisantes, batailles et descente aux Enfers, Ulysse subit une mort impersonnelle et s'engage dans une reconquête de son soi propre, lui permettant de « réintégrer l'éclat de sa propre vérité » ainsi que le souligne le philosophe Claude Romano⁶³. Les aventures et errances du personnage obéissent moins à des dérives hasardeuses qu'à des protocoles ayant pour ambition de décadrer le regard sur soi et produire un nouveau savoir de l'individu sur lui-même. L'épreuve de l'imposture est dès lors le gage d'une perte individuelle au même titre que celui d'un gain, celui d'une révélation intérieure : ainsi plus globalement, dans l'*Odyssée* la quête se fond dans une enquête plus large. Se superposent quête héroïque et enquête herméneutique, une forme de célébration d'un soi retrouvé.

Il ne paraît donc pas étonnant que dans la littérature moderne, qui aime à tromper et jouit du rôle de véritable « machine à histoires », s'épanouissent des figures d'imposteurs d'un genre nouveau. Si sa mission de « miroir » réaliste du monde semble s'étioler en fin de siècle, c'est que la littérature constitue le refuge d'une non-assignation du réel et d'identités non plus définitives, mais passagères, provisoires, impositrices en somme. Cette définition paraît s'adapter à l'œuvre de Perec, et tout particulièrement dans *Le Condottière* et « *53 jours* », qui recensent de multiples faussaires, arnaqueurs, escrocs et imposteurs brouillant les lignes d'une part entre le vrai et le faux au niveau de leur identité voire identification pour le lecteur, et qui déploient d'autre part un « modèle herméneutique problématique⁶⁴ », concurrent au paradigme indiciaire.

2.1. Mettre en scène l'imposteur : « *larvatus prodeo* »⁶⁵ et reconquête de soi

La fascination de Perec pour les figures du faux et de l'imposture génère un vaste questionnement sur le thème de l'identité. En effet, le phénomène de l'imposture implique une difficulté en tant qu'il se met en scène dans un jeu d'oppositions, entre déstabilisation des assurances de l'identité et effort de consolidation de soi par la quête herméneutique. La tension réside dans cette duplicité inhérente au personnage imposteur, tenu de dissimuler ce

⁶³ ROMANO, Claude, *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2019, p. 6.

⁶⁴ DECOUT, Maxime, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵ DESCARTES, René, *Œuvres de Descartes* (C. Adam et P. Tannery), « Cogitationes privatae », Vol. X, Paris, Léopold Cerf, 1908, p. 212.

qu'il est et d'incarner un rôle généralement emprunté à quelqu'un d'autre. C'est dans cette première acception qu'il serait souhaité d'envisager la figure de l'imposteur : l'homme dissimulé sous un masque. Le titre d'un second roman de Perec, rédigé lors de son voyage à Sfax en 1961, devait justement s'appeler *J'avance masqué* et constituait un récit-autoportrait en trois parties, sous la forme d'une « confession écrite toujours mensongère⁶⁶ ».

Dans la fiction d'investigation que propose *Le Condottière*, la figure de Gaspard Winckler concentre cette ambiguïté identitaire qui traverse une grande partie de l'œuvre perecquienne, où la question de l'identité du sujet se cristallise autour d'une représentation impossible, maintenue dans un paradoxe entre « rester caché » ou « être découvert⁶⁷ », comme le formule l'écrivain dans *W ou le souvenir d'enfance*. Présenté comme un faussaire de génie pris à son propre piège, Winckler est le personnage qui incarne au plus près l'idée d'un flottement identitaire qui a des retombées d'emblée dans le rapport entretenu entre le sujet et lui-même. Le faussaire étouffe sous « le poids des masques » (*LC*, p. 138) des peintres qu'il enfile un à un et s'égare dans ces identités illustres :

Gaspard faussaire. Gaspard Theotokopoulos dit El Greco. Gaspard de Messina. Gaspard Solario, Gaspard Bellini, Gaspard Ghirlandaio. Gaspard de Goya y Lucientes. Gaspard Botticelli. Gaspard Chardin. Gaspard Cranach le Vieux. [...] Gaspard faussaire. (80)

La longue énumération de déclinaisons du prénom Gaspard souligne cette fragmentation identitaire du personnage qui touche jusqu'à la composante la plus intime, le nom du personnage lui-même. L'impossibilité à fixer son propre nom vient comme incriminer le langage qui échoue à lui donner une stabilité, ce que la litanie onomastique vient comme tonner gravement dans cette formule sentencieuse encadrant le nom « Gaspard » et son épithète « faussaire ».

Si, comme le souligne Maxime Decout, « toute enquête vise à reconnaître, nommer et comprendre l'identité d'une chose, d'un fait, d'un être et à compter les qualités épinglées au nombre de ses propriétés définitionnelles⁶⁸ », c'est qu'elle vise à assurer une présence avant tout et revient ainsi à formuler la question qui échappe au sujet qui se la pose : Qui es-tu ? Recherchant un visage qui serait le sien propre, le sujet faussaire « avance masqué » pour reprendre la formule cartésienne et se heurte à un problème éthique, un dysfonctionnement dans les liens qui l'unissent à lui-même. Le geste d'enquête affronte la question de la

⁶⁶ PEREC, G., *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIème siècle », 1990, p. 9-10. Désormais *JSN*.

⁶⁷ PEREC, G., *W*, p. 18.

⁶⁸ DECOU, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 28.

représentation et de sa précarité vis-à-vis du sujet, de sorte que l'enquête se meut en exploration de soi.

Le faussaire est avant tout l'homme d'un défaut. Il est celui qui éprouve un sentiment d'insuffisance, d'imposture et affiche des carences existentielles qui empêchent son identification, « de lui donner une consistance, presque de le cerner⁶⁹ ». Faute d'ipséité, Gaspard Winckler conçoit son existence dans cette formule négative, « une vie sans racines, sans attaches. Sans autre passé que le passé du monde, abstrait et figé, comme un catalogue de musée » (*LC*, 175). L'être comme individualité se soustrait à toute saisie possible, qu'elle soit de l'ordre d'une psychologie du personnage ou d'une morale auxquelles sa mauvaise foi renverrait tout bonnement. Cette contrainte d'appréhension invite à redéfinir notre approche du personnage imposteur en se plaçant du côté des raisons le poussant à mentir. Le faussaire fait l'amer constat suivant : « Gaspard Winckler, faux en tous genres. N'importe quoi de n'importe qui de n'importe quand » (*LC*, p. 84). La pratique du faux conduit le personnage à y perdre sa peau, délaissier son identité. Cette impossibilité à être quelqu'un revient à être tout le monde. Inversement, sa qualité professionnelle de faussaire le pousse à se concevoir, se construire qu'à travers d'autres vies que la sienne : « on est pris à son propre jeu, on ne s'atteint jamais ; on est chaque fois quelqu'un d'autre » (114). Le personnage se disperse dans les identités de ceux qu'il copie : il *empreinte* leur œuvre en même temps qu'il *emprunte* leur identité. Voulant créer un autre *Condottière* à partir d'une compilation de morceaux repris à différents tableaux, Winckler construit un véritable puzzle identitaire. Si bien que son absence d'être devient « musée sans âme et sans tripes » (79). Son œuvre séjourne dans les plus grands musées et annule dans le même temps son identité : « Dans le monde entier, quelle image laisserait-il ? Quelle carcasse abandonnerait-il ? Rien. Le vide » (78). C'est dans ce sacrifice pour l'imitation qu'il ne reste au faussaire qu'une peau de chagrin, une identité renfoncée, creuse. Son nom s'efface sous l'œuvre falsificatrice : « Faussaire tout court. Gaspard Winckler Faussaire. Avec un grand F. Avec une grande faux » (86).

Cette première analyse du phénomène imposteur dans *Le Condottière* nous amène à la conclusion suivante : si la condition de faussaire de Winckler génère un questionnement dramatique sur l'identité et l'authenticité de soi, elle résulte *a fortiori* d'un choix. Le critique rappelle à cet égard : « c'est aussi parfois en réaction au sentiment d'être des imposteurs que certains s'adonnent à une imposture en quelque sorte choisie, comme le faussaire, le menteur ou le tricheur⁷⁰ ». Ce phénomène réversible de l'imposture pointe ainsi un effet cyclique :

⁶⁹ *Ibid*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid*, p. 31.

l'identité de l'imposteur est diffuse et modulable, l'être est rompu. C'est à cet égard que le thème du double vient troubler l'espace de représentation du roman. En tant que les figures du faux et leur mauvaise foi se construisent dans un univers de fiction en y déployant leurs propres chimères, cette lacune de l'être recouvre en même temps un espace dissimulé, conçu en miroir du premier. La critique Cécile KovacsAZY souligne à cet égard qu'au XX^{ème} siècle « la pensée du double est devenue la forme prédominante de la pensée de l'identité⁷¹ ». La duplicité de l'imposteur brise l'unité qui fonde le mode de perception commun de l'identité et pousse le lecteur à entrer dans un processus d'enquête. L'histoire de Gaspard Winckler raconte comment un faussaire espère retrouver une identité propre, en créant une œuvre conçue à partir d'un tableau d'Antonello de Messine, *Le Condottière*. Cette ambition d'une « création authentique d'un chef-d'œuvre » du passé (*LC*, 127) vise précisément à se détacher de sa qualité de faussaire : « parce que c'était le seul moyen pour moi, ensuite, de n'être plus faussaire, cette preuve, cette épreuve » (162). Maryline Heck souligne à cet égard que « peindre la figure du Condottière serait une manière de se dessiner un visage, de se donner une identité qui lui soit enfin propre⁷² ». Le faussaire trouve tôt dans le portrait des traits semblables qui lui renvoie son propre visage. Le sujet imposteur s'engage donc dans une enquête de motivation, dont la « pulsion investigatrice⁷³ » à l'œuvre démontre un effort pour capter, renouer avec son propre reflet. On retrouve cette idée chez KovacsAZY qui s'appuie sur le paradigme mythologique de Narcisse dans lequel le motif du reflet se conçoit comme enjeu d'un espace à conquérir, celui de donner « une autonomie à son reflet⁷⁴ ». Le texte bascule dès lors vers un désenchantement du personnage : le tableau fonctionne comme un miroir (« visage-miroir », *LC*, 104) là où Winckler aurait voulu lire le reflet de son « visage réinventé⁷⁵ ».

La défaite de quête d'identification du faussaire laisse donc entrevoir une scission du sujet. La présence face à son double lui est insupportable en tant qu'il lui révèle et lui renvoie à sa propre imposture, à sa propre place usurpée. L'investigation herméneutique rapatrie l'enquêteur vers lui-même mais n'échoue toutefois pas : le faussaire décide de détruire le tableau et tue son commanditaire, Madera. La quête identitaire de Winckler, selon l'analyse psychanalytique, s'adosse à un schéma œdipien : il s'agit d'observer comment l'imposteur,

⁷¹ KOVACSHAZY, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^{ème} siècle*, Paris, Garnier, « Perspectives comparatistes », n° 14, 2012, p. 14.

⁷² HECK, Maryline, « *Le Condottière*, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec », in JOUANNY, S. et LE CORRE, E. (dir.), *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 210 [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/56297>

⁷³ DANGY-SCAILLIEREZ, Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, op. cit., p. 11.

⁷⁴ KOVACSHAZY, Cécile, op. cit., p. 12.

⁷⁵ HECK, Maryline, op. cit., p. 212.

recherchant par l'enquête à trouver une consistance propre, se place de fait en rivalité avec autrui, personnage ou lecteur, qui par leur existence, n'ont de cesse de rappeler à l'imposteur qu'eux ont la certitude d'exister. C'est dans cette perspective que l'assassinat de la figure d'autorité, qui empêche le faussaire d'« être lui » (84), puisse se concevoir comme un moyen d'accéder à une reconnaissance de soi, de pouvoir étendre un Moi contraint et annihilé. Nous observons comment ce thème de la vengeance réapparaît sous une forme analogue en 1978 dans *La Vie mode d'emploi*, où un certain homonyme, Gaspard Winckler, artisan de pièces de puzzle, commet l'assassinat de son commanditaire Percival Bartlebooth. En question de fond se trame la rancune de l'artisan laborieux et humilié, dont l'œuvre se conçoit au bout du fil comme reflet de sa propre mort. La vengeance de l'artisan, du faussaire représente un soulèvement contre une vie vouée à la soumission et à l'engrenage du faux de laquelle la destruction et l'assassinat ressortent comme mouvement émancipateur d'une condition opprimée.

De ce fait, le personnage imposteur présente une démesure qui constitue un de ces traits caractéristiques : trompant le monde en exhibant ce qu'il n'est pas, il affiche un non-conformisme qui bat en brèche les représentations généralement admises. L'imposteur fait preuve d'*hybris*, d'un certain tragique du personnage que les références diffuses à *Hamlet* dans *Le Condottière* ne manquent pas de souligner (analogie indirecte entre Hamlet et le Condottière, citation exhibée extraite de l'acte V, scène 2 à la page 90). Son statut d'imposteur le tend vers l'action transgressive, qu'elle soit de l'ordre de la dissimulation ou du passage à l'acte criminel. Il devient le porte-parole d'une protestation individuelle et décadre le regard en jetant le doute sur l'adhésion à un ordre collectif.

2.2. Vers une nouvelle épistémologie de l'enquêteur : l'amateur génial contre le détective professionnel

Le langage imposteur opère un décentrement de nos représentations, se donnant à l'enquête comme un véritable outil critique. À ce titre, ce pouvoir de l'imposture paraît adhérer à la force de contestation de la littérature, ses dispositions à rejeter une autorité établie et à prendre la voie des sentiers battus. Comme nous l'avons précédemment mentionné, le phénomène imposteur se déploie grâce au soutien provenant de l'« érosion interne du

principe de légitimation du savoir⁷⁶ » au XXème s., selon la formule de Jean-François Lyotard, qui interroge l'état du savoir en réaction au siècle de la spécialisation au XIXème s. et du développement de méthodes d'investigation reprises dans le roman policier. Le cloisonnement des savoirs, réservés aux spécialistes, se révèle ostracisant pour ceux qui ne peuvent s'élever vers une connaissance du champ. C'est dans ce contexte il me semble que de nouvelles figures d'autodidactes passionnés et amateurs éclairés, telles que les emblématiques Bouvard et Pécuchet, transgressent cette ligne en explorant des domaines qui les excluent.

Comme le soulignait Pierre Bourdieu, on assiste au XXème s. à une « démocratisation de la posture herméneutique⁷⁷ », d'enquêteur. Chez Perec, la quête du savoir se fait enquête prise en charge par des érudits qui ne constituent pas toujours des professionnels. Derrière cette posture se lit une aspiration à la totalisation qui clame son propre amateurisme et ses propres pratiques. Maxime Decout ne manque pas de souligner qu'« à travers leur aspiration à l'encyclopédisme, si [ces « savants »] affichent leur désir de totalisation de la connaissance, font par là même l'aveu de leurs manques, de la faillite inéluctable où les précipite leur projet »⁷⁸. En effet, affichant ses échecs et des pratiques d'enquête soumises à l'autocritique, le narrateur se met en scène dans une position d'imposture, d'autodidacte. Plus largement, cette réappropriation des savoirs par ces figures interroge au même titre le désir de la littérature à s'en faire la synthèse, ou comme Italo Calvino en formulait le souhait :

La littérature doit relever un grand défi et apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe.⁷⁹

La littérature moderne se place donc en faveur d'un projet de démocratisation du savoir. Ces amateurs érudits désireux d'exhaustivité du savoir et d'encyclopédisme deviennent tour à tour, comme le pointe Laurent Demanze, « plagiaire, imposteur, copiste ou faussaire, dans une entreprise pour miner de l'intérieur la volonté de maîtrise et d'appropriation au cœur du projet encyclopédique⁸⁰ ». Cette dynamique de réappropriation de savoir trahit en même temps semble-t-il un fantasme imposteur : réguler et contrôler le sens, s'extraire de toute autorité pour s'emparer d'un savoir. La présence du personnel imposteur

⁷⁶ LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1979, p. 65, in, DECOU, Maxime, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁷ BOURDIEU, Pierre (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, « Essais », 1993, p. 923.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁹ CALVINO, Italo, *Saggi. 1945-1985*, Vol. I, trad. par Hersant. Y., Montrouge, Mondadori, 2011, p. 722-723.

⁸⁰ DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015, p. 72.

dans *Le Condottière* et « 53 jours » devient le lieu d'une mise en scène d'une émancipation hors des cadres établis : entre le faussaire, qui s'adonne à la peinture sur une impulsion irréfléchie mais n'accède pas à la reconnaissance, et les enquêteurs amateurs Veyraud (première partie) et Salini (seconde partie), les romans prennent en charge des discours érudits exemplifiant un savoir de la marge.

Le choix d'une forme-énigme⁸¹ dans « 53 jours » paraît éloquent à cet égard, car elle inscrit une rivalité entre les divers preneurs en charge de l'enquête, qui étalent des principes d'action singuliers qui en appellent au déguisement. En effet, Veyraud, le narrateur de la première partie constituant plus largement la première des six mises en abyme du roman, est présenté en début de roman comme « professeur au Lycée Français » en mathématiques (53J, p. 24) de l'étrange ville de Grianta, jusqu'au jour où le consul lui-même ne lui demande d'investiguer au sujet de la disparition mystérieuse d'un certain Robert Serval, auteur de « romans policiers » (21). On observe que l'entrée dans le monde de l'enquête ne résulte donc pas d'un choix mais d'une exploration au départ contrainte, et la raison donnée : « Vous avez été à l'école ensemble », et Veyraud, rappiquant « Serval ! Je n'ai jamais eu de camarade de classe appelé Serval ! – Mais bien sûr ! C'est seulement son nom de plume. Vous ne le saviez pas ? Il s'appelle Réal, Stéphane Réal. » (22)

Le narrateur, qui ne possède une connaissance des procédés d'enquête qu'à travers ses lectures (constituant, sans surprise, en majeure partie des « rom pol⁸² » (*ibid*) ainsi que des « mots croisés » (15) dont il a fait une pratique régulière), ne replace pas l'objet de l'investigation sur laquelle il a été lancée en raison d'un « trou » de mémoire. Pour autant, lui est commandée avant tout une « contre-enquête » en réaction aux résultats apportés par l'investigation des services policiers : « J'ai fait vérifier tout ce qu'ils avaient trouvé, c'est-à-dire rien » (24), constate le consul. Quoique cela puisse être un enjeu, même à travers un parcours sinueux dans les méandres de la mémoire du narrateur (chapitre 2 intitulé « Étampes », p. 29-39), ce ne sont que « bribes, lambeaux déchiquetés » (37) de souvenirs qui refont surface. L'objet de l'investigation se fait donc fuyant au demeurant, demeurant une sorte de zone grise insaisissable, constituant toutefois par moments un objet de rêverie fantasmée pour l'amateur :

⁸¹ Jacques Dubois propose une distinction typologique entre le roman à énigme (récit d'enquête qui se conclut par une « levée du secret »), le roman noir (narré par le criminel et où le récit concorde avec le déroulement de l'action), le roman à suspense (où il s'agit d'empêcher le crime d'avoir lieu) et d'espionnage. In DUBOIS, J., *op. cit.*, p. 42-45.

⁸² Jacques Roubaud et Georges Perec ont forgé le terme obtenu par apocope, « roman policier » devenant « rom pol », voire « rompol » selon les occurrences. L'Oulipo a d'ailleurs créé un Ouvroir de Littérature Potentielle Policière, consacré sous l'abréviation OulipoPo. Nous renvoyons vers PEREC, G., « ROM POL », *Vœux*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXème siècle », 1989.

Quelque chose d'un peu exceptionnel, qui corresponde à l'idée peut-être trop héroïque que, naïvement, je me fais d'un auteur de romans policiers vivant en reclus dans palace des tropiques. (39)

Ce départ déceptif, qui ralentit le déroulé de l'action générale au début de la première partie, prend toutefois un tour inattendu, car l'enquête va se cristalliser autour d'un manuscrit: le consul demande à Veyraud de s'appuyer sur *La Crypte*, brouillon de roman policier rédigé par Serval/Réal trouvé au moment de sa disparition. Le narrateur-détective, après lecture, le présente ainsi :

La Crypte est un roman policier, un roman policier en deux parties dont la seconde détruit méticuleusement tout ce que la première s'est efforcé d'établir, procédé classique de nombreux romans à énigmes, ici poussé à un paroxysme presque caricatural. (42)

Il y est question d'une enquête prise en charge par un dénommé Serval sur une affaire de disparition qui entre en résonance avec l'affaire qui occupe Veyraud, le narrateur de la première partie. Le manuscrit serait le lieu dépositaire d'indices de la disparition de son auteur. C'est à ce titre que la figure de Veyraud s'arroge la place d'enquêteur-sémiologue. Il perçoit que la réponse se dissimule dans les blancs de l'écriture : « La vérité est dans ces pages. Elle *doit* y être » (77). Pour mener ses recherches, il s'appuie sur un autre roman policier, *Le Juge est l'assassin*, dont l'histoire fait à nouveau écho à l'affaire de la première partie. Mais, il découvre un autre roman grâce à l'aide de Lise Carpenter (chap. 7), la dite dactylographe de *La Crypte*, intitulé *K comme Koala* qui présente de grandes similarités avec la situation décrite dans *La Crypte*, auquel l'enquêteur dévoue une longue analyse au chapitre 8. Nous constatons comment l'enquête à ce stade se fonde sur une pratique d'investigation singulière, celle de l'analogie intertextuelle comme moyen de percer l'énigme résistante : « la vérité que je cherche n'est pas *dans* les livres, mais *entre* les livres » (107), sermonne Veyraud, comme on lirait « entre les lignes ».

Dans le même temps que se met en place une circulation entre les textes mis en abyme, l'enquête amatrice est présentée comme obéissant à des dérives, ou selon la formule de Laurent Demanze, à « des dispersions et des bifurcations vers d'infimes événements⁸³ » saillants aux yeux du détective. En rupture avec les protocoles d'enquête habituels, le personnage de l'enquêteur se place ainsi dans une posture de disponibilité de l'attention,

⁸³ DEMANZE, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, « Les essais », 2019, p. 109.

d'ouverture face à l'éruption de signes indiciaires potentiels, quoique paraissant peu éloquents dans le cadre de l'investigation à première vue. En fait, il s'agit pour l'enquêteur de « noter ce qui échappe à la représentation » (*ibid*) poursuit le critique et construire en même temps une méthode moins affranchie des conventions que jouant avec les codes des méthodes d'investigation mises en scène dans les romans policiers.

L'enquête obéit ainsi à une collecte d'indices disproportionnée et une dispersion informative se mettant elle-même en scène par la présence massive de fausses pistes et un goût pour le « braconnage⁸⁴ » épistémologique selon la formule de Michel de Certeau. À ce titre, l'enquêteur-amateur ne s'arroge pas la maîtrise d'un domaine de compétences qui serait celui du policier-enquêteur, mais revendique au contraire une singularité de méthode, un bricolage des protocoles, en somme la pratique d'usages détournés (explication de texte, entretiens sociologiques, etc), le plaçant pour ainsi dire en dehors des clous institutionnels.

Derrière cette jouissance d'un certain usage de l'enquête, le récit d'enquête prend en charge son pendant « corporéisant ». Le terrain de l'enquête est investi par le corps de l'enquêteur, qui explore et s'immerge dans des espaces qu'il juge prompts à l'investigation. Ses terrains d'action, textuels comme géographiques, donnent lieu à des explorations et bifurcations singulières, mais aussi à une redéfinition permanente de son périmètre et de ses usages à servir l'enquête définis eux-mêmes par Veyraud. Le détective-amateur a comme le goût de l'« expérimentation tâtonnante » rappelle Laurent Demanze⁸⁵ : le récit place au centre du dispositif une pratique singulière, intime de l'enquête, qui dit « ce qu'elle fait à l'individu, comment elle incarne et déplace des obsessions » (*Ibid*). Cette marche oscillante de l'enquête, l'amateur Veyraud l'incarne par une série de tentatives à créer un réseau sémiotique entre divers éléments, textes et échanges directs avec des individus potentiellement utiles à la prospérité de l'enquête (le consul, Lise Carpenter) et à lever le voile sur la disparition de l'écrivain.

L'enquête du narrateur relève ainsi d'une investigation « motivée » par deux éléments : d'une part, celui de poursuivre une vérité qui se refuse sans cesse au détective (percer le secret du manuscrit de *La Crypte* qui possède un lourd secret selon lui) ; de l'autre, se laisser au prendre au jeu de l'enquête, ou comme le formule la critique Isabelle Dangy-Scaillez, laisser « s'éveiller le démon de l'enquête⁸⁶ » (en somme, traquer la solution intellectuelle qui pourra expliquer l'événement mystérieux que constitue la disparition de l'écrivain Serval,

⁸⁴ Voir DE CERTEAU, Michel, « Lire : un braconnage », *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Vol. 1, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 239-255.

⁸⁵ DEMANZE, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁶ DANGY-SCAILLEZ, Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 11-12.

personnage curieux en même temps qui revêt la forme d'un enquêteur homonyme dans *La Crypte* mais celle d'un trou de mémoire pour Veyraud qui enquête sur son enlèvement).

Ainsi au chapitre 8, l'enquêteur Veyraud voit dans le manuscrit *La Crypte* des éléments lui permettant de croire que la disparition de l'écrivain Serval soit le fruit d'une organisation mafieuse de Grianta, la « Main Noire », qui donne le titre du chapitre suivant. Toutefois, c'est de façon fortuite que Veyraud est entraîné de force à la rencontrer ... mais au motif du vol d'un objet d'art classé apparu lors de son transfert au Louvre : « la statue de Dioclétien » (53J, p. 129). Si le terrain d'enquête est le lieu d'explorations singulières pour l'investigateur, le geste amateur relève d'une implication corporelle et d'une attitude réflexive. Rappelons un instant que l'enquête débute avec une impossibilité à stabiliser l'objet de l'énigme (écrivain et camarade d'école Serval) car le « souvenir d'enfance » fait défaut au détective en même temps qu'il est demandé au narrateur d'investiguer sur la disparition de Serval. Le manque sur un plan intime incite Veyraud à mener l'enquête qui fonctionnerait donc comme moyen de conjuration du souvenir manquant. L'enquête policière de Veyraud métaphorise une archéologie du passé et ses difficultés. On ne peut s'étonner de la présence de fragments à portée métatextuelle autour d'une histoire de « fouilles » (131) : il y est question de « ruines » et « vestiges » (135) dont les éléments découverts « étaient à peu près irrécupérables » (138). C'est bien l'impossible réinvocation du passé et du souvenir qui se dit. Cependant, parmi les vestiges trouvés réside intacte une statue de l'empereur Dioclétien qui disparaîtra lors de son transfert vers Paris. Le passage sur les fouilles vient ainsi mimer le processus archéologique d'enquête qui remonte le fil d'une histoire rompue se heurtant aux failles, à l'incommunicable du passé et rappeler en même temps l'inscription de plein pied de l'enquêteur amateur dans un moment de démocratisation de pratiques et de fabrication d'épistémologies.

L'imposture met en route chez l'enquêteur amateur une démarche d'investigation centrale à la compréhension de l'œuvre : elle invite à poser la question du point de vue, de celui qui parle et qui interprète et parcourt le monde à contre courant face à un réel qui résiste à toute emprise. Cette démarche expérimentale dans l'appréhension du terrain de l'enquête recroise la méthode de la « dérive » proposée par le critique Guy Debord, pour lequel l'enquêteur applique la flânerie à son parcours de espace, se laissant ainsi guider par ses impressions et le hasard des découvertes dans son déplacement afin d'« aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent⁸⁷ ». Cette traversée de l'espace ou cette « technique du

⁸⁷ DEBORD, Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956, p. 4 [En ligne]. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

passage hâtif» comme le nomme son auteur, vient bousculer nos habitudes, nous défamiliariser de nos espaces quotidiens grâce à un processus de déplacement de nos représentations. L'espace de l'enquête se définit ainsi par sa capacité à faire expérience vécue pour celui qui s'y déplace. Dans « *53 jours* », Veyraud propose une contre-enquête qui affiche une singularité de méthode par sa capacité à tisser un réseau de références textuelles et d'indices concrets au fil de lectures et rencontres presque hasardeuses, de déambulations incongrues dans la ville de Grianta moins par analyse déductive que par son imagination débridée. Si cette descente dans les labyrinthes de l'enquête policière déborde du cadre admis de l'investigation et n'aboutit qu'à un florilège de pistes sans fin, le texte célèbre de toute évidence cette dispersion de l'enquêteur imposteur et le mouvement infini de l'herméneutique. Car l'investigation policière sur la disparition de l'auteur dans « *53 jours* » met en scène des gestes d'enquête singuliers qui viennent revendiquer la volonté d'une certaine compréhension du réel en même temps qu'une non-adhésion au monde. Le présupposé donné est celui de pouvoir lire le réel comme un texte comme vu plus tôt, mais puisque le réel n'arrive à signifier, l'amateur en décide que le sens est dissimulé. Il s'agirait pour nous d'interroger ces discours à rebours, illégitimes voire trompeurs qui viennent refléter un réel entaché d'une subjectivité pour le moins douteuse.

3. Le cas des monologues menteurs

Un des apports majeurs de la modernité serait d'avoir ouvert la voie à un questionnement autour du sujet et le problème de sa représentation littéraire par le langage, auquel l'émergence du phénomène d'imposture a grandement contribué. Alors que la littérature de l'absurde emboîte le pas en illustrant le désarroi de l'individu, contraint à être étranger face à un réel indéchiffrable et à une existence dénuée de sens, Samuel Beckett rédige *L'Innommable*, où il est question d'un personnage-sujet débarrassé de toute enveloppe charnelle et réduit à une voix. « Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre⁸⁸ », écrit-il. Cette formule suffit à souligner la recherche de modes d'inscription de la présence du sujet qui traverse la littérature du XXème siècle : fuyante dans sa trace écrite, la présence du sujet s'exprime dans une pluralité de voix défaisant toute unité. La modernité est vouée à interroger ces singularités hybrides, ou ainsi que le nomme

⁸⁸ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, « Double », 2004 [1953], p. 64.

Dominique Rabaté, « un sujet tramé de voix⁸⁹ », à travers des stratégies énonciatives mobiles. Marquées par une présence composite, ces voix dénoncent l'écart de soi à soi du sujet, ouvrant un espace d'interrogation intrinsèque au langage qui se conçoit dès lors comme (en)quête d'appartenance.

Cette brève parenthèse semble s'appliquer au cas du *Condottière* dont l'énonciation, plurielle est marquée par une déperdition de l'être du personnage dont l'écriture offre une possibilité de se stabiliser. Le personnage faussaire dirige une forme d'introspection visant à conjurer cette lacune à être pleinement, à refonder une identité fracturée. La voix s'énonce donc mais se fait débordante. Dominique Rabaté rappelle que le roman moderne offre de fait « la possibilité d'un encadrement la parole⁹⁰ ». Certaines scénographies sont proposées dans le récit de Perec comme des démonstrations de force de cet effort de stabilisation de l'énonciation. En effet, la quête identitaire de Winckler est prise en charge sur le plan de l'énonciation sous la forme d'un monologue angoissé mimant les vertiges de la conscience. Nous nous arrêterons sur ce premier point dans l'analyse qui suit.

3. 1. « Démasquer le récit de conscience⁹¹ » : nommer et mettre en forme le langage imposteur

Le roman *Le Condottière* plonge *in medias res* le lecteur dans un univers dont les grandes lignes ne sont données que subrepticement. L'accès à ce lieu difficilement cernable se fait par l'entremise d'une énonciation flottante et intermittente, donnant voix à une étrange introspection dans les galeries innombrables d'une conscience. De fait, le texte se présente d'emblée comme le récit d'une métamorphose sur un plan personnel, d'une « modification », d'une « prise de conscience⁹² » comme disait Perec. De la même manière que chez Michel Butor⁹³, le lecteur escorte un personnage dans l'archéologie d'un changement hésitant, tâtonnant par moments complexe à circonscrire.

⁸⁹ RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les essais », 1999, p. 7.

⁹⁰ *Ibid*, p. 11.

⁹¹ DECOUT, Maxime, « Le masque & la plume. À propos du *Condottière* de Perec », *Acta fabula*, vol. 13, n° 3, Editions, rééditions, traductions, Mars 2012, p. 3 [En ligne]. <http://www.fabula.org/revue/document6855.php>

⁹² Dans une lettre adressée en 1959 à l'éditeur François Wahl, Perec explique que *Le Condottière* est « tout simplement l'histoire d'une prise de conscience ». In, BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, « Biographie », 1994, p. 223.

⁹³ Publiée en 1957, *La Modification* illustre les errements d'une conscience en privilégiant une focalisation interne traitée à la 2^{ème} p. du singulier, entraînant une distance inhabituelle entre narrateur/lecteur ainsi qu'une implication singulière du lecteur sur le plan narratif. Le lecteur suit, au cours d'un voyage en train entre Paris et

Un véritable flux de conscience adossé à une recherche de moyens sur le plan de l'énonciation reconduit cette investigation interne : « plongé jusqu'au cou dans ta propre histoire, perdu dans tes souvenirs comme jamais tu ne le fus » (*LC*, p. 73). La parole tend vers le dédoublement durant toute la première partie du roman, du « je » se soustrait parfois un « tu », qui souligne sur le plan de l'énonciation une coupure du sujet à lui-même. Alternant différentes personnes, le texte empêche une assignation nette de la place du narrateur-personnage et celle du lecteur qui se trouve ainsi reléguer vers les marges du texte. Le personnage faussaire est par nature dans l'obligation de délaissier son identité, en endossant les noms d'artistes illustres : « J'étais le plus grand faussaire du monde, parce que personne ne savait que j'étais faussaire » (112). L'introspection à laquelle se livre le personnage est cristallisée autour de ce qui a déterminé la sortie « d'en finir avec les faux » (74) de Winckler. L'exploration intérieure se fait ainsi archéologique, une remontée vers les origines, là où le lien à soi a fait rupture, l'événement décisif, en somme le point de bascule qui rétrospectivement a poussé le protagoniste au meurtre :

Madera était mort. Pourquoi ? Qu'est-ce qui était le point de départ ? La soirée chez Rufus ? La nuit dans l'atelier de Belgrade ? Le retour précipité de Gstaad ? La rencontre de Jérôme ? La rencontre de Mila ? [...] Que restait-il de sa vie entière ? Quel point de départ ? Quelle logique ? (82)

Ce questionnement angoissé soumis à l'impératif de trouver un sens, une logique suppléant à tout cela entraîne Winckler à endosser la casquette de l'enquêteur désorienté dans un labyrinthe d'explications. La situation d'imposture du personnage s'insère dans le dispositif narratif et énonciatif du récit et sert véritablement d'embrayeur. Ce court extrait, ponctué exclusivement d'interrogatifs, vient à d'autres égards souligner une composante essentielle dans le passage à l'acte criminel chez Perec, à savoir celle d'une nécessité du meurtre opposable à la gratuité, l'absurde du geste au sens de Camus, notamment dans *L'Étranger*⁹⁴. L'écrivain insiste, par cet acte vengeur semble-t-il, sur la transition que l'assassinat opère sur son perpétuteur. Le passage à l'acte se conçoit comme le « premier geste du démiurge » (80). Cette décision « démasquée » se justifie par un changement de régime si

Rome, le cheminement de pensée qui subit une modification sur le projet de départ et le narrateur lui-même. In, BUTOR, M., *La Modification*, Paris, Minuit, « Double », 1980 [1957].

⁹⁴ « La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. » In, CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996 [1942], p. 95.

on le formule ainsi, c'est-à-dire par un processus de sublimation transformant le geste criminel en geste créatif, singulier, et faisant du faussaire un « Prométhée libéré » de ses chaînes. Il semble bien que sous cette signature du peintre renié se lit la promesse, celle du renouement du sujet à ses propres gestes : « j'avais besoin de gestes qui n'appartiennent qu'à moi, j'avais besoin d'une vie qui ne soit que la mienne » (111). C'est toutefois dans cette promesse cathartique du crime que se dit simultanément la défaite de ce geste : le monologue intérieur opère dès lors comme moyen catalyseur d'engendrer rétrospectivement un sens à cet acte, car si le crime lui ne se montre d'aucune utilité pour renouer avec une identité spoliée, la voix elle devient le lieu d'une expérimentation énonciative qui tente d'échapper au musellement : « Je devais créer un autre langage [...], que j'invente, un nouveau vocabulaire, un nouvel ensemble de signes » (151).

L'espace du monologue intérieur constitue ainsi le lieu désordonné d'associations, de souvenirs non chronologiques, de jeux de mots cyniques ou encore pensées sur les techniques de peinture. Le lecteur suit ainsi les remous fluctuants de cette conscience à travers un phrasé se déployant en longs passages liturgiques. À ce titre, le choix de l'image du sous-sol intrigue dans cette première partie tout en constituant d'emblée la métaphore de cette recherche intérieure, explorant les dessous et couches souterraines de la conscience infatigable. De fait, le monologue devient expérience de la solitude du personnage, mais une solitude bavarde, habitée par de nombreuses paroles échappées de sa conscience et prenant la forme d'une voix, ressassante, performative, exhibée :

Marche à marche. Pas à pas. Une marche pour Ma. Une marche pour De. Une marche pour Ra. Une marche pour Tu une marche pour Vas une marche pour Tu une marche pour Er une marche pour Ma une marche pour De une marche pour Ra. Tu Vas Tu Er Ma De Ra. Tu vas tuer Madera. (60)

L'action se borne aux événements de conscience du personnage, faisant disparaître tout récit possible. L'alternance sur le plan énonciatif met en scène une voix se désignant comme profuse, une pensée emmêlée, surchargée. Le monologue engage une expérience de mise à l'épreuve du sujet dans la mise en forme de son existence lacunaire. La parole intime et adressée fait ainsi de la conscience un lieu de représentation où s'exposent ses propres contradictions, pour commencer la raison inavouée qui a poussé Winckler à la fabrique de faux :

Il était né, il avait grandi, il était devenu faussaire. Comment peut-on être faussaire ? C'est vous le faussaire... Pourquoi devenir faussaire ? Avait-il

besoin d'argent ? Non. Était-il soumis à un chantage ? Si peu. Aimait-il cela ? Sans plus. (81)

Toutefois, le narrateur Gaspard n'arrive pas à éprouver une adhésion totale avec cette conscience. Par l'entremise d'énoncés ironiques, on assiste à une exhibition de ce ressassage sans fin : « Chaque mot que tu prononces, chaque pensée que tu rumines a une conséquence précise » (63). La conscience du narrateur se fait ressassement, verbiage, la parole se glisse partout et s'immisce dans le corps et ses parties :

Une voix qui parlait au fond de sa gorge, une voix dans sa tête, une voix dans son gros orteil. On ne s'arrêtait jamais de parler. [...] Qu'est-ce qu'elle pouvait lui raconter, sa conscience ? (60)

Le corps se fragmente là où la parole vient s'infiltrer, forçant le corps du sujet à se réduire à une pure voix, à la façon de cet être « innommable » chez Beckett. Ainsi, progressivement toute la première partie encadrant le monologue intérieur se craquelle sous le poids de cette parole ironique qui met à distance son propre énoncé. Le texte pointe les limites de cette parole adressée à soi, à savoir sa capacité dynamique à transcrire le langage en gestes:

Pour l'instant, seul importe que tu le finisses, ton souterrain. Mais il ne faut pas que M. Otto Schnabel le voie, sinon c'est lui qui te tendra un piège. Alors ? Votre génie se donne libre cours, cher ami ? Regardez donc. Et vous joignez le geste à la parole. On prend une planche assez large et assez longue, que l'on trouve, sans trop de difficultés, parmi les panneaux d'essai que l'on a utilisés pour le Condottière. On cherche un peu partout deux gros clous. On les trouve. (93-94)

3. 2. Démasquer les faux-semblants : vers une herméneutique du sujet

Le sujet parlant fait par le monologue l'expérience cathartique du langage par la *mimêsis* de celui-ci, qui s'illustre par la confrontation entre l'agent et sa mise en mots. Chez Winckler, le monologue intérieur devient le lieu d'une négociation entre le sujet et la mise en forme problématique de sa propre histoire. L'opération discursive qui se trouve en jeu dans cet échange avec soi revient ainsi à interroger les capacités lacunaires du langage à pouvoir mettre en forme l'existence d'un sujet et tenter de conjurer son impasse identitaire.

Toutefois, le texte se fait progressivement critique et pointe les limites du monologue intérieur : la voix de Gaspard est vouée au « bégaiement » selon la formule⁹⁵ de Gilles Deleuze, qui affirme que le récit moderne a créé une langue qui n'est plus une forme d'expression significative. Le balbutiement de la langue vient mimer la difficulté à trouver un langage qui soit le sien, ce que Dominique Rabaté nomme à ce titre la « conscience problématique d'une mise en forme incomplète de nos existences⁹⁶ » chez le sujet moderne. En effet, la mise à distance du récit de conscience dans le *Condottière* est avérée avec son effacement surprenant dans la seconde partie, laissant place à un dialogue entre Winckler et un certain Streten. Cette construction bipartite du texte fondée sur une spécularité du récit est aussi mise en œuvre dans « 53 jours », jouant au même titre sur un effet de miroir déconstruisant la première partie. La seconde partie se donne à lire comme une sortie du flux de conscience et de ses impasses afin de les ressonder par d'autres voies.

Le dialogue qui se met en place avec Streten contraste avec les débordements énonciatifs de la première partie. On constate un encadrement bien défini de la parole de Winckler qui s'articule dans un dialogue où elle donne forme à sa solitude, à défaut de lui donner véritablement un sens. En effet, l'allocutaire peu expansif accompagne Winckler, à la façon d'un psychanalyste, dans la restauration de sa vie passée :

- Que voulais-tu ? Que cherchais-tu ?
- Je ne sais pas... Rompre... Rompre d'un seul coup. Tout casser. Ne rien laisser substituer de tout ce que j'avais fait. » (105)

Le personnage emploie une méthode d'interrogation, caractérisée par une certaine brièveté, imitant la maïeutique socratique. Il prend à sa charge un rôle marqué par une duplicité, où comme le souligne Maxime Decout, il « épouse autant le rôle de modérateur que celui d'une projection du Moi⁹⁷ ». La parole de Gaspard, contenue par les règles du cadre de l'entretien, rompt avec le flux de conscience, s'agence et s'ordonne. La force de débordement de l'énoncé de la première partie trouve un encadrement moins précaire pour la contenir par la forme dialoguée.

Toutefois, cette recherche tournée vers l'épinglage du moment décisif qui a eu un effet de bascule dans la vie de Winckler n'est pas chose aisée. La deuxième partie du texte prend à sa charge un discours neuf, délaissant toute formule litannique, envahissant le récit comme

⁹⁵ Deleuze va plus loin encore et insiste sur l'insuffisance du récit moderne à pouvoir faire communauté avec le lecteur. Voir DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135.

⁹⁶ RABATÉ, D., « 2^{ème} partie : Voix romanesques. Le récit moderne et la promesse cathartique », *op. cit.*, p. 213.

⁹⁷ DECOUT, M. « Le masque & la plume. À propos du *Condottière* de Perec », *op. cit.*, p. 5.

pour inaugurer cette sortie du ressassage solipsiste de la conscience de Winckler : la recherche se situe au niveau des lacunes de l'être et les manières envisagées pour les ressaisir. Ainsi, la parole se fait en quête d'une mise en sens impliquant cette fois-ci une rigueur de méthode, rappelant « cette sécheresse, cette sobriété » (120) qui qualifient le dessin d'Antonello de Messine.

Semble-t-il pourtant se dissimuler une mauvaise foi à certains degrés dans son discours, entendu au sens étymologique de *fidare*, dérivé de *fides*, « la foi », signifiant « se fier », « se confier ». Dans son analyse portée sur le phénomène, Maxime Decout propose une définition double de la mauvaise foi comme « une confiance abusée ou une confession truquée⁹⁸ ». Elle est dissimulation d'une vérité envers autrui, c'est-à-dire « négation qui vise l'extérieur » poursuit le critique⁹⁹. Celui qui fait usage de mauvaise foi est ainsi affilié ainsi à la figure du menteur, impliquant qu'il est « complètement au fait de la vérité qu'il déguise¹⁰⁰ », selon la formule sartrienne, en conséquence de quoi « la disposition intime du menteur est positive ». En cela, le menteur ne dissimule nullement son intention de duper et ne se le cache pas. Il semble néanmoins que la mauvaise foi vienne biaiser cette logique binaire. Puisque toute mauvaise foi suppose une connaissance, même partielle, de la vérité qu'elle cherche à recouvrir, elle résulte nécessairement d'une décision : « je dois savoir très précisément cette vérité *pour* me la cacher plus soigneusement¹⁰¹ ». De fait, le menteur se place dans une disposition positive en tant qu'il tire avantage de son action de tromper, la mauvaise foi se fait l'expression d'une négation, puisque qu'elle est tournée vers l'intérieur. Le sujet de mauvaise foi nie donc une partie de lui-même selon la terminologie psychanalytique, tandis que ses motivations sont bien tournées vers un désir d'être sur un plan ontologique. Construit sur cette négation et affirmation, le récit de Winckler met en scène ce clivage de la conscience.

En effet, si l'enjeu identitaire débute avec « en finir avec les faux » (74), s'extraire de cette machine infernale, la vie de l'artisan faussaire est réglée comme une montre depuis douze ans, annonçant celle de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*, à la façon d'une mécanique impitoyable. L'homonyme Winckler se conçoit moins comme un des nombreux doubles du faussaire qu'avant tout un rival en rétrospective. En effet, le faussaire a voué son existence à l'aliénation, à « la recherche exacte de gestes que d'autres avaient faits » (117).

⁹⁸ DECOU, M., *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2015, p. 11.

⁹⁹ *Ibid*, p. 13.

¹⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976 [1943], p. 82.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 83.

Cela n'étonne guère que la technique plagiaire soit associée à celle d'un « puzzle » (123), qui derrière son attrait ludique cache sa part d'ombre, faisant du jeu un piège pour le joueur. Afin de s'extraire de cet assujettissement, l'exécutant considère la possibilité d'un acte libérateur de soulèvement contre son commanditaire. Se soulevant contre celui qui a fait de lui un « instrument docile » (174), on constate que le moteur essentiel de cette révolte réside dans la dialectique du maître et de l'esclave : « C'était Madera. Il était vivant. Il allait être mort. J'étais mort, j'allais être vivant » (172). La structure en chiasme vient créer une confusion entre Madera et Winckler, comme si un engrenage retenait ces destins inextricablement liés. Le meurtre du commanditaire, promesse d'une libération pour son artisan, vient sceller cette union dans une défaite combinée. En résulte une première partie du texte qui réclame cette dimension émancipatrice achevée par l'évasion du narrateur. Toutefois, au début de la deuxième partie, lorsque l'interlocuteur Streten l'interroge sur les raisons l'ayant poussé au crime, Winckler confesse son impossibilité à faire signifier son acte :

- C'est parce que tu ne voulais plus être faussaire que tu as tué Madera ?
- Pourquoi pas ? Pour ça et d'autres choses. Pour ça entre autres, pourquoi pas ? Je n'en sais rien... Je l'ai tué, c'est tout. (109)

Parole de mauvaise foi ? « Être faussaire, ça veut dire que l'on prend tout chez les autres et que l'on ne donne rien à soi... » (134), admet plus loin Winckler. Même dans l'acte héroïque, la dialectique redoutable se déploie sous le masque voué à diminuer la part de responsabilité de Winckler dans la machine agencée. En ressort une sorte de dépossession de ses propres gestes, comme si ceux-ci étaient encore enchaînés à l'engrenage du faux.

L'échange mis en place dans la seconde partie met en scène la mystification du personnage imposteur, apparaissant sous la forme d'une parole adressée, qui nous ment et se ment, par l'exposition de ses propres contradictions. La conscience se met en représentation comme se donnant voir à elle-même et au lecteur, cherchant pas à pas à donner une autonomie à son reflet sur le mode d'une variation du paradigme mythologique de Narcisse. On peut considérer *Le Condottière* comme le « laboratoire » (33) créatif d'un langage cherchant son propre lieu de représentation pour se dire. Perec y expérimente et inaugure des possibilités narratives et, dans le sillon, des modes narratifs : le récit de la première partie est délaissé, comme disant que le langage n'a pu être rattaché et donc n'a pu tendre que vers l'imitation et copie, sans déboucher sur une véritable création. À une échelle métatextuelle, se lit dans les marges du texte la manifestation d'un sentiment d'imposture de Perec qui met en scène une crise de l'auteur et constitue « une quête de l'écriture et le récit critique de cette

quête¹⁰² », selon la définition de Sylvie Ducas : celui de ne pas occuper légitimement la place à laquelle il se trouve, de ne pas éprouver la légitimité de son propre discours littéraire. Néanmoins, c'est dans l'ajointement des deux parties du roman, l'éprouvement du discours de l'autre (Streten) sur le sujet (Winckler) et celui du copiste et de l'œuvre originale, que nous observons en germe une composante propre à la poétique perecquienne qui ne quittera plus son œuvre, à savoir celle de l'écriture pasticheuse, chapardeuse qui recourt à d'autres discours et textes littéraires pour les intégrer à la sienne, les ressaisir afin de donner lieu à une co-création fructueuse.

4. Récits de mystification : duperie, révélation, provocation

L'œuvre de Perec traduit une fascination pour le faux qui invite son lecteur à « entrer dans le jeu de l'illusion représentative¹⁰³ ». Si le texte imposteur invite à suivre des itinéraires pris en charge par des personnages en quête d'objets qui leur échappent et dissipent cette frustration à-travers des tentatives à nouveau là insatisfaisantes et systématiques, c'est que le problème interne au texte se situe au niveau de sa mécanique, à savoir qu'elle participe du leurre. La « feintise » impositrice frappe de duplicité les personnages, qu'elle prenne la forme d'un double pictural dans le cas de Gaspard Winckler dans *Le Condottière*, ou bien d'un double du narrateur-enquêteur dans « 53 jours » avec Veyraud (première partie) et Salini (seconde). Elle engage un déplacement des modalités d'approche de la lecture à-travers la mise en scène de faux-semblants (première partie de l'investigation dans « 53 jours » s'avérant être un leurre spéculairement) ou un brouillage des repères spatio-temporels (la difficulté à cerner les lieux et la temporalité des souvenirs dans le récit de Gaspard Winckler). La supercherie à l'œuvre opère et dessert une stratégie, se concevant comme un « instrument tactique¹⁰⁴ » dans la machinerie narrative du récit selon la formule de Jean-François Jeandillou.

¹⁰² DUCAS, Sylvie, « L'Imposture chez Pierre Michon : une posture auctoriale », in BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *L'Imposture dans la littérature. Cahiers XXXIV*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2011 [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/12179>

¹⁰³ BERTHARION, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : "... une trace, une marque ou quelques signes"*, Paris, Librairie A-G Nizet, 2000 [1998], p. 141.

¹⁰⁴ JEANDILLOU, Jean-François, « Prélude », *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, « Propositions », 1994, p. 10.

Toutefois, tout geste mystificateur ne peut s'accomplir que dans la mesure où il engage la découverte, le décèlement de la tromperie à l'œuvre : « La mystification ne va pas sans démystification¹⁰⁵ », rappelle le critique. Si la mystification se conçoit comme expérience révélatrice, c'est qu'elle n'est opérante en première instance que par une mise à l'épreuve d'un adversaire, un « dupé » dont on trompe la vigilance. Cette opération mystificatrice requiert ainsi deux instances que nous fournissent les textes de notre corpus : à savoir une « personne mystifiée¹⁰⁶ », que constitue le lecteur, et « l'instrument mystificateur », le texte littéraire. Voyons comment se manifeste le geste mystificateur à la lumière de l'étude de nos textes.

4. 1. *L'auteur et son double : « rester caché, être découvert¹⁰⁷ »*

Perec élabore une conception de l'acte littéraire indissociable de la réception du texte : cette conscience de l'acte d'écrire comme « encryptage de sens¹⁰⁸ » dont il revient au lecteur de « décrypter », assure de ménager une place dans les marges du texte à celui qui se prête au jeu du déchiffrement. À la lumière de la théorie de lecture abordée en introduction et conçue autour du motif du puzzle, nous pouvons avancer que le texte perecquien assure une fonction à la lecture conçue comme acte consciemment assumé. Assumé, car il s'agit bien de participer activement à l'élaboration du texte littéraire, main dans la main avec son auteur.

Une telle conception de la littérature a souvent été assimilée chez Perec à une construction parallèle et intime d'une conscience de soi, d'une identité de l'écrivain : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé en même temps que mon projet d'écrire¹⁰⁹ », affirme-t-il dans *W ou le souvenir d'enfance*. L'écrivain, dont l'œuvre est bâtie à la lisière de la fiction et de la réalité, construit des mondes romanesques dans lesquels s'inscrit un marquage autobiographique, « une inscription, discrète, de son histoire personnelle¹¹⁰ », souligne Manet van Montfrans. La dimension autobiographique s'imprime dans l'œuvre perecquienne de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. « Chapitre 1 : La Mystification en perspective », p. 15.

¹⁰⁷ PEREC, G., *W*, p. 18.

¹⁰⁸ GOGA, Yvonne, « Formes de l'autoréflexivité dans *Un homme qui dort* », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme, op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁹ PEREC, G., *W*, p. 41.

¹¹⁰ VAN MONTFRANS, Manet, « Le quotidien chez Georges Perec et François Bon : enjeux et pratiques scripturales », *Inventivité, Postérité*, Actes du colloque de Cluj, Roumanie, Université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004), RIBIÈRE, Mireille et GOGA, Yvonne (dir.), Cluj, Casa Cartii de Stiinta, 2006, p. 69.

manière implicite, déviée puisque l'écrivain l'inscrit par touches discontinues, « par exemple en insérant dans un chapitre en cours une allusion à un événement survenu dans la journée¹¹¹ ». Cette inscription de l'intime dans le texte littéraire semble rejoindre à certains degrés la notion de « mentir-vrai » élaborée par Aragon et donnant le titre d'un recueil¹¹², à savoir l'intégration à la narration de faits réels intimes de la vie de l'auteur dans la composition fictionnelle. La narration se fait alors « menteuse » car porte en elle une vérité intime et médiée par l'expérience personnelle de l'écrivain. La présence intime de Perec dans le texte littéraire prend la forme de ce que le critique Bernard Magné appelle un « biographisme larvé¹¹³ » dans la façon dont l'écrivain habite sa propre fiction. L'appréhension détournée de ces ancrages intimes rejoint l'idée formulée par le critique Philippe Lejeune, à savoir l'élaboration d'une autobiographie de l'« oblique », dont il propose une approche par « portraits » : « Une manière discrète d'être. D'essayer d'être. De composer avec l'indicible. En le décomposant. En le prenant de biais¹¹⁴ ». Dans notre cas, il s'agit justement de saisir, circonscrire cette présence auctoriale « de biais », cette instance mystificatrice qui traverse les textes et ne se donne pas entièrement au lecteur. Voyons ce qu'il en est dans le roman du *Condottière*.

Le personnage de Gaspard Winckler peint des faux tableaux et reste pris à son propre jeu : ayant faites siennes les techniques picturales que d'autres peintres originaux ont fournis pour réaliser leurs tableaux, le faussaire vit une existence marquée par le fer du faux, une vie réduite à l'imposture et vidée de sa propre consistance.

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 ? [...] Sans autre passé que le passé du monde, abstrait et figé, comme un catalogue de musée. (175)

Son problème revêt dès lors une dimension éthique, car se heurtant à une quête de vérité, une vérité qui serait la sienne propre, le personnage éprouve le regret d'avoir fait le choix 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 » (67) et se promet de vouloir en finir avec un existence fausse et creuse « sous le couvert d'innombrables masques » (106). C'est en

¹¹¹ PEREC, G., « Notes sur ce que je cherche », *P/C*, p. 18.

¹¹² ARAGON, Louis, *Le mentir-vrai. Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

¹¹³ MAGNÉ, Bernard, « Préambule », in RIBIÈRE, M. (dir), *Parcours Perec*, Actes du Colloque de Londres (mars 1988), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 10.

¹¹⁴ LEJEUNE, Philippe, « Chapitre 1 : Dire l'indicible », *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 39.

entreprenant de peindre *Le Condottière*, tableau d'Antonello de Messine à sa manière qu'il espère fabriquer de toutes pièces « la création authentique d'un chef-d'œuvre » du passé (127), autrement dit un tableau qui serait le sien, réalisé par ses propres mains et gestes propres. Toutefois, les tableaux que réalisait jusque là le faussaire consistaient en des forgeries, quoique très convaincantes, qu'il obtenait à partir d'une technique singulière de composition : « Je prenais trois ou quatre tableaux de n'importe qui, je choisisais un peu partout des éléments, je remuais bien, et je construisais un puzzle » (112). Mais ce procédé de tableau-puzzle repose sur une assimilation du composite, posant un problème de représentation que le critique Mariano d'Ambrosio pose ainsi : elle « devient pur savoir-faire technique, complètement détaché de toute adhésion au réel¹¹⁵ ». Les tableaux de Winckler constituent des simulacres renvoyant à d'autres, sans passer par « la connaissance du monde, par l'expérience du réel » (*ibid*). On pourrait espérer que les souvenirs d'enfance que décrit Winckler puissent être « originaux », mais eux aussi semblent lui avoir été substitués à compter de son entrée dans le monde du faux. Des souvenirs, qui tout comme Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, présentent des parents absents « en 1939 à cause de la guerre » (125) et demeurent diffus à partir de la fin de la guerre, comme si l'ombre de l'écrivain se tapissait dans l'ombre de la vie du Winckler.

Vivant isolé et reclus, le faussaire est voué à la condamnation de voir du composite là où toute personne pensera voir une toile authentique ; leur regard fera l'objet d'un leurre, celui d'être trompé par « l'apparente adéquation de l'ensemble » (99), tandis que celui du faussaire percevra la composition fragmentaire, la « *mimêsis* illusoire¹¹⁶ », la supercherie. C'est pourquoi la création d'un nouveau *Condottière* ne peut que tendre vers une défaite écrasante : voyant la fausseté dans toute représentation et la fausseté de sa propre existence, Winckler se voit bien embarrassé. Le figure de double que va tôt constituer le portrait pour le faussaire se fera miroir renversé presque simultanément compte-tenu l'incapacité à pouvoir composer son propre visage qui lui aussi paraît lui échapper. Sous l'angle de la quête identitaire, la figure du Condottière se fait éclairage négatif de la vie de Winckler : il incarne au plus haut degré ce dont le faussaire se sent dépourvu, à savoir celle de la puissance de la figure martiale. Comme dans *Un homme qui dort* et dans *W*, se précise le propos de prédilection perecquien autour du tableau d'Antonello de Messine et plus particulièrement le

¹¹⁵ D'AMBROSIO, Mariano, « "Des arnaqueurs de génie" : imposteurs et figures de l'imposture dans l'œuvre de Georges Perec », *Revue À l'Épreuve*, n° 4, 2017, p. 2 [En ligne]. [https://www.academia.edu/37455226/ Des arnaqueurs de g%C3%A9nie imposteurs et figures de l'imposture dans l'oeuvre de Georges Perec in %C3%80_l%C3%A9preuve_4_2017](https://www.academia.edu/37455226/Des_arnaqueurs_de_g%C3%A9nie_imposteurs_et_figures_de_l'imposture_dans_l'oeuvre_de_Georges_Perec_in_%C3%80_l%C3%A9preuve_4_2017)

¹¹⁶ *Ibid.*

rôle particulier que joue la petite cicatrice du Condottière. Dans le roman autobiographique, l'écrivain raconte qu'il porte la même cicatrice au-dessus de la lèvre, qui constitue une marque identitaire, un « signe distinctif¹¹⁷ » :

Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif (elle n'est pourtant pas considérée comme un « signe particulier » sur ma carte d'identité, mais seulement sur mon livret militaire, et je crois bien que c'est parce que j'avais moi-même pris soin de la signaler) : ce n'est peut-être pas à cause de cette cicatrice que je porte la barbe, mais c'est vraisemblablement pour ne pas la dissimuler que je ne porte pas de moustaches.

Cette cicatrice, dont l'écrivain fait attention à ne pas la dissimuler, offre une issue quoique minime à l'interrogation inquiète qui se fait jour dans *Le Condottière* comme la seule marque tangible qui perdure dans le temps, c'est-à-dire une possibilité de singulariser un visage, « susceptible de composer un début d'identité¹¹⁸ », souligne Maryline Heck.

À-travers le thème du faux et du personnage faussaire, commence à se bâtir un premier questionnement autour de la capacité propre du sujet à se dessiner, se dire par la peinture ou le langage qui s'inscriront dans l'œuvre ultérieure de Perec. Le flottement énonciatif qui traverse le roman devient une composante caractéristique de la difficulté de l'écrivain à exprimer « Je » dans la suite de son œuvre. Au fil de ses œuvres s'exprime une recherche infatigable de la formule pronominale la plus adaptée pour s'écrire, parler de soi. Une constante que son autobiographie alternée *W ou le souvenir d'enfance* se donnera comme tentative de neutraliser, bien que le récit autobiographique soit enchâssé à un second dystopique dont se fait le témoin homonymique Gaspard Winckler. En effet, dans ce roman, se joue un duel entre le vrai et le faux inextricablement lié à un questionnement autour de l'écriture autobiographique et d'un ressaisissement de sa propre identité fondée sur un manque : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance » (*W*, 17) constate-il au début du récit. Cette pensée préoccupante recoupe l'ensemble du roman qui se traduit par l'accentuation mise sur la labilité à trancher entre souvenirs vrais ou fabriqués de son enfance, ou bien encore par la pluralité instable dans l'onomastique (transformations de « Perec » à l'état civil, changement forcé ou usurpation du nom). L'écriture de Perec porte cette recherche de la justesse à pouvoir se dire. C'est face à ces difficultés à prendre en charge par l'écriture sa propre histoire que

¹¹⁷ HECK, Maryline, « *Le Condottière*, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec », in JOUANNY, S. et LE CORRE, E. (dir.), *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, op. cit., p. 213.

¹¹⁸ HECK, M., *Georges Perec, le corps à la lettre*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2012, p. 91.

peut se concevoir le double planant de l'écrivain dans *Le Condottière*. Le phénomène imposteur dans les parties autobiographiques (l'enfance passée à skier, les parents disparus après la seconde Guerre Mondiale, l'instabilité énonciative alternant « je » et « tu », etc) relèvent davantage de l'automystification, que de l'ambition de leurrer véritablement le lecteur. L'écrivain l'atteste délibérément :

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. [...] Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité¹¹⁹.

Le témoignage autobiographique amorcé dans *W ou le souvenir d'enfance* rend compte de la difficulté ambiguë de l'écrivain à se soumettre à l'austère objectivité du genre égotique, tiré entre un besoin urgent de renouer avec une identité propre et dompter un désir tiraillé entre dévoilement et dissimulation. Dans un des extraits souvent les plus souvent cités, l'écrivain met en évidence cette tension dans l'acte d'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 découvert¹²⁰ ».

Il ne paraît donc pas si inintéressant de reconsidérer la figure de Winckler : le faussaire du *Condottière* fait une réapparition dans *W* mais sous une forme duplice. Il y a un personnage déserteur, exilé et fuyant son pays d'origine ; de l'autre, un enfant sourd-muet, parti en mer et disparu, dont on ne sait s'il est revenu vivant. Winckler-adulte usurpe l'identité du second, faisant de lui un faussaire de façon accidentelle, comme si l'imposture relevait moins d'une décision que d'une condition existentielle. Le Winckler-adulte est chargé d'investiguer sur la disparition de Winckler-enfant : le récit dystopique s'enclasse ainsi au récit premier autobiographique par la présente, dans lequel Perec part enquêter sur lui-même enfant. C'est à-travers cette thématique du dédoublement, par ses nombreux effets de répétition et de déclinaison, que peut se formuler l'issue concluante à des interrogations perecquiennes, la question identitaire et autobiographique, mais également des frontières entre fiction et authenticité.

¹¹⁹ PEREC, G., « Les Gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant », *JSN*, p. 73. Le titre des « gnocchis de l'automne » est la traduction homophonique de la formule grecque « gnothi seauton » (retranscrite) que l'on trouve sur le fronton du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même », une formule qui fait directement penser au projet autobiographique de Perec.

¹²⁰ PEREC, G., *W*, p. 18.

Toutefois, le geste mystificateur de l'écrivain ressort parfois d'une ruse d'écriture, comme c'est le cas dans « *53 jours* ». L'encryptage autobiographique se fonde sur une tension ludique, entre plaisir de duper l'autre et de camouflage, pris en charge par une « écriture carapace¹²¹ » qui oscille entre se dire et se taire, ainsi que l'appelle l'écrivain.

Le marquage intime peut ainsi prendre la forme d'autoréférences, comme tout particulièrement le tableau dressé du « Lycée d'Étampes » (29) où le narrateur Veyraud a passé sa scolarité (ainsi que Perec dans les années 1950 à la suite de la guerre). Il peut s'agir également de dates cryptées comme à la page 67, où le marquage autobiographique est inséré dans un détail discret du récit : « Les cartes de crédit sont bien réelles et sont garanties par un compte n° 70336 P du Comptoir Commercial de Crédit », qui rappellent la date 7/03/36, soit si l'on se souvient de ce passage dans *W ou le souvenir d'enfance*, se rapporte à la naissance de Perec : « Je suis né le samedi 7 mars 1936¹²² ». L'allusion autobiographique se voit renforcée par l'adjonction du P suivie d'une structure tautogrammatique en C qui forment les lettres délimitantes du nom de l'écrivain, première et finale de PereC. Se trouve également un autre ancrage autobiographique, dont le lecteur avec l'appui de *W ou le souvenir d'enfance*, peut délimiter l'encryptage dans le cœur du récit : il s'agit de la date de la disparition de la mère de l'écrivain, Cécilia Perec « officiellement décédée le 11 février 1943, à Drancy¹²³ » et énoncée par deux fois dans *W*. Ce nombre réapparaît dans plusieurs des œuvres de Perec sur le mode de la variation, prenant dans le cas de « *53 jours* » une forme apparemment éclatée mais reliée au « réseau du 11¹²⁴ » comme l'appelle Bernard Magné. L'apparition des occurrences du 11 dans le texte constituent d'autant plus des éléments révélateurs, qu'ils sont associés dans certains cas au thème de la fracture mortelle : « Un mois avant l'inauguration officielle une *fissure* apparut dans un des piliers de la tribune centrale qui s'effondra, tuant onze ouvriers » (53J, 76. Nous soulignons). Nous ajouterons également un autre exemple à la longue liste : parmi les livres mis en abyme dans la première partie, se trouve un roman policier, *K comme Koala*. Soulignée par le dédoublement, la lettre « k » se trouve être la 11^{ème} lettre de l'alphabet ; de plus, le titre complet contient lui aussi 11 lettres. Enfin, nous pourrions relever l'ironie dans le dispositif structural de « *53 jours* », dont seuls onze chapitres là encore n'ont pu être rédigés.

¹²¹ PEREC, G., « Les Lieux d'une ruse », *P/C*, p. 70.

¹²² PEREC, G., *W*, p. 31.

¹²³ *Ibid*, p. 62.

¹²⁴ MAGNÉ, Bernard, « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *Études littéraires*, Volume 23, n° 1-2, été-automne 1990, p. 201 [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/500936ar>

Éléments auxquels nous ajouterons cette autre composante mystificatrice dans le roman : la seconde partie révèle spéculairement les manœuvres de la première, prenant à sa charge le droit de désigner la véritable stratégie à l'œuvre, à savoir celle d'une mystification dont un certain « Georges Perec » serait à l'origine. Le leurre sert donc dans le récit à couvrir les assassins de Serval. Se jouant de nous, lecteurs, c'est par ce renversement ludique de dernière instance que nous prenons conscience que nous avons été dupés. L'encryptage autobiographique semé entre les lignes du texte se relit ainsi comme les possibles indices aidant à percer le secret de tout ce déguisement : comme le pressent Jean-François Jeandillou, « le discours mystifiant programme son propre démenti¹²⁵ ». Le stratagème mystificateur se présente dans le texte comme une difficulté sur le plan d'une exégèse puisqu'il la provoque : suscitant l'interprétation et le décryptage, il constitue une provocation envoyée au lecteur. Par le jeu de l'imposture, nous observons alors la mise en place interne au texte d'un véritable défi herméneutique qui s'en prend à la relation qu'élabore le lecteur au texte. Analysons dans la seconde partie qui suit comment s'en trouve ébranlé le rôle du lecteur.

¹²⁵ JEANDILLOU, J.-F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, op. cit., p. 16.

Partie 2 :

EXPÉRIMENTER LE TEXTE IMPOSTEUR : LA QUESTION DU LECTEUR

Le phénomène imposteur à l'œuvre chez Perec n'épargne aucun élément des romans de notre corpus : le personnel enquêteur-amateur descend dans les labyrinthes de l'investigation, s'égaré sans cesse dans des fausses pistes exubérantes et nous éloigne par là même de l'objet d'enquête ; la structure formelle des récits se délite sous le poids des jeux de miroirs et de symétrie, enfin l'auteur lui-même déguise quelque stratagème mystificateur sous ses nombreux masques. Le lecteur n'est pas exempté par ce tour de force imposteur : car si l'imposture nous trompe et dupe, elle bluffe par moments et se joue de nous.

Dans son ouvrage récent¹²⁶ de narratologie, le chercheur Raphaël Baroni propose de renouveler les débats autour de la réflexion sur l'intrigue romanesque, abordée par le biais de la « tension narrative » qui en constitue la puissance dynamique, le mouvement à l'œuvre. Le récit n'est pas qu'une forme, mais bien également une force, recoupant à ce titre la notion d'intrigue qui décrit ce quelque chose qui nous meut quand nous faisons l'acte de lire. En effet, qu'est-ce qui nous force à rester « suspendus aux lèvres d'un conteur » ou que nous soyons par moments « incapables d'interrompre la lecture d'un livre qui nous passionne¹²⁷ » ? Et notamment, de quelle manière le récit parvient-il à susciter et entretenir ce « suspense » chez son lecteur ? Ces questions qui accompagnent la réflexion du critique interviennent dans le cadre d'une réflexion sur l'approche du récit et son fonctionnement mais portée sur l'effet esthétique, affectif déclenché chez son interprète. La tension narrative est donc ce qui se meut en désir de savoir quand nous lisons, qui donne envie de percer le secret d'une intrigue ou ce qui suscite un suspense épistémologique dans le cadre de l'enquête qui nous intéresse. Raphaël Baroni pointe ainsi la relation d'interdépendance entre tension et intrigue, suggérant que l'intérêt vivace que provoque la lecture du récit chez son interprète soit corroborée à la nature profonde du récit littéraire lui-même, à savoir sa dimension temporelle et en vis-à-vis la façon dont le lecteur l'éprouve : l'interprète se soumet ainsi à « une satisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé¹²⁸ » et retarde le temps du dénouement dans le seul but de « ne pas gâcher la jouissance de cette tension ludique » (*ibid*). Cette approche du récit, Baroni la poursuit dans un second ouvrage, en tentant d'établir la nature de cette relation entre le récit et son lecteur sur la base d'une interaction ludique : il s'agirait d'éclairer

[...] à la fois les actes intentionnels de l'*intrigant* – celui qui raconte de manière réticente afin d'intriguer le destinataire du récit – et de l'*intrigué* – celui qui, face à cette réticence, se prend

¹²⁶ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

¹²⁷ *Ibid*, p. 17.

¹²⁸ *Ibid*, p. 18.

au jeu de l'intrigant et tente de répondre [...] à la question : « Comment cette histoire finira-t-elle ?¹²⁹ »

Il semble que cette définition puisse s'appliquer à un principe d'écriture que s'est posé Georges Perec, qui dit avoir eu « l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ¹³⁰ » dans ses « Notes sur ce que je cherche ». Cette formule souligne bien une des composantes de la lecture prescrite par Raphaël Baroni, à savoir celle de la tension que suscite l'intrigue, comme si l'expérience éprouvée par la lecture était portée par une dimension thymique, une puissance physiologique.

Le plaisir affiché de l'écrivain pour le romanesque et sa capacité à tromper, ruser de son lecteur nous somment de rappeler deux constantes essentielles dans l'œuvre perecquienne et tout particulièrement dans le cadre de notre corpus : à savoir celle d'une expérimentation vivace sur un plan narratif et structurel (thème du faux dans ses histoires, structure enchâssée de romans, série de personnages enquêteurs), et celle de la place que ménage l'écrivain pour son lecteur dans son œuvre. Le texte se présente comme à « jouer avec¹³¹ », comme le signale Perec dans un entretien, requérant une disponibilité complète du lecteur dont il envisage la relation sur un plan ludique, une interaction entre texte et lecteur. Cette coparticipation active du lecteur, notamment dans le cadre de l'enquête, constitue un des ressorts de l'expérience romanesque et tisse dans son sillon un échange entre auteur et lecteur. Toutefois, si l'enquête est au cœur des récits de notre corpus, constituant un enjeu introspectif élémentaire dans le *Condottière* ou bien un itinéraire policier vertigineux dans les coulisses d'un meurtre dans « 53 jours », elle marche sur les brisures de l'imposture et expose nécessairement le lecteur au doute des preuves qui lui sont données. L'imposteur est en attente donc d'un joueur qui ne peut qu'être nous, lecteurs. À partir de ce premier constat, nous aborderons la façon dont le récit d'enquête imposteur chez Perec vient affecter cette relation lecteur-auteur et lecteur-personnages sur la base d'un conflit d'usage.

¹²⁹ BARONI, R., *L'Oeuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009, p. 11.

¹³⁰ PEREC, G., « Notes sur ce que je cherche », *P/C*, p. 13.

¹³¹ PEREC, G., « Un livre pour jouer avec », in BERTELLI, D., RIBIÈRE, M. (dir.), *EC*, p. 219 : « C'est pour jouer avec. C'est pour cela qu'il est fait. »

1. Au croisement de l'imposture et de l'enquête : jouer avec, composer, embobiner le lecteur

Le texte chez Perec est agencé de manière complexe et notamment sur le plan générique qui se remarque par son hétérogénéité et ses passages d'un genre à l'autre, mettant l'accent sur ce que le critique Michel Sirvent appelle « l'inscription intertextuelle¹³² » dans son œuvre. Dans son projet de totalisation et d'épuisement de son écriture, l'écrivain porte un intérêt particulier à faire converger, faire « dialoguer » les siècles, genres et modèles littéraires :

Mon ambition d'écrivain est donc de balayer, ou en tout cas de baliser, les champs de l'écriture dans tous les domaines où cette écriture m'a permis d'écrire à mon tour. Cela implique *un travail sur les genres, sur les codes, sur les « modèles »* dont mon écriture procède [...].¹³³

L'écriture narrative de Perec absorbe ainsi les thèmes clés et les codes du roman policier dont il est lui-même fidèle lecteur, mais en les pliant à ses propres exigences dans le cas de « *53 jours* ». C'est dans ce cadre que les preneurs en charge de l'enquête, professeur Veyraud (première partie) et détective Salini (seconde), décident de l'intrigue, collectent des indices et font dérouler des récits concordant aux événements et étapes de l'enquête, comme on déroulerait une fiction, faisant d'eux des figures assez proches de celle de l'écrivain sous cet angle. Et c'est justement en réaction à la partialité du discours enquêteur, qui plus est amateur et imposteur, que s'engage le lecteur dans l'investigation du texte.

1. 1. Co-construire le puzzle de l'enquête

Le motif du jeu est couramment utilisé dans la littérature depuis le XIX^e s., or Michel Picard a raison de souligner que « le jeu est le refoulé des études littéraires¹³⁴ », en raison de porteurs de discours témoignant d'un relatif mépris à l'égard de son manque de sérieux. Le roman moderne regorge d'histoires autour d'échiquiers, désignant la puissance

¹³² SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, « Collection Monographique en Littérature Française Contemporaine », 2007, p. 12.

¹³³ LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien avec Georges Perec », *op. cit.*, p. 3. Nous soulignons.

¹³⁴ PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, « Critique », 1986, p. 11.

allégorique d'un monde social vacillant¹³⁵, illustré notamment par *Le Joueur d'échecs* de Stefan Zweig, ou encore d'espaces clos de jeux comme le casino où le personnage remet sa vie au hasard de la roulette et subit tôt les lourdes retombées comme chez Dostoïevski dans *Le Joueur*. Georges Perec, qui fait du ludique un des axes majeurs de son travail d'écrivain, va plus loin encore et conçoit plus globalement que « c'est toute sa pratique d'écriture qu'il assimile à l'activité du joueur¹³⁶ », comme le souligne Bernard Magné, considérant qu'il n'a eu cesse de répéter qu'« écrire est un jeu qui se joue à deux¹³⁷ ». Ce plaisir ludique de l'écrivain transparait dans l'insertion même de détails relatifs à ce plaisir du jeu : le narrateur Veyraud porte toujours sur lui « un recueil de mots croisés » (53J, 15) par exemple, jeu dont Perec lui-même a été un « fabricant » pour plusieurs journaux. Voyons dans l'analyse qui suit la place centrale qu'occupe le jeu dans ses textes.

Dans son ouvrage autour de la lecture et du jeu, Michel Picard élabore une théorie épistémologique de la lecture sur la base d'un constat que le jeu présente un modèle analogue de communication texte-lecteur tel qu'élaboré par Jakobson. Mais ce dernier paraît selon lui escamoter la complexité du processus de lecture, dont « l'activité complexe excède de toutes parts, manifestement, le rôle de *décodeur*¹³⁸ » à l'inverse du rôle de *récepteur* suggéré par le linguiste, ayant une connotation davantage passive. Le critique postule ainsi le principe d'une lecture conçue sur la base d'un *échange*, un modèle communicationnel qui présente des similarités avec le fonctionnement ludique du jeu, lui permettant ainsi d'affirmer que « tout texte *a du jeu*, et sa lecture *le fait jouer*¹³⁹ ». La lecture comme jeu est ainsi réalisable sur la base d'une participation active de son interprète, collaborant au décryptage des « symboles » du récit et construisant avec un partenaire de jeu. La collaboration informelle du lecteur au texte n'est pas bien loin de ce que propose Umberto Eco avec sa théorie de la « coopération textuelle¹⁴⁰ » inspirée des thèses du sémiologue C. S. Pierce. Cette théorie lui permet de développer l'idée d'un lecteur Modèle qui ferait partie intégrante du processus de signification du texte littéraire, coopérant avec l'auteur à l'interprétation et l'actualisation des signes du texte. Si le lecteur a pour rôle de faire signifier le texte en scrutant ce qui a pu

¹³⁵ Sur le jeu dans la littérature moderne, voir notamment SILVA OCHOA, Haydée, *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXème s.* (Thèse de doctorat), Université Paris III [En ligne]. <https://lewebpedagogique.com/jeulangua/files/2011/01/PoetiquesLud.pdf>. S'Nous reportons également vers l'article de FRANCALANZA, Éric, « La Littérature et le jeu du XVIIIème siècle à nos jours », *Eidolon*, n° 65, Bordeaux, 2004, p. 5-15.

¹³⁶ MAGNÉ, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1999, p. 13.

¹³⁷ PEREC, G. « La vie : règle du jeu », in *EC*, p. 275.

¹³⁸ PICARD, M. *op. cit.*, p. 10.

¹³⁹ *Ibid*, p. 48.

¹⁴⁰ ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Biblio », 1979.

échapper au contrôle de l'auteur, « remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc¹⁴¹ », il est enjoint à prendre part au jeu interprétatif du texte, faisant du texte un lieu contractuel d'échanges informels avec le lecteur. Le texte appelle donc un accord avec son interprète et tout particulièrement lorsque l'enjeu revêt une dimension ludique.

En effet, tout jeu suppose un système de règles délimitant ce que Michel Picard nomme les « aires de jeu¹⁴² » structurées par le texte, notamment dans le cas du roman policier. Chez Perec, le motif du jeu met en place un véritable protocole de lecture : il faut avant toute chose que le lecteur accepte de s'aventurer dans le texte et d'en identifier les prérequis, les demandes ; ce qui est tout particulièrement le cas dans « *53 jours* », dans lequel l'investigation policière sollicite par moments des capacités singulières de la part du lecteur, comme le déchiffrement d'énoncés cryptés au chapitre 8. Il y a donc derrière tout texte-jeu l'idée d'un apprentissage des règles que le texte met à disposition (ou de façon plus dissimulée comme nous le verrons plus loin) à un lecteur novice, ou autrement formulé, le « lector ludens¹⁴³ ». Il mobilise donc chez son lecteur une attention particulière de la part du lecteur, une démarche qui, comme dans l'enquête policière, nécessite de prendre en compte un certain nombre d'indices sur lesquels s'appuyer. Le jeu requiert un sens de l'observation d'une situation donnée et d'en comprendre les enjeux potentiels. C'est ce que spécifie Perec au sujet du puzzle dans le préambule de *La Vie mode d'emploi*, constituant le jeu de prédilection de l'auteur :

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, [...] tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, [...] ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments ; [...] seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi [...] à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente¹⁴⁴.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 29.

¹⁴² PICARD, M., *op. cit.*, p. 31.

¹⁴³ PICARD, M., « La Lecture comme jeu », Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », Mai 1984, *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 167, 2^{ème} trimestre 1995, p. 9 [En ligne]. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/44324-la-lecture-comme-jeu>

¹⁴⁴ PEREC, G., « Préambule », *VME*, p. 7-8.

Perec fait donc reposer le puzzle sur deux analogies emboîtées : la première, celle de l'énigme, car le puzzle a un pouvoir de dissolution qui déplace sans cesse l'interrogation. La seconde est celle du gestaltisme, dérivé du verbe *gestalten* en allemand signifiant « mettre en forme, organiser », « donner corps, donne une structure signifiante ». La théorie philosophique et psychologique de la *Gestalt* postule que la perception et nos représentations mentales conçoivent les phénomènes de façon synthétique, en somme qu'ils nous apparaissent par une vue d'ensemble et non comme juxtaposition d'éléments distincts. « L'ensemble prime sur les éléments qui le composent¹⁴⁵ », souligne le sociologue Jean-François Dortier dans un article consacré à la question. Cette analogie au *Gestalt* met au jour la démarche herméneutique dissimulée derrière l'exercice du puzzle, et que nous pouvons raccorder au paradigme indiciaire abordé dans la première partie de cette étude : la logique du jeu relève de l'induction, supposant une investigation du lecteur des indices peu visibles à l'œil qui lui serviront à reconstituer un ensemble préexistant.

Et il est justement question de regards croisés. Cet éclairage du puzzle comme démarche active de la part du lecteur nous amène par voie de conséquence à poser la question du joueur auquel fait face le lecteur. Tout jeu exige un joueur adverse, mais celui qu'affronte le lecteur n'est pas des plus communs, car il s'agit d'un imposteur dans notre cas. Son rôle dans le jeu est donc bien d'introduire l'imposture dans le jeu, c'est-à-dire de prendre ses libertés quant aux règles de celui-ci, voire d'introduire de la tricherie dans sa pratique pour tenter de désarçonner son opposant-lecteur. Par cette dynamique d'atteinte à la règle est suscitée l'envie de rivaliser avec un tel adversaire ingénieux : le lecteur est enjoint à entreprendre une démarche d'enquête, afin de recueillir des preuves et éclaircir les entorses qu'il suspecte. Le récit ménage une place pour le lecteur moins comme spectateur que comme « observation participante », sur le mode de la présence en relation, de l'interaction pour reprendre le terme issu de l'anthropologie de terrain forgé par Bronislaw Malinowski¹⁴⁶. C'est dans cette disposition que nous met l'exercice spéculaire proposé dans « *53 jours* », dans lequel le texte déconstruit lui-même sa première partie dans la seconde : le récit se déploie comme une mécanique trompeuse qui suppose du lecteur un travail minutieux de lecture et de relecture, une prise en charge presque physique de l'investigation. L'enquêteur Veyraud, suivi de son homologue Salini, dans la seconde partie s'embourbe dans une série de fausses pistes,

¹⁴⁵ Voir DORTIER, Jean-François, « La Gestalt. Quand la psychologie découvrait les formes », *Sciences humaines. Hors-série*, n° 7, septembre/octobre 2008, p. 86.

¹⁴⁶ Nous renvoyons vers Jean Peneff qui propose une analyse fine de la notion d'« observation » appliquée à l'enquête dans le domaine des sciences sociales. In PENEFF, Jean, *Le Goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris, La Découverte, « Grands Repères », 2009.

entraînant avec lui le lecteur dans des théories insolites et études de textes vertigineuses. Il s'empêtre dans des recherches et confesse dans un énoncé à l'évidente portée métatextuelle :

Parmi les innombrables chemins possibles, lequel m'y conduira ? J'ai la sensation un peu étouffante d'être au cœur d'un de ces problèmes de logique où l'on doit, avec une seule question, désigner l'éternel diseur de vérité et le total menteur (53J, 77).

La fiction est le terrain privilégié du mécanisme d'identification, le lecteur se reconnaît assurément dans cette formule interrogative qui lui est directement adressée : elle repose sur le présupposé que le choix d'une interprétation dans le texte-jeu a un impact visible sur le déroulé du récit. L'énoncé éclaire également sur le rôle du lecteur, tel qu'il est suggéré par Umberto Eco, comme le pôle actualisant le texte en tant que l'activité herméneutique du lecteur met en mouvement la « machine à produire des fictions possibles¹⁴⁷ ». Il s'agit dans ce passage de mettre donc en scène ce dont il est question dans l'enjeu de l'enquête, à savoir une concurrence herméneutique dans l'interprétation du texte.

1.2. De la rivalité herméneutique au désir de contre-enquête

Borges déclarait que le « roman policier a créé un type spécial de lecteurs¹⁴⁸ ». En effet, avec la création de ce genre résolument moderne, le rôle du lecteur s'est mué en traqueur d'indices et investigateur d'espaces grâce au savoir enseigné par le genre, cadré par des stéréotypes thématiques et narratifs dont le lecteur se sert comme d'une grille de lecture. Ce savoir crée un « pacte de lecture », une attente pour le lecteur averti qui possède les connaissances structurelles du genre.

Avec la modernité, un certain nombre d'auteurs comme Perec éprouvent un plaisir ludique à faire dérailler la pensée de ces enquêtes dirigées d'une main de fer par des détectives réputés. Ce jeu d'écart avec le « pacte » policier contribue à brouiller les configurations escomptées du genre, n'en modifiant pas moins l'attrait ludique, voire même l'amplifiant. Dans un entretien donné à Jean-Marie Le Sidaner en 1979, l'écrivain offre une analyse sur le fonctionnement du roman policier :

¹⁴⁷ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 226.

¹⁴⁸ BORGES, Jorge Luis, « Le roman policier », in *Conférences*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. Rosset Française, 1985, p. 189.

[...] en tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser, et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement *comme un jeu entre un auteur et un lecteur*, un jeu dont les intrications de l'intrigue, le mécanisme du meurtre, la victime, le coupable, le détective, le mobile, etc., sont ouvertement les pions : cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur et dont les personnages, les décors, les sentiments, les péripéties ne sont que des fictions renvoyant au seul plaisir de lire (d'être intrigué, ému, séduit, etc.) est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque¹⁴⁹.

Le récit policier présente, par sa facture particulière, des implications particulières qui viennent impacter la posture lectorale : le lecteur est poussé par la tentation d'un dépassement et d'une résolution de l'enquête, dont les découpes et manœuvres ont été au préalable disposées par l'auteur lui-même. Comme cité en introduction de ce devoir, le motif du puzzle là encore, dont Perec use comme d'une véritable métaphore de lecture, vient révéler cette dynamique de duel entre le lecteur et l'auteur :

L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion : d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire [...] serviront de départ à une information trompeuse [...].

[C]haque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition [...] ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre¹⁵⁰.

L'écrivain nous rappelle alors que derrière tout jeu se dissimule son versant sombre recouvrant pièges, simulacres et guet-apens pour celui qui tente de s'y risquer : le puzzle donne lieu à un affrontement latent entre deux joueurs, comme l'illustre *La Vie mode d'emploi*, avec les personnages Percival Bartlebooth, riche excentrique et son artisan expert, Gaspard Winckler, qui plane sur toute la lecture comme un spectre menaçant. Par ce préambule, Perec formule la conception d'un acte de lecture ludique construit sur la base d'un affrontement entre lecteur et auteur. Cette situation corsée à laquelle est confrontée le lecteur rejoint à plusieurs égards la classification des jeux proposée par Roger Caillois, qui répartit ceux-ci selon quatre « attitudes » que suscite le jeu, à savoir « le rôle de la compétition, du

¹⁴⁹ LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien avec Georges Perec », *op. cit.*, p. 10. Nous soulignons.

¹⁵⁰ PEREC, G., « Préambule », *VME*, p. 9-10.

hasard, du simulacre ou du vertige¹⁵¹ ». Si dans le cas perecquien le texte-jeu embraye bien sur trois de ces composantes relationnelles au ludique, le hasard n'a jamais véritablement sa place. Car il s'agit pour le joueur-lecteur de défier l'adversaire grâce à une stratégie d'anticipation de ses mouvements et manœuvres, de ses plans faussés et manigances douteuses.

Dans « *53 jours* », le roman policier chez Perec fait se rencontrer l'enquête et le jeu, ce qui n'est pas chose étonnante au vue des caractéristiques communes qu'ils partagent : d'une part, la relation singulière entre les deux parties par laquelle s'établit une relation de pouvoir, voire de tromperie ; de l'autre, une démarche herméneutique, qui engage le réel et sa représentation. Pour illustration, le narrateur Veyraud de la première partie prend le pas sur l'enquête de la police qui n'a abouti à aucune conclusion et prétend ainsi percer l'énigme de *La Crypte*, manuscrit qu'il pense codé et permettrait de découvrir la raison cachée de la disparition de l'écrivain Serval. La « contre-enquête » à laquelle il se livre, qui donne son nom au chapitre 4, se présente par un recourt qui se fait systématique à d'autres textes en chaîne dont il pense d'utilité pour éclaircir le « sens caché » (53J, p. 71) de *La Crypte* : « La vérité est dans ces pages. Elle *doit* y être » (77). L'enquête sur la disparition se double d'une enquête textuelle. Veyraud se livre à une quête enchaînée au désir de percer le secret de la disparition qui le dirige, dans un mouvement systématique, vers d'autres textes : *Le Juge est l'assassin* ou *K comme Koala*, appartenant également au domaine du policier, qui l'amènent à produire des explications de textes au détriment d'une véritable collecte d'indices réels. Le narrateur-enquêteur le justifie en donnant la raison d'une recherche dans les textes d'un « principe organisateur » (63) prévalant à la disparition de l'écrivain, une trace permettant de faire remonter chaque coïncidence littéraire vers une même explication, principe dont le narrateur Veyraud aurait ironiquement bien besoin pour mener à bien l'investigation. Le constat se fait bientôt celui-ci : derrière la textualisation de l'enquête voit on poindre un effet pervers des textes et manuscrits, qui vient menacer la démarche herméneutique de l'enquêteur.

Le mouvement de l'enquête mime le raisonnement et hypothèses du narrateur, qui déploie une contre-méthode désinvolte. Celle-ci amène à prendre les chemins de traverse, disant ses tâtonnements interprétatifs mais aussi ses propres fabulations : à vouloir trouver des preuves dans d'autres textes, l'enquêteur déclare une méfiance à l'égard d'un réel dont les flagrances seraient nécessairement trompeuses : « [...] la vérité que je cherche n'est pas *dans*

¹⁵¹ CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992 [1958], p. 27.

le livre, mais *entre* les livres » (107), serait le *credo* de cette contre-méthode. Prenant l'aspect d'un réseau logique indubitable comme le ferait détective Holmes, sa démarche prend le pari interprétatif de relier toute une série de preuves, textes à l'appui, jusqu'à une origine commune, concrète celle-ci, afin d'élaborer un examen d'ensemble où chaque élément, personne et événement, trouverait sa place. Ce raisonnement permet au narrateur enquêteur de produire la conclusion suivante au chapitre 8 :

Le secret du livre ni dans ses anecdotes, ni dans ses péripéties, mais dans ses distorsions onomastiques dont je pourrais multiplier les exemples. [...] La découverte de ce nom [*la MN*] tortueusement encrypté a éveillé en moi des échos si précis que j'ai pu vérifier, en relisant attentivement certains passages de *La Crypte*, que mon intuition était juste et que Serval avait bel et bien pensé à cet ignoble tortionnaire en écrivant le livre. (108-110)

Au terme d'un laborieux décryptage, le narrateur jure que la disparition de Serval est liée au groupe armé de la MN : « [M]on sourire s'est figé lorsque j'ai lu la colonne droite dans le sens vertical. Car s'il y a un nom que personne à Grianta ne prononce sans frémir d'horreur, c'est bien celui d'Alphonse Blabami, le chef de la Main Noire » (109). Mais, c'est la seconde partie du récit qui vient défaire cette hypothèse et fait l'effet d'un coup de théâtre dans l'enquête jusque ici investie par le narrateur Veyraud : la première partie n'a pas d'autonomie en soi, il est question du manuscrit de l'écrivain Serval intitulé *53 jours* (et correspond au titre de la première partie), « retrouv[é] dans sa voiture, abandonnée à Grenoble » (163).

Le raisonnement de Veyraud est de toute évidence, souligne Maxime Decout dans son analyse consacrée à la méthode analytique de Dupin, « une redoutable machine à invention¹⁵² » par sa capacité à tisser un réseau audacieux d'indices trouvés dans les marges de textes qu'il emboîte les uns dans les autres. Déchiffrer des indices d'ordre textuels ne constitue pas le seul ressort de son investigation, il s'agirait en creux pour l'enquêteur de choisir l'intrigue qui lui semble mieux servir *son* enquête. Par voie de conséquence, de ce travail de détective placé à rebours du réel et du mouvement spontané intellectuel résulte une mise en doute du lecteur à l'égard de cette contre-méthode déraisonnable, d'une « logique plus extravagante que rationnelle¹⁵³ » poursuit le critique.

La démarche herméneutique de l'enquêteur amateur exhibe une partialité subjective dans le discours d'investigation et une démesure dans les raisonnements affichés qui sont peu

¹⁵² DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 52.

¹⁵³ *Ibid*, p. 53.

s'en faut porteurs d'une grande dose d'imagination. Maxime Decout va plus loin et considère, « par des voies détournées », que derrière cet envers déréglé de l'enquête se tisse un « réseau de références et de signes » particulier qui a à voir avec l'investigation psychanalytique, telle que Freud l'aborde dans son *Moïse de Michel-Ange* en la rattachant au paradigme indiciel. Face aux écarts de ce parti pris investigateur, il s'agit pour le lecteur, non très satisfait des résultats de l'investigation, de mobiliser une démarche enquêtrice pour contrecarrer les démonstrations apportées et attester ses propres hypothèses. La contre-enquête peut débiter.

2. Lire, Suspecter, Relancer : exemplifier la contre-enquête

L'analyse précédente autour du mouvement de l'enquête dans « 53 jours » entraîne le constat suivant : il arrive que les hypothèses apportées par l'enquêteur-amateur ne soient pas toujours des plus persuasives et provoque la suspicion du lecteur. Le mouvement de défiance croît lorsque l'ambiguïté, l'incohérence règnent derrière les preuves qui sont amenées. Cette « zone grise » du texte incite à reconnaître les invraisemblances de démonstration et suscite en même temps un désir de pallier ce manque du texte. La suspicion gagne du terrain : à force de discours surjouant l'intellectualisation et les efforts justifiant une démarche tendue vers la vérité, n'est-ce pas justement ce surplus d'arguments justifiés qui vient semer le doute ?

Le détective n'est pas non plus très au clair de ses motivations ; il exhibe une inclination pour les criminels, une attirance pour le meurtre et se trouve parfois affecté par la prise en charge de ces « identités incertaines et fuyantes » de criminels, épousant ce que Jacques Dubois nomme « une stratégie fusionnelle¹⁵⁴ » d'identification : le narrateur de la première partie commente un passage de *La Crypte*, qui met en scène Serval-personnage enquêtant sur la disparition d'une victime nommée Angèle et fait remarquer qu' « il se coule peu à peu dans la peau fantômatique de cet assassin » (63). Les incohérences mises au jour face au parti pris herméneutique de notre enquêteur-amateur enjoignent à une lecture critique. Au chapitre 5, au moment du dénouement de *La Crypte*, Serval-personnage propose deux hypothèses relatives à la disparition de la victime et conclue sans trancher (60-61), nous laissant avec deux explications au lieu d'une, unique.

Si ces écarts jettent le discrédit sur le texte, c'est que l'imposture au service de l'enquête est à la source de ces erreurs de raisonnement. Il en revient au lecteur de

¹⁵⁴ DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 43-44.

s'approprier l'investigation à son tour, le « code herméneutique¹⁵⁵ » de l'enquête et proposer une contre-investigation, selon le terme forgé par Roland Barthes. Le sentiment de suspicion à l'égard de ce qu'il nous est donné à lire agit ainsi comme mouvement d'incitation de relance du jeu de l'enquête, comme le souligne Maxime Decout : « Ces flottements nous poussent à faire cas de l'erreur, en tant que phénomène incitatif, élément moteur dans la lecture, potentiellement créateur¹⁵⁶ ». La lecture singulière à laquelle invite « *53 jours* » se conçoit donc sur le mode de la réfutation du discours enquêteur proposé par le texte, ce dont l'usage du roman policier chez Perec est familier avec, désagrégeant les certitudes de l'investigation et manipulant les effets d'attente escomptés à des fins déceptives.

2.1. Langage déguisé, savoir falsifié

Cette capacité du roman policier à divulguer des résultats truqués ou à ne pas trancher entre plusieurs solutions laisse entrevoir des « failles » dans le texte. Elles participent du fonctionnement romanesque dans « *53 jours* » qui s'envisagent alors comme des possibilités ludiques pour son lecteur. Cette action partielle de dévoilement place une fois de plus la pratique scripturale perecquienne du côté de l'ambivalence, Perec tâtonne entre ce qu'il craint ou désire le plus, « rester caché, être découvert¹⁵⁷ ».

Face aux manques du texte le lecteur éprouve par son insatisfaction une inclination à l'enquête, comme éveillé par un désir mimétique à se pencher à son tour sur les hypothèses de son prédécesseur. Contre-investiguer revient à mener une enquête parallèle à celle du détective et faire acte de vérification des preuves de celle-ci. Elle se situe sur un plan temporel dans le pendant et l'après de l'intrigue, mimant le mouvement de l'investigation jusqu'à la deuxième partie inachevée, qui laisse néanmoins voir le projet spéculatif à l'œuvre. C'est donc sur la base d'une insatiabilité, d'un mécontentement du lecteur à demeurer simple assistant de l'enquête que la contre-enquête voit le jour comme mode de lecture. Pour triompher des manipulations du texte, le lecteur opte pour une démarche herméneutique qui lui confère le statut de « scrutateur » de failles.

Avant de proposer une analyse davantage détaillée de notre roman, il s'agirait de souligner la nature de ces failles résultant de l'investigation du narrateur de la première partie de « *53 jours* ». Le constat est le suivant : ce qui fait buter le détective réside dans la difficulté

¹⁵⁵ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Points, « Essais », 1976 [1970], p. 115.

¹⁵⁶ DECOUT, M., *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁷ PEREC, G., *W*, p. 18.

à faire entrer en résonnance les textes entre eux, le conduisant irrémédiablement à la fausse piste. En se perdant dans le réseau textuel qu'il tente de construire entre *La Crypte*, *Le Juge est l'assassin* et *K comme Koala*, l'enquêteur nous pointe au même titre la dimension vertigineuse du phénomène intertextuel qui vient encrypter davantage le texte et en mine la lecture. La « vérité cachée » que cherche l'enquêteur n'est pas seulement codée dans le manuscrit *La Crypte*, mais aussi « dans les circonstances de sa fabrication » (116), en ce qu'il serait le lieu d'encryptage d'indices ayant à voir avec la disparition de son auteur Serval. Cette explication s'applique également à un titre métatextuel. C'est donc au lecteur-enquêteur de se lancer dans une double-enquête : d'une, mener l'enquête du récit aux côtés des détectives ; de l'autre, il se lance dans une investigation plus distancée critique, qui nous verrons dans l'analyse suivante, prend en charge une enquête textuelle, dont les indices sont disposés dans un vaste réseau intertextuel¹⁵⁸.

Dans ses « Notes sur ce que je cherche », Perec organisait son travail d'écriture autour de quatre axes comme nous avons pu l'aborder en première partie : sociologique, autobiographique, formel et romanesque. En bon « praticien du déceptif¹⁵⁹ », l'écrivain conteste toutefois cette séparation d'emblée après l'avoir énoncée :

Cette répartition est quelque peu arbitraire et pourrait être beaucoup plus nuancée : presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique [...] ; presque aucun non plus ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne¹⁶⁰.

L'autobiographie et la contrainte seraient les principes prédominants de l'écriture de Perec. Autrement formulé, le texte perecquien est par nature porteur d'éléments autobiographiques et ajusté sur un plan formel. S'affirme par cette hypothèse la construction d'un véritable programme d'écriture, qui accorde à la lecture un statut de reconnaissance des éléments clés disposés dans le texte. Voyons en premier comment le principe formel de la contrainte entre en résonnance avec le projet de « *53 jours* ». En effet, le roman peut constituer une mise en scène de la lecture intertextuelle face à laquelle le mouvement d'interprétation du lecteur vient se heurter. La structure du récit repose d'une part sur pas moins de six récits enchâssés, créant une confusion notamment par leurs similarités sur le

¹⁵⁸ Nous nous appuyons à cet effet de façon privilégiée sur l'article de Bernard Magné qui est consacré à la pratique de l'intertexte de Perec dans « *53 jours* ». In MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *Études littéraires*, Volume 23, n° 1-2, été-automne 1990, p. 185-201 [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/500936ar>

¹⁵⁹ MAGNÉ, B., *Georges Perec, op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁰ PEREC, G., « Notes sur ce que je cherche », *P/C*, p. 10-11.

plan thématique et générique (univers policiers parallèles où ont lieu des disparitions en chaîne). De l'autre, l'histoire est enchaînée à une forme de contrainte d'écriture qui transforme le texte en profondeur jusque dans ses détails : il s'agit de l'intertexte stendhalien, car « *53 jours* » comme le fournissent les brouillons de ce qui devait constituer la deuxième partie du roman, est écrit en référence constante à *La Chartreuse de Parme*, à commencer par son titre¹⁶¹. Grâce à l'accès aux avant-textes, le lecteur peut constater la complexité de ces emboîtements, appelant à un travail de détissage là où le roman se fait la réécriture de différents textes policiers. Le principe spéculaire du texte engage ainsi une lecture s'envisageant sur le mode d'une relecture .

De fait, Perec fait de l'intertextualité un principe créatif d'écriture fécond dans ses œuvres : « citations exhibées ou dissimulées, emprunts allusifs, parodies¹⁶² », l'écrivain chaparde, copie et relie des textes antérieurs avec les siens, procédant de « perecollages¹⁶³ » qui constituent un véritable mode d'emploi pour la lecture de ses textes. Ainsi, *Les Choses* empruntent le procédé du discours indirect libre voire assimilent des extraits entiers de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, *Alphabets* renvoie au recours de la synesthésie de Rimbaud ; en bref, la liste est longue. L'intérêt du lecteur se déplace donc vers ces « indices » visibles dans les coutures du texte. La lecture s'envisage sur la base d'une « interaction textuelle¹⁶⁴ », d'une connivence entre un auteur et son lecteur pour reprendre l'expression de la philologue Julia Kristeva. L'écriture se conçoit ainsi comme langage déguisé, dont le lecteur doit saisir les allusions pour procéder au décryptage des manœuvres du texte.

Dans son article, Bernard Magné distingue dans un premier temps l'« intertexte patent¹⁶⁵ » dans « *53 jours* ». En effet, chez Perec le phénomène intertextuel se manifeste à différents degrés ; le premier, le plus évident se joue au niveau de la « présence massive et stratégiquement déterminante des livres dans l'histoire¹⁶⁶ », souligne le critique : le narrateur-enquêteur de la première partie se lance dans une investigation concernant l'enlèvement de Serval, « un auteur de romans policiers » (53J, 39. Nous soulignons). Sa démarche d'enquête se fonde sur des indices qu'il collecte dans la lecture du manuscrit *La Crypte*, qui foisonne de références et emprunts à d'autres textes. Le narrateur Veyraud parvient à retrouver la

¹⁶¹ Le titre du roman reprend une donnée biographique selon laquelle Stendhal aurait écrit-dicté à sa dactylographe *La Chartreuse de Parme* en cinquante-trois jours, soit du 4 novembre au 25 décembre 1838.

¹⁶² MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 186.

¹⁶³ Nous renvoyons vers l'ouvrage de Bernard Magné qui oriente son analyse vers les techniques d'emprunts perecquienne qu'il regroupe sous le terme d'« impli-citations ». In MAGNÉ, B., *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*

¹⁶⁴ KRISTEVA, Julia, *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969, p. 311.

¹⁶⁵ MAGNÉ, B. « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 186.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 187.

dactylographe qui a tapé le manuscrit de Serval (chapitre 6, « À la recherche d'une dactylo ») et se nomme « Lise Carpenter » (titre du chapitre 7), dérivation verbale de « lire ». La seconde partie du roman opère un renversement sur la première, qui constitue en fait un *manuscrit* trouvé dans une voiture à côté du corps inanimé d'un homme d'affaire (appelé également Serval). C'est à la *lecture* de ce texte, intitulé *53 jours*, que l'inspecteur de la seconde partie, Salini, s'aperçoit de similitudes avec *La Chartreuse de Parme*. À ces éléments nous pourrions ajouter la présence d'énoncés métatextuels semés dans le récit qui définissent un véritable principe de lecture :

Toute la matinée, j'ai été taraudé par une intuition inexplicable : la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit « entre les lignes », [...] d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modifications, parfois avec de minuscules différences. (107)

Le présupposé de « lire *entre* les livres » pourrait définir la pratique même de l'intertexte. Cette révélation met au jour un des ressorts de l'écriture de « *53 jours* » dont la seconde partie propose une illustration exemplaire ; alors que l'inspecteur Salini trouve

entre les dernières pages du manuscrit dactylographié [...] une étroite bande de papier sur laquelle était inscrite cette mystérieuse formule :

Un R est un M qui se P le L de la R . (169)

Après plusieurs tentatives, il perce l' « énoncé cryptique » : « *Un Roman est un Miroir qui se Promène le Long de la Route* » (*ibid*). Il médite le fait que cette formule¹⁶⁷ lui rappelle un énoncé de Stendhal et fait la découverte dans *53 jours* (la première partie) des multiples références à l'écrivain, « si nombreuses qu'[il] renonça bientôt à les recenser toutes » (170). Comme nous indiquent les brouillons, ce dévoilement de l'intertexte devait occuper les quatre premiers chapitres de la seconde partie intitulée « Un R est un M qui se P le L de la R »¹⁶⁸.

¹⁶⁷ En effet, puisque la citation est extraite de la phrase attribuée à Saint-Réal et retenue dans la fameuse formule stendhalienne servant d'épigraphe au chapitre XIII du *Rouge et le Noir*. Perec, la réappropriant à son tour, la modifie légèrement et transforme le « chemin » qu'évoque Stendhal en « route ». Ce jeu de réécriture s'inscrit dans le principe d' « écriture citationnelle » qu'élabore Raoul Delemazure, qui analyse l'impact de ces modifications citationnelles dans les textes perecquiens. Nous renvoyons vers cet ouvrage, in *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XXème et XXIème siècles », 2019.

¹⁶⁸ Le « Cahier sur le Meuble de Chevet » (233-234) met au jour le plan des chapitres :

« 17 : Par où commencer : un r est un m
essais ; commentaires sur ces essais ;
18 : La fréquence du mot miroir et ses dérivés

Perec dispose d'une liste dénombrant les emprunts à Stendhal (237-244) tels que des éléments onomastiques, dates, évènements, constituant une sorte de chantier de l'écriture à ciel ouvert qui présente des ressemblances avec le *Cahier des charges*¹⁶⁹ pour *La Vie mode d'emploi*. L'accès aux brouillons engrange ainsi un travail spéculaire de décryptage des emprunts stendhaliens : car ceux-ci ne mettent pas seulement au jour la fonction de l'intertexte dans *53 jours*, mais fournissent également l'ossature globale du roman, « l'échafaudage complet pour "53 jours"¹⁷⁰ ». Il nous est ainsi donné à lire que la structure du roman (28 chapitres au total ; 15 dans la première partie, 13 dans la seconde) devait se construire sur la reprise approximative de celle de *La Chartreuse de Parme*¹⁷¹. Érigée en véritable contrainte formelle, l'intertexte stendhalien se constitue sur la base de transformations résultant du *clinamen*, pratique bien connue mise en œuvre dans les productions littéraires de l'OuLiPo¹⁷².

Si l'intertexte stendhalien est conçu comme un « mécanisme producteur¹⁷³ » du texte perecquien, - dont la visibilité du dispositif est notamment rendue possible par l'accès aux brouillons de la seconde partie -, il s'agirait de souligner certaines pratiques scripturales perecquiennes à l'œuvre qui désignent le phénomène d'absorption de cet intertexte dans « 53 jours ». Bernard Magné parle de « pratiques transformationnelles¹⁷⁴ » qui visent à puiser de la matière fictionnelle à partir du corpus stendhalien. Il note d'abord l'emploi fréquent de l'anagramme, servant de base combinatoire pour créer notamment des noms propres : dans les avant-textes nous pouvons trouver le mot « Shetland » créée à partir du nom « Stendhal » (288), ou encore la modification de la « Chartreuse » en « Trecuzrah » (242), « Tchurchezra »

On trouve

19 : Saint-Réal

20 : le livre est confié à un Stendhalien

énumérations des allusions à la C[hartreuse] D[e] P[arme]. »

¹⁶⁹ PEREC, G., *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, in HARTJE, H., MAGNÉ, B., NEEFS, J. (dir.), Paris, CNRS Éditions/Zulma, « Manuscrits », 1993.

¹⁷⁰ MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 188.

¹⁷¹ Aux pages 262-263, voit-on recopié les 28 incipit de chaque chapitre de *La Chartreuse de Parme*. Les incipit de « 53 jours » aurait dû reproduire ceux de Stendhal, ce qui est le cas des onze chapitres rédigés (avec plus ou moins d'exactitude, « Le marquis » au chapitre 2 forme ainsi par dérivation impropre le nom propre « Lemarquis » ou encore les chapitre 9, 10, 11 ne reprennent pas tout à fait les incipit de *La Chartreuse* mais une phrase tirée du premier paragraphe). Ces légères modifications dévoilent que la contrainte au départ fixée est de moins en moins tenue pour compte. Voir annexe 4 p. 116-117.

¹⁷² Empruntée au concept épicurien, Perec définit ainsi le *clinamen* : « Nous avons un mot pour la liberté, qui s'appelle le *clinamen*, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte. Par exemple, dans l'un des chapitres de *La Vie mode d'emploi*, il fallait qu'il soit question de linoleum, il fallait que sur le sol il y ait un linoleum, et ça m'embêtait. Alors j'ai appelé un personnage Lino – comme Lino Ventura [...] et ça a rempli pour moi la case linoleum. Le fait de tricher par rapport à la règle ? Là, je vais être tout à fait prétentieux : il y a une phrase de Paul Klee que j'aime énormément et qui est : "Le génie, c'est l'erreur dans le système" » In, « Conférence prononcée à l'Université de Copenhague » (29 octobre 1981), *EC*, BERTELLI, D., RIBIÈRE, M. (dir.), *op. cit.*, p. 316.

¹⁷³ MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 196.

¹⁷⁴ *Ibid.*

(272). Dans un second temps se trouvent des traductions plus ou moins libres, une pratique d'écriture créative déjà employée dans des œuvres antérieures (Robbe-Grillet est travesti en « Kleidröst¹⁷⁵ », Roubaud en « Schönbraun¹⁷⁶ » dans *Un Cabinet d'amateur* par exemple pour ne citer que ceux-ci) : la comtesse Pietranera dans la *Chartreuse de Parme* devient « Pierrette Lenoir » (34), donnant aussi naissance à « l'inspecteur Blackstone » (45) dans *La Crypte* ; ou encore le comte Mosca (*mosca* désignant « la mouche » en italien), qui subit une transformation en donnant « un ancien catcheur, nommé Fly » (1^{ère} partie, p. 60), autorisant Perec (puisque l'anglais *to catch* signifie « attraper ») à « tendre [...] un piège à Fly » (62) en référence au piège à mouche. Ce jeu de mot qui prend la forme d'un calembour bilingue renvoie ainsi directement à l'aphorisme du philosophe Lichtenberg qui devait conclure la première partie du roman de Perec : « *La mouche qui veut échapper au piège ne peut être plus en sûreté que sur le piège même* » (chap. 13, p. 159)¹⁷⁷. Le travail sur l'homophonie des mots met en lumière les opérations scripturales qui nous fournissent des indices métatextuels : le narrateur Veyraud, en s'imaginant que l'écrivain Serval est un « as de sa khâgne » (39), induit le lecteur à faire le rapprochement entre cette rêverie du personnage et le nom de Fabrice dans *La Chartreuse*, à savoir Ascagne. Qui plus est, souligne Bernard Magné, si ce même Veyraud croise plus loin la dactylographe Lise Carpenter chez Galignagni (88), un traiteur italien qui la fournit en « jambon et parmesan », c'est que cette femme dont il est sensible au charme n'est autre que « l'acheteuse de Parme¹⁷⁸ ».

Enfin, la troisième pratique du corpus stendhalien employée par Perec constitue la combinaison des deux modes de traduction, translinguistique et homophonique. Le chapitre 3 s'ouvre sur l'incipit de *La Crypte* : « Serval trouva bientôt la Marktendörin. Il se fit conduire chez le sous-directeur et lui remit la lettre du Dr. Gestrigleben » (41). Conformément à la contrainte stendhalienne, qui veut que chaque incipit de « *53 jours* » soit la reprise de ceux fournis dans le roman de Stendhal, voyons l'incipit du chapitre 3 de *La Chartreuse* : « Fabrice trouva bientôt des vivandières, et l'extrême reconnaissance qu'il avait pour la geôlière de B*** le porta à leur adresser la parole¹⁷⁹ ». L'aperçu des avant-textes (p. 239) fournit une explication sur le processus de fabrication du nom propre construit par Perec : le terme *vivandière* (en allemand « Marketenderin » qui se rapporte aux femmes sous l'Ancien Régime

¹⁷⁵ PEREC, G., *Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1989 [1979], p. 19. Désormais CA.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁷ La citation est extraite de l'ouvrage compilé des aphorismes du philosophe publié à titre posthume, in LICHTENBERG, Georg Christoph, *Le Miroir de l'âme*, Paris, José Corti, « Domaine romantique », 2012 [3^{ème} éd.], p. 412.

¹⁷⁸ MAGNÉ, B., « “53 jours” : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 197.

¹⁷⁹ STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », p. 77.

qui apportaient produits de première nécessité à l'armée), que Perec substitue à « geôlière », lui fournit le nom de la prison « Marktendörin ». Or *vivandière* se donne à lire homophoniquement « vivant d'hier » ; ce qui à son tour traduit vers l'allemand donne *Gestrigle bend* (*gestrig*, « d'hier », *leben*, « vivre »). Au-delà de la contrainte au sens formel fixée par l'écriture au départ, le corpus stendhalien se déploie dans le roman et constitue de véritables indices pour ausculter le squelette du texte.

En effet, la découverte de l'intertexte stendhalien agit comme phénomène de renversement dans l'enquête : la révélation d'éléments participant de la structure interne au récit vient détourner l'enjeu premier de l'enquête, qui était tournée au préalable vers les liens possibles entre les textes entre eux (ceux de la première partie), et se dirige désormais vers l'archéologie cachée du texte. Le rôle du lecteur, qui investissait le poste de contre-enquêteur dans une histoire où il est question de crimes et disparitions jusques ici, se trouve désormais conférée la fonction d'exégète, de généticien à la manière du narrateur de la première partie. L'enquête génétique, qui apparaît comme essentielle dans constitution du récit, devient le principe dynamique, le « moteur de la recherche d'un sens toujours caché, toujours *génétique*¹⁸⁰ » souligne Maxime Decout dans son article concernant la genèse de « *53 jours* ». Il s'agit donc d'emprunter, poursuit le critique, « les démarches du généticien pour pénétrer dans la "crypte" du texte, crypte thématique, crypte du sens et crypte où se love sa genèse¹⁸¹ ».

Ce statut de généticien lui permet ainsi de relever une contradiction dans le texte : en régime de « vraisemblance narrative¹⁸² », un personnage ne peut signaler, depuis l'intérieur du récit duquel il ressort, les aspects formels de la narration qui a produit le récit. La présence d'un certain « Georges Perec » dans la seconde partie¹⁸³, procédant de l'« énonciative¹⁸⁴ » telle que la nomme Bernard Magné, ne peut signifier que la chose suivante : dans la version achevée, la révélation des sources stendhaliennes n'aurait pu porter que sur la première partie, *53 jours*, non pas sur l'ensemble du texte, « *53 jours* ». De ce fait, la mise au jour de la première partie procédant de l'investigation de Salini devait, dans un mouvement de

¹⁸⁰ DECOU, M., « "53 jours" de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », *Littérature*, n° 168, avril 2012, p. 43 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-43.htm>

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Nous renvoyons vers l'article de Claude Lalame qui s'interroge dans son introduction sur le rôle du vraisemblable dans les constructions narratives partagées entre « cohérence interne et référence externe ». In « Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, janvier 2012, p. 81-101 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-Annales-2012-1-page-81.htm>

¹⁸³ Nous reportons le lecteur vers le résumé détaillé de « *53 jours* » situé en Annexe 2, p. 112-114.

¹⁸⁴ Voir MAGNÉ, B., « Métatextuel et lisibilité », Québec, *Protée*, vol. 14, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77-88.

balancier, fonctionner à l'inverse comme « une *mise à l'ombre*¹⁸⁵ » de l'intertexte stendhien dans la seconde comme le souligne Magné. Procédant de l'architecture habile de l'écrivain oulipien, le roman est placé sous le fameux thème perecquien du regard : en effet, le lecteur, fort de la découverte du détective sur les références dissimulées de *53 jours*, n'aurait probablement pas envisagé l'application de cette grille de déchiffrement pour les lignes de la seconde partie qu'il aurait eu sous les yeux. Dans le texte définitif, la contrainte stendhalienne, en tant qu'elle aurait relevé d'une divulgation partielle à compter de la découverte de Salini dans la seconde partie, aurait tendu un piège au lecteur par le caractère ambigu de sa mise au jour. Cette fausse piste placée sur le plan visuel de la contrainte lance un défi au lecteur : il s'agit de « voir mieux » pour en comprendre le fonctionnement, à l'échelle de la page, et plus largement à celle du roman entier. Christelle Reggiani souligne ce fonctionnement trompeur à l'œuvre dans la pratique de la contrainte :

Le texte contraint installe une rhétorique de la lecture où le dévoilement partiel des procédés fonctionne comme un appât : le lecteur, floué dans sa recherche de la transparence génétique, demeure cependant pris dans les rets du texte, leurré par une configuration rhétorique [...]¹⁸⁶.

L'usage de la contrainte dans « *53 jours* » place donc le roman sous le signe du regard : le texte engage une stratégie baroque rusée (dissimulation et révélation, être et paraître) relevant de la « double-couverture¹⁸⁷ » énoncée par Magné – « stratégie de révélation incomplète » servant de masque -, telle qu'elle est pratiquée au chapitre XC de *La Vie mode d'emploi* par Lord Ashtray qui cache « ses passions » secrètes sous des « manies » factices¹⁸⁸. Sur un plan formel dans le roman, ce procédé est tenu sur la base d'une omission partielle de la contrainte stendhalienne que le texte érige en véritable règle de lecture : en tant que le texte révèle partiellement la contrainte, la lumière est mise à demi sur celle-ci pour mieux en dissimuler d'autres. Le souligne à son tour la citation placée en exergue de *La Vie mode d'emploi*, empruntée des *Esquisses pédagogiques* de Paul Klee : le texte perecquien autorise l'œil de son lecteur à suivre « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre¹⁸⁹ », comme pour inviter celui-ci à observer le minime, voir mieux ce qui se joue à la façon d'un fil d'Ariane tiré par le texte lui-même, relevant de ce que le critique Manet van Montfrans

¹⁸⁵ MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 189.

¹⁸⁶ REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte, Georges Perec-l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, InterUniversitaires, 1999, p. 282.

¹⁸⁷ Voir MAGNÉ, B., « Construire l'anodin : les deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, 1993.

¹⁸⁸ PEREC, G., *VME*, p. 516.

¹⁸⁹ Épigraphe en « Préambule », in *VME*, p. 7.

nomme une « jouissance dans la contemplation de l'infime¹⁹⁰ ». La contrainte stendhalienne se conçoit donc comme le levier d'une forme de *bluff* qui permet d'induire le lecteur en erreur : en tant que certains signes indiciels permettent d'appréhender l'intertexte stendhalien (les fameuses « pratiques transformationnelles » proposées par Bernard Magné) dans la première partie sans que cela n'ait de réel impact sur sa lecture, la lecture de la seconde partie vient révéler spéculairement son importance dans la structure même du roman. Le procédé de *bluff* prend ainsi la forme d'une rétention d'informations, d'un dévoilement différé qui conduit nécessairement le lecteur à tirer de fausses conclusions au cours de sa lecture de la première partie.

En ce que le jeu de la contrainte se mêle à l'univers policier du roman, le texte relève de deux régimes d'enquête : d'une nature diégétique d'une part, qui tourne l'investigation vers la recherche d'un coupable ; d'une nature formelle d'autre part, mobilisant nos capacités d'enquête à trouver la contrainte. Le texte de Perec engage deux processus lectoraux, qui semblent se symbioser autour d'un même élément que représenterait l'énigme. Nous observons avec l'intertexte stendhalien une narrativisation du caractère énigmatique de la contrainte, comme l'illustre parfaitement le titre crypté de la seconde partie « Un R est un M qui se P le L de la R » (p. 161). C'est à cet égard qu'une conception de l'énigme, au départ policière, devient progressivement métaphore de la contrainte formelle. Dominique Raymond souligne ces facettes que couvre l'énigme dans son article :

[O]n déduit que la contrainte serait l'énigme, et que si l'auteur l'a camouflée assez habilement pour appâter le lecteur, l'attitude soupçonneuse que ce dernier adopte se compare à celle du lecteur de récit policier¹⁹¹.

La double-lecture qu'engage le texte symbiotique (récit policier et jeu de contrainte) vient complexifier la lecture en tant que les enjeux et potentiels pièges du texte doivent être cernés à plusieurs niveaux : l'intertexte stendhalien peut orienter l'enquête lectorale vers la fausse piste (première partie) au même titre que de véritables clés de lecture pour l'ensemble du roman.

Il en revient donc au lecteur de tourner l'enquête sur les façons dont le texte le trompe : l'enquêteur dirige ainsi son regard vers les ressorts manipulateurs sous-jacents du récit, vers les fondations de sa mauvaise foi, ou se tourne, comme le souligne Maxime

¹⁹⁰ VAN MONTFRANS, Manet, « L'enchâssement des énigmes dans *La Vie mode d'emploi* », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme, op. cit.*, p. 115.

¹⁹¹ RAYMOND, Dominique, « Lecture de la contrainte, lecture de l'énigme », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B., *Ibid.*, p. 281.

Decout, « vers la manière dont on le gruge, dont on lui tend des pièges¹⁹² ». Avec l'accès aux avant-textes, le dispositif à contrainte propre à piéger le lecteur cède la place à la mise au jour des pièges eux-mêmes permettant leur repérage ; toutefois nous pouvons mesurer les effets pervers qui auraient été à l'œuvre pour malmener le lecteur. « *53 jours* » se présente dès lors comme un texte d'investigation et d'imposture, qui suscite un problème d'ordre herméneutique supplémentaire pour le lecteur : si le récit développe un véritable parcours vertigineux de lecture « entre les livres », plaçant la ruse au sein d'un dispositif intertextuel complexe, il suppose de la part du lecteur une attitude réactive de l'ordre du déchiffrement herméneutique, déplaçant ainsi l'enquête lectorale du côté de l'enquête textuelle. Cette démarche d'exégète n'est néanmoins pas des plus aisées. Car tout parti pris exégétique ne peut être anodin ni objectif, au vue de la nature propre du roman policier, qui veut que l'acte interprétatif ait une pesée subjective sur l'investigation, qu'il soit associé à des choix de méthode, voire une violence par le geste inquisitorial qu'il entreprend. Tout interprète a à jouer et à y perdre par voie logique. Examinons les enjeux herméneutiques à l'œuvre dans la contre-enquête.

2.2. *Jusqu'où poursuivre l'enquête ?*

Le roman « *53 jours* » travaille le langage comme un matériau mystificateur, ce qui a pour conséquence de diriger le lecteur vers la fausse piste et d'en tirer un savoir factice qui l'écarte de l'investigation. La tromperie dissimulée derrière le langage du texte constitue un avertissement pour celui qui serait enclin à succomber un peu trop vite à l'illusion de la découverte. Ainsi, l'enquête bien vite y devient celle que doit mettre en œuvre la lecture pour triompher des manœuvres manipulatrices de l'écriture perecquienne.

Toutefois, il s'agirait d'abord de revenir sur une composante thématique essentielle qui traverse de part et d'autre le roman de Perec. Se faisant le support de codes repris, voire pastichés du roman policier et structuré autour d'un édifice complexe de mises en abyme, le récit s'organise autour d'une inquiétude grandissante et omniprésente : celle du sens. Le sens du réel mais également celui des textes qui le disent ; il est objet de fascination, par son caractère dense et impénétrable, et échappe chaque fois à celui qui souhaite se l'accaparer. Dans son ouvrage, le sociologue Luc Boltanski affirme que « le roman policier met en scène

¹⁹² DECOUT, Maxime, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, op. cit., p. 155.

des situations dans lesquelles l'enquête est prolongée jusqu'à *ses plus extrêmes limites*¹⁹³ », par sa capacité acharnée de « mise à l'épreuve de la réalité ». Il semble que cette définition puisse s'appliquer au cas de « *53 jours* » : dans les deux récits proposés par le roman, chaque enquêteur est amené tour à tour à examiner des textes successifs qui d'une façon donneraient une explication sur les événements ayant lieu dans le réel. La formule peut aussi s'énoncer dans sa forme chiasmatisée, en tant que l'enquête se ferait lecture du réel par la lecture de textes.

Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, la démarche commandée par le récit policier conventionnel n'est plus seulement celle de la trame d'investigation dans notre cas, qui garantirait une tension narrative resserrée classique et une levée du soupçon sur des affaires de disparition : le geste de l'enquête est recouru systématiquement, le doute devient une constante thématique de son épistémologie, autrement dit, la démarche d'investigation devient « une attitude fondatrice, hyperbolisée à l'excès¹⁹⁴ » qui contamine celle prise en charge par le lecteur contre-enquêteur. Les preuves indiciaires se démultiplient, les conjectures et soupçons excèdent la norme tellement que le décryptage du réel ainsi que celui des textes est continuellement compromis.

Le roman « *53 jours* » prévoit, par son principe spéculaire qui fait tenir debout la structure bipartite du récit, une désertion de sa clôture. Ce mouvement de réimpulsion fixée par l'auteur au départ constitue, souligne Maxime Decout, la « mise en route progressive d'un inachèvement¹⁹⁵ », à laquelle contribue le statut inachevé du texte en l'intensifiant. La dynamique de relance inscrite dans la facture du récit implique au même titre de souligner l'inépuisabilité du texte dans sa signification. Le texte constitue le moteur d'une recherche d'un sens toujours caché, face auquel l'enquête est sans cesse relancée. En empruntant le titre d'une section de l'ouvrage de Luc Boltanski¹⁹⁶, nous nous permettons d'introduire la question de la poursuite de l'enquête et de ses limites. Les enquêteurs dans notre récit se fixent en effet des enjeux d'investigation de départ qui débouchent, presque inévitablement, sur des pistes déroutantes, des dispersions voire des affabulations interprétatives. Les détectives Veyraud (première partie) et Salini (la seconde) ainsi que le lecteur se jettent à corps perdu dans la lecture de textes qui ne cessent de surjouer des motifs de disparitions en chaîne analogues à leur

¹⁹³ BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2012, p. 37. Nous soulignons.

¹⁹⁴ DECOUT, M., « Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée », *Études littéraires*, vol. 43, n° 1, 2012, p. 158 [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/1014066ar>

¹⁹⁵ DECOUT, M., « "53 jours" de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁶ BOLTANSKI, L., « Jusqu'où poursuivre l'enquête ? », in *Énigmes et complots, op. cit.*, *L'interminable enquête des "paranoïaques"*, chap. V, p. 287-294.

propre objet d'enquête. Luc Boltanski caractérise ce geste herméneutique comme le marqueur d'une disposition « paranoïaque¹⁹⁷ » face à l'enquête : l'enquête n'y connaît pas de limites, ses bornes sont sans arrêt repoussées jusqu'à la charnière du déraisonnable. Il s'agit de souligner le caractère aporétique de cette investigation, qui n'a de cesse d'être relancée face à une vérité résistante en permanence refusée. Le sociologue fait ainsi remarquer que paradoxalement, ce qui est considéré comme une attitude normale consisterait au contraire à se contenter de développements réduits, partiels, et consentir à suspendre l'investigation, en somme accepter ne pas détenir l'entière vérité de toute l'affaire. Enfin, délaisser l'enquête répond également à une exigence pratique, celle du maintien d'une vie stable, avec ses propres besoins et qui doit maintenir son propre ordre des choses. L'interruption du mouvement interprétatif est nécessaire à la pratique même de l'enquête, souligne Luc Boltanski. En guise de démonstration, il se représente un monde dans lequel les échanges entre individus seraient chaque fois assujettis à un examen méticuleux des connaissances, où le savoir serait mis en cause comme passé au crible du doute sceptique¹⁹⁸. On assisterait à un vacillement paranoïaque de la communication entre agents sociables et une inertie compte-tenu du temps exigé par ces micro-investigations.

Dans « *53 jours* », la réimpulsion du mouvement interprétatif de l'enquête est notamment le fait d'un intermédiaire proprement littéraire que constitue l'indice dans l'investigation policière : les enquêteurs s'appuient sur des textes littéraires, autrement dit des traces écrites. Le spectre du dévoilement flâne sur tout le livre, sur ce qui fait signe et fait sens. Les présomptions du réel dans le récit ne sont donc pas celles de la réalité mais celles de la fiction, de la littérature stendhalienne ou policière, où les récits sont asservis à une symbolique forte du signe comme signification. C'est sur la base de ce postulat initial biaisé, à savoir de « lire le réel comme un texte », que les personnages enquêteurs achoppent à trouver des explications qui ne cessent d'être déjouées par les manipulations du texte. Le texte imposteur travaille contre l'enquête, le lecteur et sa contre-enquête, se fondant sur l'invention de dispositifs trompeurs au centre du récit policier (l'ensevelissement du détail signifiant derrière une masse informationnelle, d'énumérations ou de nature descriptive au caractère parfois anecdotique, tout particulièrement dans le cas des indices enfouis dans les explications de texte du premier narrateur de « *53 jours* »). Ces manigances au sein du texte portent le duel lecteur-auteur à un point décisif : la mauvaise foi inhérente au récit policier (parce qu'il s'arrange pour induire en erreur en rendant visibles des indices trop évidents ou proliférant ou

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 290-292.

en nous les faisant passer pour « vrai ») engendre une textualisation de l'enquête, à laquelle tout d'abord les personnages enquêteurs et leurs métarécits se plient sans succès ; puis le lecteur contre-enquêteur, qui par mise en abyme du combat herméneutique engagé par ses prédécesseurs, travaille doublement d'arrache-pied à défier les pièges textuels intégrés dans une intrigue policière qui déraile. Le défi que lance le récit policier est avant tout un « conflit de lecture¹⁹⁹ » comme le souligne Maxime Decout.

La démarche d'analyste et de généticien octroyée au lecteur fait ainsi déporter les enjeux de l'investigation du réel au texte lui-même. Le critique précise la nature de ce renversement herméneutique par la formule brève suivante : « *Enquêter* est [...] tout simplement synonyme de *lire*²⁰⁰ ». En concevant l'activité investigatrice comme un acte de déchiffrement, avec notamment les encodages stendhaliens en point de mire, nous assistons à un véritable « *virage textualiste* de l'enquête²⁰¹ ». Le texte se fait presque l'unique support de l'investigation, et ainsi que nous l'avons observé précédemment, engendre un désir herméneutique dévorant progressivement à celui qui s'y risque qui traduit un quasi fétichisme de l'œuvre. Les enquêteurs recherchent avec force conviction un « motif [caché] dans le tapis²⁰² », une signification tapie dans le texte, en somme une preuve infaillible qui permettra de retracer les événements ayant concouru à la disparition de l'écrivain Serval. Les dérives de l'enquête textuelle prennent diverses formes mais reviennent presque toujours au phénomène dérégulé suivant, à savoir une perte de contact avec un réel dont on doute de la sincérité, un monde de feintise et de travestissement. Le narrateur de la première partie se demande ainsi s' « il y a des choses que l'on [lui] cache », si le consul ou la police ne le manipulent pas « à [m]on insu ? » (117). Ces débordements de l'investigation sont donc le fait d'une fréquentation incessante de textes qui disséminent sans cesse le sens et soulève le doute sur la « bonne » interprétation à tirer. Simultanément, c'est face à un texte qui ne se donne pas entièrement à l'enquêteur que se formule l'idée d'un réel qui occulterait aussi quelque chose. Les enquêteurs souscrivent ainsi à une démarche en formulant des raisonnements portés non plus sur le réel de l'investigation, mais sur des textes se donnant comme polysémiques.

La place incombée par Perec au lecteur est éminemment importante en ce sens : en tant que la lecture se fonde sur une démarche consistant à « lire de côté, à porter sur le texte

¹⁹⁹ DECOUT, M., *Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 161.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 151.

²⁰² Nous renvoyons à la nouvelle de Henry James qui se construit autour d'une énigme textuelle là également, texte dans lequel le narrateur doit aller puiser dans l'ouvrage d'un écrivain célèbre comme gage unique de la compréhension de l'œuvre. L'écrivain décède brutalement avant d'avoir pu délivrer la clé de l'énigme. In JAMES, H., *Le Motif dans le tapis* [*The Figure in the Carpet*], trad. angl. P. Fontaney, Paris, Gallimard, « Folio », 2018 [1^{ère} éd. 1896].

un regard oblique », le lecteur-enquêteur doit « lire entre les lignes », prendre en charge une lecture décryptive qui perce les différents niveaux de sens du texte. Si dans « *53 jours* », il s'agit pour le lecteur de mimer le jeu de l'enquête portés par les personnages enquêtant, il lui revient également de déjouer les pièges et techniques de fausses pistes que cultive l'auteur dans son texte. Perec organise un texte qui surjoue sans cesse le jeu de l'être et du paraître, nous rappelant que derrière tout texte perecquien, « un leurre, toujours, peut en cacher un autre²⁰³ » comme le souligne Bernard Magné, brouillant les frontières entre monde vrai et monde fictif. Tout particulièrement avec l'emboîtement vertigineux des récits gigognes en abyme qui entraîne une confusion dans le déroulé du récit, jusqu'à la dissolution surprenante de l'intrigue à compter de la seconde partie se concluant sur la découverte du nom même « Georges Perec », signataire du manuscrit *53 jours*. La fausse piste induite par la première partie devient un véritable embrayeur de l'imaginaire romanesque, tandis que le déplacement d'un univers à l'autre ne ménage aucune transition, comme si l'un (la fiction) absorbait l'autre (le réel) dans un processus d'incorporation, voire d'accaparement de l'un sur l'autre. Le critique Steen Bille Jorgensen va jusqu'à dire que le texte perecquien ouvre « des espaces insoupçonnés entre le réel et les univers textuels²⁰⁴ ».

C'est à ce titre que l'on peut saisir la poétique intertextuelle à l'œuvre dans le roman, qui prend la forme d'un véritable tissage inter- et intratextuel auquel le lecteur-déchiffreur doit se confronter. Dans son article consacré, Bernard Magné distinguait l' « intertexte patent » que nous avons abordé à travers la question de l'intertexte stendhalien, du « latent²⁰⁵ », glissé dans le texte et formant un système d'allusions à d'autres textes, œuvres réelles ou productions fictives. Le critique distingue plusieurs degrés à commencer par l'intertexte élargi, dont le plus notable quoique discret est constitué de traces empruntées à Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*. Nous trouvons ainsi à la page 118 : « Nous sommes arrivés à Chenika vers midi. Je crois bien qu'il devait faire dans les quarante degrés. De fait le littoral était *absolument désert* » (Nous soulignons), qui se rapporte de manière évidente à l'incipit de *Bouvard* : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait *absolument désert* ». Toutefois, l'allusion est doublée d'un dispositif un peu retors ; dans le chapitre consacré à *La Crypte* est évoqué l'accident en voiture duquel périt Rémi Rouard :

²⁰³ MAGNÉ, B., « Le puzzle mode d'emploi », *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁴ JORGENSEN, Steen Bille, « Poétique du ready-made et ironie dans *La Vie mode d'emploi* », in *Inventivité, Postérité*, Actes du colloque de Cluj, Roumanie, Université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004), *op. cit.*, p. 100.

²⁰⁵ MAGNÉ, B., « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 189.

La route en corniche qui longe le *Devil's Rift* est d'une étroitesse périlleuse, mais elle était, à cette heure de la nuit, « absolument déserte » et Rouard a la réputation justifiée d'être un conducteur *chevronné*. (44)

Plus loin, le lecteur découvre que « les lambeaux de chairs et d'os déchiquetés et calcinés » retrouvés « à près de 30 mètres à la ronde » (44) n'appartenaient en définitive pas à Rémi Rouard. Le narrateur se demande alors « si ce n'est pas un Rouard mort qui se trouve au fond du *Devil's Rift*, d'où proviennent les petits morceaux qu'on y a ramassés ? » (63). Si le lecteur est aussi « chevronné » dans le décryptage des références métatextuelles que Rouard en matière de conduite, il aura tôt compris que l'interrogation sur la provenance se réfère d'une part aux « lambeaux de chairs » du sujet disparu, mais davantage encore aux fragments textuels qui signalent leur propre origine citationnelle par une mise entre chevrons typographique et se trouvent être « explosés²⁰⁶ », éparpillés dans des énoncés distants de plusieurs pages, alignant un piège énonciatif *diabolique* (« *Devil's Rift* »).

Face à ces emprunts flaubertiens se distingue un « intertexte restreint²⁰⁷ », qui révèle une présence fonctionnelle et opératoire dans la fabrique du roman. Comme observé précédemment dans ses « Notes dans ce que je cherche », Perec prescrivait que « presque aucun de [s]es livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique » (*P/C*, 11). L'écrivain habite sa propre fiction, y égrène des détails de sa propre vie qui revêtent diverses formes généralement disséminées dans le texte. « J'encrypte dans mes textes des éléments autobiographiques²⁰⁸ », affirme-t-il dans un entretien accordé à J.-M. Le Sidaner. La stratégie perecquienne consiste souvent à utiliser des moyens détournés, des ruses pour ne pas parler de soi directement. Ainsi, l'allusion autobiographique à la date de naissance de Perec que nous avons analysé dans la première partie de ce devoir (« Les cartes de crédit sont bien réelles et sont garanties par un compte n° 70336 P du Comptoir Commercial de Crédit », p. 67), est tissée en lien à l'intertexte stendhalien, dont le fonctionnement contribue au repérage de l'élément autobiographique de Perec : dans le même passage, le lecteur apprend que la personne titulaire des cartes de crédit avait un passeport, or : « le numéro de passeport – 233184259 – est faux ». Ce numéro est conçu comme un encryptage de la date de décès de Stendhal (23/3/1842), dont l'indication figure dans l'inventaire des emprunts à Stendhal (240) qui aurait appartenu à la liste des allusions dénombrées par Salini. C'est donc grâce à un effet miroir et inversé que la désignation cryptée de la date de mort de Stendhal mène le lecteur à la découverte de la date voisine de la naissance de Perec. L'énoncé se fait alors « implici-

²⁰⁶ PEREC, G., *53J*, « La voiture a explosé », p. 44.

²⁰⁷ MAGNÉ, B., « “53 jours” : pour lecteurs chevrons... », *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁸ LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien avec Georges Perec », *op. cit.*, p. 5.

citationnel²⁰⁹ » selon la formule de Magné, indice textuel qui découle d'un marquage en même temps dissimulé. La lumière est ainsi mise sur un intertexte, car si elle contribue à en dissimuler d'autres, elle peut également en mettre d'autres au jour. Le phénomène inter- et intratextuel qui semblait se manifester dans le texte par une présence insulaire, éclatée, se traduit dès lors dans un tissage en réseau qui appelle à une lecture chevronnée que Bernard Magné désigne comme « lecture réticulée²¹⁰ ».

Le réseau intertextuel tissé dans le texte nous dit une chose : le mécanisme sophistiqué sur lequel il se fonde met à l'épreuve le lecteur et ses capacités de décryptage, teste son aptitude à déceler les références entrelacées et pièges, à « lire de côté » (*P/C*, p. 115) de sorte à recomposer un puzzle textuel en somme. Avec le virage textualiste de l'enquête, la tromperie est à l'œuvre : tout comme les enquêteurs de « *53 jours* » avec leurs textes policiers, le lecteur traque le « motif tapi » dans le texte, poussé par un désir herméneutique et ne voit pas que le texte surjoue le paradigme indiciaire le poussant encore davantage à enquêter. La présence d'un vaste réseau intertextuel dans le texte a des retombées à deux niveaux sur l'expérience lectorale : d'une, tout comme Veyraud et Salini, l'enquête dans les textes augmentent les chances du lecteur-enquêteur à éprouver une illisibilité du réel ; puis, d'être pris au piège par la mauvaise foi inhérente au texte lorsqu'il découvre enfin que la première partie consistait en un leurre. L'imposture déjoue les codes du récit policier traditionnel, changeant le régime narratif escompté ainsi que remplaçant au niveau formel la structure habituelle avec un dénouement de fin par une structure spéculaire trompeuse. De deux, le phénomène intertextuel modifie les modalités de lecture : le texte met en scène le paradigme indiciaire dans le récit, engageant une enquête sans limites et, surtout, conférant au rôle du lecteur une fonction d'herméneute dangereuse – car, s'il se trompe, il n'est pas seulement dupé, mais bel et bien coupable par interprétation. Maxime Decout ne manque pas de souligner cette constante à l'œuvre dans le roman d'enquête moderne :

[L]'acte interprétatif ne peut être considéré comme un acte objectif et neutre, l'apothéose d'une vérité unique, mais comme un acte d'investigation où l'interprète a lui-même sa part, un acte qui a sa violence, ses partis pris, son lot d'invention, de choix dans les indices sélectionnés [...] ²¹¹.

²⁰⁹ MAGNÉ, B., « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel », *Perecollages*, op. cit., p. 78.

²¹⁰ MAGNÉ, B., « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, Valence, n° 4, Éditions du Limon, 1990, p. 127-140.

²¹¹ DECOUT, M., « Amer savoir, celui que l'on tire de l'enquête ? », *Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 59.

La suspicion devient une composante de lecture, un doute porté dans le choix des interprétations pour percer clé de l'énigme, une méfiance à l'égard des tromperies du texte. Elle est une attitude intellectuelle enrichissante qui tient compte des ambiguïtés du texte. En pastichant la structure du roman à énigme, Perec joue à faire dérailler la pensée enquêtrice conventionnelle, enjoignant au « pas de côté²¹² » quant aux codes prérogatifs du genre. La littérature trompeuse engage le lecteur prendre part à son duel herméneutique, nourrissant un désir de savoir de sa part, quitte à y risquer sa peau et à accepter de perdre la partie.

²¹² PEREC, G., « Interroger l'habituel », *IO*, p. 24.

Partie 3 :

CÉLÉBRER LA FICTION TROMPEUSE : VERS UNE ESTHÉTIQUE DU FAUX

La mise en scène de l'imposture implique le déploiement d'un personnel, de personnages et d'un lecteur, tous en quête de savoir. Qu'elle suscite les manigances tant textuelles qu'herméneutiques, c'est une évidence que le motif de contre-enquête analysé précédemment dans le roman « *53 jours* » a tenté d'éclairer. Cette dernière partie débute donc sur une observation : la mauvaise foi, embrassant tous les niveaux du texte, suscite le désir herméneutique ; qu'il soit celui de résoudre une quête identitaire enchâssée à une existence de faussaire pris à son propre jeu, en découdre avec des mises en abymes vertigineuses, ou encore, celui de décrypter un réseau trompeur du phénomène intertextuel étendu à tout le récit. En même temps qu'elle provoque le mouvement d'enquête, l'imposture agit sur ses herméneutes à une échelle plus insidieuse plus encore. Les ruses qu'elle dispose entraînent des usages déréglés de l'enquête trompant les enquêteurs eux-mêmes : ils deviennent coupables par interprétation puisqu'ils sont atteints de « cécité » nous dit le critique Maxime Decout : une « cécité devant le sens mais aussi cécité devant la mauvaise foi du texte²¹³ ». En effet, toute enquête exégétique qui se voudrait dévoilante ne peut éviter les dissimulations, les omissions et pièges du texte, et les retombées du phénomène imposteur traduisent bien l'amer constat suivant : le livre seul conduit le jeu.

Ce statut d'autonomie du texte perecquien est notamment conféré par le questionnement de la représentation en fiction sur lequel nous nous arrêterons désormais. Cette question est mise au centre des préoccupations de nos textes et de l'écriture perecquienne plus généralement, une question qui s'illustre notamment par son fonctionnement autoréférentiel ; elle dit la manière dont elle s'écrit, se donne au lecteur et se replie sur elle-même pour mieux lui apprendre « à regarder et à lire entre les lignes pour tromper et détromper sans cesse [son] œil²¹⁴ ». Qui plus est, cette écriture paradoxale qui se réfère à son propre énoncé menteur et se constitue ainsi par l'affirmation de son propre caractère mensonger, instaure un pacte de « lecture-enquête²¹⁵ » que nous avons pu analyser précédemment. Cette posture lectorale incite à collecter les indices permettant de distinguer le vrai du faux dans des textes qui disséminent continuellement pièges et ruses d'écriture. Toutefois, s'il va de soit à présent que l'écriture perecquienne joue avec le faux pour dire du vrai, elle s'énonce à-travers un art de la double-couverture, de la dissimulation et de la

²¹³ DECOUT, Maxime, « Quand mentir nous brûle », *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, *op. cit.*, p. 160.

²¹⁴ VALIMAREANU, Ela, « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », *op. cit.*, p. 3. La critique emprunte les termes de Claude Burgelin : « apprendre à regarder et lire en trompant sans cesse l'œil », in BURGELIN, C., *Georges Perec*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 2002 [1988], p. 177.

²¹⁵ *Ibid.*

manipulation afin de donner l'illusion d'une authenticité. La question de la représentation en fiction engage ainsi une réflexion autour du rapport qu'entretient le texte perecquien à la vérité.

1. L'imposture littéraire : de l'acceptation du faux au rêve d'une mise en ordre du réel

La vérité se conçoit chez Perec comme une composante mouvante qui échappe sans cesse au contrôle et à la vigilance de celui qui la cherche, qui peut être à tout moment démystifiée. Dans un article, le philosophe Marc Sagnol donne un éclairage sur cette fabrique de la vérité :

L'art de Perec consiste perpétuellement à faire du vrai avec 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 des histoires les abracadabrantes, citant des textes aux langues étrangères et utilisant des mots hors d'usage [...]²¹⁶.

La problématique du vrai et du faux, de son illusion et de la fausse piste, de l'être et du paraître qui sont au cœur des récits, créent ainsi des textes-pièges dont nous avons analysé les ressorts ludiques en deuxième partie de ce travail. En assentissant à la véridicité « vraisemblable » du texte perecquien, un contrat lectoral s'instaure dès lors : le lecteur consent à une certaine illusion romanesque forgée par les prérogatives propres à Perec. L'acceptation de la tromperie et du piège engrange une connivence nouvelle au texte : le lecteur entre de plein pied dans les coulisses du texte, dans « le jeu de l'illusion représentative²¹⁷ ».

²¹⁶ SAGNOL, Marc, « La magie des lieux chez Perec », *Agora. Revue d'études littéraires*, n° 4, Juillet-Décembre 2002, p. 24. In VALIMAREANU, E., « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », *op. cit.*, p. 3.

²¹⁷ BERTHARION, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec: "... une trace, une marque ou quelques signes"*, *op. cit.*, p. 141.

1.1. Du plaisir d'être trompé au regard du texte

Chez Perec, note Jacques-Denis Bertharion, :

[...] 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'écriture²¹⁸.

La constituante variable de la vérité que questionne le texte perecquien engage deux postures successives chez le lecteur que nous rappellerons ici : d'une part, celle de l'enquête-herméneute qui la traque et lui échappe sans cesse, tombant dans les pièges du texte qui lui sont tendus. De l'autre, la découverte de l'imposture inhérente au texte engage davantage une velléité à vouloir jouer avec le texte qu'à infuser le sentiment d'une confiance trahie du côté du lecteur. La disposition de lecture consentie que soutire le texte débouche donc une acceptation du faux dans le texte. L'écriture perecquienne se définit par un « plaisir de tromper²¹⁹ » souligne Isabelle Dangy-Scaillerez, qui vient donc ébranler le pacte de lecture traditionnel pour le plier à sa propre stratégie de lecture fondée sur une connivence ludique.

Dans un fameux passage de sa *République*, livre V, Platon aborde le thème du mensonge en fiction par une condamnation : il dénonce la nature mensongère de la fiction à-travers la question de la *mimêsis*, la représentation. En tant qu'art mimétique, la fiction constituerait un pâle reflet du réel possédant la faculté corruptive à éloigner le sujet de la Vérité essentielle que la philosophie amène vers. Pour clarifier cette position condamnant le caractère mimétique des arts mimétiques, la tradition a maintes fois cité l'histoire du peintre Zeuxis racontée par Pline l'Ancien :

[Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis²²⁰.

²¹⁸ *Ibid*, p. 147.

²¹⁹ DANGY-SCAILLEREZ, Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec, op. cit.*, p. 210.

²²⁰ L'ANCIEN, Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chap. XXXV, éd. Émile Littré, Paris, Dubochet, 1848.

La conception de l'art qui nous est présentée par cet extrait concerne à juste titre une idéologie romantique selon laquelle l'art serait l'imitation de la nature. Dans un registre plus contemporain à notre étude, on préférera davantage la conception proposée par Nabokov, qui pointe le statut performatif de la fiction :

La littérature n'est pas née le jour où un jeune garçon criant « Au loup ! Au loup ! » a jailli d'une vallée néandertalienne, un grand loup gris sur ses talons : la littérature est née le jour où un jeune garçon a crié « Au loup ! Au loup ! » alors qu'il n'y avait aucun loup derrière lui. [...] Voilà ce qui est important : c'est qu'entre le loup au coin d'un bois et le loup au coin d'une page, il y a comme un chatoyant maillon. Ce maillon, ce prisme, c'est l'art littéraire²²¹.

Désignant le jeune homme comme un véritable « fabulateur » dans ce récit étiologique, Nabokov envisage la nature de la fiction sur le plan du pur mensonge ludique, qui clame une menace fictive en se mettant en représentation. Si le cas proposé par Pline l'Ancien envisage l'art dans sa dimension métaleptique, c'est-à-dire « une entorse au pacte de la représentation²²² », poursuit le critique, c'est avant tout parce que le tableau en question affiche, une fois dévoilé, la mise en abyme d'un spectacle qui feint d'avoir tout juste commencé. Les conséquences de cette conception nous invitent à pointer les ressorts trompeurs de la représentation mimétique : le mensonge vise moins à abuser autrui qu'à produire des « assertions feintes²²³ » d'une part. D'autre part, la représentation comme à l'identique d'un objet du réel (ici, les raisins du tableau) engage une confrontation virtuelle entre l'objet d'art (la peinture d'ensemble) et un référent extérieur.

Il semblerait que cette conception puisse s'appliquer à la position proposée par Perec. Comme le note le critique, la fiction perecquienne se montre « en fonctionnement et joue avec ses propres moyens²²⁴ ». Cette autoreprésentation de la fiction chez lui se manifeste dans *Le Condottière* à-travers la question de la peinture qui se conçoit comme véritable métaphore du fonctionnement de la fiction trompeuse. La toile d'Antonello de Messine se fait

le support d'une mise en abyme des mécanismes d'écriture et de lecture mis en œuvre dans le texte. La peinture apparaît comme un élément *révélateur* et *perturbateur*, qui

²²¹ NABOKOV, Vladimir, *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris, Stock, 1999, p. 142, in BARONI, Raphaël, *L'Oeuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 224.

²²² BARONI, R., « La fiction peut-elle mentir ? », *L'Oeuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, op. cit., p. 225.

²²³ *Ibid*, p. 226.

²²⁴ BERTHARION, J.-D., *Poétique de Georges Perec: "... une trace, une marque ou quelques signes"*, op. cit., p. 141.

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 texte²²⁵.

Le tableau du peintre constitue une mise à l'épreuve des talents du copiste faussaire Winckler au même titre qu'il dénonce son propre caractère irréductible, a-mimétique, que la scène de destruction de sa copie n'a d'égal à le suggérer. Également bâti sur un principe de jeu de miroir, la toile renvoie au faussaire l'image de sa propre fausseté. Cet effet de renversement du fonctionnement mimétique est également palpable dans « *53 jours* » qui conçoit au centre de son dispositif une construction en forme de « miroir ». Dans un entretien accordé à Gabriel Simony, Perec présente ainsi le projet d'écriture qui ne constitue « 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 lecteur²²⁶.

L'architecture vertigineuse du récit, qui dénonce à son tour le fonctionnement mimétique du texte fictionnel par ce tour de force habile, peut être saisie à travers la reprise de la formule stendhalienne qui sert justement à scinder les deux parties du roman, qui veut que le roman, à la façon d'un miroir, se promène le long d'une route. Cette déclaration stendhalienne autour du miroir se trouve mise à l'épreuve et sert à la fois de point de jonction à deux composantes essentielles dans la fabrique du roman : la question du réalisme et de la mise en abyme.

La polysémie accordée par Perec au terme de miroir permet ainsi de considérer le récit dans les deux acceptions suivantes, à savoir que le roman soit le reflet du réel, mais également une mise en abyme. Le texte est ainsi tiré entre deux conceptions littéraires presque opposables dont le miroir est l'opérateur de la rencontre, c'est-à-dire « l'attention au réel » d'une part, « le regard autoscopique du texte sur le texte²²⁷ » de l'autre, comme le résume Maxime Decout.

²²⁵ *Ibid*, p. 133.

²²⁶ PEREC, G., *Entretien (Gabriel Simony)*, Paris, Le Castor Astral, 1989, p. 24.

²²⁷ DECOUT, M., « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Poétique*, vol. 168, n° 4, 2011, p. 399 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-4-page-399.htm>

1.2. Le refus de l'unicité du réel : autotextes, représentation-miroir, mises en abyme

Le roman « *53 jours* » constitue « un réseau de miroirs trompeurs²²⁸ », comme l'appelle l'écrivain. Le récit tendu entre l'ordre et le désordre, les jeux labyrinthiques démultipliés ou copiés, se structure à la façon d'un puzzle conçu de pièces dispersées et agencées. Le concept de miroir est éprouvé par un premier élément qui constitue la matrice première du texte, à savoir celui de l'intertexte qui se disperse en une mosaïque éclatée s'emparant de tous les récits. Nous l'avons abordé précédemment à-travers la question stendhalienne, qui nous l'avons vu, fournit l'échafaudage et structure le récit.

Une des marques de fabrique de l'œuvre perecquienne s'appuie essentiellement sur des liaisons articulées à d'autres textes, et relève tout particulièrement dans « *53 jours* » de ce que Michel Sirvent nomme « l'autotextualité²²⁹ », consistant en un système d'allusions ponctuelles aux productions littéraires de Perec lui-même. Ce phénomène d'autoréférentialité des textes disposés en miroir d'autres dans le récit fait partie intégrante du principe d'invention romanesque du texte, relevant d'une forme de « grappillage » que cet énoncé de l'enquêteur Veyraud désigne :

Ne croyez pas, Mademoiselle, que j'invente. Je ne fais que chiper de-ci et delà divers détails dont je me sers pour agencer ma propre histoire. Tout le monde fait pareil, d'ailleurs, et pas seulement les auteurs de romans policiers ! Voyez Antoine Berthet ! ou Bovary ! Les trois quarts de Balzac proviennent de faits divers réels, et quand ce n'est pas la réalité ou la semi-réalité qui inspire l'écrivain, alors c'est la fiction d'un autre ou, à défaut, une ancienne fiction à lui ! (*53J*, p. 91-92)

Nous retrouvons ainsi des références ponctuelles à des romans perecquiens : il peut s'agir d'une adresse (« 7, rue des Quatrefages », p. 67, qui renvoie au domicile de Jérôme et Sylvie dans *Les Choses*²³⁰), dont le récit pointe la fausseté en soulignant que cette adresse « n'existe pas » (*ibid*). Cela peut aussi être une citation, comme celle-ci reprise d'un extrait de *La Vie mode d'emploi* :

²²⁸ PEREC, G., *53J*, p. 305.

²²⁹ SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, op. cit., p. 13.

²³⁰ « Ils trouvèrent à louer, au numéro 7 de la rue des Quatrefages [...] un petit appartement ». In PEREC, G., *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, « Lettres nouvelles », 1965, p. 45.

[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. (53J, 70)

Mais le fin de cette affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, est ailleurs. (VME, 288)

Cet autotexte peut s'illustrer également sur un mode d'intertextualité dit « intersectif²³¹ », selon la formule de Bernard Magné : il élabore une relation tissée entre le texte « *53 jours* » et un autre perecquien créée à partir de la mention d'un troisième texte, qui peut consister en une production littéraire réelle ou bien imaginaire. De ce fait, le roman policier imaginaire *Le Juge est l'assassin*, est cité dans le manuscrit *La Crypte* (p. 60) mais la première occurrence de ce texte a lieu la première fois dans *La Vie mode d'emploi*, objet disposé sur la table de chevet de Madame Orłowska qui habite la chambre de bonne de l'immeuble :

[...] un roman policier de Laurence Wargrave, *Le juge est l'assassin* : X a tué A de telle façon que la justice, qui le sait, ne peut l'inculper. Le juge d'instruction tue B de telle façon que X est suspecté, arrêté, jugé, reconnu coupable et exécuté sans avoir jamais rien pu faire pour prouver son innocence. (p. 334-335, chap. LVII)

Tandis que le roman réel est :

[...] passablement méconnu, d'un bon auteur des années cinquante, Bill Ballinger, intitulé *Une dent contre lui* et racontant comme un jeune prestidigitateur retrouve le faux-monnayeur qui a impunément assassiné sa femme, se fait engager par lui comme chauffeur, et mijote, avec un brio éblouissant son propre assassinat²³². (53J, p. 93)

L'intertexte intersectif contribue ainsi à mettre en lumière des opérations scripturales, obtenu notamment avec le cas du *Juge est l'assassin* : dans « *53 jours* », le narrateur Veyraud exprime clairement les liens tissés entre le roman imaginaire et les *Dix Petits Nègres* :

Un premier modèle vient des *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie. On sait que ce roman, neuf coupables jamais condamnés sont exécutés par un juge qui se fait passer pour la dixième victime (la dixième mais pas la dernière) ; ce juge-assassin se nomme Laurence Wargrave, nom que Serval donne à l'auteur du roman précisément intitulé *Le Juge est l'Assassin*. (53J, 92-93)

²³¹ MAGNÉ, Bernard, « “53 jours“ : pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, p. 194.

²³² Nous retrouvons une mention de ce roman dans les « Trois chambres retrouvées » de *Penser/Classer* (p. 26).

La dimension métatextuelle de cet intertexte se forme donc à partir du nom propre Lawrence Wargrave, dont le repérage est lisible à partir de l'éclairage donné par « *53 jours* » et *La Vie mode d'emploi*. La lumière mise sur l'intertexte intersectif permet d'accéder à certains mécanismes de production du texte de « *53 jours* ». Le texte dispose des textes en miroir les uns des autres dont il s'agirait maintenant d'analyser la conséquence de cette tendance : la porosité des univers.

En effet, la pluralité des allusions à ses œuvres littéraires fait du texte perecquien un « poly-intertexte²³³ » comme le propose Michel Sirvent : cette conception hétérogène et tissée du texte revient à redéfinir la notion d'œuvre, mettant en cause la question de la circonscription de ses frontières. Le récit s'échafaude autour de multiples récits internes et enchâssés dont la lecture suppose d'établir une hiérarchie. Dans ce monde désorganisé et profus, la mise en abyme se conçoit comme un cadre possible à contenir six niveaux d'emboîtement. La première partie, *53 jours*, met en scène une enquête reléguée à Veyraud par le consul qui s'appuie sur le manuscrit *La Crypte* de Serval, le romancier disparu. Le résumé donné de ce premier roman convoque une première mise en abyme. Dans cette histoire, un certain Serval investigate sur une affaire de disparition qui résonne avec celle prise en charge par Veyraud et s'appuie à son tour sur le roman policier *Le Juge est l'assassin* pour enquêter, convoquant une deuxième mise en abyme. Pour autant, le narrateur Veyraud fait la découverte d'un texte d'espionnage qui aurait servi de modèle à la rédaction de *La Crypte : K comme Koala*. Le résumé qui est donné instaure définitivement le trouble, au vue des ressemblances qu'il présente avec les textes précédents. Mais le coup de théâtre est marqué ensuite avec les révélations apportées par la seconde partie : la première partie était en réalité un manuscrit, *53 jours*, rédigé par le disparu Serval. Le détective Salini prend en charge l'enquête et remonte à la façon du narrateur de la première partie le palimpseste de textes. C'est dans une envolée finale que l'on apprend l'identité du véritable auteur de cette machinerie : il s'agit d'un certain Georges Perec qui l'a rédigé à la demande de Patricia, la femme et de Serval, et son amant qui ont assassiné Serval. Face à la difficulté évidente de ces emboîtements, nous nous appuyerons sur les travaux de Lucien Dällenbach qui propose trois classes de procédés.

La mise en abyme de l'énoncé tout d'abord, qui se constitue à partir d'« une citation de contenu ou un résumé intertextuels²³⁴ ». C'est « à l'échelle des personnages²³⁵ » que cette

²³³ SIRVENT, M., *Georges Perec ou le dialogue des genres*, op. cit., p. 16.

²³⁴ DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 76.

²³⁵ *Ibid*, p. 70.

interversion s'accomplie par l'entremise de trois éléments : d'une part, le métarécit conçu comme « un segment textuel supporté par un narrateur interne », qui constitue le mode opératoire de la première partie, *53 jours*. D'autre part, les énoncés métadiégétiques encadrés par le premier récit, qui sont des mises en abyme construites à partir des résumés donnés par le narrateur Veyraud. Encore, des énoncés réflexifs diégétiques, qui sont opérants même en cas de changement d'instance narrative et de basculement diégétique : il peut s'agir de l'épisode de la « Main Noire » ou bien celui des fouilles (première partie), comme le suggère Maxime Decout²³⁶.

Le deuxième procédé de mise en abyme est celui de l'énonciation, que le critique définit comme « la narration mise au jour²³⁷ » qui s'opère par le dédoublement de « l'agent et le procès de cette production même ». La surreprésentation de l'univers textuel joue les fauteurs de trouble dans ce cas-ci : la mise en abyme touche le producteur du texte (Georges Perec, les deux Serval), le texte (*53 jours* et « *53 jours* »), son récepteur (Veyraud et Salini, le lecteur) et le contexte de cette réception qui s'envisage comme une investigation policière où l'objet livre est saisi pour mener l'affaire (*53 jours*, *La Crypte* et *Le Juge est l'assassin*).

L'ultime procédé est celui du code, qui permet de redupliquer « l'organisation signifiante du texte²³⁸ », son « principe ». Cette mise en abyme met ainsi en lumière les coulisses de l'écriture et projette le fonctionnement spéculaire du texte : l'encodage des références stendhaliennes, la mise en abyme du roman et le déchiffrement indéfini des textes. En somme, l'activité de lecture se conçoit dès lors comme prescrit le récit comme une « fastidieuse et interminable *explication de texte* qui prétend dissiper l'obscurité de l'histoire, alors qu'elle ne fait qu'en déclencher la précise machination » (*53J*, p. 158).

Bien loin de contrôler entièrement le « foisonnement incontrôlable, sous-jacent et insidieux²³⁹ » du récit, la mise en abyme délimite une structure en apparence figée qui sert un projet plus large de déstabilisation de perspectives, renversement de symétries et de réfléchissement continu. En exhibant ses propres effets de glissements d'univers textuels et extratextuels à d'autres, cette architecture instable est tirée entre la volonté de conserver un lien au réel et de l'interrompre, se faisant ainsi la manifestation d'une porosité nécessaire entre univers, d'une « impossible séparation du monde et du récit²⁴⁰ ».

²³⁶ DECOUT, M., « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *op. cit.*, p. 402.

²³⁷ DÄLLENBACH, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 100.

²³⁸ *Ibid.*, p. 125

²³⁹ DECOUT, M., « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *op. cit.*, p. 403.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 412.

1.3. Auteur coupable, lecteur complice

L'autonomisation du texte a tôt fait de nous rappeler qui sortira comme le grand vainqueur du phénomène d'imposture : les dispositifs trompeurs qui structurent nos récits induit en erreur quiconque qui se risque à déstabiliser l'ordre apparent, l'architecture vertigineuse affecte les positions des actants par la permutation des rôles, « victime réelle, fausse victime, enquêteur, coupable réel et faux coupable²⁴¹ ». Déconcertant sans cesse nos attentes de lecteur, l'édifice perecquien invite inlassablement à poser la question : qui est le coupable de cette machinerie insidieuse ? L'auteur, le narrateur, voire le lecteur ?

En soumettant le texte à une logique de miroir et les enquêteurs à une textualisation de l'enquête, déplaçant nos certitudes et interprétations, il ressort un principe de variation déstabilisant auxquelles les mises en abymes contribuent grandement. Les déplacements et renversement permanents dans le cours des choses du récit laissent présager le fomentement d'une lecture des textes et du réel irréalisables, un souci de « préserver l'opacité contre le sens²⁴² ». Face à ces impostures du texte, nous serions tentés d'y voir un complot ourdi par quelqu'un, qu'en est-il de la responsabilité du narrateur dans toute cette affaire ?

Le narrateur occupe une place singulière dans nos récits imposteurs, *Le Condottière* et « *53 jours* », à savoir celle de témoin et de maître du récit. Il est celui qui mène le récit, par là son rôle semble bien à voir avec la manipulation du lecteur. Si le narrateur Veyraud de la première partie de « *53 jours* » ne produit pas réellement des discours de mauvaise foi, lui-même étant utilisé au service d'un leurre servant les assassins de la seconde partie, le détective Salini se dit être « dans la même situation que le narrateur » (53J, p. 157) et « a même parfois besoin de se rassurer en énumérant tous les traits qui le distinguent de ce personnage » (158). À son tour, le personnage est victime des manipulations du texte, du virage textualiste de l'investigation. On assiste ainsi à l'amplification d'une « incrimination de la narration²⁴³ » comme l'appelle Maxime Decout.

Toutefois, derrière cette exhibition du phénomène trompeur à l'œuvre semble se dessiner dans l'ombre le travail de l'auteur lui-même. Salini « en vient presque à se demander s'il n'a pas été explicitement désigné par l'auteur » (158). Ça n'est qu'à la toute fin du roman que l'identité du véritable rédacteur du manuscrit *53 jours* est dévoilée, à la façon d'un véritable coup de théâtre. La supercherie mise au jour prouve que l'interrogation de Salini n'était pas sans fondement : on nous apprend que c'est un certain Georges Perec à qui l'on a

²⁴¹ *Ibid*, p. 406.

²⁴² *Ibid*, p. 407.

²⁴³ DECOUT, M., « La littérature est-elle coupable ? », *Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 168.

commandé la rédaction du manuscrit afin de laisser filer les assassins et induire en erreur l'investigation de Salini, voire même le faire passer pour le coupable de l'affaire.

Ce glissement entre le réel (la mention de l'écrivain) et le fictif (son automystification) revient à interroger la question du rapport de l'auteur à son texte : les enquêteurs, notamment Veyraud, recherchent dans le texte littéraire la présence d'encryptages intimes de la vie de l'écrivain Serval qui pourraient fournir un éclairage à sa disparition. Pour autant, le roman ne cesse de préparer et présenter la « mort de l'auteur²⁴⁴ » au sens entendu par Roland Barthes, dont nous savons que Perec était un fidèle admirateur : la mise en scène de pas moins de deux écrivains assassinés dans des conditions déconcertantes sert d'illustration à cette constante. Autour du manuscrit de *La Crypte* se cristallise toutefois une attitude fascination, comme s'il était le support de traces de sa vie et en même temps que l'inscription du secret de sa mort.

La mise en abyme énonciative contribue à bouleverser la lisibilité des figures autoriales et personnages du roman : en créant son alter ego enquêteur dans *La Crypte*, l'écrivain Serval engendre son double fictionnel, qui contribue à flouer davantage son identité. Également, se trouvent le Georges Perec fictionnel et rédacteur de *53 jours* et Georges Perec auteur réel du roman « *53 jours* ». Cet engendrement du double en fiction contribue à établir une porosité entre l'univers diégétique et extradiégétique. En se trouvant « abymé », l'écrivain perd de sa présence substantielle pour finalement une « construction textuelle²⁴⁵ ». C'est également par le processus de transformation du titre, passant de l'usage (*53 jours*) à la mention entre chevrons (« *53 jours* ») que s'élève un soupçon : il s'agit d'inclure le roman « lu », étudié, à l'intérieur de lui-même afin de faire s'accorder le personnage et l'écrivain portant tous deux le nom de Georges Perec. Toutefois, la lecture de la fin du récit nous apprend que ça n'est ni le Perec appartenant au réel extradiégétique ni son homologue fictionnel qui triomphe.

La mise en abyme de l'écrivain se conçoit donc comme « transgression contrôlée²⁴⁶ » dans l'organisation hiérarchique du récit. En se penchant sur les travaux de Dorrit Cohn, il s'agirait de voir ce qui est au fondement de cette entorse, un type particulier de mise en abyme qui s'en distingue par le nom de « métalepse²⁴⁷ » : elle se définit comme une mise en abyme interne (dans le cadre des univers diégétiques) et mise en abyme externe (qui permet de tisser un lien avec le réel extradiégétique). Ce basculement métonymique, consistant à la

²⁴⁴ BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

²⁴⁵ DECOUT, M., « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *op. cit.*, p. 408.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 409.

²⁴⁷ COHN, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in PIER, J., SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses*, Paris, PU EHESS, 2005, p. 127.

mise en abyme d'un élément réel (l'écrivain réel) qui appartient à l'univers du lecteur, crée un effet de vertige : le lecteur éprouve la désagréable sensation de n'être plus inclus dans l'univers fictionnel. La perspective qui proposée consiste à considérer la mention de Georges Perec comme une métalepse, une procédure transgressive donc d'un monde à un autre. À l'instar de la mise en abyme vue précédemment, la métalepse vise moins à fonder une hiérarchie des univers qu'à créer un dérangement, une confusion de ceux-ci.

La porosité des univers et leur réfléchissement les uns sur les autres est donc de mise et opère d'une façon bien particulière dans le dénouement du récit : si Veyraud puis Salini ont bien peur d'être instrumentalisés, manipulés voire assassinés par la fiction qu'ils lisent tour à tour, ils sont en bon droit d'y croire puisque le meurtre final est tramé par l'écrivain Georges Perec et son texte qui sont les dignes coupables de l'affaire. Le texte enferme ainsi des pulsions meurtrières, une puissance mortifère chez Perec, de sorte que c'est bien la littérature qui commande l'assassinat de Serval, elle prévoit une « exécution textuelle²⁴⁸ » selon le terme employé par le critique et désigne son auteur comme le fomenteur. Le lecteur devient ainsi le joueur victorieux du duel exhorté par l'auteur. Au même titre, *Le Condottière* présente le meurtre du commanditaire comme le fruit d'une défaite à peindre le tableau d'Antonello de Messine : là encore, c'est un objet d'art, qui part son pouvoir de réfléchissement, se fait le miroir de pulsions meurtrières et trame pour ainsi dire l'assassinat.

²⁴⁸ DECOUT, M., *Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 176.

CONCLUSION

Georges Perec reprend le modèle du roman policier à énigme hérité du XIX^{ème} s. dans un clin d'œil cependant pour faire dérailler cette pensée : les distorsions formelles qui résultent de cette rencontre malmènent la répartition canonique des personnages, mettent en crise la solution de l'énigme et questionnent les pratiques de lecture propres au roman policier. Cette reprise au XX^{ème} siècle répond à un contexte de crise qui prend racine au XIX^{ème} siècle : la crise du savoir, dont la littérature souligne la précarité en même qu'elle formule le souhait de l'enserrer ; la crise du sujet, qui reflète à l'être ses propres impostures et une crise de l'authenticité ; qui renvoie au sujet sa propre altérité. Les romans d'imposture, sans chercher pour autant à annuler cette désillusion latente qui parcourt le Grand siècle, semble enquêter sur les manières de l'excéder par le jeu.

Le constat de cette écriture est le suivant. La tension narrative à l'œuvre agit en deux temps qui paradoxalement se superposent : le récit se donne à lire comme une partie qui se joue dans le texte et donne à jouer. L'enquête au croisement de l'imposture permet de redéfinir la relation de l'œuvre littéraire au lecteur. Le phénomène imposteur est à l'origine de l'emprise, des pièges et de l'enquête qu'il suscite auprès de son lecteur. Le jeu auquel invite le texte se conçoit ainsi sur le mode d'une rivalité qui produit une mise à l'épreuve des capacités herméneutiques du lecteur. Cette tromperie à l'œuvre revient ainsi à bouleverser plus largement les liens qui unissent le lecteur au réel, à son sens et à sa vérité que l'entreprise impostrice mine avec désinvolture par le refus d'une unicité des choses.

Enfin, en s'entourant de complices (faussaire, détectives amateurs, assassins), la littérature de l'imposture engage un morcellement de nos représentations du réel par ses agissements purement textuels : elle nous dupe en nous faisant enquêter sur un meurtre comme sur un texte ou un tableau, basculant l'investigation dans un espace poreux où réel et fiction partageant une mince frontière, un réel « transformationnel » en somme.

BIBLIOGRAPHIE

- **Sources primaires**

- **Objets d'études :**

PEREC, Georges, *Le Condottière*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIème siècle », 2012 [1960].

- « *53 jours* », Harry Mathews et Jacques Roubaud (dir. éd.), Paris, P.O.L., 1989.

- **Œuvres de l'auteur convoquées dans l'analyse :**

- *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974.

- *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2007 [1975].

- *La Vie mode d'emploi* [1978], in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

- *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

- *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIème siècle », 1989.

- *Un Cabinet d'amateur*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1989.

- *Entretien (avec Gabriel Simony)*, Paris, Le Castor Astral, 1989.

- *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIème siècle », 1990.

- *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, in HARTJE, H., MAGNÉ, B., NEEFS, J. (dir.), Paris, CNRS Éditions/Zulma, « Manuscrits », 1993.

- *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* [1994], in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

- *Entretiens et conférences, Vol. I : 1965-1978/ Vol. II : 1979-1981*, in BERTELLI, D., RIBIÈRE, M. (dir.), Nantes, Joseph K., 2003.

- **Entretiens radiophoniques et/ou retranscrits avec l'auteur :**

LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien avec Georges Perec », *L'Arc*, n° 76, Paris, Librairie Duponchelle, 1979.

NOËL, Bernard (prod.), « Dialogue avec Georges Perec », France Culture, *Poésie ininterrompue*, 20 février 1977, repris dans *Georges Perec/ Bernard Noël*, Marseille, André Dimanche / I.N.A., 1997 [En ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/la-nuit-revee-de-pierre-bayard>

PAUGAM, Jacques (prod.), « J'aimerais saturer tous les domaines de l'écriture », France Culture, *Mot à mot*, 28 janvier 1980 [En ligne]. <https://www.franceculture.fr/litterature/mot-mot-avec-georges-perec-jaimerais-saturer-tous-les-domaines-de-lecriture>

- **Sources secondaires**

- **Ouvrages et articles théoriques sur les objets d'études :**

DECOUT, Maxime, « Le masque & la plume. À propos du *Condottiere* de Perec », *Acta fabula*, vol. 13, n° 3, Editions, rééditions, traductions, Mars 2012 [En ligne]. <http://www.fabula.org/revue/document6855.php>

DECOUT, Maxime, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Poétique*, vol. 168, n° 4, 2011, p. 399-414 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-4-page-399.htm>

DECOUT, Maxime, « "53 jours" de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », *Littérature*, n° 168, avril 2012, p. 43-55 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-43.htm>

DECOUT, Maxime, « "53 jours" de Georges Perec : les lieux d'une ruse », *Genesis*, n° 35, 2012, p. 209-219 [En ligne]. <http://genesis.revues.org/1079>

HECK, Maryline, « *Le Condottière*, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec », in JOUANNY, S. et LE CORRE, E. (dir.), *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/56297>

MAGNÉ, Bernard, « "53 jours" : pour lecteurs chevronnés... », *Études littéraires*, Volume 23, n° 1-2, été-automne 1990, p. 185-201 [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/500936ar>

RABÂA, Abdelkéfi, « Mystère et enchâssement des récits dans "53 jours" », in REGGIANI, C., MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Bibliothèque des styles », 2007, p. 153-162.

- **Ouvrages et articles généraux consacrés à l'œuvre de Georges Perec :**

a) Sur la vie de l'auteur

BELLOS, David, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Seuil, « Biographie », 1994.

b) Sur la poétique de l'auteur

BERTHARION, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : "... une trace, une marque ou quelques signes"*, Paris, Librairie A-G Nizet, 2000 [1998].

BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 2002 [1988].

DECOUT, M., « Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée », *Études littéraires*, vol. 43, n° 1, 2012, p. 158 [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/1014066ar>

DELEMAZURE, Raoul, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles », 2019.

GARNIER, Xavier, « Georges Perec : l'expérience de la désappropriation », huitième chapitre in GARNIER, X., *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, « Nouvelle Poétique Comparatiste, 2004, p. 101-114.

HECK, Maryline, *Georges Perec, le corps à la lettre*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2012.

JORGENSEN, Steen Bille, « Poétique du ready-made et ironie dans *La Vie mode d'emploi* », in *Inventivité, Postérité*, Actes du colloque de Cluj, Roumanie, Université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004), RIBIÈRE, Mireille et GOGA, Yvonne (dir.), Cluj, Casa Cartii de Stiinta, 2006.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.

MAGNÉ, Bernard, « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, Valence, n° 4, Éditions du Limon, 1990, p. 127-140.

SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, « Collection Monographique en Littérature Française Contemporaine », 2007.

VAN MONTFRANS, Manet, « Le quotidien chez Georges Perec et François Bon : enjeux et pratiques scripturales », *Inventivité, Postérité*, Actes du colloque de Cluj, Roumanie, Université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004), RIBIÈRE, Mireille et GOGA, Yvonne (dir.), Cluj, Casa Cartii de Stiinta, 2006.

c) Sur le crime et l'énigme dans son œuvre

DANGY-SCAILLIEREZ, Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Littérature de notre siècle », 2002.

d) Sur la notion du faux dans son œuvre

D'AMBROSIO, Mariano, « "Des arnaqueurs de génie" : imposteurs et figures de l'imposture dans l'œuvre de Georges Perec », *Revue À l'Épreuve*, n° 4, 2017 [En ligne]. [https://www.academia.edu/37455226/ Des_arnaqueurs_de_g%C3%A9nie_imposteurs_et_figures_de_l'imposture_dans_l_%C5%93uvre_de_Georges_Perec_in_%C3%80_l%C3%A9preuve_4_2017](https://www.academia.edu/37455226/Des_arnaqueurs_de_g%C3%A9nie_imposteurs_et_figures_de_l'imposture_dans_l_%C5%93uvre_de_Georges_Perec_in_%C3%80_l%C3%A9preuve_4_2017)

VALIMAREANU, Ela, « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, juin 2012 [En ligne]. <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/EValimareanu.pdf>

e) Sur la dimension ludique de son œuvre

MAGNÉ, Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, PU Mirail-Toulouse, « Les Cahiers de littérature », 1989.

MAGNÉ, B., « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, Valence, n° 4, Éditions du Limon, 1990, p. 127-140.

MAGNÉ, B., « Construire l'anodin : les deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, 1993.

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte, Georges Perec-l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, InterUniversitaires, 1999.

VAN MONTFRANS, Manet, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Brill Rodopi, « Faux Titre », 2004.

f) Ouvrages collectifs

REGGIANI, C. et MAGNÉ, B. (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2007.

RIBIÈRE, Mirelle (dir.), *Parcours Perec*, Actes du Colloque de Londres, Lyon, PU de Lyon, 1990.

- **Ouvrages de théorie littéraire :**

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

BARONI, Raphaël, *L'Oeuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Points, « Essais », 1976 [1970].

BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

CALVINO, Italo, *Saggi. 1945-1985*, Vol. I, trad. Y. Hersant, Montrouge, Mondadori, 2011.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Biblio », 1979.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998 [1983].

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, trad. C. Maillard, 1978 [1972].

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les essais », 1999.

- **Ouvrages, articles et entretiens sur l'enquête et le genre policier :**

BENETTI, Pierre, « Entretien avec Laurent Demanze à-propos d'*Un Nouvel âge de l'enquête* », *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 30 juillet 2019 [En ligne]. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/30/entretien-laurent-demanze/>

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le Livre des passages*, 3^{ème} édition, Paris, Le Cerf, « Passages », 1997 [1993/1987].

BESSIÈRE, Jean, *L'Énigmaticité de la littérature : pour une anatomie de la fiction au XX^{ème} siècle*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1993.

BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2012.

BOURDIEU, Pierre (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, « Essais », 1993.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Essais », 1993.

DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015.

DEMANZE, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête : portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, « Les essais », 2019.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, « Texte à l'œuvre », 2005 [1992].

FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange », tr. Marie Bonaparte [1927], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », 1978 [1914].

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, juin 1980, p. 3-44 [En ligne]. <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm>

GINZBURG, Carlo, PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, octobre 1981, p. 133-136 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>

KALIFA, Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXème siècle », *Romantisme*, n° 149, 2010.

MEYER-BOLZINGER, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du Céfal, 2003.

- **Ouvrages, articles et entretiens radiophoniques sur les notions d'imposture et de vrai/faux :**

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *L'Imposture dans la littérature. Cahiers XXXIV*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2011 [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/12179>

DECOUT, Maxime, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2015.

DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, « Propositions », 1994.

KOVACSHAZY, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXème siècle*, Paris, Garnier, « Perspectives comparatistes », n° 14, 2012.

LALAME, Claude, « Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, janvier 2012, p. 81-101 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-Annales-2012-1-page-81.htm>

ROMANO, Claude, *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2019.

- **Ouvrages et articles sur la contrainte littéraire et le jeu :**

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992 [1958].

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

PICARD, M., « La Lecture comme jeu », Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », Mai 1984, *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 167, 2^{ème} trimestre 1995 [En ligne]. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/44324-la-lecture-comme-jeu>

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

SILVA OCHOA, Haydée, *Poétiques du jeu, la métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXème siècle* (Thèse de doctorat), Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 1999.

WAGNER, Frank, « Le Sujet sous contrainte(s) », in DAMBRE, M., MURA-BRUNEL, A., BLANCKEMAN, B. (dir.), *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 2004 [En ligne]. <http://books.openedition.org/psn/1615>

- **Ouvrages et articles sur la notion de style et d'intertextualité :**

COHN, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in PIER, J., SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses*, Paris, PU EHESS, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969.

MAGNÉ, Bernard, « Métatextuel et lisibilité », Québec, *Protée*, vol. 14, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77-88.

- **Ouvrages et articles philosophiques, psychologiques et sociologiques sollicités :**

DEBORD, Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956, p. 4
[En ligne]. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

DE CERTEAU, Michel, « Lire : un braconnage », *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Vol. 1, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990.

DESCARTES, René, *Œuvres de Descartes* (C. Adam et P. Tannery), « Cogitationes privatae », Vol. X, Paris, Léopold Cerf, 1908.

DORTIER, Jean-François, « La Gestalt. Quand la psychologie découvrait les formes », *Sciences humaines. Hors-série*, n° 7, septembre-octobre 2008.

L'ANCIEN, Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chap. XXXV, éd. Émile Littré, Paris, Dubochet, 1848.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1979.

PENEFF, Jean, *Le Goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris, La Découverte, « Grands Repères », 2009.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976 [1943]

- **Autres œuvres littéraires convoquées :**

ARAGON, Louis, *Le mentir-vrai. Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, « Double », 2004 [1953].

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996 [1942].

CONAN DOYLE, A., *La Boîte en carton* [*The Card-Board Box*], in *Sherlock Holmes*, vol. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998 [1^{ère} éd. 1893].

JAMES, Henry, *Le Motif dans le tapis* [*The Figure in the Carpet*], trad. angl. P. Fontaney, Paris, Gallimard, « Folio », 2018 [1^{ère} éd. 1896].

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1880].

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Table des abréviations des œuvres de Georges Perec

Annexe 2 : Résumé détaillé des œuvres du corpus

Annexe 3 : « Musée du crime » : Illustration d'un détail du catalogage de Giovanni Morelli à la Galerie Borghese et de Berlin (1890)

Annexe 4 : À la manière de Stendhal : les incipit de *La Chartreuse de Parme* et ceux de « 53 jours »

Annexe 1

Table des abréviations des œuvres de G. Perec

Les œuvres de Georges Perec citées dans cette analyse seront désignées par les sigles suivants :

<i>LC</i>	<i>Le Condottière</i> , Paris, Seuil, « Librairie du XXIème siècle », 2012 [1960].
<i>53J</i>	« <i>53 jours</i> », Harry Mathews et Jacques Roubaud (dir. éd.), Paris, P.O.L., 1989.
<i>EE</i>	<i>Espèces d'espaces</i> , Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974.
<i>W</i>	<i>W ou le souvenir d'enfance</i> , Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2007 [1975].
<i>VME</i>	<i>La Vie mode d'emploi</i> [1978], in <i>Œuvres</i> , II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
<i>PC</i>	<i>Penser/Classer</i> , Paris, Hachette, 1985.
<i>IO</i>	<i>L'Infra-ordinaire</i> , Paris, Seuil, « La librairie du XXIème siècle », 1989.
<i>CA</i>	<i>Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau</i> , Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1989 [1979].
<i>JSN</i>	<i>Je suis né</i> , Paris, Seuil, « La Librairie du XXIème siècle », 1989.
<i>EI</i>	<i>Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir</i> [1994], in <i>Œuvres</i> , II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
<i>EC</i>	<i>Entretiens et conférences, Vol. I : 1965-1978/ Vol. II : 1979-1981</i> , BERTELLI, D., RIBIÈRE, M. (dir.), Nantes, Joseph K., 2003.

Éditions utilisées

Les œuvres de Georges Perec seront citées dans leur édition originale, à l'exception des textes suivants :

- *Un Cabinet d'amateur*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1989.
- *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007.
- *La Vie mode d'emploi* et *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

Annexe 2

Résumé détaillé des œuvres du corpus

Le Condottière

Débuté en 1958 et achevé dans le mois d'août 1960, ce roman de jeunesse (cinq ans avant la publication des *Choses. Une histoire des années soixante* qui fera accéder Perec à la renommée littéraire) est refusé la même année par les éditions Gallimard avant un sauvetage en 2012 au Seuil qui le publie à titre posthume dans la collection « La Librairie du XXI^{ème} siècle », pas moins de trente ans après le décès de son auteur. Considéré par l'écrivain comme « le premier roman à peu près abouti²⁴⁹ » qu'il ait écrit, Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, en donne un résumé condensé : « 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 commanditaire²⁵⁰ ». Le roman présente certaines thématiques qui seront les composantes essentielles de l'œuvre perecquienne : l'apparition du personnage séminal Gaspard Winckler, la présence du tableau du *Condottière* de Messine qui apparaît dans presque toutes ses œuvres, la technique du puzzle comme mode compositionnel, la question du vrai/faux et le questionnement sur l'authenticité de soi.

Le roman se scinde en deux parties, construit autour d'un « principe de fracture » comme le souligne Claude Burgelin dans sa préface (*LC*, 21) : la première se présente comme un face-à-face du personnage principal avec lui-même, alternant entre soliloque et auto-interpellation, qui oscille 1^{ère} et 2^{ème} personne comme si le « je » cherchait les possibilités énonciatives pour se dire. Le récit débute *in medias res* avec le meurtre du commanditaire de Winckler, avec cette phrase inaugurale : « Madera était lourd » (39). La narration est prise en charge par Winckler s'adressant à lui-même dans un lieu souterrain dont le lecteur perçoit certaines caractéristiques topologiques par touches. Winckler est faussaire depuis douze ans et vit reclus dans des ateliers souterrains situés aux quatre coins du monde. Toute la première partie converge vers un enjeu : chercher rétrospectivement le moment charnière qui l'a convaincu à sortir de sa condition de faussaire et poussé au meurtre de Madera. Il brasse des souvenirs en tout sens, revient sur sa carrière de faussaire et décrit une vie solitaire autour de laquelle quelques figures l'ont accompagné : sur le plan professionnel, sa rencontre avec son maître à

²⁴⁹ *W*, p. 146.

²⁵⁰ *Ibid.*

penser Jérôme qui lui a fait découvrir l'association de faussaires de Madera ; sur un plan intime, la « rencontre de Mila » (63) puis celle de Geneviève, relations brèves que Winckler ne brosse qu'à grands traits. Mais, ce dont il s'est mis en quête se situe à une échelle davantage souterraine : le faussaire est l'homme d'un défaut, il s'agit pour lui de retrouver cette identité qui lui a été ôtée et s'affranchir du masque d'imposteur attachée à sa condition de faussaire. L'enquête de Winckler se mue en quête introspective.

Le monologue de Winckler tourne progressivement autour de la démarche qu'il a entreprise pour retrouver son identité : il s'est mis en tête de peindre un Antonello de Messine à sa manière, de réaliser ce qu'il appelle « la création authentique d'un chef-d'œuvre » (127) du passé. Ce tableau est celui du *Condottière* exposé au Louvre. À son achèvement, le personnage songe que par effet de croisement, créer lui permettra de se dessiner un visage, une identité de peintre propre. Le portrait du *Condottière* devient le lieu d'une projection à dimension obsessionnelle : la figure incarne la maîtrise et une énergie forte qui fait défaut à Winckler. Mais tôt, ce double inversé lui renvoie son propre échec : ayant espéré, à travers ce projet, travailler des « gestes qui n'appartiennent qu'à [lui] » (118) et se faire une place dans la lignée artistique qui ne soit pas usurpée, Winckler procède tout d'abord par compilation et découpages d'autres tableaux pour les introduire sur sa toile. Le tableau se fait le miroir de sa propre fausseté, dénonçant un mode de composition disant son propre caractère morcelé et fragmentaire. Le paradoxe que s'est lancé en défi le faussaire devient le lieu d'un questionnement entre le vrai et le faux, la copie et l'original : comment la copie peut-elle être le ressort d'une création originale ? Comment créer si ce n'est à partir de créations antérieures ? Le « fantasme démiurgique²⁵¹ » qui agite Winckler et devait présider à la réconciliation du sujet avec lui-même débouche sur un échec de composition et l'assassinat du commanditaire Madera. Le dénouement, écho fait à celui du *Chef-d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac, donne à voir le peintre procédant à la destruction de sa toile.

La seconde partie rompt avec le flux de conscience de la première et s'échafaude autour d'un dialogue conçu comme un interrogatoire entre Gaspard Winckler, personnage principal, et Streten, une connaissance servant de médiateur. S'engage une conversation sur les causes et conséquences du crime perpétré par Winckler. Streten sert véritablement de guide au faussaire, reconstruisant progressivement avec lui les morceaux de sa vie passée. À l'aide des questions sobres posées par son interlocuteur, Winckler revient sur son adolescence durant la seconde Guerre au moment où il rencontre Jérôme qui lui fait découvrir l'art du faux

²⁵¹ HECK, Mayline, « *Le Condottière*, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec », *op. cit.*, p. 8.

(115-120). Il est alors en Suisse à Berne et a dix-sept ans. Il s'est éloigné de ses parents durant la guerre, mais une fois passés les événements, il préfère se consacrer à l'apprentissage du faux. Ces motivations à devenir faussaire semblent prendre racines là : il s'est voué à placer son existence sous la marque du faux pour ne pas revenir vers les siens, renouer avec sa famille. Ou bien serait-ce l'inverse ? Winckler exprime son regret désormais à mener une vie « sans racines, sans attaches. Sans autre passé que le passé du monde, abstrait et figé, comme un catalogue de musée » (197). L'existence du faussaire illustre la difficulté problématique à concilier passé et présent. Winckler revient sur la figure de Madera, un commanditaire dont l'autorité s'est fait au fil du temps grandissante et a forcé le faussaire à la réclusion sous le poids du travail. Il exprime le sentiment d'aliénation qui l'a poussé à prendre sa revanche. Le récit se conclut sur une ouverture vers un avenir possible pour Winckler, décidé à sortir de ses ateliers reclus.

« 53 jours »

Le roman constitue le dernier livre qu'écrivait Perec en 1982 dont la rédaction a été interrompue par le décès de l'écrivain, laissant le texte à l'état d'inachèvement. Jacques Roubaud et Henry Mathews l'ont révisé et soumis à la publication à titre posthume aux éditions P.O.L. en 1989. Cet élément éditorial est crucial pour arriver à appréhender le roman qui demande une approche formelle pour commencer ce résumé : le roman est construit sur deux parties placées en miroir, la seconde partie renversant la première en faisant ressortir le travail subjacent qui avait été dissimulé. La seconde partie devait défaire le tissage du texte et inviter le lecteur à une relecture plus minutieuse, remontant l'archéologie des sous-couches du texte. Nous disons « devait », toutefois nous verrons qu'à la lecture du roman ce principe spéculaire à l'œuvre fonctionne à plein régime malgré voire davantage en raison du caractère inachevé du texte.

Le roman se compose ainsi des onze premiers chapitres entièrement rédigés qui constituent la première partie et un morceau du douzième chapitre suivi d'un dossier des brouillons de l'écrivain qui représentent la somme des éléments dont devaient disposer les chapitres 14 à 28 de la seconde partie. Reposant sur un programme de mises en abyme d'au moins six niveaux, le texte propose à une intrigue policière dont la plupart des indices se situent dans les avant-textes de la seconde partie. La première partie met en scène le narrateur, Veyraud, professeur de mathématiques au Lycée Français de la ville despotique de Grianta, qui se trouve donné

pour mission d'enquêter sur la disparition d'un auteur de romans policiers, un certain Serval, qui serait allé dans la même école que le narrateur dans leur adolescence. Cette investigation est faite à la demande du consul de Grianta, qui après avoir fait appel à la police, s'est tourné vers Veyraud en raison de ses relations passées avec Serval. Le narrateur n'arrive néanmoins pas à se remémorer l'auteur de romans policiers et consacre un chapitre entier à se repasser tous ses souvenirs au Lycée d'Étampes.

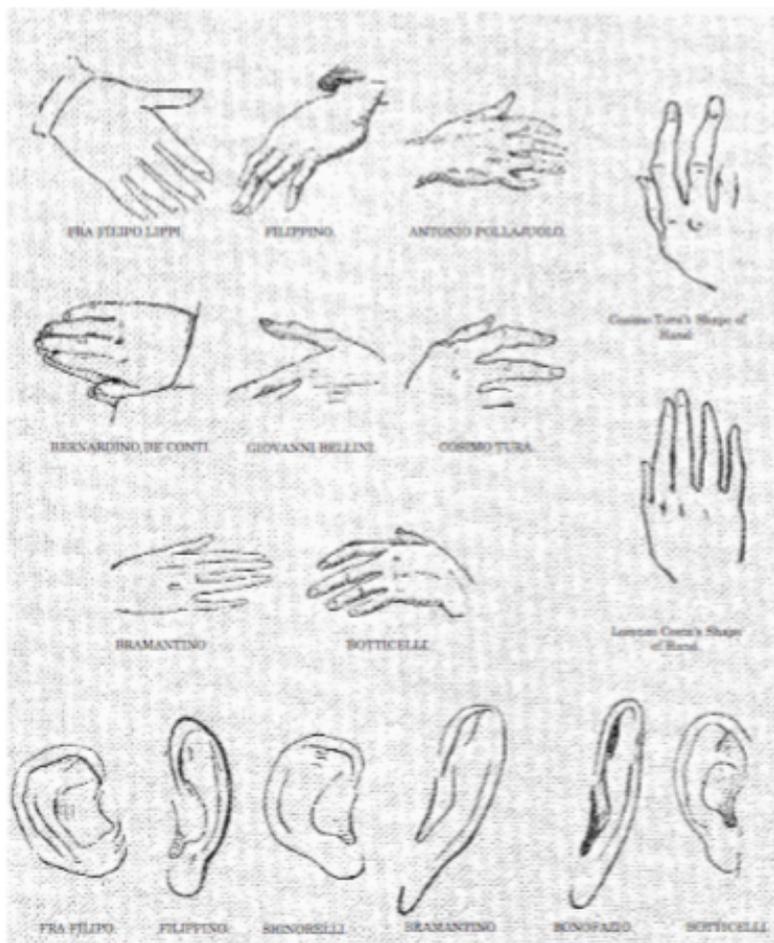
L'investigation du narrateur donne lieu à la première mise en abyme du récit : le consul lui a demandé d'enquêter sur la disparition de Serval à partir du dernier manuscrit qu'il aurait écrit, « La Crypte ». Le narrateur y lit une intrigue policière où le détective, appelé également Serval, est chargé d'enquête sur une mise en scène de disparition, laissant le narrateur soupçonner que l'écrivain Serval de la première partie aurait opéré d'une façon similaire. Toutefois, « La Crypte » convoque elle aussi une mise en abyme avec une autre intrigue également policière : le détective Serval se serre d'un texte, *Le Juge est l'assassin*, pour appuyer ses recherches, qui présente des éléments comparables aux deux enquêtes préalables. L'auteur de ce texte se nomme Laurence Wargrave : derrière ce nom se cache le nom du personnage juge dans le roman d'Agatha Christie, les *Dix Petits Nègres*. Le roman nous plonge ainsi dans une troisième mise en abyme, car le narrateur-enquêteur Veyraud s'attelle à établir des éléments de comparaison avec *Le Juge est l'assassin*. Faisant la rencontre de Lise Carpenter, la dactylographe de Serval qui a tapé « La Crypte », le narrateur Veyraud est mis sur la piste d'un autre texte, un roman d'espionnage intitulé *K comme Koala*. Cette quatrième mise en abyme catalyse des éléments susceptibles de faire écho aux récits précédents. Le narrateur en juge, à la suite d'une longue activité de décryptage et d'assemblage d'éléments trouvés dans le texte et celui de « La Crypte », que la disparition de l'écrivain Serval est liée aux activités douteuses de l'organisation de la Main Noire, la garde prétoriale du gouvernement de Grianta. Peu après, le personnage est justement embusqué par l'un des activistes du mouvement, qui le croit complice du vol ... d'une statue de Dioclétien, qui devait être transférée au Musée du Louvre. L'organisation malfaitrice est portée à croire que le narrateur entretient des relations douteuses avec le consul, que la Main Noire accuse directement du vol de la statue. Le mouvement de fausse route dans la collecte d'indices et de déguisement du sens est rompu si ce n'est relancé à partir de la seconde partie du roman.

Le début de la seconde partie nous dit que la première partie était en fait un manuscrit, intitulé *53 jours* et écrit par un certain Serval qui a disparu. Un nouvel enquêteur, Salini, recourt à ce manuscrit pour tenter de saisir les tenants et aboutissants de sa fuite. Se perdant lui aussi dans un certain nombre de fausses pistes, détective Salini parvient à remonter le fil de l'histoire : il

s'agit en réalité d'un coup monté de Patricia, la femme de Serval, et de son amant, qui ont fomenté la disparition de l'écrivain et embrouillé les indices en laissant à la vue des enquêteurs le manuscrit de *53 jours*, texte dont la rédaction a été demandée par les assassins à un certain Georges Perec apprenons-nous à la toute fin.

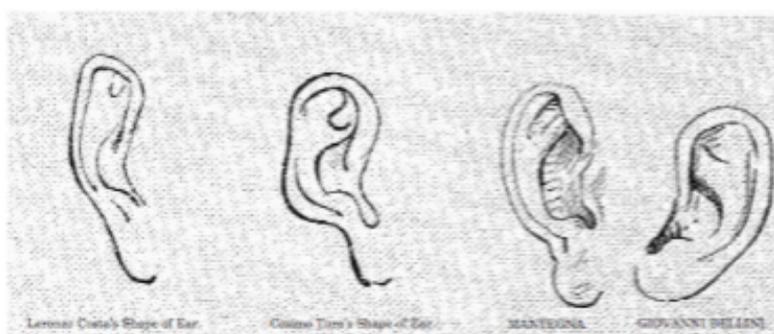
Annexe 3

Paradigme de l'indice : la méthode d'analyse picturale de Giovanni Morelli (1816- 1891)



I. Lermolieff (Morelli) :
détails d'œuvres de la
galerie Borghese.

Morelli :
détails d'œuvres de la
galerie de Berlin.



Source : MORELLI, Giovanni, « Die Galerien zu Berlin », in *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig, Brockhaus, 1893 [1890], p. 58 [En ligne]. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1893>

Annexe 4

Écrire à partir de Stendhal : contrainte perecquienne autour des incipit de *La Chartreuse de Parme* et ceux de « 53 jours »

CL53J 26 (3/2)

53 JOURS : CALENDRIER

	MAI							JUN			JUILLET	
Lundi	22	29	6	13	20	27	3	10	17	24	1	
Mardi	23	30	7	14	21	28	4	11	18	25	2	
Mercredi	24	1	8	15	22	29	5	12	19	26	3	
Jeudi	25	2	9	16	23	30	6	13	20			
Vendredi	26	3	10	17	24	31	7	14	21			
Samedi	27	4	11	18	25	1	8	15	22			
Dimanche	28	5	12	19	26	2	9	16	23			

CL53J 27 (3/3)

- 1 Le 15 mai
- 2 le marquis professait
- 3 (il) trouva bientôt
- 4 Rien ne put le réveiller
- 5 Toute cette aventure
- 6 Nous avouerons avec sincérité
- 7 C'est de petits détails () aussi insignifiants

262

- 8 Ainsi moins d'un mois seulement après son arrivée
- 9 (...) Il eut grand peine à s'endormir, et son sommeil fut agité
- 10 Tout en se faisant la morale
- 11 Au sortir de l'(archevêché) (il) courut chez
- 12 Le Juif
- 13 Toutes les idées
- 14 Pendant
- 15 Deux heures plus tard
- 16 Eh bien
- 17 Le Comte
- 18 Ainsi
- 19 l'ambition
- 20 Une nuit
- 21 A l'époque
- 22 Dans la journée
- 23 Au milieu de ce déchaînement général
- 24 la duchesse organisa des soirées charmantes
- 25 l'arrivée de
- 26 les seuls instants pendant lesquels
- 27 Cette conversation
- 28 Entraîné par les événements

Cl.53J 28 (3/4)

(I,6) ou bien	7	13	20	33	53
	14	26	40	66	126
	40	80	146		146

272

importances respectives accordées aux 5 romans

Koala	le juge	Crypte	53	« »
2	34	36	70	126
id est				

263

Table des matières

Sommaire	6
Introduction	7
Partie 1 : OÙ L'IMPOSTURE SUSCITE L'ENQUÊTE	18
1. La littérature moderne et le paradigme de l'enquête	21
2. Le personnel imposteur : de l'ombre comme identité à l'identité comme illégitimité ...	28
2.1. <i>Mettre en scène l'imposteur : « larvatus prodeo » et reconquête de soi</i>	30
2.2. <i>Vers une nouvelle épistémologie de l'enquêteur : l'amateur génial contre le détective professionnel</i>	34
3. Le cas des monologues menteurs	40
3.1. <i>« Démasquer le récit de conscience » : nommer et mettre en forme le langage imposteur</i> .	41
3.2. <i>Démasquer les faux-semblants : vers une herméneutique du sujet</i>	44
4. Récits de mystification : duperie, révélation, provocation	48
4.1. <i>L'auteur et son double : « rester caché, être découvert »</i>	49
Partie 2 : EXPÉRIMENTER LE TEXTE IMPOSTEUR : LA QUESTION DU LECTEUR	56
1. Au croisement de l'imposture et de l'enquête : jouer avec, composer, embobiner le lecteur	59
1.1. <i>Co-construire le puzzle de l'enquête</i>	59
1.2. <i>De la rivalité herméneutique au désir de contre-enquête</i>	63
2. Lire, Suspecter, Relancer : exemplifier la contre-enquête	67
2.1. <i>Langage déguisé, savoir falsifié</i>	68
2.2. <i>Jusqu'où poursuivre l'enquête ?</i>	77
Partie 3 : CÉLÉBRER LA FICTION TROMPEUSE : VERS UNE ESTHÉTIQUE DU FAUX	85
1. L'imposture littéraire : de l'acceptation du faux au rêve d'une mise en ordre du réel ..	87
1.1. <i>Du plaisir d'être trompé au regard du texte</i>	88
1.2. <i>Le refus de l'unicité du réel : autotextes, représentation-miroir, mises en abyme</i>	91
1.3. <i>Auteur coupable, lecteur complice</i>	95
Conclusion	98
Bibliographie	99

Table des annexes.....	110
Table des matières.....	120

Mots-clés : Littérature contemporaine ; imposture ; fiction d'enquête ; crise du sujet ; identité ; miroir ; mise en abyme ; intertextualité ; réalisme.

RÉSUMÉ

Georges Perec a laissé à sa mort une œuvre posthume d'une grande diversité et d'une richesse tant sur un plan formel, visible au niveau des modes de recherche innovants dans la structure des récits, que sur le plan stylistique. Au cœur de ses préoccupations, surgit une attention particulière portée sur les problématiques du vrai et du faux, du paraître et du dissimulé, mises en scène selon diverses scénographies, que cette analyse des deux romans de ce corpus, *Le Condottière* et « *53 jours* », a tenté d'aborder à-travers le phénomène d'imposture latent dans ces deux textes. Par une déconstruction des techniques d'enquête fondées à partir de l'essor conjoint du roman policier et de la modernité, l'écrivain oulipien propose un jeu à jouer avec son lecteur dans lequel il s'agit de dévier les codes du genre et envisager une pratique de l'enquête à-travers une conception déraillée du « pas de côté ». Le texte perecquien opère un mouvement prospectif et déconstructif qui défait les représentations du monde et se place en dissidence du réalisme littéraire, enjoignant incessamment le lecteur à ressouder les failles du langage. La langue de l'imposture chez Perec permet de fonder un réalisme transformationnel qui redéfinit les frontières entre monde réel et monde fictionnel.